شعریاتِ حالی اور معنی کا افتراق

(شکوۂ ہند: خصوصی مطالعہ)

احتشام علی

ABSTRACT:

A close reading of Altaf Hussain Hali's poetics makes it abundantly clear that difference of meaning in his transnational and political poems following the war of independence (1857), creates a myriad of confusion and paradoxes in the mind of reader. The following article discusses Hali's poems written in the context of colonial period, ***Shikwa-i-Hind*** in particular emphasis difference of meaning.

خواجہ الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء–۱۹۱۴ء) کی قومی، ملی اور سیاسی نظم نگاری کے سیّاق میں ۱۸۷۹ء تا ۱۸۸۸ء کا دورانیہ اِس لیے خاص اہمیت کا حامل ہے کہ اِس دوران اُنھوں نے 'مسدسِ مدروجزرِ اسلام' (۱۸۷۹ء)، 'ضمیمہ مسدس' (۱۸۸۶ء)، 'عرضِ حال (۱۸۸۸ء)' اور 'شکوۂ ہند' (۱۸۸۸ء) جیسی نظمیں لکھیں۔

شعریاتِ حالی کی تفہیم کے لیے مندرجہ بالا نظموں کا مرکوز مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ اِن نظموں کا متن (بظاہر) سادہ اور اکہرا ہونے کے باوجود، اپنے اندر ایسی بہت سی اَن سُنی آوازیں اور خالی جگہیں (Spaces) رکھتا ہے جن سے قرأت کا عمل ایک متحرک سرگرمی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ مندرجہ بالا نظموں کی بافت میں بیانیے کے اُس تفاعل کو بھی کسی صورت فراموش نہیں کیا جاسکتا، جو متن میں ایک بہاؤ کی صورت (State of Flux) میں اپنا ادراک کراتا ہے۔ حالی کی مذکورہ بالا نظموں کے متن کا مطالعہ کرتے ہوئے بیانیے کی وضع کردہ اُن خالی جگہوں (Spaces) کو باآسانی نشان زد کیا جاسکتا ہے، جو 'بیان کنندہ' اور سامع کے درمیان نئے رشتے استوار کرتی ہیں۔ خاطر نشان رہے کہ متن کا 'بیان کنندہ' جسے جدید شعریات کی رُو سے، ایک شعری تشکیل بھی قرار دیا جاتا ہے، بیک وقت کئی متضاد کیفیات سے دوچار ہوسکتا ہے۔اسی لیے بعض بیانیہ نظموں کی قرأت کے دوران ہم 'بیان کنندہ' (Subject of Enunciating) اور 'بیان ہونے والے' (Subject of Enunciation) کو ایک وحدت میں پروئے ہونے کی بجائے ایک دوسرے کے متخالف محسوس کرتے ہیں۔ دریدا (Jacques Derrida) کے

خیال میں، معنی کی یہی افتراقیت وہ Differance ہے جو 'بیان کنندہ' اور 'بیان ہونے والے' کے درمیان پیدا ہونے والی، خالی جگہوں میں داخل ہو کر متن میں نئی معنی خیزی کا باعث بنتی ہے۔

درجہِ بالا صورتِ حال کو حالی کی نظم نگاری کے سیّاق میں دیکھنے اور مزید واضح کرنے کے لیے 'مد و جزرِ اسلام' کے درج ذیل بند دیکھیے، جن میں 'بیان کنندہ' 'کوہِ آدم' سے 'کوہِ بیضا' تک اپنے آباؤ اجداد کی عظمتِ رفتہ کے نقوش ڈھونڈتے ڈھونڈتے، جب لمحہ حال کا ادراک کرتا ہے، تو یکلخت ہی بیانیہ ایک نوع کی مخلوطیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ ماضی کے شکوہِ رفتہ کی پرچھائیاں معدوم ہونے لگتی ہیں اور 'بیان ہونے والے' پر 'بیان کنندہ' غالب آ جاتا ہے:

دُکاں ان کی ہے اور بازار ان کا
بنج ان کا ہے اور بہوار ان کا
زمانے میں پھیلا ہے بیوپار ان کا
ہے پیرو جواں بر سرکار ان کا
مدار اہل کاری کا ہے اب انھی پر
انھیں کے ہیں آفس انھی کے ہیں دفتر

مگر ہے ہماری نظر اتنی اونچی
کہ یکساں ہے واں سب بلندی و پستی
نہیں اب تک اصلا خبر ہم کو یہ بھی
کہ ہے کون مردار کتیا ترقی
جدھر کھول کر آنکھ ہم دیکھتے ہیں
زمانے کو اپنے سے کم دیکھتے ہیں (۱)

