بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

2024ء

شمارہ ۷۰

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر نیلوفر خان

وائس چانسلر جامعہ کشمیر

مدیر اعلیٰ

اعجاز محمد شیخ

صدر شعبہ اردو، جامعہ کشمیر

مدیران

ڈاکٹر مشتاق حیدر، ڈاکٹر کوثر رسول

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل

سرینگر کشمیر

(جملہ حقوق بحق شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی محفوظ ہیں)

☆۔ سال اشاعت------------ ۲۰۲۴ء

☆۔ شمارہ -------------- ۷۰

☆۔ تعداد ---------------- ۳۰۰ (تین سو)

☆۔ مطبع-------------------- مہک پرنٹرس، نایدکدل سرینگر

☆۔ قیمت----------------- =/400 روپے

☆

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

☆

BAZYAFT

(ISSN 0975-654X)

A peer reviewed, refereed, UGC care listed

literary and research Journal

Department of Urdu

University of Kashmir, Srinagar-06

Email:bazyafteditor@gmail.com

Website: http//urdu.uok.edu.in

Chief Editor: Prof. Aejaz Mohammed Sheikh

Editors: Dr. Mushtaq Haider, Dr. Kausar Rasool

Price: Rs.400/=

مضامین میں پیش کی گئیں آراء سے ادارے کا جزوی یا کلی طور پر متفق ہونا ضروری نہیں ہے

مجلس مشاورت و ادارت(Editorial and Advisory Board)

☆ پروفیسر یوسف عامر (الازہر یونیورسٹی، قاہرہ، مصر)
☆ پروفیسر سید تقی عابدی (کینیڈا)
☆ پروفیسر پیرزادہ شریف الدین (کشمیر یونیورسٹی)
☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ (سرینگر)
☆ پروفیسر نصیر احمد میر (کشمیر یونیورسٹی)
☆ پروفیسر قدوس جاوید (جموں)
☆ پروفیسر نذیر احمد ملک (سرینگر)
☆ پروفیسر علی رفاد فتیحی (علی گڑھ)
☆ پروفیسر صغیر افراہیم (علی گڑھ)
☆ پروفیسر ضیاالرحمٰن صدیقی (علی گڑھ)
☆ پروفیسر ارتضیٰ کریم (دلی یونیورسٹی)
☆ پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین (جے این یو)
☆ پروفیسر شہاب عنایت ملک (جموں)
☆ پروفیسر سید فضل اللہ مکرم (حیدرآباد)
☆ پروفیسر عباس رضا نیّر (لکھنو یونیورسٹی)
☆ پروفیسر ابوبکر عباد (دلی)
☆ پروفیسر کوثر مظہری (دلی)
☆ پروفیسر محمد جہانگیر وارثی (علی گڑھ)
☆ پروفیسر مشتاق عالم قادری (دلی یونیورسٹی)
☆ ایلدوست ابراہیموف (باکو اسٹیٹ یونیورسٹی، آذربائیجان)
☆ ڈاکٹر فوزیہ فاروقی (پرنسٹن یونیورسٹی، امریکہ)
☆ ڈاکٹر محیا عبدالرحمانوا (تاشقند اسٹیٹ یونیورسٹی آف اورینٹل اسٹڈیز، ازبکستان)

☆☆☆

مجلس مراجعت (Board of Referees)

☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ (سرینگر)

☆ پروفیسر نذیر احمد ملک (سرینگر)

☆ پروفیسر علی رفاد فتیحی (علی گڑھ)

☆ پروفیسر ضیاالرحمٰن صدیقی (علی گڑھ)

☆ پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین (جے این یو)

☆ پروفیسر شہاب عنایت ملک (جموں)

☆ پروفیسر عباس رضا نیّر (لکھنو یونیورسٹی)

☆ پروفیسر مشتاق عالم قادری (دلی یونیورسٹی)

☆ ڈاکٹر فوزیہ فاروقی (پرنسٹن یونیورسٹی، امریکہ)

☆ جناب نصر ملک (ڈنمارک)

☆☆☆

فہرست

1 ادار یہ		7
2 دورِحاضر میں پریم چند کی معنویت وافادیت	صغیرافراہیم	12
3 پروفیسر نذیر احمد ملک کے اسلوبیاتی تنوعات	علی رفاد فتیحی	23
4 جیلانی بانو اور علاقائی ناول	شہاب عنایت ملک	34
5 اسلوبیاتی تنقید کے ارتقائی سفر میں.......	اعجاز محمد شیخ	42
6 قرآن فہمی میں سیاق کی اہمیت	طارق احمد آہنگر اشفاق احمد وانی	58
7 شہ زور کاشمیری کی نظموں کا مارکسی مطالعہ	کوثر رسول	75
8 پروفیسر محمد اسد اللہ وانی کی افسانوی کائنات	مشتاق حیدر	94
9 ڈاکٹر سلیم خان کے فکشن میں اکیسویں صدی.....	غلام صمدانی	116
10 نئی صدی میں اردو ناول	شہناز قادری	127
11 تنقید اور ادبی تنقید	ریاض توحیدی	140
12 وحشی سعید ___ طویل راستوں کا راہی	شاہ فیصل	148
13 جموں کشمیر کی نئی اردو شاعری کا نمائندہ....	آصف احمد ملک علیمی	176
14 افسانہ ''یہ چھوٹا سا دائرہ'' میں وجودی....	اویس احمد بٹ	189
15 نذیر آزاد کی شعری کائنات	عبدالغنی کمار	204

16 جدید اردو غزل میں تنہائی کا کرب	محمد یونس ڈار	210
17 افسانہ "متھن" کی جمالیات	عباس گنائی	220
18 اردو نعت کا جمالیاتی مطالعہ.........	راکیش کمار	228
19 اردو میں سلام گوئی کی روایت	نثار احمد والو	242
20 نو تاریخیت بطور تنقیدی تھیوری	پیرزادہ محمد زاہد	258
21 جموں وکشمیر میں اردو زبان کے فروغ....	مظفر منظور	291

تبصرے/ادبی خبریں

22 2024 کا بُکر پرائز	ابھیشیک ٹھاکر	301
23 رینو بہل کا ناول دشتِ بے نوا	سہیل سالم	303
24 سہ ماہی کوہ ماراں۔ گوشہ عمر مجید	نذیر احمد کمار	307

☆☆☆

اداریہ

ادبی تحقیق وتنقید کے میدان میں بازیافت کا ہر شمارہ ایک نئی فکری روشنی لے کر آتا ہے، اور علمی وادبی دنیا میں تحقیق وتنقید کے نئے زاویوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس سال کا شمارہ بھی اپنی روایات کو برقرار رکھتے ہوئے اردو ادب کے مختلف جہات پر سیر حاصل گفتگو پر مشتمل ہے۔ اُمید ہے کہ اس شمارے میں شامل مضامین اردو زبان وادب کی وسعتوں اور اس کی فکری گہرائیوں کو سامنے لانے میں معاون ثابت ہوں گے۔

اس سال بازیافت کے لیے ایک اور اہم اعزاز یہ ہے کہ اسے یو جی سی کے کیئر لسٹ میں دوبارہ شامل کرلیا گیا ہے۔ یہ نہ صرف اس کے علمی وقار کی توثیق ہے بلکہ اردو تحقیق وتنقید کے معتبر جرائد میں اس کی حیثیت کو مزید مستحکم کرتا ہے۔ یو جی سی کیئر لسٹ میں شمولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ رسالہ اپنے تحقیقی وتنقیدی معیار کو برقرار رکھتے ہوئے جدید علمی مباحث میں بھی ایک نمایاں مقام رکھتا ہے۔

ادارے کو موصول ہونے والے تحقیقی وتنقیدی مضامین مجلس مراجعت کی منظوری کے بعد ہی شامل اشاعت کیے جاتے ہیں۔ مجلس مراجعت کی منظوری کے بعد زیر نظر شمارے میں تحقیق اور تنقید کے مختلف گوشوں کا احاطہ کرنے والے 20 مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ مضمون نگاروں میں بزرگ محققین و ناقدین کے ساتھ ساتھ جواں سال اور نو جواں ناقدین و محققین کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ آغاز میں پروفیسر صغیر افراہیم کا مضمون پریم چند کی عصری معنویت پر روشنی ڈالتا ہے۔ وہ پریم چند کو ایسے فنکار کے طور پر دیکھتے ہیں جس نے کہانی کو محلّات سے نکال کر عام آدمی کی زندگی سے جوڑا اور معاشرتی ناانصافیوں کو نمایاں کیا۔ پروفیسر صاحب کے مطابق پریم چند کے افسانے انسانی اقدار، غربت وامارت

کی کشمکش اور معاشرتی ناہمواریوں کی بہترین مثالیں ہیں۔

پروفیسر علی رفاد فتیحی نے اپنے مضمون میں پروفیسر نذیر احمد ملک کے اسلوبیاتی تنوع پر گفتگو کی ہے۔ وہ ان کی کتاب ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات کو اردو ادب میں ایک اہم علمی اضافہ قرار دیتے ہیں، جو نہ صرف اسلوبیات کے بنیادی تصورات کو واضح کرتی ہے بلکہ قاری کو ادب کے مختلف نظریاتی اور اطلاقی پہلوؤں سے روشناس بھی کراتی ہے۔

پروفیسر شہاب عنایت ملک نے اپنے مضمون میں علاقائی ناول کے شعریات پر گفتگو کی ہے، جس میں جیلانی بانو کے ناول ایوانِ غزل کا تجزیہ بھی شامل ہے۔ وہ اس ناول کو علاقائی تہذیب، رسم ورواج، اور معاشرتی حالات کی نمائندگی کا ایک بہترین نمونہ قرار دیتے ہیں۔

مضمون 'اسلوبیاتی تنقید کے ارتقائی سفر میں پروفیسر علی رفاد فتیحی کی شراکتیں' میں مصنف/راقم نے اردو اسلوبیاتی تنقید کی فکری وتحقیقی روایت کو ایک تاریخی تسلسل میں پیش کرتے ہوئے پروفیسر علی رفاد فتیحی کی خدمات کا تجزیاتی انداز میں جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ مضمون نہ صرف اردو میں اسلوبیاتی تنقید کی تشکیل وارتقا کو واضح کرتا ہے بلکہ اسے لسانیات، ساختیات اور بیانیات جیسے جدید علمی دبستانوں کے تناظر میں بھی مربوط کرتا ہے۔ مجھے امید ہے کہ یہ مضمون اردو تنقید کے جدید رجحانات کو سمجھنے میں قارئین کے لیے مدد ومعاون ثابت ہوگا۔

ڈاکٹر طارق احمد آہنگر اور اشفاق احمد کے مشترکہ مقالے میں قرآن کو سمجھنے میں سیاق کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے، اس مضمون میں داخلی اور خارجی سیاق کی مدد سے آیات کے صحیح معنی تک پہنچنے کا طریقہ بیان کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر کوثر رسول نے شہ زور کشمیری کی دو نظموں کا مارکسی تجزیہ کیا ہے، جس میں ان کی شاعری کے سماجی اور طبقاتی تصادم کی عکاسی کو نمایاں کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر مشتاق حیدر نے پروفیسر محمد اسد اللہ وانی کی افسانوی کائنات پر گفتگو کی ہے۔ اس مضمون میں پروفیسر وانی کے افسانوں میں داخلی وخارجی زندگی کی پیچیدگیوں اور سماجی ناہمواریوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔

فکشن تحقیق وتنقید کے ذیل میں ہی جناب غلام صدانی صاحب نے اپنے مضمون میں ڈاکٹر سلیم خان کے فکشن میں اکیسویں صدی کے تقاضے اور عالمی منظرنامہ کا تجزیہ پیش کیا ہے، جس میں ان کے ناولوں کو عصری تقاضوں اور جدید مسائل کے عکاس کے طور پر دیکھا گیا ہے۔

ڈاکٹر شہناز قادری کا مضمون اکیسویں صدی کے اردو فکشن میں جموں وکشمیر کے تخلیق کاروں کے نمایاں کردار کو اجاگر کرتا ہے۔آنند لہر، ترنم ریاض اور شفق سوپوری جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات کا عالمانہ مطالعہ اس مضمون کی بنیاد ہے۔مضمون میں فکشن کے ذریعے علاقائی، تہذیبی، نسائی اور قبائلی موضوعات کو بصیرت افروز انداز میں پیش کیا گیا ہے۔یہ مطالعہ معاصر اردو فکشن کی فکری وفنی جہات کو سمجھنے میں نہایت معاون ثابت ہوتا ہے۔

ڈاکٹر ریاض توحیدی نے ادبی تنقید کے مفہوم اور اس کے عملی اطلاق پر روشنی ڈالی ہے۔وہ عام تنقید اور ادبی تنقید کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہوئے اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ادبی تنقید کسی بھی تخلیق کے فنی، لسانی، تکنیکی، اور موضوعاتی تجزیے کا نام ہے۔

ڈاکٹر شاہ فیصل نے وحشی سعید کے افسانوی ادب کا تجزیہ کیا ہے۔ڈاکٹر فیصل کا کہنا ہے کہ وحشی سعید کی تحریروں میں سماجی وتہذیبی عناصر اور عالمی منظرنامے کی جھلک نمایاں ہے۔اسی طرح جناب عباس گنائی نے راجندر سنگھ بیدی کے افسانے متھن کا تجزیہ پیش کر کے سماجی نابرابری، عورت کے استحصال، اور آرٹ کی بے قدری کو اجاگر کیا ہے۔

بابا غلام شاہ بادشاہ یونیورسٹی میں اردو کے استاد ڈاکٹر آصف علیمی نے فاروق نازکی کو جموں کشمیر کی جدید اردو شاعری کے نمائندہ شاعر کے طور پر پیش کیا ہے۔ڈاکٹر علیمی کے مطابق فاروق نازکی جدید لفظیات، اسلوب اور منفرد علامت نگاری میں یدِ طولیٰ رکھتے ہیں۔جبکہ کلسٹر یونیورسٹی، سرینگر سے وابستہ اردو زبان وادب کے استاد جناب عبدالغنی کمار نے اپنے مضمون میں کشمیر کے معتبر اردو شاعر نذیر آزاد کی شاعری کا سیر حاصل تجزیہ کیا ہے۔مذکورہ مضمون میں ان کی شاعری میں جدیدیت اور ترقی پسند نظریات کی جھلک کو نمایاں کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر محمد یونس ڈار نے جدید اردو غزل میں تنہائی کے کرب پر گفتگو کی ہے۔ڈاکٹر یونس نے مثالوں کے ذریعے اپنی بات رکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے کہ کس طرح جدید غزل میں فرد کے ذہنی، جذباتی، اور روحانی بحران کو شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ڈاکٹر نثار احمد والو نے اردو میں سلام گوئی کی روایت پر تحقیقی وتنقیدی تجزیہ پیش کیا ہے، جس میں اس صنف کے ارتقا اوراس کی ادبی اہمیت کو واضح کیا گیا ہے۔

افسانوی تنقید پرمبنی اُویس احمد بٹ کا مضمون "یہ چھوٹا سا دائرہ: وجودی شناخت کا مسئلہ" جدید اردو افسانے کی وجودی قرأت کا ایک نمائندہ مطالعہ ہے۔مضمون میں بیانیہ تجزیہ، وجودی فلسفے اور تنہائی کے شعور کو فکری گہرائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔افسانے کے اسلوب، کرداروں اور موضوعاتی جہات کا باریک بینی سے جائزہ لیا گیا ہے۔مضمون قاری کو انسانی تعلقات، داخلی انحطاط اور معنویت کے سوالات پر سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔اس تحریر کو معاصر اردو افسانہ فہمی میں ایک سنجیدہ اور اہم اضافہ کہا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر راکیش کمار کا مضمون اردو نعتیہ شاعری کے ایک اہم مگر کم مطالعہ شدہ پہلو— غیر مسلم شعرا کی نعت گوئی— کو فکری گہرائی اور ادبی نزاکت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔مصنف نے نعت کو محض عقیدت نہیں بلکہ ایک روحانی و جمالیاتی تجربہ قرار دیا ہے، جو بین المذاہب ہم آہنگی اور عشقِ مصطفیٰ ﷺ کے آفاقی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔یہ تحریر اردو نعتیہ ادب میں ایک قابلِ قدر علمی اضافہ ہے۔

ڈاکٹر مظفر منظور نے جموں وکشمیر میں اردو زبان کے فروغ میں ریڈیو کے کردار پر روشنی ڈالی ہے جبکہ پیرزادہ محمد زاہد کا نو تاریخیت پر مبنی مقالہ تاریخ اور ادب کے باہمی تعلق کو نئے تناظر میں سمجھنے کی کوشش نظر آتا ہے۔اس مضمون میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ تاریخ محض ایک معروضی بیانیہ نہیں بلکہ ایک پیچیدہ اور متنوع بیانیوں کا مجموعہ ہے، جو ثقافتی، سیاسی اور سماجی عوامل سے متاثر ہوتا ہے۔نو تاریخیت اس فکری دھارے کی نمائندگی کرتی ہے جو ماضی کے مطالعے کو جامد اور مکمل حقیقت کے بجائے ایک متحرک اور جزوی تشکیل کے طور پر دیکھتی ہے۔اس مضمون کی اہمیت اس امر میں ہے کہ یہ ادبی مطالعے کو محض جمالیاتی تجزیے تک محدود نہیں رکھتا بلکہ اسے تاریخی شعور سے جوڑنے کی سعی کرتا ہے۔

یہ شمارہ اردو زبان و ادب کی وسعت، اس کے تحقیقی وتنقیدی امکانات، اور فکری جہات کوسامنے لانے کی ایک اورکوشش ہے۔امید ہے کہ بازیافت کا یہ شمارہ بھی اردو زبان وادب سے شغف رکھنے والوں کے ساتھ ساتھ طلبہ اور ریسرچ اسکالروں کے لیے سودمند ثابت ہوگا۔ادارہ رسالے کے معیار کوخوب سے خوب تر بنانے کے لیے تعمیری تنقید کا خندہ پیشانی سے خیر مقدم کرتا ہے۔

بازیافت کے اس شمارے کومنظر عام پر لانے کے لیے ادارہ یونیورسٹی کے اعلیٰ حکام، عزت ماب وائس چانسلر پروفیسر نیلوفر خان صاحبہ، ڈین اکیڈمک افیرس پروفیسر پیرزادہ شریف الدین صاحب اور رجسٹرار پروفیسر نصیر احمد کی ذاتی کاوشوں کے لیے تہہ دل سے شکر گزار ہے۔ ادارہ ان تمام مصنفین کا بھی سپاس گزار ہیں جن کے مضامین اس شمارے کی زینت بنے۔ مدیران ڈاکٹر مشتاق حیدر و ڈاکٹر کوثر رسول کا بھی شکریہ ادا کرنا لازمی بنتا ہے کہ جنھوں نے س شمارے کو مرتب کرنے اور اس کی اشاعت کوممکن بنانے میں اپنی علمی صلاحیتوں اور غیر معمولی محنت سے بھرپور کردار ادا کیا۔ ادارہ اس بات کا بھی معترف ہے کہ ان کے ادبی ذوق نے شمارے کے معیار کو بلند کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

پروفیسر اعجاز محمد شیخ
مدیر اعلیٰ

پروفیسر صغیر افراہیم

دورِ حاضر میں پریم چند کی معنویت وافادیت

تلخیص: پریم چند کی ادبی شخصیت قدیم وجدید نظریات کا امتزاج تھی۔ وہ ایک طرف روایتی اقدار کے محافظ تھے تو دوسری طرف جدید علوم وفنون کے فروغ کے خواہاں بھی تھے۔ ان کی تحریریں حقیقت پسندی، انسان دوستی اور اصلاحی سوچ کی عکاسی کرتی ہیں، جو ہر ادبی رجحان میں زیرِ بحث آتی رہی ہیں۔ ان کے ادبی اثرات آج بھی تخلیقی فنکاروں اور ناقدین کو متاثر کر رہے ہیں۔ ان کی تخلیقات نے انسانی حقوق، تعلیم، بھائی چارے اور جمہوری اقدار کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ آج بھی ان کی تحریریں عصری مسائل کو سمجھنے اور ان کے حل کی راہ ہموار کرنے میں معاون ثابت ہو رہی ہیں۔

کلیدی الفاظ: پریم چند، روایتی اقدار، حقیقت پسندی، انسان دوستی، انسانی حقوق، اردو اور ہندی، جاگیردارانہ نظام، ذات پات، عورتوں کے حقوق، انسانی مساوات۔

پریم چند کی افسانوی شخصیت قدیم وجدید افکار ونظریات کا سنگم تھی۔ ایک طرف وہ اُن صحت مند روایات واقدار اور تہذیب وتمدن کے پاسدار تھے جو ماضی کے ہندوستان کی شناخت تھی، دوسری طرف وہ نئے علوم وفنون کے دلدادہ اور اپنے ہم وطنوں میں انھیں رائج کرنے کے خواہاں تھے۔ اِسی لیے ہندوستانی ادب میں اُن کی ہمہ جہت فکری اور فنی کاوشوں کو ایک مستقل عنوان کی حیثیت حاصل رہی ہے، جس کا سلسلہ ہنوز برقرار ہے۔ اُن کی جدّتِ طبع اور نُدرتِ اظہار کا اعتراف یوں تو اُن کی زندگی ہی میں ہونا شروع ہو گیا تھا مگر وقت کے ساتھ ساتھ اُن کی ارضیت پسندی، انسان دوستی اور ادبی وسیع النظری کا اعتراف بڑھتا ہی گیا ہے۔

سو برس بعد بھی اُن کی اہمیت وانفرادیت کا یہ سب سے بڑا اظہار ہے کہ روایتی

ادب ہو یا حقیقت پسندی کا دور، رومانی طرزِ احساس ہو یا ترقی پسند رُجحان، جدیدیت کا زمانہ ہو یا مابعد جدیدیت، پریم چند کی تفہیم ہر دور اور ہر ادبی رُجحان کے تناظر میں کی گئی ہے۔ مختلف نقطہ ہائے نظر رکھنے والوں نے مختلف زاویۂ نگاہ اختیار کیا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ سماج و ادب کی اصلاح سے تعلق رکھنے والے مصلحین و مبلغین نے ہی نہیں بلکہ علم وفن کے دانشوروں نے پریم چند کو کسی نہ کسی زاویے سے اپنایا ہے اور یہی ایک بڑے تخلیق کار کا اعجاز ہوتا ہے کہ دوسرے فن کار اپنے تخلیقی تجربوں کو اس کے آئینے میں دیکھنے کی سعی کرتے ہیں۔

ایک چھوٹی مگر اہم مثال پیش کرنا چاہتا ہوں۔ صنف افسانہ میں پریم چند کے ساتھ راشدالخیری کا بڑا نام سامنے آتا ہے۔ یا راشدالخیری کے ساتھ پریم چند منظرِ عام پر آتے ہیں۔ دونوں فنکار ۱۹۳۶ء میں اِس دُنیا سے رُخصت ہوئے۔ راشدالخیری کے ۲۷/افسانوی مجموعوں، ۱۱/معاشرتی اور ۱۰/نیم اسلامی ناولوں کے ساتھ تاریخ وسیرت پر آٹھ، شاعری کے دو اور مضامین کے نو مجموعے شائع ہوئے۔ اُن کے ادب کا محور مشرقی روایات اور تہذیب کو قائم رکھنے کی کوشش، نیز طبقۂ نسواں کی فلاح رہا ہے۔ دونوں نے عملی جدوجہد میں بھی حصّہ لیا۔ پریس لگایا، اخبار و رسائل نکالے۔ ایک نے مسلمانوں کی عظمتِ رفتہ کو نمایاں کرنے کی کوشش کی تو دوسرے نے عام انسانی عظمت کو بنیادی موضوع بنایا۔ ایک کے یہاں دُرافشانی ہے تو دوسرے نے عام فہم الفاظ کے ذریعے معاشرے کی نبض پر ہاتھ رکھا اور کارآمد نسخہ تجویز کیا۔ اِس طرح بیسویں صدی کے ابتدائی ایام سے آج تک کے افسانوی ادب (اس میں غیر افسانوی ادب بھی شامل کر سکتے ہیں) کا تجزیاتی محاکمہ کریں تو پریم چند کی حیثیت ایک ایسے نقیب کی اُبھرتی ہے جو شش جہت آزادی، خوشحالی، یکجہتی اور مساوات کا متلاشی رہا ہے۔ انھوں نے بدلتے ہوئے وقت کے مطابق ادب کی اہمیت اور افادیت کو محسوس کرتے ہوئے ۹/اپریل ۱۹۳۶ء کو اپنے خطبۂ صدارت میں کہا تھا:

> ”---جس ادب سے ہمارا ذوقِ صحیح بیدار نہ ہو، روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے، ہم میں قوت و حرکت پیدا نہ ہو، ہمارا جذبہ حسن نہ جاگے، جو ہم

میں سچا ارادہ اور مشکلات پر فتح پانے کے لیے سچا استقلال پیدا نہ کرے،
وہ آج ہمارے لیے بیکار ہے۔ اس پر ادب کا اطلاق نہیں
ہوسکتا''۔(روشنائی،سجاد ظہیر،ص:۱۱۸)

ترقی پسند مصنفین کی پہلی کُل ہند کانفرنس میں پیش کیا جانے والا یہ تاریخی خطبہ آج بھی پریم چند شناسی کے خلا کو پُر کرنے کی کامیاب سعی ہے۔وہ نہ صرف قصہ کہانی کو محل سراؤں سے نکال کر چوپال کی طرف لائے بلکہ اس کو اعتبار و اعتماد بھی عطا کیا۔یہی جدّت ہمیں اُن کی کردار نگاری میں بھی نظر آتی ہے کہ انھوں نے اُن کرداروں کو عظمت کا درجہ دیا جن کا سماج میں کوئی مقام نہیں تھا اور انسانی نقطہ نظر سے عموماً اُن کو نظر انداز کیا جاتا تھا۔زبان و بیان کے اظہار میں بھی وہ ایسی تبدیلیاں لائے جو لائق فخر و قابلِ ستائش ہیں۔ یہی بنیادی وجہ ہے کہ پریم چند کی صفات وکمالات کی تعریف وتوصیف ترقی پسندوں کے علاوہ رومانی طرز کے عاشقوں، حلقۂ ارباب ذوق، جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے وابستہ دانشورانِ ادب کے طبقوں نے کی ہے اور یہ سلسلہ ہنوز برقرار ہے۔ چنانچہ ان کا اتباع محض تخلیقی فنکاروں ہی نے نہیں کیا بلکہ ناقدین بھی نئے نئے نکات کے تئیں پریم چند کی تحریروں کا معروضی مطالعہ کررہے ہیں۔

تخلیقی ادب میں سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، حامد اللہ افسر، حکیم یوسف حسن، رشید جہاں، اوپندر ناتھ اشک، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی، دیویندر ستیارتھی، رام لعل، بلونت سنگھ، قاضی عبدالستار، رتن سنگھ، عارف نقوی کے بعد نئی نسل تک یہ سلسلہ دراز ہے۔خواتین میں شیورانی دیوی، سرلا دیوی، کوشلیا اشک، ساوتری گوسوامی، جیلانی بانو، رینو بہل، ناصرہ شرما، نمیتا سنگھ، گیتانجلی شری، ثروت خان کے یہاں پریم چند کا تتبع نمایاں ہے۔سُریندر پرکاش، شوکت حیات، انور قمر، سلام بن رزّاق کے علاوہ جن فکشن نگاروں نے پریم چند کی تخلیقات کو مرکز و محور بنا کر قصّہ کو نئی شکل میں آگے بڑھایا ہے اُن میں علی ضامن کا ناول ''گئودان کے بعد'' اور اسلم جمشید پوری کا افسانہ ''عیدگاہ سے واپسی''بہت نمایاں ہیں۔

تنقیدی زاویۂ نگاہ سے دیکھیں تو فن پاروں کو نت نئے انداز سے پرکھنے کا

سلسلہ عہد پریم چند سے ہی شروع ہوگیا تھا۔ نیاز فتح پوری، دیانرائن نگم، پیارے لال شاکر میرٹھی، سجاد ظہیر، وقار عظیم، واجد قریشی، لطیف الدین احمد، عزیز احمد، رشید احمد صدیقی، عابد حسین، صالحہ عابد حسین، ممتاز حسین، احتشام حسین، آل احمد سرور، اصغر علی انجینئر، رام لال نابھوی، قمر رئیس، یوسف سرمست، محمد حسن، ابواللیث صدیقی، شکیل الرحمٰن، عتیق احمد، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، صادق، جعفر رضا زیدی، سلیم اختر، مدن گوپال، ہنس راج رہبر، شمیم نکہت، ابوالکلام قاسمی، پردیپ جین، علی احمد فاطمی، ارتضیٰ کریم، سیما صغیر تک دراز ہے۔ پیارے لال شاکر میرٹھی اُن کے عکس و نقش کو اس طرح اُبھارتے ہیں:

''پریم چند کو مطالعے کا بہت شوق تھا۔ شاید ہی کوئی موضوع ایسا ہو جس پر ایک آدھ کتاب اُن کی نظر سے نہ گزری ہو۔ اس کے ساتھ ہی حافظہ بھی بلا کا تھا---''۔

ل- احمد (لطیف الدین احمد) کے مطابق:

''پریم چند کی توجہ زیادہ تر معاشرتی مسائل پر مرکوز رہی اور انھوں نے بالعموم ادنیٰ اور متوسط طبقہ کی زندگی کو پیش کیا ہے---''۔

رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''پریم چند کے ناولوں اور کہانیوں میں اُن کے عہد تک کے ہندوستان کی معاشی، سیاسی، طبقاتی اور عوامی کشمکش کا بڑا واضح اور تابناک نقشہ ملتا ہے''۔

سید احتشام حسین رقم طراز ہیں:

''پریم چند کا ذہن ارتقاء پذیر تھا۔ ان کا فن حالات کے ساتھ ترقی کر رہا تھا۔ ان کے خیالات، واقعات کی رفتار کا ساتھ دے رہے تھے۔ وہ ہندوستانی عوام کی روح میں اُتر کر اُن کے دکھ درد، اُن کے کرب واضطراب، اُن کی مایوسی اور اُمید، اُن کے خوابوں اور خیالوں کو دیکھ سکتے تھے۔ وہ اُنھیں اُس جال سے نکال کر ایک بہتر زندگی کا خلعت دینا

چاہتے تھے جس میں وہ صدیوں سے جکڑے ہوئے تھے''۔

قمر رئیس لکھتے ہیں:

''پریم چند پہلے ادیب ہیں جن کی نظر حیاتِ انسانی کے اس انبوہ میں اُن مجبور اور مقہور انسانوں تک پہنچی جو قدرت کے دوسرے بے زبان مظاہر کی طرح صدیوں سے گونگے اور بے زبان تھے۔ پریم چند نے انھیں زبان دی''۔

آل احمد سرور نے اُن کے فن پاروں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے:

''ہم اپنے سماج کے زخموں اور ناسوروں سے، اپنی جہالت اور پراگندگی سے منھ چھپا کر بیٹھنا چاہتے ہیں مگر پریم چند ہماری خلوتوں اور پناہ گاہوں میں گھس کر ہمارے دلوں پر کچوکے لگاتے ہیں---''۔

پریم چند نے اپنے کالم ''ہمارے نیتاؤں کی بہکی باتیں'' (ہنس، اپریل ۱۹۳۱ء)، ''رشوت کی گرم بازاری'' (ہنس، ۳۱؍جولائی ۱۹۳۳ء)، ''نیائے میں وِلمب انیائے ہے'' (جاگرن، ۱۴؍مئی ۱۹۳۴ء) یا اداریہ ''جرمنی میں یہودیوں کا اتیاچار'' (جاگرن، ۱۰؍اپریل ۱۹۳۳ء) یا پھر مضامین ''قوتِ بیانیہ'' (مخزن ۱۹۰۸ء) ''ناول کا فن'' (زمانہ اکتوبر ۱۹۲۲ء)، ''ناول کا موضوع'' (زمانہ جنوری ۱۹۲۵ء)، ''مختصر افسانے کا فن'' (مضامین پریم چند مرتبہ عتیق احمد، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۸۱ء)، میں نقد و نظر کے میزان و معیار کا جو سلسلہ شروع ہو گیا تھا، اُن میں جدید مغربی رجحانات و نظریات کے توسط سے عصرِ حاضر کے صحافی اور ناقدین رنگ و روغن بھر رہے ہیں۔

اردو دنیا میں عموماً اُن کی ادبی جہات کا دائرہ کار افسانوں، ناولوں اور ڈراموں پر رہا ہے۔ کسی حد تک انشائیہ نگاری پر بھی توجہ دی گئی ہے مگر اکیسویں صدی کے آغاز سے ایک ناقد، مکتوب نگار، صحافی اور مترجم کی حیثیت سے بھی اُن پر تحقیقی و تنقیدی کام شروع ہوا ہے۔ اردو میں ان کے اِس کم معروف پہلوؤں پر مدلل اور مسلسل گفتگو سے پریم چند کی مجموعی تخلیقی شخصیت پر مزید تحقیقی اور تنقیدی کام کرنے میں نئی نسل کو آسانیاں فراہم ہو رہی ہیں۔ اِن پہلوؤں پر یکسوئی اور دلجمعی سے کام کرنے (کتاب ''پریم چند-ایک نقیب''-

''پریم چند کی تخلیقات کا معروضی مطالعہ'') کی بنا پر مستقبل میں پریم چند کی قدر و قیمت صرف اِس معیار سے متعین نہیں کی جائے گی کہ انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کو معیار و اعتبار بخشا، بلکہ اُس وسیع ادبی ذخیرے کا بھی مطالعہ کیا جائے گا کہ پریم چند نے فکشن کے علاوہ غیر افسانوی ادب میں بھی اپنے فن کا مظاہرہ کرتے ہوئے جدّت و نُدرت سے کام لیا ہے۔[1]

تفصیل سے گُریز کرتے ہوئے یہاں محض یہ واضح کرنا ہے کہ پریم چند نے خوف و دہشت کی روش اور ظالموں کے طور طریق کے نتیجے میں جن پیش آنے والے حالات کی بظاہر اُس عہد میں جب کہ اس کی توقع نہیں کی جا سکتی تھی، اُن خطرات کو بھانپنے کی کوشش کی ہے، نیز انھوں نے مظلوم طبقے کے ردِ عمل کے تصور کی شدت کا احساس دلا کر معاشرے کو خبردار کیا ہے۔ مثلاً ''گھاس والی'' کی ملیا، ''مندر'' کی سُکھیا، گئو دان کا ہرکھو، ذات پات کی تفریق اور انسانوں سے غیر انسانی سلوک کی واضح مثال ہیں۔ انھوں نے افسانہ ''صرف ایک آواز'' میں بابانگِ دہل کہا ہے کہ ظالم کسی شکل میں، کسی بھی طبقے کا ہو، اس کو تختۂ مشق بنانے میں ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرنی چاہیے۔ وہ ناول ''میدانِ عمل'' میں اِس حقیقت کو تفصیل سے، طنزِ ملیح کے انداز میں بیان کرتے ہیں۔ افسانہ ''معصوم بچہ''، ''نجات'' اور ''سوا سیر گیہوں'' میں پروان چڑھنے والے ذہنوں کی تیکھی نشاندہی کرتے ہیں۔ طنزِ ملیح کا تہہ دار انداز ''کفن'' میں نہایت وسیع اور بھرپور انداز میں جلوہ گر ہے، جس کو گوپی چند نارنگ، وارث علوی، شمس الرحمٰن فاروقی، ابوالکلام قاسمی اور سیما صغیر نے اپنے اپنے زاویۂ نگاہ سے پیش کیا ہے، بلکہ کووِڈ-۱۹ کے بعد اِس کو نئے نئے انداز میں تخلیق کا موضوع بھی بنایا جا رہا ہے۔ وجہ یہ کہ ''کفن'' کا مرکزی خیال نوآبادیاتی نظام کے دریچوں سے گزرتا ہوا، اُس استحصال سے روشناس کراتا ہے جو طبقہ وارانہ نظام کے تحت سب سے پچھڑے طبقے کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں گھیسو اور مادھو جیسے کردار وجود میں آئے، جن کی نفسیات عام لوگوں سے قطعی مختلف ہے اور جن کے افعال و اعمال اتنے غیر متوازن ہیں کہ اُن کی سچائی مشکوک معلوم ہوتی ہے، اور قاری کی تمام توجہ بُدھیا کی طرف ملتفت ہوتی ہے۔ تکنیک کے روایتی انداز کو توڑنے والی اِس تہہ دار کہانی میں بہت سے

رموز اُس وقت آشکارا ہوتے ہیں جب نشہ گھیسو، مادھو پر غالب آکر، اُن کی ظاہری شخصیت کو تہ و بالا کر دیتا اور اُن پر چڑھے ہوئے غلاف کو اُتار پھینکتا ہے۔

''کفن'' کے علاوہ پریم چند کی دو اور کہانیاں بھی سنگِ میل قرار پاتی اور شاہکار تخلیق کے زمرے میں آتی ہیں۔ ایک ''روشنی'' اور دوسری ''عیدگاہ''۔ ''روشنی'' میں ایک آئی سی ایس افسر اور ایک دیہاتی بیوہ کو مرکزی کردار بنا کر پریم چند نے ایک غریب بیوہ کی اخلاقی جرأت، جذبہ ایثار اور اعلیٰ انسانی اقدار پر بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ بیانیہ تکنیک پر مبنی اس افسانہ کا اسلوب سیدھا سادا، صاف ستھرا اور دل کو چھو لینے والا ہے۔ پند و موعظت سے بھرے ہوئے چھوٹے چھوٹے جملے قدیم ہندوستانی اقدار کو اُجاگر کرتے ہیں۔ دراصل پریم چند نے مذکورہ افسانہ کے ذریعہ ادنیٰ و اعلیٰ کی تمیز و تخصیص کو ختم کرتے ہوئے انسانی ہمدردی اور خلوص و محبت کی شمع جلائے رکھنے کی کوشش کی ہے، وہ شمع جس کی روشنی میں تہذیبیں پروان چڑھتی ہیں۔

''عیدگاہ'' غربت و امارت کا ایک استعارہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار حامد یتیم ہے۔ وہ غربت کی گود میں پل کر بے حد حساس اور باشعور ہو چکا ہے جب کہ دیگر ساتھی دنیا و مافیہا سے بے خبر کھیل کی دنیا میں گم ہیں۔ دوستوں کے ساتھ کھلونے خریدتے ہوئے حامد کا یہ احساس کہ روٹی پکاتے وقت دست پناہ نہ ہونے کی وجہ سے دادی کا ہاتھ جل جاتا ہے تو کیوں نہ ایسی چیز خریدی جائے جو بامقصد اور کارآمد ہو، قاری کو سنجیدہ غور و فکر کی طرف لے جاتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں لکھا گیا یہ افسانہ امیری و غریبی کی کشمکش، اتحاد و اخوت، یتیموں اور بیواؤں کی بے چارگی اور بچوں کی نگہہ داشت اور پرورش کے ساتھ اُن کی خواہشات و نفسیات پر مشتمل چونکا دینے والا اشاریہ ہے۔ مذکورہ افسانہ میں اس بات کا بالواسطہ اعلان ہے کہ اگر غریب، حساس اور بیدار ہو جائے تو وہ 'دست پناہ' کے مانند فولادی ہو جائے گا جس کے سامنے طاقت ور اور جابر طبقے جو افسانہ کے منظر نامے پر سپاہی، وکیل جیسی شکلوں میں نظر آ رہے ہیں، ٹوٹ، پھوٹ کر خاک میں مل جائیں گے۔ ذرا حوصلہ ہو تو فتح کا پرچم فولادی دست پناہ کی طرح غریب کے ہاتھ میں ہوگا۔ عوامی اقتدار اور جمہوری نظام کی یہ ایک بشارت بھی ہے جسے پریم چند نے نہایت سادگی کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر

اُتارا ہے۔ یہی جدّت، نُدرت اور بے باکی اُن کے بیشتر ناولوں (اسرارِ معابد، بازارِ حسن، چوگانِ ہستی، میدانِ عمل، گئودان اور نامکمل ناول منگل سوتر) میں ہے جو آج بھی حسّاس قاری کو اپنی طرف متوجہ کر رہے ہیں اور فنکار اُن پر مزید تعمیرات کر رہے ہیں۔

صارفیت کے اِس دور میں، کووڈ-۱۹ کی آفتِ ناگہانی کے بعد استحصالی نظام اور فرسودہ روایات کے چٹخنے اور ٹوٹنے کی آواز بہت صاف سنائی دے رہی ہے۔ بالواسطہ طور پر یہ تبدیلی مرہونِ منت ہے اُس فنکار کی، جس نے انسانی حقوق کی سرفرازی کے لیے اپنے قلم کا سارا زور وقف کیا، اور وہ جتن کیے جن سے انسان کا انسان سے ایسا رشتہ برقرار ہو جو انسانیت کا وقار بلند کرے۔ ہندی کے ممتاز نقاد پروفیسر کے. پی. سنگھ ''پریم چند-ایک نقیب'' کے مقدمہ میں لکھتے ہیں:

''--- پریم چند مذہب اور معاشرے کے نام پر قدامت پرستانہ خیالات کی شدید مخالفت کرتے ہیں۔ وہ فرسودہ رسوم و رواج کے بھی شدید مخالف ہیں۔ معاشرے میں مذہب کا کردار آج کیا ہونا چاہیے، اِس موضوع پر وہ بہت بے باکانہ اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ اُن کا سارا ادب ہندوستانی معاشرے میں مثبت تبدیلیوں کا علامیہ ہے۔ وہ سماجی تنظیموں کے حدود اور صلاحیتوں کو بھی اچھی طرح جانتے ہیں اور ان کے کردار پر خط کھینچتے ہیں---''۔

پریم چند کی افسانوی اور غیر افسانوی تخلیقات نے قاری کو شدت سے احساس دلایا ہے کہ زندگی کے حُسن و جمال کو قائم رکھنے کے لیے، انسانی رشتوں کو توانائی بخشنے کے لیے، جبر و استحصال اور خوف و دہشت کا رویہ ترک کرنا ہوگا— حق تلفی آج بھی ہو رہی ہے۔ مساوات اور ذہنی آزادی کے لیے ان گنت افراد اب بھی ترس رہے ہیں مگر آج وہ مظلومی، محرومی اور محکومی سے اُس طرح دو چار نہیں جیسا کہ ماضی میں ہوا کرتا تھا۔ شاید اِس وجہ سے بھی کہ آج عدالت کے دروازے سب کے لیے کھلے ہوئے ہیں— جمہوری نظام کی بدولت ہر فرد کے حوصلے بلند، خواب خوبصورت اور مستقبل کو خوشگوار بنانے کا عزم ہے، اور یہی عزم و اعتماد پریم چند کی تخلیقات کی معنویت و افادیت کو دوبالا کرتا ہے۔ اردو، ہندی

کے اِس ادیب کے ادب کے تفصیلی مطالعے سے جو اہم نکات سامنے آتے ہیں، وہ اس طرح ہیں:

۱۔ پریم چند نہ صرف کامیاب تخلیقی فنکار (ناول، افسانہ، ڈرامہ نگار) تھے بلکہ وہ مکتوب نگار، مترجم، صحافی اور انشائیہ نویس بھی تھے۔

۲۔ وہ نہ صرف کثیر المطالعہ ادیب تھے بلکہ اپنے عہد کے بیشتر رُجحانات اور تقاضوں سے پوری طرح باخبر اور اُن سے ہم آہنگ بھی تھے۔

۳۔ وہ حالاتِ حاضرہ پر مختلف اور چونکا دینے والے عنوانات سے تبصرہ کرنے کے بجائے دوٹوک گفتگو کے قائل تھے۔

۴۔ نئی کتابوں، مذاکروں اور مباحثوں پر، رسمی طور پر نہیں بلکہ باقاعدگی سے رائے دیتے تھے۔

۵۔ ادبی سرگرمیوں میں پوری دلچسپی لیتے تھے اور اپنے مشوروں سے احباب کو نوازتے تھے۔

۶۔ خواتین میں رائج معاشرتی سلوک پر وہ آبدیدہ ہوتے اور اُن کی خوشحالی کے ساتھ ساتھ عزت واحترام کے بھی کوشاں رہتے، انھوں نے عملی طور ایسا کر کے دکھایا بھی تھا۔

۷۔ بیماری اور ذہنی الجھنوں میں گھِرے رہنے کے باوجود ہشاش بشاش رہنے کی کوشش کرتے تھے۔

۸۔ ہندی میں 'ہنس' اور 'جاگرن' کی بقا اور ہندی اردو کے صحافتی وقار کے فروغ کے لیے ممکن جتن کرتے رہتے تھے۔

۹۔ عصرِ حاضر کے شعور اور تقاضوں کے تحت ذاتی تجربہ کو ابلاغ مدعا کے لیے بنیادی ضرورت سمجھتے تھے، جسے آج کے تناظر میں بڑی اہمیت دی جارہی ہے۔

۱۰۔ اُن میں گہری تنقیدی و تحقیقی صلاحیت تھی جس کا استعمال واظہار وہ نہایت محتاط انداز میں کرتے تھے۔

۱۱۔ جون ۱۸۵۷ء سے مئی ۱۸۵۷ء کی انقلابی جدوجہد کے ساتھ ساتھ وہ سوراج کے مطالبہ اور سودیشی بائیکاٹ کے بھی ہم نوا تھے۔

۱۲۔ اُن کا شمار اُن ادیبوں میں ہوتا ہے جو ممکنہ حد سے کہیں آگے کی ادبی کاوشوں سے

اپنے آپ کو باخبر رکھتے ہیں۔

۱۳۔ وہ عوام کے علم وعمل، تہذیب و معاشرت اور جذبات ومحسوسات کو ادیب کے مطالعے اور مشاہدے کے لیے نہایت ضروری سمجھتے تھے۔

۱۴۔ وہ گاؤں کو آباد، خوشحال اور ترقی یافتہ دیکھنے کے خواہش مند تھے۔

۱۵۔ ہندوستانی زبان وادب یعنی اردو، ہندی کو بین الاقوامی سطح پر اُبھرتا ہوا دیکھنے کے آرزومند تھے اور اِس کے لیے انھوں نے علمی اور عملی جتن کیے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند کے ناول، افسانے، ڈرامے، مضامین ،تبصرے، اداریے اور خطوط کسی دیومالائی کردار کی نہیں بلکہ ایک عہد ساز شخصیت کے فن کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ پُر وقار شخصیت جس نے اپنا زورِ قلم غلام دیس کو آزاد کرانے، تعلیم کی اہمیت کو اُجاگر کرنے، اردو، ہندی کو قریب لانے، بھائی چارے کو فروغ دینے، جاگیردارانہ نظام اور اُس کے اندر پنپنے والی ذہنیت کا پردہ فاش کرنے، استحصال پسندوں کو بے نقاب کرنے، ذات پات کی تفریق کا انسداد کرنے، قدیم فرسودہ رسوم کو مٹانے اور عورتوں کو اُن کا سماجی مرتبہ دلانے پر صرف کیا۔ پریم چند کی ہشت پہل شخصیت، اُن کی وسیع النظری اور دھرتی سے اٹوٹ لگاؤ کو جاننے بلکہ اُن کے عہد کو مکمل طور سے سمجھنے کے لیے موصوف کی تمام افسانوی اور غیر افسانوی تحریروں کا ایک ساتھ وسیع تر تناظر میں پڑھنے کی ضرورت ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ اس کا چلن بڑھ رہا ہے۔ شاید اِس وجہ سے بھی کہ آج کے ادب نواز دوستوں اور دانشوروں نے سمجھ لیا ہے کہ اب محض عقیدت اور مفروضوں سے بات بننے والی نہیں ہے۔

حواشی:

(i) مضامین: ۲۷/سوانحی (اردو میں)، دس تنقیدی مضامین اردو میں،
۱۸/ہندی میں

(ii) تبصرے: ۱۷/(اردو میں)

(iii) انشائیے: ۳۲/(اردو میں ۱۳، ہندی میں ۱۹)

(iv) اداریے: ۴۵۰ (آج، مریادا، ہنس، جاگرن وغیرہ)

(v) کالم: ۱۵۰ (مادھوری، پرتاپ، جاگرن، ہنس وغیرہ میں)

(vi) خطوط: ۶۹۵ (اردو میں ۴۶۵، ہندی میں ۲۲۵، انگریزی میں ۵)

(vii) ترجمے: دس[۱۰]

☆☆☆

پروفیسر علی رفاد فتیحی

پروفیسر نذیر احمد ملک کے اسلوبیاتی تنوعات

تلخیص : پروفیسر نذیر احمد ملک ایک نمایاں اسلوبیاتی نظریہ ساز ہیں جنہوں نے ادب اور زبان کے تعلق کو سائنسی بنیادوں پر سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ان کی تحقیق اسلوبیات کو لسانی اصولوں پر مبنی ایک معروضی مطالعہ قرار دیتی ہے، جو ادبی متن کے صوتی، نحوی، اور معنوی پہلوؤں کا تجزیہ کرتی ہے۔ان کا نظریہ روایتی ادبی تنقید سے مختلف ہے، کیونکہ وہ لسانی تجزیے کی مدد سے معنی کے تعین پر زور دیتے ہیں۔نذیر احمد ملک کی تحقیق میں پیش منظر (Foregrounding) اور انحراف (Deviation) کے تصورات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، جو ادبی زبان کو عام زبان سے ممتاز کرتے ہیں۔ وہ روسی فارملسٹوں اور پراگ اسکول کے تصورات کی روشنی میں یہ استدلال پیش کرتے ہیں کہ شاعری اور ادب میں زبان کا غیر معمولی استعمال قاری کو متن کے ساتھ گہری سطح پر مشغول ہونے پر مجبور کرتا ہے۔

کلیدی الفاظ: نذیر احمد ملک، اسلوبیات، نحوی، صوتی، پیش منظر، انحراف، روسی فارملسٹس ، پراگ اسکول

اسلوبیات لسانیات کی ایک ایسی اہم شاخ ہے جو لسانی اصولوں پر مبنی ادبی اور غیر ادبی متن کے تجزیے پر مرکوز ہے۔ایک اسلوبیاتی نظریہ ساز کے طور پر، نذیر احمد ملک نے ادبی جمالیات اور معنی کو سمجھنے میں لسانی ساخت کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے زبان اور ادب کے درمیان انٹرفیس کے بارے میں بصیرت افروز گفتگو پیش کی ہے۔اسلوبیات میں نذیر احمد ملک کا مطالعہ ان کے اس عقیدے کا اظہار ہے کہ متن کی لسانی ساخت ادبی

اسلوب کی بنیاد رکھتی ہے۔ انھوں نے اسلوبیات کو اسلوب کے سائنسی مطالعہ کے طور پر دیکھا ہے، جس میں لسانیات کے طریقہ کار کا استعمال کرتے ہوئے یہ تجزیہ کیا جاتا ہے کہ زبان کے ذریعے ادبی اثرات کیسے حاصل ہوتے ہیں۔ اپنے اسلوبیاتی مطالعے میں، نذیر احمد ملک نے صوتیاتی، نحوی، اور معنوی سطحوں پر مبنی شاعری کے تجزیہ کے لیے ایک منظّم طریقہ کا خاکہ پیش کیا۔ انھوں نے دریافت کیا کہ کس طرح مختلف لسانی عناصر، جیسے آواز کے نمونے، الفاظ کا انتخاب، اور جملے کی ساخت، نظم کے مجموعی جمالیاتی اور تشریحی اثرات میں حصہ ڈالتے ہیں۔ نذیر احمد ملک کا نقطہ نظر متن کے اسلوب کے مطالعہ میں لسانی طریقہ کار اپنا کر روایتی ادبی تنقید سے الگ ہو جاتا ہے۔ ادبی تخلیقات کی موضوعی تشریحات پر انحصار کرنے کے بجائے، انھوں نے متن کی لسانی خصوصیات پر مبنی ایک معروضی مطالعے پر مبنی تجزیہ کی وکالت کی ہے۔ انھوں نے اس تخلیق کے لسانی ڈھانچے کو یہ سمجھنے کے لیے ضروری سمجھا کہ ادبی متن کس طرح معنی پیدا کرتے ہیں، اور وہ قارئین کے لیے کس طرح جمالیاتی تجربات تخلیق کرتے ہیں۔

اسلوبیات میں نذیر احمد ملک کی اہم شراکت میں سے ایک پیش منظر اور انحراف کے تصورات کی ترقی ہے۔ روسی فارملسٹ اور پراگ اسکول کے ماہرین لسانیات کے کام پر روشنی ڈالتے ہوئے، نذیر احمد ملک نے اس بات پر زور دیا ہے کہ کس طرح ادبی زبان اپنی طرف توجہ مبذول کرنے کے لیے اکثر روزمرہ کے اصولوں سے ہٹ جاتی ہے۔ یہ انحراف "پیش منظر" کا احساس پیدا کرتا ہے، جس سے بعض لسانی خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں، اس طرح ادبی متن کی منفرد اسلوبی ساخت میں حصہ ڈالتا ہے۔ اپنے تجزیے میں نذیر احمد ملک نے استدلال کیا ہے کہ ادبی زبان اکثر شاعرانہ اثرات پیدا کرنے کے لیے قواعدی یا معنوی اصولوں کو توڑ دیتی ہے۔ مثال کے طور پر، شاعری میں الفاظ کی غیر معمولی ترتیب، غیر متوقع تال میل، اور استعارے کے اختراعی استعمال قارئین کی توقعات میں خلل ڈال سکتے ہیں، اور انہیں متن کے ساتھ گہری سطح پر مشغول ہونے پر مجبور کر سکتے ہیں۔ نذیر احمد ملک کا خیال تھا کہ یہ خلل قاری کے جمالیاتی تجربے کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے، کیونکہ یہ زبان کو شفاف یا خالصتاً بات چیت کرنے کی اجازت دینے کے بجائے خود

اس کی طرف توجہ دلاتی ہے۔

نذیر احمد ملک نے اس پیش منظر کو ادبی متن میں ضروری سمجھا کیونکہ یہ قاری کو چیلنج کرتا ہے کہ وہ انحرافات کا احساس کرے اور ایسا کرنے سے معنی پیدا ہوتا ہے۔ یہ خیال رومن جیکبسن کے "ادبی پن" کے نظریہ سے ہم آہنگ ہے، جس سے پتہ چلتا ہے کہ جو چیز کسی متن کو ادبی بناتی ہے وہ زبان کو غیر مانوس کرنے اور اسے ایک نئی روشنی میں پیش کرنے کی صلاحیت ہے۔

نذیر احمد ملک سیاق و سباق میں زبان کے مطالعہ اور پراگمیٹکس کو اسٹائلسٹکس کے ساتھ جوڑنے میں بھی ایک علمبردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اپنے بعد کے کام میں، خاص طور پر پراگمیٹکس کے اصول میں نذیر احمد ملک نے اس بات کی کھوج کی کہ کس طرح عملی اصولوں جیسے شائستگی، تقلید اور تقریری اعمال کا اطلاق ادبی متن پر کیا جا سکتا ہے۔ وہ خاص طور پر اس بات میں دلچسپی رکھتے ہیں کہ ادب کس طرح نہ صرف متن کے اندر کرداروں کے درمیان بلکہ مصنف اور قاری کے درمیان بھی رابطے کی ایک شکل کے طور پر کام کرتا ہے۔ نذیر احمد ملک کا زبان میں شائستگی کا نظریہ، خاص طور پر جیسا کہ اس کے اصولوں کے عملیات میں دریافت کیا گیا ہے، یہ سمجھنے کے لیے ایک فریم ورک پیش کرتا ہے کہ مصنفین مکالمے اور بیانیہ دونوں میں سماجی تعاملات کو کس طرح نیویگیٹ کرتے ہیں۔ انھوں نے شائستگی کا ایک نمونہ تجویز کیا جس کی بنیاد زیادہ سے زیادہ باہمی رابطے کی رہنمائی کرتی ہے، جیسے کہ ٹیکٹ میکسم (کم سے کم عائد کرنا) اور موڈسٹی میکسم (اپنی تعریف کو کم کرنا)۔ نذیر احمد ملک کی شائستگی تھیوری کے مضمرات ہیں۔ ادبی متن میں، متوقع شائستگی کے اصولوں سے انحراف کردار کی نفسیات اور ان کے تعامل میں بنیادی تناؤ کے بارے میں بہت کچھ ظاہر کر سکتا ہے۔ ادب میں شائستگی کی حکمت عملی کس طرح کام کرتی ہے اس کا جائزہ لے کر، نذیر احمد ملک نے مکالمے اور کردار کے رشتوں کا تجزیہ کرنے کے لیے ایک ٹول فراہم کیا۔ عملیت پسندی اور طرزیات کے درمیان اس تعلق نے یہ جاننے کے لیے نئی راہیں کھولی ہیں کہ ادبی گفتگو میں معنی کی بات کیسے کی جاتی ہے، اور مصنفین اپنے متن میں پیچیدہ باہمی حرکیات پیدا کرنے کے لیے کس طرح زبان کا استعمال کرتے ہیں۔

اسٹائلسٹکس میں نذیر احمد ملک کی شراکتیں وسیع اور کثیر جہتی ہیں۔ان کی تحریروں نے لسانی نظریہ اور ادبی تنقید کے درمیان فرق کو ختم کیا، جس نے ادبی اسلوب کا معروضی اور منظم انداز میں تجزیہ کرنے کا فریم ورک فراہم کیا۔ پیش منظر، انحراف کے اپنے تصورات اور عملیت پسندی کے اپنے انضمام کے ذریعے، نذیر احمد ملک نے طرزیات کے دائرہ کار کو وسیع کیا تا کہ زبان کی نہ صرف رسمی خصوصیات شامل ہوں، بلکہ اس کے ابلاغی اور سماجی افعال کو بھی شامل کیا جائے۔اسٹائلسٹکس کے بارے میں نذیر احمد ملک کا نقطہ نظر اسکالرز اور ادب کے طالب علموں کو متاثر کرتا ہے، جو ادبی متن کی لسانی پیچیدگیوں اور ان پیچیدہ طریقوں کو تلاش کرنے کے لیے ٹولز پیش کرتا ہے جن میں زبان معنی کی تشکیل کرتی ہے۔ ایک اسلوبیاتی نظریہ ساز کے طور پر، نذیر احمد ملک کی میراث زبان کے ٹھوس میکانزم کے ذریعے ادب کی تجریدی خوبصورتی کو قابل رسائی بنانے کی صلاحیت میں مضمر ہے، جو الفاظ کے فن کو سمجھنے کے لیے سائنسی نقطہ نظر فراہم کرتی ہے۔

پروفیسر نذیر احمد ملک کی کتاب ''ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات'' ان معنوں میں اہم ہے کہ یہ کتاب نہ صرف اسلوبیات کے اہم تصورات کا تعارف پیش کرتی ہے بلکہ قارئین کو ادب فہمی کے بہت سے مسائل سے آشنا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پروفیسر نذیر احمد ملک کی کتاب ''ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات''، اسلوبیات پر جامع اور بصیرت انگیز نصابی کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ تحقیقی کتاب اردو داں طبقہ بالخصوص طالب علموں کے لئے ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ کتاب مختلف اعتبار سے منفرد ہے۔ اس کتاب میں پروفیسر نذیر احمد ملک نے نہایت ہی منفرد انداز میں اسلوبیاتی مقالات کو ادبی تھیوری کے پس منظر میں اس طرح پرکھنے کی کوشش کی ہے کہ یہ کتاب ادب وفن کے ادراک وشعور اور افہام وتفہیم کی ایک نئی جہت کی دریافت کرتی ہے۔ پروفیسر نذیر احمد ملک کی کتاب ''ادب ، ادبی تھیوری اور اسلوبیات'' میں نظری مسائل پر بھی غور وفکر کیا گیا ہے اور اطلاقی نوعیت کے تجزیے بھی کیے گئے ہیں جو یقینی طور پر اردو تنقید میں ایک اہم اضافہ ہے۔ کتاب کی قرات اس بات کی وضاحت کرتی ہے کہ ادب اور اس کے اثرات کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے، ادبی نظریات اور اسلوبیات کو بخوبی سمجھنا ضروری ہے۔ ادبی نظریات دراصل وہ