پہلے بند میں 'بیان کنندہ' اُس ہندو قوم کی کامیابیوں کو نشان زد کر رہا ہے جو لگ بھگ ایک ہزار سال تک اُس کی اپنی قوم کی محکوم رہی ہے۔ مذکورہ قوم نے ''چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی'' کے مصداق ہر نو آبادیاتی طاقت کے اجارے کو بظاہر تسلیم بھی کیا ہے؛ لیکن اپنی اُس مضبوط ثقافتی اور تہذیبی شناخت کو بہر صورت برقرار رکھا ہے، جو آہستہ آہستہ نو آبادکار کو بھی انجذاب کے عمل سے گزارنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہندو قوم کے تہذیبی و ثقافتی بیانیے کو دُور رس اور برتر قرار دیتے ہوئے، جب 'بیان کنندہ' اِس کا تقابل اپنی قوم کی موجودہ صورتِ حال سے کرتا ہے تو ماضی کی شان و شوکت کا سارا غرور خاک میں مل جاتا ہے۔ دوسرے بند کے پہلے شعر میں 'بیان کنندہ' کا اپنی قوم کی نمائندگی کرتے ہوئے 'جمع متکلم' کے صیغے میں مخاطب ہونا، بیانیے میں ایک طرح کی طنز آمیزی (Irony) کو نشان زد کر رہا ہے۔ 'نظر کا اونچا ہونا' اُن مابعد الطبعیاتی سہاروں کی طرف بھی کنایہ کرتا ہے، جن پر انحصار کرنے کے بعد فرد اور قوم ہاتھ پہ ہاتھ دھرے، منتظرِ فردا رہ جاتے ہیں۔ کسی قوم کی نظر میں بلندی اور پستی کا ایک ہونا اُس فکری اور ذہنی انجماد کو بھی

نشان زد کر رہا ہے جو قوموں کے لیے آگے بڑھنے کے تمام راستے مسدود کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ درجہ بالا مصرعوں میں 'بیان کنندہ' اور 'بیان ہونے والے' کے درمیان پایا جانے والا بُعد بیانیے کو ایک نیا تناظر فراہم کرر ہا ہے ۔خصوصاً اپنی قوم کی ذہنی و جذباتی حالت کو بیان کرتے ہوئے ترقی کو 'مردار کتیا' قرار دینا صورتِ حال کی پیچیدگی اور 'بیان کنندہ' کی ذہنی الجھنوں کو ایک نئے سیّاق میں منکشف کرتا ہے۔ اپنی قوم کی موجودہ پستی اور انحطاط کو واضح کرنے کے لیے اِس رکیک علامت کا استعمال اُس 'خالی جگہ' کو اُبھار کر سامنے لاتا ہے، جس نے 'بیان کنندہ' کو نظم کے مرکزی خیال سے اتنا دور ہٹایا ہے کہ اُس کے ضمیر کی کشاکش احساس کی ایک نئی سطح سے اپنا ادراک کرانے لگی ہے۔ 'مدوجزرِ اسلام' اور 'ضمیمۂ مسدس' کا مرکوز مطالعہ اس بات پر دال ہے کہ اپنی قوم کے ابتر سے ابتر حالات کا بیانیہ بھی تہذیب اور شائستگی کے دائرے میں رہتا ہے،لیکن درجہ بالا متن میں 'مردار کتیا' کی علامت اُس وقت سامنے آتی ہے جب 'بیان کنندہ' اپنے مافی الضمیر سے دُور، ایک سابقہ محکوم قوم کے خصائص نشان زد کر رہا ہوتا ہے۔ بیانیے میں 'مردار کتیا' کی علامت ہرگز یک رُخی نہیں ہے۔ 'مردار ہونا' دراصل اُن اوصاف سے محرومی کا نام ہے جو زندگی کی حرارت سے عبارت ہوتے ہیں۔ اسی لیے 'مردار وجود' کی جگہ زندہ انسانوں کی بجائے اُن شمشان گھاٹوں، قبرستانوں، برقی بھٹیوں یا خاموش میناروں (Towers of Silence) میں ہوتی ہے جہاں اُنھیں اپنے اپنے عقیدے،تہذیب یا ثقافت کے مطابق گلنے سڑنے (Decompose) کے لیے چھوڑ دیا جاتا ہے ۔ ایسا وجود جو تعفن پھیلائے اور اپنے گردو پیش میں سانس لیتے انسانوں کے لیے،محض ایک بوجھ بن جائے اُس سے زیادہ قابلِ نفرین چیز کیا ہوگی۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ 'بیان کنندہ' نے اپنی قوم کی ذہنی اور نفسی حالت کو بیان کرنے کے لیے جس مادہ جانور کے 'مردار وجود' کو بہ طورِ علامت استعمال کیا ہے اُسے ہماری تہذیب، زندہ حالت میں بھی نجس اور نحس قرار دیتی ہے۔علامت کے لیے 'مادہ وجود' کا انتخاب نسائی اصول(Female Prinicipa l) کے ایسے بہت سے انسلاکات کو اپنے ساختیے میں صورت پذیر کر رہا ہے، جو اُس کی مفعولی حیثیت کو مزید واضح کر رہے ہیں۔ مندرجہ بالا نظم کے دونوں بند یہاں رقم کرنے کا مقصد یہ عرض کرنا ہے کہ 'شکوۂ ہند' کے 'بیان کنندہ' کی تشکیل محض جذباتی یا اتفاقی نہیں تھی بلکہ حالی کے ہاں اُس کے مدھم نقوش(Traces) 'مدوجزرِ اسلام' ہی سے ملنا شروع ہوگئے تھے۔

شکوۂ ہند کو اُس کے ملی ،سیّاسی اور قومی تناظر میں دیکھتے ہوئے حالی کے اُن خیالات پر بھی ایک طائرانہ نظر ڈالتے چلیے ،جو اُنھوں نے **مقدمۂ شعر و شاعری** میں پولیٹکل معاملات پر شعر کہنے کے ضمن میں ارشاد فرمائے۔حالی نے اس ضمن میں جو مثالیں پیش کیں اُن میں سب سے پہلی مثال ایتھنز کے مشہور مقنن سولن کی تھی، جس کے غیرت انگیز اشعار نے ایتھنز والوں میں حریت کی ایسی روح پھونکی کہ انھوں نے ناقابلِ تسخیر جزیرۂ سلیمیس پر قبضہ کر لیا تھا[۲] ۔سیاسی شاعری کے حق میں دی گئی حالی کی اِس مثال کو یہاں نقل کرنے کا مقصد حالی کے ہاں اُس دوجذبیت کو نشان زد کرنا ہے، جس کے تحت حالی مغربی قومی شاعری کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے اسے دشمن کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے اور عملی جدوجہد کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ لارڈ بائرن Lord)

(Byron) کی مدح میں زمین اور آسمان کے قلابے ملاتے، اُسے ایک ایسے نجات دہندہ کے طور پر بھی پیش کرتے ہیں جس کی نظم موسوم بہ 'چائلڈز ہیرلڈز پلگریمج'، (Childe Harold's Pilgrimage) نے فرانس، انگلستان، اٹلی، اور آسٹریا کو یونان کی آزادی کے حق میں ترکوں کے خلاف متحد کر دیا تھا[۳]، لیکن حالی اپنی شاعری کے ذریعے ہم وطنوں کو استعمار کار کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کی بجائے ان سے مفاہمت کا درس دیتے ہیں۔ حالی کی قومی، ملی اور سیاسی نظم نگاری کے سیّاق میں، اِس فکری تضاد کو مزید سمجھنے کے لیے اُن کی نظم 'فلسفۂ ترقی' کے یہ اشعار دیکھیے جن میں وہ اپنی قوم کی ابتلاؤں کے بیانیے سے زیادہ، حاکم قوم کے خصائل بیان کر رہے ہیں:

ہے اُسی حبِ وطن کا اُس کے یہ سارا ظہور
ہند پر جو آج ہے برطانیہ فرماں روا
اُن کے مفلس قوم کی خاطر وہ کر جاتے ہیں کام
پست قوموں میں نہیں کر سکتے جو کام اغنیا
ہے انھی ہمدردیوں کا اُن کی یہ ثمرہ کہ آج
اس کرہ کے گرد ہیں چھائی ہوئی مثلِ ہوا [۴]

مندرجہ بالا معروضات کے سیّاق میں 'شکوۂ ہند' کا مطالعہ کرنے سے پہلے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ملی، سیاسی اور قومی نظم نگاری کے دوران، حالی کا دوہرا شعور معنی کی اُس افتراقیت کا باعث بنتا رہا ہے جو 'بیان کنندہ' اور 'بیان ہونے والے' کے درمیان پیدا ہونے والی خالی جگہوں کی زائیدہ ہے۔ جدید اردو ادب میں نو آبادیاتی کلامیوں کی اثر پذیری کے حوالے سے دوہرے شعور کی بات چلی، تو اس ضمن میں ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کی یہ رائے ملاحظہ ہو جو 'بیان کنندہ' کی ذہنی صورتِ حال پر ایک نئے رُخ سے روشنی ڈال رہی ہے:

''دوہرا شعور، شعور کا انتشار نہیں، شعور کی کش مکش ہے۔ شعور کا انتشار اس کے بے مرکز ہو جانے کا نام ہے، جس کے نتیجے میں کوئی شے نہ تو واضح دکھائی دیتی ہے، نہ اپنی جگہ پر کسی ایسی ترتیب سے کہ اس کا مفہوم ہی قائم ہو سکے۔ شعور کے انتشار کو آپ معنی کی حتمی گم شدگی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔۔۔۔۔۔۔ جب کہ شعور کی کش مکش کا مطلب یہ ہے کہ شعور میں دو مراکز، معنی کی تخلیق کے دو نظام قائم ہو گئے ہیں''[۵]