تنقیدی فریم ورک ہیں جو ادبی کاموں کا تجزیہ اور تشریح کرنے کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ یہ نظریات یہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ادب میں معنی کس طرح تعمیر کیے جاتے ہیں اور یہ اس سماجی اور ثقافتی تناظر کی عکاسی کیسے کرتا ہے جس میں اسے تخلیق کیا گیا تھا۔ ایسا ہی ایک نظریہ فارملسٹ نظریہ ہے، جو کسی کام کے ادبی عناصر پر توجہ مرکوز کرتا ہے، جیسے کہ پلاٹ، ترتیب اور کردار کی نشو ونما۔ فارملسٹ کا خیال ہے کہ ادبی کام کو اس کے سیاق و سباق سے الگ تھلگ کر کے مطالعہ کیا جانا چاہئے اور یہ معنی متن سے ہی اخذ کیا جاتا ہے۔ ایک اور ادبی نظریہ مارکسی نظریہ ہے، جو ادب کو ان سماجی اور معاشی حالات کی پیداوار کے طور پر دیکھتا ہے جن میں اسے تخلیق کیا گیا تھا۔ پروفیسر نذیر احمد ملک کا خیال ہے کہ ان ادبی نظریات میں اسلوبیات کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ اسلوبیات، لسانیات کی ایک شاخ ہے جو زبان میں اسلوب کے مطالعہ پر مرکوز ہے۔ یہ متن کی مختلف لسانی خصوصیات کا جائزہ کچھ یوں لیتی ہے، جس سے یہ ظاہر ہو سکے کہ نحو، لغت، اور علامتی زبان، تخلیق کے مجموعی معنی پر کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسٹائلسٹکس مصنف کے ذریعہ کیے گئے اسلوبیاتی انتخاب کے مخفی گوشوں کو واضح کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ وہ معنی کی تخلیق میں کس طرح تعاون کرتے ہیں۔ گویا ادب فنکارانہ اظہار کی وہ شکل ہے جو تحریری یا گفتاری زبان کے ذریعے تخلیق کی جاتی ہے۔ ادبی اظہار بالعموم اس ثقافت، معاشرے اور وقت کی عکاسی کرتا ہے جس میں اسے تخلیق کیا گیا ہے، اور یہ اکثر ان پیچیدہ موضوعات اور مسائل کو دریافت کرتا ہے جو انسانی تجربے سے متعلق ہوتے ہیں۔

پیش منظر پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ واضح کرتے ہیں کہ پیش منظر یا فورگراونڈنگ (Foregrounding) ایک ادبی اصطلاح ہے جو براہ راست روسی ہیئت پسندوں اور پراگ سکول سے وابستہ ہے۔ جس سے مراد زبان اور ادبی آلات کو جان بوجھ کر کچھ اس طرح استعمال کرنا ہے تا کہ کسی متن میں کچھ عناصر پر زور دیا جا سکے۔ اس تصور کا روسی ہیئت پسندوں کے تصور De familiarization سے گہرا تعلق ہے۔ پراگ اسکول نے نظریہ آفاقیت کو بہتر بنایا اور ایک ایسا نظریہ تیار کیا جو بعد میں ضابطہ کشائی اسٹائلسٹکس (Decoding Styistics) کے مرکزی تصورات میں سے

ایک بن گیا اور ایک ایسا طریقہ جس نے متن کے تجزیہ کے لیے الگورتھم (A l g o r i y t h m)بنانے میں مدد کی ۔ "پیش منظر " یا "حقیقت سازی (Foregrounding) کی اصطلاح پراگ اسکول کے ممتاز ماہر لسانیات، جیسے Mathesiusاور Chizhevsky،Havránek،Mukaovský کے کاموں سے آتی ہے جو ادبی اور شاعرانہ زبان کی تحقیق میں شامل تھے۔ان اسکالرز نے دعویٰ کیا کہ ادبی اور شاعرانہ زبان کے درمیان تعلقات بنیادی طور پر اس حقیقت پر مبنی ہوتے ہیں جو ادبی زبان شاعرانہ زبان کا پس منظر ہے، جو ادبی متن کے لسانی حصوں کی خصوصی تحریف کو ظاہر کرتی ہے۔اس تحریف کو زبان کے اصولوں کی خصوصی خلاف ورزی کے طور پر جانا جاتا تھا(بلاشکیو 2006)۔

شاعرانہ زبان کے تجزیے کے اندر، ان اسکالرز نے یہ بھی تحقیق کی کہ شاعرانہ زبان کی خصوصیات الفاظ کے معانی سے ہوتی ہے۔اس طرح کے کھیل کا مقصد ان الفاظ کی "حقیقت" تھا(بلاشکیو 2006)۔شاعرانہ زبان میں کسی بھی جز کی حقیقت نگاری کا مطلب ہے پیش منظر۔یعنی ایسے زبان کے آلات کا استعمال، جو توجہ مبذول کر سکتے ہیں اور اسے غیر معمولی اور خود کار طریقے سے مبرا سمجھا جا سکتا ہے یہ تکنیک کے ساتھ ساتھ شناخت کی تکنیک ادبی متن کے درست ادراک کا ایک بالکل نیا اصول بناتی ہے: قاری کو ادبی کام کو ایک "نئے پیدا ہونے والے ناظرین یا سامع" کے طور پر غور کرنے کی ضرورت ہے ۔ میکانٹائر بتاتے ہیں کہ "فن کے کسی کام یا کسی متن کو مانوس کرنے سے ہم اسے معمول سے الگ کر دیتے ہیں- یہ پیش منظر بن جاتا ہے"(2003McIntyre)، اس طرح، یہ دو نظریات - پیش منظر اور defamiliarization کا نظریہ- ایک دوسرے سے جڑے ہوئے سمجھے جاتے ہیں۔ defamiliarization میں زبان کے استعمال کے اصولوں اور ادبی کنونشنوں میں خلل ڈالنا شامل ہے تا کہ قاری زبان اور معنی کو ایک نئے انداز میں محسوس کرے۔پیش منظر کا استعمال اکثر کسی خاص اثر کو تخلیق کرنے یا کسی ادبی کام میں کسی تھیم یا خیال پر زور دینے کے لیے کیا جاتا ہے۔فورگراونڈنگ میں غیر معمولی یا غیر متوقع الفاظ یا جملے کا استعمال شامل ہے، جو زبان کی طرف توجہ مبذول

کراتے ہیں۔

پروفیسر نذیر احمد ملک اس گفتگو سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ پیش منظر (Foregrounding) ایک ادبی تکنیک ہے جس میں زبان اور ادبی آلات کا جان بوجھ کر استعمال ہوتا ہے تاکہ کسی متن کے بعض عناصر پر زور دیا جا سکے۔ اسے مختلف قسم کے اثرات پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے اور اکثر اہم موضوعات یا خیالات پر زور دینے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

قاری اساس تنقید کا نظریہ ایک ادبی نظریہ ہے جو کسی ادبی کام میں معنی کی تشریح اور تخلیق میں قاری کے کردار پر زور دیتا ہے۔ قاری اساس تنقید ساٹھ کی دہائی میں اے آر رچرڈز کی جذباتی مباحث سے شروع ہوئی۔ جس نے ساختیے کے روایتی تصوارات سے ایک مخصوص ذہنی میکانیت کو پا کر بصری اور قرات کے عمل کے امتزاج سے اس نئے تنقیدی نظریئے کو فروغ دیا۔ جس کا روایتی نقاد پہلے بیانیہ، پلاٹ، کردار۔ اسلوب اور ساخت کے حوالے سے کسی نہ کسی طور پر کرتے آئے تھے کیونکہ متن انفرادی قاری کو " تخلیقیت " کے حوالے سے ادبی متن کا مطالعہ کرتے آئے تھے۔ قاری اساس تنقید ادبی متن اور کاموں میں زبان کو اہمیت دیتی ہے اور قاری سے یہ توقع کرتی ہے کہ وہ متن کی معنویت کو اپنے طور پر پالے۔ گویا اس میں قاری کے تجربات بھی شامل ہوتے ہیں۔ یوں ان میں کئی تنقیدی مزاج در آتے ہیں لیکن متن فرد کے ذہن کا حصہ نہیں ہوتا مگر وہ انفرادی سطح پر متن کی قرات کرتا ہے۔ اس کو بعض ناقدین نے موضوعی تنقید بھی کہا جو معنئی کے جوہر پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اور معنیاتی اور ساختیاتی نظریئے میں فعال کردار ادا کرتی ہے۔ قارئین کے ردعمل کے اصول نے قاری کو ایک فعال ایجنٹ کے طور پر تسلیم کیا ہے جو ادبی تنقید کے " حقیقی وجود " کی طرف اشارہ کرتا ہے اور تشریح کے ذریعہ اس کے مطالیب، معنئی اور مفاہیم سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ قاری اساس تنقید یا ردعمل کا دعوی ہے کہ ادب کو ایک فنکارانہ فن/ آرٹ کے طور پر دیکھا جانا چاہیئے جس میں ہر قاری نے اپنے، ممکنہ طور پر منفرد، متن سے متعلقہ کارکردگی اور ذہنی فکری میکانیت پیدا کی ہے. یہ رسمی طور پر نظریات اور نظریہ کے نظریات کی مجموعی طور پر مخالفت کرتا ہے۔ اس طریق کار میں کسی بھی متن کی معنیات کو

"تخلیق" یا "فصل" کا نام دے کر یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ کوئی بھی قاری، کہیں رہتا ہوا قاری، کسی بھی زمانے کا قاری، اس 'فصل' کو اپنے زمان اور مکان کے 'سابق اور حال' سے رشتہ جوڑتا ہوا حق بجانب ہے کہ اس سیاق وسباق میں اسے پرکھ کی کسوٹی پر رکھ کر اپنا کام کرے۔ نظم کا رشتہ جو شاعر سے قائم تھا، اس وقت ہی منقطع ہو گیا تھا جب وہ معرض ولادت میں آئی تھی۔ اس وقت کی حقیقت آج کی فرضیت نہیں، آج کی حقیقت ہے۔

اس کی تین نئی اصطلاحات خاکے میں پیش کی گئی ہیں:

قاری

قرآت کا طریق کار

ردِعمل

اس میں قاری کا قرآتی طریقِ کار اوّلیں اہمیت کا حامل ہے۔ اس عمل کے دوران قاری کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ متن کی شکست وریخت کرے، ایسے ہی جیسے کسی عمارت کو ڈھا کر اس کا ملبہ بکھرا دیا جاتا ہے۔ پھر موضوع کی سطح پر اپنے مطالعے، تجربے اور ذاتی ترجیحات کے پیمانوں سے اس کی مناجیات کی قدر ومنزلت کو پرکھے اور اس کی نئی تعریف بھی متعین کرے۔ اس کام کے دوران میں دو عوامل کا ظہور ناگزیر ہے۔ پہلا عمل تشکیلی ہے اور اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ پرانے متن اور نئے قاری کے مابین معنویت کی مصالحت کا سمجھوتا قرار پا جائے۔ دوسرا موضوع سے متعلق ہے کہ قاری کو یہ کلّی اختیار ہے کہ وہ متن کی تشریح (توسیع کی حد تک) اپنی منشا کے مطابق کرے۔" قاری کی اساس

تنقید کے حوالے سے اردو کے ناقدین نے گذشتہ برسوں سے تھوڑا بہت قاری کی اساس تنقید اور نظریئے کے تحت لکھنا شروع کر دیا ہے جیسے یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

''اگر بالکل سادہ غیر تنقیدی زبان میں کہیں تو افسانہ جھوٹ کو سچ کر دکھانے کا فن ہے۔اس لیے نہیں اس میں بیان کردہ واقعات ''سچے'' نہیں ہوتے/ ہو سکتے بلکہ اس اعتبار سے کہ افسانہ نگار، ہر وہ فنی تدبیر استعمال کرتا ہے جس سے وہ اپنے قاری کو یقین دلا سکے کہ وہ افسانہ نہیں لکھ رہا ہے بلکہ سچا واقعہ سنا رہا ہے اور اگر اس نے افسانے کی تشکیل کے لیے کوئی خاص یا مکانی عرصہ منتخب کیا ہے، جس کا تعلق ماضی بعید سے ہو تو اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ افسانے کے خیالی بیانیہ کو تاریخی واقعہ کی شکل دے کر قاری کو یقین دلا دے کہ وہ 'فرضی' کہانی نہیں سنا رہا، ایک خاص انداز سے تاریخ بیان کر رہا ہے۔''

قاری اساس تنقید کے نظریہ کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے جس میں قارئین اور طالب علموں کا فعال ہونا ضروری جانا جاتا ہے۔ جو اپنے طریقوں سے یا قاری کے طریقیات یا مناجیات سے متن کو تخلیق اور تحلیل کرنا پڑتا ہے، اس فکر نے 19 صدی میں اہمیت حاصل کی جس میں موضوعی رسائی کے تحت ایک معروض کا فکری انتقادی آفاق تشکیل پاتا ہے اور اعتماد کے بعد متن کا مرکوز تجزیہ کرتے ہوئے ایک فکری نکتہ تلاش کیا جاتا ہے۔ قاری اساس تنقید ادبی کام میں زبان کو اہمیت دیتی ہے اور یہ قاری سے یہ توقع کرتی ہے کی وہ متن کی معنویت کو اپنے طور پر پالے جس میں بہر حال قاری کے تجربات بھی شامل ہوتے ہیں اور کئی تنقیدی مزاج در آتے ہیں۔ لیکن متن فرد کے ذہن کا حصہ نہیں بن پاتا۔ مگر وہ انفرادی سطح پر متن کی قرات کرتا ہے۔ جس کو ناقدین 'موضوعی تنقید' بھی کہتے ہیں۔ جہاں قاری کا ردِعمل معنی کے جوہر پر حاوی ہوتا ہے۔ اور معنیاتی، تفہیماتی، ساختیاتی، نظریاتی، علمی اور اطلاقی نظریے میں کلیدی کردار کرتا ہے۔ جس میں " ردتشکّیل " کا عمل دخل بھی ہوتا ہے۔ جو مخصوص ادبی اور ثقافتی رموز کی صورت میں ابھر کر معنویت کو خلق کرتے ہیں۔ اور موضوعیت کا عنصر قرات اور تشریح کی نئی راہیں اور جہتیں دریافت کرتا ہے۔ قاری اساس تنقید میں قاری کا ردعمل پہلے ہوتا ہے اس کے بعد متن پر تنقید کی گنجائش ہوتی ہے۔ وہ مخاطبے

(ڈسکورس) کا تجزیہ ہی اس بات کو متعین کرتا ہے کہ کسی تنقید پر تنقید ممکن ہے کہ نہیں۔

یہ نظریہ بتاتا ہے کہ متن کا مفہوم مصنف کے ذریعہ طے یا متعین نہیں ہوتا ہے، بلکہ قاری متن کے ساتھ ان کے تعامل کے ذریعے تعمیر کرتا ہے۔ پروفیسر ملک کہتے ہیں کہ قاری اساس تنقید کا نظریہ یہ بھی بتاتا ہے کہ پڑھنا ایک فعال، تخلیقی عمل ہے۔ قارئین غیر فعال طور پر متن کے معنی کو جذب نہیں کرتے ہیں۔ بلکہ، وہ فعال طور پر اس کے ساتھ مشغول ہوتے ہیں، اپنے معنی اور تشریحات بناتے ہیں۔ تشریح کا یہ عمل صرف صفحہ پر موجود الفاظ تک محدود نہیں ہے۔ قارئین اپنے تخیل، وجدان، اور جذبات کو بامعنی بنانے کے لیے بھی استعمال کر سکتے ہیں۔ قاری اساس تنقید کے نظریہ کی ایک خوبی یہ ہے کہ یہ قارئین کے تنوع اور معنی کی موضوعی نوعیت کو تسلیم کرتا ہے۔ یہ تسلیم کرتا ہے کہ قارئین پڑھنے کے عمل میں اپنے تجربات اور نقطہ نظر کو بروکار لاتے ہیں، اور یہ کہ نقطہ نظر کا یہ تنوع پڑھنے کے تجربے کو تقویت دیتا ہے۔ قارئین کے ردعمل کا نظریہ بھی قاری اور مصنف کے تعلقات کی اہمیت پر زور دیتا ہے، یہ تجویز کرتا ہے کہ قاری صرف مصنف کے پیغام کا غیر فعال وصول کنندہ نہیں ہے، بلکہ معنی کی تعمیر میں ایک فعال حصہ لینے والا ہے۔

''ادراکی اسلوبیات'' پروفیسر نذیر احمد ملک کی کتاب ''ادب، ادبی تھیوری اوراسلوبیات' کا ایک اہم باب ہے۔ ادراکی اسلوبیات ایک بین الضابطہ میدان ہے جو ادبی متن کی تیاری اور فہم میں شامل علمی عمل کو تلاش کرتا ہے۔ یہ علمی نفسیات، لسانیات، اور ادبی تھیوری سے بصیرت کو اکٹھا کرتا ہے تاکہ ان طریقوں کا جائزہ لیا جا سکے جن میں قارئین اور مصنفین ادبی متن کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ادراکی اسلوبیات اس بنیاد پر مبنی ہے کہ ادبی نصوص محض جمالیاتی اشیاء نہیں ہیں جن کی تعریف کی جائے، بلکہ یہ پیچیدہ علمی رویہ ہے۔

ادراکی اسلوبیات میں کلیدی تصورات میں سے ایک ذہنی ماڈلز کا خیال ہے۔ دماغی ماڈل حالات، واقعات، یا اشیاء کی علمی نمائندگی ہیں جو قارئین کے ذریعہ متن کو پڑھتے ہی بنائے جاتے ہیں۔ یہ ذہنی نمونے قارئین کو خالی جگہوں کو پُر کرنے، قیاس آرائیاں کرنے اور متن کے مختلف حصوں کو جوڑ کر متن کی مربوط اور بامعنی تشریح کرنے میں

مدد کرتے ہیں۔ ادراکی اسلوبیات میں ایک اور اہم تصور پیش منظر (Foregrounding) ہے۔پیش منظر زبان اور ادبی آلات کا استعمال کسی متن کے بعض عناصر کی طرف توجہ مبذول کرنے کے لیے ہے، جس سے زور یا تضاد کا احساس پیدا ہوتا ہے۔قارئین کی توقعات میں خلل ڈال کر اور متن کے بعض عناصر کی طرف توجہ مبذول کرکے، پیش منظر قارئین کو متن کے ساتھ مزید گہرائی سے مشغول ہونے اور مزید تفصیلی ذہنی ماڈلز بنانے کی ترغیب دے سکتا ہے۔

ادراکی اسلوبیات ایک بین الضابطہ میدان ہے جو ادبی متن کی تیاری اور فہم میں شامل علمی عمل کا جائزہ لیتا ہے۔ادبی کاموں میں ذہنی نمونوں، پیش منظر، اور جذبات کے کردار کو تلاش کرتے ہوئے، علمی اسلوب نگاری ہماری سمجھ کو گہرا کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ قارئین اور مصنفین ادبی متن کو کیسے پروسیس اور تشریح کرتے ہیں۔اس ساری بحث سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ پروفیسر نذیر احمد ملک کی کتاب ''ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات''، اسلوبیات کے میدان میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔

☆☆☆

پروفیسر شہاب عنایت ملک

جیلانی بانو اور علاقائی ناول

تلخیص: علاقائی ناول کی ابتدا مغرب میں ہوئی اور اُردو میں بھی اس کا اثر پڑا۔ اُردو میں علاقائی ناول کا شعوری آغاز راجندر سنگھ بیدی کے "ایک چادر میلی سی" سے ہوا۔ جیلانی بانو کا ناول "ایوان غزل" بھی ایک اہم علاقائی ناول ہے، جو حیدرآباد کے زوال پذیر جاگیردارانہ نظام اور اُس کے اثرات پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس ناول میں حیدرآباد کی تہذیب وثقافت، رسم ورواج، اور جاگیرداروں کی عیاشیاں بیان کی گئی ہیں۔

کلیدی الفاظ: علاقائی ناول، تہذیب، رسم ورواج، ،ایوان غزل جاگیردای، معاشی بحران، ہندو مسلم اتحاد، مشترکہ تہذیب

علاقائی ناول، ناول کی وہ قسم ہے، جو بعض اعتبار سے اُردو ادب میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ علاقائی ناول کو بہت جلد شہرت بھی ملی اور مقبولیت بھی۔ یہ ناول راست طور پر عوام کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس قسم کے ناولوں میں ہمیں شہری زندگی کا عکس بھی ملتا ہے اور دیہاتی زندگی کی جھلکیاں بھی۔ گویا یہ ناول دیہاتی اور شہری زندگی کا بہترین امتزاج بھی ہوتے ہیں۔

علاقائی ناول میں ناول نگار کسی مخصوص علاقے کی زندگی پر قلم اُٹھاتا ہے اور اس علاقے کے تہذیب وتمدن کے علاوہ رسم ورواج کھانے پینے کے طور طریقے اور رہن سہن پر بھی توجہ دیتا ہے۔ ایک طرح سے یہ ناول کسی مخصوص علاقے کے تہذیب وتمدن کا بہترین عکاس بھی ہوتا ہے۔ کچھ ناقدوں نے اس ناول کو اس علاقے کی تمدنی تاریخ بھی

قرار دیا ہے جس پر یہ لکھا گیا ہو۔اس قسم کے ناولوں میں ناول نگار جن واقعات کو پیش کرتا ہے وہ انسان کی حقیقی زندگی کی بھر پور ترجمانی کرتے ہیں۔حقیقت کو پیش کرنے کے لئے علاقائی ناول نگار میں تخیل کا ہونا بہت ضروری ہے کیونکہ یہی تخیل اس کی تخلیق کو بامعنی اور وسیع بناتا ہے۔علاقائی ناول اس وجہ سے بھی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ ایک تو یہ کسی مخصوص دور کو ہمیشہ کیلئے محفوظ کر لیتے ہیں اور دوسرا یہ کہ ان ناولوں کے مطالعے سے ہم کسی علاقے کے ادبی ،تہذیبی اور تاریخی باریکیوں کو بھی سمجھ سکتے ہیں ،اپنی انہی خصوصیات کی وجہ سے علاقائی ناول تاریخی دستاویز کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔

ناول کے اکثر نقادوں نے علاقائی ناول کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔یہ نقاد پہلے حصے میں ان ناولوں کو رکھتے ہیں جن میں کسی علاقے کو موضوع بنایا جاتا ہے جبکہ دوسری قسم کو وہ اس زمرے میں رکھتے ہیں جس میں کسی مخصوص علاقے کے لوگوں کو موضوع بنایا جاتا ہے۔

علاقائی ناول کا سب سے پہلا تجربہ مغرب میں ہوا اور اسے ایک اینگلو آئرش خاتون ماریا ایجورتھ نے Castle Rechernt کے عنوان سے ۱۸۰۰ء میں ناول لکھا۔ یہ خاتون اپنے علاقے کے لوگوں کی زندگی سے اس قدر متاثر تھی کہ پہلے تجربے کے بعد انہوں نے اپنے علاقے کی زندگی اور تہذیب سے متعلق دو اور ناول لکھے۔اس کے بعد تھامس ہارڈلی، آرنل بینٹ، سٹیفورڈ شائر، ولیم فالکنز، مس پپی، ڈی ایچ لارنس، چارلس ڈکنس، جارج ایلیٹ، سر والٹر اسکاٹ اور تھامس جائے وغیرہ وہ ناول نگار ہیں جنہوں نے مغرب میں علاقائی ناول کی گراں قدر خدمات انجام دیں۔

اُردو میں علاقائی ناول کی یہ قسم بھی مغرب سے آئی اور مغربی ادیبوں سے استفادہ کرتے ہوئے ہمارے یہاں کے ناول نگاروں نے بھی علاقائی ناول کے تجربے کرنے شروع کئے۔اُردو میں دو قسم کے علاقائی ناول لکھے گئے ایک قسم وہ ہے جس میں کسی مخصوص شہر کی زندگی کو موضوع بنایا گیا اور دوسری قسم کے زمرے میں ایسے ناول آتے ہیں جن میں مخصوص دیہاتوں کی سماجی اور معاشرتی زندگی کو موضوع بنایا گیا۔اُردو میں شعوری طور پر علاقائی ناول کا تجربہ بہت بعد میں ہوا لیکن غیر شعوری طور پر رتن ناتھ سرشار کا ناول

''فسانہ آزاد'' اُردو کا وہ پہلا ناول ہے جس میں ہمیں ایک مخصوص شہر لکھنؤ کی جیتی جاگتی زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔شہری زندگی کی عکاسی امراؤ جان ادا میں مرزا رسوا نے بھی کی ہے۔کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، حیات اللہ انصاری وغیرہ وہ ناول نگار ہیں جن کے یہاں اس قسم کے ناولوں کی جھلکیاں ملتی ہیں چونکہ یہ جھلکیاں غیر شعوری طور پر ان کے ناولوں میں آئی ہیں اس لئے ہم باضابطہ طور پر علاقائی ناول کا آغاز ان کے ناولوں سے نہیں کر سکتے ہیں۔اسی قسم کا غیر شعوری تجربہ منشی پریم چند نے اپنے ناول گئودان اور کرشن چندر نے اپنے معروف ناول شکست میں بھی کیا ہے۔

شعوری طور پر علاقائی ناول کا سب سے پہلا تجربہ راجندر سنگھ بیدی نے اس وقت کیا جب انہوں نے اپنا ناولٹ ایک چادر میلی سی لکھا۔اس ناول میں انہوں نے پنجاب کے ایک گاؤں کوٹلہ کی تہذیب، رسم و رواج اور روایتوں کی بھرپور عکاسی کی۔اس ناول کے کردار وہی زبان بولتے ہیں جو اس وقت اس گاؤں میں رائج تھی۔پنجابی زبان کے دلچسپ محاورے اور مکالمے ناول کے حسن کو دوبالا کرتے ہیں۔اسی قسم کا تجربہ اُردو کی مایہ ناز ناول نگارہ قرۃ العین حیدر نے بھی ''آخری شب کے ہم سفر'' میں کیا ہے۔لیکن یہاں چونکہ میرا موضوع جیلانی بانو کے ناول ایوان غزل کا علاقائی مطالعہ ہے اس لئے میں سر دست اسی موضوع پر بات کروں گا۔ایوان غزل جیلانی بانو کا وہ شاہکار ناول ہے جسے ادبی حلقوں میں بے حد شہرت ملی۔موصوفہ نے اس ناول میں حیدرآباد کے زوال پذیر جاگیردارانہ نظام کو موضوع بنایا ہے۔یہ ناول ۱۹۷۲ء میں پہلی دفعہ شائع ہوا۔اس کے علاوہ اس ناول کا ہندی اور گجراتی ترجمہ بھی شائع ہو چکا ہے۔نیشنل بک ٹرسٹ نے اس ناول کو پنجابی زبان میں ترجمہ اور شائع کر کے اس کے قارئین کے حلقے میں بے حد اضافہ کیا۔جیلانی بانو نے جب یہ ناول لکھنا شروع کیا تو پہلے اس کا عنوان ''اہل ستم'' رکھا۔یہ دور چونکہ اس وقت ہندوستان میں ایمرجنسی کا دور تھا اور جیلانی بانو نے پھر اس ناول کا عنوان ''ایوانِ غزل'' رکھ کر اسے شائع کر دیا۔اس ناول میں ہمیں آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد تک چند برسوں کی حیدرآبادی تہذیب و ثقافت، رسم و رواج، معاشرتی نظام، مشترکہ تہذیب، عورتوں کے حالات اور مسائل، نئی اور پرانی تہذیب کے درمیان

کشمکش، مزدوروں اور کسانوں کا استحصال اور جاگیرداروں کی عیاشیاں واضح طور پر جھلکتی دکھائی دیتی ہیں۔ یہی وہ نظام تھا جو زوال کی طرف گامزن ہو چکا تھا اور یہ نظام زوال کی آخری منزل پر قدم رکھ چکا تھا۔اس ناول کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جتنے بھی واقعات قلمبند ہوئے ہیں وہ پورے ایک عہد اور مخصوص سماج کی نمائندگی کرتے ہیں۔اگر اسے حیدرآباد کی تہذیبی وثقافتی تاریخ کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا۔ جیلانی بانو نے اس ناول میں ایک طرف جہاں جاگیردارانہ ماحول کے خارجی پہلوؤں کو پیش کیا ہے وہیں دوسری طرف ان کے اندر کی زندگی جسے ہم داخلی پہلو بھی کہہ سکتے ہیں، کی بھی نقاب کشائی کی ہے۔ ناول کے دو کردار واحد حسین اور احمد حسین زوال پذیر جاگیردارانہ نظام کے آخری نمائندے ہیں اور ان کرداروں میں عیاشی، حسن پرستی اور ظاہرداری بدرجہ اُتم موجود ہے۔ یہ چیزیں زوال پذیر جاگیردارانہ نظام کا حصہ بن چکی تھیں۔ اس سلسلے میں ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

''یہی وہ لوگ تھے جو سلطنت آصفیہ کے اصل نگہبان کہلاتے۔اس وقت نہ تو ریذیڈنٹ کا ڈنڈا سر پر آیا تھا اور نہ خود حضور اعلیٰ کو اتنا اختیار تھا کہ پائیگاں والوں سے باز پرس ہوتی ایسے میں موج اُڑانا صرف واحد حسین کے باپ کی میراث تھی۔اس لئے انہوں نے ایوان غزل بنایا اور اس میں ہر زمانے کے مطابق ایک نیا معشوق جلوہ گر رہا۔ان حسیناؤں کا محض تصور ہی بڑے بڑے جاگیرداروں کو بے چین کئے رکھتا تھا۔۔اسی سرمستی میں آکر واحد حسین کے باپ دادا نے کھیت چبا ڈالے ڈیڑھیاں نگل لیں''۔(ایوان غزل)

جیلانی بانو نے اس ناول میں ایک ایسے خاندان کی کہانی کو موضوع بنایا ہے جو ایک طرف تو معاشی بحران کا شکار ہے تو دوسری طرف بدلتے ہوئے حالات اور وقت کا ساتھ نہیں دے پاتا۔ یہ خاندان اقتصادی المناکیوں میں گر جاتا ہے اور آخر میں ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھر جاتا ہے۔اس کی بنیادی وجہ شاید یہی ہے کہ ماضی کی شان وشوکت نے ابھی تک ان لوگوں کو کاہل اور عیش پرست بنا رکھا تھا اور یہ عیش پرستی دولت کی فراوانی کی وجہ سے تھی مگر اب جب کہ جاگیرداری کا دور ختم ہو گیا تھا لیکن جاگیرداری کا نشہ ابھی تک ان

لوگوں پر طاری تھا۔جس کی وجہ سے وہ زمانے کے ساتھ چلنے کے بجائے پیچھے ہی چلے جارہے تھے۔ایوان غزل سے لیا گیا یہ اقتباس دیکھئے۔

''حیدرآباد کے لوگوں کی کاہلی لاپرواہی اور تن آسانی کئی صدیوں کے ذہنی اور جسمانی سکون کا نتیجہ تھی۔کہ عام طور پر حیدرآباد کے گھر میں نو بجے صبح ہوتی گیارہ بجے ناشتہ ہوتا اور رات بارہ بجے سے پہلے کسی گھر میں نہ آتی''۔(ایوان غزل۔ص۔۱۰۹)۔

جیلانی بانو چونکہ خود عورت ہیں۔یہی وجہ ہے کہ وہ عورتوں کی سماجی حیثیت اوران کے حالات اور مسائل سے بخوبی واقف بھی ہیں۔عورتوں کے ان مسائل پرانہوں نے کھل کر ایوان غزل میں اظہار کیا ہے۔جاگیردارانہ نظام میں اعلیٰ اور نچلے طبقے کی عورتوں کی زندگی ،مسائل اور جنسی استحصال ان کے قلم کا مرکز رہا ہے۔عورتوں کی نفسیات، جذبات اور احساسات اوران کے جنسی استحصال کی تصویر کشی میں جیلانی بانو نے کمال کر دکھایا ہے۔یہی وہ عہد تھا جب حیدرآباد کی عورتیں محرومی اور گھٹن کا شکار تھیں اوران کو محض جنسی تسکین کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔حیدرآبادی جاگیردارانہ نظام میں ایک سے زیادہ شادی کرنا داشتائیں رکھنا شادی سے پہلے اورشادی کے بعد غیر عورتوں سے تعلق رکھنا جاگیردارانہ نظام کی شان سمجھی جاتی تھی۔اقتدار کی ہوس،عیش وعشرت، غیرانسانی فعل، اس نظام کے اہم جز تھے۔یہی وہ اسباب تھے جوآخرکار اس نظام کے المناک خاتمے کا سبب بنے لیکن اپنی جھوٹی شان کو برقرارر کھنے کیلئے یہ معاشرہ اپنے مستقبل کو برباد کر دیتا ہے اور پھر وقت آتا ہے کہ یہ لوگ اپنی بیٹیوں کی کمائی کھانے کیلئے ہر جائز و ناجائز طریقہ اختیار کرتے ہیں۔اس تمام صورتحال کی عکاسی جیلانی بانو نے ایوان غزل میں دو اقتباسوں میں اس طرح کی ہے۔

''خوبصورت عورتاں تو اللہ میاں نے ہمارے بہلانے کو بنائی ہیں مگر حضرت اللہ میاں نے عورت کو زبان اور ذہن دے کر اس کا آدھا حسن کھو دیا ہے''۔(ایوان غزل۔ص ۱۲۰)۔

''مجبوری اور ضرورت نے بہت سی پرانی روایتوں کو توڑ دیا تھا۔ڈیوڑھی

> سے پردہ لگی کاروں اور جھٹکوں میں نکلنے والی لڑکیاں اب بس اسٹینڈ میں نظر آتی تھیں۔ بند کمروں میں قالین پر تاہنوز سنبھالے ہوئے چنو نواب ریڈیو اسٹیشن سے داد راہ اور ٹھمریاں لگانے لگے تھے، کاروں اور مکانوں کی قیمتیں گر گئی تھیں، دُلہا نواب کے پوتے رکشا چلا رہے تھے اور مسکین علی شاہ کی پوتی منہ پر میک اپ چڑھائے ہر مرد سے عشق کا کھیل کھیلنے کو تیار تھی'' ۔(ایوان غزل۔ص۴۰۴)

''ایوان غزل'' دو تہذیبوں کا تصادم ہے اور یہ دو تہذیبیں نئی اور پرانی اقدار کا ٹکراؤ ہیں یعنی جہاں اس ناول میں حیدر علی خان کا خاندان ہے جو ہر بات میں ترقی پسند ہے وہیں دوسری طرف مسکین علی شاہ کا خاندان بھی ہے جو''ایوان غزل'' کے مکین بھی ہیں۔اس خاندان کے لوگ کسی بھی طرح زمانے کے ساتھ چلنا نہیں چاہتے ہیں۔دونوں خاندانوں میں بہو بیٹیوں کیلئے سخت پردے کی پابندی ہے۔مسکین علی شاہ کا خاندان کچھ زیادہ ہی قدامت پرست ہے۔اس خاندان میں آج بھی بیٹے کی پیدائش پر خوشیاں منائی جاتی ہیں اور بیٹی کا پیدا ہونا منحوسیت تصور کیا جاتا ہے۔جاگیردارانہ معاشرے میں پیدا ہونے اور پرورش پانے والی عورتیں بھی استحصال سے گھبرا کر بغاوت کر بیٹھتی ہیں۔ان حالات کی عکاسی جیلانی بانو نے اس طرح سے کی ہے۔

> ''مبارک ہے ہمایوں میاں آپ کی صاحبزادی تو شیریں سے بھی زیادہ خوبصورت ہے اور ہمایوں کے کلیجے پر کسی نے فرہاد کا تیشہ کھینچ مارا اس نے یوں اپنی سالی کو دیکھا جیسے اس نے ایک لاکھ کی تھیلی بے ایمانی سے چھپالی ہو''۔(ایوان غزل۔ص۔۶۸)۔

حیدرآبادی جاگیردارانہ معاشرے میں جو عورتیں پیدا ہو کر اور پرورش پا کر جوان ہوتی تھیں وہ استحصال سے گھبرا کر بغاوت بھی کرتی تھیں۔ایوان غزل میں لنگڑی پھوپھو (گوہر بیگم) جو جاگیردارانہ نظام کی پروردہ ہوتی ہیں وہ بھی اپنی بے بسی، لاچاری اور ذہنی گھٹن کو یہ سمجھ کر برداشت کرتی ہے کہ یہ اس کے مقدر میں لکھا تھا۔یہی لنگڑی پھوپھو جب پریشان ہو کر تنگ آتی ہے تو بغاوت پر آمادہ ہوتی ہے۔ناول کے ایک اور کردار راشد سے وہ

اس طرح سے گفتگو کرتی ہے۔

''ارے میں تم لوگوں کی رگ رگ سے واقف ہوں تم سب ایک ہی تھالی کے چٹے بٹے ہو۔کبھی مجھے نیچے پھینک دیتے ہو،کبھی چاند کو آگ میں جھونکتے ہوتمہاری شاعری کی ایسی تیسی۔ اس ایوان غزل پر مٹی ڈالو جہاں عورت کو لوٹ کھسوٹ کر چھوڑ دیتے ہیں''۔ (ایوان غزل ص ۴۴۰)

ایوان غزل میں عورتوں کی ضعیف الاعتقادی،فرسودہ رسم ورواج کی پابندی، تعویذ وگنڈے میں اعتماد وغیرہ جیسی فرسودہ رسومات کو مصنفہ نے بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔عورتوں کی آپسی گفتگو،ساس بہو کا جھگڑا،عورتوں کے جذبات واحساسات اور نفسیات،غرض کہ عورتوں کی زندگی کا کوئی ایسا پہلو نہیں جسے جیلانی بانو نے پیش نہ کیا ہو۔

سیاسی وسماجی تغیر کی وجہ سے نئی تہذیب نئی قدروں سے آشنا ہو رہی تھی لیکن ایوان غزل کے مکینوں کو باہر کی دنیا اور سماج میں ہو رہی تبدیلیوں سے کوئی سرو کار نہ تھا اور وہ اپنی عیش پرستانہ زندگی گذارنے میں مصروف تھے۔پیش ہے ایک اقتباس:

''ذرا سوچو کہ ان کمینوں کا راج ہوگا تو شریف لوگوں کی عزت کہاں باقی رہیں گی۔ کبھی دُنیا میں ایسا ہوا ہے کہ غریب اور امیر برابر ہو جائیں۔پھر کاہے کو آپ چپ بوم پٹارہ مچاویں''۔(ایوان غزل۔ ص ۳۷)

اس ناول میں ملک کی تقسیم کی جھلک بھی دیکھنے کو ملتی ہے اگر چہ تقسیم ملک کی وجہ سے ہونے والے فسادات کا اتنا شدید اثر حیدر آباد میں نہیں تھا تاہم ملک کے دوسرے حصوں کی چنگاری دھیرے دھیرے یہاں بھی پہنچی۔اسی طرح ہندو مسلم اتحاد کا ذکر بھی اس ناول میں روایتی جوش وخروش کے ساتھ پیش کیا گیا ہے ۔ جاگیردارانہ نظام میں ہزار خامیاں سہی لیکن اس کا ایک اہم پہلو مشترکہ تہذیب وثقافت کی آبیاری کرنا بھی تھا۔

اس پہلو کو مصنفہ نے نہایت ہی موثر اور دلکش انداز میں پیش کیا ہے گویا یہ ناول مشترکہ تہذیب کا درس بھی دیتا ہے۔ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''انہوں نے جاگیر،منصب ،اورخطاب دیتے وقت کبھی ہندواور مسلمانوں کی اصطلاح میں نہیں سوچا تھا۔حیدر آباد کے برہمن شیروانی پرترکی ٹوپی پہنتے تھے اوراُردواخبار پڑھنے سے کبھی ان کا دھرم خطرے میں نہیں پڑتا تھا۔بہت سی ہندوعورتیں ڈیوڑھیوں میں بیگمیں بنی بیٹھتی تھیں مگر کسی ہندوی غیرت کوٹھیس نہیں لگی تھی''۔(ایوان غزل ۱۰۸)

مختصر یہ کہ ایوان غزل میں ہندوستان کی ایک مخصوص ریاست حیدرآباد کے زوال پذیر جاگیردارانہ نظام کی بکھرتی ہوئی قدروں کو پیش کرنے کے علاوہ مصنفہ نے اس نظام سے پیداشدہ حالات وحقائق پر بے دریغ قلم اٹھا کر اپنے وسیع تجربے، مشاہدے اورعمیق نگاہ سے ریاست حیدرآباد کی تہذیب وتمدن کو ہمیشہ ہمیشہ کیلئے محفوظ کرلیا ہے۔ناول میں مصنفہ کا اشتراکی شعور بھی ابھر کر سامنے آتا ہے۔اس ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر خالداشرف یوں رقمطراز ہیں:

''مصنفہ سیاسی عقیدے کے لحاظ سے اشتراکی ہیں اور یہی اشتراکی حقیقت نگاری اورنشتریت ان کے ناول میں نظرآتی ہے۔اس میں دوسری جنگ عظیم سے سقوط حیدرآبادتک کے دورکو موضوع بنایا گیاہے''۔

(ڈاکٹر خالداشرف برصغیر میں اُردوناول۔ص۳۷۸)

☆☆☆

اعجاز محمد شیخ

اسلو بیاتی تنقید کے ارتقائی سفر میں

پروفیسر علی رفاد فتیحی کی شراکتیں

تلخیص: پروفیسر علی رفاد فتیحی اردو اسلو بیاتی تنقید کے ممتاز نقاد ہیں جنھوں نے زبان، ساخت اور بیانیہ کے تناظر میں اردو ادب کے متون کا گہرا تجزیہ پیش کیا ہے۔ انہوں نے اسلوبیات کو صرف زبان کا مطالعہ نہ سمجھتے ہوئے اسے معنی آفرینی کا ایک اہم ذریعہ قرار دیا ہے اور لسانی انحراف، پیش بندی، اور بیانیہ ساخت جیسے تصورات کو اردو تنقید میں متعارف کرایا۔ ان کی تحریروں میں کلاسیکی اور جدید اردو ادب کا تجزیہ نہ صرف اسلوبی سطح پر بلکہ فکری اور ثقافتی پس منظر میں بھی شامل ہے۔ شہریار، منٹو، انتظار حسین اور خالد جاوید جیسے ادیبوں کے متون پر ان کے تجزیے یہ واضح کرتے ہیں کہ ادبی زبان کے اندر چھپی تہیں قاری کے فہم اور متن کے معنی پر کیسے اثر انداز ہوتی ہیں۔ اسلوبیاتی، ساختی اور بیانیاتی سطحوں پر ان کی علمی شراکتیں اردو ادب کی تنقیدی روایت میں ایک انقلابی اضافہ تصور کی جاتی ہیں۔

کلیدی الفاظ: اسلوبیات، لسانی انحراف، پیش بندی، بیانیہ، ساختیات، معنی آفرینی

اسلوبیات (Stylistics) کا شمار 20ویں صدی کے دوسرے نصف میں ادب کی جدید تنقیدی تحریکات میں ہوتا ہے، اور اردو ادب میں اس کی اہمیت پروفیسر مسعود حسین خاں کی تحریروں سے منسلک ہے۔ مسعود حسین خاں کو اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بانی کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ انہوں نے 1960 کی دہائی میں اردو ادب میں اسلوبیاتی تنقید کو متعارف کرایا اور اس کے اصول وضوابط پر روشنی ڈالی۔ پروفیسر مسعود حسین خاں نے

اردو ادب میں اسلوبیات کی بنیاد رکھی اور اردو تنقید کو ایک نئی سمت عطا کی۔ انہوں نے ادبی متن کے لسانی پہلوؤں کو سمجھنے پر زور دیا، اور متن کی انفرادیت کو اس کے اسلوب سے جوڑتے ہوئے اسلوبیاتی تنقید کی اہمیت واضح کی۔ ان کا کام اردو ادب کے شعری اور نثری متون کا تجزیہ کرتے ہوئے لسانی بنیادوں پر اسلوب کی شناخت پر مبنی تھا۔ ان کے تجزیے اس بات کو سامنے لاتے ہیں کہ کس طرح لسانی معمول (norm) سے انحراف ایک مصنف کے اسلوب کی انفرادیت کو ظاہر کرتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خاں کے بعد پروفیسر نارنگ، پروفیسر مغنی تبسم اور مرزا خلیل احمد بیگ نے اردو اسلوبیاتی تنقید کو فروغ دیا اور اسے اپنے تحقیقی مقالات اور کتابوں میں مزید وسعت دی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بھی اسلوبیات کے میدان میں گرانقدر خدمات انجام دیں اور اردو ادب میں اسلوبیاتی تجزیے کو جدید نظریات کے ساتھ منسلک کیا۔ انہوں نے اردو ادب میں اسلوب کے مختلف نظریات کو متعارف کرایا اور اس پر کام کیا کہ کس طرح لسانی ساخت (structure) اور ادبی اظہار کا طریقہ کار ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ مرزا خلیل احمد بیگ نے نہ صرف اردو کے اسلوبیاتی نظریات کو ترقی دی، بلکہ مغربی ماہرین کے اسلوبیاتی تصورات کو بھی اردو ادب میں متعارف کرایا۔ ان کی کتاب "اسلوبیاتی تنقید: نظری بنیادیں اور تجزیے" اسلوبیاتی تنقید کے مختلف پہلوؤں پر مشتمل ہے، جس میں وہ اردو ادب کے مختلف شعری اور نثری متون کا تجزیہ لسانیاتی اصولوں کی روشنی میں کرتے ہیں۔ پروفیسر نذیر احمد ملک اور پروفیسر علی رفاد فتیحی نے بھی اردو اسلوبیات میں گرانقدر خدمات انجام دی ہیں۔ پرفیسر مرزا خلیل احمد بیگ رقمطراز ہیں:

> ''اسلوبیات پر بعد کے لکھنے والوں میں دو لائق شاگردوں علی رفاد فتیحی اور نذیر احمد ملک کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ انہیں اسلوبیات سے دلچسپی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں لسانیات کی باقاعدہ تربیت حاصل کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ اس کا بین ثبوت اسلوبیات کے موضوع پر ان کی شائع شدہ کتابیں ہیں (مرزا خلیل احمد بیگ ۲۰۲۲ ص ۱۰۷)۔''

اسلوبیات کے میدان میں کچھ اور دانشور بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ بقولِ پروفیسر بیگ:

''کچھ اور اساتذہ بھی جو میرے شاگرد ہیں، مثلاً نذیر احمد دھر، اعجاز محمد شیخ، مسعود علی بیگ، عارف حسین خان اور محمد جہانگیر وارثی وغیرہ بھی اسلوبیات سے دلچسپی رکھتے ہیں''(مرزا خلیل احمد بیگ۔ص ۱۰۷)

محمد جہانگیر وارثی کی مرتب کردہ کتاب ''جدید لسانیات اور اردو ادب'' حال ہی میں منظر عام پر آئی ہے۔

پروفیسر مسعود حسین خاں سے لے کر پروفیسر علی رفاد فتیحی تک، اردو ادب میں اسلوبیات نے ایک طویل سفر طے کیا ہے۔ اردو کے ہر اسلوبیاتی نقاد نے اپنی علمی بصیرت اور تنقیدی کاوشوں کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید کو وسعت دی اور اردو ادب کے متون کو نئی جہات سے روشناس کرایا۔ اسلوبیاتی تنقید آج اردو ادب میں متن کی لسانی ساخت اور اسلوب کو سمجھنے کے لیے ایک اہم اور ضروری زاویہ نگاہ بن چکی ہے۔

اسلوبیات (اسٹائلسٹکس) ایک بین الضابطہ مطالعہ کے طور پر نہ صرف ادبی تنقید اور لسانیات کے درمیان ایک ربط پیدا کرتا ہے، بلکہ اردو ادب کے مطالعہ میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے اور قاری کو متن کی گہری تفہیم کے قابل بناتا ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ ادبی متن میں زبان کیسے کام کرتی ہے۔ اسلوبیاتی مطالعہ مصنفین کے لسانی ترجیحات اور انتخاب پر روشنی ڈالتا اور یہ واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ انتخابات اور ترجیحات کس طرح معنی، لہجے اور جمالیاتی اپیل کو متاثر کرتے ہیں۔ زبان کے استعمال پر توجہ مرکوز کر کے، اسلوبیاتی مطالعہ قارئین کو متن کی ساخت میں سرایت شدہ معنی کی تہوں کو کھولنے کی اجازت دیتا ہے، اور اردو ادب کے تناظر میں اسلوبیاتی تنقید جملے کے نمونوں سے لے کر الفاظ کے انتخاب اور بیانیہ کی تکنیک تک، بھرپور لسانی اور ثقافتی ورثے کو سمجھنے میں اہم بصیرت پیش کرتی ہے۔

اردو ادب جو اپنی شاعرانہ خوبصورتی اور اظہار خیال کے لیے جانا جاتا ہے، استعارے، تشبیہات، محاورات، اور بیانوی ساخت جیسے اسٹائلسٹک اظہارات پر بہت زیادہ انحصار کرتا ہے۔ اس تناظر میں اسلوبیاتی تجزیہ یہ جاننے میں مدد کرتا ہے کہ یہ لسانی اظہارات ادبی منظرنامے کو کس طرح تشکیل دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر، غزل کی شاعری

میں، "محبوب" کے استعارے کا استعمال اکثر لفظی تشریح سے بالاتر ہوتا ہے، جو الٰہی محبت یا وجودی آرزو کی علامت بن جاتا ہے۔ایک اسلوبیاتی تجزیہ بار بار آنے والی علامتوں جیسے "شراب"، "رات" اور "گلاب" کے مفہوم کو تلاش کرے گا جیسا کہ مرزا غالب اور میر تقی میر جیسے کلاسیکی شاعروں کی تخلیقات میں دیکھا گیا ہے۔اسلوبیاتی تفہیم کے ذریعے ہم اس بات کی تعریف کر سکتے ہیں کہ شاعر کس طرح گہرے جذبات کو ابھارنے کے لیے زبان کا استعمال کرتا ہے۔

عصری نثر میں بھی اسلوبیاتی تنقید کردار کی نشو ونما اور موضوعاتی تجزیے کے لیے زبان کے استعمال کو تجزیہ کا مرکز بناتی ہے۔سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں ان کی عام فہم، نرالی، سیدھی زبان انسانی کمزوری اور معاشرتی منافقت کے گہرے، اکثر غیر آرام دہ موضوعات سے متصادم نظر آتی ہے۔منٹو کے افسانہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کی زبان کا اسلوبیاتی تجزیہ اس بات کا جائزہ لینے کی کوشش کرتا ہے کہ کس طرح سادہ، غیر آراستہ زبان تقسیم کی بیہودگی اور فضولیت کی آئینہ دار ہے، اور اس طرح یہ زبان جذباتی ہنگامہ آرائی کو بے نقاب کرتی ہے۔سعادت حسن منٹو کی کہانیوں میں، ان کے مختصر اور بکھرے جملوں کی ساخت اکثر ان کے کرداروں کی ذہنی اذیت کی نقل کرتی ہے۔ان کے افسانہ "ٹوبا ٹیک سنگھ" میں، تیز، ٹوٹی ہوئی نحوی ساخت مرکزی کردار کے منحرف خیالات کی آئینہ دار ہے، جو کہ تقسیم کے دوران ذہنی پناہ کا قیدی تھا۔

"سالوں گزر گئے، مگر بشن سنگھ کو نہیں تو آرام آیا اور نہ ہی کسی نے اسے آرام سے دیکھا۔"

مختصر، ٹوٹے جملے بشن سنگھ کی ٹوٹی ہوئی نفسیات کی عکاسی کرتے ہیں، جو سرحدوں سے منقسم دنیا کا احساس دلانے کے لیے جدوجہد کر رہا ہے۔

اردو ادب فارسی، عربی اور علاقائی زبانوں کے اثرات کے ساتھ جنوبی ایشیا کے ثقافتی اور سماجی ماحول میں گہرائی سے جڑا ہوا ہے لہذا اردو ادب کا اسلوبیاتی تجزیہ یہ ظاہر کر سکتا ہے کہ لسانی انتخاب ثقافتی اصولوں اور تاریخی سیاق وسباق کی عکاسی کیسے کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر، سید ماجد شاہ کی تخلیقات میں، جیسے کہ ان کی کہانی تلمیحات کی رنگ، کلاسیکی

شاعری کے بین متنی حوالوں اور اشارے کا اسلوبیاتی استعمال متن کو ثقافتی گہرائی سے مالا مال کرتا ہے۔ ان اشاروں کی اسلوبی باریکیوں کو سمجھنا اس کام کے تاریخی اور فکری فریم ورک کے بارے میں قارئین کی سمجھ کو بڑھا سکتا ہے۔ نوآبادیاتی سیاق وسباق کے بعد انتظار حسین جیسے مصنفین زبان کو اس طرح استعمال کرتے ہیں جو روایتی ادبی شکلوں کو جدید تکنیکوں کے ساتھ ملا کر ماضی اور حال کے درمیان ایک پل بناتے ہیں۔ ان کے ناول "بستی" کا ایک اسلوبیاتی جائزہ اس بات پر توجہ مرکوز کر سکتا ہے کہ کس طرح بکھری ہوئی داستان اور شاعرانہ زبان تقسیم کے دوران پیش آنے والے انحطاط اور نقصان کی عکاسی کرتی ہے، جبکہ یادداشت اور شناخت کے وسیع تر سوالات کو بھی حل کرتی ہے۔

اردو ادب میں بیانیہ تکنیک، چاہے وہ نثر میں ہو یا شاعری میں، اسلوبیاتی عینک سے فائدہ اٹھاتی ہے، کیونکہ یہ اس بات کا تجزیہ کرنے کی اجازت دیتی ہے کہ مصنف کس طرح وقت، تناظر اور آواز میں ردوبدل کرتا ہے۔ اختر رضا سلیمی کے ناول "جاگے ہیں خواب میں" بیانیے کی پیچیدگی اس بات کی مثال دیتی ہے کہ کس طرح ناول کی تہہ بندی کرداروں کی نفسیاتی گہرائی میں اضافہ کرتی ہے۔ زمان، ناول کا مرکزی کردار، ایک کثیر الجہتی نفسیاتی پیچیدگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح اسلوبیاتی تجزیہ اس بات کی وضاحت کرنے میں مدد کر سکتا ہے کہ کس طرح بیانیہ کی آواز اور ناول کی ساخت میں تبدیلیاں ٹکڑوں کا احساس پیدا کرتی ہیں، جو مرکزی کردار کے اندرونی تنازعات کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔

اسی طرح عصمت چغتائی کی اپنے ناولوں میں بول چال اور مقامی زبان کا استعمال اپنے وقت کے سماجی مسائل بالخصوص صنف اور طبقے سے ان کی گہری وابستگی کو ظاہر کرتا ہے۔ ان کی مشہور کہانی "لحاف" کا اسلوبیاتی تجزیہ واضح کرتا ہے کہ کس طرح راوی کی زندہ دل، معصوم آواز جنسیت اور جبر کے بنیادی موضوعات سے متصادم ہے، جس میں ستم ظریفی اور تناؤ کی ایک تہہ شامل ہے جو کہانی کے اثر کو بڑھاتی ہے۔

اسلوبیاتی مطالعہ صرف زبان کا مطالعہ نہیں ہے بلکہ یہ سمجھنے کی کوشش بھی ہے کہ قارئین کسی متن کے ساتھ کیسے تعامل کرتے ہیں۔ اردو ادب میں زبان کی تشریح گہری ذاتی

ہوتی ہے، جو اکثر قاری کی اپنی ثقافتی اور جذباتی وابستگیوں سے تشکیل پاتی ہے۔ قارئین لسانی نشانات جیسے لہجے، رسمیت، اور نحوی ڈھانچے کی بنیاد پر متن کی مختلف اظہارات سے تشریح کے طریقے تلاش کر سکتے ہیں۔

ان تفصیلات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو ادب کے مطالعہ میں اسلوبیاتی تنقید ادبی تخلیقات کی تعریف اور تفہیم کو گہرا کرنے کے لیے ایک اہم ذریعہ پیش کرتی ہے۔ زبان کے استعمال، بیانیہ کی ساخت، اور متن اور قاری کے درمیان تعامل پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے، اسلوبیاتی تنقید ایک متن کے اندر سرایت شدہ معنی کی متعدد تہوں کو بے نقاب کرتی ہے۔ غالب جیسے کلاسیکی شاعروں سے لے کر سعادت حسن منٹو، اختر رضا سلیمی اور عصمت چغتائی جیسے ادیبوں تک کی مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو ادبی اظہار کی خوبصورتی اور پیچیدگی دونوں کو سمجھنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیہ کلید ہے۔ خواہ اس کا اطلاق شاعری پر ہو یا نثر پر، اسلوبیاتی تنقید سے پتہ چلتا ہے کہ کس طرح زبان کے انتخاب نہ صرف معنی کی تشکیل کرتے ہیں بلکہ کام کی جذباتی اور ثقافتی گونج کو بھی بڑھاتے ہیں۔

اسلوبیاتی تنقید اس لسانی انتخاب کا مطالعہ ہے جو مصنفین اپنی ادبی تخلیقات میں کرتے ہیں، اس بات پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے کہ زبان کو معنی پیدا کرنے، جذبات کو پہنچانے، اور قاری کی تشریح کی شکل دینے کے لیے کس طرح استعمال کیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید لسانیات اور ادبی تنقید کی تکنیکوں کو یکجا کرتا ہے تاکہ نثر اور نظم دونوں میں ڈکشن، نحو، استعارہ، بیانیہ تکنیک، اور صوتی نمونوں جیسے عناصر کا تجزیہ کیا جا سکے۔ اسلوبیاتی تنقید نہ صرف اس بات کا جائزہ لیتا ہے کہ کیا کہا جاتا ہے بلکہ یہ کہ کیسے کہا جاتا ہے، ادبی اظہار کی گہری اہمیت اور متن میں زبان کی ساخت کو تلاش کرتا ہے۔

اس پس منظر میں جب ہم اسلوبیاتی تنقید میں پروفیسر علی رفاد فتیحی کی شراکت کا جائزہ لیتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں کہ اردو اسلوبیاتی تنقید کے میدان میں وہ ایک نمایاں شخصیت ہیں۔ ان کی تحریروں نے اسلوبیاتی تنقید کے شعبے میں انقلاب برپا کر کے یہ ظاہر کیا کہ لسانی تجزیہ ادبی متن کے بارے میں ہماری سمجھ کو کیسے بہتر بنا سکتا ہے۔ متن کی لسانی خصوصیات کا مطالعہ، خاص طور پر ادبی زبان کی رسمی خصوصیات پر، پروفیسر فتیحی کی

باریک بینی نے یکسر بدل دیا ہے۔ انہوں نے اس بات پر زور دیا کہ متن کا اسلوب محض آرائشی نہیں ہے بلکہ اس کے معنی کے لیے لازم وملزوم ہے۔ انھوں نے استدلال کیا کہ ادبی معنی کو لسانی نمونوں جیسے کہ نحو، اصطلاحات، صوتیات اور عملیت کے ذریعے کھولا جا سکتا ہے۔ انھوں نے یہ خیال پیش کیا کہ ادبی متن اکثر زبان کے روزمرہ کے اصولوں سے ہٹ کر مخصوص لسانی شکلوں کی طرف توجہ مبذول کرواتے ہیں۔ یہ تصور اسلوبیاتی تنقید میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے، اور یہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ یہ انحرافات فنی اثرات پیدا کرتے ہیں اور قاری کی تشریح کو متاثر کرتے ہیں۔ پیش منظر میں عام زبان سے انحراف اور متوازی دونوں شامل ہیں۔