'شکوۂ ہند' کا مرکوز مطالعہ بھی شعور کے ان دو مراکز ہی کو نشان زد کر رہا ہے، جو حالی کی ملی، قومی اور سیّاسی نظموں میں افتراقیت کا باعث بنتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر مضمون کے آغاز میں دیے گئے مسدس کے وہ اشعار ذہن میں لائیے جن میں 'بیان کنندہ' ہندو قوم کی معاشی اور معاشرتی کامیابیوں کو سراہتے ہوئے اُس کی تعریف میں رطب اللسان ہے، لیکن 'شکوۂ ہند' میں وہ اپنی ممدوح قوم کی سرزمین کے احسانوں کا شکریہ ادا کرتے ہوئے بھی، اُسے اپنی تمام تر تباہی اور بربادی کا ذمہ دار ٹھہرا رہا ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'بیان کنندہ' کا شعور بیک وقت دو مختلف مراکز سے جلا پا رہا ہے اور ان دو مراکز کے درمیان جاری کش مکش نے نظموں کے متن کو متخالف اور متضاد خیالات

کی آماجگاہ بنادیا ہے۔

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی ناکامی کے بعد، شعریاتِ حالی میں دوہرے شعور کی کارفرمائی جابجا نظر آتی ہے، لیکن' شکوۂ ہند' میں اِس کا بیانیہ زیادہ وضاحت سے سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حالی کی دیگر ملی، قومی اور سیّاسی نظموں کے مقابلے میں' شکوۂ ہند' کے' بیان کنندہ' کی حیثیت زیادہ مفعولی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ شکوہ گزار کبھی بھی اقتداری یا فاعلی حیثیت کا مالک نہیں ہوتا، اقتداری اور فاعلی حیثیت پر فائز ذات کے فرامین حکم کا درجہ رکھتے ہیں، اسی لیے وہ' شکوہ' اور' عرض گزاری' جیسی مفعولی صفات سے تہی نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں اقبال کی نظم' جوابِ شکوہ' کے' بیان کنندہ'(Narrator) کو سامنے رکھا جائے تو ساری صورتِ حال واضح ہو جاتی ہے۔ اہم اردو لغات میں لفظ' شکوہ' کے معنی قریب قریب یکساں ہیں اور یہ ایک ہی سیّاق میں مستعمل نظر آتا ہے۔ مثلاً نور اللغات [۶] اور فرہنگِ عامرہ [۷] دونوں ہی لغات میں اس کے مطالب' گلہ اور شکایت' درج ہیں۔ نظم' شکوۂ ہند' کے' بیان کنندہ' کی ذات کا تعین کرنے کے لیے اگر' شکوہ گزار' اور' شکوہ گزاری' کو اُس کے نفسیاتی تناظر میں دیکھا جائے، تو علمِ نفسیات میں شکوہ گزاری(Querulousness) کی رعایت سے (Paranoia querulans) کو ایک نفسیاتی عارضے کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ شکوہ گزار کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت سمجھنے کے لیے اگر اس اصطلاح کے معنی دیکھیے تو **اوکسفورڈ ڈکشنری آف سائیکولوجی** میں اسے' شکوہ گزار کے واہمے یا اختباط' [۸] سے تعبیر کیا گیا ہے۔' شکوہ گزار' کے اس ذہنی اختباط اور نفسی کیفیت کو سمجھنے کے لیے، دو معاصر نفسیات دانوں پی۔ ای مولن(Paul E. Molen) اور جی لیسٹر(Grant Lester) کی درجہ ذیل رائے بھی ملاحظہ ہو جو' شکوہ گزار' اور' شکوہ گزاری' کو اُس کے اصل سیّاق میں نشان زد کر رہی ہے:

> ''شکوہ گزار، خیالی حمایت کو ذریعہ بناتے ہوئے اپنے زاویہ نظر کی تصدیق ادراک کی سطح پر چاہتا ہے، اسی لیے متخالف رویوں کی تخفیف کرتا ہے یا اُنھیں رد کر دیتا ہے۔۔۔۔۔۔۔۔ شکوہ گزاری، اُن رویوں کا اظہار یہ ہے جو انصاف کے مسلسل حصول کی کوشش، اپنے ذاتی نکتۂ نظر کے مطابق کرتے ہیں۔'' [۹]

یہ مختصر اقتباس' شکوہ گزار کی ذہنی حالت' اور' شکوہ گزاری' کے عمل کو ایک نئے پیرائے میں سامنے لاتا ہے۔ اگر معروضی طور پر دیکھا جائے تو' شکوہ گزار' کا حالات اور گردوپیش کا محاکمہ اپنے ذاتی نکتہ نظر کے مطابق کرنا اور پھر ایک خود ترحمی(Self Pity) کی کیفیت میں مبتلا ہو جانا، اُسے حرکت و عمل جیسی فاعلی صفات سے محروم کر دیتا ہے۔ اپنی ذات کے بنیادی جوہر سے محرومی کے بعد' شکوہ گزار' کی حیثیت کسی' عامل'(Mesmerist) کے سامنے موجود اُس' معمول' کی سی ہوتی ہے، جو بغیر ہاتھ پاؤں مارے عامل کے سحر سے باہر نکلنے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ برصغیر پاک و ہند کے نو آبادیاتی سیّاق میں استعمار کاروں نے اپنے علم اور طاقت کو ذریعہ بناتے ہوئے، مقامی باشندوں کے ساتھ یہی' عامل اور معمول' کا رشتہ استوار کیا تھا، جس کا اظہار یہ مابعد نو آبادیاتی مطالعات کے دوران جابجا سامنے آتا ہے۔ نظم' شکوۂ ہند' کی قرأت کے آغاز ہی میں عنوان کے بعد' بیان

کنندہ' کا 'شکوہ گزار' کی حیثیت سے متعارف ہونا، 'بیان کنندہ' کی مفعولی حیثیت (Passiveness) کا تعین کر دیتا ہے۔ نظم کا پہلا بند ملاحظہ فرمائیں جس میں 'بیان کنندہ' خود کو 'بدیسی مہمان' قرار دیتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

آج گوشکووں سے ہیں لبریز ہم اے خاکِ ہند
ہیں مگر احسان اگلے تیرے سب خاطر نشاں
تو نے بیگانوں کی خاطر کی یگانوں سے سوا
میہماں تھے پر بنایا تو نے ہم کو میزباں
یاد کچھ جیحوں رہا ہم کو، نہ دجلہ اور فرات
تیرے گنگا جل نے جب سے تر کیے کام و زباں
ترے کاشی کی کشش نے کر دیے ہم سے جدا
یثرب و بطحیٰ و صنعا و زبید و نہرواں (۱۰)

درجہ بالا مصرعوں میں 'بیان کنندہ' کے انفعالی اور شکووں سے لبریز لہجے میں تہذیبی اور ثقافتی شکست خوردگی کو با آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ابتدائی مصرعوں میں 'سرزمینِ ہند' کے احسانوں تلے دبا ہوا 'بیان کنندہ' اپنی مفعولی حیثیت کو واضح کرنے کے علاوہ اُس 'دوہری شناخت' کا بھی تعارف کروا رہا ہے جو شعریاتِ حالی میں قاری کے لیے نت نئی الجھنوں کا باعث بنتی ہے۔ 'بیان کنندہ' کے مطابق وہ یہاں آنے سے پہلے کسی اور تہذیبی و ثقافتی شناخت کا حامل تھا اور اُس کی ذات ایسے اوصاف سے متصف تھی جن کا تعلق اِس نئی سرزمین کی بجائے اُس کی اصل جنم بھومی سے تھا۔ یہاں یہ سوال انتہائی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ یہ 'بیان کنندہ' کون ہے؟ کیا شاعر خود 'جمع حاضر متکلم' کے صیغے میں چھپ کر اُن اَن سُنی آوازوں کو سننے اور خالی جگہوں کو بھرنے کی کوشش کر رہا ہے جو اُس کی ماقبل ملی، سیاسی اور قومی نظموں میں معنی کی افتراقیت کا باعث بنتی رہی ہیں یا 'بیان کنندہ' محض ایک ایسی شعری تشکیل ہے جو مقامیت اور قومیت کے بیانیے کو مذہب سے بالاتر سمجھ کر اپنی ارضی وابستگی کا اظہار کر رہا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ درجہ بالا دوسری صورت میں 'بیان کنندہ' کا لہجہ کسی حد تک اقبالؔ کے 'ترانۂ ہندی' ''سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا'' سے مماثل ہونا چاہیے تھا لیکن مذکورہ بیانیہ اُس سے یکسر مختلف ہے۔ متن کا مرکوز مطالعہ کرتے ہوئے پہلے دو مفروضوں کی نسبت یہ خیال زیادہ قرین قیاس لگتا ہے کہ 'بیان کنندہ' ایک ایسے مخصوص تہذیبی پس منظر کا حامل ہے، جسے کبھی اپنی تہذیبی و ثقافتی برتری پر بہت ناز رہا ہوگا؛ لیکن مذکورہ عہد میں اسی احساسِ تفاخر کی شکست و ریخت نے، اُس کی ذات کو اتنا منقسم کیا ہے کہ وہ اپنی قومی شناخت کی بابت کئی طرح کے مخمصوں کا شکار ہو گیا ہے۔ درجہ بالا معروضات 'شکوۂ ہند' کے 'بیان کنندہ' کی شناخت سے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کی درجِ ذیل رائے کی توثیق کرتی ہیں:

''نظم کا متکلم ہندوستانی مسلمان ہے، جو ہند کی سرزمین سے شکوہ کناں ہے؛ مگر اصل میں یہ قومی شناخت کی اس الجھن سے نکلنے کی ''تاریخی / لسانی'' کوشش ہے، جو ہمارے 'نئے شاعر' کو قوم

کا 'سیکولر' زمین اساس تصور قبول کرنے کی وجہ سے درپیش ہوئی تھی۔"(۱۱)

'بیان کنندہ' کا اپنی قومی اور ملی شناخت کے بارے میں اس درجہ ظن وتخمین کا شکار ہونا اُس کلونیل دباؤ کا بھی نتیجہ ہے، جس نے اُس کی ذہنی اور نفسی کیفیات کو کئی طرح کی پیچیدگیوں سے ہمکنار کر دیا ہے۔اس صورتِ حال کو مزید واضح کرنے کے لیے حالی کی نظم نگاری سے متعلق شمیم حنفی کی یہ رائے بھی ملاحظہ فرمایئے:

"دیوانِ حالی کے اندرونی سرورق (اشاعت نامی پریس، کانپور ۱۸۹۳ء) کی پیشانی پر حالی نے سُرخی جمائی تھی (دُر معَ الدّہر کیف مادار) یعنی کہ "جس رُخ زمانہ پھرے اُسی رُخ پھر جاؤ" میں چھپا ہوا اُن کا خلوص اور قومی مقاصد سے وابستگی کا جذبہ بے شک بہت قابلِ قدر ہے لیکن اس سے تاریخ کے جبر اور ایک طرح کی نفسیاتی عجلت پسندی کا بھی اظہار ہوتا ہے"(۱۲)

اِس رائے کی روشنی میں دیکھیے تو 'شکوۂ ہند' کا آغاز ہی تاریخ کی جبریت اور 'بیان کنندہ' کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو واضح کر رہا ہے۔متن کی خارجی ساخت میں بھی جو تہذیبی اور ثقافتی کوڈز متعارف کروائے گئے ہیں وہ بھی ایک دوسرے کے متخالف ہیں مثلاً " جیحوں، فرات اور دجلہ" ایک علاحدہ تہذیب اور کلچر کے نشانندہ ہیں، جب کہ اُس کے مقابل 'گنگا جل' ایک ایسی ثقافت کا اشارندہ ہے جو بڑی سے بڑی تہذیب کو بھی تقلیبی عمل سے گزارنے اور اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زمانۂ قدیم ہی سے ہندوستان کی سر زمین پر بظاہر غلبہ پانے والے بھی یہاں کے مقامی کلچر سے بری طرح مغلوب ہوتے رہے ہیں۔ اس ضمن میں زیادہ دُور جانے کی بجائے محض مغلوں کو ہی سامنے کی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ پہلے بند کے آخری دو مصرعوں میں مقامی ثقافت کی نمائندگی کرنے والے ایک بڑے مذہبی مرکز کی برتری کو تسلیم کرتے ہوئے، اپنی اقدار اور روایات کی شکستگی کا اعتراف قومیت اور مذہبیت کے باہمی رشتوں کو ایک نئے سیّاق میں سامنے لا رہا ہے۔کچھ اشعار دیکھیے:

پر گلہ یہ ہے کہ جو کچھ اپنا ہم لائے تھے ساتھ
وہ بھی تُو نے ہم سے لے کر کر دیا بالکل گدا
آدمیت کے تھے جو جوہر ہماری ذات میں
خاک میں آخر دیے اے ہند سب تُو نے ملا (۱۳)

حال اپنا سخت عبرت ناک تُو نے کر دیا
آگ تھے اۓ ہند ہم کو خاک تُو نے کر دیا! (۱۴)

مندرجہ بالا اشعار گو مختلف بندوں کے ہیں مگر احساس کی ایک سی رَو اور جذبے نے بیانیے کو منتشر خیالی سے بچائے رکھا ہے۔'بیان کنندہ' اپنی فاعلی حیثیت سے محرومی کے بعد، اپنے ماضی کے شکوہ کو فراموش کرنے کے لیے تیار نہیں ہے، مگر زمانۂ حال کی ابتری مسلسل اُس کے وجود کو چھلنی کر رہی ہے۔یہی وجہ ہے کہ مندرجہ بالا اشعار اُن خالی