پروفیسر فتحی نے اسلوبیاتی تنقید کے اندر سیاق وسباق کے کردار پر روشنی ڈالی اور اس بات پر استدلال کیا کہ متن کے معنی اس کے سماجی، ثقافتی، اور حالات کے تناظر پر غور کیے بغیر پوری طرح سے نہیں سمجھے جا سکتے۔ ان فریم ورکوں کے ذریعے، پروفیسر فتحی نے ادبی متن کا تجرباتی اور ساختی مطالعہ پیش کیا، اور لسانی تجزیے کو ادبی تنقید کے ساتھ ملا کر ایک الگ شعبے کے طور پر جدید اسلوبیاتی تنقید کو تشکیل دیا۔ ان کا خیال ہے کہ اسلوبیاتی تنقید کا طریقہ کار کسی فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کے علاوہ اس کے اسلوبیاتی خصائص کا تعین بھی کرتا ہے چونکہ اسلوبیاتی تنقید کسی فن پارے کے اسلوبیاتی تجزیہ کے ساتھ اسکے اسلوبیاتی خصائص بھی تلاش کرتا ہے۔ اپنی بات کی وضاحت کے لیے انھوں نے شہریار کی ایک نظم "زوال کی حد" کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس نظم میں بظاہر اسلوبیاتی خصائص نظر نہیں آرہے تھے لیکن عمیق سطح پر اسلوبیاتی خصائص کی ایسی عمدہ مثالیں تھیں جس نے ان کے اس تجزیے کو بامعنی بنا دیا۔ اسلوبیاتی خصائص صحیح معنوں میں کسی ادیب یا شاعر کی تعینِ قدر میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں، شہریار کی ایک دوسری نظم "بارش" کا تجزیہ وہ اپنے ایک مضمون ''بارش، ترسیلی اضطراب کا لحن'' میں کرتے ہیں۔ اس نظم کے ایک مصرعے:

سڑکوں پر پتنگوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہے

بارش کے سبب سے"

کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ فراسٹ کی طرح شہریار بھی اپنے کرداروں کے

درمیان تنہا نظر آتے ہیں۔ گویا اس بے کیفی اور تنہائی کی وجہ فطرت ہے۔ اس نظم کا مزید تجزیہ کرتے ہوئے وہ مزید کہتے ہیں کہ فن پارے کی انوکھی شکل شہریار کی شعریات فہمی پر دال ہوتی ہے یعنی شعریات کو وسعت دینے کی قابلیت کا ثبوت ہوتی ہے۔ مثلاً ''بارش'' میں شہریار نے معاشرے کے کرب کو اپنے وجود کا کرب بنالیا ہے، جس کا اظہار بارش کے ان اشعار میں نظر آتا ہے۔

بے دائرہ نقطوں کو گنے جائیں گے کب تک
سناٹوں کی آواز سنے جائیں گے کب تک
سڑکوں پہ پتنگوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہے
بارش کے سبب سے
اک آنکھ میں ہم اور زمین چاند ستارے
اس سحر سے اس قہر سے
بچنے کی کوئی راہ نکالیں
تا ہم کو کوئی سرحد سے پکارے
تاریکی شب سے
اکتائے ہوئے ہم بھی بہت ہیں
گھبرائے ہوئے ہم بھی بہت ہیں
چومیں کسی پرچھائیں کی پیشانی کا سورج
دیکھیں کسی خوشبو کا بدن ہم بھی برہنہ
نغمہ سنیں ہم بھی کسی دیوار کے لب سے
سڑکوں پہ پتنگوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہے
بارش کے سبب سے

اس نظم میں شہریار کے تخلیقی ذہن نے زندگی کی بے معنویت کو شدّت سے محسوس کیا ہے، اور ایک عجیب فضا اور ماحول کو خلق کیا ہے۔ عجیب نقش ہے، عجیب و غریب تصویر اُبھرتی ہے، غم و الم کا دائرہ ہے کہ جو کبھی سمٹتا ہے، اور کبھی پھیلتا ہے، اس نظم میں شہریار کے 'وژن' نے ایک

ایسی تصویر کو نقش کیا ہے، جو فن مصوّری کو نصیب نہیں ہوسکتا، لمحہ ایک ایسے مقام پر ٹھہرا ہوا ہے کہ جہاں تاریکی شب، بے کلی اور جمود کی ایک کیفیت ہے۔ شہر یار کی تخلیقی فکر و نظر ہی اس کا جمالیاتی تاثر پیش کر سکتی ہے کہ چاند ستارے پکار رہے ہیں، زمین سنبھالنے کی کوشش کر رہی ہے لیکن وجود دونوں سے گریزاں ہے. بارش ایک ایسی خوبصورت نظم ہے جہاں شاعر کا ذہن یکسانیت سے اُکتا گیا ہے، صبح سے شام تک اور شام سے رات اور صبح تک زندگی خود کو بس دُہراتی جا رہی ہے۔ کسی قسم کی کوئی تبدیلی نہیں ہوتی اس نظم میں ترکیبات اور مرکبات کی تنظیم بھی معنی خیز ہے۔ یہ ترکیبیں جنسی خواہشات کا احساس دلاتی ہیں۔ پروفیسر فتحی مزید کہتے ہیں کہ اس نظم میں جنسی خواہشات کے غیر واضح اشارے کو جنسی جبلت کی تڑپ اور جنسی ہیجان کے طور پر نہیں سمجھا جا سکتا اور نہ اسے آگ، تیزاب اور شعلے سے سمجھا جا سکتا ہے اور یہ صرف ایک barren lust بھی نہیں ہے۔ یہ تو صرف وہ خواہش ہے جس کا ذکر قرآن میں شَجَرَۃِ الخُلدِ کی شکل میں آیا ہے۔ انسانی قدریں جبلتوں کو اظہار سے روکتی ہیں اور ان کے اظہار میں فرق بھی پیدا کرتی ہیں، بارش کی قرات سے اندازہ ہوتا ہے کہ انسان کی داخلی زندگی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے خارجی زندگی کے تضادات اور اس زندگی کی اُلجھنیں اور اس کے دیئے ہوئے اور پیدا کیے ہوئے ہیجانات یہ سب پریشان کن ہیں، اندر کا انسان ان سے ٹکرانا چاہتا ہے، بظاہر جو ٹھہرا ہوا پانی نظر آتا ہے اس میں بھنور بھی پڑتے ہیں، انسان کے اندر طوفان اٹھا کرتے ہیں اور انسان اسی کے پیچھے اپنا ہر زخم چھپائے پھرتا ہے۔

(’بارش‘ ترسیلی اضطراب کا لحن)

اس پوری نظم کو وہ Pillow Talk کا نام دیتے ہیں ان کی علمی شراکتیں اسلوبیاتی تجزیہ کے تین مختلف پہلوؤں پر محیط ہیں: اسلوبیات، ساختیات اور بیانیات۔ اسلوبیات سے بیانیات تک میں ان کی دلچسپی، اسلوبیاتی تنقید کے ارتقاء میں انھیں ایک سرکردہ مفکر کے طور پر جگہ دیتی ہے۔ پروفیسر فتحی کے تجزیاتی مطالعے اس بات کی گہری تحقیق پیش کرتے ہیں کہ ادبی متن میں زبان کیسے کام کرتی ہے۔

1. اسلوبیاتی تنقید

پروفیسر فتحی کی کتاب "اسلوبیاتی تنقید" اسلوبیات میں ان کی دلچسپی کا سنگ بنیاد ہے۔ یہ کتاب ادبی تنقید میں اسلوبیاتی تجزیہ کی اہمیت پر زور دیتی ہے، اور اس بات پر روشنی ڈالتی ہے کہ زبان کس طرح قاری کی تشریح اور متن کی تفہیم کو تشکیل دیتی ہے۔ پروفیسر فتحی کا استدلال ہے کہ اسلوبیاتی تنقید محض ادب کی بیرونی شکل کا مطالعہ نہیں ہے بلکہ الفاظ کے انتخاب، جملے کی ساخت اور بیانیہ کی حکمت عملیوں میں چھپے گہرے معانی کو کھولنے کا ایک طریقہ ہے۔ "اسلوبیاتی تنقید" میں پروفیسر فتحی نے کلاسیکی اور عصری دونوں طرح کے اردو ادب کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا ہے، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح اسلوبیاتی خصوصیات — جیسے استعارہ، تشبیہ، نحو اور لہجہ — کسی ادبی کام کے اثرات کو تشکیل دینے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس میں نقاد فارم اور مواد کے درمیان تعامل کو تلاش کرتے ہیں، یہ ظاہر کرتے ہیں کہ زبان کس طرح اظہار کا ایک ذریعہ نہیں ہے بلکہ ایک متحرک قوت ہے جو معنی کی تہوں کو تخلیق کرتی ہے۔

پروفیسر فتحی نے اردو میں پیش بندی یا پیش منظر (Foregounding) کا نظریہ پیش کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اسلوبیات میں پیش بندی (Foregounding) ایک کلیدی تصور ہے جو لسانیات اور ادبی تجزیوں کو جوڑتا ہے۔ پیش بندی (Foregounding) سے مراد یہ ہے کہ کس طرح سے متن کے کچھ عناصر نمایاں ہوتے ہیں یا روایتی زبان کے اصولوں سے انحراف کی وجہ سے توجہ مبذول کرتے ہیں۔ ان کی کتاب نے پیش بندی کی تفہیم کو بہتر بنانے اور اسے وسعت دینے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ لسانی انحرافات ادبی معنی اور اسلوبیاتی اثرات کو کیسے بڑھاتے ہیں۔

. انحراف کے طور پر پیش بندی : پروفیسر فتحی کے پیش منظر یا پیش بندی کے نظریہ کے مرکز میں انحراف کا خیال ہے۔ انحراف اس وقت ہوتا ہے جب کوئی متن زبان کے متوقع اصولوں سے ٹوٹ جاتا ہے، چاہے وہ معیارات قواعدی، صوتیاتی، یا لفظی ہوں۔ پروفیسر فتحی نے استدلال کیا کہ یہ انحرافات مصنفین کی طرف سے جان بوجھ کر کیے

گئے اسلوبیاتی انتخاب ہوتے ہیں، جو قاری کی توجہ حاصل کرنے، جمالیاتی اثرات پیدا کرنے، اور معنی کی نئی تہوں کو پیدا کرنے کے لیے ڈیزائن کیے جاتے ہیں۔ روزمرہ کی زبان کے برعکس، ادبی متن اکثر غیر روایتی زبان کی شکلوں کو استعمال کرتا ہے۔ پروفیسر فتیحی نے اس رجحان کو "پیش منظر" کے طور پر بیان کیا ہے کیونکہ انحراف کی وجہ سے کچھ عناصر زیادہ عام زبان کے استعمال کے پس منظر کے خلاف کھڑے ہوتے ہیں۔ ان انحرافات پر توجہ مرکوز کرنے سے، قارئین متن کے اسلوبیاتی اور فنکارانہ معیار سے زیادہ واقف ہو جاتے ہیں، اس کی منفرد تخلیقی توانائی کا تجربہ کرتے ہیں۔

انحراف کی اقسام: پروفیسر فتیحی نے لسانی انحراف کو مختلف اقسام کی درجہ بندی کی ہے، ہر قسم ایک مختلف طرز کے اثرات میں حصہ ڈالتا ہے۔

لغوی انحراف: اس میں غیر معیاری یا ایجاد کردہ الفاظ کا استعمال شامل ہے جس سے لغت کے معمول کے اصول ٹوٹ جاتے ہیں۔ شاعر اور مصنفین اکثر نئے الفاظ تخلیق کرتے ہیں یا مخصوص اثرات پیدا کرنے کے لیے غیر معمولی طریقوں سے پرانے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

نحوی انحراف: یہ اس وقت ہوتا ہے جب جملے کے ڈھانچے زبان کے عام قواعد سے ہٹ جاتے ہیں، اور تخلیق میں غیر معمولی یا غیر متوقع جملے کے نمونے بناتے ہیں۔

صوتیاتی انحراف: اس میں آواز کے متوقع نمونوں سے انحراف شامل ہے، جیسے کہ شاعری تکرار صوتی (ایلیٹریشن)، یا قافیہ اور ردیف، جو زبان کے صوتی نمونوں کی طرف توجہ مبذول کراتے ہیں۔ اگرچہ انحراف پیش منظر کا بنیادی عنصر ہے، پروفیسر فتیحی نے متوازیت (Parallelism) کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا— بعض نمونوں یا ڈھانچے کی تکرار جو باقاعدگی کے ذریعے زور پیدا کرتی ہے۔ اس کے خیال میں متوازیت بھی پیش منظر کی ایک شکل کے طور پر کام کرتا ہے کیونکہ یہ بار بار نمونوں کی طرف توجہ مبذول کرتا ہے، جو ان کی تکرار سے اضافی اہمیت حاصل کرتے ہیں۔ ان کی کتاب ''اسلوبیاتی تنقید'' میں شامل اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' پر ان کا مضمون نظم کی صوتی ساخت کی اسلوبیاتی خصائص کو بیان کرتا ہے۔

2. ساخت اور اسلوب: نظریہ و تجزیہ

ساختیات پر اپنی کتاب "ساخت اور اسلوب: نظریہ و تجزیہ" میں، پروفیسر فتحی نے فرڈینینڈ ڈی سوسئیر کے قائم کردہ نظریاتی ڈھانچے کی تصویر کشی کرتے ہوئے ساختیات پر روشنی ڈالی ہے۔ ساختیات، 20ویں صدی کی ایک بڑی فکری تحریک، یہ بتاتی ہے کہ زبان علامات کا ایک ایسا نظام ہے جہاں معنی ان کی موروثی خصوصیات کے بجائے عناصر کے درمیان تعلقات سے پیدا ہوتے ہیں۔ پروفیسر فتحی اس نظریاتی تناظر کا اطلاق اردو ادب کے اندرونی ڈھانچے کا تجزیہ کرنے کے لیے کرتے ہیں، اور اس بات پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے کہ الفاظ، علامتیں اور لسانی نمونے کس طرح معنی پیدا کرنے کے لیے مل کر کام کرتے ہیں۔

''ساخت او اسلوب: نظریہ و تجزیہ'' میں پروفیسر فتحی کا کام روایتی ادبی تجزیے سے علیحدگی برتتا ہے، جو اکثر مواد اور موضوعات پر مرکوز ہوتا ہے۔ ''ساخت او اسلوب: نظریہ و تجزیہ'' میں پروفیسر فتحی یہ ظاہر کرتے ہیں کہ معنی کس طرح نہ صرف کہی گئی باتوں کے ذریعے بلکہ خود زبان کی تنظیم کے ذریعے بھی تشکیل پاتے ہیں۔ اردو ادب پر ان کے سوسورین لسانیات کے اطلاق نے ایک نیا طریقہ کار فراہم کیا ہے۔ یہ طریقہ کار اسلوبیاتی تجزیے کو تقویت بخشتا ہے جس کے ذریعے اس بات کا جائزہ لیا جا سکتا ہے کہ ادبی کاموں کی تشکیل اور تفہیم کس طرح کی جاتی ہے۔

3. بیانیہ اور بیانوی ساخت

حالیہ برسوں میں، پروفیسر فتحی کی علمی توجہ بیانیات کی طرف مبذول ہوئی ہے، جیسا کہ ان کی تصنیف "بیانیت اور بیانوی ساخت" سے ظاہر ہے۔ ان کی کتاب بیانیہ اور بیانوی سخت بیانیہ کے ڈھانچے کا مطالعہ پیش کرتی ہے، اور اس بات کی کھوج کرتی ہے کہ کہانیاں کس طرح تعمیر کی جاتی ہیں اور ان کے ڈھانچے قارئین کے ذریعہ ان کی تشریح کے طریقے پر کیسے اثر انداز ہوتے ہیں۔ پروفیسر فتحی کی بیانیات میں دلچسپی اسلوبیات میں ان کے کام کی نمایاں توسیع کی نشاندہی کرتی ہے، کیونکہ وہ اپنی توجہ اس طرف مبذول کراتے ہیں کہ بیانیہ کی شکل ہی معنی پیدا کرتی ہے۔ ''بیانیہ اور بیانوی ساخت''میں، پروفیسر فتحی اس بات

کا جائزہ لیتے ہیں کہ کس طرح بیانیہ کی مختلف تکنیکیں — جیسے کہ نقطہ نظر، وقت کی تبدیلی، اور بیانیہ کی دوری — ایک متن کے بارے میں قاری کی سمجھ کو تشکیل دیتی ہیں۔ کلاسیکی اور جدید بیانیہ دونوں کے بارے میں ان کے تجزیے اس بات کی وضاحت کرتے ہیں کہ کہانی سنانے کا ڈھانچہ اتنا ہی اہم ہے جتنا کہ مواد، اس بات پر اثر انداز ہوتا ہے کہ کرداروں کو کیسے پیش کیا جاتا ہے اور مواد کیسے تیار کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر، قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا کے بارے میں پروفیسر فتیحی دکھاتے ہیں کہ کس طرح ناول کا غیر خطی بیانوی ساخت، جو مختلف تاریخی ادوار پر محیط ہے، وقت اور شناخت کا ایک تہہ دار احساس پیدا کرتا ہے۔

پروفیسر علی رفاد فتیحی کی اسلوبیات کے میدان میں شراکتیں وسیع اور کثیر جہتی ہیں، جو روایتی اسلوبیاتی تنقید سے لے کر جدید نظریاتی فریم ورک جیسے ساختیات اور بیانیات تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ان کی تخلیقات، خاص طور پر "اسلوبیاتی تنقید" "ساخت اور اسلوب: نظریہ و تجزیہ" اور "ساخت و اسلوب" اور "بیانیہ اور بیانوی ساخت" کلاسیکی اور عصری اردو ادب کے ساتھ ان کی گہری وابستگی کی عکاسی کرتی ہیں، یہ سمجھنے کے نئے طریقے پیش کرتی ہیں کہ ادب میں زبان، ساخت اور بیانیہ کیسے کام کرتا ہے۔ ''بیانیہ اور بیانوی ساخت'' میں شامل خالد جاوید کے ناول ''ایک خنجر پانی میں'' کی بیانوی ساخت پر گفتگو کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

> ''خالد جاوید ''ایک خنجر پانی میں'' جس طرح زندگی اور کائنات کے تاریک حصوں کو سمیٹ کر اپنے منفرد اسلوب کے ساتھ پیش کرتے ہیں، اس کا ربط حیرت انگیز ہے۔ وہ زندگی کی سطحی تفہیم اور اندیشے پر حملہ کرتے ہیں۔ اور انسان اور زندگی کی پیچیدگیوں، بدصورتی، بیماری اور گندگی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے تصورات کبھی کبھی ناقابل فہم ہوتے ہیں، لیکن ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں۔............... خالد جاوید کا یہ ناول مابعد مستند دور سے پیدا ہونے والی زندگی کی پیچیدگیوں کو پیش کرتا ہے۔ انسان جس طرح وجودیت کی سطح پر الجھا ہوا ہے، خالد تمام امکانات کے ساتھ اسے ناول کا موضوع بناتا ہے۔ 'ایک خنجر پانی

میں'' ایک ایسی وبائی کہانی ہے جو ہمیں ایک متعدی بیماری کے عالمی وباء کے بارے میں بتاتی ہے۔'ایک خنجر پانی میں'' کا وبائی بیانیہ ایک پیچیدہ اور غیر یقینی صورتحال کا احساس دلاتا ہے۔'ایک خنجر پانی میں'' اگر ایک جانب بیماری کی ابتدا اور پھیلاؤ کا ذکر ملتا ہے تو دوسری جانب بیماری کو سمجھنے اور اس کا مقابلہ کرنے کے لیے سائنسی اور طبی کوششوں کا بیانیہ ہے۔اس ناول میں بیماری کے سماجی اور سیاسی اثرات اور اس پر قابو پانے کے لیے کیے گئے اقدامات، بیماری سے متاثرہ افراد کے ذاتی تجربات اور کہانیاں بیماری کی وجہ سے پیدا ہونے والے اخلاقی اور اخلاقی مخمصے۔بیماری کے بعد مستقبل کی امیدیں اور خوف کی تمام تر تفصیلات مل جاتی ہیں۔اس ناول میں وبائی بیانات صرف حقیقت کی غیر فعال عکاسی نہیں کرتے ہیں۔ بلکہ وہ حقیقت کی فعال تعمیرات بھی ہیں۔ وہ وبائی امراض کے دوران ہمارے سوچنے، محسوس کرنے اور عمل کرنے کے ساتھ ساتھ ہم اس کو کیسے یاد کرتے اور سیکھتے ہیں اس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔لہٰذا، یہ ضروری ہے کہ ہم ان وبائی بیانیوں سے آگاہ رہیں جن کا ہم سامنا کرتے ہیں اور تخلیق کرتے ہیں، اور ان کے مفروضوں، مضمرات اور نتائج کا تنقیدی جائزہ لیں۔اس ناول میں قاری کئی جگہوں سے گزرتا ہے جہاں اسے لگتا ہے کہ یہ ناول کسی اور طرح سے ختم ہوگا۔ خالد جاوید کے پلاٹ کا تصور روایتی تصور سے مختلف ہے جو عام قاری کو بھی پریشان کرتا ہے۔اس ناول میں موجود، کرپشن، بیماری، غلاظت، پھیکا ماحول، انسانی بربریت اور سنگین وجود کے مصائب جن کے ساتھ موت آتی ہے، کو محض منفی تصور کرنا درست نہیں۔ کیونکہ تمام مذاہب اور فلسفوں میں زندگی اور کائنات کی قدر مشترک ہے۔'' (فتیحی ۲۰۲۴۔ص ۱۲۰۔۱۲۱)

گویا کہا جا سکتا ہے کہ پروفیسر علی رفاد فتیحی کے لیے اسلوبیات ایک بین الضابطہ میدان ہے جو ادبی متن کی تیاری اور فہم میں شامل علمی عمل کو تلاش کرتا ہے۔ادب فہمی کا یہ عمل نفسیات، لسانیات، اور ادبی تھیوری سے بصیرت کو اکٹھا کرتا ہے تا کہ ان طریقوں کا جائزہ لیا جا سکے جن میں قارئین اور مصنفین ادبی متن کی ترجمانی کرتے ہیں۔ان کا خیال

ہے کہ اسلوبیات اس بنیاد پر مبنی ہے کہ ادبی نصوص محض جمالیاتی اشیاء نہیں ہیں جن کی تعریف کی جائے، بلکہ یہ پیچیدہ علمی رویہ ہے۔

اسلوبیات پر ان کے مضامین میں کلیدی تصورات میں سے ایک ذہنی ماڈلز (Cognitive Models) کا خیال ہے۔ دماغی ماڈل حالات، واقعات، یا اشیاء کی علمی نمائندگی ہیں جو قارئین کے ذریعہ متن کو پڑھتے ہی بنائے جاتے ہیں۔ یہ ذہنی نمونے قارئین کو خالی جگہوں کو پُر کرنے، قیاس آرائیاں کرنے اور متن کے مختلف حصوں کو جوڑ کر متن کی مربوط اور بامعنی تشریح کرنے میں مدد کرتے ہیں۔

☆☆☆

کتابیات:

۱ اعجاز محمد شیخ - اسلوبیاتی تنقید (مشمولہ ہمارا ادب (تنقید نمبر)۔ جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگوجز)

۲ ایضاً - اسلوب: ایک تعارف (مشمولہ بازیافت، شعبہ اردو، کشمیر یونیوسٹی ۲۰۲۱

۳ گوپی چند نارنگ - ادبی تنقید اور اسلوبیات - (نئی دہلی۔ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، 1989)

۴ علی رفاد فتیحی - اسلوبیاتی تنقید - (الدّنیا پبلیکیشن، ۱۹۸۹)

۵ ایضاً - ساخت اور اسلوب: نظریہ و تجزیہ (دہلی بُک کارپوریشن ۲۰۱۶

۶ ایضاً - بیانیات اور بیانوی ساخت (نئی دہلی، مرکزی پبلیکیشنز، ۲۰۲۴)

۷ مرزا خلیل احمد بیگ - زبان، اسلوب اور اسلوبیات، طبع دوم (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۰)

۸ ایضاً۔ تنقید اور اسلوبیاتی تنقید - (علی گڑھ، شعبہ لسانیات علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۵)

۹ ایضاً - اسلوبیاتی تنقید: نظری بنیادیں اور تجزیے۔ (نئی دہلی۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۴)

۱۰ ایضاً - اردو میں لسانی تحقیق - مشمولہ مرزا خلیل احمد بیگ۔ لسانی تناظر، دوسری اشاعت

(دہلی، ایجواس لیے کیل ملک پبلشنگ ہاؤس، 12022)
۱۱ محمد جہانگیر وارثی (مرتبہ) جدید لسانیات اور اردو ادب- (نئی دہلی ضیاء اینڈ کرمانی ملٹی لنگول ٹرانسلیشن سروسز، ۲۰۲۳)
۱۲ مغنی تبسم- فانی بدایونی: حیات شخصیت اور شاعری- (حیدرآباد ۱۹۶۰)
۱۳ مسعود حسین خان۔ اقبال کی نظری و عملی شعریات- سری نگر، اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1980ء)
۱۴ ایضاً- لسانیاتی اسلوبیات، مرتبہ پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ- (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۹)
۱۵ نذیر احمد ملک- ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات- (دہلی، کتابی دنیا، ۲۰۲۰

☆☆☆

طارق احمد آہنگر
اشفاق احمد وانی

قرآن فہمی میں سیاق کی اہمیت

تلخیص: زبان اپنے معنی کے اعتبار سے سیاق کی محتاج ہوا کرتی ہے اور کسی بھی متن discourse کو اپنے صحیح معنی میں سمجھنے کے لیے کئی ایک قرائن کا عمل دخل ہوتا ہے جن میں سیاق کا قرینہ ایک اہم قرینہ ہے کہ جس سے ادنیٰ درجے کا تغافل برتا نہیں جا سکتا ہے۔ سیاق سے بے اعتنائی کا نتیجہ یہ ہوگا کہ آپ متن کو اس کے حقیقی مراد کے مطابق نہیں سمجھ پائیں گے بلکہ اس کے سمجھنے میں آپ غلطی کا ارتکاب ضرور کریں گے۔ اس کا اطلاق نص کی تمام اقسام پر مساوی ہے۔ نصوص اور خاص طور پر نص قرآنی کو سمجھنے میں اس کی بڑی اہمیت ہے بلکہ نص قرآنی کی حقیقی مراد تک رسائی کا انحصار ہی اس پر ہے۔ اس مقالے میں ہم قرآن کی تفسیر میں سیاق کی اہمیت کو اجاگر کریں گے۔

کلیدی الفاظ: قرآن، سیاق، تفسیر، داخلی سیاق، خارجی سیاق، قرینہ، فہم قرآن۔

تمہید: قرآن کو سمجھنے کے لیے الفاظ کی لغوی اور اصطلاحی تحقیق ہی کافی نہیں ہے بلکہ الفاظ، تراکیب اور جملوں کو سیاق کے تناظر میں رکھا جائے گا اور پھر اس کے حقیقی معانی اور مطالب تک رسائی کی جائیگی۔ جیسا کہ واضح ہے کہ کوئی لفظ یا ترکیب کسی ایک معنی پر دلالت نہیں کرتی بلکہ اس کے متعدد معنی زبان میں ہوا کرتے ہیں۔ اسلئے الفاظ اور تراکیب کے صحیح معنی تک رسائی اس وقت تک ناممکن ہے جب تک کہ ان کو اپنے سیاق کے تناظر میں نہ دیکھا جائے۔ قبل اس کے کہ فہم قرآن میں سیاق کی اہمیت کو اجاگر کیا جائے مناسب ہے کہ سیاق کے لغوی اور اصطلاحی معنی کو شرح وبسط کے ساتھ واضح کیا جائے۔

سیاق کے لغوی معنی: لفظ سیاق سَاقَ یَسُوقُ سَوْقًا سے ماخوذ ہے جو اپنے اندر کئی

معنی کوسموئے ہوئے ہے۔مثلا چلانا،تسلسل،مطابقت اورنظم وترتیب وغیرہ۔(لسان العرب:۱۰/۲۶۱)

مذکورہ بالا معنی کوزیرغور رکھتے ہوئے سیاق کی تعریف میں کہا جاسکتا ہے کہ''اشیاء کے مابین مطابقت اورہم آہنگی کچھ اس طرح سے پائی جائے جس سے معین ہدف کا حصول ممکن ہو''۔

سیاق کے اصطلاحی معنی:''سیاق وہ قرینہ ہے جو متن کا احاطہ کرے اوراس کے معنی سمجھنے کی اوررہنمائی کرے۔'' یہاں یہ بات سمجھنا لازمی ہوگا کہ قرینہ یا تو داخلی ہوگا یا خارجی یعنی یا تو یہ متن میں ہی موجود ہوگا یا متن سے باہر۔مذکورہ بالا تعریف کی روشنی میں قرآن کریم میں سیاق یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ ہر وہ قرینہ جو متن قرآن میں بدرجہ اتم موجود ہو یا متن کے باہر رہ کر معنی پر اثر انداز ہوتا ہو۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ قرآن کے تناظر میں داخلی اورخارجی سیاق سے کیا مراد ہے؟جس کو سمجھے بغیر متن کے صحیح فہم تک رسائی ممکن نہیں ہے۔

داخلی سیاق: داخلی سیاق اصل میں وہ سیاق ہے جو متن کے اندر موجود ہو جسے عام اصطلاح میں سیاق وسباق کہا جاتا ہے۔چونکہ داخلی سیاق معنی تک رسائی کا ایک اہم عنصر ہے جس کو جانے بغیر معنی تک رسائی ممکن نہیں اسی لئے ماہرین لسانیات کا کہنا ہے کہ سیاق سے باہر لفظ کا کوئی اپنا معنی نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنا معنی سیاق ہی سے اخذ کرتا ہے جس میں وہ استعمال ہوا ہو۔اس چیز کو مدنظر رکھ کر علماء اورمفسرین نے قرآن کے الفاظ،تراکیب، جملوں کو سیاق کی رو سے دیکھ کر ان کے صحیح مفہوم تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔اس کو ہم سادہ سی مثال سے بآسانی سمجھ سکتے ہیں مثلا لفظ ضَرَبَ جس کے اصل اور بنیادی معنی "مارنے" کے ہیں جیسا کہ اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے: ﴿فَأَوۡحَيۡنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضۡرِبۡ بِّعَصَاكَ الۡبَحۡرَ﴾ (سورۂ شعراء:۳۶) ''ہم نے موسیٰ کی طرف وحی بھیجی کہ دریا پر اپنی لاٹھی مار''۔تو یہاں لفظ ضَرَبَ اپنے اصل معنی یعنی مارنے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ لیکن اس کے علاوہ اس کے کئی اور معانی بھی ہیں جس کا تعین صرف اورصرف سیاق سے ہوگا۔مثلا اللہ تعالیٰ کا فرمان: ﴿وَآخَرُونَ يَضۡرِبُونَ فِي الۡأَرۡضِ﴾ (سورہ مزمل:20) ''بعض دوسرے زمین میں چل پھر/سفر کر رہے ہیں''۔اس میں ضرب زمین

میں سفر/ چہل پہل کرنے کے معنی میں استعمال ہوا ہے اور اس کی رہنمائی سیاق میں لفظ ضرب کے ساتھ حرف ''فی'' کے استعمال سے ہوئی۔

اسی طرح قرآن میں لفظ "ضَرَبَ" اوڑھنے، لازم اور ساتھ رہنے کے معنی میں بھی استعمال ہوا جیسا کہ فرمان باری تعالیٰ ہے: ﴿ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا﴾ (سورۃ آل عمران:۲۱۱) "یہ جہاں بھی پائے گئے ذلت ان کے ساتھ لگی رہے گی "۔تو اس آیت کے سیاق میں لفظ ضرب کیساتھ حرف "علی" کے استعمال سے معلوم ہوا کہ یہاں اس سے مراد مارنا نہیں بلکہ اوڑھنا اور ساتھ رہنے کا ہے۔

اسی طرح لفظ ضَرَبَ "بیان" کرنے کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے اور یہ معنی "ضَرْبُ الْمَثَل "محاورے سے لیا گیا ہے۔جیسا کہ قرآن میں آیا ہے: ﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا﴾ (سورۃ الزمر: 29)، "اللہ تعالیٰ ایک مثال بیان فرماتا ہے"۔اسی طرح اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے: ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا﴾ (سورۃ کہف: 32)، "اور ان سے قصہ بیان کرو"۔تو یہاں سیاق میں لفظ ضَرَبَ کے ساتھ مثال کا لفظ استعمال ہونے سے معلوم ہوا کہ یہاں اس کے معنی مثال بیان کرنے کے ہیں۔(دیکھیں: المفردات فی غریب القرآن،ص:۵۰۵،۶۰۵)

خارجی سیاق: یعنی متن سے باہر کا موقع ومحل یا ماحول جس میں بات کی گئی ہو اور جس کا اثر بات کے مفہوم پر پڑھتا ہو اور بات کا مفہوم موقع ومحل کے بدلنے سے بدل جائے۔ اس میں معاشرہ، ذاتی اور اجتماعی احوال، متکلم اور سامعین کے مابین معاہدہ بھی شامل ہے۔اسے عام طور پر شان نزول یا پس منظر سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ کسی بھی متن کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ وہ اس ماحول اور معاشرے سے بھی واقف ہو جس ضمن میں متن وارد ہوا ہے۔نص قرآنی کی وضاحت وتبیین اور اس کا صحیح مفہوم جاننے میں اس کی غیر معمولی اہمیت ہے۔اسباب النزول جسے شانِ نزول بھی کہتے ہیں یعنی آیات کے نازل ہونے کے اسباب اور یہ سیاق خارجی کی ایک اہم ترین صنف ہے۔شان نزول سے آیت کا پس منظر واضح ہو جاتا ہے جس کو جاننے سے آیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔جب ہم کسی آیت کو اس کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو اس کا پیغام واضح اور مکمل طور پر سمجھ میں

آجاتا ہے۔قرآن کی بہت سی آیات کا نزول مختلف حالات، مقامات اور اوقات میں ہوا ہے۔ان آیات کوسیاق وسباق کے مطابق دیکھنے سے ہم اس بات کوسمجھ سکتے ہیں کہ یہ آیات کب اور کیوں نازل ہوئیں اوران کا کیا مقصد تھا۔بعض اوقات آیت کے پس منظر سے ناواقفیت انسان کوشش وپنج میں ڈال سکتا ہے اس لئے اس کوعلم تفسیر میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے کہ جس کومدنظر رکھتے ہوئے علماء نے اس موضوع پر مستقل کتابیں تالیف کی اوران تمام روایات کوجمع کیا جس میں آیات نازل ہونے کے اسباب کا ذکر ہوا ہے۔ ان میں سے الواحدی کی ''أسباب النزول''،حافظ ابن حجر کی ''العجاب فی بيان الأسباب''، اورجلال الدین السیوطی کی ''لباب النقول فی أسباب النزول'' قابل ذکرکاوشیں ہیں۔

امام ابن تیمیہ شان نزول کی اہمیت بیان کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

"ومعرفة سبب النزول يعين على فهم الآية فإن العلم بالسبب يورث العلم بالمسبب "مجموع الفتاوی:13/339[" .سببِ نزول کی معرفت آیت کے سمجھنے میں معاون ہے کیونکہ سبب کی معرفت کے ذریعے مسبّب تک رسائی ہوجاتی ہے۔''

شانِ نزول معلوم نہ ہونے کی وجہ سے آیت کے فہم میں غلطی کا ارتکاب کرنے کی کئی مثالیں ہمارے ہاں پائی جاتی ہیں۔ مثلا عثمان بن مظعون اور عمرو بن معدیکرب رضی اللہ عنہما کا شراب کا مباح ہونے کی ہے کہ وہ اسے حرام نہیں سمجھتے تھے اوراس کی وجہ ان کا قرآن کی ایک آیت کوبغیراس کے شانِ نزول کے سمجھنے کی ہے۔وہ آیت یہ ہیں:

﴿لَيْسَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ جُنَاحٌ فِيمَا طَعِمُواْ إِذَا مَا اتَّقَواْ وَّآمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ ثُمَّ اتَّقَواْ وَّآمَنُواْ ثُمَّ اتَّقَواْ وَّأَحْسَنُواْ وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾ (سورہ مائدہ:93)ترجمہ: ''جولوگ ایمان لے آئے اور نیک عمل کرنے لگے انہوں نے پہلے جو کچھ کھایا پیا تھا اس پر کوئی گرفت نہ ہوگی بشرطیکہ وہ آئندہ اُن چیزوں سے بچے رہیں جوحرام کی گئی ہیں اور ایمان پر ثابت قدم رہیں اوراچھے کام کریں، پھرجس جس چیز سے روکا جائے اس سے رکیں اور

جوفرمان الٰہی ہواُسے مانیں، پھر خدا ترسی کے ساتھ نیک رویہ رکھیں اللہ نیک کردار لوگوں کو پسند کرتا ہے''۔

اس آیت سے انہوں نے سمجھا کہ ایمان اور عمل صالح ہونے کی بنا پر انسان کچھ بھی کھا پی سکتا ہے جبکہ مذکورہ آیت ان فوت شدہ صحابہ کے بارے میں نازل ہوئی تھی جو شراب کی حرمت سے پہلے وفات پا چکے تھے اور لوگوں کو ان کے انجام کے بارے میں خدشہ ہوا کہ وہ شراب پینے پر توبہ کرنے سے پہلے ہی مر چکے! تو اس خدشہ کو دور کرنے کے لیے یہ آیت نازل ہوئی۔(تفسیر ابن کثیر:3/118)

تو معلوم ہوا کہ آیت کے صحیح مفہوم کی تحدید میں خارجی سیاق کا ایک اہم کردار ہوتا ہے۔ نیز آیت سے پیدا ہونے والے شبہ واشکالات کو بھی دور کرتا ہے۔ اسی طرح قرآن میں لڑکیوں کا زندہ دفن کرنے کا تذکرہ ہوا ہے جس کو عربی معاشرے اور عادات کا دقیق فہمی سے جائزہ لئے بغیر سمجھنا ممکن نہیں۔ علاوہ ازیں جن تاریخی واقعات کا قرآن میں ذکر ہوا ہے ان کے پس پردہ تفصیل جانے بغیر ان کا اصلی مدعا ومقصد سمجھا نہیں جاسکتا ہے اور نہ ان سے متعلق آیات کا گہرا فہم حاصل ہوسکتا ہے۔

قرآن کریم کی تفسیر میں سیاق کی اہمیت: سیاق کا قرآن کریم کی ہر سورت بلکہ ہر آیت میں گہرا عمل دخل ہے۔ سیاق کی اس اہمیت کی توضیح مندرجہ ذیل نکات میں بیان کریں گے۔

۱) قرآن کریم کی تفسیر میں اختلاف ہونے پر سیاق کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت:

تفسیر قرآن بالقرآن تفسیر کی سب سے اہم اور صحیح ترین قسم ہے جو ہر دوسری قسم پر مقدم ہے کہ اللہ تعالیٰ اپنے کلام کا معنی ومفہوم سب سے بہتر جانتا ہے اور جب قرآن سے ہی کسی لفظ یا جملے کا معنی واضح ہو جائے تو اسے قبول کرنا لازمی ہے۔ اس ضمن میں حافظ ابن کثیر فرماتے ہیں:" تفسیر کا صحیح طریقہ یہ ہے کہ اول تو قرآن کی تفسیر قرآن ہی سے ہو اس لئے کہ ایک بیان کہیں مختصر ومجمل ہے تو کہیں اس کی تفصیل بھی ہے" (تفسیر ابن کثیر: ۱/۷)

قرآن میں اس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں مثلا اللہ تعالیٰ کا فرمان: ﴿وَعَلَى الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا مَا قَصَصْنَا عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ﴾ (سورہ نحل:۱۱۸) ترجمہ: "اور یہودیوں پر جو کچھ ہم نے حرام کیا تھا اسے ہم پہلے ہی سے آپ کو سنا چکے ہیں"، اس آیت میں کچھ چیزیں مبہم رکھی گئی جس کی تفصیل مندرجہ ذیل آیت میں کی گئی ہے: ﴿وَعَلَى الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا كُلَّ ذِي ظُفُرٍ وَمِنَ الْبَقَرِ وَالْغَنَمِ حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ شُحُومَهُمَا إِلا مَا حَمَلَتْ ظُهُورُهُمَا أَوِ الْحَوَايَا أَوْ مَا اخْتَلَطَ بِعَظْمٍ﴾ (سورہ انعام:۱۴۶)، "اور جن لوگوں نے یہودیت اختیار کی ان پر ہم نے سب ناخن والے جانور حرام کر دیے تھے، اور گائے اور بکری کی چربی بھی بجز اس کے جو ان کی پیٹھ یا ان کی آنتوں سے لگی ہوئی ہو یا ہڈی سے لگی رہ جائے"۔ تو معلوم ہوا کہ قرآن کئی جگہ پر خود اپنے متن کی تفصیل بیان کرتا ہے۔ یہ قسم تفسیر ماثور کی اعلیٰ قسم مانی جاتی ہے۔

تفسیر قرآن میں سیاق کی اہمیت اس بات سے بھی معلوم ہوتی ہے کہ یہ منہج خود رسول اللہ ﷺ سے ثابت ہے۔ چنانچہ سنن ترمذی میں روایت ہے کہ حضرت عائشہؓ نے رسول اللہ ﷺ سے اس آیت کے متعلق پوچھا: ﴿وَالَّذِينَ يُؤْتُونَ مَا آتَوْا وَقُلُوبُهُمْ وَجِلَةٌ أَنَّهُمْ إِلَى رَبِّهِمْ رَاجِعُونَ﴾ (سورۃ المؤمنون:60)، "اور جن کا حال یہ ہے کہ دیتے ہیں جو کچھ بھی دیتے ہیں اور دل ان کے اس خیال سے کانپتے رہتے ہیں کہ ہمیں اپنے رب کی طرف پلٹنا ہے"۔ کیا اس سے مراد وہ لوگ ہیں جو شراب پیتے ہیں یا چوری کرتے ہیں؟ تو آپ ﷺ نے جواب دیا کہ "نہیں، اس سے مراد وہ لوگ ہیں جو روزہ رکھتے ہیں، نماز ادا کرتے ہیں، صدقہ دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ ڈرتے ہیں کہ کہیں ان کی نیکیاں قبول نہ کی جائے''۔ پھر آپ ﷺ نے اس پر دوسری آیت سے استدلال کیا جو کہ اس آیت کے فورا بعد آئی ہے، اور وہ یہ ہے: ﴿أُولَئِكَ يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَهُمْ لَهَا سَابِقُونَ﴾ (سورۃ المؤمنون:61)، یعنی: "یہی ہیں جو بھلائیوں کی طرف دوڑنے والے اور سبقت کر کے انہیں پا لینے والے ہیں"۔ (دیکھیں: سنن الترمذی: ۵/۱۸۰، حدیث نمبر: 3175)

تو معلوم ہوا کہ سیدہ عائشہؓ نے آیت کو اس کے سیاق کے بغیر سمجھنے کی وجہ سے غلطی کی اور رسول اللہ ﷺ نے اس کے تصحیح کی اور اس آیت کو اپنے اصل سیاق میں رکھ کر صحیح معنی ومفہوم بیان کئے۔

رسول اللہ ﷺ کے طریقے پر چل کر صحابہ کرام نے بھی تفسیر قرآن میں سیاق کو معتبر جانا اور اسے تفسیر کے بنیادی اُصول میں شامل کیا۔صحابہ کرام سے منقول تفسیر میں بے شمار جگہوں پر انہیں سیاق سے استدلال کرتے ہوئے پائے جاتے ہیں۔ چنانچہ سیدنا علیؓ سے کسی نے پوچھا کہ فرمان باری تعالیٰ ہے:﴿وَلَنْ يَجْعَلَ اللَّهُ لِلْكَافِرِينَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ سَبِيلًا﴾(سورۃ نساء:۱۴۱)،یعنی "اور اللہ تعالیٰ کافروں کو ایمان والوں پر ہرگز راہ نہ دے گا"۔لیکن اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ کفار مسلمانوں سے لڑتے ہیں،انہیں قتل بھی کرتے ہیں اور کبھی کبھار ان پر غالب بھی آتے ہیں(تو ایسا کس طرح ممکن ہے)؟تو سیدنا علیؓ نے فرمایا کہ ایسے شخص کو میرے قریب کرلو پھر مذکورہ آیت میں اس جملہ سے پہلے وارد جملے کی تلاوت کی جس میں اللہ تعالیٰ فرماتے ہیں: ﴿فَاللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلَنْ يَجْعَلَ اللَّهُ لِلْكَافِرِينَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ سَبِيلًا﴾"بس اللہ ہی تمہارے اور ان کے معاملے کا فیصلہ قیامت کے روز کرے گا اور اللہ تعالیٰ کافروں کو ایمان والوں پر ہرگز راہ نہ دے گا"،پھر فرمایا:یعنی قیامت کے روز۔(دیکھئے: تفسیر طبری:۷/۹۰۶)

معلوم ہوا کہ سائل کو اس جملہ کے بارے میں اشکال ہوا کہ اللہ تعالیٰ کا یہ فرمان عام ہے اور دنیا میں کبھی کفار کو مسلمانوں پر غلبہ حاصل نہیں ہوسکتا جبکہ اس سے یہ مراد نہیں کیونکہ اس جملہ کو جب سیاق وسباق میں دیکھا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ اس کا تعلق آخرت سے ہے نہ کہ دنیا سے۔اس اشکال کو دور کرنے میں سیدنا علیؓ نے سیاق کا سہارا لیا جس سے سیاق کی اہمیت کے ساتھ ساتھ صحابہ کرام کا سیاق کے تئیں ان کا اہتمام بھی نظر آتا ہے۔

۲) قرآن کی تفسیر میں اختلاف ہونے پر سیاق کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت :یہ امر معلوم ہے کہ کئی آیتوں کی تفسیر میں مفسرین کا اختلاف ہوا کرتا ہے جس میں اقوال باہم متضاد ہوتے ہیں اور ان میں سے کسی ایک اقرب

قول کو ہی لیا جاسکتا ہے۔اب ان اقوال میں سے کون سا قول صحیح ہے اس بارے میں مفسرین کچھ قرائن سے مدد لیتے ہیں جن میں بنیادی قرینہ سیاق ہے۔اس ضمن میں تفاسیر میں متعدد مثالیں ملتی ہیں جس سے سیاق کی اہمیت اورافادیت واضح ہوجاتی ہے جیسا کہ اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے: ﴿وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَعَهَا سَائِقٌ وَشَهِيدٌ﴾ (سورۃ ق:۱۲)"ہر شخص اس حال میں آئے گا کہ اس کے ساتھ ایک لانے والا ہوگا اور ایک گواہی دینے والا"۔ یہ خطاب کس سے ہے؟ اس میں مفسرین کا اختلاف ہے،بعض کہتے ہیں کہ اس سے مراد رسول اللہ ﷺ ہیں اور بعض کہتے ہیں کہ یہ خطاب مشرکین سے ہے جبکہ بعض کا کہنا ہے کہ اس سے مراد کفار اور مسلمان دونوں ہیں۔لیکن جب اس آیت کو اس کے اصل سیاق وسباق کے دائرے میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس سے مراد صرف کفار ہیں کیونکہ اس کے بعد والی آیت میں اللہ پاک فرماتے ہیں: ﴿لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾ (سورۃ ق:22) "یقیناً تو اس سے غفلت میں تھا لیکن ہم نے تیرے سامنے سے پردہ ہٹادیا پس آج تیری نگاہ بہت تیز ہے"۔تو اس آیت سے واضح ہوتا ہے اس سے مراد صرف وہ لوگ ہو سکتے ہیں جو یا تو سرے سے آخرت کے منکر ہیں یا اس میں کسی شک وتردد کے شکار ہیں۔ایسا ابن عباسؓ،ضحاک اور صالح بن کیسان کی رائے ہے اور صالح بن کیسان نے اس پر سیاق وسباق سے استدلال کیا ہے۔ (دیکھئے: تفسیر الطبری:۲۲/۳۴۳-۳۵۰)

۳) آیت میں مذکور لفظ کا صحیح معنی ومفہوم جاننا: زبان میں الفاظ کے متعدد معنی ہوا کرتے ہیں اور کس جگہ کسی لفظ کا کونسا معنی مراد لیا گیا ہے اس کا تعلق بھی سیاق ہی سے ہے۔یہی حال قرآن کی آیتوں کا بھی دیکھا جاسکتا ہے۔مثلاً لفظ ((مَغْفِرَة)) جو لفظ غَفْرہ سے مشتق ہے جس کے معنی درگزر کرنے،چھپانے، ڈھانپنے،معاف کرنے کے ہیں۔ (دیکھئے: لسان العرب:5/۵۲)۔

قرآن کریم میں جہاں یہ لفظ استعمال ہوا اس کے معنی سیاق ہی متعین کرتا ہے، مثلاً ارشاد باری تعالیٰ ہے: ﴿وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالسَّيِّئَةِ قَبْلَ الْحَسَنَةِ وَقَدْ

خَلَتْ مِن قَبْلِهِمُ الْمَثُلَاتُ وَإِنَّ رَبَّكَ لَذُو مَغْفِرَةٍ لِلنَّاسِ عَلَى ظُلْمِهِمْ وَإِنَّ رَبَّكَ لَشَدِيدُ الْعِقَابِ﴾ (سورۃ رعد:٦) "یہ لوگ بھلائی سے پہلے برائی کے لیے جلدی مچا رہے ہیں حلانکہ ان سے پہلے (سزائیں بطور مثال) گزر چکی ہیں، حقیقت یہ ہے کہ تیرا رب لوگوں کی زیادتیوں کے باوجود ان کے ساتھ چشم پوشی سے کام لیتا ہے، اور یہ بھی حقیقت ہے تیرا رب سخت سزا دینے والا ہے"۔ تو یہاں "بخشنے" یا "معاف کرنے" کا ترجمہ کرنا صحیح نہیں ہوگا اسلئے کہ یہ آیت مشرکین کے متعلق ہے جو رسول اللہ ﷺ سے استہزاء کے انداز میں عذاب طلب کرتے تھے اور اس میں کہا گیا کہ اللہ تعالیٰ لوگوں کے ظلم پر انہیں "درگزر" کرتا ہے یعنی دنیا میں مہلت دیتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی بیان کیا کہ آپ کا رب سخت عذاب دینے والا ہے اور عذاب مغفرت کے منافی ہے۔ تو یہاں درگزر سے مراد دنیوی عذاب کا مؤخر ہونا ہے نہ کہ گناہوں کا معاف کرنا۔ (دیکھئے: التحریر والتنویر: ۳۱/۳۹)

اسی طرح لفظ (الھدایۃ) جس کے عام معنی اسلام کی طرف ہدایت کے ہیں اور اس کے اصل لغوی معنی رہنمائی، توفیق، اور مطلوب ومقصود تک پہنچنے کے ہیں۔ شرعی نصوص میں اکثر اس کا استعمال ہدایت کے معنی میں ہوا ہے لیکن بعض جگہ یہ اپنی اصل لغوی معنی میں بھی مستعمل ہے۔ مثلاً اللہ تعالیٰ کا فرمان: ﴿يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ وَإِن لَّمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ﴾ (سورۃ مائدہ:٦٧)"اے پیغمبر! جو کچھ تمہارے رب کی طرف سے تم پر نازل کیا گیا ہے وہ لوگوں تک پہنچا دو اگر تم نے ایسا نہ کیا تو اس کی پیغمبری کا حق ادا نہ کیا، اللہ آپ کو لوگوں سے بچانے والا ہے۔ یقین رکھو کہ وہ کافروں کو (تمہارے مقابلہ میں) کامیابی کی راہ ہرگز نہ دکھائے گا"۔ اس آیت میں ہدایت کے معنی اسلام میں داخل ہونے کے نہیں ہے، اگر یہ معنی لئے جائے تو اس آیت کے مفہوم میں تضاد پیدا ہوگا کیونکہ آیت میں تبلیغ کا حکم دیا گیا ہے اور تبلیغ کے اولین مخاطبین کفار ہیں جنہیں اسلام کی دعوت دی جاتی ہے اور اگر اللہ تعالیٰ کفار کو اسلام کی اور ہدایت دینے والا نہیں ہے تو تبلیغ رسالت کا کیا فائدہ؟ تو سیاق سے

معلوم ہوا کہ یہاں کفار کا رسول اللہ ﷺ کو ذاتی تکلیف یا انہیں شہید کرنے کی تدبیر وں میں انہیں ناکام کرنا اور انہیں ان کے اس مقصد تک پہنچنے کی توفیق نہ دینا مراد ہے۔ نیز اس کی دلیل آیت کے سیاق میں وارد﴿ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ ﴾یعنی" اللہ تعالیٰ آپ کو لوگوں سے بچانے والا ہے"، یہاں لفظ ((بچانا)) بھی اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ اللہ تعالیٰ آپ کو کفار کے شر سے بچانے والے ہیں اور ان کی چالیں ناکام ہو جائیں گی۔

٤) متشابہ لفظی کی توجیہ :قرآن میں ایک ہی بات کو متعدد جگہوں پر مختلف انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ معنی ومقصد کے اعتبار سے بات ایک ہی ہوتی ہے لیکن تعبیر یا الفاظ مختلف ہوتے ہیں اور یہ اسلوب بے مقصد اور عبث نہیں ہوتا بلکہ اس کے پیچھے حکمت اور علت کارفرما ہوتی ہے جو تب ہی واضح ہوتی ہیں جب دونوں جملوں کو ان کے سیاق میں رکھ کر دیکھا جائے اور اس پر غور وخوض کرنے کے بعد متشابہ لفظی میں قرآن کا اعجاز واشگاف ہوجاتا ہے۔ اس کی مثال لفظ "الکسب" اور لفظ "الظلم" سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے:﴿وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِم مَّا تَرَكَ عَلَيْهَا مِن دَآبَّةٍ وَلَكِن يُؤَخِّرُهُمْ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى فَإِذَا جَاء أَجَلُهُمْ لاَ يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلاَ يَسْتَقْدِمُونَ﴾ (سورۂ نحل:۱۶)،یعنی:"اگر کہیں اللہ تعالیٰ لوگوں کو ان کے ظلم (زیادتی) پر فوراہی پکڑ لیا کرتا تو روئے زمین پر کسی متنفس کو نہ چھوڑتا لیکن وہ سب کو ایک وقت مقرر تک مہلت دیتا ہے، پھر جب وہ وقت آجاتا ہے تو اس سے کوئی ایک گھڑی بھر بھی آگے پیچھے نہیں ہوسکتا"۔ دوسری جگہ اللہ تعالیٰ فرماتے ہیں: ﴿وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِمَا كَسَبُوا مَا تَرَكَ عَلَى ظَهْرِهَا مِن دَابَّةٍ وَلَكِن يُؤَخِّرُهُمْ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى فَإِذَا جَاء أَجَلُهُمْ فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ بِعِبَادِهِ بَصِيرًا﴾ (سورۂ فاطر:۵۴)،"اگر کہیں وہ لوگوں کو ان کی کمائی (کرتوتوں) پر پکڑتا تو زمین پر کسی متنفس کو جیتا نہ چھوڑتا مگر وہ انہیں ایک مقرر وقت تک کے لیے مہلت دے رہا ہے پھر جب ان کا وقت آن پورا ہوگا تو اللہ تعالیٰ اپنے بندوں کو دیکھ لے گا"۔

ان دو آیات کا موضوع ومقصد ایک ہی ہے لیکن ایک آیت میں لفظ "ظلم" استعمال ہوا جبکہ دوسری میں لفظ "کسب"، جس میں ظلم کے ساتھ ساتھ اور بھی برے کرتوت شامل ہیں۔اس کی وجہ کیا ہے اور اس کی کیا علتیں ہیں؟ ان تمام علتوں تک جب ہی پہنچا جا سکتا ہے جب ان آیات کو اپنے سیاق میں رکھ کر باریک بینی سے دیکھا جائے گا۔ چنانچہ جب ہم سورۂ نحل کی متذکرہ آیت کا سیاق دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے اس آیت کے سلسلۂ کلام میں مشرکین مکہ کے باطل نظریہ کو بیان کیا گیا ہے جس کی رو سے وہ اللہ تعالیٰ کے لئے بیٹیاں تجویز کرتے تھے جبکہ اپنے لئے انہیں ناپسند کرتے اور جب ان کے ہاں بیٹی پیدا ہوتی تو ان کا چہرا سیاہ ہوتا تھا اور شرم کے مارے کسی کو منہ دکھانے کے لائق نہیں سمجھتے۔ تو مشرکین کے اس ظلم پر اللہ تعالیٰ کی وعید وارد ہوئی کہ اللہ تعالیٰ اگر لوگوں پر مؤاخذہ کرتا تو ان کے ظلم پر کرتا اور اس ظلم میں مشرکین کا یہ ظلم بدرجہ اولیٰ شامل ہے۔

جہاں تک سورۂ فاطر کی مذکورہ آیت کا تعلق ہے تو اس سے پہلے والی آیات میں کفر، فسق، ظلم اور مختلف معصیتوں کا ذکر ہوا ہے جن کو منجملہ لفظ "کسب" سے تعبیر کیا گیا ہے۔اسی لئے اس آیت میں لفظ کسب کے ساتھ "ما" استعمال ہوا ہے جو عموم کا معنی دیتا ہے جبکہ سورۂ نحل کی مذکورہ آیت میں لفظ ظلم کے ساتھ "ما" وارد نہیں ہوا ہے۔ حاصل بحث یہ ہے کہ ایک آیت میں لفظ "ظلم" استعمال کرنا اور دوسری آیت میں لفظ "کسب" کا وارد ہونے کے پیچھے کا سبب آیات کا سیاق وسباق پر غور وفکر کرنے کے بعد ہی واضح ہوتا ہے۔
(دیکھئے: نظریۃ السیاق القرآنی: 264-266)

۵) ضمیر کا مرجع متعین کرنا: عرب کلام میں اختصار کو پسند کرتے ہیں اسی لئے الفاظ کو بار بار استعمال کرنے کے بجائے ضمائر کا برملہ استعمال کرتے ہیں تا کہ کلام میں بے جا تکرار نمایاں نہ ہو۔ چونکہ قرآن ایک معجزانہ کلام ہے اور اس میں اختصار کا عنصر بدرجہ اولیٰ پایا جاتا ہے جو اس کے اعجاز پر دلالت کرتا ہے۔تو قرآن مجید میں جہاں ضمائر کا استعمال ہوا ہے وہاں بعض جگہوں میں ضمیر کے مرجع میں ہم مفسرین کا اختلاف پاتے ہیں۔اگر چہ عام قاعدہ یہ ہے کہ ضمیر کو اپنے قریب المرجع کی طرف لوٹایا جائے گا لیکن کبھی کبھار اس کا مرجع بعید بھی ہو سکتا ہے اور اس کو قریب کی طرف لوٹانے کے بجائے بعید کی

طرف لوٹانا زیادہ صحیح اور مناسب ہوتا ہے۔ اس کی مثال اللہ تعالیٰ کا فرمان: ﴿ فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ (98) إِنَّهُ لَيْسَ لَهُ سُلْطَانٌ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَعَلَى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ (99) إِنَّمَا سُلْطَانُهُ عَلَى الَّذِينَ يَتَوَلَّوْنَهُ وَالَّذِينَ هُم بِهِ مُشْرِكُونَ (100) ﴾ (سورۂ نحل) یعنی: "پھر جب تم قرآن پڑھنے لگو تو شیطان رجیم سے اللہ کی پناہ مانگ لیا کرو۔ ایمان والوں اور اپنے پروردگار پر بھروسہ رکھنے والوں پر اس کا زور مطلقا نہیں چلتا۔ ہاں اس کا زور انہی لوگوں پر چلتا ہے جو اسی سے رفاقت کرتے ہیں اور جو اس کے ساتھ دوسروں کو شریک ٹھیراتے ہیں۔"

آخری آیت میں لفظ "بِہٖ" میں ضمیر (ہاء) کا مرجع عام قاعدے کے مطابق قریب المرجع کی طرف لوٹایا جائے گا جو کہ لفظ شیطان ہے اور اس کا ترجمہ کچھ یوں ہوگا "اور وہ شیطان کے ساتھ دوسروں کو شریک ٹھہراتے ہیں۔" جو کہ قطعا صحیح نہیں ہے۔ اسلئے اس ضمیر کو بعید المرجع کی طرف لوٹانا بہتر ہوگا جو لفظ "رب" ہے۔ اس اعتبار سے آیت کا صحیح ترجمہ یہ ہوگا "اور جو اس یعنی اللہ تعالیٰ کے ساتھ دوسروں کو شریک ٹھہراتے ہیں"۔ اس اسلوب کو قرآن میں کئی جگہ پر دیکھا جا سکتا ہے جو یہاں بطور سیاق ایک دلیل پیش کی جا سکتی ہے۔ (دیکھئے: تفسیر طبری: ۴۱/۱۶۳۔۲۶۳)

٦) معنوی اشتراک میں مقصود معنی کا تعین: معنوی اشتراک سے مراد ایسا لفظ ہے جس کے دو یا دو سے زیادہ معانی ہوں اور وہ یکساں طور پر ان تمام معنوں پر دلالت کرتا ہے۔ اب ان میں سے کون سا معنی مراد ہے اس کا تعین قرینہ کے بغیر ممکن نہیں ہے اور یہ قرینہ سیاق کا قرینہ ہے۔ قرآن پاک میں ایسے الفاظ کی کثرت ہے۔ مثال کے طور پر لفظ "صَعِقَ" جو موت اور بیہوش دونوں معنوں کے لئے استعمال ہوتا ہے اور یہ لفظ قرآن میں بھی استعمال ہوا ہے جیسا کہ اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے: ﴿ فَأَخَذَتْكُمُ الصَّاعِقَةُ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ ﴾ (سورۂ بقرہ: ۵۵)، "اس وقت تمہارے دیکھتے دیکھتے ایک زبردست صاعقے نے تم کو آ لیا"۔ صاعقة یعنی مہلک عذاب۔ یہاں مراد ہے کہ اس سے ان کی موت واقع ہوئی جس کی دلیل آیت کے بعد دوسری آیت سے ہوتی

جس میں کہا گیا: ﴿ثُمَّ بَعَثْنَاكُم مِّن بَعْدِ مَوْتِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾ (سورۂ بقرہ:۶۵)۔"تم بے جان ہوکر مر چکے تھے، مگر پھر ہم نے تم کو جلا اٹھایا، شاید کہ اس احسان کے بعد تم شکر گزار بن جاؤ"۔اور "بعث" یعنی جی اٹھنا مرنے کے بعد ہی ہوتا ہے۔

اسی طرح اللہ تعالیٰ کا فرمان: ﴿فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ موسَى صَعِقًا﴾ (سورہ؟اعراف:۱۴۳)،"جب اس کے رب نے پہاڑ پر تجلی فرمائی تو اسے ریزہ ریزہ کر دیا اور موسیٰ بے ہوش ہو کر گر پڑے"۔ یہاں صَعِق سے مراد غشی طاری ہونا ہے اور اس کی دلیل آیت کا آخری حصہ ہے جس میں فرمایا گیا: ﴿فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾ (سورۂ اعراف:۱۴۳) یعنی "جب ہوش میں آئے تو عرض کیا، بے شک آپ کی ذات منزہ ہے میں آپ کی جناب میں توبہ کرتا ہوں اور میں سب سے پہلے آپ پر ایمان لانے والا ہوں"۔تو لفظ "أَفَاقَ" یعنی افاقہ سے معلوم ہوا کہ موسیٰ پر غشی طاری ہوئی تھی اور یہاں "صَعِق " سے مراد موت نہیں بلکہ بے ہوشی ہے۔

۷) معنوی تکرار کے شبہ کا ازالہ: کلام میں ایک ہی معنی کو بغیر فائدہ کے ایک سے زیادہ الفاظ سے تعبیر کرنا معنوی تکرار کہلاتا ہے لیکن قرآن میں بھی بعض الفاظ کے متعلق کبھی کبھار ایسی تفسیر کی گئی جس سے تکرار لازم آتا ہے البتہ جب ان کے سیاق پر غور وفکر و تدبر کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ شاید انہوں نے سیاق وسباق میں غفلت برتی گئی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے۔مثلا مندرجہ ذیل آیت میں وارد لفظ "فُرقان" سے بعض کا اس سے قرآن مراد لینا۔اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے: ﴿نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقاً لِما بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنْزَلَ التَّوْراةَ وَالْإِنْجِيلَ ?مِنْ قَبْلُ هُدىً لِلنَّاسِ وَأَنْزَلَ الْفُرْقانَ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآياتِ اللَّهِ لَهُمْ عَذابٌ شَدِيدٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انْتِقامٍ﴾ (سورۂ آل عمران:۳-۴)،"جس نے آپ پر حق کے ساتھ اس کتاب کو نازل فرمایا ہے، جو اپنے سے پہلے کی تصدیق کرنے والی ہے، اسی نے اس سے پہلے تورات اور انجیل کو اتارا تھا۔اس سے پہلے، لوگوں کو ہدایت

کرنے والی بنا کر اور فرقان (جو حق و باطل کا فرق دکھانے والی ہے) بھی اتاری ہے، جو لوگ اللہ تعالیٰ کی آیتوں سے کفر کرتے ہیں ان کے لئے سخت عذاب ہے اور اللہ تعالیٰ غالب ہے، بدلہ لینے ولا۔"

سیاق سے معلوم ہوتا ہے کہ یہاں لفظ فرقان سے مراد ایسی کسوٹی ہیں جو عیسیٰؑ کے بارے میں حق و باطل کے درمیان فرق کرتی ہیں اور اس سے قرآن مراد نہیں ہے اسلئے کہ تورات اور انجیل سے پہلے ?نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ ? سے قرآن کا ذکر گزر چکا ہے اور اب دوبارہ اس کا ذکر لا حاصل ہوگا۔ تو فرقان سے یہاں مراد قرآن کی وہ آیات ہیں جس میں عیسیٰؑ کی حقیقت کو بیان کر کے نصاری کے عقائد فاسدہ کی تردید کی گئی ہیں۔ نیز فرقان سے منجملہ قرآن کی وہ آیات مراد لینا جن میں یہود و نصاری کے باطل عقائد کی تردید کی گئی ہے بعید از قیاس نہیں ہے۔

۸) آیت کے آخری جزء کا پہلے جزء سے مناسبت: قرآنی سورتوں کا ایک دوسرے کے ساتھ گہرا تعلق اور ربط ہوتا ہے جس طرح آیات کے مابین باہم ربط سے انکار نہیں کیا جا سکتا نیز یہ ربط آیات کے اجزاء کے مابین بھی بدرجہ اتم ہوتا ہے اور خاص طور پر آیت کا آخری جزء کا اس کے پہلے جزء کے ساتھ گہرا تعلق اور نسبت ہوتی ہے جسے اصطلاح میں تناسب کہا جاتا ہے۔ اس تناسب کو ظاہر کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے اور وہ ہے سیاق۔ اس کی وضاحت اللہ تعالیٰ کے اس فرمان سے ہوتی ہیں جس میں اللہ پاک فرماتے ہیں: ﴿وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالًا مِنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ (سورۂ مائدہ:۳۸)، "چوری کرنے والے مرد اور عورت کے ہاتھ کاٹ دیا کرو، یہ بدلہ ہے اس کا جو انہوں نے کیا اور اللہ کی طرف سے عبرت ناک سزا۔ اللہ تعالیٰ قوت و حکمت والا ہے"۔ اس کے متعلق اصمعی سے جو کہ لغت کے امام ہیں، سے ایک واقعہ نقل کیا جاتا ہے وہ کہتے ہیں کہ میں ایک بار سورۂ مائدہ کی تلاوت کرتا تھا اور میرے پاس ایک اعرابی (بدوی، بادیہ نشین) بھی بیٹھا تھا تو جب میں اس آیت پر پہنچا تو میں نے ﴿وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ "اللہ تعالیٰ سخت قوت والا اور حکمت والا ہے" کی جگہ غلطی سے (وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ) یعنی

"اللہ تعالیٰ غفور رحیم ہے" پڑھا۔ تو اس اعرابی نے مجھ سے پوچھا کہ یہ کس کا کلام ہے؟ میں نے کہا: اللہ تعالیٰ کا کلام ہے۔ تو اس نے کہا کہ پھر سے پڑھو، میں نے پھر سے ایسے ہی پڑھا اور دوسری بار پڑھنے کے بعد مجھے احساس ہوا کہ میں غلط پڑھ رہا ہوں تو میں نے تصحیح کر کے ﴿وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ پڑھا۔ اس پر اعرابی نے کہا کہ "اب صحیح ہے"۔ میں نے اس سے پوچھا کہ تمہیں کیسے معلوم ہوا کہ میں غلط پڑھ رہا ہوں؟ اس نے جواب میں کہا کہ ارے بھائی! وہ قوت والا اور حکمت والا ہے تب ہی تو اس نے ہاتھ کاٹنے کا حکم دیا اگر وہ درگزر اور رحم فرماتا تو ہاتھ کاٹنے کا حکم نہیں دیتا۔ (تفسیر رازی: ۱۱/۳۵۷)

معلوم ہوا کہ چور کے ہاتھ کاٹنے کا حکم دینے کے ساتھ اللہ تعالیٰ کی صفت قوت وحکمت زیادہ مناسب ہے کہ اللہ تعالیٰ کی قدرت کا غالب ہونے کے ساتھ ساتھ اللہ تعالیٰ کا حکیم ہونے کی بنا پر اس نے ایسا حکم صادر فرمایا۔

۹) کلام میں مقصد کا تعین کرنا:

آیت میں کسی لفظ کا مقصود کبھی مبہم ہوتا ہے اور یہ ابہام دور کرنے کے لئے بھی ہمیں سیاق کی طرف رجوع کرنا پڑھتا ہے۔ قرآن میں اس کی کئی مثالیں ملتی ہیں مثلاً اللہ تعالیٰ کا فرمان: ﴿وَمَا كَانَ لَهُم مِنْ أَوْلِيَاءَ يَنصُرُونَهُم مِن دُونِ اللَّهِ وَمَن يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِن سَبِيلٍ﴾ (سورۃ شوریٰ: ۴۶) "ان کے کوئی مددگار نہیں جو اللہ تعالیٰ سے الگ ان کی امداد کر سکیں اور جسے اللہ گمراہ کر دے، اس کے لیے کوئی راستہ ہی نہیں"۔ اس آیت میں لفظ "سبیل" استعمال ہوا ہے جس کے معنی راستہ کے ہیں اور یہ راستہ کیا ہے اس کا تعین کرنا مقصود ہے۔ جب ہم اس آیت کے سیاق وسباق کو دیکھتے ہیں تو اس کا مقصود واضح ہوتا ہے کہ اس سے مراد عذاب سے فرار اور چھٹکارے کا راستہ ہے نہ کہ عام راستہ اسلئے کہ مذکورہ آیت سے پہلے جو آیت ہے اس میں قیامت اور عذاب کا تذکرہ ہے اور اسی طرح اس کے بعد والی آیت میں قیامت کا تذکرہ ہے جو اس بات کی طرح صریح اشارہ ہے کہ مذکوہ آیت میں "راستہ" سے مراد "عذاب سے بچاؤ کی سبیل ہے"۔

مذکورہ بالا بحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ کسی بھی کلام کو اسکے صحیح معنی میں سمجھنے کیلئے

ضروری ہے کہ اس کو اپنے اصل سیاق وسباق میں رکھ کر دیکھا جائے،۔یہی اُصول قرآن کریم کے آیات میں بھی کارفرما ہے۔چنانچہ قرآن کریم کے آیات کو اگر اپنے سیاق وسباق کے دائرے سے باہر رکھ کر دیکھا جائے گا تو ان کی اصل صورت حال قاری کے سامنے واضح نہیں ہوگی جو اس کلام کا اصل مقصود ہے۔نیز اس بحث سے یہ بھی واضح ہوجاتا ہے کہ داخلی سیاق اور خارجی سیاق میں واضح فرق کیا ہے اور کلام کو سمجھنے میں یہ دونوں کس طرح اپنا رول نبھاتے ہیں اور قرآن کریم میں سیاق کن اہم نکات اور باریکیوں کے لئے استعمال ہوتا ہے۔امید ہے کہ یہ مقالہ قارئین میں اس موضوع کی اور توجہ مبذول کرانے میں معاون ومددگار ثابت ہوگا۔

مراجعات:

۱) ابن منظور، محمد بن مکرم ابوفضل جمال الدین انصاری، لسان العرب، ناشر: دار صادر، بیروت، لبنان، طبعہ ثالثہ، ۱۴۱۴ھ۔

۲) راغب اصفہانی، ابو قاسم حسین بن محمد، المفردات فی غریب القرآن، محقق: صفوان عدنان الداودی، ناشر: دار القلم، الدار الشامیۃ - دمشق بیروت، طبعہ اولیٰ، ۲۱۴۱ھ۔

۳) ابن تیمیہ، تقی الدین ابوعباس حمد بن حمد بن عبد الحلیم ابن تیمیہ حرانی، مجموع الفتاوی، تحقیق: عبدالرحمٰن ابن قاسم، ناشر: مجمع الملک فہد، مدینہ منورہ، سعودی عرب، سن طباعت: ۵۹۹۱ھ

۳) ابن کثیر، ابوالفداء اسماعیل بن عمر بن کثیر القرشی البصری، تحقق: سامی بن محمد سلامہ، ناشر: دار طیبۃ للنشر والتوزیع، طبعہ ثانی: ۹۹۹۱ء۔

۴) ترمذی، محمد بن عیسی ابوعیسی، تحقیق: بشار عواد معرووف، ناشر: دار الغرب الاسلامی، بیروت، لبنان، ۸۹۹۱ء۔

۵) طبری، ابوجعفر محمد بن جریر طبری، تحقیق: عبد اللہ بن محسن ترکی، ناشر: دار ہجر للطباعۃ والنشر والتوزیع، جیزہ، مصر، طبعہ اولی، ۰۰۰۲ء۔

۶) ابن عاشور، طاہر بن محمد بن عاشور تونسی، التحریر والتنویر، ناشر: الدار التونسی، تونس، سن طباعت: ۴۸۹۱ھ۔

۷)	مثنی محمود، مثنی عبد الفتاح محمود، نظریۃ السیاق القرآنی دراسۃ أصلیۃ دلالۃ نقدیۃ، ناشر: دارالنفائس، عمان، اردن، ۲۲۰۲ء۔

☆☆☆

ڈاکٹر کوثر رسول

شہ زورؔ کاشمیری کی نظموں "امیرا کدل پُل" اور "نمائش گاہ" کا مارکسی مطالعہ

تلخیص: شہ زور کاشمیری کی شاعری میں طبقاتی کشمکش اور غریبوں کی مظلومیت کی عکاسی کی گئی ہے، جو مارکسی نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ان کی شاعری انسانی حقوق، مساوات اور سماجی انصاف کی جانب راغب کرتی ہے، اور اس میں طبقاتی تفاوت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کشمکش کو اجاگر کیا گیا ہے۔

کلیدی الفاظ: شہ زور کاشمیری، طبقاتی کشمکش، مساوات، انسانی حقوق، سماجی انصاف

انسان نے سماجی جانور ہونے کے ناطے جب اپنی زندگی کو بہتر بنانے کی فکر کی تو وہ مذہب، اخلاق، فلسفہ، منطق اور دیگر علوم وفنون سے کسبِ فیض کرتا رہا، اور مہذب و متمدّن بن کر سماج کی ترقی میں بھی حصہ دار رہا۔ یہ ارتقائی سفر اگر چہ کٹھن تھا مگر انسان میں دیگر مخلوقات کے برعکس عزم و ہمت، صبر و استقلال بھی ہے اور سب سے زیادہ سیمیابی طبیعت اور تشکیک کا مادہ بھی بہ درجہ اتم موجود ہے۔ چنانچہ ان سبھی علائم نے مل کر اس کے سماجی استحکام کو تقویت دی۔ مگر اس حضرتِ انسان میں اپنی بالا دستی اور دوسرے پر خود کی برتری دکھانے کا جوہر بھی موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ سماجی جانور ہونے کی حیثیت سے یہ برتری اسکی اپنی ذات تک ہی محدود نہ رہی بلکہ یہ گروہ بندی میں تبدیل ہوئی، اور یہ گروہ

بندی اولین دور میں ڈارون کے فلسفے Survival of the fittest پر ہی قائم ہوئی ہوگی، جو بڑھتے بڑھتے دو گروہوں میں یعنی بورژوائی اور پرولتاری میں تقسیم ہوئی۔ بورژوائی گروہ کے پاس سب کچھ تھا یعنی مذہب، اخلاق، علم و دانش، قانون، سیاست، پیسہ، طاقت جبکہ پورلیاریوں کے پاس کچھ بھی نہیں تھا۔ پورلیاری اپنی زندگی کی بنیادی ضرورتوں کیلئے پہلے گروہ کے دستِ نگر رہے۔

کارل مارکس نے اپنی شہرۂ آفاق کتاب Das Capital میں سماجی نابرابری کے اس سفاکانہ عمل کی مذمت کی ہے۔ مارکس بنیادی طور پر خدا کی ذات سے منکر تھا، اس لئے وہ مذہبی فکر جس کے مطابق مادہ غیر حقیقی ہے اور شعور ہی اصل ہے نیز کہ کائنات کی حقیقت ادرا کی ہے۔ ان سب کو مارکس ماورائی گردان کر خود غرضانہ عمل سے تعبیر کرتا ہے۔ مارکس کے مطابق ماورائیت، عینیت، مثالیت، تصوریت، نفس، روح، داخلیت، تخیلی و طبقاتی فکر یہ ساری لفظیات استحصال کرنے کے حربے ہیں جو بورژوائی گروہ پرولتاریوں پر استعمال کرتے رہے ہیں۔ مارکس نے ان لفظوں کے متضادات کو اہمیت دی یعنی مادیت، واقعیت، حقیقت، وجودیت، مادہ، جسم، خارجیت، عملی اور مساوات یا اشتراک۔ مارکس نے ہیگل کے اس نظریے کی نفی کی جس کے مطابق......

''مادہ تصور کے تابع ہے اور شعور وجود کو متعین کرتا ہے''۔[۲]

مارکس کی نظر میں ''وجود'' اصل حقیقت ہے اور شعور وجود کے تابع ہے۔ وجود جس طرح دھیرے دھیرے بڑھتا ہے شعور بھی اسی مناسبت سے ترقی کرتے ہی منزل بہ منزل مہذب اور مکمل ہوجاتا ہے۔ مارکس ''مادیت'' کو اولیت دیتا ہے اور ''مادہ'' متحرک اور قائم بالذات ہے، یہ اس کا ایمان ہے۔ حرکت مادے کی فطرت میں شامل ہے اور تغیر و انقلاب اسکی دائمی ضیافت ہے۔ یہ حرکت جدلیاتی ہے یعنی ایک صورت خود اپنی پہلی صورت کی تردید کرتی ہے جو اس سے بہتر ہوتی ہے۔ مارکسی فلسفہ اگر چہ مارکس ان خیالات کو فلسفہ نہیں مانتا۔ بقول مارکس کے فلسفہ انسانی مسائل کے حل میں ناکام رہا ہے اسلئے وہ شعور، فکر، سمجھ، علم کو ثانوی حیثیت دے کر ''وجود'' کو اولیت و مرکزیت بخشتا ہے، مارکس نے اپنے دوست فریڈرک اینگلز کے ساتھ مل کر جدلیاتی مادیت اور تاریخی مادیت کا تصور پیش کیا

ہے۔ جدلیاتی مادیت[3] فطرت اور سماج کو سمجھنے کا ایک معروضی عمل ہے۔ جدلت کو سمجھنے کیلئے فطرت کے حوادث کو زیرِغور لانا چاہیے۔ فطرت کے حوادث برابر متحرک ہوتے ہیں۔ یہ برابر بدلتے رہتے ہیں۔ جب فطرت کی طاقتیں متصادم رہتی ہیں تو فطرت تبدیل ہوتی ہے۔ بہ صورت دیگر یہ باہمی جدل و پیکار فطرت کو ارتقاء پذیر بناتی ہیں۔ یہ ارتقاء انسانی معیشت اور تاریخ میں بھی موجود ہے۔ ناصر عباس نیرؔ لکھتے ہیں:

> ''مارکسی جدلیات کا ایقان ہے کہ ارتقاء ہمیشہ پست سے بلند کی طرف ہوتا ہے۔ اس اصول کی مدد سے دنیا کی سماجی تاریخ کا تجزیہ کیا گیا اور سمجھا گیا کہ طبقاتی جدوجہد بالآخر پرولتاری کلاس (یا مارکسیت) کی فتح اور سرمایہ دارانہ نظام کی شکست پر فتح ہوگی۔ اسی خیال سے مارکسیوں میں مستقبل سے متعلق رومانیت اور رجائیت کے عناصر پیدا ہوئے''......[4]

تاریخی مادیت Historical Materialism: جب جدلیاتی مادیت کے اصولوں کا اطلاق سماجی زندگی اور سماجی ترقی (پیداواری قوتوں کا ارتقاء) پر کیا گیا تو تاریخی مادیت کا نظریہ متشکل ہوا۔ مادیت کے دونوں اصولوں میں ہلکا فرق ہے کہ جدلیاتی مادیت ''مادہ'' کی ترقی میں اٹل اور فلسفۂ جبر کی قائل ہے جبکہ تاریخی مادیت میں ''مادہ'' کی حرکت و ارتقاء میں انسان کی منشاء کا دخل ہے۔ شعر و ادب کو عموماً تاریخی مادیت کے حوالے سے ہی دیکھنے دکھانے کا عمل روا رکھا جاتا ہے۔ مارکس کے ہاں جمالیات کا تصور بھی مادی ہے۔

مارکس کے نقطۂ نظر سے جمالیات کی ساری بحثیں مادی اور تاریخی جدلیات کے آئینے میں ہی ممکن ہیں۔ شاعری کی طرف مراجعت سے پہلے مارکسیت کی کچھ اور وضاحت لازمی ہے۔ مارکسی نظریات کو مشتہر کرنے والے اشخاص میں لینن اور اینگلز پیش پیش تھے۔ 1918 میں لینن کی سربراہی میں روس میں مزدور تحریک کامیابی سے ہم کنار ہوئی۔ اینگلز کے مطابق سب سے اہم مسئلہ مزدور طبقے کو اپنے بنیادی حقوق سے باخبر کرنا ہے جس کیلئے ان کو منظم کرنا ضروری تھا۔ جیسا کہ اس نے کہا تھا کہ مزدور طبقے کی قوت اس

کی تنظیم اور سیاسی شعور میں پنہاں ہے۔ مزدور طبقہ نہ صرف اپنی طاقت کو سمجھے بلکہ اپنے مقاصد کے حصول کیلئے جدوجہد کے طریقوں اور وسیلوں کی بھی تفہیم رکھے۔ مزدور میں socialist خیالات پیدا ہونے کے علاوہ اس کے اندر اپنے حقوق کے حصول کیلئے جوش و خروش بھی ہو۔ ہر ملک کے مزدور کا نصب العین سوشلزم اور کمیونزم ہے۔ ''دنیا کے سارے مزدور ایک ہو جاؤ'' یہی مارکس نے بھی سکھایا تھا اور اینگلز نے بھی۔

لینن نے روس (پلیخانف میں) پہلی مارکسی تنظیم کی داغ بیل ڈالی اور اس کا نام ''محنت کی نجات کا گروہ'' رکھا۔ اس کا کہنا تھا کہ یہ مارکسی باڑی پورلیاریوں کو باشعور طبقاتی جدوجہد میں معاون ہوگی۔ بالآخران سب کی کوششیں رنگ لائیں اور 1930 میں روس میں کانگریس کا قیام عمل میں آیا۔

جہاں تک ادب کا تعلق ہے تو مارکس اور اینگلز کے مطابق ادب مثالیت اور ماورائیت کے قریب ہوتا ہے اور مثالیت حقیقت سے زیادہ کچھ نہیں۔ شاعر کی فکر یا خیال خارجی دنیا کی حقیقت سے تشکیل پاتا ہے اور یہ خارجی حقیقت کسی خاص sociology کے نظریہ پر مبنی ہوتی ہے۔ اس طرح ادب super structure کے زمرے میں آتا ہے۔ ادب اپنے وقت کے زمانے کا ترجمان ہوتا ہے اور سماجی تغیر کے ساتھ ساتھ ideology ہونے کے ناطے اس کا رول بھی بدل جاتا ہے۔ خوشحالی کے زمانے میں یہ اگرچہ بورژوائی طبقے کے مفادات، خواہشات ان کے اعمال کی پرفریب توجیہات پیش کرتا ہے اور تبدیلی اور انقلاب کے زمانے میں یہی ادب اس دبے اور کچلے ہوئے طبقے کو ابھرتے ہوئے دکھاتا ہے اور اس کے احساسات کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ اس ساری بحث سے قطعی نظر جب ادب کو مارکسی فلسفہ کے تحت تخلیق کرنے اور پھر اس کی تفہیم و تعبیر کرنے کا وقت آتا ہے تو چند معروضات کو ملحوظِ نظر رکھا جاتا ہے، یعنی کہ ادب اگرچہ super structure کے زمرے میں آتا ہے تاہم اسکی اپنی جمالیاتی اہمیت ہوتی ہے۔ یہ aesthetic theory رومانیت کے برعکس ہے۔ آرٹ یا ادب سماجی شعور کی کیفیت ہے۔ جمالیات کی تمام تر بحث مارکس اور لینن کے حوالے سے زندگی کو خوشگوار بنانے سے عبارت ہے نہ کہ اس کی نفی ہے۔ اس کے علاوہ ادب میں ایک حقیقت کی ترجمانی

ہوتی ہے اور یہ حقیقت سماجی حقیقت کہلاتی ہے۔ ادب کی خوبصورتی کا تعلق معروض سے ہے، کلاسیکی ادب کی اساس harmony اور beauty تھی جبکہ پرولتاری ادب میں tension اور conflict کو ابھارنے پر ساری توانائی صرف کی جاتی ہے۔ یہی realistic art یعنی حقیقی ادب کہلاتا ہے۔ اس طرح ادب سماجی کشمکش کی ترجمانی کرکے مقصدی ادب بن جاتا ہے۔ تاہم اس مقصدی ادب میں ہیئت اور مواد دونوں کو اہمیت حاصل ہے۔ مارکسی نقاد ادب کے معنوی پہلو پر زور دیتے ہوئے اس کے جمالیاتی پہلو سے صرفِ نظر نہیں کرتے۔ البتہ ادب معنی و لفظ کے ایک ایسے امتزاج کا نتیجہ ہے جس میں بہر حال پہلی جگہ معنویت کو حاصل ہے۔ ادب زندگی کا ترجمان اور نقاد اس کشمکش کا مظہر ہے اور ادیب کے اس شعور کا آئینہ دار ہے جو مادی کشمکش کا نتیجہ ہوتا ہے۔

مارکسی نقطۂ نظر سے ادب کو پرکھنے اور اسکے تجزیاتی مطالعے میں Theory of Reflection کو مدنظر رکھا جاتا ہے، جس کو ہم عام معنی میں زندگی کی ترجمانی کا نام دیتے ہیں۔ یعنی اسکی رو سے ادب سماجی زندگی کا ترجمان ہے، typicality یعنی نمائندگی...... ادیب، شاعر، نقاد یا قاری اس ترجمانی کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ یہ realistic art ہے یعنی حقیقی فنکاری، جس میں اس کے شعور اور حواسِ خمسہ کا اتنا ہی حصہ ہوتا ہے جتنا کہ لاشعور کا اور سب سے اہم کہ ادب انسانیت humanism کی حمایت کرتا ہے۔ اگر چہ یہ بھی super structure کے ہی زمرے میں شامل ہے، تاہم یہی انسانیت ایک ادیب یا پھر نقاد کو سماج کے معاشی و پیداواری نظام کی جدلیات کی طرف موڑتی ہے۔ اس ساری بحث اور مارکسی فلسفے کی تشریح و وضاحت کے بعد آیئے اب ہم خطۂ جموں و کشمیر کی طرف مڑتے ہیں۔

ہر جگہ یا خطہ کی اپنی تاریخی و ثقافتی اہمیت ہوتی ہے اور کوئی بھی شاعر یا ادیب حساس ہونے کی بنا پر اپنے اطراف پھیلے ہوئے میلانات و رجحانات، سیاسی و معاشی حالات، مذہب و اخلاق سے جڑی قدروں سے کماحقہ واقف ہوتا ہے اور وہ انہیں super structures کو اپنی شاعری و ادب میں برتتا بھی ہے، کبھی اس کا اسلوب علامتی و استعاراتی ہوتا ہے اور کبھی وہ راست انداز میں انکی نمائندگی کا حق ادا کرتا ہے۔

جہاں تک جموں و کشمیر کا تعلق ہے یہاں کے سیاسی غیر متوازی حالات اور انتشار کے سبب جو زندگی یہاں کے نچلے طبقے کو دیکھنا پڑی وہ انتہائی رحم طلب ہے۔ یہاں حکمرانوں نے شروع سے ہی کسانوں، دست کاروں اور کمہاروں کے ساتھ سفاکانہ روّیہ روا رکھا ہے، ان سے جبری مشقت کروائی ہے۔ جبری مشقت کا نظام جسے بیگار یا کوروی[۵] کہا جاتا ہے۔ کشمیر کی تاریخ میں 1846 تک جبری مشقت کسی نہ کسی صورت میں ملتی ہے۔ وادی میں مناسب سڑکوں کی عدم موجودگی اور پہاڑی علاقوں کے اوبڑ کھابڑ راستوں کی وجہ سے انسانی کمر کو ٹٹو سے زیادہ کارآمد سمجھا جاتا تھا۔ جب بھی ان کے حکمران وادی کے اندر یا باہر فوجی مہمات کرتے تھے تو یہاں کے دیہاتی خوف و دہشت کا شکار ہو جاتے تھے۔ ان مہمات کے دوران فوجیوں کیلئے سامان پہنچانے کی ذمے داری انہیں پر ہوتی تھی اور انکار کی صورت میں ان کے ساتھ غیر انسانی سلوک و تشدد روا رکھا جاتا تھا۔

کلہن کی ''راج ترنگنی'' کے مطابق کوروی کی ابتداء سمکا رورمن کے وقت سے کہتے ہیں۔ ''اونتی ورمن کے بیٹے اور جانشین بادشاہ سمکا رورمن (883-902 عیسوی) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے کوروی کو ایک منظّم نام (رودھا بھرودھی) دیا تھا''۔[۶] کوروی ''مالی بھتہ خوری'' راشن لے جانے کیلئے بھی استعمال کیا جاتا تھا۔ کلہن کے زمانے میں جبری بوجھ اٹھانے کا نظام دیہات کیلئے مصائب کا مرکز تھا۔ جو دیہاتی اپنی ذمے کا بوجھ اٹھانے کیلئے نہیں آتے تھے ان پر بھاری قیمت کے حساب سے جرمانہ عائد کیا جاتا تھا۔ اس قسم کے جبری کام سے کسی کو مستثنیٰ نہیں کیا جاتا تھا۔

اکبر کے دور حکومت میں مزدوروں کو ان کے کام کا معقول منافع ملتا تھا۔ اکبر نے 1577 میں کشمیر کے ہزاروں قحط زدہ لوگوں کو دیگر چیزوں کے ساتھ مزدوری فراہم کرنے کیلئے ہری پربت کی پہاڑی کے گرد ایک دیوار تعمیر کی۔ اس دوران سب مزدوروں کو کم قلیل معاوضہ بطور اجرت دیا جاتا تھا۔ جہانگیر کے زمانے میں زعفران کے پھولوں سے زعفران نکالنے کیلئے جبری طور پر مرد و خواتین کو گھروں سے لایا جاتا تھا اور بدلے میں ان پھولوں کے آدھے وزن کے مطابق انہیں نمک دیا جاتا تھا۔ شاہجہاں نے اپنے اہلکاروں کو ہدایت کی تھی کہ وہ مردوں کو مناسب معاوضہ ادا کریں۔ اس طرح شاہجہاں اور پھر اورنگ زیب

بھی عارضی طور پر بیگار کوختم کرنے میں کامیاب ہوگئے تھے۔حالانکہ بعد کے مغلوں کے دورِ حکومت میں اور یقینی طور پر کشمیر میں افغان اور سکھوں کی حکومت کے ادوار میں اس کا دوبارہ مطالبہ کیا گیا تھا۔اس طرح بعض حکمرانوں کی انسانی کوششوں کے باوجود بیگار کے آثار نسبتاً حالیہ ادوار میں بھی موجود تھے۔خواہ اس کے صحیح دائرہ کار کا تعین مناسب ادبی یا تاریخی شواہد کی کمی کے باعث مشکل ہو، پھر بھی بیگار کی وسعت اور شکلیں کچھ بھی ہوں، یہ نا قابل تردید ہے کہ کم ازکم کشمیر میں کھیتوں کی کاشت جیسے پیداواری کام کے لئے بیگار کا مطالبہ نہیں کیا گیا۔اس لئے یہ اس سے بالکل الگ شکل تھی جو جاگیرداری کے دور میں یورپ میں دیکھی جاتی تھی۔

جس طرح بیرونِ خطہ اور یورپی ممالک میں جاگیرداری نظام کے تحت مزدوروں کی کمر توڑ دی گئی تھی اوران کی حق تلفی اور ظلم واستحصال کو جائز سمجھا جاتا تھا،اس کے مماثل ہی کشمیر میں چک داری نظام تھا۔ وادی کی آبادی کا ایک چھوٹا فیصد ہونے کے باوجود، پنڈت برادری کے پاس وادی میں ۳۰رفیصد اراضی تھی۔مہاراجہ رنبیر سنگھ کے دور میں ان کے اختیارات میں اضافہ ہوا۔اس نے 1862 میں چک داری کا نظام متعارف کرایا جس کے تحت غیر کاشت شدہ زمین کو الاٹ کرنے کیلئے بہت آسان شرائط تھیں۔یہ سلسلہ 1848 تک یونہی چلتا رہا،مگر مہاراجہ ہری سنگھ کے دور میں شیخ عبداللہ نے اسکی حکمرانی کے خلاف تحریک چلائی اور کشمیر کیلئے خودمختاری پر زور دیا۔پھر جب 1948 میں وہ جموں وکشمیر کے پہلے وزیراعظم بنائے گئے تو انہوں نے سب سے پہلے ''چک داری نظام'' کوختم کردیا جس کی وجہ سے یہاں کے کسانوں نے راحت کی سانس لی، کیونکہ اس طریقے کے قانون کی رو سے زمین کاشت کاروں کے نام ہوجاتی ہے۔گوکہ 1947 میں پورے ہندوستان کیلئے یہ قانون بنایا گیا تھامگر جموں وکشمیر واحد ایسی ریاست تھی جس میں سب سے پہلے اس قانون کو شیخ عبداللہ نے لاگو کرایا۔اس طرح بظاہر یہاں کے کسان طبقے کو وہ مسائل درپیش نہ تھے جس سے بیرون خطہ کے لوگ جھوجتے رہتے تھے۔تاہم کسانوں کے علاوہ جومزدور طبقہ اور نچلی ذات سے وابستہ پیشہ ورانہ لوگ تھے،ان کی زندگی کسم پرسی کے حالوں کو پہنچی ہوئی تھی،جس کی ایک بنیادی وجہ یہاں کے سیاسی حالات تھے۔بہر حال جیسا

کہ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ شعروادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ ہر شاعر یا ادیب اپنے دور کے سماجی وسیاسی حالات وواقعات سے متاثر ضرور ہوتا ہے۔اس کے علاوہ وہ اپنی مٹی کی تاریخ وثقافت سے بھی خودکو منسلک پاتا ہے، بلکہ جب وہ حال کی تصویر کشی کررہا ہوتا ہے تو اسکے لاشعور میں تاریخی واقعات وثقافتی مظہرات بھی بہ نفس ونفیس موجود رہتے ہیں اور یہ شعوری وغیر شعوری طور پر اظہار کی راہ بھی پاتے ہیں۔ چنانچہ عظیم شاعر وہ ہوتا ہے جو تاریخی سوتوں کا رُخ زمانہ حال کے وسیع عریض سمندر کی طرف موڑ کر اس میں ہلچل پیدا کرے۔ ایسا شاعر فقط فی البدیع کے طور پر ہیئتی تجربات کو ہی کافی نہیں سمجھتا بلکہ اسے مواد اور موضوع سے بھی اتنی ہی وابستگی ہوتی ہے کہ وہ اپنے دور کے سماجی وسیاسی حالات وواقعات اور معاشی بدحالی سے بے چینی وبے سکونی محسوس کرکے قلبی واردات کے اظہار کے برعکس ایک اجتماعی شعور کو بالیدہ کرنے اور سماجی تغیر وانقلاب میں اپنے رول کو یقینی بنانے کی فکر کرتا ہے۔ایسے ہی حساس اور باشعور شعراء کی صف میں شہ زور کاشمیری کا شمار ہوتا ہے،جنہوں نے ایک طرف سیمابؔ اکبرآبادی سے کسب فیض کرکے تکمیل فن ولطف زبان کی جابہ جا مثالیں پیش کیں اور دوسری طرف وہ اقبالؔ کو اپنا آئیڈیل مانتے تھے۔اس طرح وہ فلسفیانہ طرز میں مصلحانہ شاعری میں ان کے مقلد معلوم ہوتے ہیں۔اس طرح انہوں نے فن وموضوع کے اعتبار سے ایک متوازی راستہ اختیار کیا۔

شہ زورؔ کاشمیری کی شاعری کا بہ نظر غائر مطالعہ کرتے ہوئے ان کے ہاں دو طرح کے رجحانات ملتے ہیں۔ایک وہ...... کشمیر کی خوبصورتی،منظرکشی،قدرتی وسائل میں چھپی رعنائیاں اور مضمرات سے مربوط ہے جو جمالیاتی حس رکھنے والے ہر نفس کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور دوسری شاعری کی وہ قسم ہے جس کو سمجھنے اور محسوس کرنے کیلئے یہاں کے کلچر اور مقامیت سے وابستگی لازمی ہے۔عمرانیاتی نقطۂ نظر سے یہ مقامیت ادنیٰ واعلیٰ دو خانوں یا طبقوں میں منقسم ہے۔ جس میں ایک طبقہ اشرفیاء اور دوسرا طبقۂ ارضیہ ہے۔ اشترا کی اصطلاح میں بورژوائی اور پورلیاری، اوران دونوں طبقوں کے درمیان تصادم یعنی دنیا کا ازلی وابدی تصادم جاری ہے۔ چنانچہ شہ زورؔ کاشمیری کی مذکورہ دونوں نظموں میں یہی تصادم اور اسکی جمالیاتی پیشکش کو یہاں کے مقامی رنگ میں دیکھا جاسکتا ہے۔انہوں نے ہیئت

اور مواد میں اس طور پر توازن رکھا ہوا ہے کہ وہ سماجی حقیقت نگاری کو حقیقی فنکاری کے قالب میں بہ آسانی ڈھال پاتے ہیں اور ایسا کرتے ہوئے وہ مارکسی نقطۂ نظر کو فطری طور پر ابھرنے کا موقعہ دیتے ہیں۔ ان دونوں نظموں کے شعری کردار جو طبقہ پورلیاری کے نمائندہ ہیں، وہ اس طرح سماج کی غیر مساوی قوتوں اور معاشی بدحالی کی ترجمانی کا پورا حق ادا کرتے ہیں۔ کہ راوی اور قاری دونوں ان کیلئے ہمدردی محسوس کرتے ہیں اور انسانیت کی حمایت کیلئے فکری اعتبار سے راضی ہو جاتے ہیں۔

جہاں تک ان کی نظم ''امیرا کدل پُل'' کا تعلق ہے، دریائے جہلم پر سرینگر میں سات پل ہیں۔ یعنی امیرا کدل، حبہ کدل، فتح کدل، زینہ کدل، عالی کدل، نوا کدل اور صفا کدل۔ اس اعتبار سے امیرا کدل جہلم پر سرینگر کا پہلا پل ہوا، جس کے ایک طرف سرینگر کا مشہور اور کاروباری اعتبار سے مصروف علاقہ لال چوک ہے تو دوسری طرف ہری سنگھ ہائی اسٹریٹ ہے۔ شہ زورؔ کاشمیری نے اس نظم کو مقامیت کا رنگ دے کر اس پل پر زندگی کی بھاگ دوڑ کو ایک ایسے راوی کے ذریعے دکھایا ہے جو ایک ہی جگہ استادہ اس پل کی آمد و رفت کو خاموشی سے ملاحظہ کر رہا ہے جو بظاہر ساکت ہے مگر ''مادہ'' ہونے کی وجہ سے متحرک بھی ہے اور اسکی یہی حرکت قاری کو فکری اعتبار سے تبدل و تغیر کا خواہاں بناتی ہے۔ یہ فکر حقیقی اعتبار سے **conflict** اور **tension** سے متشکل اس کو حقیقی فنکاری کے انبساط سے دوچار کرتی ہے۔

''امیرا کدل پل'' مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی نظم ہے۔ جس کے آخری دو مصرعے تکرار کے ساتھ پوری نظم کے ہر بند میں آتے ہیں اور یہی دو مصرعے قاری کو متحرک کر کے اسکو فکر انگیزی کے لئے اکساتے ہیں۔ یہ تکرار اجتماعی شعور کا بین ثبوت بھی ہے، اگرچہ آغاز نظم میں شاعر نے کلاسکی شاعری کی طرز پر کشمیر کی خوبصورتی کو دلکش لب و لہجہ میں سراہا ہے۔ امیرا کدل پل پر کھڑا راوی قدرتی حسن اور فطرت کی کاریگری کی بے شمار رعنائیوں کی طرف ہمیں متوجہ کر رہا ہے۔ پہلا بند کچھ یوں ہے ؎

جہلم طرب فزا ہے ارض سرینگر میں
تسنیم ہے غزلخواں باغِ ارم اثر میں

کیف و سرور رقصاں ہیں شعریت کے گھر میں
یا کہکشاں ہے جولاں خود منزلِ قمر میں
میں پل پر ایستادہ اک رو میں بہہ رہاں ہوں
کچھ دل کی سن رہا ہوں کچھ دل سے کہہ رہا ہوں

اس پہلے ہی بند میں شاعر نے جہلم کو سرینگر میں طرب فزا کی عشرت کے تمام سامان جیسے تسنیم، کیف وسرود موجود ہیں۔ وہ اسے شعریت کا گھر بھی کہہ رہے ہیں اور منزل قمر بھی۔ گویا کہ ایک فسوں انگیز ماحول پیدا ہو چکا ہے جس میں ایک شعری کردار صیغۂ واحد ''میں'' ایک راوی کی صورت میں اس پل پر ایستادہ جہلم کے بہاؤ کے ساتھ بہہ رہا ہے۔ وہ اس فسوں انگیز ماحول کا اثر قبول کرتے ہوئے اسی کیفیت کی رو میں بہہ رہا ہے کچھ ''دل'' کی سن رہا ہے کچھ دل سے کہہ رہا ہے، اور یہ ''دل'' جذباتی طور پر اسکی وابستگی کا علامیہ ہے۔ یہ ''دل'' یادوں کی آماج گاہ بھی ہے، اس طرح ہم دل کی رہنمائی میں آگے بڑھتے ہیں۔ یہ شعری کردار اس جہلم کی منظر کشی کرتا ہے۔ یہ مناظر فردوس سے مشابہہ ہیں۔ یہ چلتے ہوئے، بہتے ہوئے مناظر، ان میں خاموشی بھی ہے اور بے تابی بھی۔ یہ اڑتے ہیں، تیرتے ہیں یہ ساری لفظیات وہ کوائف ہیں جوندی کے پانی سے متعلق ہیں۔ اسکے بعد یہ راوی پہلے بند کے آخری دو مصرعوں کو پھر سے دہراتا ہے۔ میں پل پہ ایستادہ اک رو میں بہہ رہا ہوں، کچھ دل کی سن رہا ہوں کچھ دل سے کہہ رہا ہوں۔

اسکے بعد جہلم اور امیرا کدل پل دونوں پر انسانی زندگی کی آمد و رفت اور تحرک و ارتعاش کو مساوی اعتبار سے دکھانے کی کوشش ملتی ہے۔ دریائے جہلم میں ہلکی پھلکی رنگ برنگی کشتیاں تیرتی ہیں کناروں پر ڈونگیاں ہیں۔ اسی طرح امیرا کدل پل پر لاریاں ہیں، ٹانگے، موٹریں، گھوڑے گاڑیاں ہیں گویا کہ پہلے دو بندوں والی فسوں انگیز حُسن و کیفیت کو انسانی وجود اور اسکے ذہنی اختراعات کے سبب شور شرابہ پیدا کرنے والی ایجادات کے ذکر سے بدل دیا گیا ہے۔ یہ ترقی ہے، تغیر و انقلاب ہے جو کہ ''مادہ'' کی دائمی ضیافت ہے۔ اسکے بعد پھر انہیں دو مصرعوں کی تکرار گویا ایک طریقے سے یہ راوی انسان کے ارتقائی سفر (وجود سے شعور تک) کا گواہ ہے۔ اسکے بعد انسانی وجود کی خوبصورتی کا ذکر یعنی چاند جیسی

رنگت والی حسیناؤں کے رنگیں آنچلوں کے جھونکوں سے ماحول کی رنگینی اور عاشق مزاج نوجوانوں کا ان کی طرف ملتفت ہونا۔ ان کا لجانا شرمانا یہ تمام ماحول جب اپنے جوبن پر ہوتا ہے تو ایک دم یہ شعری کردار ایک یوٹرن (u-turn) لیتا ہے اور وہ اسکی paradoxical صورت حال سے ہمیں آگاہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ واضح شفٹ اب اسی تصادم اور تناؤ کی طرف لے جاتا ہے جو کہ کسی بھی مارکسی ادب کا جز لاینفک ہے اور جو اگر چہ دیکھا جائے اس ساری تمہید کا اصل مقصد بھی ہے۔ اب اس بند اور اسکے بعد آنے والے دو بندوں میں اسی کشا کش اور تناؤ کو دکھایا گیا ہے جو کہ سرمایہ داروں اور مزدوروں، بورژوائی اور پورلیاریوں کے درمیان دیکھا جاتا ہے۔ چنانچہ بند ملاحظہ ہو۔

دیتی ہیں جھڑکیوں سے اہل عرض کی باہیں
غائب ہیں قہقہوں میں بیچارگی کی آہیں
اٹھتی ہیں زر کی جانب افلاس کی نگاہیں
نغموں میں کھوگئی ہیں سب درد کی کراہیں
میں پل پر ایستادہ اک رو میں بہہ رہاں ہوں
کچھ دل کی سن رہا ہوں کچھ دل سے کہہ رہا ہوں

بورژوائی استعماری قوتوں میں سب سے بڑی قوت زور زبردستی، مار پیٹ اور جھڑکیاں ہیں، جس سے وہ ہمیشہ ہی پرولتاریوں کو دباتے آئے ہیں۔ ان کی زبان بھی انہیں کی طرح سخت اور تیز ہے اور اس زبان کے وار بھی بیچاری دبی ہوئی مظلوم قوم ہی سہتی ہے اور سرمایہ دار اپنی اس کارستانی پر قہقہے لگاتے ہیں۔ ان قہقہوں میں مزدوروں کی آہیں دب جاتی ہیں۔ وہ جن کی مزدوری اور مشقت سے ان کو دو وقت کی روٹی بھی پوری نصیب نہیں ہوتی وہ حسرت بھری نگاہوں سے امیروں کو دیکھتے ہیں جن کے نغموں کے درمیان ان کی آہیں دب جاتی ہیں۔ گویا کہ ان کی زندگی میں کوئی بہتری نہیں آسکتی ہے کہ دولت والوں کے دل بہت سخت ہیں اور یہ شعری کردار خاموشی سے اس غیر مساوی تفاوت کو دیکھتا ہے اور افسوس بھی کرتا ہے اور یاد کرتا ہے کہ اس راہ سے کن کن لوگوں کا گزر ہوا ہے۔ یعنی کہ وہ تاریخ کی ورق گردانی کرتا ہے۔

یوں ہی یہاں سے جانے کتنے گزر گئے ہیں
آئے تھے یہ کہاں سے آکر کدھر گئے ہیں
خود بین و حق پرست و اہل نظر گئے ہیں
جانا نہ چاہتے تھے ہرگز، مگر گئے ہیں

یہ پل پوری دنیا کی بھی علامت ہے اوراس دنیا کا وجود مادی ہے مگر ''مادہ'' شعور کی منتہا کو چھوکر فنا ہوجاتا ہے اوراس حقیقت سے یہ شعری کردار بھی واقف ہے۔ یہ ان بورژوائی لوگوں کو دیکھ چکا ہے جنھوں نے جاگیرداروں کا چولا بدل کر سرمایہ داری کا خرقہ زیب تن کر کے مزدوروں کو چند مراعات دیئے۔ یہ ان پورلیاریوں سے بھی واقف ہے جو خودشناس بھی تھے اور ہمت والے بھی اوراہل دولت وحکومت سے اپنا حق بھی تسلیم کرواچکے تھے، مگر یہ دونوں طرفین اس دنیا کے پل سے گزر گئے اور یہ شعری کرداراس کا عینی شاہد ہے۔

معمورۂ فنا یہ عیش و خوشی کا یم ہے
ہر سمت موجزن اِک بحر غم و الم ہے
انسان نفس کے پل پر مست مئے منم ہے
یہ زندگی نہیں ہے خوابِ شب عدم ہے

میں پل پر ایستادہ اک رَو میں بہہ رہاں ہوں
کچھ دل کی سن رہا ہوں کچھ دل سے کہہ رہا ہوں

سرمایہ داروں اور بورژوائیوں کی یہ عشرت وخوشی جو بظاہر ٹھاٹھیں مارتے ہی دریا کی طرح رواں ہیں یہ جلد یا بدیر ختم ہوگی کیونکہ اس کے اندر مظلوموں کے غم واندوہ سے بھرپور آہیں موجزن ہیں، اگرچہ انسان اپنے نفس کے ہاتھوں مغلوب کمزور کے استدادو استحصال کا مؤجب بن جاتا ہے مگر یہ سامراجی قوتیں خوابِ عدم کی طرح ہیں، اس لئے ان کا خاتمہ ضروری ہے۔ شاعر نے یہاں ''نفس کے پل'' کی ترکیب استعمال کی ہے مگر ''پل'' پرگزرنا لمحاتی سفر کے مترادف ہے، مگرانسان غافل ہے اورلالچی بھی۔ وہ اسی سفر کومنزل سمجھ کر مظلوموں کو دبانے یا دبوچنے کی کوشش کرتا ہے۔ دوطبقوں کے درمیان جو تصادم

(conflict) ہے اس میں ایک طبقے بورژوائی کی لالچ (greed) اور پورلیاری کی مظلومیت کے سبب ان کا دکھ (grevience) ہے جو کہ لالچ کا ہی ردِعمل ہے۔ تاہم شاعر بھی مارکسی سوچ کے تحت تبدیلی وتغیر کا خواہاں ہے، یعنی مادیت ہرنئی تبدیلی کو پہلے سے بہتر مانتی ہے اگر چہ یہ واضح رہے کہ شہ زور کاشمیری مکمل اعتبار سے مارکسی بھی نہیں تھے، یعنی کہ وہ ''مادہ'' کی اوّلیت کے قائل ہرگز نہ تھے۔ تاہم وہ مساوات اور انسانیت سے متعلق مارکس اور لینن کے نظریات کے حامی تھے۔ اسی لیے انکی یہ نظم انسانیت کے اسی خواب پر ختم ہوتی ہے جس کو ہر انصاف پسند نفس دیکھنے کا خواہشمند ہے۔

مرحوم فرید پربتی لکھتے ہیں:

''شہ زور کی شاعری کا زمانۂ عروج وہ تھا جب ہندو پاک میں ترقی پسند تحریک سرگرم عمل ہوئی۔ بقول سروری جب کشمیر میں یہ تحریک چلی اور نوجوان ادیب اور شاعر جوق در جوق اس کی طرف کھنچے چلے جارہے تھے، شہ زور کو نہ تجدید پسندی کا شوق تھا اور نہ ترقی پسندی کی صف میں داخل ہوکر نام پیدا کرنے کا خیال۔ لیکن ان کا شعور بیدار تھا، وہ طبقاتی کشمکش، غریب اور دولت مند کے فرق کو ایک اور نقطہ نظر سے بھی نامناسب جانتے تھے۔ چنانچہ ان کی شاعری میں ان موضوعات کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔''[۶]

حاکم کا سیلِ جبر ابھی تند و تیز ہے
ہر اک دیار آج بھی محکوم خیز ہے
خواجہ پرست آج بھی مزدور ہے یہاں
پائے خدائے زر پہ گدا سجدہ ریز ہے[۷]

اسی نوعیت کی ایک اور نظم ''نمائش گاہ کشمیر'' ہے۔ امیرا کدل پل سے آگے ہری سنگھ ہائی اسٹریٹ کو پار کرکے ایک سرے پر نمائش گاہ واقعہ ہے۔ اب اس جگہ کو ہی نمائش گاہ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ کشمیری ثقافت میں نمائش گاہ کی وہی اہمیت ہے جو انیسویں

صدی کے ابتدائی دنوں میں انگریزی کے سرکس کی تھی۔ لوگوں کی تفریح کا ایک اہم ذریعہ چونکہ سرکس اور نمائش گاہ میں جانے کیلئے ٹکٹ خریدنا پڑتا تھا۔ اس لئے بھی نچلا طبقہ اس قسم کی تفریح سے دور ہی رہتا تھا۔ اس نظم کا رنگ ''امیرا کدل پل'' سے زیادہ چوکھا ہے۔ امیرا کدل پل میں اگر چہ شہ زور کاشمیری پورلیاریوں کے ظلم وستم، ان کی آہوں اور فریادوں کا ذکر کرتے ہیں مگر وہ لے دھیمی ہے اور وہ ذکر سرسری ہے۔ مگر نمائش گاہ میں ہم اس طبقاتی کشمکش اور تناؤ کو پوری شدت کے ساتھ محسوس کر پاتے ہیں، کیونکہ یہاں وہ ایک مزدور اور اسکے بیٹے کی بے ضرر خواہش کے اظہار کے پیچھے جونفسیاتی کرب چھپا ہوا ہے اس کو فنکارانہ رچاؤ کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ جس کو ملاحظہ کر کے قاری اپنے اندر اس مظلوم طبقے کے تیئں ہمدردی اور حاکم طبقے کے لئے غم و غصہ اور نفرت محسوس کرتا ہے۔

چنانچہ یہ نظم بھی انکی بیشتر نظموں کی طرح کشمیر کی خوبصورتی سے شروع ہوتی ہے جس میں اس وادیٔ ''فردوس منظر'' کو شام میں ڈھلتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہاں شہ زور کاشمیری نے بہت خوبصورت استعاروں سے کام لیا ہے۔ ''معتبر پردۂ کیف و شباب''، ''فضائے رنگ و بو میں بے نقاب''، ''عروسانِ چمن سامانِ خواب''۔

پر سمیٹے گھونسلوں میں جارہے تھے جب طیور
چھا رہا تھا جب سکوتِ شعریت زا دور دور

یعنی جب پرندوں نے اپنے گھونسلوں کی راہ لی تب ایک دم خاموشی چھا گئی مگر اس خاموشی کے بعد ہی شاعر یا فنونِ لطیفہ سے تعلق رکھنے والوں کی فنکاری دکھانے کا وقت آتا ہے۔ اس کے بعد ہی ہواؤں میں سرود و کیف کی فضا گھلنے لگی اور یہ وہی وقت تھا جب ہر سمت کوہِ طور جیسی برق جلوہ گر ہونے لگی۔ جس طرح آسمان پر تاروں کی محفل جگمگانے لگی اسی طرح زمین پر بھی نغمہ و رقص و سرود کی محفل گرم ہونے لگی اور اسی ماحول میں شعری کردار جو خود شاعر بھی ہوسکتا ہے، گھر سے چل پڑتا ہے۔ یہ شام کی دلفریب فضائیں اس کے دل کو بہت متاثر کرتی ہیں۔ وہ کلیسا و مندر سے گزرتا ہوا آگے بڑھتا ہے اور بہ حیثیت شاعر اس کا تخیل اسے عرشِ اعظم تک پہنچا دیتا ہے۔ وہ اپنے لاشعور کی کھڑکیوں کو وا کر کے میٹھے و دلفریب نغمے سنتا ہے۔ ہر طرف ہوش اڑانے والے فردوس کے نغمے گونج رہتے تھے اور وہ

تخیل کے اسی کیف میں مدہوش روح و دل کے انبساط سے لطف اندوز ہورہا تھا اور اسی دھن میں دریائے نغمہ کے منبع تک پہنچنے کی کوشش کرنے لگا۔ اس نے دیکھا کہ درختوں کی اوٹ میں ایک برقِ مجاز، صوفگن جلوہ نما تھی اور آگے بڑھنے پر چاروں اور قمقمے جلنے لگے، جب اس نے آنکھیں کھولیں تو خود کو نمائش گاہ میں پایا۔ بجائے اس کے کہ وہ اس سحر زدہ کیفیت سے باہر نکلے، یہ فسوں بڑھتا ہی جاتا ہے۔ اس نمائش گاہ میں عقل و دل، ذہن و نظر، حسن و عشق دیوانہ وار جھوم کر اس کی رعنائیوں میں کھو گئے ہیں۔ بہ حیثیت شاعر اس شعری کردار کیلئے موضوعِ سخن ''نمائش کے نئے انداز'' ہیں، جن میں شوخ و شنگ نازنین ہیں اور ان کے عشوۂ و انداز و ادائیں ہیں۔ وہ چور نظروں سے ان کی طرف دیکھ کر اپنے اندر محبت کی امنگ محسوس کرتا ہے اور بحیثیت عاشق وہ ان جذبات کا اظہار کرنے کیلئے مجبور ہو جاتا ہے۔ اس نمائش گاہ میں کئی خیمے نسب کئے گئے ہیں۔ ان میں مئے کشوں کی ٹولیاں بیٹھی ہیں جو شراب پینے کے ساتھ ساتھ شور و غوغا مچا رہے ہیں۔ کچھ خیموں میں رقص و نغمہ کی محفلیں برپا ہیں۔ الغرض ۔

فطرت حسن آفرین کا آئینہ کہیے اسے
ایک جام ''جنتِ ارضی'' نما کہیے اسے

اتنا کچھ کہہ چکنے کے بعد شہ زور کاشمیری اس جنت ارضی کا دوسرا رُخ دکھاتے ہیں۔ شہ زور کاشمیری نے اپنی ایک نظم میں کشمیر کے بارے میں کچھ یوں فرمایا تھا ۔

کیف و تنویر کی آغوش ہے کشمیر
ایک مجلّۂ رنگین میں نوا جوش ہے کشمیر
کشمیر نہاں رہ کے بھی ہے خوابِ عیاں آج
ہے وادیٔ کشمیر پہ جنت کا گماں آج

حقیقتاً کشمیر ''جنت ارضی'' ہے، یہ جنت کا گماں بیرونِ خطہ کے لوگوں کو ہی ہو سکتا ہے، کیونکہ اس جنت ارضی کے اندرونِ خانہ غربت، افلاس، ناداری، بے بسی، لاچاری و محرومی کا نہ کبھی ختم ہونے والا سلسلہ ہے۔ بظاہر ہندوستان آزاد ملک ہے جہاں جاگیرداری نظام کب کا ختم ہو چکا ہے لیکن اس جمہوری طرزِ حکومت میں محنت کش عوام کی معاشی بدحالی