جگہوں اور اَن سُنی آوازوں کو پوری طرح اپنے ساختیے میں صورت پذیر کر رہے ہیں جنھیں حالی کی ماقبل شاعری میں محض حاشیے پر جگہ ملتی تھی۔ بیانیے کے آغاز میں خاکِ ہند کے احسانات کا بار اُٹھائے، اُس کی مدارات کے نقش دل پر سجا کر؛ اپنی ثقافتی اور مذہبی شناخت کو فراموش کر دینے والا، جب 'گلہ گزاری' پر آتا ہے تو یہی سرزمین اُسے اپنی تمام تر ابتلاؤں اور بربادیوں کی ذمہ دار نظر آتی ہے۔ یہاں یہ سوال قابلِ غور ہے کہ اِس مقام پر 'بیان کنندہ' کیا واقعی اِس درجہ ذہنی شکست و ریخت کا شکار ہوا ہے کہ اُس کی ماضی، حال اور مستقبل کی تمام تر ارضی وابستگیاں از کار رفتہ ہو گئی ہیں؟ یا وہ اپنی تمام تر ناکامیوں اور پسپائیوں کا ذمہ دار سرزمینِ ہند کو ٹھہرا کر خود کو بری الذّمہ قرار دینا چاہتا ہے؟ 'بیان کنندہ' کی یہی پیچیدہ نفسی اور ذہنی کیفیت اُس کے شعور میں قائم اُن دو متخالف مراکز کی نشاندہی کر رہی ہے جو قاری کو کسی حتمی معنی تک رسائی سے روکتی ہے۔ 'بیان کنندہ' کا اپنی ذات کو آدمیت کے بنیادی جوہر سے محروم قرار دینا، اُس دو جذبی رجحان (Ambivalance) کا بھی اشارندہ ہے جس کے تحت استعمار زدہ باشندے اپنی تہذیب، ثقافت، تاریخ، مذہب اور زبان کے بارے میں نو آبادیاتی کلامیوں کو بلاچُوں چرا تسلیم کر لیتے ہیں۔ درجہ بالا اشعار میں سے آخری شعر کو اگر بین المتونیت (Intertextuality) کی رُو سے دیکھا جائے تو اس کے متن میں 'آگ' اور 'خاک' کی علامتیں ایک وسیع تہذیبی اور ثقافتی تناظر میں اپنا ادراک کراتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی مشرق و مغرب کے صوفیوں اور قدیم علامتی فکر سے استفادہ کرتے ہوئے 'آگ' کے چند علامتی مفاہیم کو اس طرح واضح کرتے ہیں:

> ''آگ: زندگی کا سرچشمہ ہے، شاداب ہے، زندگی کی طرح سرخ ہے، سیاہ ہے، سفید ہے، بے قراری ہے، وحشت ہے، جنون ہے، پرواز کناں ہے، روح کی طرح لطیف ہے، حرارت ہے، قوتِ تخلیق ہے، وجود ہے'' (۱۵)

آگ کی درجہ بالا خصوصیات اِس عنصر کو اُس الوہی، آفاقی اور مقدس درجے پر فائز کر رہی ہیں، جس کے تحت آگ کو قدیم مذاہب کے علاوہ، سامی مذاہب میں بھی نورِ الٰہی کے مماثل سمجھا جاتا تھا۔ آگ ہونا اپنی اصل میں حاکمیت، اقتدار اور طاقت کی مطلق العنانی کا اشارندہ ہے۔ اردو کی کلاسیکی شعری روایت سے لے کر جدید شاعری تک 'آگ' کی علامت ہماری تہذیب کی بنیادی علامتوں میں شامل رہی ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں اِس علامت کا استعمال کرتے ہوئے میؔر کے کلاسیکی رنگ سے اکتساب نمایاں نظر آ رہا ہے (آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم / اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ) (۱۶)۔ جدید شاعری میں بھی 'آگ' اور اس کے تلازمات زیادہ تر اُسی پیرائے میں مستعمل ہوئے ہیں جس کا ذکر درجہ بالا اقتباس میں آیا ہے۔ برسبیلِ تذکرہ راشدؔ کی ایک نظم کا ٹکڑا دیکھیے:

آگ آزادی کا، دلشادی کا نام
آگ کے پھولوں میں نسریں، یاسمن، سنبل، شفیق و نسترن
آگ آرائش کا، زیبائش کا نام
آگ وہ تقدیس، دُھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ

آگ انسانوں کی پہلی سانس کے مانند اک ایسا کرم
عمر کا اِک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب!
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
اس لق و دق میں نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو! (۱۷)