ختم نہیں ہوئی اور جمہوریت کے پس پردہ وہی سرمایہ دارانہ استحصال اور استبداد برقرار رہتا ہے۔ چنانچہ شاعر اس جھوٹے نظام کو یوں سامنے لاتا ہے۔

جستجوئے حسن و الفت میں نگاہیں ہیں کہیں
قہقہوں کے پردۂ عشرت میں آہیں ہیں کہیں
شعبدہ گاہیں کہیں اور رقص گاہیں ہیں کہیں
سیر گاہِ زیست کی پر پیچ راہی ہیں کہیں
محوِ عیش و مے کشی زردار ہیں، مفلس مگر
جمع ہیں خاشاک کی مانند سب بیرونِ در

مارکس نے اپنی کتاب ''کمیونسٹ مینی فیسٹو'' میں لکھا تھا کہ آج تک تمام انسانی سماج کی تاریخ طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے جس کی وضاحت یوں ہوسکتی ہے کہ ہر سماج کی تاریخ اس کی اقتصادی بنیاد میں تبدیلی کی وجہ سے بنتی اور بگڑتی ہے۔ اقتصادی بنیادوں کا دارومدار قوتِ پیداواری اور تعلقاتِ پیداوار پر ہوتا ہے۔ انہیں دونوں کے درمیان رشتے سے کسی ملک کی پیداوار میں اضافہ ہوتا ہے، مگر تاریخ گواہ ہے کہ یہ اقتصادی خوشحالی فقط ایک گروہ تک ہی محدود رہتی ہے۔ جب زردار محوِ عیش و مے کشی میں ہوتے ہیں تو مفلس کو خش و خاشاک کی مانند بیرون در رکھا جاتا ہے۔ بقول شاعر۔

یہ وہی مفلس ہیں جن پر سیر ادھر کی بند ہے
اصل اپنی محنتوں کا دیکھنا بھی بند ہے

یہ وہی مزدور ہیں جن کی محنت ومشقت سے نمائش گاہ جیسے تفریح گاہیں وجود میں آتی ہیں۔ مزدوری کے بارے میں کارل مارکس نے **alienation** یعنی بے گانگی کا نظریہ سامنے لایا تھا جس کی رو سے ''محنت مزدور کیلئے ایک خارجی عمل ہے۔ اس کا تعلق اسکی پیدائشی فطرت سے نہیں۔ لہٰذا وہ اپنے کام میں اپنی ذات کا اثبات نہیں بلکہ اسکی نفی کرتا ہے۔ وہ اطمینان کے بجائے ناخوشی محسوس کرتا ہے۔ اسکی جسمانی اور ذہنی توانائی آزادانہ طور پر فروغ نہیں پاتی۔ وہ اپنے جسم کو گھلاتا اور اپنے ذہن کو اجاڑتا ہے'' پھر اس پر یہ ستم بالائے ستم کہ انکی محنت کا منافا کیا اسکی اصل سے بھی ان کو دور رکھا جاتا ہے۔ اس کے بعد

اس نظم میں اس شعری کردار شاعر کو دور سے ہی ایک غریب مزدور نظر آتا ہے جس کی گود میں اس کا چھوٹا بچہ ہے جو اپنے کنگلے باپ سے نمائش گاہ دیکھنے کی فرمائش کر رہا ہے۔ اس بند میں شاعر موصوف نے اپنے قوتِ مشاہدہ اور قوتِ متخیّلہ کو یکجا کر کے، فن اور حقیقت کی ایسی دلگداز تصویر کھینچی ہے کہ اس مزدور و مفلس آدمی اور اسکے چھوٹے بچے کی بے ضرر خواہش اور باپ کی بچے کی خواہش پر اسکا فوری ردِ عمل اور ساتھ ہی اپنی بے بسی کی پوری نفسیات کو عمدگی سے سامنے لایا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

کہہ رہا تھا باپ سے بیٹا زبان آہ میں
میرے ابا میں بھی جاؤں گا نمائش گاہ میں

اُس کے بہلانے کی خاطر کچھ نہ تھا کنگلے کے پاس
اک جھلک اس کو دکھانے لے گیا جنگلے کے پاس

اتفاقاً اک سگِ در کی پڑی اس پر نظر
اور آیا وہ جھپٹ کر بھونک کر اور دوڑ کر

لی وہیں مفلس کی ڈنڈے اور لاتوں سے خبر
آرہے وہ باپ بیٹے لڑکھڑا کر خاک پر

درد سے افلاس کے منہ کو کلیجا آگیا
اور دل سے اک دھواں اٹھ کر فضا پر چھا گیا

اگر ہم ہندوستان کی تاریخ کو دیکھیں تو یہاں ذات پات، اونچ نیچ، امیر غریب یہ تخصیص شروع سے تھی۔ پھر جاگیرداری نظام کی بدولت اس اونچ نیچ کو اور زیادہ تقویت ملی۔ پھر بیرونی انقلاب خصوصاً انقلاب روس اور صنعتی انقلاب نے اگرچہ معاشرے کی پیداوار و اقتصادی ترقی کے امکانات پیدا کیے اور نچلے طبقے کو کسی حد تک راحت کی سانس

نصیب ہوئی مگر جمہوری نظام نے یہ باور کرایا کہ سرمایہ داری طاقتیں اب بھی معاشرہ وسماج کے بورژوائی ہاتھوں میں ہی ہیں۔ روسی انقلاب کے زمانے میں اینگلز نے اسی لیے کہا تھا کہ مزدوروں اور نچلے طبقے کے لوگوں کو اپنی اہمیت سمجھتے ہوئے یکجا ہونا چاہئے۔ اس لئے جماعت کا تصور مارکسی فلسفہ میں سب سے بڑی قوت سمجھی جاتی تھی۔ مگر سرمایا دار طبقے نے مزدوروں اور نچلے طبقے کے لوگوں کو یکجا نہیں ہونے دیا بلکہ ایک مزدور کو دوسرے کے خلاف استعمال کیا۔ یہاں شہ زورؔ کاشمیری نے طنزیہ لفظ ''سگِ در'' استعمال کیا ہے۔ گویا کہ اس کی اہمیت بھی اس کے مالکان یا سرمایہ دار کے نزدیک ہیچ ہے۔ تاہم یہ ''سگِ در'' یعنی سرمایہ داروں کا نوکر اس غریب مزدور اور اسکے چھوٹے بچے کو وہاں سے بھگانے کیلئے لاٹھی کا استعمال کرتا ہے۔ شاید اس طور سے وہ اپنے مالکان کی خوشنودی حاصل کر کے ان سے کم قلیل مراعات حاصل کر سکے۔ اسی طرح اس کا کام اس کو انسانیت اور اطمینانِ قلبی سے دور رکھتا ہے۔ یہ کام بھی اسکو بقول مارکس اس کے ذہنی وشعوری فطری ارتقاء سے دور کر کے اس کے ازلی جوہر کو گھلاتا ہے اور سرمایہ دار اور بورژوائی جان بوجھ کر ان کے جوہر سے ان کو دور رکھتے ہیں ورنہ وہ ان کے خلاف برسرِ پیکار ہونگے۔ اس کے بعد شاعر آخری بند میں ''نمائش گاہ'' کو ذومعنی انداز میں اختتام کی طرف لے جاتے ہیں۔

بجھ گیا رنگیں چراغاں اور ظلمت چھا گئی
عیش و عشرت کے مناظر کو تباہی کھا گئی
آندھیاں اور زلزلے لیکر قیامت آگئی
وہ نمائش گاہ کی ساری عمارت ڈھا گئی
میں نے کل جی بھر کے یوں سیر نمائش گاہ کی
اور لوٹا صرف کر کے دولت آہ و واہ کی

جس دور میں کارل مارکس نے اشتراکی نظریات کو سامنے لاکر ایک مساوی سماج جس میں پیداواری قوتوں اور تعلقاتِ پیداواری یعنی سماجی رشتوں کے آپس میں ٹکرانے کے بعد ایک مثبت انقلاب کی بات کی تھی، شاید ہم اس زمانے سے بہت آگے نکل آئے ہیں۔ اگر چہ شہ زورؔ کاشمیری نے اس نظم کو تقریباً پچپن سال پہلے لکھا تھا، اس وقت کے سماجی

رشتے تبدل وتغیر سے گزر کر ترقی یافتہ صورت میں آج کے سماج کا حصہ ہیں اور تب کے یہ رشتے اب فرسودہ معلوم ہونگے۔ تاہم ایک شاعر یا ادیب اپنے دور سے بہت آگے زمانے کو دیکھنے کی قوت رکھتا ہے اور اسی لئے اسکی شاعری آنے والے وقت سے بھی اپنا کوئی نہ کوئی رشتہ استوار کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شہ زورؔ کاشمیری کی یہ نظم آج کے دور سے ہی متعلق لگتی ہے۔ اس آخری بند میں شاعر مارکسی فلسفہ کے رجائتی سوچ کے برعکس تھوڑا مایوس ہوتا ہے، اس لئے اس کو نمائش گاہ کے تمام چراغ بجھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ عیش وعشرت کی عمارتیں زلزلے کی زد میں محسوس ہوتی ہیں اور ''فردوس منظر'' قیامت کی آندھیوں کی نذر ہو جاتا ہے۔ اس طرح وہ اپنی دولت آہ وواہ کی نمائش گاہ پر صرف کر کے پژمردہ قدموں سے نمائش گاہ سے لوٹ آتا ہے۔

حواشی:

۱: Darwin's Theory of Evolution

۲: ہیگل۔

۳: جدلت Dialect یونانی لفظ ہے۔ مارکس نے ہیگل سے مستعار لیا ہے۔

۴: ڈاکٹر ناصر عباس نیّر۔ جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں) صفحہ ۱۳۱۔

۵: شہ زور کاشمیری کی شاعری۔ بحوالہ: شہ زور کاشمیری: شخص اور شاعر از ڈاکٹر فرید پربتی، صفحہ ۴۵۔

۶: ''کوروی'' ایک عام اور متواتر مختصر مدتی ذمہ داری ہے، جبکہ جبری مشقت بیگار عام طور پر طویل یا غیر معینہ مدت کیلئے تجویز کی جاتی ہے۔ کوروی میں مزدور کو کم قلیل معاوضہ ملتا ہے جبکہ بیگار میں بلا معاوضہ مزدوری کرنا پڑتی تھی۔

۷: مکمل تاریخ کشمیر۔ محمد الدین فوقؔ۔ مطبوعہ جے کے آفسیٹ پرنٹرز، دہلی۔

History of Srinagar, Mohammad Ishaq Khan, 1846-1947 A Study in Socio-Cultural Change, Cosmos Publications, 1999

Shah, Pir Hassan, op. cit; p.472, Khan Mohammad Ishaq, op. cit, p.60

Kaw, Mushtaq A, op. cit, p.336

☆☆☆

مشاق حیدر

پروفیسر محمد اسد اللہ وانی کی افسانوی کائنات

تلخیص: افسانے کی صنف کی ابتدا بیسویں صدی میں ہوئی۔ ابتدا میں ہی پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم جیسے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں حقیقت اور مثالیت پسندی سے زندگی کی دو اہم جہتوں، خارجی اور داخلی زندگی کے مسائل کی عکاسی کی۔ پریم چند نے سماجی مسائل، جبکہ سجاد حیدر یلدرم نے داخلی زندگی کی پیچیدگیوں کو اجاگر کیا۔ ان دونوں افسانہ نگاروں نے اردو افسانے کو اہمیت اور اثرات کی بنیادیں فراہم کیں۔ پروفیسر محمد اسد اللہ وانی نے دونوں جہتوں کو خوبصورتی اور کامیابی کے ساتھ اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ ان کے افسانوں میں حقیقت کو بے پردہ بیان کیا گیا ہے۔ " آخری سہارا" اور " تخلیق کا کرب" جیسے افسانوں میں خواتین کے مسائل اور سماجی روایات پر بھی سوالات اُٹھائے گئے ہیں۔

کلیدی الفاظ: افسانے کی ابتدا، پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، مثالیت پسندی، خارجی اور داخلی زندگی، پروفیسر محمد اسد اللہ وانی، آخری سہارا، تخلیق کا کرب

افسانے کی بدقسمتی یہ رہی ہے کہ اس صنفِ سخن کا نام افسانہ ہے۔ جس کے معنی جھوٹ، لغو یا جھوٹ پر مبنی کہانی ہے۔ حق بات یہی ہے کہ صنف افسانہ جس قدر زندگی کی حقیقت کے قریب ہے شاید ہی کوئی دوسری صنفِ ادب اتنی قریب ہو۔ اردو میں بیسویں صدی کے اوائل میں جن سماجی حالات میں افسانہ کی ابتدا ہوئی وہ افسانہ نگار سے تقاضا کر رہے تھے کہ حق کو بنا کسی لگی لپٹی کے قاری کے سامنے پیش کیا جائے۔ تبھی افسانہ نگار اُس سماج کی آنکھ کہلانے کا سزاوار ہو سکتا ہے۔ بالکل ویسا ہی ہوا۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم نے زندگی

کی دوبڑی اوراہم حقیقتوں کے پیچ وخم سے قارئین کوروبروکرایا۔

پریم چند نے حقیقت اور مثالیت پسندی سے کام لے کر خارجی زندگی کے مسائل کی اِس طرح بھرپور عکاسی کی کہ قارئین کے ذہن ودل متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ جوکام سینکڑوں واعظین اور مصلحین دہائیوں تک نہ کر پائے پریم چند نے چند ہی برسوں میں اپنے حقیقت اور مثالیت پسند افسانوں کی بدولت انجام دیا۔لوگ اپنی خارجی زندگی کے مسائل سے واقف ہوگئے اور پھران مسائل کے سدّ باب کی کوششوں میں منہمک ہوئے۔ پریم چند نے حقیقت پسندی اور مثالیت پسندی سے کام لے کر خارجی زندگی کے مسائل کی اس طرح بھرپور عکاسی کی کہ قارئین کے ذہن ودل متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ چنانچہ ہندوستانیوں کی جاگیردارانہ اورسرمایہ دارانہ نظام کی کج رویوں کا احساس کرکے ان کے خلاف نبردآزما ہونے کے لیے عملی میدان میں کود پڑنے کی سعی کرنے میں دیگر سیاسی وسماجی رہنماؤں کے ساتھ ساتھ پریم چند اور پریم چنداسکول سے وابستہ فنکاروں کی تخلیقات کا بھی حصہ ہے۔

دوسری جانب سجاد حیدر یلدرم نے رومان اور رومانیت کی خاردار راہوں کی اپنے افسانوں میں نہ صرف منظرکشی کی بلکہ نفسیاتی الجھنوں اور پیچیدگیوں کی وجوہات اوران کے سدِ باب کی راہ بھی سُجھائی۔ یوں سجاد حیدر یلدرم نے دوسری اہم جہت یعنی داخلی زندگی کی پرپیچ راہوں،مسائل ومشکلات کے اظہارکواپنی کہانیوں کا مطمع نظر بنایا۔یوں اردوافسانے کے ان دو بنیادگزاروں نے اسے یعنی افسانے کوابتدا میں ہی وسعتِ معنی اوراسلوب کی جدت سے تقویت پہنچائی۔اس سلسلے میں احتشام حسین فرماتے ہیں:

> ''یہ اردوافسانے کی خوش قسمتی تھی کہ اسے ابتدا میں ہی ایسے دوفن کار نصیب ہوئے جنھوں نے اسے گھٹنوں چلنے سے بچایا اوراسے ابتدا میں ہی جوان بنا کر پیش کیا۔''

ابتدا سے تاحال ہردور، ہرتحریک اور ہر رجحان کے تحت لکھنے والے افسانہ نگار سچ پوچھیے تو اِن ہی دومتوازی رَوّیوں میں سے کسی ایک رَوّیے کی راہ کے رہرونظر آتے ہیں۔کوئی خارجی زندگی کے مسائل ومشاہدوں پر اپنی کہانی کی نیو رکھتا ہے تو کوئی داخلی زندگی کی پراسرار وادیوں سے اپنے افسانوں کا مواد حاصل کرتا ہے۔ایسے بہت کم افسانہ نگار ابھی

تک سامنے آئے ہیں جنہوں نے ان دونوں رَوّیوں کی خوبصورت اور متوازن آمیزش سے کام لے کر زندگی کی دونوں بڑی جہتوں یعنی خارجی اور داخلی زندگی کے مسائل و مشاہدوں پر مبنی کہانیاں منصۂ شہود پر لائیں۔ ایسے فن کاروں میں ایک معتبر نام پروفیسر محمد اسداللہ وانی کا ہے۔ پروفیسر موصوف ایک ہمہ جہت ادبی شخصیت کا نام ہے، جو بیک وقت ایک زیرک تخلیق کار اور صاحب فراست نقاد کے طور پر ادبی حلقوں میں جانے پہچانے جاتے ہیں۔ موصوف نے زندگی کے گونا گوں رنگوں کو نہ صرف دیکھا ہے بلکہ ان رنگوں کو تجربات اور مشاہدات کی صورت میں جذب کر کے تخلیق کی بھٹی میں تپا کر ادبی تجربے کی صورت میں صفحہ قرطاس پر لایا ہے۔ تخلیق و تنقید کا باہمی رشتہ بہت ہی نازک رشتہ ہے۔ تخلیق کب تنقید پارے کا روپ لے لے اور تنقید کب تخلیق کی صورت میں ڈھل جائے ،اس کا ادراک کرنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں ہے۔ بہت کم ادیب و مصنفین اس پُل صراط سے کامیابی سے گزرے ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ پروفیسر اسداللہ وانی نے اس نازک مرحلے کو بار بار اور ہر بار کامیابی سے پار کیا ہے۔ ان کے افسانے میرے اس دعوے پر دال ہیں۔

ان کے تقریباً سبھی افسانے ہمہ وقت فرد کی خارجی اور داخلی زندگی کا احاطہ کرتے ہیں۔ اور ساتھ ہی افسانہ نگار کا ہر قدم پر یہ احساس بلیغ پیرائے میں قاری کے ذہن کے دروازے پر دستک دیتا ہے کہ میں بھی اسی سماج کا ایک حصہ ہوں، جس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو میں نے تخلیقی تجربے کی صورت میں ڈھال کر سپرد قلم کیا ہے۔ لہٰذا میں سماج کے تئیں اپنی ذمہ داری سے کسی آن غافل نہیں ہوں۔

موصوف کی افسانوی کائنات اُن کے آس پاس کے سماج سے وابستہ افراد، مظاہرِ قدرت اور جہانِ ہست و بود سے تعبیر ہے۔ خیال کب حقیقت میں ڈھل جائے اور حقیقت کب خواب و خیال کا پیکر اختیار کرے کوئی نہیں جانتا۔ افسانہ نگار کے بیشتر افسانوں کا اختتام اسی سچائی کو درشاتا ہے۔ قاری موصوف کے افسانوں میں سامنے لائی گئی چُبھتی حقیقتوں کی تاب نہ لا کر انہیں ڈراونے خوابوں سے تعبیر کر کے دل کو تھامنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار جس فنی رچاؤ کے ساتھ حقائق کا اظہار کرتا ہے، اس سے قاری زیادہ

دیر تک نظریں نہیں چرا پاتا۔

اس سلسلے میں افسانہ ''آخری سہارا'' مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ جگو اور شیرو کی دوستی کی مثالیں نہ صرف ان کے گاؤں بلکہ پورے علاقے میں دی جاتی تھیں۔ ان کی محبت اور دوستی کا یہ عالم تھا کہ کسی کو یہ گمان تک نہیں گزرتا تھا کہ یہ دونوں دوست ہیں یا پڑوسی؟۔ بلکہ لوگ انہیں ایک دوسرے کا سگا بھائی سمجھتے تھے۔ جگو کے خاندان کے سب لوگ چیچک کی وجہ سے راہیِ ملکِ عدم ہو گئے تھے، اس لیے اُس کی کل کائنات شیرو اور اس کے گھر والے تھے۔ شیرو اور اس کے گھر والوں نے بھی جگو کو اپنوں سے بڑھ کر چاہا۔ جگو کی شادی نیما نام کی ایک خوبصورت لڑکی سے کر دی گئی۔ ایک دن ایک دل خراش حادثے میں شکار کرتے وقت جگو کی موت واقع ہوئی۔ شیرو نے جگو کے مرنے کے بعد بھی جگو کی بیوی اور اس کے بچے کا ہر طرح سے خیال رکھا۔ افسانے کے آخر پر جب جگو کا کم عمر بیٹا شیرو کو گولی مار کر ہلاک کر دیتا ہے اور قاری پر یہ راز کھلتا ہے کہ شیرو نے جگو کا قتل اس کی خوبصورت بیوی کو پانے کے لیے کیا تھا تو قاری دیر تک اس حقیقت کو ڈراؤنا خواب سمجھنے کی بے سود کوشش کرتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار نے بہت ہی چابک دستی سے اس حقیقت کو آشکار کیا ہے کہ خون یا قتل سو سال کے بعد بھی نیزوں پر اُچھل کر دہائی دیتا ہے۔ یہ افسانوی کائنات بے رحم حقائق سے تعبیر ہے۔ ایسی حقیقتوں کا تجربہ ہمیں قدم قدم پر ہوتا ہے، البتہ ضرورت ہے چشمِ بصیرت کی۔ یہی چشمِ بصیرت فن کار کا خاصہ ہوتی ہے۔

انور سجاد اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:۔

> ''میں نے جانا کہ حقیقت اس میں ہے کہ جس نے کسی روایت کی اطاعت کے، بغیر کسی ذاتی پرخاش کے، اپنے لیے خود حقیقت ثابتہ کے طور پر ہر قسم کی ملمع کاری کو ٹھکرا کے راستہ چنا کہ صرف اس طور پر اس راہ پر چل کر جنگ جیتنے والا غازی ہوتا ہے اور مرنے والا شہید۔''

پروفیسر اسد اللہ وانی نے اپنے کئی افسانوں میں حقیقت کو برہنہ صورت میں بیان کر کے غازی کا کام انجام دیا ہے۔ یہ جان کر بھی کہ وہ شہید بھی ہو سکتے ہیں، انہوں نے حقیقت کو بعینہٖ بیان کیا ہے۔ اس طرح کی درجنوں مثالیں ان کے افسانوں سے

دی جا سکتی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا ایک شاندار افسانہ ''تخلیق کا کرب'' ہے۔ جس کا مرکزی کردار ایک عورت ہے جسے مرد اساس معاشرے کے بنائے گئے ناقص سماجی نظام کے ہاتھوں پوری زندگی ایک نا کردہ گناہ کی سزا بھگتنی پڑتی ہے۔ گل بانو نام کی لڑکی کے ساتھ جو واقعہ پیش آتا ہے، اُسی کی زبانی ملاحظہ کیجیے:۔

''...... آنگن میں میرا آمنا سامنا چند نقاب پوش بندوق برداروں سے ہوا جنھوں نے بندوق کی نوک پر مجھے واپس مڑنے کو کہا۔ میں جونہی پلٹی..... اور مجھے کمرے میں چلنے کو کہا......... میں نے کمرے کے اندر جانے سے اعتراض کیا تو ایک شخص مجھے دونوں بازوؤں سے سے پکڑ کر گھسیٹتے ہوئے کمرے کے اندر لے گیا..... میں نے چیخنا چلانا چاہا مگر اس نے مجھے دبوچتے ہوئے میرے منہ پر میرا دوپٹہ باندھ دیا اور پل بھر میں میرا سرمایۂ حیات لوٹ کر تڑپتا بلکتا چھوڑ کر مجھے ساری عمر کے لیے کنگال بنادیا۔ میں نیم بے ہوشی کے عالم میں نیم عریاں نہ جانے کتنی دیر تک فرش پر پڑی رہی کہ مجھے دروازے پر زور سے ہو رہی دستک نے چونکا دیا..... برآمدے میں ٹارچیں جلائے ہاتھوں میں بندوقیں لیے ہوئے کچھ وردی پوش دکھائی دیے... شخص نے مجھے دبوچا اور گھسیٹ کر کمرے کے اندر لے گیا اور...اور... میرے ساتھ کچھ دیر پہلے جو ہوا تھا پھر وہی کچھ ہوا۔''

گل بانو نام کی لڑکی کے ساتھ کرفیو کی رات پیش آیا ہوا یہ واقعہ اگر چہ پورے افسانے پر چھایا ہوا ہے۔ لیکن اس واقعے کی وساطت سے بہت سارے سماجی معاشرتی اور قانونی روّیوں پر سوال کھڑے کیے گئے ہیں۔ اس افسانے میں ہمہ وقت دو قوتیں برسرِ عمل نظر آتی ہیں، ایک قوت مرکز گریز قوت (Centrifugal Force) ہے، جو قاری کو گل بانو کے ساتھ پیش آئے واقعے سے دور لے جا کر دیگر مسائل اور عوامل کی طرف لے جاتا ہے۔ مثلاً گل بانو کے ساتھ سماج، رشتہ دار، افرادِ خانہ، دوست واحباب کیا روّیہ روا رکھیں گے؟ آیا وہ ایک نارمل زندگی گزار پائے گی۔ بچے کو گرانے کے بجائے جنم دینے کا فیصلہ کس حد تک صحیح ہے وغیرہ وغیرہ۔ جبکہ مرکز جو قوت (Centripetal Force) قاری کو بار بار گل بانو کی ذہنی حالت اور اُس جسمانی ونفسیاتی حادثے سے پیدا ہونے والی اُس کی Tragic

Personality کے بارے میں سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔

گل بانو اپنی سہیلی اور ہمسایہ زیبا سے سارا احوال بیان کرتی ہے اور ساتھ ہی اسے اپنے اِس فیصلے سے آگاہ کرتی ہے کہ وہ میڈیکل چک اپ نہیں کروائے گی۔ کیونکہ Two FingerTest کے ذریعے جہاں عورت کے ساتھ زیادتی ہونے کا پتہ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے وہیں اس ٹیسٹ کے بارے میں عالمی سطح پر کئی اداروں نے اپنے تحفظات کا اظہار بھی کیا ہے۔ اس ٹیسٹ کے ذریعے عورت کے پردۂ بکارت کے کٹنے یا موجود ہونے کی جانچ کی جاتی ہے۔ بارہا دیکھا گیا ہے کہ قوت و اختیار رکھنے والے مجرموں کی ایما پر کئی ڈاکٹروں نے بے ایمانی کا مظاہرہ کرتے ہوئے زیادتی کی شکار ہوئی عورت یہاں تک کہ کم عمر بچیوں کو Habituated to Sex جنس کی عادی قرار دیا ہے۔ اصل میں مرد اساس معاشرہ ابھی اُس سطح تک نہیں پہنچا ہے کہ وہ اللہ کی بنائی ہوئی اس اہم مخلوق کو وہ درجہ دے جس کی وہ حقدار ہے۔ گل بانو طے کرتی ہے کہ اگر وہ حاملہ ہوئی تو اس بچے کو ضرور جنم دے گی کیونکہ وہ دین و مذہب کی صحیح تعلیم سے آراستہ و پیراستہ ہے۔ قران پاک کی متعدد آیات اس کے زیر نظر ہیں، جن میں کہا گیا ہے کہ اللہ سب سے بہترین خالق ہے اور یہ رُتبہ اپنے بعد اس نے صرف عورت کو دیا ہے کہ وہ اللہ کی بہترین ساخت یعنی انسان کو جنم دے:۔

''زیبا کیا تم نے سورۂ الذاریات کی آیت ۵۶ کا مطالعہ نہیں کیا ہے جس میں اللہ نے واشگاف طور پر فرمایا ہے ''میں نے جن و انس اس کے سوا کسی کام کے لیے پیدا نہیں کیا کہ وہ میری بندگی کریں'' چنانچہ میں کون ہوں جو اللہ کی بندگی کرنے والے کو پیدا ہی نہ ہونے دوں؟ تم سورۂ التین کی آیت ۴ پر غور کرو جس میں اللہ تعالی کہتا ہے ہم نے انسان کو بہترین ساخت پر پیدا کیا۔ اب تم ہی مجھے بتاؤ کہ میں اللہ کی اس بہترین ساخت Structure کو کیسے مسمار کروں۔''

پھر وہ دن بھی آتا ہے جب کالج کے پرنسپل کو یہ شکایت موصول ہوتی ہے گل بانو بنا شادی کے حاملہ ہوئی ہے۔ اس لیے اِس بات کی تحقیقات کی جائے کیونکہ ہم ایک ''مہذب'' معاشرے میں رہتے ہیں۔ جب گل بانو کمیٹی کے سامنے پیش ہوتی ہے تو وہ خود

پر بیتی ہوئی پوری روئداد سناتی ہے۔گل بانو پرنسپل اور کمیٹی ممبران سے کہتی ہے کہ وہ چونکہ پشتون قبیلے سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ان کے قبیلے کے رسم و رواج کے مطابق ایک جرگہ بلانے کی سفارش کی جائے تاکہ وہ اپنے اوپر ہوئی زیادتی کے بارے میں کھل کر بات کر سکے اور عوام (سماج) اس کے بارے میں کوئی رائے قائم کر سکے۔گل بانو جرگے میں ایک بھرپور تقریر کرتی ہے جو کھوکھلے قوانین اور مرداساس معاشرے کی کج ادائیوں کی قلعی کھول د یتی ہے:

''جب یہ دوشیزہ انسان کی تخلیق کے عمل کی خاطر موزوں ہو جاتی ہے تو اس کی پہلی ماہواری اس کی موضونیت کا اعلامیہ ہوتی ہے۔ پردۂ بکارت کی موجودگی کسی بھی دوشیزہ کی پاک دامنی یاVirginity کی ضمانت ہے۔مرداساس معاشرے میں مرد کی پاک دامنی کی کوئی ضمانت نہیں ہے اور نہ کوئی دے سکتا ہے.......''

گل بانو جرگے سے التماس کرتی ہے کہ وہ ہر طرح کی سزا قبول کرنے کے لیے تیار ہے۔چونکہ سزا کا اطلاق بچے کے پیدا ہونے کے بعد دودھ چھڑانے کی مدت تک موقوف رہے گا۔تب تک سارا معاشرہ اُس پر ایک احسان کر لے:۔

''آپ مجھے تعاون دیں کہ اُس تیرہ و تار بھیانک شب میں میری متاع حیات لوٹنے والا کون تھا۔''

گل بانو کا یہ سوال پورے معاشرے کے گال پر ایک تھپڑ کی طرح ہے۔قاری کو ایسا محسوس ہوتا ہے وہ بھی ان مجرموں میں سے ایک ہے۔حق بات یہ ہے کہ جب تک صنف نازک کے ساتھ ایسے مظالم ہوتے رہیں گے پوری انسانیت مجرم قرار پائے گی۔چنانچہ اپنی ذمہ داری کا احساس کرتے ہوئے افسانہ نگار نے ایک خوبصورت نوٹ پر اس افسانے کو اختتام تک پہنچایا ہے۔عوام میں سے وحیدالدین یوسف زئی نام کا اسلامیات کا نوجوان پروفیسر اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ وہ گل بانو کے ورثاء کی اجازت سے گل بانو کو شریک حیات بنا کر، زنا بالجبر کے تحت پیدا ہونے والی اُس اولاد کو بھی اپنی سرپرستی میں لے گا۔یوں افسانہ نگار اس بات کا عندیہ دیتا ہے کہ جرائم سزاؤں سے ختم نہیں ہو سکتے بلکہ ہر دور میں بھگوان کرشن کی طرح زہر پی کر امرت بانٹنے والے افراد کا اپنے حصے کا زہر پی لینا ضروری

ہے۔

اس افسانے کو اگر Gynocriticism کے اصولوں کے تحت پرکھا جائے تو یہ اپنے اندر معنی کی اتھاہ کائنات لئے نظر آتا ہے۔عورت اللہ کی ایسی منفرد تخلیق ہے جو اللہ کے خالق ہونے کا مظہر بھی ہے۔ یہ جب جب مرد کے ظلم و زیادتی اور بے اعتنائی کا شکار ہوئی ہے تب تب انسانیت لہولہان ہوئی ہے۔ یہ عورت ہی ہے جس کے بطن سے اللہ کے نیک بندے ، پیر، پیمبر، ولی پیدا ہوئے ہیں۔اس بات کی اشد ضرورت ہے کہ عورت کو اس کا مقام مرتبہ اور وہ عزت دی جائے جس کی وہ اہل ہے۔

ماحولیاتی تنقید کے علمبردار بھی عورت اور عورت کی طرح تخلیقیت سے بھرپور خلائق کو قدر، عزت اور احترام دینے کی وکالت کرتے ہیں۔ ماحولیاتی تنقید کے علمبردار زمین اور عورت کو یکساں صفات کا حامل قرار دیتے ہیں۔زمین کے ساتھ بھی انسان/ آدمی ایسی ہی زیادتی روا رکھتا آیا ہے جو عورت کے ساتھ پیش آتی رہی ہے۔نتیجتاً زمین بھی کبھی کبھی اپنے درد و کرب کا اظہار مختلف صورتوں میں کرتی آئی ہے۔کبھی فصل دینے سے انکار کرکے تو کبھی دریاؤں کے پانی کو آنسوؤں کی مانند اپنے سینے میں جذب کر کے۔اس افسانے کو اگر رد تشکیل کے مراحل سے گزارا جائے تو یہ افسانہ عالمی سطح کے کئی مسائل کا احاطہ کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

اسی نوعیت کا ایک اور افسانہ ''ٹھاکر کی گائے'' ہے۔ واقعہ کچھ اس طرح ہے کہ ایک وظیفہ یاب فوجی کا کتا ٹھاکر صاحب کی گائے کو کاٹتا ہے۔فوجی کے اصرار کے باوجود کہ کتا پاگل نہیں ٹھیک ہے، پنچایت فیصلہ سناتی ہے کہ فوجی ٹھاکر کی گائے کی قیمت ادا کرے گا اور گائے فوجی کے حوالے کی جائے گی۔افسانے کا راوی جو کہ ایک پڑھا لکھا اور صاحب فہم شخص ہے، وہ صدر چاچا (سرپنچ) سے اس فیصلے کی بابت استفسار کرتا ہے کہ جدید دور کی ایجادات اور برکات کو بروئے کار لانے کے بجائے اور جانوروں کے ڈاکٹر سے مشورہ کیے بغیر انہیں ایسا فیصلہ نہیں کرنا چاہیے تھا۔صدر چاچا کا جواب فی زمانہ عالمی سیاسی صورتحال اور خاص کر اقوام متحدہ کی جنرل اسمبلی کی حیثیت کا خلاقانہ اظہار ہے۔ملاحظہ کیجیے:

''ہاں بیٹا آپ کی باتیں تو ٹھیک ہیں مگر برادری تو برادری ہے نا اس کے پنچوں

کا فیصلہ تو ماننا ہی پڑتا ہے.......''

راوی جس میں افسانہ نگار کی شخصیت کی جھلک نظر آتی ہے معاصر عالمی سیاسی صورتحال اور اس کے متوقع نتائج اور آنے والے زمانے میں تیسری دنیا کے لوگوں اور رہنماؤں کی حالت کی پیش گوئی نہایت مختصر مگر بلیغ انداز میں کرتا ہے:۔

''چچا اگر برادری کے اس فیصلے کو آپ درست مانتے ہیں تو پھر آپ سب برادری کو اللہ کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ آپ ایک بڑی آزمائش سے بچ گئے..... نہ جانے بیٹا! کس بات کے لیے شکر گزار ہونا چاہیے اور آزمائش کیسی؟ صدر چچا نے پوچھا۔ چچا اس بات کے لیے کہ فوجی کے کتے نے صرف ٹھاکر کی گائے کو کاٹا تھا، اگر اس نے ٹھاکر کی بیوی یا بیٹی کو کاٹا ہوتا تو.......''

اس افسانے میں روایتی بیانیہ کے قالب میں گائے ،فوجی ،صدر چچا ،جیسی علامات کے سہارے عالمی سطح کے مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے۔ یہ وہ خصوصیت ہے جو مابعد جدید دور کے ادب کا اختصاص ہے۔ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ ادب پارہ اپنے موضوع اور تاثر کے اعتبار سے عالمی سطح کے قارئین کو اپنی طرف متوجہ کرنا چاہیے لیکن اُس کی جڑیں اپنی زمین میں پیوست ہونا از حد ضروری ہے تا کہ وہ ادب پارہ میکانیکی عمل کا زائیدہ نہ لگے۔ مجھے نہیں معلوم کہ پروفیسر اسد اللہ وانی صاحب نے اس نوعیت کے افسانے تخلیق کرتے وقت مابعد جدیدیت کے اختصاصی پہلوؤں کو ملحوظ نظر رکھا ہے کہ نہیں لیکن حق بات یہی ہے ان کے کئی افسانوں کی سٹوری لائن اسی منہج پر آگے بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایسے افسانوں میں ایک اہم افسانہ ''اظہار کا فالج'' ہے۔ مقامی کرداروں اور واقعات پر مبنی یہ افسانہ عالمی سماجی، معاشی اور سیاسی صورتحال کا غماز ہے۔ یہ وہی صورتحال ہے جس کی عکاسی فیض کے اس شعر سے ہوتی ہے:۔

بنے ہیں اہل ہوس مدعی بھی منصف بھی
کسے وکیل کریں کس سے منصفی چاہیں

سادہ بیانیہ اور گُتھے ہوئے پلاٹ میں پیش کی گئی اس کہانی کا خلاصہ یہ ہے کہ فریدہ نام کی ایک خوبصورت اور نیک سیرت لڑکی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے اپنے خواب کو قربان کر

کے شادی کا فیصلہ صرف اس لیے کرتی ہے کہ وہ شہر کے ایک بڑے رئیس کے بیٹے شیر علی عرف شیرو کی ہوس کے ہتھے چڑھنے سے بچ جائے۔شادی کے دو چار سال بعد فریدہ اپنے دیرینہ شوق اور کچھ حاصل کرنے کی لگن کو پورا کرنے کی خاطر یونیورسٹی کے شعبہ انگریزی میں داخلہ لے لیتی ہے۔ایک دن فریدہ یونیورسٹی کے آڈیٹوریم میں ایک مباحثے میں حصہ لینے کے لیے جوش خروش سے اپنا موضوع ''کیا پردہ ملک کی ترقی کی راہ میں رکاوٹ کا باعث ہے'' پیش کرنے کے لیے مائک کے سامنے کھڑی ہوتی ہے۔لیکن اس کی زبان جیسے گُنگ ہو جاتی ہے اور الفاظ تب اس کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں جب وہ جوری ممبران میں اُسی شیر علی خان عرف شیرو کو دیکھتی ہے جس کی وجہ سے اس کا گھر سے نکلنا دوبھر ہو گیا تھا اور اُسے اپنی عزت کی خاطر گریجویشن مکمل ہونے کے ساتھ ہی شادی کرنی پڑی تھی۔معاصر عالمی منظر نامے پر غور کیجیے، حال اور ماضی قریب میں پیش آئے واقعات کو یاد کیجیے۔عراق، افغانستان، فلسطین جیسے ممالک کی حالت زار اور ان کی تباہی میں امریکہ کے رول پر غور کیجیے تو محسوس ہوتا ہے شیرو جہاں امریکہ اور امریکی پالیسیوں کا انسانی روپ ہے وہیں فریدہ جیسی لڑکی امن و آشتی اور تہذیب و تمدن کے قدیم مشرقی گہواروں کی علامت ہے۔اس افسانے کو اگر معاصر عالمی نظام یا Contemporary World Order کے پیرائے میں پڑھا جائے تو بہت سارے سوالات کے جواب حاصل ہوں گے۔

علامت کا اصل مدعا و مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ جو بات راست الفاظ کے ذریعے قاری تک پہنچانا بوجوہ ممکن نہ ہوا سے کسی دوسری شے کی وساطت سے اس طرح بیان کیا جائے کہ معنی کی ایک سے زیادہ جہتیں سامنے آئیں۔اس سلسلے میں پروفیسر مجید مضمر فرماتے ہیں:

> ''...... علامت اپنے اصطلاحی مفہوم میں نمائندگی کا ایک انداز ہے اور اس میں اشیا کا ذکر اس طرح ہوتا ہے کہ بیان واقعہ کے علاوہ ذہن دوسرے معنی کی طرف بھی منتقل ہو جائے۔اس طرح علامت کے مفہوم میں ایک طرح کی غیر قطعیت ہوتی ہے۔یعنی اس کے ذریعہ بیان واقعہ سے الگ یا اس سے زیادہ معنی بھی مراد لیے جا سکتے ہیں۔علامت کی اسی خصوصیت کی بنا پر اس میں ایک قسم کا

اسرار یا طلسم پیدا ہوتا ہے۔ یہی سریت یا طلسمی خاصیت اعلیٰ ادب کی پہچان ہے''

(مجید مضمر، اردو کا علامتی افسانہ۔ ص ۱۷)

پروفیسر محمد اسداللہ وانی نے جہاں جہاں علامتی اسلوب سے کام لیا ہے وہاں اس بات کو ملحوظ نظر رکھا ہے کہ علامت افسانے کے ارتقائی عمل کے ساتھ ساتھ اپنے معنی کی جہتوں کو وا کرتی چلی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ایسے افسانے قاری کو اختتام تک اپنے ساتھ جوڑے رکھتے ہیں۔ یوں قاری افسانہ نگار کے تخلیقی تجربے میں غیر شعوری طور پر شامل ہو جاتا ہے۔

ادب کی کوئی بھی قسم یا صنف ہو وہی ادب اعلیٰ ادب کہلاتا ہے جو انتقال معانی کے ساتھ ساتھ قاری کے جمالیاتی ذوق کی بھی تسکین کرتا ہو۔ تخلیقی تجربے کا اکہرا اور سطحی اظہار اعلی ادب کی خصوصیت نہیں ہوتی بلکہ رمز وایمایت، داخلیت، تشبیہ واستعارہ اور مجاز جیسے عناصر سے مواد فارم بنتا ہے۔ یوں ایک افسانہ نگار ذاتی علامتوں اور اسلوب کے بل پر ترسیل معنی کا ایک نظام وجود میں لاتا ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اسی سے مخصوص ہو جاتا ہے۔ موضوع چاہے روایتی ہی کیوں نہ ہو۔ اس پس منظر میں پروفیسر وانی کے کم سے کم تین افسانوں کا ذکر سودمند رہے گا۔ بڑے صاحب کی حویلی، میراث اور اوڑھنی۔ یہ افسانے روایتی موضوع کے حامل افسانے ہیں لیکن زبان وبیان کی ندرت نے انہیں ایک طرح کی تازگی عطا کی ہے۔ افسانہ ''بڑے صاحب کی حویلی'' کا پس منظر بلرام پور نام کا ایک چھوٹا سا قصبہ ہے جہاں کے سارے باشندے کاشتکار ہیں اور زمینوں کا مالک سندر نامی زمیندار ہے۔ سندر کے بڑے بیٹے وکرم کو کاشتکار بڑے صاحب کے نام سے مخاطب کرتے ہیں۔ بڑے صاحب کے گھر میں نوکر چاکر کافی تعداد میں تھے۔ ایسے نوکروں میں ایک جوڑا کرشن اور گلابی کا تھا جو بڑے صاحب کے گھرانے کے کافی وفادار تھے۔ بڑے صاحب ابھی دسویں جماعت کے ہی طالب علم تھے کہ ان کے والد کا انتقال ہو گیا۔ یوں انہیں کم سنی میں ہی زمینداری سنبھالنی پڑی۔ والدہ نے سرپرست کی حیثیت سے کاروبار میں توجہ دینا شروع کی اور منیم کو بڑے صاحب کا نگران مقرر کیا۔ اسی دوران حکومت نے نیا قانون پاس کیا اور کاشتکار زمینوں کے مالک ہو گئے۔ یہ قانون کشمیر میں Land To Tiller Act

کہلاتا ہے۔ بڑے صاحب کی زمیندار والی شان میں بھی فرق آیا اور گھر میں صرف کرشن اور گلابی خدمتگار کے طور پر باقی رہے۔ کچھ برسوں میں کرشن اور گلابی ایک ایک کر کے اس دنیا سے چلے گئے۔ حویلی میں ان کی بیٹی شانو خدمت گزاری پر بدستور مامور رہی۔ شانو اور بڑے صاحب کی عمروں میں زیادہ تفاوت نہیں تھا۔ دونوں محبت کے بندھن میں ایسے بندھے کہ روحوں کے ساتھ ساتھ ان کے جسموں کا بھی ملاپ ہوا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ شانو حاملہ ہوگئی۔ بڑے صاحب کی والدہ نے حالات کا بروقت اندازہ لگایا اور شانو کو بہت ہی رازداری کے ساتھ شہر میں موجود ناری نکیتن کی انتظامیہ کے حوالے کرایا۔ لیکن جانے سے پہلے اسے اپنا ایک منگل سوتر بھی دیا تا کہ ناری نکیتن والے اسے ایک بے سہارہ بیوہ تصور کر لیں۔ شانو کے پاس اس منگل سوتر کے علاوہ وہ انگوٹھی بھی تھی جس پر بڑے صاحب کا نام وکرم کندہ تھا، جو بڑے صاحب نے اسے پیار کی نشانی کے طور پر دی تھی۔ کئی مہینے گزر گئے۔ حویلی والے اس حادثے کو بھول گئے۔ شانو نے ناری نکیتن میں ایک لڑکے کو جنم دیا جس کا نام کنول رکھا گیا، لیکن شانو اسے پیار سے رامو کہتی تھی۔ رامو نے آٹھویں جماعت تک ناری نکیتن کے اسکول میں ہی تعلیم حاصل کی۔ لیکن آٹھویں جماعت کا امتحانی فارم بھرتے وقت باپ کا نام معلوم نہ ہونے کی وجہ سے ہم جماعتوں کے طعنوں کا جواب نہیں دے پایا۔ اسی لیے اسکول کی تعلیم کو خیرباد کہہ دیا۔ شانو یعنی رامو کی ماں موذی مرض کا شکار ہوگئی اور مرنے سے پہلے رامو کو اس کے باپ کا نام بھی بتایا اور پتہ بھی۔ اس نے رامو کو یہ بھی سمجھایا کہ میرے مرنے کے بعد بلرام پور کے بڑے صاحب کی حویلی میں جانا اور انہیں منگل سوتر اور انگوٹھی دکھانا تا کہ وہ تمہاری بات کا یقین کریں۔ ایسا ہی ہوا، بڑے صاحب یعنی وکرم نے رامو کو بے سہارا سمجھ کر گھر کا کام کاج کرنے کے لیے نوکری پر رکھا لیکن حالات نے کچھ ایسی کروٹ بدلی کہ رامو نے اپنے بارے میں اپنی پہچان کے بارے میں سارے حقائق وکرم اور اس کی بیوی شالنی کے سامنے رکھے۔ وکرم کی گرہستی کی نیا ڈولنے لگی۔ اگلی صبح وکرم کی بیوی شالنی نے ایک ایسا فیصلہ سب کے سامنے رکھا کہ پوری کہانی ایک نئے اور حیران کن موڑ پر آ کر تھم سی گئی:۔

"(شالنی:) وکرم میں نے ایک فیصلہ کیا ہے اور اس کا اعلان میں اپنے بچوں

اور رامو کی موجودگی میں کرنا چاہتی ہوں ...... راموآج کے بعد ہمارے ساتھ
اسی کوٹھی میں ساحل اور سُجاتا کی طرح رہے گا۔کل سے ہمارے بچوں کے ساتھ
سکول جائے گا اور اس کی پہچان اور شناخت ہم ہی ہوں گے۔''

یوں یہ افسانہ ایک حسین موڑ پر ختم ہوتا ہے لیکن قاری کے لیے کئی سوال چھوڑ جاتا ہے۔ آیا ساحل اور سجاتا نے راموکو اپنایا؟ کیا راموکو اسکول میں داخل کر کے باپ کا نام اور پہچان واپس دی گئی؟ کیا پھراس کنبے کے اوقات چین اور سکون کے ساتھ گزرے؟ ایک کامیاب افسانے کی پہچان یہی ہوتی ہے کہ اُس کے اختتام پر نئی کہانیاں قاری کے ذہن میں پیدا ہوں۔اِس افسانے کا اختتام اگر چہ کئی قارئین کو غیر فطری محسوس ہوسکتا ہے لیکن حق بات یہی ہے کہ حقیقت نگاری کے روّیے کے تحت یہ اختتام بالکل فطری مانا جاسکتا ہے۔کیونکہ انسان اصل میں ذہنی اور خانگی سکون کی خاطر ہر لمحہ اور ہر گھڑی طرح طرح کی مفاہمتوں سے کام لیتا ہے۔شالنی کے کردار کے ذریعے افسانہ نگار نے اسی نفسیاتی صورت حال کی ہنرمندانہ عکاسی کی ہے۔شالنی کی خودکلامی اس بات کا بین ثبوت ہے:۔

''میں وکرم کواس کے کیے کی سزا دے سکتی ہوں۔میں اپنے ساتھ ساحل اور
سُجاتا کو لے کر میکے جاسکتی ہوں۔میں اپنے بچوں کے ساتھ علاحدہ رہ سکتی ہوں۔
مگر میں کسی سے انتقام لینے کے لیے اپنے بچوں کو کیوں سزا دوں؟ میں انہیں علحیدہ
کر کے ان کے باپ کے پیار سے کیوں محروم کروں؟...ہاں کیوں؟ مگر...
رامو..... راموتو دونوں کے پیار سے محروم ہے۔اُس نے کیا گناہ کیا ہے؟.....''

یہ خودکلامی جہاں افسانہ نگار کی انسانی نفسیات سے آگہی کی غماز ہے وہیں اُس کے سینے میں موجود محبت و ہمدردی ،امن وآشتی اور حق وصداقت کے عام ہونے کے تئیں تمنا کی عکاس بھی ہے۔حق بات یہی ہے کہ ہر ادیب، ہرفن کار، ہر دردمند دل رکھنے والا اس دنیا کو جنت بنانے کی خاطر اپنا حصہ ادا کرنے کی ضرور کوشش کرتا ہے۔

شرافت وامانت داری کی پاس داری کرنے کا پیغام دیتا ہوا ایک اور افسانہ''اوڑھنی ''ہے۔افسانہ اوڑھنی میں اس بات کو لطیف پیرائے میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ شرافت اور امانت داری ایسی الوہی صفات ہیں جو ایک انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات

ہونے کا حق ادا کرنے کا اہل بناتی ہیں بلکہ اُسے ایک ایسے ذہنی سکون اور اطمینانِ قلب سے سرشار کرتی ہیں کہ اُسے اپنے آپ پر رشک آتا ہے۔ افسانے کا لب لباب یہ ہے کہ کہانی کا راوی ایام جوانی میں ایک دور دراز علاقے میں قائم ایک ایسے ڈگری کالج میں بحثیت لیکچرر کے تعینات ہوتا ہے جہاں سے اُس نے پندرہ سال پہلے بحثیت طالب علم اپنی علمی زندگی کا سفر شروع کیا تھا۔

لیکچرر موصوف جو افسانے کا راوی بھی ہے ماضی کی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ اُسے اُس پروفیسر کا روّیہ بھی یاد آتا ہے جو پڑھائی کے دنوں میں بے وجہ اُسے ستایا کرتا تھا اور عموماً اُسے کلاس سے باہر رکھتا تھا۔ ایسی ہی کھٹی میٹھی یادوں کے البم کی ورق گردانی کرتے ہوئے کچھ وقت گزارا، یہاں تک کہ تعطیلات کا وقت آیا۔ اُسے یہ جان کر از حد خوشی و حیرانگی ہوئی کہ اُس کے ایک محسن نے اُس کے رہنے کا اپنے گھر پر انتظام کیا ہے اور وہ اُس کے ہوٹل میں رہنے کی قطعی اجازت نہیں دے رہا ہے۔

جس محسن کے گھر پر اُس نے بحثیت مہمان کچھ عرصہ گزارا اُس کی نجمہ نام کی ایک بیٹی لیکچرر پر اپنا دل ہار بیٹھی اُس نے کئی مرتبہ لیکچرر کے قریب تر آنے کی کوشش کی لیکن افسانے کے راوی لیکچرر نے اپنے پیشے کی اور اپنے کردار کی لاج رکھتے ہوئے اُس کی باتوں کو نظر انداز کیا۔ یوں شرافت اور امانت داری کی لاج بھی رہی اور استاد کے مقدس پیشے پر حرف بھی نہ آیا۔

یہ افسانہ فلیش بیک کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ افسانے کی ابتدا نجمہ کے فون سے ہوتی ہے جس پر وہ اپنے والد اور پروفیسر کے محسن کے وفات کی اطلاع انتہائی رنج و محن کے ساتھ دیتی ہے۔ پروفیسر کو جہاں زندگی کے اس پڑاؤ پر کہ جب وہ مالی اور علمی اعتبار سے ایک بڑا آدمی بن گیا ہے، اپنے محسن کے احسان یاد ہیں، وہیں اُس کے دل و دماغ میں ایک طمانیت کا بھی احساس ہے کہ اُس نے شرافت اور امانت داری کی انمول دولت کو محفوظ رکھا ہوا ہے۔ یہ اُسی کا نتیجہ ہے کہ نجمہ نے اپنوں کو چھوڑ کر سب سے پہلے اُسے ہی اپنے والد کی موت کی غم انگیز خبر سنانا ضروری سمجھی۔

اِسی قبیل کا ایک اور افسانہ ''میراث'' ہے۔ یہ پوری کہانی صیغۂ واحد متکلم میں لکھی گئی

ہے۔ بالکل اُسی طرح جس طرح کرشن چندر نے 'دوفرلانگ سڑک' کا تانا بانا بُنا تھا۔ افسانہ کا واحد کردار ایک بچہ ہے جو اپنی گزشتہ نسل سے سوال کر رہا ہے کہ اُس نے بچے یا نئی نسل کے لیے اپنے آباءواجداد سے ملے ورثہ میں سے قدروں کا کون سا سرمایہ چھوڑا ہے۔

چھ حصوں یا Thouhgt Processes پر مشتمل یہ افسانہ شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اِن چھ حصوں میں معاصر زندگی کی چھ اہم جہتوں اور اُن سے جڑے روحانی اور وجودی مسائل کا متاثر کُن اظہار ملتا ہے۔ پہلے حصے میں بچہ یا راوی کا کردار اپنے آنے والے کل کے بارے میں اپنی شناخت اور ذمہ داری کے تئیں فکر مند نظر آتا ہے۔

دوسرے حصے میں بچہ اُس پرآشوب دور کا مقابلہ گزشتہ اوقات سے کرتا ہے کہ اُس کے بڑوں نے تو خوشی اور امن وامان کے ماحول میں بچپن سے جوانی تک کا سفر طے کیا جبکہ اُسکا بچپن فتنہ وفساد کی نذر ہو گیا۔ لہلہاتے کھیتوں، ہرے بھرے باغوں اور تازہ ہوا کے مقابلے میں اُسے گولیوں کی گھن گرج، ہڑتال، کرفیو اور بارود کی بُو کا سامنا رہا۔

تیسرے حصے میں راوی کے شعور کی رو اخلاقی اقدار کی ناقدری کی طرف رُخ کرتی ہے۔ راوی کفِ افسوس ملتا ہے:۔

''چار دانگ فسق و فجور کا بول بالا ہے۔ انٹرنیٹ کے تیز سیلاب، فیس بک اور یوٹیوب کی وساطت سے ہر پیر وجواں کی آسان رسائی نے شرم وحیا کا دیوالیہ نکال دیا ہے۔ ماں بیٹا، باپ بیٹی، بھائی بہن اور اس قبیل کے دوسرے مقدس رشتوں کے مابین ازلی اور ابدی حیاء اور تقدس کی انمول چادر تار تار ہو چکی ہے۔''

چوتھے حصے میں راوی کا ذہن عصرِ حاضر کے سب سے بڑے المیے یعنی مٹتی ہوئی تہذیب وثقافت کی طرف جاتا ہے۔ راوی افسوس کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے:۔

''چرار شریف سرخیل ریشان، علم دارِ کشمیر...... ان کے نورنامہ کی تعلیمات پر آج کون عمل پیرا ہے؟

اب نہ تو کچے گھڑوں میں محبت کی وہ آنچ ہے اور نہ ہی بانسری کی تانوں میں محبت کے وہ سُر۔ ہائے وہ صدق وصفا اور مہر ووفا کیا ہوا؟''

پانچویں حصے میں راوی کا ذہن مقامی صورتِ حال سے ہٹ کر عالمی سطح کے معاشرتی

اور سیاسی مسائل کی طرف جاتا ہے۔ راوی سوچ میں پڑتا ہے کہ اگر دنیا ایک عالمی گاؤں یا Global Village بن گئی ہے تو پھر ہر طرف فتنہ وفساد برپا کیوں ہے۔ گاؤں کے مسئلے تو ذات برادری کے لوگ مل جل کر حل کرتے ہیں۔ پھر دنیا کے ذہین ترین افراد سب سے بڑی پنچایت اقوام متحدہ میں بیٹھ کر عالمی مسائل کا حل کیوں نہیں ڈھونڈ پاتے۔

افسانے کے آخری حصے میں راوی رجائیت پسندی Optimism سے کام لیتے ہوئے اپنی ذمہ داری کا احساس بھی کرتا ہے اور بین السطور میں دنیا کو جنت بنانے کی تمنا کا اظہار بھی کرتا ہے:۔

''.......یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ میں آپ کا جانشین اور وارث ہوں۔ میں آپ کی دی ہوئی قدروں کا امین بھی ہوں، مجھے آپ کے دیکھے ہوئے خوابوں کو تعبیر عطا کرنا ہے، آپ کے کھینچے ہوئے خاکوں میں رنگ بھرنا ہے اور آپ کی اُمیدوں پر پورا اُترنے کی کوشش بھی کرنا ہے۔ شب وروز جی ہاں! مجھے شب وروز کڑی محنت کرنا ہے، لگن اور جاں سوزی کے ساتھ!''

اس طرح یہ افسانہ کالے بادلوں کے گرد ایک روپہلی کرن Silver Lining کی طرح قاری کو ایک خوش آئیند مستقبل کا عندیہ بھی دیتا ہے۔ یہی تو ادب اور ادیب کا اہم ترین فریضہ بھی ہے۔

پروفیسر اسداللہ وانی اردو کے اُن گنے چُنے سینئر ادباء میں ا یک ہیں، جو انفارمیشن تکنالوجی کے انقلاب کی خوبیوں اور خامیوں پر نہ صرف نظر رکھتے ہیں بلکہ انہوں نے خود کو بھی اِس Technological Era سے ہم آہنگ کیا ہے وہ سماجی رابطہ گاہ سوشل میڈیا سے نہ صرف جڑے ہوئے ہیں بلکہ اِس کے حسن و قبح سے خود بھی واقف ہیں اور اپنے قارئین کو بھی واقف کراتے ہیں۔ ان کے کئی افسانوں کا پسِ منظر یہی Virtual World ہے جہاں انسان کی پہچان صفر اور ایک کی مختلف صورتوں کے سوا کچھ نہیں ہے۔ یہ غیر مرئی دنیا ہر لمحہ انسان کو اپنے اُس درجے سے گرانا چاہتی ہے جو درجہ اِسے رب العالمین نے اشرف المخلوقات بنا کر عطا کیا تھا اور جس پر اللہ کو بھی ناز ہے۔ اس سلسلے میں اُن کے دو افسانوں 'جھوٹ' اور 'وہ کون تھا' کا تذکرہ لازمی بنتا ہے۔ افسانہ 'جھوٹ' کا راوی

خود افسانے کا مرکزی کردار بھی ہے،راوی ایک پختہ ذہن اور پختہ عمر شخص ہے جس نے زندگی کے سب رنگ دیکھے ہیں۔ایک دن اچانک راوی کے فیس بک پر ثنا نام کی لڑکی کی فرینڈ ریکویسٹ موصول ہوتی ہے۔فرینڈ ریکویسٹ بھیجنے کی وجہ پوچھنے پر ثنا جواب دیتی ہے کہ میں نے آپ کی Profile Photo دیکھی اور آپ پیارے لگے۔راوی ازراہِ تمسخر پوچھتا ہے کہ وہ اُسے کتنا پیارا لگا تو ثنا جواب میں کہتی ہے کہ جتنی پیاری اُسے اپنی اماں لگتی ہے۔ یہ بات سُن کر راوی کو یک گونہ اطمینان ہوتا ہے کہ وہ اچھی لڑکی ہے۔کئی دنوں کی بات چیت کے دوران راوی پر یہ راز کھلتا ہے کہ ثنا ایک غریب گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔ اُس کا باپ پہلے ہی انتقال کر چکا ہے اور اُن کے گھر کا گزارہ کالج سے ملنے والے وظیفے سے چلتا ہے،جبکہ اُسکی امی محلے کی بچیوں کو قرآن پڑھا کر تھوڑے بہت پیسے کماتی ہے۔یعنی کُل ملا کر ثنا ایک مفلوک الحال خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔ایسے خاندانوں کے افراد کو صرف دو وقت کی روٹی کی فکر لاحق ہوتی ہے اور دیگر دنیائی عیش و آرام کے بارے میں ایسے لوگ سوچتے بھی نہیں ہیں۔افسانے کا آخری حصہ قاری کو حیرت میں ڈالتا ہے جب ثنا راوی سے اظہارِ محبت کرتی ہے۔یہ مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

میں نے انجان بنتے ہوئے کہا،تم کیا چاہتی ہو؟

میں تو بس آپ کو چاہتی ہوں،صرف آپ کو۔اس نے جذباتی انداز میں کہا۔

....

ثنا!یہ فیس بک کی دنیا ہے یہ جتنی خوبصورت اور پر کشش لگتی ہے حقیقت میں ایسی نہیں ہے۔

....

میری بات ختم ہوتے ہی ثنا گویا ہوئی۔

''میں آپ کو بیڑیاں کاٹنے کے لیے کب کہہ رہی ہوں،میں تو صرف آپ سے یہ کہہ رہی ہوں کہ ...... آپ مجھے بھی اپنی زندگی کے سفر میں اپنا شریکِ سفر بنالیں.......اور ہاں میری طرف سے آپ پر کوئی پابندی نہیں ہوگی۔''

کچھ دنوں کے بعد بات چیت کے دوران راوی کو معلوم ہوا کہ ثنا کے گھر میں

عسرت کی وجہ سے کچھ بھی نہیں پکا ہے اور وہ بھوکی پیاسی کالج چلی گئی ہے۔ راوی کو بہت تشویش ہوئی۔ افسانہ کے اختتام پر راوی نے عصر حاضر کی مصنوعی دلکش زندگی کی کریہہ صورت اور مستقبل کے بارے میں خدشات کا نہایت مختصر الفاظ میں جامع نقشہ کھینچا ہے:

"...... اور ساتھ ہی میرے ذہن میں یہ خیال بجلی کی طرح کوند گیا کہ گھر میں ناشتے کے لیے بھلے ہی کچھ بھی نہ ہو لیکن آج کے دور کی نئی نسل فیس بک کی دنیا سے وابستہ رہنے کی خاطر آئی فون خریدنے کے لیے ہزاروں روپے کا انتظام کہاں سے، کیونکر اور کیسے کرتی ہے..... اور...... اور اس کے ڈانڈے کہاں سے کہاں جا کر ملتے ہوں گے؟؟"

افسانہ نگار یا راوی کا یہ سوال پورے سماج سے ہے کہ ہماری مذہبی اور معاشرتی اقدار کو کیونکر بچایا جا سکتا ہے؟ اور نئی نسل تک ان اقدار کو منتقل کرنے کی کتنی زیادہ ضرورت ہے۔

سوشل میڈیا کی دنیا ایک غیر مرئی جادوئی دنیا سے کم نہیں ہے۔ یہ دنیا کبھی انسان کو پاتال کی سیر کراتی ہے تو کبھی خلاؤں میں لے اُڑاتی ہے۔ اسی احساس کا اظہار پروفیسر اسداللہ وانی نے افسانہ "وہ کون تھا" میں کیا ہے۔ کہانی کا خلاصہ یہ ہے کہ راوی جو ایک جوان عورت ہے کی شہادت کی انگلی A Man You Know نام کی فیس بک پروفائل پر پڑی اور بے خیالی میں اُس شخص کو فرینڈ ریکویسٹ چلی گئی۔ رات کو جب راوی نے فون کو unlock کیا تو اُس نفیس وضع قطع والے وجیہ شخص کا پیغام ملا کہ اُس نے فرینڈ ریکویسٹ قبول کی ہے۔ یوں بات چیت کا سلسلہ شروع ہوا اور اُس نے A Man You Know کو بتایا کہ اُس کے والد کا انتقال بہت پہلے ہو چکا ہے جب وہ صرف چار برس کی تھی۔ مذکورہ شخص کے جواب نے اُسے ایک پرسکون کیفیت سے سرشار کیا:۔

"کوئی بات نہیں، تم اگر بُرا نہ مانو تو آج سے تم مجھے اپنے باپ کی طرح سمجھ سکتی ہو۔"

راوی نے خواب میں خود کو ایک سرسبز وادی میں پایا جہاں لوگوں کی کثیر تعداد میں اُسے اپنائیت کے جذبات سے سرشار صرف ایک شخص ملا۔ ہاں یہ وہی شخص تھا جس نے فیس بک پر شام کو راوی کو اپنی بیٹی کہا تھا۔ اچانک سے راوی کے موبائل کا الارم بجا اور راوی کے

بقول:۔

''کافی دیر تلاش کرنے کے بعد فیس بک سے نہ صرف مطلوبہ شخص کا نام غائب ملا بلکہ ہمارے مابین رات کو ہوئی بات چیت بھی delete ہو چکی تھی۔ وہ کون تھا؟ فیس بک پر اُس شفیق اور مہربان شخص کا نام نہ پا کر میرا دل و دماغ ماؤف ہو گیا اور مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میری زندگی کی کشتی حیرت و حسرت کے گہرے ساگر میں ہچکولے کھا رہی ہو۔''

فیس بُک کی جادو نگری سچ مچ میں انسان کو حیرت و استعجاب کی کیفیات میں قید کر لیتی ہے۔ آج کے انسان کو پہلے دور کے انسانوں سے زیادہ زیرک اور حساس ہونے کی ضرورت ہے۔

افسانہ نگار سوشل میڈیا اور جدید اطلاعاتی ٹکنالوجی کے بارے میں کسی طرح کی قنوطیت کا قطعی شکار نہیں ہے۔ وہ اِس بات سے باخبر ہے کہ اس لاٹھی کا صحیح استعمال اندھے کو راستہ دکھا سکتا ہے اور غلط استعمال شیش محل کو مسمار کر سکتا ہے۔ افسانہ یادوں کا محور اِسی تناظر میں لکھا گیا ہے۔ راوی جو افسانے کا مرکزی کردار بھی ہے ایک زیرک صاحب فہم و فراست اور صاحبِ علم شخص ہے۔ فیس بُک کی پر فریب دنیا کی غلاظت اور عفونت کو دیکھتے ہوئے اُس نے دو بار اپنے فون سے فیس بک کی ایپلیکیشن Delete کی تھی۔ تیسری بار جونہی راوی نے فیس بک کو اپنے موبائل فون میں انسٹال کیا تو چند ہی دنوں میں دوستوں کی تعداد سینکڑوں تک پہنچ گئی۔ البتہ اس بار راوی نے ان ہی افراد کو اپنے فیس بک دوستوں کی فہرست میں شامل کیا، جن سے وہ آشنا تھا۔ البتہ ایک فرینڈ ریکویسٹ کو قبول کرتے وقت راوی نے اپنے ہی بنائے اصولوں کی خلاف ورزی صرف اس لیے کی کہ اس User کا نام زونی ہے۔ زون کشمیری میں چاند کو کہتے ہیں اور راوی کو چاند سے نہ جانے کیوں ایک عجیب کی طرح اُنسیت تھی۔ شاید اس لیے کہ چاند ہر بچے کے خوابوں کی دنیا کا ایک اہم کردار ہوتا ہے۔

راوی فیس بک سے مراجعت کر کے زونی کے ساتھ واٹس ایپ کی وساطت سے بات چیت کرتا ہے۔ راوی کے استفسارات کے جواب کے طور پر زون اُسے بتاتی ہے کہ وہ کشمیر

کے اُس حصے کی رہنے والی ہے جو پڑوسی ملک کے زیر انتظام ہے۔ اُن کے بڑے بوڑھے بیتے دنوں کو یاد کر کے مغموم ہوتے ہیں جبکہ جواں پود اپنے بہتر مستقبل کی تلاش میں سر گرداں نظر آتی ہے۔ زونی کشمیری نہیں جانتی البتہ اُس کے دادا اور نانا خوب کشمیری بولتے تھے۔ زونی کو نہ صرف اپنے نام کا مطلب معلوم ہے بلکہ وہ مختلف زبانوں میں زونی لفظ کے معنیٰ اور محل استعمال سے بھی واقف ہے۔

زونی کو کشمیر کی تاریخ سے کافی دلچسپی ہے۔ اُسے معلوم ہے کہ کشمیر کے آخری خود مختار بادشاہ کی ملکہ کا نام بھی زون تھا۔ جو ایک شاعرہ تھی ،جس نے اپنے بادشاہ کے فراق میں نغمے لکھے، ہجر وصال کی شاعری کی ،جس کی بنا پر اُسے کشمیر کی Nightingale بھی کہتے ہیں۔ زونی کشمیر کا مطالعہ اس لیے کرتی ہے کہ اسے اپنی جڑوں سے پیار ہے۔ زونی کے کردار میں آر پار کے کشمیر کے نوجوانوں کی امنگوں اور آرزؤں کا عکس نظر آتا ہے۔

راوی کو زونی کی ذہانت فطانت اور خوبصورتی بہت متاثر کرتی ہے۔ محبت کے بارے میں استفسار کے جواب میں زونی راوی سے کہتی ہے کہ میں آپ سے محبت کرتی ہوں۔ راوی چونکہ ایک جہاں دیدہ انسان ہے۔ اس لئے وہ کمال ذہانت کے ساتھ زونی کے جذبات کو ایک پاکیزہ نہج دیتا ہے:

''میں آپ کی یہ بات نہیں مانتا۔ آپ مجھ سے کیسے محبت کر سکتی ہو؟ آپ میرے بچوں کے بچوں جیسی ہو۔ میں آپ کو انہیں بچوں کی طرح سمجھتا ہوں۔ میری اور آپ کی عمر کے درمیان نصف صدی سے بھی زیادہ فاصلہ ہے، وہ فاصلہ جو کبھی پاٹا نہیں جا سکتا۔''

زونی راوی کے اندازے سے بھی زیادہ عقلمند ثابت ہوئی اور اُس کے کلام سے راوی کو پھر سے زونی سے پاک رشتہ قائم کرنے کی وجہ بھی ملی۔ زونی نے اپنی محبت کی وضاحت کرتے ہوئے کہا:۔

''محبت کی وضاحت کرنے کی ضرورت نہیں ہے، ہاں اس سے میری مراد میرے بابا ہیں، جنہیں میں نے دیکھا ہی نہیں ہے...... میری محبت کا وہ مطلب نہیں ہے جو ایک جنس مخالف کو اپنی دوسری جنس مخالف سے ہوتی ہے۔...... ذرا

یہ تو بتائیں کہ کیا ایک بیٹی کو اپنے باپ سے محبت نہیں ہوتی ۔‘‘

خون کا رشتہ نہ ہونے کے باوجود راوی اور زونی ایک مقدس رشتے میں بندھ جاتے ہیں۔ سوشل میڈیا نے آج کی پیڑی میں ایک اچھی خاصی تعداد کو اگر راہ سے بھٹکایا بھی ہے تو ایک اچھی خاصی تعداد کو بزرگوں سے بھی زیادہ زیرک اور دانشمند بنایا ہے۔ یا یوں کہیے کہ جوانوں کو پیروں کا استاد کیا ہے۔ تبھی زونی ایک دن راوی کو نصیحت کرتی ہے کہ وہ اپنی سادگی کی بنا پر فیس بک جیسی سماجی ویب گاہوں پر کسی شاطر مرد یا عورت کے جھانسے میں آنے سے بچیں:۔

’’فیس بک کی دنیا کے یہ لوگ پری چہرہ لوگ ہیں۔ یہ ہوتے کچھ ہیں، کہتے کچھ ہیں، دکھاتے کچھ ہیں، بتاتے کچھ ہیں اور کرتے کچھ ہیں۔ یہ صبح وشام گرگٹ کی طرح رنگ بدلتے رہتے ہیں۔‘‘

کچھ عرصہ کے لیے زونی کے ساتھ راوی کا رابطہ منقطع ہو جاتا ہے۔ ایک دن اسد نام کے ایک شخص کے برقی پیغام سے راوی کو پتہ چلتا ہے کہ زونی کا موبائل کہیں کھو گیا تھا، جسے اسد نے اٹھایا اور پھر دیکھا کہ اس میں صرف راوی کے ساتھ بات چیت موجود ہے۔ وہ راوی کے ذریعے دی گئی تفصیلات سے زونی تک پہنچ کر موبائل اُس کے حوالے کرتا ہے۔ راوی اور زونی کے درمیان رابطہ بحال ہو کے ایک بار پھر منقطع ہو جاتا ہے کیونکہ ایک بار پھر سے زونی کا موبائل کہیں گم ہو جاتا ہے۔ کچھ وقت کے بعد اسد کی وساطت سے راوی کو زونی کی شادی کی اطلاع بذریعہ واٹس ایپ ملتی ہے۔ ایک دن اسد کو زونی کی کسی سہیلی سے زونی کا ایک پیغام بنام راوی ملتا ہے۔ یہ پیغام ایک نظم کی شکل میں تھا۔

پتا نہیں کیوں؟
پتا نہیں کیوں ایک شخص میری یادوں کا محور ہے
دل اس کی محبت کا اسیر ہے
ہزار چہروں سے شناسائی ہے
پر دل اسی چہرے کی تلاش میں ہے

....

مجھے لگتا ہے وہ آپ ہیں
آپ کی بیٹی
زونی

یہ افسانہ راوی کے خود سے کیے گئے کچھ سوالات پر اختتام ہوتا ہے۔ جن میں اہم ترین سوال یہ تھا کہ کیا زونی کا ہم سفر وہی شخص ہے جس کی محبت پر عشق رشک کرتا تھا؟ یا وہ کوئی اور شخص تھا؟

یہ افسانہ راوی سے ایک سے زیادہ سطحوں پر معنوی طور پر بھی کلام کرتا ہے۔ انسانی رشتوں کی اصل حقیقت کیا؟ کیا رشتے بنائے بنتے ہیں؟ کیا رشتے ازلی فیصلوں کے تابع ہوتے ہیں؟ اور کیا ہر رشتے کا کوئی نہ کوئی نام ہونا ضروری ہے؟ یہ سوالات انسانی ذہن کی اعلیٰ فکری صلاحیتوں کے غماز ہیں۔ یوں یہ افسانہ فلسفہ ہست و بود کی ان جہتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے جو پیدائش اور موت سے کہیں زیادہ اہم ہیں۔

پروفیسر اسد اللہ وانی کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ وہ قاری کو اپنے تخلیقی تجربے سے نہ صرف آشنا کراتے ہیں بلکہ اسے اپنے تخلیقی تجربے میں شامل کر کے ایسے ذہنی اور روحانی سفر پر بھی ساتھ لے جاتے ہیں جو انسان، معاشرہ اور کائنات کی تثلیث کے تینوں اضلاع کا احاطہ کرتا ہے۔ ایسے مباحث و مطالب کے اظہار کے لیے زبان و بیان پر گرفت ہونا از حد ضروری ہے، جس کی عمدہ مثالیں ہمیں اُن کے مکالموں اور خود کلامی والے جملوں میں نظر آتی ہیں۔ ان کے افسانوں کی ایک اہم خوبی یہ بھی ہے کہ جہاں ان میں نہایت سلیس الفاظ میں مختلف علوم و فنون کی اصطلاحات کو برتا گیا ہے وہیں قاری کو اُن سے آشنا بھی کرایا گیا ہے۔ اپنی زمین کی بُو باس لیے یہ افسانے عالمی سطح کے مسائل کا احاطہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہی خصوصیت ماجدید ادب خصوصاً مابعد جدید دور کے فکشن کا خاصہ ہے۔

☆☆☆

غلام صمدانی

ڈاکٹر سلیم خان کے فکشن میں اکیسویں صدی کے تقاضوں اور عالمی منظر ناموں کا بیانیہ
ایک تجزیہ

تلخیص: اکیسویں صدی میں اردو ناول نگاری میں نمایاں ترقی دیکھنے کو ملی ہے، جہاں موضوعات، اسلوب اور بیانیے میں وسعت پیدا ہوئی ہے۔ جدید مواصلاتی ذرائع، جیسے انٹرنیٹ اور موبائل ٹیکنالوجی، نے بھی اس ترقی میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ نئے اردو ناول نگاروں میں ایک اہم نام ڈاکٹر سلیم خان کا ہے، جنہوں نے کم عرصے میں متعدد ناول تحریر کیے اور اپنی منفرد شناخت بنائی۔ ڈاکٹر سلیم خان نے اردو ناول نگاری میں اپنی جگہ مضبوط کر لی ہے۔ ان کے ناول نہ صرف برصغیر بلکہ عالمی سطح کے سماجی، سیاسی اور تہذیبی مسائل کو اجاگر کرتے ہیں۔ اگرچہ ناقدین نے انہیں زیادہ پذیرائی نہیں دی، لیکن وہ اپنے قارئین کے دل جیتنے میں کامیاب رہے ہیں۔ ان کے ناولوں کی بڑی تعداد اور متنوع موضوعات اس بات کی دلیل ہیں کہ وہ اردو ادب میں ایک اہم تخلیق کار کے طور پر ابھرے ہیں۔

کلیدی الفاظ: زر پرست۔ سرپرست، رشتے ناطے، تابوت، بھیڑیا، ڈاکٹر سلیم خان۔

موجودہ ادیب اور نقاد اکیسویں صدی کی اردو ناول نگاری کو خوش آئند خیال کرتے ہوئے تنقیدی اور تجزیاتی تحریروں کا عملی مظاہرہ خوب کر رہے ہیں۔ سمینار اور کانفرنس کے ذریعے ناول کی عصری صورت حال کا جائزہ لیا جا رہا ہے، ناول کے موضوعات اور فن کی تبدیلیوں کی قدر پیمائی کی جا رہی ہے اور اس کے امکانات کو بھی تنقیدی عمل سے اجاگر کیا جا رہا ہے۔ بالخصوص اکیسویں صدی میں اردو ناول نگاری کی رفتار اور

مقدار کا بہت گہرائی سے مطالعہ کیا جا رہا ہے۔موجودہ عہد کے ناول نگاروں کی فہرست سیکڑے سے تجاوز کر چکی ہے۔اگر چہ ان میں گذشتہ صدی کے وہ اہم فکشن نگار بھی شامل ہیں جنہوں نے موجودہ دو دہائی کے اندر اردو ادب میں عمدہ ناولوں کا اضافہ کیا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ نئی صدی میں اردو ناولوں کی کمیت اور ساتھ ہی ناول نگاروں کی تعداد بہت بڑھی ہے۔سماجی، سیاسی،تہذیبی، معاشی اور مذہبی و تعلیمی تغیرات کے سبب ناول کی ہیئت اور اسلوب میں بھی تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔فنی نکتہ نظر سے دیکھا جائے تو کچھ ناولوں میں نئے تجربے کی کوششوں کے نمونے بھی ملتے ہیں تا ہم تقلیدی معیار اور آفاقی نوعیت کی کارکردگی کے نمونے بہت کم ہیں۔حالانکہ بعض ناقدین کا یہ ماننا ہے کہ اردو ناول اب بھی قابل تقلید اور آفاقی بلندی سے کوسوں دور ہے،لیکن میرا یہ ماننا ہے کہ اردو کا اپنا تہذیبی اور سماجی پس منظر ہے، اور یہ ایک ایسا پس منظر ہے جو دیگر عالمی سماجی اور تہذیبی تناظر سے مختلف ہے،رہی بات انسانی زندگی اور اس کی جزئیات کی جس سے انسانیت کا ہمہ گیر پہلو اجاگر ہو اور جس کی معنویت ہر عہد سے ہم آہنگ ہو تو یہ کہنا احساس کمتری پر مبنی ہوگا کہ اردو میں ایسے ناول نہیں ہیں۔البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس قدر اردو ناول کا سرمایہ تقریباً ڈیڑھ صدی کو محیط ہے اس اعتبار سے اچھے ناولوں کی تعداد میں کمی پائی جاتی ہے۔تاہم موجودہ صدی کی تیز رفتار ترقی میں جب کہ جدید مواصلات یعنی موبائل فون،نیٹ،اور کمپیوٹر کا چلن عام ہوا ہے،اردو ناول نگاری کی دنیا میں بھی مذکورہ کوائف کے حصول کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔اکیسویں صدی میں ناول لکھنے والوں کے جو سماجی اور معاشی پس منظر اور ادبی منظر نامے ہیں کہ کوئی امریکہ سے اردو ناول لکھ رہے ہیں،کوئی گلف کی اسلامی اور ترقی یافتہ گوشے میں ناول کا پلاٹ بن رہا ہے،تو کوئی دنیا کے دیگر گوناں گوں ماحول اور برصغیر کی عصری صورت حال کے امتزاج سے ناول کی منظر نگاری اور واقعہ نگاری کے تانے بانے بن رہا ہے، یہ بات اور بھی مستحکم طریقے سے کہی جا سکتی ہے کہ رواں صدی کے نئے ناولوں میں امید افزا تبدیلیاں ہو رہی ہیں،موضوعات،اسلوب، طرز تحریر،منظر کشی،اور وسیع کینوس کے ساتھ فنکارانہ برتاؤ اردو ناول کے لئے اہمیت کے حامل ہیں۔بالخصوص اردو کی نئی بستیاں بسانے والے متعدد اردو ناول نگاروں نے بہترین

ناول لکھا ہے، ان ناولوں کی جڑیں ہماری تاریخ میں پیوست ہیں اور ان میں مغربی اور یورپی منظر نامے کے ساتھ ساتھ ہماری تہذیبی اور تاریخی دستاویز کے عناصر موجود ہیں۔

انہی میں سے ایک اہم ناول نگار اور کہانی کار ڈاکٹر سلیم خان ہیں۔ انہوں نے اردو ادب کی بہت ساری گتھیوں کو سلجھاتے ہوئے شعوری طور پر فکشن کی دنیا میں رواں صدی میں ہی قدم رکھا اور اپنی ابتدائی تحریروں کے ذریعہ ہی اردو ادب کے قاری کو چونکا کر رکھ دیا۔ انہوں نے سب سے پہلے اردو مختصر افسانہ کے ذریعہ تخلیقی اور ادبی اظہار کو بروئے کار لاتے ہوئے عمدہ افسانے لکھے۔ افسانہ نگاری کے میدان میں ان کی ادبی حیثیت مستحکم ہوئی اور اردو کے نقادوں نے پذیرائی بھی کی۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں ادبی اور فنی لوازمات کو فنکارانہ مہارت سے عمل میں لایا اور حیرت و تجسس کو اپنی امتیازی شناخت بناتے ہوئے کہانی کے پلاٹ میں انتہائی باریک احساس اور درد کو شامل کیا۔ انہی بنیادوں اور تجربات کے سرمایوں کا کارنامہ ہے کہ انہوں نے ۲۰۱۰ میں ناول نگاری سے خود کو وابستہ کیا اور 'سکندر کا مقدر، جدید موضوع پر مبنی اپنا پہلا ناول منظر عام پر لایا جو اپنے دلچسپ واقعات اور زندگی کے حقائق سے نبرد آزما کرداروں کا ایک عمدہ مرقع ہے اور جس میں منظر کشی و مکالمہ نگاری کے ساتھ ساتھ اسلوب فن کا بھی بہتر مظاہرہ کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر سلیم خان نے چند سالوں میں ہی اردو ناول نگاری کے ذخیرے میں اس قدر اضافہ کر دیا ہے کہ اب ان کی ناول نگاری کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ناولوں کی تعداد سے ان کی زود نویسی اور خلاقانہ مہارت کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ بالخصوص بڑے کینوس پر ناول کے پلاٹ کو رواں بیانیہ کے ساتھ نبھا لینا بڑا مشکل عمل ہے لیکن انہوں نے فنی اور موضوعاتی ہم آہنگی کے ساتھ اپنے تمام ناولوں کو جس حسن کے ساتھ ترتیب دیا ہے، ایسا لگتا ہے کہ ناول نگاری ان کا فطری میدان ہے۔ نیز یہ تو ابتدائی تخلیقات ہیں۔ ان سے مزید بڑے ناول کی توقع بھی ہے۔

لیکن ادب و تنقید نگاری میں یہ ایک بہت بڑا المیہ ہے کہ ناقدین طبعی تنقید سے زیادہ مطلوبی تنقید کے اثر سے مغلوب ہو جاتے ہیں، یہی وجہ ہی کہ تخلیق کار کے مقام کی تعیین میں نظر انداز کرنے کا رجحان بہت زیادہ ہے۔ یعنی وہ ادیب جن کے کارنامے

اگر چہ ادبی خصوصیت سے خالی ہوں لیکن محض ناقدین سے روابط کی بنیاد پر ان کی خوب پذیرائی کی جاتی ہے، ان کی تخلیقات کو وہ مقام دیا جاتا ہے جن کے وہ مستحق ہی نہیں ہیں۔ ایسا لگتا ہے انہیں اپنی تخلیق پر اعتماد ہی نہیں۔ نیز تنقید نگار بھی اس حوالے سے جانبداری برتنے میں تعامل نہیں کرتے۔ وہ بھی انہی کی تخلیقات کو زیر تحریر لاتے ہیں جن سے ان کے روابط اچھے ہوں یا جن سے معمولی منفعت کی توقع ہو۔ یہ بات یوں ہی نہیں کہی جا رہی ہے۔ موجودہ صدی کے عام رجحان پر نظر ڈالنے سے اس کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر رواں صدی میں فکشن پر متعدد سمینار ہوئے۔ ناول نگاری کے موضوع پر مختلف پروگرام اور چرچے منعقد کئے گئے۔ بالخصوص اکیسویں صدی میں اردو ناول نگاری پر ہندستان کے عظیم شہر کلکتہ میں سمینار کا باقاعدہ اہتمام ہوا اور اس میں پڑھے گئے مقالات منظر عام پر بھی آئے۔ جنوبی ہند میں رواں صدی کے پانچ اہم ناولوں پر مذاکرے کئے گئے۔ اکیسویں صدی کی ناول نگاری کے موضوع پر بہت سارے مضامین اور رسالے بھی ترتیب ہوئے لیکن افسوس کہ جو دکھتا ہے وہی بکتا ہے کے مصداق ہر جگہ اہم تخلیقات کو نظر انداز کیا گیا۔ اور محض سوشل میڈیا کی نمائش کی بنیاد پر انہیں توجہ ملی جن میں خامیاں نہ سہی مگر وہ خوبیاں بھی نہیں جنہیں اجاگر کیا گیا۔ یا کم سے کم نظر انداز کی گئی دیگر تخلیقات بھی اتنی ہی توجہ کی مستحق تھی۔ بغیر کسی تردد کے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انہی میں سے ایک اہم نام ڈاکٹر سلیم خان بھی ہے جن کو ہر جگہ نظر انداز کیا گیا ہے۔ انہوں نے اتنی کم مدت میں جو کارنامے انجام دئے ہیں اور ان کی تحریروں میں جو نئے تجربات وموضوعات ابھر کر سامنے آئے ہیں وہ اردو ناول نگاری کے لئے اہمیت کے حامل ہیں۔ مذکورہ بالا سوالات کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ سلیم خاں نے اپنے ادبی استحکام میں خودداری اور شدید کاوش کا مظاہرہ کیا ہے۔ اردو کے ماہرین سے روابط استوار کرنے کے بجائے انہوں نے عام قاری کے دل میں جگہ بنانے کے راستے ہموار کئے ہیں۔ ان کے یہی مثبت رویے کا نتیجہ ہے کہ آج ان کی تخلیقات کی ایک لمبی فہرست ہے جو آنے والے دنوں میں اردو کے لئے اہم ذخیرہ ثابت ہو سکتے ہیں۔ ان کی زودنویسی کا عالم یہ ہے کہ روزمرہ کے مصروفیات کے باوجود ہر سال تین چار ناول منظر عام پر آ جاتی ہے۔ نیز ان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر

بار نئے موضوعات پرطبع آزمائی کرتے ہیں اور اسے بہت خوبصورتی سے نبھانے میں کامیاب بھی ہوتے ہیں۔ان کے بیشتر ناول کی ایک اہم امتیازی کیفیت یہ ہے کہ ان میں عالمی منظرنامے کی عمدہ مرقع کشی ہوتی ہے۔کہانی کے عمومی موضوعات برصغیر کے واقعات پر مبنی ہوتے ہیں لیکن کردار اور زمان ومکان مذکورہ جغرافیائی حدود سے پرے عالمی بساط پر پھیلا رہتا ہے۔

سلیم خان کے ناولوں میں کہانی کئی تہوں سے ترتیب پاتی ہے یعنی ان کا ہر ناول متعدد اکائیوں میں منقسم ہوتا ہے۔اس کے باوجود یہ کہا جاسکتا ہے کہ بعض ناول کو چھوڑ کر اکثر کا پلاٹ گٹھا ہوتا ہے۔ان کے ناولوں کی اکائیوں میں ایسی خصوصیت ہوتی ہے کہ ہر ایک اکائی کو مختصر افسانے کا روپ بھی دیا جاسکتا ہے۔حاصل کلام یہ کہ ڈاکٹر سلیم زندگی کے ہر ایک پہلو اور واقعہ کے ہر ایک جز پر گہری نظر رکھتے ہوئے سب سے پہلے اسے افسانہ کے روپ میں ڈھالنے اور تمام اجزا کے مجموعے سے ایک خوبصورت ناول تشکیل دینے میں فنکارانہ مہارت رکھتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے ناول ضخیم اور سیکڑوں صفحات پر مشتمل ہوتے ہیں۔سلیم خان کے ناولوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے اکثر ناولوں کی ابتدا یا اختتام میں قرآن کی آیتیں مرقوم کرتے ہیں۔جیسے ناول زر پرست سر پرست کے اخیر میں انہوں نے ''نشان عبرت'' کے عنوان سے سورہ القصص کا ایک واقعہ نقل کیا ہے۔وہ آیتیں ناول کی کہانی سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتی ہیں، یا یہ کہیں کہ پوری کہانی کا خلاصہ اور سبق ہوتی ہیں۔اسی طرح ان کے اکثر ناولوں کے انتساب والا صفحہ یا ایک مخصوص صفحہ پر کوئی مشہور شاعر کا اہم شعر بھی درج رہتا ہے۔یہ شعر ناول کی کہانی سے مربوط ہوتا ہے۔جیسے گھر سنسار سیریز کا ایک ناول 'صدق وصفا' کے دوسرے صفحہ پر جمیل عثمان کا یہ شعر۔

صدق و صفا کی آرزو اب کیا کرے کوئی
بند آگہی کا باب اگر ہو تو کیا کریں

یہ شعر ناول کی کہانی سے مناسبت رکھتا ہے یا یہ کہا جائے کہ ناول کی تھیم سے مکمل ہم آہنگ ہے۔اسی طرح ان کے دیگر ناولوں میں بھی کہانی کے تھیم کے طور پر اشعار پیش کئے گئے

ہیں۔

'زر پرست، سر پرست' ڈاکٹر سلیم خان کا ایک عمدہ ناول ہے۔ یہ ناول ۲۰۱۳ میں منظر عام پر آیا۔ اس کی کہانی ۴۳۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ پوری کتاب میں کہانی تہہ در تہہ انجام کو پہنچتی ہے۔ اس کے پلاٹ کا پس منظر یوروپ، جرمنی اور دیگر ممالک سے ماخوذ ہے۔ بالخصوص افریقہ کے بیرن لینڈ کے مناظر فطرت اور وہاں کے قبائلی طرز معاشرت کے ساتھ ساتھ سیاسی اور معاشی مدو جزر اس ناول کی ترتیب میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ ناول زر پرست سر پرست کا ایک اہم کردار روزینہ کے روپ میں ترتیب دیا گیا ہے، بظاہر اس کردار کے رنگ و روپ ایسے ہیں کہ ہندستانیت اس میں نظر نہیں آتی، لیکن غور و فکر کے بعد اس میں ہندستان کی عصری خاتون سے مماثلت کے عناصر پائے جاتے ہیں، بالخصوص روزینہ کی والدہ ''میری،، کے انسانی اور اخلاقی اقدار اس جانب بھرپور نشاندہی کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سلیم خان کے ناول 'رشتے ناطے' ہندستان کی خانگی زندگی کے بدلتے اقدار اور افراد خاندان کے اندر بدلتے افعال وافکار کا عمدہ مرقع ہے۔ ان کا یہ ناول خاندانی نظام حیات اور عمرانی شعور کے مسائل پر مبنی ایک جزئی نمونہ ہے۔ اس ناول کی کہانی ایک نسوانی مرکزی کردار 'ایوان' کے بچپن سے شروع ہوتی ہے۔ جو اپنی نانی کے ساتھ مشترکہ خاندان کے متعدد افراد کے ساتھ پرورش پاتی ہے۔ اور اپنی نانی سے اس کی پردادی گولڈا کی کہانی ہر رات سنتی ہے۔ نانی گولڈا کی شاہی شان و شوکت اور یہودی النسل شہزادی بن جانے کے اعجاز کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ ایوان اس کو اپنا آدرس بنالیتی ہے۔ وہ عام بچوں سے جداگانہ نوعیت اختیار کرلیتی ہے۔ سوچنا اور سوال کرنا اس کی عادت ثانیہ بن جاتی ہے۔ سلیم خان نے ناول رشتے ناطے میں کئی تجربات کئے ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے بھی یہ ناول اہم ہے۔ اس میں مکالمے زیادہ ہیں۔ اکثر پیراگراف مکالمے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ ناول نگار نے تمام مذاہب کی عمومی تعلیمات اور بالخصوص انسانی اور اخلاقی بنیادوں کو عمدہ اسلوب میں بیان کیا ہے۔ ایک دوسرے کی خطا اور بدگمانی کو حل کرنے کے طریقہ کار کے علاوہ انسان ذاتی برائیوں پر نظر رکھ کر کتنا کامیاب ہوتا ہے۔ اس سے زندگی میں کتنی

خوشگواری آتی ہے۔نیز ایسی جگہ جہاں قومیت، مذہب اور شناخت تو جداگانہ ہوں لیکن سب کا مقصداور زندگی کی کیفیت ایک ہو وہاں 'کومن منیمم' مذہبی نکات پر کس طرح یکجائی اور اپنائیت کا ماحول پیدا کیا جا سکتا ہے ان سارے موضوعات کی بھرپور نشاندہی کی ہے۔ان کا یہ ناول گلوبلائزیشن کے عہد کی سماجی معنویت کا عکاس ہے۔انھوں نے اس موضوع سے متعلق وسیع وعریض اور بسیط پیمانے پر باضابطہ ناولوں کی ایک سریز مرتب کی ہے۔اور بعنوان ''گھر سنسار سریز'' کے نام سے متعدد ناولوں کو اپنے تخلیقی مراحل سے گذارا ہے۔فی الحال اس سیریز کے سارے ناول منظر عام پر بھی آ چکے ہیں۔ڈاکٹر سلیم خان نے ان ناولوں کو مندرجہ ذیل ناموں سے معنون کیا ہے۔

۱۔بیم ورجا

۲۔صدق وصفا

۳۔طلسم ہوشربا

۴۔جرم وسزا

ڈاکٹر سلیم خان کے ناول 'تابوت' کی سن اشاعت ۲۰۱۵، ہے۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس سے طبع ہوا ہے۔اس میں کل ۲۵۶صفحات ہیں۔مذکورہ سال میں انہوں نے تین ناول لکھے ہیں۔ادب ان کا اصل میدان نہیں لیکن بڑی کم مدت میں انہوں نے تقریباً بیس کتابیں لکھ کر اپنی فنکارانہ حیثیت کی جڑوں کو ادبی اور صحافتی دونوں میدانوں میں گہرائی سے پیوست کر لیا۔زودنویسی کے باوجود ناول کے فن اور موضوع سے ایماندارانہ برتاؤ ان کی فنکارانہ وخلاقانہ مہارت کو اور بھی قوی تر بناتا ہے۔

اس ناول کا اصل موضوع اچھائی اور برائی کی کشمکش اور انسان کے اندر پنپنے والی شیطانی طینت کے ساتھ ساتھ جدید دور میں سیاسی ومعاشی برتری کی خاطر شارٹکٹ طریقہ کار اور غلط روی کا بے باکانہ ارتکاب ہے۔اور اس کی کہانی کا ماحصل ہمارے بچپن کی اس کہانی کو قرار دیا جا سکتا ہے جس میں تین دوستوں کو سونے کی اینٹ ملتی ہے۔اور وہ سب خوشی خوشی سونے کی اینٹ کی موجودگی میں اپنے مستقبل کے خواب سجانے لگتے ہیں۔کہانی کا انجام اور عنوان میں اس بات کا اصلاحی درس ہے کہ ''لالچ بری بلا ہے۔'' سلیم خان کا

ناول 'تابوت' اسی تھیم کو بڑے کینوس اور جدت کے ساتھ بیان کرتا ہے۔اس ناول میں تاریخ کا عنصر دستاویزی اہمیت کا حامل ہے۔اس میں ماضی نہیں بلکہ حال کے سارے اہم سیاسی،سماجی،معاشی،بے روزگاری،بدعنوانی اور عمومی استحصالی رویے کا احاطہ کیا گیا ہے۔

سلیم خان نے عصری سماج میں تہہ دار چہروں کو بے نقاب کرنے کے لئے ایک اہم ناول ''بھیڑ یا بھیڑیا'' کو بھی ترتیب دیا ہے۔یہ ناول ۲۰۱۴ میں شائع ہوا ہے۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس سے اس کی طباعت ہوئی ہے۔اس میں کل ۱۹۲ صفحات ہیں۔ ناول کا آغاز کوسی کلاں گاؤں کے ٹھاکر، پنڈت اور وہاں کی عوام کے پس منظر سے ہوتا ہے۔اس کے بعد ناول کے پلاٹ تہہ در تہہ انیس مختلف ابواب میں ترتیب پاتا ہے۔ناول نگار سلیم خاں نے اپنی اس تخلیق میں سماج، سیاست اور طرز معاشرت کے کئی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔بالخصوص عدلیہ کا عام رویہ جس کے فیصلے کے خلاف آواز اٹھانے کی عوام میں کسی طرح کی کوئی حرکت اور عمل کی گنجائش نہیں۔جبکہ بڑے بڑے زیرز میں کے آقاؤں اور رسوخ داروں کے مظالم بالکل ظاہر ہوتے ہیں۔اس کے باوجود انہیں معمولی تحقیق و تفتیش کے بعد بالکل آزاد کر دیا جاتا ہے۔ایسے لوگوں کے تئیں عدلیہ کا یہ رویہ انہیں مزید ظلم کے ارتکاب کی قوت بخشتا ہے۔اس ناول میں اسکول کے ماسٹر شیکھر سمن کے ساتھ وکلا اور عدلیہ کا جو رویہ رہا اور جس ناکردہ گناہ کی پاداش میں اسے سزائے موت دی گئی اس سے ہندستان کی عدلیہ کا حقیقی روپ ابھر کر سامنے آتا ہے۔اسی طرح کوسی کلاں کے عام لوگوں میں مذہبی منافرت کو ہوا دینا، بھولے بھالے عوام کا سیاست کے جال میں پھنسانے کی عصری ہندتوادی ذہنیت کو بے نقاب کرتا ہے۔

ڈاکٹر صغیر افراہیم ناول کی فنی اور موضوعاتی تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اچھائی اور برائی کی پیش کش کے لئے سلیم خان نے کئی حربے استعمال کئے ہیں۔کبھی سائنس داں کی حیثیت سے اور کبھی صحافی کے طور پر البتہ مذہبی ہو یا سماجی یا پھر سیاسی پلیٹ فارم، سلیم خان نے ہر پہلو، ہر زاویے سے بنی نوع انسان کی خدمت کو مقدم تصور کیا اور ہمیشہ ادب ان کی ترجیحات میں شامل رہا ہے۔اس مطمح نگاہ کے پیش نظر زبان و بیان پر تنقید

بے معنے ہو جاتی ہے کہ ناول نگار کے سامنے کہانی کے کینوس میں اردو، ہمدی یا مرہٹواڑے کا علاقہ نہیں بلکہ کائنات سمٹ آئی ہے اور زبان ترسیل وابلاغ کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ جو فضا اور ماحول کے مطابق خلق ہوا ہے۔''

سلیم خان کا اپنا ایک خاص اسلوب ہے۔ بالخصوص عدالت کی کارروائی کا پس منظر اور وکیلوں کے دلائل اور شواہد کی پیش کش کے لئے انہوں نے جو مکالمہ نگاری کا مرقع پیش کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ان کا خاص میدان ہے۔ سلیم خان کا ایک اور ناول 'سکندر کا مقدر' میں بھی وکیل اور عدالت کی بحث سے متعلق مکالمہ کے نمونے ان کی فنکاری کو نمایاں کرتے ہیں۔ ناول نگار کا دوسرا اہم میدان زیرزمین مافیاؤں کے کردار و عمل اور اس کے صفات کی جزئیات نگاری ہے۔ انہوں نے اپنی اس فنکارانہ دسترس کا اپنے کئی ناولوں میں اظہار کیا ہے۔ نیز عصری مسائل کو معروضی تکنیک میں بیان کرنے کا ہنر بھی ان کے اندر غیر معمولی طور پر پایا جاتا ہے۔ سلیم خان اپنے ناولوں کی کردار سازی میں کافی محنت سے کام لیتے ہیں۔ مذکورہ ناول میں کرداروں کی بہتات ہے اس کے باوجود ان سب کے کردار، صفات اور سماجی ومعاشی مرتبہ مقام بالکل جداگانہ طریقے سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔

سلیم خان کا ناول ''وہم زاد: جیتو جلاد'' کئی سطحوں پر قابل مطالعہ ہے۔ یہ ناول ۲۰۱۴ میں شائع ہوا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سلیم خان کی شخصیت ناول نگاری کی دینا میں مستحکم ہو چکی ہے۔ مذکورہ ناول ان کے تمام ناولوں سے منفرد موضوع کا بیانیہ ہے۔ خاص طور سے اردو میں ایسے مسائل پر بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ رواں حکومت کی غریب اور آدیواسی مخالف پالیسی کے تناظر میں اس ناول کی اہمیت معاصر تقاضوں سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

سلیم خان کا ناول 'آتش صلیب' کی کہانی نئے موضوع کی ترجمان ہے۔ اس میں امریکہ اور عراق جنگ کے پس پردہ کام کر رہی سازشی ذہنیت کو واضح انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ امریکہ کی طرف سے عراق پر جھوٹی جنگ تھوپنے کے اسباب وعوامل اور امریکہ کی

داخلی وخارجی مفاد پرستی پرمبنی حکمت عملی کو ناول نگار نے بحسن وخوبی اجاگر کیا ہے۔اس میں جا بہ جا جاسوسی کی کیفیت بھی پائی جاتی ہے اور سلیم خان مختلف کرداروں کے عمل سے اس کیفیت کو بڑی فنکاری سے نبھاتے نظر آتے ہیں۔اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ امریکہ کی سیاسی،جنگی،معاشی،فوجی،عوامی اور صنعتی صورت حال کا واضح بیانیہ اس میں موجود ہے۔ نیز تمام شعبہ حیات میں امریکہ کی منافقانہ رویہ کس طرح انجام پاتی ہے اس کی جزئیات کی بھرپور عکاسی بھی اس میں ہے۔اردو تخلیقات میں ایسے موضوعات و مسائل اور امریکہ و یوروپ کی داخلی وخارجی سیاسی چال کی نقاب کشائی کے نمونے نہیں کے برابر ہیں۔سلیم خان نے اہل اردو کو ایک ایسی دنیا سے روشناس کرایا ہے جس کے بارے میں ہر خاص و عام محض نام خواہ بدنام زمانہ کے طور پر تو آگاہ ہے لیکن اصل حقیقت اور اس کی داخلی پالیسی سے باخبر نہیں۔یہ ناول امریکہ کی ملکی اور عوامی نظریات و افکار کو بھی عیاں کرتا ہے اور بالخصوص ایک ملک اپنے عوام کے تئیں کیا رویہ رکھتا ہے۔سرمایہ داروں کے مفاد اور سپر پاور کے تمغہ کی ملمع سازی میں ملکی اور عوامی استحصال کس حد تک کر سکتا ہے اس کی بھرپور نشاندہی بھی اس ناول کا خاصہ ہے۔

مذکورہ ناول میں پلاٹ کی ترتیب،کردار سازی،مکالمہ نگاری اور منظر و پس منظر کی تصویر کشی ناول کے فنی تلازمات سے ہم آہنگ ہیں۔پورے ناول میں سلیم خان کا اسلوب اپنے اندر کئی رنگ میں رنگا ہے۔انہوں نے موضوع کو بھی اس کے تمام جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ناول میں سسپنس کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری،طنز و مزاح کا انداز،زبان و بیان کی برجستگی اور بیانیہ میں روانی بخوبی پائی جاتی ہے جن سے ناول پڑھنے میں دلچسپی اور کئی نئی معلومات سے آگاہی تو ہوتی ہی ہے،امریکہ جیسے اہم ملک کا راز سربستہ کی عقدہ کشائی بھی ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ یہ ناول اردو ناول نگاری کی تاریخ میں اہم اضافہ تصور کئے جانے کے مستحق ہے۔

ناول 'راجدھانی ایکسپریس' بھی سلیم خان کی فکری و فنی انفرادیت کا غماز ہے۔جمہوریت کے دو اہم ستون سیاست اور صحافت اس ناول کا موضوع ہیں۔بالخصوص ایک صحافی جب حرص و ہوس کا شکار ہو کر بدعنوانیوں کے گڑھے میں گر جاتا ہے تو اس سے

پیدا ہونے والی برائیوں اور ملک کی بحرانی کیفیت کو یہ ناول پورے طور پر احاطہ کرتا ہے۔
غرض یہ کہ ڈاکٹر سلیم خان کے ناولوں میں پلاٹ کی ترتیب، کردار سازی، مکالمہ نگاری اور منظر و پس منظر کی تصویر کشی ناول کے فنی تلازمات سے ہم آہنگ ہیں۔ ان کا اسلوب اپنے اندر کئی رنگ میں رنگا ہے۔ انہوں نے موضوع کو بھی اس کے تمام جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے اکثر ناولوں میں سسپنس کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری، طنز و مزاح کا انداز، زبان و بیان کی برجستگی اور بیانیہ میں روانی بخوبی پائی جاتی ہے۔ قاری دلچسپی کے ساتھ ساتھ کئی نئی معلومات سے آگاہی تو ہوتی ہی ہے، نیز برصغیر کے علاوہ دیگر یورپی، امریکی، افریقی اور ایشیائی ممالک کے سماجی، تہذیبی، سیاسی اور انتظامی راز سربستہ کی عقدہ کشائی بھی ہوتی ہے۔ انہوں نے جدید دور کی تمام قدروں کو اپنے فکشن کے بیانیہ کا روپ دیا ہے۔ اس طرح ان کے جملہ ناول اردو ناول نگاری کی تاریخ میں اہم اضافہ تصور کئے جانے کے مستحق ہیں۔

☆☆☆

شہناز قادری

نئی صدی میں اُردو ناول

جموں و کشمیر کے حوالے سے

تلخیص :اکیسویں صدی کے اردو فکشن میں جموں و کشمیر سے تعلق رکھنے والے آنند لہر، ترنم ریاض اور شفق سوپوری نمایاں ناول نگاروں کے طور پر ابھرے ہیں۔آنند لہر نے محبت اور سماجی حقیقتوں پر مبنی ناول 'نام دیوٗ کے ذریعے فکشن میں ایک منفرد انداز قائم کیا۔ترنم ریاض نے ناول ''برف آشنا پرندے'' میں کشمیری تہذیب، جبر وستم اور نسائی احساسات کو موثر انداز میں پیش کیا۔شفق سوپوری کا ناول ''نیلما'' آدی واسی سماج کی عکاسی کرتا ہے، جو اردو ادب میں ایک نئی روایت کی ابتدا ہے۔ان تینوں ادیبوں کی تخلیقات نے جموں و کشمیر کے اردو فکشن کو نئی جہتوں سے روشناس کرایا ہے۔

کلیدی الفاظ: آنند لہر، ترنم ریاض، شفق سوپوری، اردو فکشن، جموں وکشمیر، نام دیو، برف آشنا پرندے، نیلما، تانیثی ادب، آدی واسی سماج۔

اکیسویں صدی میں اردو زبان کی صورتحال کے حوالے سے یہ ایک خوش آئند بات ہے کہ اردو دنیا کی مقبول ترین زبانوں میں سے ایک ہے، جسے دنیا بھر میں بولا، لکھا اور سمجھا جاتا ہے۔اردو کی ترقی و ترویج کے لیے یہ بھی ایک قابلِ اطمینان امر ہے کہ اس زبان نے دورِ حاضر میں درپیش ہر برقی چیلنج کو قبول کرلیا ہے، چاہے وہ کمپیوٹر ہو، سیٹلائٹ ہو، انٹرنیٹ ہو یا ٹی وی چینلز کا سلسلہ۔اردو دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کے مقابلے میں نسبتاً کم عمر ہے، مگر طرح طرح کی تبدیلیوں کا خیر مقدم کرنا اس زبان کی فطرت کا خاصہ

ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محض چار سو سال قبل تدریجی عمل سے گزر کر یہ زبان موجودہ شکل و صورت تک پہنچی ہے، جہاں اس نے اپنی لفظیات، اپنا تلفظ، اپنا لب ولہجہ، اپنی تہذیب و ثقافت، اپنی تاریخ و روایت اور ان سب سے بڑھ کر اپنی انفرادیت کا تحفظ کرنے کی صلاحیت حاصل کر لی ہے۔ اردو ایک ہمہ پہلو اور ہمہ جہت زبان ہے، جو اپنی دلکشی، شیرینی، عملی استعداد اور ادبی صلاحیت کی بدولت زندہ و جاوید ہے۔ اردو دنیا بھر کے لوگوں کے درمیان رابطے کی زبان کا کردار ادا کرتی ہے۔ یہ علم و ادب کی زبان ہے۔ یہ مشترکہ قومی تشخص اور ثقافت کی عکاس اور علمبردار ہے۔ انسانی جذبات و احساسات، درد و الم، خوشی و انبساط، ہجر و وصال— غرض ہر کیفیت اردو زبان و ادب کی سانسوں میں رچی بسی ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ اردو ادب کے دامن میں نئی تبدیلیوں، نئے استعاروں و تشبیہوں، نئے الفاظ اور نئے رنگ و ڈھنگ کو اپنے اندر سمو لینے کی بہتر صلاحیت ہر دور میں موجود رہی ہے۔ ان خصوصیات کی بنیاد پر اس زبان میں اکیسویں صدی کی تمام تر تبدیلیوں کا عکس بخوبی نمایاں نظر آتا ہے۔

موجودہ دور، یعنی اکیسویں صدی، اپنے ساتھ طرح طرح کے چیلنج اور تبدیلیاں لے کر آئی ہے۔ مثلاً آج کل کی دنیا میں کچھ تبدیلیاں خاص طور پر اہمیت کی حامل ہوتی چلی جا رہی ہیں، جن میں عالم کاری (Globalization)، لا مرکزیت (Decentralization)، اور علمی دھماکہ (Knowledge Explosion) شامل ہیں۔ اردو زبان ہر سطح پر ان نئی تبدیلیوں کا نہ صرف خیر مقدم کرتی ہے بلکہ ان کے ساتھ بھرپور تعاون بھی پیش کر رہی ہے۔ اردو کی نئی بستیوں میں مقیم قلمکار بھی ایک عرصے سے اردو کے رشتوں کو دیگر زبانوں کے ساتھ استوار کر رہے ہیں اور تجربہ کاری و دریافتِ نو کے امکانات کو اپنی تحریروں کا حصہ بنا رہے ہیں۔ ان تمام امکانات کی بازیافت کے ساتھ ساتھ اردو کی دلکشی اور رنگا رنگی بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ اردو امن و آشتی کی زبان ہے اور اکیسویں صدی میں امن، بھائی چارہ، اور محبت و مروّت جیسے جذبات کی از حد ضرورت ہے۔ یعنی یہ زبان دیگر امور کے ساتھ ساتھ امن و آشتی، صلح و سمجھوتہ، اور الفت و محبت کے لین دین میں بھی ایک اہم کردار ادا کرنے کی صلاحیت سے مالا مال ہے۔ پروفیسر ایس پی

اوجھا اور کالی داس گپتا رضا کے یہ اقوال اردو کی ان صلاحیتوں کا ثبوت فراہم کرتے ہیں:

''اردو دراصل دلوں کی زبان ہے۔ یہ دلوں کو جوڑنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ امن وامان، مروّت ومودّت کی زبان ہے، اس میں تعصب نام کی کوئی چیز نہیں۔'' (۱)

''اردو زبان دشمنی کا فن نہیں جانتی بلکہ اپنے کمال درجے کے شیریں پن سے حریفوں کو مسخر کرنے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے۔'' (۲)

یہ بات عیاں ہے کہ اردو محبت، مروّت اور آپسی بھائی چارے کی زبان ہے، اور یہی صفات اسے نئی صدی میں اپنی اہمیت کا لوہا منوانے اور اپنی منفرد شناخت قائم کرنے میں معاون ومددگار ثابت ہو رہے ہیں۔ اردو زبان کی ایک اور بڑی اہم خوبی یہ ہے کہ اس زبان کا ظرف ابتدا سے ہی اس قدر کشادہ رہا ہے کہ آئے دن نئی نئی اصناف اور نئے تجربات، خواہ وہ نظم میں ہوں یا نثر میں، نے جگہ پائی۔ نظم ونثر کی تمام اصناف نے یکا یک نہیں بلکہ بتدریج اردو زبان و ادب میں اپنی جگہیں بنائیں، خواہ وہ شاعری کی مختلف اصناف ہوں یا افسانوی وغیر افسانوی نثر کی اصناف۔ یہ تمام اقسام حالیہ برسوں میں منطقی سطح پر، لسانی سطح پر اور معروضی سطح پر بلندیوں کو چھونے میں رواں دواں ہیں۔ یہ اپنے بنیادی مقاصد، اپنے مزاج ومنہاج، اور اپنے اسلوب وآہنگ کے ساتھ، آئے دن بدلتے ہوئے محرکات ورجحانات کا ساتھ دیتے ہوئے، اکیسویں صدی میں اپنی ایک بلند مرتبت پہچان قائم کرنے میں کامیاب وکامران نظر آ رہی ہیں۔

نئی صدی میں اردو ادب نے جہاں اپنی پوری کائنات — یعنی نظم ونثر کے ہر پہلو — کو وسعت، جامعیت اور قدر ومنزلت سے ہمکنار کیا، وہیں افسانوی نثر کی غیر معمولی صنف ناول بھی اپنے پورے آب وتاب کے ساتھ عروج وارتقا کی منزلوں کی طرف رواں دواں ہے۔ انسانی زندگی کے عروج وزوال، نشیب وفراز، پیچ وخم کی ترجمانی اور مکمل عکاسی کی صلاحیت اگر کسی صنف میں ہے تو وہ ناول ہی ہے۔ ناول انسانی زندگی کی مکمل عکاسی کے علاوہ نہ صرف خارجی عوامل وعناصر کو اجاگر کرتا ہے بلکہ داخلی محرکات کو بھی بے نقاب کرتا ہے۔ ناول کو اپنا لوہا منوانے کے لیے تاریخِ ادب کے ہر دور میں جدوجہد کرنا پڑی۔ ترقی پسند تحریک اور 1947ء کے واقعۂ تقسیم ہند کے زیر سایہ فکشن نگاروں نے ناول

کوموضوع اوراظہارِ خیال کی سطح پر نئی جہتوں اور نئے طرز سے آشنا کیا۔ نئے ناول نگاروں نے اظہار کی جدت کو اپناتے ہوئے پہلی بار انسانی زندگی کے ساتھ ہم آہنگی کے نئے پہلو پیش کیے، اور نفسیاتی، معاشی، معاشرتی اور سماجی حوالوں سے مطابقت پیدا کرنے کے نئے طریقے دریافت کیے۔ دراصل، ناول نگار محض خارجی کوائف کو مدنظر نہیں رکھتا، اور نہ ہی وہ تخیلی دنیا کی تخلیق یا فرضی واقعات کے تانے بانے سے مطمئن ہوتا ہے۔ اس کے تحت الشعور میں محفوظ واقعات، زندگی کے تجربات کا ادراک اور فطرتِ انسانی کا گہرا مطالعہ — یہ تمام چیزیں اس کے کام کا لازمی حصہ بنتی ہیں، اور یہ سب کچھ کامیابی سے سماجی پس منظر ہی میں ممکن ہوتا ہے۔ اکیسویں صدی کی ابتدا سے اب تک شائع ہونے والے بیشتر ناول حسنِ معنویت اور ندرتِ خیال سے بڑی حد تک محروم ہیں — یا یوں کہہ لیں کہ یہ ناول قاری کو کسی نئی دنیا کی سیر کرانے سے قاصر ہیں۔ ان ناولوں کے مطالعے سے کوئی نیا زاویہ یا خیال سامنے نہیں آتا، جس کی وجہ سے ایسے ناول ادب وفن کے شائقین کو خاصا مایوس کر دیتے ہیں۔ اگرچہ ناول میں بیان کی گئی کہانی ہماری زندگی کے قریب تر ہوتی ہے، لیکن اس کا اسلوب اور فن پارے کی طرح سلیقہ مندی سے مزین ہونا لازمی ہے۔ یعنی ایک ناول کے قاری کو زندگی کی تلخ ترین حقیقت کا سامنا کرنے میں بھی لطف وانبساط کی کیفیت اس پر اس قدر غالب ہونی چاہیے کہ وہ سچائی کا مطالعہ محظوظ ہو کر کرے۔ تاہم، اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نئی صدی میں ایسے ناول بھی لکھے گئے ہیں جو فن اور آرٹ کی کسوٹی پر ہر لحاظ سے پورے اُترتے ہیں۔ ان ناولوں میں فنِ ناول نگاری کی تمام خصوصیات اور لوازمات کو دیکھا جا سکتا ہے۔ نئی صدی کے بہت سے ناول دراصل اکیسویں صدی کی رونما ہوتی تبدیلیوں کی روداد پر مستند دستاویز سے کم نہیں۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جنہیں اردو ناول کے ضمن میں اہم قرار دیا جا سکتا ہے۔ انگریزی مصنفہ کلارا ریوز کے بقول:

''ناول اس زمانے کی زندگی اور معاشرے کی سچی تصویر ہے جس زمانے میں وہ لکھا جائے۔''(۳)

کسی ناول کے معیار کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ وہ کس قدر قاری کو لطف و