درجہ بالا معروضات کی روشنی میں اب اگر 'آگ' کے مقابل 'خاک' کی علامت کو بہ طورِ تثنیثی مخالف (Binary Opposite) دیکھا جائے تو یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ 'شکوۂ ہند' کے 'بیان کنندہ' نے اپنی مفعولی حیثیت کو نشان زد کرنے کے لیے بار بار اس علامت کا سہارا کیوں لیا ہے۔ نظم میں 'خاک' بہ طورِ زمین اُس نسائی اصول (Female Principal) کی نمائندگی کرتی ہے جو آسمان کے اصولِ مردی (Male Principal) کے مقابل مفعولی حیثیت رکھتا ہے۔ 'آگ' اور 'خاک' کی رعایت سے متن میں اُبھرنے والے دیگر تلازمات 'بیان کنندہ' کی ذہنی الجھنوں اور دوہرے شعور کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ اُن خالی جگہوں کو بھی نشان زد کر رہے ہیں، جو نظم کی قرأت کے لیے نئے تناظر مہیا کرتی ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی پوری نظم میں ہی معنی مسلسل التوا کا شکار ہے، ایک بیانیے کی تشکیل کے بعد فوراً ہی اُس کی ردِ تشکیل، متن میں باہم متضاد اور متخالف امکانات کی نشان دہی کر رہی ہے۔ جس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ 'شکوۂ ہند' کے متن کا مرکوز مطالعہ 'بیان کنندہ' اور 'بیان ہونے والے' کے بیچ پائے جانے والی اُس فصل کو مزید نمایاں کر رہا ہے، جو قاری کو شعریاتِ حالی سے عہدہ برا ہوتے وقت جگہ جگہ اُلجھنوں اور مخمصوں میں مبتلا کرتی ہے۔ مابعد جدید تنقیدی تھیوری ایسے ہی کثیر الجہات متون کی گرہ کشائی کا بیڑا اٹھاتی ہے۔ اس بات سے کسی صورت بھی انکار ممکن نہیں ہے کہ نت نئے تناظرات اور بین العلومی منہاج کے ذریعے متن کی قرأت کا عمل، ایک ایسی متحرک سرگرمی میں تبدیل ہو جاتا ہے جو قاری پر فکر و فن اور آگہی کے نئے دریچے وا کرتا ہے۔

حوالہ جات وحواشی:

(۱)　الطاف حسین حالی، **کلیاتِ نظمِ حالی** (جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، لاہور: مجلسِ ترقی ادب، جنوری ۱۹۷۰ء، ص ۹۵،۹۶۔

(۲)　الطاف حسین حالی، **مقدمۂ شعرو شاعری**، لاہور: خزینہ علم وادب، ۲۰۰۱ء، ص ۱۵۔

(۳)　----------　ایضاً، ص ۱۶　-----------

(۴۔)　الطاف حسین حالی، **کلیاتِ نظمِ حالی** (جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، ص ۲۷۷۔

(۵)　ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، ''دوہرے شعور کی کش مکش: سرسید کی جدیدیت اور اکبر کی ردِّ استعماریت'' مشمولہ **غالب نامہ**، نئی دہلی: جلد نمبر ۳۷، شمارہ نمبر ۲، جولائی ۲۰۱۴ء، ص ۱۵۱۔

(۶)　**نور اللغات**، (نور الحسن نیّر، مولوی)، جلد سوم، کراچی: جنرل پبلشنگ ہاؤس، نومبر ۱۹۵۹ء، ص ۳۸۶۔

(۷)　**فرہنگِ عامرہ**، (محمد عبداللہ خان خویشگی)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، جون ۱۹۸۹ء، ص ۳۷۵۔

(8)　***Oxford Dictionary of Psychology*** (Andrew M.Colman),Fourth Edition,London:Oxford Univeristy Press 2015,P.628.

(9)　Paul E. Mullen/Grand Lester,''Vexatious Litigants and Unsually Persistent Complainants and Petitioners:From Querulous Paranoia to Querulous Behaviour'',inc (***Wiley Interscience Journal***), Published Online,16 May,2006,P342-343.

(۱۰)　الطاف حسین حالی، **کلیاتِ نظمِ حالی** (جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، ص ۱۸۳۔

(۱۱)　ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، '' کچھ کذب و افترا ہے کچھ کذبِ حق نما ہے (حالی کی قومی شاعری کا مابعد نو آبادیاتی سیّاق) '' مشمولہ **مباحث**، کتابی سلسلہ نمبر ۱، لاہور: اردو منزل، جنوری تا جون ۲۰۱۲ء، ص ۶۴

(۱۲)　شمیم حنفی، ''حالی اور نشاۃ ثانیہ'' مشمولہ **الطاف حسین حالی (تحقیقی و تنقیدی جائزے)**، مرتبہ: پروفیسر نذیر احمد، نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۲ء، ص ۱۴۷

(۱۳)　الطاف حسین حالی، **کلیاتِ نظمِ حالی** (جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، ص ۱۸۴۔

(۱۴)　----------　ایضاً، ص ۱۹۰　-----------

(۱۵)　شمس الرحمٰن فاروقی، **شعر شور انگیز** (جلد سوم)، دوسرا ایڈیشن، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۷ء، ص ۶۰۵

(۱۶)　میر تقی میر، **کلیاتِ میر**، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۱۳۶۔

(۱۷)　ن م راشد، **کلیاتِ ن م راشد**، لاہور: ماورا پبلشرز، سن ندارد، ص ۲۷۵۔