انبساط اور حیرت و استعجاب سے گزارتے ہوئے ایک نئی دنیا کی تعمیر، ایک نئی سوچ سے تعبیر زندگی، اور ایک نئے طرز کی شخصیت کی تشکیل پر آمادہ کرے۔ ناول نگار پر یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے سماج میں ہونے والی تبدیلیوں، وہاں کے حالات و واقعات، اور وہاں کی اچھائیوں و برائیوں کا عکس اپنے ناول میں پیش کرے۔ اسی لیے کسی بھی زبان کا معقول اور معیاری ناول اپنے وقت کی سماجی، سیاسی، معاشی اور تہذیبی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں ہم مثال کے طور پر چند ناولوں کا ذکر کر سکتے ہیں: جیسے چارلس ڈکنس کا ناول "اے ٹیل آف ٹو سٹیز"، "ڈیوڈ کاپر فیلڈ"، گورکی کا ناول "ماں"، ڈپٹی نذیر احمد کا ناول "ابن الوقت"، ہادی رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا"، شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول " کئی چاند تھے سرِ آسمان"، ترنم ریاض کا ناول "برف آشنا پرندے"، وغیرہ۔

اکیسویں صدی کی ناول نگاری دراصل پچھلے بیس برسوں میں عالمی سطح پر بدلتے ہوئے حالات و واقعات کا نتیجہ ہے۔ ان ناولوں میں سماجی، ثقافتی، معاشی اور معاشرتی — غرض ہر اعتبار سے — زندگی کے مختلف اور متنوع مسائل و معاملات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اسی لیے نئی صدی کے ناولوں سے مستقبل کے حوالے سے مثبت توقعات وابستہ کی جا سکتی ہیں۔ اکیسویں صدی کے کچھ اہم ناول اور ناول نگاروں میں رحمان عباس کے ناول " نخلستان کی تلاش"، "ایک ممنوعہ محبت کی کہانی"، "خدا کے سائے میں آنکھ مچولی" اور "روحزن"؛ نورالحسنین کا "ایوانوں کے خوابیدہ چراغ"؛ عبدالصمد کا "شکست کی آواز"؛ ترنم ریاض کا "برف آشنا پرندے"؛ شمس الرحمٰن فاروقی کا " کئی چاند تھے سرِ آسمان"؛ مشرف عالم ذوقی کے "لے سانس بھی آہستہ" اور " آتشِ رفتہ کا سراغ"؛ پیغام آفاقی کا "پلیتہ"؛ شائستہ فاخری کا "نادیدہ بہاروں کے نشان"؛ آنند لہر کے "سرحدوں کے بیچ"، "یہی سچ ہے" اور "نام دیو"؛ غضنفر کا "مسنون مانجھی"؛ شموئل احمد کا "مہاماری"؛ شفق سوپوری کا "نیلما"؛ خالد جاوید کا "موت کی کتاب"؛ مرید عباس خاور کے "صدیوں کا سفر" اور "خانہ بے چراغ"؛ اور ڈاکٹر اختر آزاد کا "لمینیٹڈ گرل" وغیرہ شامل ہیں۔ یہ تمام ناول اکیسویں صدی کی اردو ناول نگاری کو ایک نیا آہنگ اور نئی پہچان عطا کر رہے ہیں۔

اکیسویں صدی میں جموں وکشمیر کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو یہاں بھی اردو نظم ونثر کی دوسری اصناف کے ساتھ ساتھ اردو ناول بھی تیزی سے ترقی کی منزلوں کی طرف گامزن نظر آرہا ہے۔ اگر ناول کے پس منظر پر نظر ڈالیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس خطے میں ناول کی ابتدائی کوششیں انیسویں صدی سے ہی دکھائی دیتی ہیں، جو محمد دین فوق اور پنڈت سالگ رام سالک کے چھوٹے چھوٹے قصوں میں واضح ہیں۔ بعدازاں "داستانِ محبت" (موہن لال کا لکھا ناول)، "بیوہ کی فریاد" (شمبھوناتھ کا ناول)، اور اسی طرح "پوتی" (پریم ناتھ پردیسی کا ناول) جیسے ابتدائی ناولوں سے اس صنف نے اپنے قدم جمانے شروع کیے۔ آگے چل کر تقسیمِ ملک کے واقعے نے اس صنف کو رامانند ساگر کے ناول "اور انسان مر گیا" کی صورت میں ایک نئی سمت دی۔ یہ سلسلہ یہیں نہیں رکا بلکہ نرسنگھ داس نرگس، کشمیری لال ذاکر، کاشی ناتھ ترچھل، ٹھاکر پنچھی، غلام رسول سنتوش، تیج بہادر اور علی محمد لون جیسے ناول نگاروں نے اس صنف کے چمن کی آبیاری کی اور اسے رنگ و بو سے بھرپور کر کے بیش بہا پھولوں سے آراستہ کیا۔ اکیسویں صدی تک آتے آتے ناول نے اپنی وسعت وجامعیت اور ترقی وترویج کے امکانات کو مزید استحکام بخشا ہے۔ نئی صدی میں جموں وکشمیر کے جن ناول نگاروں نے اپنے جادوئی قلم سے اس صنف کو فروغ بخشا، ان میں نورشاہ (پائل کے زخم)، شبنم قیوم (یہ کس کا لہو ہے کون مرا)، ڈاکٹر شفق سوپوری (نیلما، فائرنگ رینج، کشمیر 1990)، جان محمد آزاد (وادیاں بلا رہی ہیں، کشمیر جاگ اُٹھا)، ترنم ریاض (مورتی، برف آشنا پرندے)، حسّی سعید (پتھر پتھر آئینہ)، نعیمہ احمد مہجور (دہشت زادی) اور آنند لہر (نام دیو، سرحد کے پار) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اگرچہ یہ تمام ناول نگار اپنے بہترین ناولوں کے حوالے سے قابلِ مطالعہ ہیں، لیکن اختصار کے پیشِ نظر ان میں سے کچھ چنندہ ناول نگاروں اور ان کے ناولوں کے مختصر تجزیے پر اکتفا کر رہی ہوں۔

اکیسویں صدی میں جموں وکشمیر کے حوالے سے جب ہم فکشن کے منظر نامے پر نظر دوڑاتے ہیں تو ناول نگاروں کی ایک بڑی فہرست میں ایک نمایاں نام آنند لہر کا نظر آتا ہے۔ آنند لہر نے اگرچہ پیشے کے اعتبار سے وکالت کو اپنایا اور سپریم کورٹ آف انڈیا کے ممتاز وکلا میں شمار کیے جاتے تھے، لیکن اردو سے والہانہ محبت نے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو جلا

بخشی۔ یوں انہوں نے اردو فکشن میں اپنی تحریروں کے ذریعے انمٹ نقوش چھوڑے اور جموں وکشمیر میں اردو فکشن کے مطالعے کو آنند لہر کے تذکرے کے بغیر نامکمل بنا دیا۔ آنند لہر نے لاتعداد افسانے اور ڈرامے تحریر کرنے کے علاوہ کئی ناول بھی لکھے، جن کی بنا پر بہت سی علمی وادبی انجمنوں نے انہیں انعامات واعزازات سے نوازا۔ ان کی ادبی خدمات کی بنا پر فروغِ اردو اور جموں وکشمیر کی مختلف یونیورسٹیوں نے انہیں مختلف کمیٹیوں کا رکن اور متعدد ادبی تنظیموں کا سرپرست مقرر کیا۔ آنند لہر کی حیات، افسانوں اور ناولوں پر جموں یونیورسٹی، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی اور گرونانک دیو یونیورسٹی میں ایم فل اور پی ایچ ڈی کے مقالے لکھوائے گئے ہیں۔ آنند لہر کے فن اور شخصیت کو ملک وبیرونِ ملک کے معتبر رسائل و جرائد نے اپنی زینت بنایا۔ غرض آنند لہر اردو فکشن کے ایک عہد ساز ادیب ثابت ہوئے ہیں۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں قدامت اور جدیدیت کے امتزاج سے ایک منفرد فضا قائم کی۔ انہوں نے سماج میں پیدا ہونے والے حساس اور پیچیدہ مسائل پر قلم اٹھایا اور دورِ حاضر کے انسان کی زندگی کے جدید ترین رویے سے بھی پردہ اٹھایا۔ آنند لہر کی تحریروں کی انہی خوبیوں کے حوالے سے جموں وکشمیر کے اہم فکشن نگار نور شاہ یوں رقم طراز ہیں:

> ''آنند لہر کی تحریروں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی بات کو چھوٹے سے کینوس پر سمیٹ کر پوری وضاحت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ذرا سی بات کو افسانوی شکل دینے میں مہارت رکھتے ہیں۔۔۔ کہانی پڑھنے والے کو اگر کہانی کے کردار اپنی صورت میں ڈھلتے نظر آئیں تو اسے کہانی کار کے پختہ ذہن کی علامت سمجھا جاتا ہے، اور آنند لہر ایسے ہی کہانی کاروں کی صف میں کھڑے ہیں۔''(۴)

نئی صدی کے ناولوں میں آنند لہر کا ناول "نام دیو" ایک اہم ناول ہے، جس کی بنیاد محبت کی وہ ناکام کہانی ہے جو ایک لڑکے "نام دیو" کی بہترین فٹ بال کھلاڑی ہونے کے باوجود محبت کی دنیا میں دیوداس بننے کے سفر کی روداد ہے۔ نام دیو اور نیا اس کہانی کے مرکزی کردار ہیں جو ایک دوسرے کی والہانہ محبت میں گرفتار ہوتے ہیں۔ نام دیو اپنے ہی گاؤں کی فٹ بال ٹیم کو شکست تو دے دیتا ہے، لیکن نیا کی محبت میں ہار جاتا ہے۔ اس کی

معشوقہ کی شادی دوسرے گاؤں کے فٹ بال کھلاڑی ہر جیت کے ساتھ جبر کے تحت کردی جاتی ہے۔ نام دیو کی حالت اس صدمے سے دیوداس کی سی ہو جاتی ہے۔ آنند لہر نے عشق کی اس ناکام کہانی کو نہایت فنکارانہ پیرائے میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر مشتاق صدف نے اس ناول کی خوبیوں کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

''آنند لہر نے اس ناول میں زمانے کی دھند اور زندگی کے نشیب و فراز کو تخلیقی پیکر میں ڈھال کر محبت کے نئے رنگ کو پیش کیا ہے۔''(۵)

جموں وکشمیر میں عہدِ حاضر میں فکشن کے افق پر ترنم ریاض کا نام ایک درخشاں ستارے کی مانند چمکتا ہے۔ ترنم ریاض کا نام اردو فکشن میں نہ صرف جموں وکشمیر بلکہ برصغیر کی خواتین فکشن نگاروں میں بھی اپنی منفرد پہچان رکھتا ہے۔ وہ تانیثی ادب اور نسائی آواز کی ایک نمایاں تخلیق کار ہیں، جو کبھی شاعری، کبھی افسانہ اور کبھی ناول کو اپنے اظہار کا وسیلہ بناتی ہیں۔ اگرچہ افسانوی ادب میں بھی ان کی تخلیقات کی فہرست خاصی طویل ہے، تاہم اکیسویں صدی کی ناول نگاری میں ان کے دو اہم ناول "مورتی" اور "برف آشنا پرندے" نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ترنم ریاض کا شمار ان لکھنے والوں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو افسانوی ادب کو نئی جہتوں، نئے تجربات اور نئے احساسات سے روشناس کرایا۔ ان کی تحریروں میں کیف و سرور اور ایک نیا پن ملتا ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں سماج کی عکاسی حسن و قبح کے ساتھ کرتی ہیں، جہاں درد والم سے لبریز معاملات اور تلخ و شیریں واقعات کا تانا بانا بنتی دکھائی دیتی ہیں۔ اگرچہ اب تک ترنم ریاض کے کئی ناول شائع ہو چکے ہیں، لیکن ان کے ناولوں میں جس نے قارئین کی سب سے زیادہ توجہ حاصل کی، وہ "برف آشنا پرندے" ہی ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار شیبا ہے، جو ایک کشمیری خاندان سے تعلق رکھنے والی لڑکی ہے۔ ناول نگار نے اس کے خاندان کے تہذیبی زوال کی کہانی کو پیش کیا ہے۔ کہانی کے مختلف مراحل سے گزرتے ہوئے قاری شیبا کے والدین ذہین الدین اور ندہت کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ ان میاں بیوی کے درمیان اختلافات اور ناراضگی بھی ہے، جس کا اثر ان کی اولاد پر پڑنا لازمی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ شیبا کا کردار اس ماحول میں پروان چڑھتا ہے۔ ترنم ریاض کے اس ناول میں کشمیریوں پر صدیوں سے جاری ظلم و جبر کی روداد بھی سامنے آتی

ہے۔ چاہے وہ ڈوگرہ راج ہو، انگریزوں کا دورِ اقتدار ہو، یا نوے کی دہائی میں شروع ہونے والی بربریت اور خونریزی — یہ ناول ان سب کا عکس پیش کرتا ہے۔ اس ناول کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں کشمیر کی معاشرتی، سماجی اور تہذیبی مرقعہ نگاری کی گئی ہے، جو کشمیر سے نابلد قاری کو نہ صرف حیرت واستعجاب میں ڈال دیتی ہے بلکہ ایک دلکش دنیا کی خوبصورتی سے بھی آشنا کرتی ہے۔ کشمیر اپنے قدرتی مناظر کے لیے عالمی شہرت کا حامل ہے۔ کشمیر یونیورسٹی کے ان مناظر کی تصویر کشی میں ترنم ریاض کی تحریری قوت کو دیکھیے، جو اس طرح بیان کرتی ہیں:

> ''ڈل جھیل کے کنارے نسیم باغ کے سبزہ زاروں میں واقع وسیع وعریض یونیورسٹی کے اندر داخل ہو کر شیبا نے طلبہ کی بہار دیکھی۔۔۔ چناروں کے سایوں میں، سرو کے درختوں کے اوٹ میں، باغیچوں کی ہری ہری گھاس پر رنگ برنگے کپڑوں میں ملبوس طلبہ پھولوں کی طرح بکھرے ہوئے تھے۔''(۶)

ترنم ریاض کا ناول "برف آشنا پرندے" نئی صدی کے اہم اضافوں میں سے ایک ہے۔ اس کی اہمیت اور افادیت کا تذکرہ جموں وکشمیر کے معروف فکشن نگار نور شاہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''برف آشنا پرندے ترنم ریاض کی ایک ایسی تخلیق ہے جس میں انھوں نے کشمیر کے جغرافیائی حالات، ثقافتی تہذیب اور تاریخی ورثے کی اہمیت کو اُجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ کشمیر اور کشمیریت کے مختلف پہلوؤں کو اپنے انداز میں پیش کیا ہے۔''(۷)

بہرحال، ترنم ریاض نہ صرف جموں وکشمیر بلکہ پورے برصغیر میں نئی صدی کے ناول کے منظرنامے میں ایک جانی پہچانی تخلیق کار ہیں، جو خداداد تخلیقی صلاحیتوں کی مالک ہیں۔ ان کی ناول نگاری میں عصری موضوعات، علمی وادبی رجحانات، جدیدیت، مابعد جدیدیت اور نسائی ادب کے بیش بہا موضوعات زیرِ بحث آئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تخلیقات ادب کے معتبر ایوانوں میں زیرِ بحث لائی جاتی ہیں۔ ان کے فن کی تعریف میں نور شاہ کا یہ قول اختتامی نوٹ کے طور پر شامل ہے

''ان کی تحریروں میں جو سنگیت اُبھرتا ہے، ان کے اسلوب میں جو نیا پن ملتا ہے، ان کے چھوٹے چھوٹے جملوں میں کنول کے پھولوں پر بکھرے سپید موتیوں کی جو برسات نظر آتی ہے، وہ ان کی افسانوی انفرادیت کی دلیل ہے۔''(۸)

جموں و کشمیر کے ایک اور اہم ناول نگار پروفیسر شفق سوپوری ہیں۔ یوں تو موصوف بیک وقت ایک بہترین شاعر، محقق، نقاد، کالم نویس اور فیچر نگار بھی ہیں، تاہم فکشن کی دنیا میں جب انہوں نے اپنا کامیاب ناول "نیلما" تخلیق کیا تو اسے ادبی حلقوں میں خوب سراہا گیا۔ اس کے بعد انہوں نے اپنا ایک اور ناول "فائرنگ رینج: کشمیر 1990ء" تحریر کیا، جسے بھی قارئین کی جانب سے پذیرائی حاصل ہو رہی ہے۔ پروفیسر شفق سوپوری کا ناول "نیلما" جموں و کشمیر میں اکیسویں صدی کے اہم ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ "نیلما" جب 2016ء میں شائع ہوا تو ادبی حلقوں نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ اس ناول میں عہدِ حاضر کے اردو ناول کی ترقی و ترویج کے نئے امکانات روشن نظر آتے ہیں۔ ناول میں دریافت کی نئی کھوج، انکشاف کا ادراک اور صداقت کی تلاش جیسی خوبیاں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ اردو فکشن میں اب تک سماج کے نچلے اور پسماندہ طبقوں کے بارے میں کافی کچھ لکھا جا چکا ہے۔ ان طبقہ جات کے درد و کرب اور ان کی زندگی کی تکلیفوں کی ترجمانی اگرچہ پریم چند، کرشن چندر اور بیدی نے اپنے ناولوں میں کی ہے، وہیں موجودہ دور میں کچھ قلمکاروں نے اس ضمن میں دلت ناول بھی تحریر کیے ہیں۔ مثلاً ریاض احمد گدی کا ناول "فائر ایریا" اور غضنفر کا ناول "دویہ" بانی میں نچلے طبقے کے مسائل کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ ترقی یافتہ سماج کا حصہ محسوس ہونے لگتے ہیں۔ لیکن شفق سوپوری کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اردو میں آدی واسی سماج اور اس کی تہذیب و ثقافت کو اپنے ناول "نیلما" میں اس خوبصورتی سے اجاگر کیا ہے کہ اس سماج کے مسائل و معاملات کا درد قاری کو اپنی ذات کا کرب معلوم ہوتا ہے۔ "نیلما" لکھ کر شفق سوپوری نے آدی واسی سماج کی تصویر کشی کی ایک نئی روایت کا آغاز کیا۔ اس حوالے سے پروفیسر قدوس جاوید لکھتے ہیں:

''آج تک کسی نے آدی واسی سماج اور ثقافت کو اپنے فکشن کا موضوع نہیں بنایا ہے۔ اس اعتبار سے شفق سوپوری کا ناول اردو کا پہلا ناول ہے۔''(۹)

نیلما مغربی بنگال کے ضلع جلپائی گوڑی کے ایک گاؤں نیرج پور کی رہنے والی ایک آدی واسی لڑکی ہے، جو کہانی میں مرکزی کردار کے طور پر اُبھرتی ہے۔ ناول نگار اس کردار کی وساطت سے آدی واسی عورتوں کے جنسی استحصال اور آدی واسی سماج وتہذیب کی مکمل تصویر کشی کرتے ہیں۔ اس مختصر سے ناول میں شفق سوپوری نے بہترین نسوانی کردار تخلیق کیے ہیں، جو نہ صرف قاری کو نسوانی جذبات و احساسات سے آشنا کرتے ہیں بلکہ ان کے درد و کرب کو بھی محسوس کرنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ شفق سوپوری کے اس کمالِ فن پر رفیق رازی یوں رقمطراز ہیں:

''جذبات اور احساسات کی شدت سے اپنی بات قاری کے دل میں اتارنے کے لیے شفق نے انسانی ضمیر کے سوئے ہوئے تاروں کو چھیڑا ہے۔ اس عمل میں وہ انسانی نفسیات کو جھنجھوڑنے کا حربہ نہایت موثر طریقے سے استعمال کرتے ہیں۔''

(۱۰)

"نیلما" شفق سوپوری کا ایک مختصر سا ناول ہے، جسے اگر وہ چاہتے تو مزید پھیلا کر اور صفحات کی تعداد میں اضافہ کر کے لکھ سکتے تھے، لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا۔ بلکہ انہوں نے اختصار سے کام لے کر اس ناول کے حسن میں اور اضافہ کر دیا۔ اس ناول میں پورے آدی واسی معاشرے کی عکاسی محدود کرداروں کی وساطت سے کی گئی ہے۔ ناول نگار نے ہر کردار کی تخلیق کے ذریعے معنی خیز نتائج اخذ کیے ہیں۔ برجستہ مکالموں کا استعمال اور کہانی میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات کی ترتیب، ناول نگار کے گہرے سوچ و ادراک کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ ناول اپنے فنی اوصاف، ندرتِ خیال اور جدتِ موضوع کی بنا پر دورِ حاضر کا ایک بہت ہی بہترین ناول ہے۔ اس میں اختصار کے ذریعے تمام حالات و واقعات کو خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے بھی یہ ناول خاص اہمیت کا حامل ہے، اور اس کی وساطت سے ناول نگار کے گہرے ذہنی شعور کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ کشمیر میں بیٹھ کر انہوں نے آدی واسی سماج کی کامیاب ترجمانی کی ہے۔ یہ ناول نہ صرف دلت سماج کا عکاس ہے بلکہ تانیثی ادب میں بھی جموں و کشمیر کے موجودہ ادبی منظرنامے میں ایک اہم اضافہ ہے۔ فنی اعتبار سے بھی اس ناول کی سب سے بڑی خوبی

اس کا اختصار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کی اہمیت اور افادیت اسے اکیسویں صدی کے اہم ناولوں میں شامل کرتی ہے۔

جموں وکشمیر میں اکیسویں صدی میں اردو فکشن کے مستقبل کے تابناک نقوش نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس خطۂ ارض سے وابستہ بلاواسطہ اور بالواسطہ تعلق رکھنے والے ادیبوں، افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے ایک بڑے قافلے نے نئی صدی کے ناول کی بنیادوں کو مستحکم کرنے میں اپنا حصہ ادا کیا ہے، اور آئے دن اس صنف میں اضافے کے نئے نئے امکانات روشن ہوتے رہتے ہیں۔ جموں وکشمیر میں عہدِ حاضر کے ناول نگار اپنے بیش بہا تخلیقی کارناموں سے اکیسویں صدی کے عالمی ادب میں اپنا بھرپور کردار ادا کر رہے ہیں۔ یہاں لکھے جانے والے ناولوں میں زندگی کے نئے تقاضے اور فن کی جدید تبدیلیوں کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ ایسے ناولوں کی ایک بڑی تعداد ہے جو قاری کی دلچسپیوں کو دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ زیرِ نظر مقالے میں اگرچہ کچھ ناول نگاروں اور ان کی تخلیقات کا تذکرہ محض نمائندہ طور پر پیش کیا گیا ہے، لیکن یہاں معتبر ناول نگاروں کی ایک طویل قطار موجود ہے جنھوں نے اکیسویں صدی میں اردو ناول کو عروج کی منزلوں تک لے جانے کے لیے بھرپور عزم کے ساتھ قدم آگے بڑھائے ہیں۔ ان میں ایک اہم نام نور شاہ کا بھی ہے، جو افسانہ نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ناول نگاری کی تاریخ میں بھی نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ان کے ناول "پائل کے زخم"، "نیلی جھیل کالے سائے" اور تین ناولٹ "— آؤ سو جائیں"، " آدھی رات کا سورج" اور " لمحے اور زنجیریں—" وادیٔ گل پوش میں ناول کی تاریخ کا اہم باب بناتے ہیں۔ اسی طرح عہدِ حاضر کے ایک اور اہم ناول نگار کے طور پر وحشی سعید کا نام ابھرتا ہے۔ انہوں نے اگرچہ اردو افسانے کو اپنی تخلیقی سرگرمیوں کا محور بنایا ہے، تاہم "پتھر پتھر آئینہ" کے نام سے ناول لکھ کر اکیسویں صدی کے اردو ناول کی دنیا میں اپنی انفرادی شناخت قائم کی۔ اس ناول کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی زبان و بیان اور کہانی کی انفرادیت ہے۔ اسی طرح نئی صدی کے ناول کی دنیا میں جنتِ بے نظیر کشمیر کا ایک اور اہم نام نعیمہ احمد مہجور کا ہے، جنھوں نے اپنا منفرد ناول "دہشت زادی" لکھ کر کشمیری ناول نگاروں کی صف میں اپنی منفرد شناخت قائم کی۔ یہ ناول کشمیر کے پس منظر میں لکھا گیا

ہے اور تلخ و بے رحم حقیقتوں سے لبریز ہے۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے ناول اور ناول نگار، جن کے نام گزشتہ اوراق میں آ چکے ہیں، جموں وکشمیر میں اکیسویں صدی کے اردو ناول کی آبیاری میں مصروف عمل ہیں۔ الغرض، جموں وکشمیر کی ادبی سرزمین دوسری اصنافِ ادب کے ساتھ ساتھ صنفِ ناول کے لیے بھی زرخیز اور ہموار ہے۔ یہاں کے موجودہ دور کے ناول نگاروں نے عصری سماجی مسائل، عصری سیاست، تہذیب و معاشرت اور درد و کرب کو اپنے ناولوں کا خاص موضوع بنایا ہے۔ اگرچہ ہمارے یہاں ناولوں کی تعداد نسبتاً کم ہے، لیکن اکیسویں صدی کی شروعات سے ہی اس صنف میں جو کارہائے نمایاں انجام دیے گئے، ان کی وساطت سے یقیناً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناول کے مستقبل کے حوالے سے نتائج نہ صرف حوصلہ افزا ہیں بلکہ ایک روشن مستقبل کی ضمانت بھی فراہم کرتے ہیں۔ یعنی یہاں صنفِ ناول کے تابناک کل کے قوی امکانات کی امید کی جا سکتی ہے۔

حوالہ جات:

۱ ماہنامہ تمثیلِ نو (دربھنگہ) ص: ۱۷

۲ ماہنامہ تمثیلِ نو (دربھنگہ) ص: ۱۷

۳ اُردو ناول کا تنقیدی جائزہ از ڈاکٹر احمد صغیر، ص ۲۵۔۲۶

۴ جموں وکشمیر کے اُردو افسانہ نگار۔ از نور شاہ۔ ص ۱۵۱۔۱۵۲

۵ ’’نام دیو‘‘ آنند لہر، (بیک کور)

۶ برف آشنا پرندے از ترنم ریاض، ص ۵۰۳

۷ جموں وکشمیر کے اُردو افسانہ نگار: تعارف فن اور مکالمہ۔ از نور شاہ۔ ص ۱۵۹

۸ جموں وکشمیر کے اُردو افسانہ نگار۔ تعارف، فن اور مکالمہ۔ از نور شاہ۔ ص ۱۵۸

۹ نیلما از ڈاکٹر شفق سوپوری۔ ص ۱۱۔

۱۰ نیلما، شفق سوپوری۔ ۱۶۵

☆☆☆

ڈاکٹر ریاض توحیدی کشمیری

تنقیداورادبی تنقید

تلخیص: ادبی تنقید کسی بھی تخلیق کا محض سطحی تجزیہ نہیں ہوتا بلکہ یہ اس کے تمام پہلوؤں کو گہرائی سے جانچنے کا عمل ہے، جس سے تخلیق کے معنوں، اس کے اثرات، اور اس کے تخلیقی پہلوؤں کا بہتر فہم حاصل کیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جو ادب کو سمجھنے میں مدد فراہم کرتا ہے اور قاری کو تخلیق کی فنی اور فکری گہرائیوں تک لے جاتا ہے۔

کلیدی الفاظ: عام تنقید، ادبی تنقید، حسن انتظام کا تیر، بانسری، ساختیاتی تنقید، مارکسی تنقید، نفسیاتی تنقید، مابعد جدید تنقید

تنقید کا لفظ یا نام سنتے ہی کئی لوگ عام تنقید اور ادبی تنقید کے مابین امتیاز کرنے میں مغالطے کا شکار ہوجاتے ہیں کہ اس کا مطلب خوبی خامی یا کیڑے نکالنے جیسا عمل ہے۔ عام تنقید کے تعلق سے کچھ حد تک یہ بات مناسب بھی ہے کیونکہ نجی یا سماجی سطح پر تنقید کا عمومی مفہوم و مطلب یہی ہے اور اس خیال کے تحت یہی رویہ برتا بھی جاتا ہے۔ مثلاً کسی شخص میں یہ عیب ہے۔ وہ بندہ بڑا گھمنڈی ہے... وہ کسی کو اپنے برابر نہیں سمجھتا ہے۔۔۔ وغیرہ وغیرہ۔۔۔ لیکن اس کے برعکس ادبی تنقید کا مقصد و مدعا اور برتنے کا مباحثہ کچھ اور ہے۔ ادبی تنقید اور عام سطح کی تنقید کے مابین قطبین کا فرق ہے۔

ادبی تنقید........ معنوی اور اطلاقی لحاظ سے اتنی آسان نہیں ہے جتنا بیشتر لوگ سمجھنے میں دھوکہ کھاجاتے ہیں اور اس زعم میں رہتے ہیں کہ کسی شعر 'غزل' نظم 'متن' افسانے 'مضمون' کتاب وغیرہ پر سطحی قسم کی گفتگو کرتے ہوئے بس کی ' کا' پروف اغلاط کی نشاندہی یا چند سطور میں اپنی پسند یا ناپسند کا اظہار کرنا تنقید ہے' یا

تھوڑا بہت خوبی خامی سے متعلق چند جملے لکھ کر خود کو ناقدین کی صف میں شمار کرنا وغیرہ....... یہ ایک قسم کا تبصراتی یا تاثراتی خیال ہوتا ہے۔ سماجی سطح پر بے شک تنقید کا معنی خامیوں کی نشاندہی کرنا ہی مروج ہے تاہم ادبی سطح پر یعنی ادبی تنقید کوئی بچوں کا کھیل نہیں ہے کہ ہر کوئی اناپ شناپ لکھ کر خود کو ناقد سمجھنے کی غلط فہمی کی زد پر رہے۔ کسی کی تحریر پر سطحی قسم کی چند باتیں کرنا ادبی تنقید نہیں کہلاتی بلکہ....ادبی تنقید(Literary crticism) ادب کا ایک ایسا مضمون (subject) ہے جس کے دائرے میں کسی بھی معیاری متن، مضمون، تخلیق یا فن پارے کا علمی وادبی، لسانی واسلوبیاتی، نفسیاتی وسماجی اور فکری و تکنیکی وغیرہ علمی، وتنقیدی اسالیب کے پیش نظر محاکمہ کرنا، مکالمہ بنانا، چھان پھٹک کرنا، معیار بندی کرنا، توضیح وتشریح کرنا، حسب مناسب خصائص اور خامیوں کو اجاگر کرنا، (تاہم اگر کسی متن میں خامیاں موجود نہ ہوں تو ضروری نہیں کہ فضول قسم کی کوشش کی جائے) معنوی'ادبی' تکنیکی اورفنی وموضوعاتی جائزہ لینا یا تجزیہ کرنا وغیرہ آتا ہے۔ مختصراً کسی بھی متن کو ادبی وفنی، فکری ولسانی اور موضوعاتی وتخلیقی بنیاد پر ادبی وتنقیدی شعریات کے دائرے میں منظّم انداز سے ڈسکورس بنانا تنقید کہلاتا ہے۔ مزید توضیح کریں تو ادبی تنقید کا بنیادی مقصد اور کام کسی بھی فن پارے/تخلیق/تحریر/شعر/فکشن وغیرہ کو علمی وادبی، فنی وفکری، تجرباتی ومشاہداتی وغیرہ لوازمات کے پیش نظر تنقیدی عمل کے تجزیاتی ڈسکورس سے گزارنا ہوتا ہے۔ اس میں تحریر/تخلیق کے اسلوب، موضوع، تکنیک، زبان وبیان، پیام'، ہئیت وغیرہ چیزوں کا کبھی کبھی ایک ساتھ اور کبھی کبھی صرف ایک پہلو کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ اس میں تحریر کی خوبی اور خامی کو اجاگر کرنا بھی شامل ہے لیکن مذکورہ باتوں کو چھوڑ کر صرف خوبی خامی کے اجاگر کرنے کا نام ادبی تنقید نہیں ہے۔ یہ ادبی تنقید سے ناواقف ہونے کی غمازی کرتا ہے اور ہاں یہ ضروری نہیں کہ کسی شعر یا افسانے میں کوئی خاص قابل بیان خامی نظر نہ آئے اور تجزیہ نگار کسی معیاری متن کے فنی اور موضوعاتی پہلوؤں کے خصائص کا ہی احاطہ کرے تو بھی یہ اس تخلیق کا تنقیدی جائزہ کہلائے گا۔ یعنی اگر کوئی شعر وافسانہ فنی اور موضوعاتی طور پر معیاری ہو تو دلیل کے ساتھ اس کی خوبیاں بیان کرنا بھی ادبی تنقید کے زمرے میں آتا ہے۔ پروفیسر حامدی کاشمیری ''اکتشافی تنقید'' کے تناظر میں متن میں معنی اور

تجربہ پر بحث چھیڑتے ہوئے قاری اور تنقیدی کارگزاری کے کئی اہم پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ:

> ''متن کے تجربے سے گزرنے کے بعد قاری اپنی صوابدید اور آگہی کے مطابق اس سے معنی اخذ کرتا ہے.....(تاہم) تجربہ تک رسائی حاصل کرنے کے لئے نقاد کو" تجزیہ کاری" کی عمل آوری لازمی ہے....تخلیقی تجزیہ کاری الفاظ کے رشتوں اور تلازموں کا ادراک کر کے ان کے باہمی تعمل سے ابھرنے والی ایک فرضی صورتحال کو دریافت کرتی ہے۔"

ادب میں کئی تنقیدی تصورات اور نظریات مثلاً عملی تنقید، ہیئتی تنقید، قاری اساس تنقید، متنی تنقید، ماحولیاتی تنقید، نفسیاتی تنقید، مارکسی تنقید، تخلیقی تنقید، ساختیاتی تنقید، نفسیاتی تنقید، اکتشافی تنقید، مابعد جدید تنقید وغیرہ کے علاوہ ادبی تھیوریز بھی ہیں۔ جن کے تحت کسی بھی متن کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ اس لئے کسی معیاری تخلیق یا فن پارے سے متعلق یہ کہنا کہ اس کو تنقید کی ضرورت نہیں، ادبی اور علمی بنیاد پر ادبی تنقید کی علمیت، اہمیت اور ضرورت سے بے خبری ہی کہلائے گا اور معمولی تعریفی تبصرہ نگاری کا چلن عام ہوگا۔ کئی لوگ تو ابھی بھی تبصرہ، تاثر، رائے اور تنقید کے مابین فرق کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ تنقید کے اقسام اور اطلاقی مثالوں کی بحث چھیڑنے سے موضوع طویل ہو جائے گا اور بقول نیر رانی شفق:

کروں جو تنقید ظلمتوں پر
تو آئے گا حرف حکمتوں پر

فی الحال ادبی تنقید سے متعلق پیش ہوئے خیالات کے عملی اطلاق کے لئے چند نمونے پیش خدمت ہیں۔ جس سے تنقیدی تجزیہ کاری کی تفہیم میں کچھ حد تک آسانی ہوگی۔ حسین مجروحؔ کے شعری مجموعہ 'آواز' میں شامل ایک نظم 'حسن انتظام کا تیز' کی تخلیقیت اور معنویت کسی بھی باشعور قاری کو متاثر کرسکتی ہے۔ اس نظم کا مطالعہ کرنے کے بعد راقم کا دھیان پہلے شاعر کے تخلص یعنی 'مجروحؔ' کی معنویت کی طرف چلا گیا اور پھر اس معنویت کو نظم میں برتے گئے تخلیقی تجربے میں ایک مجروح روح کی بھرپور عکاسی محسوس ہوئی۔ گویا یہ نظم حسین مجروحؔ کی مجروح روح کا شعری احتجاج ہے۔ نظم کے متن میں پوشیدہ شعری

کردار کے لہجے کا اتار چڑھاو اور احساسات وخیالات کی ڈرامائی صورت حال سے ظاہر ہے کہ نظم کا تخلیقی برتاؤ' قاری کے سامنے علامتی طور پر سیاسی وسماجی برتاؤ کے دہرے معیار کو حسیاتی طور پر عیاں کر رہا ہے۔ نظم کی معنوی تشکیلیت پر غور کرنے سے ظاہر ہو رہا ہے کہ شعری کردار (شاعر) کے لہجے کے اتار چڑھاو میں جو حسین لیکن گہرا طنز پوشیدہ ہے وہ نظم کے عنوان سے ہی شروع ہوتا یعنی 'حسن انتظام کا تیر'۔ حسن انتظام تو بہترین انتظام کے طور پر استعمال ہوتا ہے لیکن شاعر نے اچھوتے انداز میں تیر کا استعمال کر کے حسن انتظام کو مثبت کے بدلے منفی معنی میں پیش کیا ہے جیسے دودھ میں شکر کی صورت میں زہر ملا ہوا ہو۔ نظم میں لفظوں اور تراکیب کے تخلیقی برتاؤ پر غور کریں تو تفہیمی طور پر ایک واقعاتی تسلسل کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ 'صف دلبراں' کی ترکیب میں سماجی رویے سے زیادہ سیاسی وطیرے کی طنز آمیز غمازی محسوس ہو رہی ہے کیونکہ ساختیاتی طور پر نظم کے الفاظ وتراکیب چارہ گر، خوئے انتقام، قبائے خواب، کفن، حسن انتظام، سر کٹانا، بے کسوں کی آہیں، نسخہ شفا، وجہ نجات، نشہ نیند سا وغیرہ سبھی سیاسی مسائل ومعاملات انتقام گیری کی علامتیں ہیں۔ مجموعی طور پر نظم کی فضا، کردار، تخاطب اور مخاطب جیسا شعری تجربہ ایک تحیر خیز اور ظلم پرور منظرنامے کا بہترین تخلیقی اظہار ہے، جو متنوع رویوں کے دہرے معیار کی تخلیقی توانائی سے یوں ایکسپوز ہو رہا ہے:

پھر ایک بار صفِ دلبراں سے چھُوٹا ہے
بنام چارہ گری، خُوئے انتقام کا تیر
پھر ایک بار ہوئی ہے قبائے خواب، کفن
پھر ایک چلا حسنِ انتظام کا تیر
کہا گیا ہے کہ بیمار کی شفا کے لئے
بدن کی شاخ سے، سر کاٹنا ضروری ہے
تنِ سوال طلب ، بے کسوں کی آہوں سے
برہنہ غم کی طرح ڈھانپنا ضروری ہے
بیاں ہوا ہے یہ نسخہ شفا جس کو

صلائے بے خبری، بے مراد کہتی ہے
ہمارے واسطے وجہ نجات ہے گرچہ
نشہ ہے نیند سا اور موت اس میں رہتی ہے
یہ تیر چارہ گری، اعتبار کا قاتل
ہوس میں ڈوبا ہوا ، زہر میں بجھایا ہوا
دلوں کے بیچ لہو کو خلیجنے والا
یہ تیر لگتا ہے پہلے بھی دل پہ کھایا ہوا

نظم میں پیش ہوئے موضوعات کا الگ الگ جائزہ لینے سے مضمون کی طوالت بڑھ جائے گی۔اسی شاعر کی ایک مختصر نظم 'انسان وروں کے بیچ' کی تخلیقی دروبست اور معنوی گہرائی کے تناظر میں عصر حال کے انسان کی مادیت پرست سوچ اور اخلاق کش اعمال پر استفہامیہ انداز سے حیرت کا اظہار کیا گیا ہے لیکن علامتی اسلوب کے دلکش رچاؤ میں کہ یہ کون سی مخلوق ہیں! جن کی آنکھیں چہرے کے بدلے شکم پر دکھائی دیتی ہیں اور جن کے دل مادیت کے جیب بنے ہوئے ہیں، جن کی زبانیں غیبت کرنے میں مصروف رہتی ہیں جیسے کتوں کی رال ٹپکتی زبان ہو:

یہ کون مخلوق ہیں خدایا!
کہ جن کی آنکھیں
رخ شکم پراُگی ہوئی ہیں
دلوں پہ جیبیں لگی ہوئی ہیں
زبانیں جن کی لعابِ غیبت سے تر بتر ہیں.........

نظم کی علامتی و معنوی جہات بڑی عمدگی سے معاشرے کے اخلاقی فساد(Moral turpitude) کی طرف اشارہ کرتی ہیں کہ موجودہ دور کے مادیت پرست ماحول میں انسانی جذبوں پر مصنوعیت کا ایسا رنگ چڑھا ہوا ہے کہ توقیر و تعظیم کا مدار کرنسی کے محور کے گرد ہی گشت کر رہا ہے۔

یہ اخلاقی فساد(Moral turpitude) شرق و غرب میں یکساں طور پر

پھیلا ہوا ہے۔ اس قسم کے بدلتے معیار کی عکاسی Gabriel Okara اپنی نظم ''Once Upon a Time'' کے درج ذیل بند میں یوں کرتا ہے:

There was a time indeed
They used to shake hands with their
hearts
But that's gone Son.
Now they shake hands without hearts
While their left hands search
On my Empty pockets

اسی طرح ایک مائیکروفکشن ''بانسری'' (ارشد محمود ہادی) کی تخلیقی فن کاری اور علامتی وموضوعاتی عوامل کا تجزیہ کرنے کی کوشش کریں گے' لیکن ایک بات ہمیشہ ذہن میں رہنی چاہئے کہ کسی بھی معیاری تخلیقی متن کی معنوی جہات پر ہر کوئی باشعور قاری اپنی اپنی علمی وادبی بصیرت کے مطابق تجزیہ کرسکتا ہے لیکن تجزیہ متن کے تشکیلی عناصر کے مطابق ہونا چاہئے۔تو پہلے 'بانسری' کا متن پیش کریں گے اس کے بعد اپنے معروضات کو سامنے رکھیں گے:

''تُو نے مجھے بانس کی زمین سے کاٹ کر جدا کیا۔ میں روتی چلاتی رہی۔ لوگ میرے نالہ وفغاں سے روتے رہے؟ وہ میرے نالوں کو دنیا کا غم سمجھتے رہے۔ میں اپنے دیس سے نکل کر ایامِ وصل کے چکر کاٹتی رہی؟ مجھ کو ایسے سینے سے آشنا کرایا جو خود سے بھی نا آشنا تھا؟ میں وصل کی تلاش میں تھی اور فراق کی زد میں آ گئی۔ فراق نے مجھے چاک کیا تو کئی ہمدرد سامنے آئے؟ یہ ہمدرد مجھے کہاں کہاں نہ لے گئے؟ خوشحال سے قیودِ بدحال تک سبھی جگہ دیکھیں' کئی یار بنے لیکن ہر کوئی اپنے غم میں ڈوبا رہا۔ میرا غم کوئی نہ سمجھ سکا؟

اک گھنے پیڑ تلے بیٹھے بانسری نواز کی مخالف سمت بیٹھا بزرگ اپنی بصیرت سے یہ بانسری کی درد بھری داستان سن رہا تھا کہ اچانک بانسری نواز رک گیا اور کہا؟

''بابا جی آپ کو بانسری کی آواز اچھی لگتی ہے؟''
''ہاں بیٹا اسکے راگوں نے میرے دل کے پردے پھاڑ دیئے اسکی فریاد میں کئی راز چھپے ہیں۔''
''کیسے راز بابا جی؟''
''بیٹا بانسری کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک ایک پھونک سے آواز گونجنے تک بانسری کی زیرو بم سے آواز پلٹنے تک دنیا ایک پھونک سے دوسرے پھونک تک مقید ہے۔''
بانسری نواز بابا کی بات سن کر پہلے مسکرایا پھر بانسری کے دوسرے سرے کو لبوں سے لگا کر بجانے لگا تو بانسری خاموش رہی؟
''بابا جی نے چشمِ بصیرت سے دیکھ کر کہا؟
''بیٹا بانسری کے دوسرے ہیں ایک تمہارا ہے اور ایک اللہ کا ہے۔تم نے اپنا سرا پکڑنا ہے اور سمجھنا ہے کہ ایک سرے سے دوسرے تک کتنے اور کیسے کیسے راگ الاپنے ہیں؟''
بانسری نواز راز پاتے ہی پھونک سے ہی جاتا ہے یوں بانسری، بانسری نواز سے آزاد ہو جاتی ہے؟
اور بابا جی بانسری کے مخالف سرے کو دیکھتے رہ گئے؟''

....

اس تخلیقی فکشن 'بانسری' کی سحر انگیز کہانی وجد کی کیفیت طاری کر دیتی ہے اور وجد کی کیفیت کیوں نہ طاری ہو جائے جب تحریر میں تصوف کی چاشنی ہو۔کہانی میں استعاراتی اسلوب میں بانسری کی آواز کے توسط سے انسانی روح کی اس کیفیت کو ظاہر کیا گیا ہے جو ہمیشہ فراق و وصل میں ذات حق کی متلاشی رہتی ہے۔کہانی میں مولانا رومیؒ کے درجہ ذیل اشعار کی موضوعاتی عکاسی ہوتی ہے:

بشنو ایں نی چوں حکایت می کند
از جدائی ہا شکایت می کند

(بانسری کو بانس کے جنگل سے کاٹا گیا ہے۔اور بانسری اسی
اصل سے جدا ہونے کی شکایت بیان کرتی ہے۔)

کز نیستاں تا مرا ببریدہ اند
در نفیرم مرد و زن نالیدہ اند

(جب سے مجھے بانس کے جنگل یعنی میرے گھر سے جدا کیا گیا
ہے میرے اندر جدائی کے سبب اتنا درد پیدا ہو گیا ہے کہ میری آہ
وزاری سے مرد وزن روتے ہیں۔)

مولانا روم نے بانسری کی دردانگیز آواز کی عجیب وغریب حکمت بیان کی ہے کہ بانسری کی آواز میں اتنا دردانگیز اثر یونہی نہیں ہے۔ بلکہ وہ اپنے محبوب سے جدا ہونے کی وجہ سے درد بھری صدا دیتی ہے۔

مطالعاتی سطح پر مائکروف مولانا رومی کے مذکورہ اشعار کا فکشن روپ ہے اور فنی کاریگری کے علامتی اسلوب میں موضوع دو قسم کے اضطراب (unrest) کو نمایاں کر رہا ہے۔لفظوں کے ظاہری معنی سے بانسری کی جدائی کا اضطراب اور معنویت کے پیش نظر انسان کا روحانی اضطراب۔۔۔ایک بزرگ اسی موضوع کے متعلق فرماتے ہیں کہ انسان کی ہر حالت میں بے اطمینانی اور گھاٹے کا احساس اس کے الٰہی الاصل ہونے کا ثبوت ہے۔اس طرح سے کہانی میں ایک قسم کا روحانی اضطراب (Spiritual unrest) بزبان بانسری بیان کیا گیا ہے۔کردار نگاری میں بانسری نواز' بابا جی اور بانسری کی موجودگی اپنا اپنا رول نبھا رہے رہے ہیں۔ پلاٹ کی ترتیب میں کہانی کے عناصر' موضوع کی پیش کش اور علامتی اسلوب کی صنعت گری دلچسپ فن کاری کی عکاسی کرتے ہیں اور اس تخلیق کی ہیت/ فارم کے افسانوی لوازمات مثلاً افسانویت' کرافٹ' کہانی پن' کردار نگاری' وحدت تاثر اور اختصار وغیرہ کو اردو مائیکروفکشن کی ہیت کے لئے بطور نمونہ بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر شاہ فیصل

وحشی سعید ـــــــ طویل راستوں کا راہی

تلخیص: وحشی سعید کی تحریروں کی خاصیت یہ ہے کہ وہ نہ صرف کہانیاں سناتے ہیں، بلکہ قاری کو مختلف ثقافتوں، جغرافیائی دائروں اور سماجی مسائل کی سیر کراتے ہیں۔ ان کی تحریر میں عالمی شعور اور مقامی رنگ کا حسین امتزاج ملتا ہے، جو انہیں ادب کے افق پر ایک منفرد اور قابلِ قدر افسانہ نگار کے طور پر نمایاں کرتا ہے۔

کلیدی الفاظ: وحشی سعید، نگینہ، سڑک جاری ہے، کنوارے الفاظ کا جزیرہ، پتھر پتھر آئینہ، انسانی نفسیات، جذباتی پیچیدگیاں

وحشی سعید کے نام اور ادبی کام سے جموں وکشمیر کے علاوہ ملک کی دوسری جگہوں کے ادب نواز لوگ بھی واقف ہیں اور ان کے طویل افسانوی سفر سے ظاہر ہے کہ اپنے دلکش اسلوب اور تخلیقی بصیرت کی وجہ سے انہوں نے نہ صرف وادی کشمیر بلکہ برصغیر ہندو پاک کے ادبی حلقوں میں اپنا منفرد مقام بنایا ہے۔ اس کی ایک وجہ ان کی فکشن تخلیقات خصوصاً افسانوں کی کہانیوں کے متنوع موضوعات ہیں جو قاری کی توجہ اپنی طرف کھینچنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ وحشی سعید کے فکر وفن کا جائزہ لینے سے قبل' ان کی زندگی کے ان پہلوؤں پر نظر ڈالنا مناسب رہے گا جنہوں نے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو پروان چڑھانے اور ان کے ادبی سفر کو کامیاب بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ آیئے ان کی سوانحی جھلکیوں پر ایک نظر ڈالتے ہیں تا کہ ان کی شخصیت اور ادبی کا ناموں کو بہتر طور پر سمجھا جا سکے۔

وحشی سعید، جن کا اصل نام محمد سعید ترمبو ہے، 16 نومبر 1946 کو نائد کدل، سرینگر میں پیدا ہوئے۔ اپنے ادبی سفر کے ابتدائی ایام میں وہ اپنے نام کے

ساتھ ''ساحل'' کا تخلص بھی استعمال کرتے تھے۔ تاہم، بعد میں انہوں نے ''ساحل'' کو ترک کر کے صرف ''وحشی'' نام اختیار کیا۔ رسالہ ''تحریکِ ادب'' کے ایڈیٹر جناب جاوید انور، جن کو وحشی سعید کی شخصیت اور ادبی خدمات کا گہرا مطالعہ ہے' کی طرف سے لیے گئے ایک انٹرویو میں بتاتے ہیں:

''وحشی سعید صاحب سے میں نے ایک مرتبہ پوچھا تھا کہ انہوں نے اپنا تخلص وحشی کیوں رکھا جبکہ اس قسم کا تخلص تو شاعروں کا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار بھی تخلص اختیار کرتے ہیں مثال کے طور پر سعادت حسن منٹو یا پھر پورا نام بدلنے کی روایت بھی ہے مثلاً دھنپت رائے کا پریم چند ہونا وغیرہ۔ اس کا جو جواب انہوں نے دیا اس نے مجھے لاجواب کر دیا۔ انہوں نے بتایا کہ پاکستان کی ایک مصنف رضیہ بٹ جس کا ایک ناول بہ عنوان وحشی ہے، چار سو سے زائد صفحات پر مشتمل۔ اس ناول کو انہوں نے تب پڑھا تھا جب وہ درجہ آٹھ کے طالب علم تھے۔ وحشی کا مرکزی کردار لوگوں کی بھلائی میں پیش پیش رہتا لیکن ہر بار کچھ ایسا ہو جاتا کہ اس کا اپنا نقصان ہو جاتا تھا، اس لیے لوگ اسے وحشی کہتے تھے۔ یہ نکتہ اس وقت کے محمد سعید ترمبو کی تخلیقی سرشت میں ضم ہو گیا اور استحکام کی آنچ میں برابر پکتا رہا۔ جب ان کا ادبی تخلیق کا دور آیا تو انہوں نے اسے اپنی تخلیقی شخصیت میں سمولیا اور خود کا تخلص وحشی رکھ لیا۔''

سید صاحب نے خود اپنے تخلص کے بارے میں راقم الحروف سے گفتگو کرتے ہوئے کہا کہ:

''دراصل وحشی بالکل منفرد تخلص تھا۔ اس زمانے میں کوئی شاعر اگر اسے اختیار کرتا تو کوئی حیرت نہیں تھی لیکن ایک افسانہ نگار، ناول نگار کا یہ تخلص اہل ادب کیلئے تجسس کا باعث تھا۔۔۔ اسلئے اب ساحل کی ضرورت نہیں رہی۔''

بہر کیف وجہ جو بھی ہو' محمد سعید کا 'وحشی نام' اختیار کرنا اکثر قارئین اور اہلِ ادب

کے لیے باعث حیرت رہا ہے۔ایک ایسی شخصیت جو زندہ دلی، شگفتہ مزاجی اور محبت بھری فطرت کے لیے جانی جاتی ہو، اس کے لیے ''وحشی'' جیسا تخلص بظاہر غیر متوقع اور چونکا دینے والا محسوس ہوتا ہے۔لیکن یہی حیرت ان کے تخلیقی سفر کی انفرادیت کو اجاگر کرتی ہے۔''وحشی'' کا انتخاب محض ایک تخلص نہیں بلکہ ان کی تخلیقی شخصیت کے پوشیدہ پہلوؤں کا آئینہ ہے۔ان کے قارئین اس انفرادیت کو نہ صرف محسوس کرتے ہیں بلکہ اسے ان کی تخلیقی بصیرت کے طور پر بھی سراہتے ہیں۔اس طرح ''وحشی'' ان کی تخلیقات میں ایک عمدہ جذبے اور اضطراب کی صورت اختیار کر گیا ہے۔

وحشی سعید کے آبا و اجداد کا تعلق افغانستان کے علاقے بدخشان سے تھا، جو پٹھانوں کے دورِ حکومت میں ہجرت کر کے کشمیر آئے اور یہیں کے ہو کر رہ گئے۔ان کے پردادا، حبیب اللہ ترمبو، مالی لحاظ سے زیادہ خوشحال نہیں تھے، لیکن ان کے بیٹے، محمد رمضان ترمبو، جو وحشی سعید کے دادا تھے، نے اپنی ذہانت اور محنت کے بل بوتے پر سماج ایک نمایاں مقام حاصل کیا۔محمد رمضان ترمبو کو سرینگر کے ایک معروف تجارتی خاندان نے، جو تانبے کے برتنوں کا کاروبار کرتا تھا، گھر داماد کے طور پر قبول کیا۔جہاں ان کی تقدیر چمک اٹھی۔ انہوں نے سسرال والوں کے اس کاروبار میں اس قدر ہاتھ بٹایا کہ اس کاروبار میں اپنی ایک الگ پہچان بنالی۔محمد رمضان کے بڑے بھائی، خضر محمد ترمبو، جو زیورات کے کاروبار سے منسلک تھے، پہلے ہی تجارت میں اپنی پہچان بنا چکے تھے۔ان کی وساطت سے محمد رمضان نے بھی زیورات کے کاروبار میں قدم رکھا اور ترقی کرتے ہوئے کشمیر کے معروف تاجروں میں شامل ہو گئے۔ڈوگرہ راج کے دوران، جب مہاراجہ پرانی چیزوں کی نیلامی کرتے، تو ان نیلامیوں میں صرف صاحب ثروت تاجروں کے لیے شرکت ممکن تھی۔محمد رمضان ترمبو اُس وقت جانے مانے تاجروں میں شمار ہوتے تھے اور کئی بار ان نیلامیوں میں کامیابی حاصل کی، جو ان کی مالی طاقت اور کاروباری مقام کا ثبوت تھا۔محمد رمضان کے بیٹے اور وحشی سعید کے والد، محمد عبداللہ ترمبو، نے بھی اس خاندانی وراثت کو آگے بڑھایا۔ زیورات کے کاروبار کو کامیابی سے سنبھالنے کے ساتھ ساتھ انہوں نے ہوٹل انڈسٹری میں بھی قدم رکھا۔ہوٹل ''شہنشاہ پیلس'' ان کی کاروباری مہارت کا نتیجہ تھا۔مزید برآں،

انھوں نے اپنے والد کے نام سے ایک فرم قائم کی، جو ''ایم اے رمضان'' کے نام سے مشہور ہوئی۔ وحشی سعید کی والدہ، محترمہ سارہ ترمبو صاحبہ، ایک عبادت گزار اور ذمے دار خاتون تھیں، جنھوں نے نہایت محنت اور سلیقے سے اپنے بچوں کی تعلیم و تربیت کی۔ محمد عبداللہ ترمبو کی تین اولادیں ہوئیں اور تینوں بیٹے تھے۔ پہلا بیٹا وحشی سعید، دوسرا ظہور احمد ترمبو اور آخری بیٹا عبدالمجید ترمبو ہیں۔

جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے کہ وحشی سعید کا خاندانی سلسلہ بدخشاں (افغانستان) سے جا ملتا ہے۔ جہاں سے ان کے آبا واجداد نے ہجرت کر کے کشمیر کو اپنا مسکن بنایا۔ تاہم اس ہجرت کے بعد ان کے خاندان نے ''ترمبو'' کا نام اپنایا، اس کی وضاحت وحشی سعید خود یوں کرتے ہیں:

> ''ہمارے اسلاف کا پیشہ تجارت تھا ''ترنبو' ان کے نام کے ساتھ اس طرح جڑ گیا کہ کہا جا رہا ہے کہ کشمیر جو اُن دنوں ایک الگ اور خود مختار ملک تھا' زبردست قحط سالی کا شکار ہو گیا۔ لوگوں کے پاس کھانے پینے کا سامان نہ رہا۔ چونکہ رسل ورسائل میں اتنی ترقی نہ ہوئی تھی اور راستے بھی کافی دشوار گزار اور پہاڑی تھے۔ اوپر سے ناموافق موسمی حالات کا اثر تھا۔ اس لئے ہمارے اسلاف نے ایک خاص قسم کے موٹے غذائی اجناس سے بنی ہوئی روٹی ''ترنبہ'' برآمد کرنی شروع کر دی اور اسی ترنبہ کی مناسبت سے ہمارے اسلاف کے ناموں کے ساتھ 'ترمبو' جڑ گیا۔''

وحشی سعید کی ازدواجی زندگی کا آغاز 18 جولائی 1968 کو ہوا، جب ان کی شادی ان کے سگے چچا کی بیٹی 'سلیمہ ترمبو' سے ہوئی۔ سلیمہ ترمبو اپنی سادگی اور خوبیوں کے باعث وحشی سعید کے والدین کے دل میں گھر کر چکی تھی اور جنھوں نے انہیں اپنے بڑے فرزند کے لیے منتخب کیا۔ آج تک دونوں میاں بیوی ایک خوشگوار ازدواجی زندگی گزار رہے ہیں۔ اس مقدس بندھن کے نتیجے میں ان کے گھر دو بچوں کی رونق آئی: ایک بیٹی 'صبیحہ' اور ایک بیٹا 'اشتیاق ترمبو'۔

شادی کے بعد، وحشی سعید کے والد محترم کی خواہش پر تینوں بھائی وحشی سعید،

ظہور احمد ترمبو اور عبدالمجید ترمبو خاندانی کاروبار میں شامل ہو گئے۔ اگرچہ آج کل عبدالمجید ترمبو لندن میں مقیم ہیں اور وہاں ایک معروف قانون دان کے طور پر ''بیرسٹر مجید ترمبو'' کے نام سے جانے جاتے ہیں، تاہم وحشی سعید اور ظہور احمد ترمبو آج بھی مل جل کر خاندانی کاروبار کو کامیابی سے سنبھالے ہوئے ہیں۔ یہ شراکت داری نہ صرف ان کے والد کی میراث کا تسلسل ہے بلکہ ان کی باہمی ہم آہنگی اور محنت و محبت کی علامت بھی ہے۔

5 جنوری 1993 کو وحشی سعید کی والدہ ماجدہ اس دارالفانی سے رحلت کر گئی۔ ان کی وفات خاندان کے لیے ایک ناقابلِ تلافی صدمہ ثابت ہوئی۔ والدہ کی وفات کے بعد والد صاحب کی تمام تر ذمہ داریاں وحشی سعید اور ان کے برادران کے کندھوں پر آ گئیں۔ تینوں بھائیوں نے ان فرائض کو نہایت احسن طریقے سے نبھایا۔ والد کو بزرگی کے ایام میں ہر طرح کی نہ صرف سہولت مہیا رکھی بلکہ خود اپنے والد محترم کی دیکھ ریکھ ان کے آخری ایام تک کرتے آئے۔ فروری 2007 کو، والد محترم نے بھی اس دنیا کو خیر باد کہا۔

والدین کی وفات کے بعد وحشی سعید نے خاندان کو نہ صرف متحد رکھا بلکہ بھائیوں کے درمیان شفقت اور محبت کا عملی نمونہ پیش کیا۔ والد کے انتقال کے بعد تینوں بھائیوں نے مل جل کر کاروبار کو نئی بلندیوں تک پہنچایا۔ والد محترم کی قائم کردہ فرم ''ایم اے رمضان'' کو نہ صرف کامیابی سے آگے بڑھایا بلکہ اس کی شاخیں جموں و کشمیر سے نکل کر کلکتہ اور دہلی تک قائم کیں۔ کاروبار کے سلسلے میں وحشی سعید نے نہ صرف ہندوستان کی بیشتر ریاستوں کا سفر کیا بلکہ امریکہ، کینیڈا، لندن اور برطانیہ جیسے ممالک میں بھی مہینوں قیام کیا۔ ان تجربات نے ان کی فکر کو وسعت بخشی، جس کا عکس ان کی تخلیقات میں جا بجا جھلکتا ہے جو کہ ان کے ادبی سفر کو مزید گہرائی و گیرائی بخشتا ہے۔

وحشی سعید نے ابتدائی تعلیم بسکو اسکول سرینگر سے حاصل کی۔ اس کے بعد ایس پی کالج سرینگر میں داخلہ لیا، جہاں سے انٹرمیڈیٹ اور بی اے کے امتحانات میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔ بی اے مکمل کرنے کے بعد انہوں نے کشمیر یونیورسٹی کے شعبہ اردو میں ایم اے اردو کے لئے داخلہ لیا۔ اس دور میں شعبہ اردو میں پروفیسر عبدالقادر سروری، پروفیسر شکیل الرحمان اور پروفیسر حامدی کاشمیری جیسے جلیل القدر اساتذہ موجود تھے۔ ان

اساتذہ کی سرپرستی میں وحشی سعید نے نہ صرف ایم اے کی ڈگری حاصل کی، بلکہ ان کی چھپی ہوئی تخلیقی صلاحیتوں کو بھی پروان چڑھنے کا موقعہ ملا۔ ان اساتذہ کی ہدایات اور رہنمائی کا اثر ان کی زندگی اور ادبی تخلیقات میں نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اس کا ذکر وحشی سعید نے اپنے ایک مضمون میں یوں کیا ہے:

> ''1969ء میں کشمیر یونیورسٹی میں ایم۔اے اردو میں داخلہ لیا تھا۔ طالب علمی کے وہ سال جو یونیورسٹی میں گزارے، میری زندگی کا سب سے انمول حصہ ہیں۔ زہے قسمت کہ اردو اساتذہ میں کئی قدآور علمی اور ادبی شخصیات تھیں۔ اس گراں قدر فہرست میں جناب عبدالقادر سروری صاحب تھے، جن کے بارے میں مشہور تھا کہ انہوں نے خود تو پی ایچ۔ڈی نہیں کی تھی لیکن چالیس سے زائد اسکالروں کی پی ایچ۔ڈی مکمل کرانے میں رہبری فرمائی تھی۔ سرور صاحب نے اپنی کتاب ''کشمیر میں اردو'' میں دو صفحات پر میرا ذکر کیا ہے حالانکہ اس وقت میری عمر محض اکیس سال تھی۔ شعبہ اردو کے ڈین جناب ڈاکٹر شکیل الرحمٰن تھے۔ وہ بڑی خوددار شخصیت کے مالک تھے.... وہ مجھ سے اس قدر شفقت رکھتے تھے کہ میری تربیت کے لئے مجھے اپنے ساتھ لے کر بہت سی ادبی مجالس اور مشاعروں میں لے جاتے تھے۔ ان کی سرپرستی میں شعبہ اردو میں 'بزم ادب'' کی بنیاد پڑی۔ میرے تیسرے بہترین استاد جناب حامدی کاشمیری تھے۔ جنہوں نے میرے ایم۔اے کی طالب علمی کے دوران ہی اپنی ڈاکٹریٹ کی ڈگری مکمل کی تھی۔ مجھے ان تینوں اساتذہ کی سرپرستی اور شفقت بالخصوص حاصل رہی۔''

کالج کی طالب علمی کے دوران وحشی سعید کی پہلی کہانی ''تاش کے باون پتے'' روزنامہ ''آفتاب'' کے ہفتہ وار ایڈیشن میں شائع ہوئی، جس کے بعد ان کی کہانیاں متواتر اسی اخبار میں شائع ہوتی رہیں۔ اسی دوران وہ کالج میگزین ''پرتاپ'' کے مدیر بھی رہے، اور اس میگزین میں بھی ان کی کئی کہانیاں شائع ہوئیں۔ کشمیر سے باہر اردو ادب کی دنیا میں ان

کا پہلا افسانہ 1970 میں ممبئی کے مشہور مجلّے ''شاعر'' میں ''جمود کا جنازہ'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ یہ افسانہ ان کی ادبی حیثیت کی ابتدا تھا اور آج تقریباً پچاس سال گزر چکے ہیں، لیکن وحشی سعید کا قلم ابھی تک توانا ہے۔ اگر چہ کچھ عرصے تک کاروباری ذمہ داریوں کے باعث ان کی تخلیقی سرگرمیاں موقوف ہوگئی تھیں، مگر اس وقفے کے بعد وہ ایک مرتبہ پھر اپنے قلم کو پوری شدت سے صفحہ قرطاس پر رواں کر چکے ہیں۔ اس سلسلے میں نور شاہ کا فرمانا موزوں ہے کہ:

> ''میرے لئے مسرت کی بات یہ ہے کہ سن 2011 میں کہی ہوئی میری بات وحشی سعید کے دل کو چھوگئی اور انہوں نے ایک بار پھر ثابت کر کے دکھایا اپنے افسانوں اور ناولوں کی وساطت سے کہ ان میں اب بھی لکھنے کی قوت باقی ہے۔ ان کے قلم میں آج بھی روانی ہے۔ شگفتگی اور سادگی ہے۔ اپنی ادبی خاموشی کے دوران وحشی سعید نے جو تجربات کئے 'جذبات واحساسات کی جن راہوں سے گزرے' جن تکلیف دہ حالات وواقعات سے دوچار ہوئے وہ سب آج بھی ان کے افسانوں میں بخوبی نظر آتا ہے۔ ایک نئے انداز' ایک نئے ٹریٹمنٹ' ایک نئے اسلوب کے ساتھ۔ تشبیہات اور علامات کے استعمال میں ان کی ذہنی اور فکری بالیدگی کا احساس ہوتا ہے۔''

رسالہ ''نگینہ'' نکالنے سے متعلق وحشی سعید کہتے ہیں جب وہ ایس پی کالج سرینگر میں زیر تعلیم تھے، تو ایک دن انہیں خیال آیا کہ کیوں نہ وہ بھی ایک رسالے کی اشاعت شروع کریں۔ اس خواب کو شرمندہ تعبیر کرنے میں دونوں شفیق برادران، ظہور احمد ترمبو اور عبدالمجید ترمبو، اور ان کے دیرینہ دوست مظفر ایرج نے ان کا بھرپور ساتھ دیا۔ اس طرح 1968 میں ''نگینہ'' کے نام سے رسالہ شروع ہوا۔ اور جس کا پہلا شمارہ 1968 میں شائع ہوا۔ 1977ء تک یہ رسالہ باقاعدگی سے شائع ہوتا رہا، مگر پھر وحشی سعید پر کاروباری ذمہ داریاں اس قدر بڑھ گئیں کہ اس رسالے کی اشاعت کا سلسلہ روکنا پڑا۔ یہ وقفہ اتنا طویل ہوگیا کہ اس کی مدت انتالیس سال پر محیط ہوگئی۔ تاہم 2007 میں مظفر

ایرج کے اصرار اور اُن کے مکمل تعاون کے بعد ''نگینہ'' کے دوبارہ شائع ہونے کا سلسلہ شروع ہوا۔ آج تک یہ رسالہ بھرپور انداز اور جوش وجذبے کے ساتھ جاری وساری ہے۔ وحشی سعید اس کے چیف ایڈیٹر ،ظہور احمد ترمبو مینجنگ ایڈیٹر اور عبدالمجید ترمبو ایڈیٹر ہیں۔اس کی ترتیب وتہذیب کا کام جموں وکشمیر کے جانے پہچانے فکشن نگار جناب نورشاہ کے ذمہ ہے۔

یہاں پر یہ کہنا بے جانہیں ہوگا کہ ادب کے ساتھ وحشی سعید کی گہری وابستگی اور خلوص کو دیکھتے ہوئے،ان کی والدہ نے ان کے ادبی سفر کو جاری رکھنے کے لیے ابتدا میں مالی معاونت کی تھی۔جس کا اظہار وحشی سید نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''میرے دونوں بھائی ظہور ترمبو اور عبدالمجید ترمبو میرے شانہ بہ شانہ تھے۔پہلے پہل تو ہم نے اپنے صرفے سے رسالہ نکالنے کی کوشش کی اور کامیاب بھی رہے۔لیکن کب تک !امی جان نے جنہیں ہم ''بوبا'' کہتے تھے'ان کو ہمارا یہ تہذیبی عمل بہت بھایا اور انہوں نے ہماری ہر طرف کی معاونت فرمائی۔مالی تعاون جو رسالے کی اشاعت کا سب سے بڑا مسئلہ ہوتا ہے وہ اب حل ہو چکا تھا۔''

ادبی تخلیقات کی فہرست:

وحشی سعید کی اب تک درج ذیل تصانیف منظر عام پر آچکی ہیں:

(افسانوی مجموعے)

1	سڑک جاری ہے
2	کنوارے الفاظ کا جزیرہ
3	خواب حقیقت
4	ماضی اور حال (3 جلدیں)
5	آسمان میری مٹھی میں
6	ارسطو کی واپسی

7	آخر کب تک

ناول/ناولٹ

1	پتھر پتھر آئینہ
2	ایک موسم کا خط
3	قحط
4	خوف اور محبت
5	عجب زندگی غضب موت
6	جائز ناجائز
7	فطرت، محبت، ندامت
8	وحشت محبت

یہ فہرست ادبی دنیا میں وحشی سعید کے مقام کو نمایاں کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی ادبی جہتوں کی بھی نشاندہی کرتی ہے۔

وحشی سعید کی شخصیت اور فکروفن پر درجہ ذیل کتابیں لکھی گئی ہیں:

1۔ وحشی سعید ایک منفرد افسانہ نگار۔ ڈاکٹر سیفی سرونجی (مدیر عالمی انتساب)

2۔ وحشی سعید اپنی مثبت وحشتوں کے آئینے میں۔ جاوید انور (مدیر تحریک ادب)

3۔ لمحے لمحے۔ حسیب سوز

وحشی سعید پر اب تک مندرجہ ذیل رسائل و جرائد میں گوشے اور ضمیمے شائع ہو چکے ہیں:

1۔ بیسوی صدی۔۔۔۔(دہلی)

2۔ عالمی انتساب۔۔۔(بھوپال، ایم پی)

3۔ مفاہیم۔۔۔۔۔۔(رانچی، اترا کھنڈ)

4۔ لمحے لمحے۔۔۔۔۔(بدایوں، یوپی)

5۔ تحریک ادب۔۔۔(وارانسی، یوپی)

6۔ شاعر۔۔۔۔۔۔۔(ممبئی، ایم ایس)

7۔ تریاق۔۔۔۔۔۔(ممبئی)

اب تک وحشی سعید پر مندرجہ ذیل تحقیقی مقالات لکھے جا چکے ہیں:

وحشی سعید کے افسانوں کا تنقیدی جائزہ' مقالہ نگار: اویس احمد (ایم فل)

وحشی سعید کی افسانہ نگاری 'سڑک جا رہی کے حوالے سے' مقالہ نگار: روضیہ تبسم (ایم فل)

وحشی سعید ایک مطالعہ۔۔۔۔۔۔ڈاکٹر کائنات شیخ (پی ایچ ڈی)

وحشی سعید کی فکشن نگاری...معاصرین کے ساتھ تقابل اور تجزیہ ڈاکٹر جگ موہن (پی ایچ ڈی)

علاوہ ازیں، وحشی سعید کی شخصیت اور تخلیقی کام پر بے شمار مضامین تحریر کیے جا چکے ہیں، جو مختلف رسائل اور اخبارات کے صفحات پر بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ قیمتی تحریریں اردو ادب میں ان کے مقام و مرتبے کا اعتراف ہیں۔ اپنی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کے عوض وحشی سعید کو مندرجہ ذیل اعزازات سے نوازا گیا۔

	اردو فاؤنڈیشن ایوارڈ	(مہاراشٹر 2012)
	محسن اردو ایوارڈ، ادارہ تحریک ادب	(بنارس 2013)
	انٹی لیکچول پیس ایوارڈ	(یوپی 2013)
	نواب سعید علی والا جاہ ایوارڈ	(چنئی 2014)
	عمر مجید فاؤنڈیشن ایوارڈ	(کشمیر 2015)
	بخشی میموریل ایوارڈ	(کشمیر 2016)
	روزنامہ تعمیل ارشاد ادبی ایوارڑ	(سرینگر 2018)
	آئینہ اردو ایوارڈ	(جھانسی)
	تریاق ادبی ایوارڈ	(ممبئی)
10	جموں و کشمیر پریس ایسوسی ایشن ایوارڈ	(کشمیر)
11	حکیم منظور فاؤڈیشن ایوارڈ	(کشمیر)
12	گلشن رضا ویلفیر سوسائٹی ایوارڈ	(علی گڈھ)
13	بزم فروغ ادب ایوارڈ	(فیروز آباد یو۔ پی)

14	دی انر کال فورم ایوارڈ	(ممبئی)
15	شیخ العالم ایجوکیشنل ویلفیر سوسائٹی ایوارڈ	(کشمیر)
16	حرفِ زر لٹریری ایوارڈ	(یوپی)

وحشی سعید کی شخصیت ایک دلکش امتزاج سے مملو ہے، جس میں خوش اخلاقی اور انسان دوستی کے رنگ نمایاں ہیں۔ان کی خوش گفتاری، نرمی اور شگفتہ مزاجی اُن کی پہچان ہے۔ ان کے چہرے پر ہمیشہ ایک دلنشین مسکراہٹ سجی رہتی ہے، جو ان کے باطن کی پاکیزگی اور شفافیت کی عکاسی کرتی ہے۔

وحشی سعید کے 'ہوٹل شہنشاہ پیلس' میں سجا 'ایوان ادب' ایک ایسا پلیٹ فارم ہے جہاں سے ہر صاحبِ ذوق اپنی علمی و ادبی تشنگی کو سیراب کرتا ہے۔ یہ پلیٹ فارم ادب کے متوالوں کے لیے ایک علمی اور ادبی گہوارہ بن چکا ہے، جہاں زبان و ادب کے شیدائی یکجا ہو کر اپنے خیالات اور تجربات کا تبادلہ کرتے ہیں۔ بحث و مباحثہ کی محفلیں سجاتے ہیں، تخلیقات کو سراہتے ہیں' کتابوں اور رسائل کی رسمِ رونمائی کا اہتمام بھی کرتے ہیں۔اس سب سے بڑھ کر یہ مقام زبان و ادب کے چاہنے والوں کو ایک جگہ اکٹھا کرنے اور ان کے درمیان فکری ہم آہنگی پیدا کرنے کا ذریعہ بھی بن چکا ہے، جہاں ادب کی خدمت اور فروغ کے لیے مشترکہ کاوشیں کی جاتی ہیں۔وحشی سعید کی یہ بے مثال کاوش ان کی علمی بصیرت اور ادب سے بے پناہ محبت کا زندہ ثبوت ہے۔

وحشی سعید نے اپنی بیشتر تصنیفات کے انتساب اپنے اہل خانہ کے نام معنون کیے ہیں، جن میں والدین، دادا جان، شریک حیات، دختر نیک اور نگینہ انٹرنیشنل کے اراکین وغیرہ شامل ہیں۔ یہ انتسابات نہ صرف ان کے اپنے خاندان کے ساتھ گہری محبت کے عکاس ہیں بلکہ ان کے دوستوں اور عزیزوں کے ساتھ ہمدردانہ تعلقات کی زندہ مثال بھی پیش کرتے ہیں۔تاہم ان کی ایک کتاب ''کنوارے الفاظ کا جزیرہ'' کا انتساب کسی مخصوص فرد کے بجائے صرف ایک حرف 'ب ' کے نام کیا گیا ہے۔ یہ 'ب' محققین اور شائقین ادب کے لیے تشنگی اور جستجو کی علامت بننے کے ساتھ ساتھ وحشی سعید کی انفرادیت اور تخلیقی سوچ

کی طرف اشارہ بھی کرتا ہے۔

وحشی سعید پچھلے پچاس برسوں سے فکشن تخلیق کر رہے ہیں اور اس دوران ان کے تقریباً آٹھ افسانوی مجموعے اور آٹھ ناول/ناولٹ منظر عام پر آئے ہیں۔حق بات یہ ہے کہ ان کا قلم اس سے کہیں زیادہ فکشن تخلیق کرنے کا اہل ہے، مگر کاروباری مصروفیات کی وجہ سے ان کے کام میں ایک وقفہ بھی آ گیا تھا۔اس وقفے کے باوجود، ان کی تخلیقی توانائی کا اندازہ اس بات سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی تحریریں ہر دور میں اپنے منفرد رنگ اور گہرائی و گیرائی کے باعث معاصر ادب میں ایک اہم مقام رکھتی ہیں۔

وحشی سعید کے افسانے تنوع اور موضوعاتی وسعت کا ایک ایسا آئینہ پیش کرتے ہیں جس میں زندگی کے ہر گوشے کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ان کے افسانوں میں زندگی کی مختلف کیفیات، جذبات، مسائل اور فرد کی نفسیاتی کشمکش کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔گویا ہر افسانہ اپنے اندر ایک نئی کہانی، ایک نیا رنگ، اور ایک نیا تجربہ سموئے ہوئے ہے۔تخلیقی اظہار کی یہ رنگارنگی ہی اُن کی ادبی شناخت کا سب سے نمایاں پہلو ہے۔

وحشی سعید نے اپنی کہانیوں کی پیشکش کے لیے مختلف اسالیب کو اپنایا ہے۔کبھی وہ تمثیلی انداز میں گہرے سماجی حقائق کو بیان کرتے ہیں؛ کبھی تجریدی اسلوب کے ذریعے قاری کو غور وفکر کی دعوت دیتے ہیں؛ کبھی علامتی اظہار کے ذریعے انسانی شعور کی گہرائیوں میں اترتے ہیں اور کبھی سادہ مگر پراثر بیانیے سے دلوں کو چھو لیتے ہیں۔

وحشی سعید کے افسانے محض فنی تجربات نہیں؛ بلکہ یہ انسانی زندگی کی حقیقی اور سچی عکاسی کرتے ہیں۔ان کی تحریروں میں انسان کی صلح و جبر کی کشمکش، ناانصافی، باطن پرستی، حق سے بیگانگی، نیکی سے اجتناب، جنگ و جدل اور قتل و غارت گری جیسے اہم موضوعات کو اس مہارت سے پیش کیا گیا ہے کہ وہ نہ صرف ہمارے عہد کی سچی تصویریں بن جاتی ہیں، بلکہ قاری کو اپنے دَور کی حقیقتوں سے بھی آگاہ کرتی ہیں۔ان کے افسانوں کے موضوعات اور اسالیب ان کے فن کو ادبی تاریخ میں ایک منفرد مقام عطا کرتے ہیں، جو ان کی تخلیقی صلاحیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ڈاکٹر سیفی سرونجی وحشی سعید کی افسانہ نگاری پر لکھتے ہوئے کہتے ہیں:

''وحشی سعید نے جس موضوع پر کہانی لکھی، اس موضوع کا حق ادا کر دیا ہے اور وہ بھی اپنے منفرد اور دلچسپ انداز میں کہ کہانی سیدھے قاری کے دل میں اترتی چلی جاتی ہے، کہانی میں سے کہانی پیدا کرنے کا ہنر جو وحشی سعید کو ہے وہ واقعی کمال ہے۔ کبھی کبھی تو وہ کہانی کو ایسے جملوں سے شروع کرتے ہیں کہ پہلی لائن پڑھ کر ہی قاری پوری کہانی پڑھنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور پھر مختصر ہونے کی وجہ سے اور بھی کہانی میں دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ موضوعات میں نیا پن' کہانی میں نیا پن اور طرز تحریر میں شگفتگی نے وحشی سعید کو اردو فکشن کا ایک ہر دلعزیز فکشن نگار بنا دیا ہے۔ یہی انفرادیت اور تحریر کی شگفتگی ان کی کہانیوں کا خاص وصف ہے، جو انہیں دیگر کہانی کاروں کے مقابلے میں امتیازی حیثیت کا حامل بناتا ہے۔''

وحشی سعید کے افسانوں میں معاشرتی ناانصافیوں، ظلم و جبر، استحصال اور طبقاتی تفریق' انسان کی نفسیات اور داخلی کشمکش کی حقیقتوں کو بہت موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ان کی کہانیاں نہ صرف فرد کی ذاتی مشکلات بلکہ سماجی ڈھانچے کی خامیوں اور اس کے نتیجے میں ہونے والی مظالم کو بے نقاب کرتی ہیں، جس سے معاشرتی سچائیوں کا ایک تلخ اور حقیقت پسندانہ منظر سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کا افسانہ ''سستا لہو'' سماج کی اس تلخ حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے، جہاں معاشرتی ناانصافی، طبقاتی تفریق اور فرد کی عزت نفس کا استحصال عروج پر ہے۔ اقبال، جو گاؤں کا ایک غریب نوجوان ہے اور اپنی تعلیم کے لئے شہر آتا ہے، معاشرتی ترقی کے بلند خواب دیکھتا ہے، لیکن شہر کی سوسائٹی میں اسے کبھی بھی وہ مقام نہیں ملتا جس کا وہ حق دار تھا۔ اس کی زندگی میں جمال علی اور نجمہ جیسے افراد اس کی معصومیت کا فائدہ اٹھاتے ہیں اور اس کے ساتھ چالبازی کرتے ہیں۔ اقبال کی غربت نہ صرف اسے سماجی سطح پر نظر انداز کراتی ہے بلکہ اس کی محنت اور قابلیت کو بھی بے قدری کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ افسانے کا اختتام اقبال کی ناکامی اور اس کے غم ناک انجام پر ہوتا ہے، جو طبقاتی تفریق اور سرمایہ داری کے نظام کے سامنے اس کی بے بسی کا اعلان کرتا ہے۔ اس کہانی کے ذریعے مصنف نے معاشرتی تفریق اور طبقاتی نظام کی حقیقت کو بے

نقاب کیا ہے، جو فرد کی تقدیر پر گہرا اثر ڈالتا ہے۔

دوسری مثال کے طور پر ان کا افسانہ ''مسٹر لمبو'' کو دیکھیے۔ یہ دل کو چھو لینے والی کہانی ہے جو انسان کی اندرونی حقیقت، قربانی اور غیرت کی عکاسی کرتی ہے۔ ابتدائی طور پر مسٹر لمبو ایک مذاق کا شکار نظر آتا ہے، لیکن وقت کے ساتھ اس کی غیرت اور انسانیت کے اصول سامنے آتے ہیں جب وہ اپنے علاقے کے لوگوں کی مدد کے لیے واپس آتا ہے۔ اس کی قربانی اور زندگی کا مقصد اس کی حقیقت کو اجاگر کرتے ہیں، اور وہ یہ ثابت کرتا ہے کہ انسان کی عظمت اس کے عمل میں پوشیدہ ہوتی ہے، نہ کہ اس کی ظاہری حیثیت میں۔

اسی طرح وحشی سعید کے دیگر افسانوں میں بھی سماجی جبر، انسانی حقوق کی پامالی اور استحصال کی کہانیاں ملتی ہیں، جو معاشرتی سچائیوں اور حقیقتوں کے تلخ منظر پیش کرتی ہیں اور کرداروں کی جذباتی پیچیدگیوں اور اندرونی باریکیوں کو بے نقاب کرتی ہیں۔

زندگی کے تضادات، بدلتی سماجی قدریں، اور داخلی کشمکش ہمیشہ سے ادب کے اہم موضوعات رہے ہیں۔ جدید دور کی تیز رفتار زندگی نے انسان کے جذبات، خیالات، اور رویوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ یہ بدلتے ہوئے اقدار انسان کو ایسے جال میں جکڑ لیتے ہیں جن سے آزادی پانا امر محال لگتا ہے۔ نتیجتاً انسانی زندگی بے چینی اور اضطراب کی کیفیت میں مبتلا ہو چکی ہے۔ انہیں کیفیات کو وحشی سعید نے علامتی انداز میں اپنے افسانے ''الماس کا تنکا'' میں موضوع بنایا ہے، جہاں ایک منتشر ذہن انسان اپنی داخلی کشمکش اور معاشرتی الجھنوں کے درمیان راستہ تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کہانی کا مرکزی کردار بلندی پر کھڑا ہو کر اپنی زندگی، سماجی قدروں اور ماضی و مستقبل کی کشمکش پر غور کرتا ہے۔ اور کہتا ہے:

> ''میں ایک مجبور انسان، ایک ایسا انسان جو ابھی قدروں میں الجھا ہوا ہے۔ تو کبھی جذبات کے ہاتھ گرگٹ بنا ہوا ہے۔ کبھی روح کی آواز کے قبضہ میں ہے۔ کبھی ضمیر کے احساس سے ڈرتا ہے۔ بھلا ایک انسان کیسے امن سے رہ سکتا ہے۔ تخریبی عناصر ہر وقت اس کے دماغ میں کام کرتے رہتے ہیں۔ یا تو ایک بے حس جسم ہونا چاہیے۔ جس میں نہ دماغ کی صدا ہو نہ ہی روح کے آتشیں جھونکے۔ ان سب سے بھلا کیسے چھٹکارا مل سکتا

ہے۔ایک ذی ہوش آدمی کو۔۔۔۔تب اچانک میرا ذہن پھسل کر اس
گھاس کے تنکے پر گیا جو میرے ہاتھ میں تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔'یہ گھاس
کا تنکا ہے، جس کے پاس نہ ماضی کا عکس، نہ مستقبل کی فکر، جو نہ قدروں
میں الجھا ہوا ہے، نہ رسموں کا غلام ہے۔''

یہ تنکا سادگی، سکون اور بے نیازی کی علامت بنتا ہے، جو انسان کی خواہشات اور الجھنوں سے آزاد ہے۔تاہم، تنکے کی زندگی کا انجام اس وقت ہوتا ہے جب ایک انسان کے قدموں تلے کچل دیا جاتا ہے، جو اس حقیقت کو نمایاں کرتا ہے کہ انسان اپنی خودغرضی اور تخریبی روّیے سے نہ صرف خود کو بلکہ فطرت کی معصومیت اور سادگی کو بھی برباد کر دیتا ہے۔افسانہ اس سوال پر ختم ہوتا ہے کہ کیا انسان کبھی اس انتشار سے آزادی حاصل کر سکتا ہے، یا وہ ہمیشہ اپنی تخریبی فطرت کا غلام رہے گا۔

زندگی کی کامیابی صرف مادی ترقی یا دنیاوی خوشحالی تک محدود نہیں، بلکہ حقیقی خوشی اور سکون انسانی تعلقات، محبت اور خاندانی رشتوں میں مضمر ہے۔اس موضوع پر ''آسمان مری مٹھی میں'' وحشی سعید کا ایک شاہکار افسانہ ہے جو انسانی جذباتی اور ذہنی تضادات کو بنیاد بنا کر تحریر کیا گیا ہے۔ یہ کہانی اس حقیقت کو اُجاگر کرتی ہے کہ زندگی کی کامیابی محض مادی خوشحالی میں نہیں بلکہ انسانی تعلقات، محبت، اور معاشرتی روابط میں پوشیدہ ہے۔افسانے میں زیب بٹ کی زندگی کے مختلف مراحل کو نہایت خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔اپنے والد کی خواہشات کو حقیقت کا روپ دینے کے لیے زیب بٹ امیری کی جانب قدم بڑھاتا ہے، دبئی میں کامیابی حاصل کرتا ہے اور اپنے خاندان سے دوری کے باوجود ان کی زندگیوں میں انقلاب برپا کرتا ہے۔

اس افسانے میں جملہ ''آسمان میری مٹھی میں'' علامتی طور پر بلند خوابوں، انسان کی انتھک جدوجہد اور کامیابی کی معراج کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ جملہ زیب بٹ کے والد کی خواہشات کا آئینہ دار ہے، جو اپنے بیٹے کو آسمان کی بلندیوں تک پہنچتا دیکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن یہ علامت صرف مادی پہلو تک محدود نہیں رہتی؛ زیب بٹ کی کہانی کے ذریعے یہ جملہ اس بات کا مظہر بن جاتا ہے کہ کامیابی کی حقیقت محض مادی خوشحالی نہیں بلکہ انسانی رشتوں،

محبت، اور جذباتی تسکین کے بغیر یہ کامیابی ادھوری رہتی ہے۔ملاحظہ ہواس افسانے کا آخری حصہ:

''رات کے اس وقت کون؟''

جیسے ہی اس معمولی مکان کا دروازہ کھلا' بوڑھی اندھیرے میں غائب ہوگئی۔ دروازہ کھولنے والی عورت روشن تھی۔ روشن نے جب بچوں کو دیکھا وہ خوشی سے بول پڑی۔

''حیات اور جنت؟!!''

اس نے دونوں بچوں کو گلے لگایا۔

''میرے بچو تمہارے ابو اور امی کہاں ہیں؟''

دونوں بچوں نے توتلی زبان سے سیلاب کا منظر پیش کیا۔

روشن بولی''تم کو یہاں کون لایا۔''

دونوں بچے ایک ساتھ بول پڑے''دادی۔''

روشن اندھیرے میں ماں کو ڈھونڈنے لگی۔ اچانک اس کو یاد آیا کہ ماں کا انتقال ہوئے دو سال ہوگئے۔

روشن نے آسمان کی طرف دیکھا جہاں چاند کے اردگرد ان گنت تارے تھے۔ وہ آسمان دیکھ کر زیر لب مسکرائی۔ اسے اپنے والد کا یہ جملہ یاد آیا۔

''آسمان اتنا بڑا نہیں کہ میری مٹھی میں نہ آسکے۔''

انسان کی مادی ترقی کی چمک دمک بظاہر تو بہت دلکش اور سکون بخش معلوم ہوتی ہے' لیکن اس ترقی نے معاشرتی اقدار، اخلاقیات اور انسانیت کے بنیادی اصولوں کو چیلنج کیا ہے۔ بڑے بڑے ممالک اگرچہ خود کو ترقی یافتہ کہلانے پر فخر کرتے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ رنگ ونسل کی تفریق، سماجی ناانصافی، اور انسانی حقوق کی پامالی جیسے مسائل آج بھی ان معاشروں میں موجود ہیں۔ وحشی سعید نے ان پیچیدہ اور تلخ حقیقتوں کو اپنے افسانے''یہ دوڑ'' میں انتہائی خوبصورتی اور مہارت سے پیش کیا ہے۔ اس افسانے میں مرکزی کردار

'اکبر' کے خیالات اور مشاہدات کے ذریعے مختلف ''دوڑوں'' کی عکاسی کی گئی ہے، جو انسانیت کو تباہی کے دہانے پر لے جارہی ہیں۔اکبر کے مشاہدات میں عورتوں کی ''فیشن کی دوڑ'' کو روایات سے انحراف کی علامت قرار دیا گیا ہے۔اسی طرح ادھیڑ عمر خواتین کی ''جوانی برقرار رکھنے کی دوڑ'' ایک فطری حقیقت سے فرار کی کوشش ہے۔عالمی سطح پر روس اور امریکہ کی ''ہتھیاروں کی دوڑ'' دنیا کی تباہی کی طرف اشارہ کرتی ہے، جہاں ایٹمی ہتھیاروں کی تخلیق امن وسکون کو برباد کررہی ہے۔''نسلی امتیاز کی دوڑ'' جیسے جنوبی افریقہ میں سیاہ فاموں پر ظلم اور امریکہ میں نیگروز (Negros) کو کمتر سمجھنا، انسانیت کے دعویدار معاشروں کی کھوکھلی حقیقت کو ظاہر کرتا ہے۔ آخر میں ''کالج کی دوڑ''، جس میں اکبر شریک تو ہوتا ہے، لیکن اس کی ناکامی یہ ظاہر کرتی ہے کہ جب انسان دنیا کے مسائل پر سنجیدگی سے سوچتا ہے تو سماج کے مروجہ معیاروں کے مطابق ''ہار'' جاتا ہے۔آخر یہ سوال سامنے آتا ہے کہ کیا انسان اپنی حیثیت ''اشرف المخلوقات'' کے طور پر برقرار رکھ سکے گا، یا ان دوڑوں میں گم ہوجائے گا؟ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''وہ ادھیڑ عمر کی عورت جو سڑک پر کسی کنواری کی طرح چل رہی تھی۔کسی دوڑ میں شریک ہونے کا ارادہ رکھتی ہے۔ بڑھاپا پوری قوت کے ساتھ اس پر یلغار کررہا تھا۔وہ اس بوڑھاپے سے خود کو محفوظ رکھنا چاہتی ہے۔ وہ قانون خدا کے راستے میں دیوار بننا چاہتی ہے۔ وہ بوڑھاپے کی جھریوں کو غازے میں چھپانا چاہتی ہے۔وہ سفید بالوں پر خضاب لگا کر سیاہ رنگ میں چھپانا چاہتی ہے۔لیکن کب تک۔''
>
> ''کب تک جنوبی افریقہ میں سیاہ فام لوگوں کو رنگ ونسل کے امتیاز پر سفید ان کو کچلتے رہیں گے۔انسانیت کے علمبردار کب انکی حفاظت کے قابل بن سکیں گے۔کب تک یہ نسلی امتیاز کی دوڑ دنیا میں رہے گی۔کب تک رنگ کی بنا پر امریکہ جیسے تہذیب یافتہ ملک میں Negro کو دوسرے درجے کی شہریت کا درجہ ملے گا۔کیا یہ دوڑ Darking کو قتل کرنے تک انسانوں کو مجبور کرے گی۔کیا سچائی کے ان حقیقی علمبرداروں کا یوں ہی

خون بہایا جائے گا۔ وہ چیخ پڑا۔''

انسانی معاشرہ تضادات اور پیچیدگیوں کا مجموعہ ہے، جہاں انسان کی ضروریات اور خواہشات اسے ایسے فیصلے کرنے پر مجبور کر سکتی ہیں جو اخلاقی حدود کو روندھ دیتے ہیں۔ کسی کی مظلومیت اور مجبوری کا اندازہ لگانا بظاہر آسان لگتا ہے، لیکن حقیقت اس کے برعکس ہو سکتی ہے۔ ہر فرد کی کہانی کے پیچھے اس کے حالات، خواہشات، اور کمزوریاں چھپی ہوتی ہیں، جنہیں سمجھنا بہت ضروری ہے۔ بعض اوقات انسان اپنی ضروریات پوری کرنے یا کمزوریوں کو چھپانے کے لیے دوسروں کی ہمدردی اور جذبات کا فائدہ اٹھاتا ہے۔ جس سے حقیقت اور فریب کی سرحد دھندلا جاتی ہے۔ اس نوعیت کا ایک افسانہ ''وہ۔۔۔عورت'' ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسی عورت کی داستان بیان کرتا ہے جو خود کو مظلوم ظاہر کر کے جھوٹی کہانیوں کے ذریعے لوگوں کی ہمدردی اور مدد حاصل کرتی ہے۔ وہ غربت، سماجی استحصال، اور شراب نوشی کو اپنی مجبوریوں سے جوڑ کر سننے والے کو یہ یقین دلانے کی کوشش کرتی ہے کہ اس کا حال معاشرتی بے حسی اور حالات کی سختی کا نتیجہ ہے۔ لیکن آخر میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ سب محض ایک فریب تھا۔ افسانے کو بین السطور سمجھنے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ کہانی نہ صرف ایک فرد کی بدحالی بلکہ سماجی ناانصافی اور طبقاتی تفریق کو بھی نمایاں کرتی ہے، جہاں غربت انسان کو اخلاقی حدود توڑنے پر مجبور کرتی ہے اور امیر اپنی طاقت کے بل بوتے پر کمزوروں کا استحصال کرتے ہیں۔ یہ اقتباسات دیکھیں:

''اس نے امیر زندگی کے سبز باغ دکھا کر مجھے اپنی محبت کے جال میں پھانس لیا۔ یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ مفلسی کی زندگی سے عاجز آ کر میں خود اس کی محبت کے جال میں پھنس گئی۔''

''میں خاندانی شریف لڑکی تھی لیکن غریب۔ میرے والد نے بڑی مشکل سے مجھے بی اے میں داخل کرایا۔ بڑی مشکل سے کالج کی فیس کا انتظام ہوتا تھا۔''

''دو ماہ تک لگاتار مجھے پلا پلا کر اپنی لذتیں پوری کرنے کے بعد جب دل بھر گیا تو مجھے میرے حال پر چھوڑ دیا گیا۔ لیکن اب شراب مجھے چھوڑنے کو

تیار نہیں تھی۔''

''اچھا تو تمہیں بھی اس نے بے وقوف بنایا۔ یار وہ ہر نئے آدمی کو الگ الگ من گھڑت کہانی سناتی ہے اور بیس روپے لے لیتی ہے۔''

یہ تینوں اقتباسات سماج کی مختلف پرتوں کو بے نقاب کرتے ہیں، جہاں طبقاتی تفریق، غربت، اور امیروں کی تاناشاہی جیسے مسائل ہر طرف نظر آتے ہیں۔ پہلا اقتباس طبقاتی ناانصافی اور سماجی تفریق کو بیان کرتا ہے، دوسرا غربت کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے انسان کی بے بسی کی تصویر کشی کرتا ہے، اور تیسرا اقتباس طاقتور طبقے کے ذریعے کمزوروں کے استحصال کی طرف اشارہ ہے۔ ان تمام مسائل کے ساتھ عورت کے فریب کا پہلو بھی اس کہانی کا ایک اہم حصہ ہے، جو یہ دکھاتا ہے کہ کبھی کبھار انسان اپنی مشکلات اور بدحالی کو ہتھیار بنا کر دوسروں کے جذبات اور مدد کے جذبے کا ناجائز فائدہ اٹھاتا ہے۔

وحشی سعید کے افسانوں کا خاص وصف یہ بھی ہے کہ وہ اپنے موضوعات اور کرداروں کو انتہائی باریک بینی اور گہرائی سے ترتیب دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر، جب وہ کسی عالمی واقعے کو اپنی کہانی کا موضوع بناتے ہیں، تو ان کے کرداروں کی زبان، رہن سہن اور رویے بھی اسی ثقافت اور حالات کے مطابق ہوتے ہیں۔ ان کی یہ مہارت افسانوں کو حقیقت سے قریب تر لاتی ہے اور قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود اس ماحول کا حصہ ہے۔ اسی طرح، جب وہ کسی شہر یا دیہی علاقے کو اپنی کہانی کے پس منظر کے طور پر چنتے ہیں، تو وہ اس علاقے کی ثقافت، روایات اور ماحول کو کرداروں کے ذریعے نہایت خوبصورتی سے نمایاں کرتے ہیں۔ ان کی یہ جامعیت ان کے افسانوں کو مقامی اور عالمی دونوں سطحوں پر دلکش اور قابل ستائش بناتی ہے۔ ہر قاری کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کے کردار اور ان کے مسائل کسی نہ کسی طرح اس کی اپنی زندگی سے جڑے ہوئے ہیں۔ وحشی سعید کے افسانوں کی ایک اور منفرد خوبی یہ ہے کہ ان کے کردار کسی خاص فرقے، مذہب، یا ذات تک محدود نہیں ہوتے بلکہ وسیع انسانی تناظر میں پیش کیے جاتے ہیں۔ وہ کرداروں کی تخلیق میں تعصب اور محدودیت سے اجتناب کرتے ہیں، جس کی بدولت ان کی کہانیاں ہر طبقے اور معاشرے کے افراد کے لیے قابل قبول اور دل کو چھو لینے والی بن جاتی

ہیں۔ملاحظہ ہو یہ اقتباسات:

''گھٹا ٹوپ اندھیرا چھایا ہوا تھا۔ہیلن کا خاوند اب تک واپس نہیں آیا تھا۔اس کی نوکرانی کام کاج کر کے اپنے گھر چلی گئی تھی۔کالونی کے سارے لوگ سو گئے تھے۔ہیلن جاگ رہی تھی۔اس کا خاوند ایک موٹر کار خانے میں کام کرتا تھا۔اور آج کل دن رات کام میں ہی مصروف تھا۔ تا کہ وہ اتنے ڈالر کما سکے جو اس کے نئے مکان کے چھ فلیٹوں کے لیے فرنیچر مہیا کر سکیں۔کیونکہ اس کے بغیر کوئی بھی کرایہ داران میں رہنا پسند نہیں کرتا۔ہیلن سوچ رہی تھی کہ چار پانچ مہینوں بعد اس کے فلیٹ جدید قسم کے فرنیچر سے لیس ہو جائیں گے۔پھر ان کی ماہوار آمدنی دو ہزار ڈالر ہو گی۔نہ جانے اس کے بعد وہ کیا سوچنے والی تھی کہ دروازے کی دستک نے۔''

(افسانہ ''یہ تہذیب یافتہ لوگ'')

''نواب بہادر جنگ کے خاندان کو لکھنؤ میں کون نہیں جانتا تھا۔وہ زمانہ نہ رہا جب خوابوں کے عیش وعشرت کے نقارے بج رہے تھے۔اب تو یہ خاندان صرف نام کے رہ گئے تھے۔ان چند گنے چنے نوابوں کے پاس نہ اقتدار رہا اور نہ ہی دولت۔لیکن اب بھی وقت کے ستائے ہوئے ان لوگوں کے پاس ایک چیز تھی۔۔۔۔وہ تھی۔۔۔نوابی ناک !ان کے پاس لفظ ناک کے معنی یہ تھا کہ بات بات پر غصہ کر کے اپنی برتری جتانا ۔۔۔۔۔نواب عظمت اللہ تیس سال کا نوجوان تھا۔سنگدل۔بات بات پر جھگڑالو۔حال ہی میں لکھنؤ میں مصرابائی آئی تھی۔نواب صاحب مصرابائی کو دیکھ کر دل دے بیٹھے۔چاہتے تھے کہ مصرابائی بھی خاندان کی قدیم حویلی میں قیام پذیر ہو۔لیکن اب تو اس کے پاس صرف حویلی تھی۔ دو تین یا اس سے زیادہ عورتیں رکھنے کے لیے رقم نہ تھی۔اس لیے مصرابائی حویلی میں نہ آ سکی۔ہاں البتہ نواب نے اپنے خاندان کی قدیم روایت کو

اپناتے ہوئے اسے اپنی داشتہ بنایا۔''

(افسانہ'احساس کا گھاؤ')

''جب سورج کی ڈوبتی ہوئی کرنیں آسمان پر بادل کے بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو سنہرے رنگ میں تبدیل کر رہی تھیں' تب ایک گاؤں کی چھوٹی سی جھونپڑی میں ایک کسان موت اور زندگی کی کشمکش میں مبتلا تھا۔ گاؤں کے لوگ اسے پیار سے 'چاچا' کہتے تھے۔ اس لیے کہ وہ بڑا ذہین اور زندہ دل تھا۔ ویسے اس کی عمر محض تیس سال تھی۔ نوجوان شادی شدہ تھا۔ اس کی بیوی کی عمر پچیس سال اور ایک سات سال کا بیٹا تھا۔

رجب کے بستر کے قریب اس کی بیوی عائشہ اور اس کا بیٹا اشفاق بیٹھے ہوئے تھے۔ اس کا دوست عبدالغفار بھی پاس ہی تھا۔ گاؤں والے اس کے گھر کو گھیرے ہوئے تھے۔

نہ رو عائشہ قسمت میں یہی لکھا تھا۔ میرے بعد خود کی اور ہمارے بیٹے اشفاق کی ذمہ داری تم پر ہے۔ عبدالغفار میرے دوست۔'

بولو بولو رجب۔'

میرے بعد میری بیوی اور بچے کا خیال رکھنا۔ گاؤں والو، میرے عزیزو! میرے بزرگو۔ میں آپ سب پر بھروسہ کر کے اس دنیا سے رخصت ہو رہا ہوں۔ میری بیوی اور بچے کا خیال رکھنا۔ یہ کہہ کر اس نے اپنے بیٹے کا ماتھا چوما اور کلمہ پڑھتے ہوئے اپنی جان جان آفریں کے سپرد کر دی۔''

(افسانہ:'انتقام')

پہلے اقتباس میں ہیلن اور پیٹر جیسے کرداروں کے ساتھ ساتھ ''حویلی''، ''ڈالر'' اور ''فلیٹ'' جیسے الفاظ کے استعمال سے مغربی تہذیب کی بھرپور نمائندگی کی گئی ہے، جس سے قارئین کو مغربی طرزِ زندگی کا عکس دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

دوسرے اقتباس میں لکھنوی تہذیب کی جھلک ملتی ہے، خاص طور پر نوابی دور اور

ان کی خاندانی روایات کا ذکر کرتے ہوئے۔" حویلی " جیسی اصطلاحات اس دور کے رہن سہن اور روایتی اقدار کو اجاگر کرتی ہیں، جو لکھنوی ثقافت کی خوبصورتی کو نمایاں کرتی ہیں۔

تیسرے اقتباس میں دیہات کی زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے، جہاں ایک کسان موت اور زندگی کی کشمکش میں مبتلا ہے۔ پورا گاؤں اس کے دکھ میں شریک ہے، اور وہ اپنی موت سے پہلے اپنے دوست کو وصیت کرتا ہے کہ اس کی بیوی اور بچوں کا خیال رکھے۔ اس اقتباس میں گاؤں والوں کی محبت اور انسانیت کے جذبات کو نہایت خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔

اس طرح برملا کہا جا سکتا ہے کہ وحشی سعید کے افسانے اپنے منفرد موضوعات اور متنوع کرداروں کے باعث ادب میں ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں مقامی ثقافت کی گہری چھاپ کے ساتھ ساتھ عالمی تناظر کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ امتزاج ان کی وسعتِ نظر اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے کی صلاحیت کا مظہر ہے۔ ان کے افسانوں کے کردار نہ صرف کشمیری تہذیب و تمدن کے عکاس ہیں بلکہ ہندوستان کے دیگر علاقوں اور دنیا کے مختلف ممالک سے بھی متاثر نظر آتے ہیں۔ یہ تنوع ان کے کثیر الجہتی تجربات کا نتیجہ ہے، جو انہوں نے مختلف ممالک کے سفر اور ہندوستان کے گوناگوں علاقوں کی سیاحت کے دوران حاصل کیے۔

موضوعات کے اعتبار سے دیکھا جائے تو وحشی سعید کے افسانوں کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔ انہوں نے مقامی، قومی، اور عالمی سطح کے موضوعات کو اپنی تحریروں میں شامل کیا ہے، جس سے ان کے افسانوں کو گہرائی اور وسعت ملی ہے۔ چونکہ ان کا تعلق دلکش سرزمین جموں و کشمیر سے ہے، اس لیے یہ خطہ ان کے افسانوں میں نہایت خوبصورتی سے جھلکتا ہے۔ یہاں کے قدرتی حسن، لوگوں کی مہمان نوازی اور مقامی ثقافت کی انفرادیت کو وہ اپنے فن کا حصہ بنائے بغیر نہیں رہتے۔ ان کی تحریروں میں وادیوں کی دلکشی، مٹی کی خوشبو اور یہاں کے لوگوں کی سادگی و محبت کا عکس واضح طور پر جھلکتا ہے۔ ان افسانوں میں جہاں کشمیر کا ذکر کیا گیا ہے، کرداروں کے نام بھی مقامی ہیں۔ یہ نام نہ صرف کرداروں کی شناخت کو واضح کرتے ہیں بلکہ کہانیوں میں حقیقت اور مقامی ماحول کا رنگ بھرنے میں بھی

اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ان مقامی ناموں کے ذریعے وہ کشمیر کی روایات، تہذیب، اور لوگوں کی زندگیوں کی سادگی کو نہایت خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں۔کرداروں کے یہ مقامی نام قاری کو کہانی کے ساتھ جذباتی طور پر جوڑ دیتے ہیں اور اس زمین کی روح اور اس کے باسیوں کے حقیقی عکاس بن جاتے ہیں۔

افسانہ ''طوفان'' وحشی سعید کے اس منفرد اسلوب کی مثال ہے، جس کے ذریعے وہ کشمیر کی تہذیب اور معاشرتی پہلوؤں کو قاری کے دل و دماغ پر نقش کر دیتے ہیں۔ملاحظہ ہو ایک اقتباس:

''ڈونگا بابا ڈیم کے گھاٹ کو چھوڑ کر نچہ بل کی طرف روانہ ہوا۔ملاح کی رنگین آواز فضاؤں میں بکھر گئی۔وہ ایک کشمیری گیت گا رہا تھا۔کچھ دیر بعد ڈونگا نچہ بل کے گاٹ کے سامنے کھڑا تھا۔دو آدمی قالین' کھانے کا سامان اور بستہ لیے ڈونگے کے پاس آئے۔ان میں ایک نے کہا۔غفار اگر ہم یہاں سے دن کے چار بجے روانہ ہوں گے تو حضرت بل کتنے بجے پہنچیں گے۔۔۔۔۔ملاح غفار کی عمر تیس برس تھی۔والدین نے اپنے پیچھے اس کے لیے ایک ڈونگہ چھوڑ دیا تھا۔جس کی چھت کو مرمت کرنے کی اشد ضرورت تھی۔اس کام کے لیے دس پندرہ ہزار روپے درکار تھے۔جو اب تک وہ حاصل نہ کر سکا اس بار اُمید تھی کہ اگر گراہکوں سے اس کو اتنی رقم مل جائے گی۔دو سال پہلے اس کی شادی اپنے چاچا کی بیٹی زینب سے ہوئی تھی لیکن کوئی بچہ نہ تھا زینب سوچ رہی تھی کہ درگاہ شریف میں بطور نیاز کچھ رقم دیں تو اس کے یہاں بچہ پیدا ہوگا۔''

(افسانہ'طوفان ')

''میں وہاں کا رہنے والا ہوں جہاں سرسبز وادیاں ہیں' صاف شفاف پانی کی بے شمار جھیلیں ہیں۔رنگ رنگ کے پھولوں کے لاتعداد باغیچے ہیں' میٹھے پانی کے بہتے ہوئے جھرنے ہیں۔ہزاروں پرندے چرندے ہیں،

گاتی ہوئی بلبلیں ہیں، اڑان بھرتے ہوئے خوبصورت کبوتر ہیں۔ وہاں لوگ دن کو چراغ جلاتے ہیں اور رات کو سورج اُگاتے ہیں۔ مرگ کو حیات اور حیات کو مرگ کا درجہ دیتے ہیں۔ وہ شہر جو اونچی اونچی پہاڑیوں کے گھیرے میں ہے۔ ایک پہاڑی کوہ ماراں کے نام سے مشہور ہے۔''

(افسانہ 'کب آئے گا وہ سقراط')

''عجب پریم کہانی کے بانکے نوجوان نے جب حسینہ کو دیکھا تو بے ساختہ بول پڑا۔

''تم جیسا کوئی نہیں......!''

حسینہ نے اپنے آوارہ بالوں کو اپنے چہرے سے ایک ادا کے ساتھ ہٹاتے ہوئے کہا۔

''تمہارا بھی جواب نہیں۔''

''اس شہر کے لوگوں نے اس عجب پریم کہانی کو پروان چڑھتے ہوئے دیکھا..........شہر کا ہر باشندہ اس پریم کہانی کا حصہ بن گیا تھا۔

اچانک اس شہر کو ایک کالی آندھی نے اپنی گرفت میں لے لیا۔ آناً فاناً سنسناتی ہوئی گولیوں نے شہر کی خاموشی کو تہس نہس کر کے رکھ دیا۔ اس کی سرزمین لہولہان ہوگئی۔ ایک گولی نوجوان کے سینے کو پار کرگئی۔ اس کے نیم مردہ جسم کو گاڑی کے اندر ایسے پھینکا گیا جیسے کسی مردہ جانور کو!

حسینہ نے جب اپنی پریم کہانی کو اپنی آنکھوں کے سامنے راکھ ہوتے دیکھا تو یہ صدمہ برداشت نہ کرسکی۔ غش کھا کر بے ہوش ہوگئی۔ اس کالی رات کو آسمان بھی رویا۔ اس واقعہ کے تیس سال تک وہ شہر غم میں ڈوبا رہا۔''

درج بالا تینوں اقتباسات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وحشی سعید نے اپنے افسانوں میں کشمیر کے قدرتی حسن، دلکش مناظر اور انوکھے جمال کو اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ قاری ہر منظر کو اپنی آنکھوں کے سامنے محسوس کرتا ہے۔ ان کی تحریریں نہ صرف

ثقافت، رہن سہن، بھائی چارے، اور مہمان نوازی جیسے پہلوؤں کو شامل کرتی ہیں، بلکہ ان میں ان اقدار کو ایسی گہرائی اور محبت کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے کہ قاری اس تہذیب کی روح میں اترنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وحشی سعید نے کشمیر کے تلخ سیاسی حالات کو بھی بڑی حساسیت اور دردمندی سے پیش کیا ہے۔

وحشی سعید نے اپنے کئی افسانے رومانوی انداز میں تحریر کیے ہیں، لیکن ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ رومانی جذبات کے پس منظر میں سماج کی ایسی تلخ اور گہری حقیقتوں کو اجاگر کرتے ہیں جنہیں دیکھ کر قاری کے دل میں ایک ارتعاش پیدا ہوتا ہے۔ ان کے افسانے محض جذباتی داستانیں نہیں، بلکہ انسانی نفسیات، ذہنی رویوں، اور جذباتی کیفیات کی عکاسی میں کمال رکھتے ہیں۔ وہ محبت کی نزاکتوں اور لطافتوں کو اس مہارت سے بیان کرتے ہیں کہ ہر منظر حقیقت کی ایک زندہ تصویر معلوم ہوتا ہے۔ تاہم، ان کی تحریروں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ رومانی جذبات کے پردے میں زندگی کی تلخ حقیقتوں کو اجاگر کرتے ہیں، جو قاری کے اندر گہری سوچ اور احساس پیدا کرتا ہے۔ ان کے افسانے نہ صرف محبت کی خوشبو سے معطر ہیں بلکہ انسانی دکھوں اور سماجی مسائل کو بھی اس انداز میں پیش کرتے ہیں کہ قاری نہ چاہتے ہوئے بھی ان پہلوؤں پر غور کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

وحشی سعید کی افسانہ نگاری پر اس تفصیلی گفتگو کے بعد اب ضروری ہے کہ ان کی ادبی خدمات کے ایک اور اہم پہلو یعنی ناولٹ نگاری کا جائزہ لیا جائے۔ اگرچہ ان کی افسانوی تحریروں میں گہرائی، جذبات اور فنی مہارت کے نقوش نمایاں ہیں، لیکن ان کا قلم ناول کے وسیع تر میدان میں بھی اپنی تاثیر اور انفرادیت برقرار رکھتا ہے۔ ان کے ناولٹ نہ صرف موضوعات کی وسعت اور کہانی کی پیچیدگی میں منفرد ہیں بلکہ ان میں کرداروں کی گہرائی، ماحول کی عکاسی، اور کہانی کے تسلسل کا ایسا حسین امتزاج ملتا ہے جو قاری کو شروع سے آخر تک جکڑے رکھتا ہے۔ وحشی سعید کی ناولٹ نگاری ان کی ادبی بصیرت اور معاشرتی شعور کا آئینہ دار ہے، جس پر گفتگو کیے بغیر ان کے ادبی سفر کو مکمل طور پر سمجھا نہیں جا سکتا۔ وحشی سعید کی ناولٹ نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے یہ امر خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ

انہوں نے اب تک آٹھ ناول تخلیق کیے ہیں، جو ان کے تخلیقی سفر، ادبی وسعت اور فکری گہرائی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ تاہم، ان تمام ناولوں پر الگ الگ گفتگو کرنا یہاں ممکن نہیں۔ لہذا، ان کی ادبی بصیرت اور فنی مہارت کو سمجھنے کے لیے ان کے معروف ناولٹ ''پتھر پتھر آئینہ'' کا انتخاب ایک مناسب رہے گا۔ ''پتھر پتھر آئینہ'' وحشی سعید کا مختصر مگر انتہائی متاثر کن ناولٹ ہے، جو صرف 65 صفحات پر مشتمل ہے۔ اس ناولٹ میں مصنف نے انسانی نفسیات، انا، محبت اور ایثار جیسے جذبات کو بڑی گہرائی سے پیش کیا ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار سرور اور اپیتا ہیں، جو دو متضاد طبقات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اپیتا ایک مالدار گھرانے کی مغرور لڑکی ہے، جو اپنی دولت اور خوبصورتی پر ناز کرتی ہے، جبکہ سرور ایک غریب لیکن محنتی اور باصلاحیت نوجوان ہے، جو بعد میں اپنی محنت کے بل بوتے پر ڈاکٹر بن جاتا ہے۔ اپیتا ہمیشہ سرور کو غریبی کے طعنے دیتی رہتی تھی۔ کہانی اس وقت دلچسپ موڑ لیتی ہے جب اپیتا کی منگنی ممتاز احمد بیگ سے طے ہوتی ہے، جو ایک لالچی اور خودغرض شخص ہوتا ہے۔ ممتاز اور اس کے خاندان کی چالاکیوں کے باعث اپیتا کے والد شہاب الدین اپنی کمپنی کھو بیٹھتے ہیں اور ممتاز سے منگنی بھی توڑ دیتا ہے۔ ان حالات سے شہاب الدین کی صحت دن بدن بگڑتی جارہی ہے، اور اسے اسپتال میں داخل کیا جاتا ہے۔ جہاں سرور کی محبت اور قربانیوں سے متاثر ہو کر شہاب الدین اپنی بیٹی کی ذمہ داری اس کے سپرد کرتا ہے۔ یوں سرور اور اپیتا کی شادی ہو جاتی ہے۔ تاہم، اپیتا شادی کے بعد بھی اپنے مغرور رویے کو ترک نہیں کرتی اور سرور سے کہتی ہے کہ وہ اس کے جسم کا مالک بن سکتا ہے لیکن اس کی محبت کو کبھی حاصل نہیں کر پائے گا۔ سرور بھی عہد کرتا ہے کہ وہ اپیتا کے دل میں محبت پیدا کیے بغیر اس کے قریب نہیں آئے گا۔ اسی اثنا میں شہاب الدین کا انتقال ہو جاتا ہے۔ والد کے انتقال کے بعد اپیتا تنہائی اور غم کی گہرائیوں میں ڈوب جاتی ہے۔ کچھ عرصے بعد اپیتا ٹی بی کی بیماری میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ بیماری کے دوران اپیتا ایک بے نام خط میں سرور کے لیے اپنے دل میں چھپی محبت اور پچھتاوے کا اظہار کرتی ہے۔ سرور کو جب اپیتا کی بیماری کا پتہ چلتا ہے تو وہ فوراً ہسپتال پہنچ جاتا ہے' ایک دوسرے کو دیکھ کر گلے ملتے ہیں اور ہمیشہ کے لیے ایک ہو جاتے ہیں۔

وحشی سعید کا ناولٹ ''پتھر پتھر آئینہ'' ایک ایسا فنی شاہکار ہے جو قاری کو ابتدا سے انتہا تک اپنے سحر میں جکڑے رکھتا ہے۔ یہ ناولٹ ایک رومانوی کہانی ہے، جس میں انسانی نفسیات کا گہرا مشاہدہ کیا گیا ہے اور کرداروں کی جذباتی پیچیدگیوں کو بڑی مہارت سے پیش کیا گیا ہے۔ ناولٹ کی خوبی اس کے چست مکالموں اور کرداروں کی حقیقت پسندی میں چھپی ہوئی ہے۔ یہ کہانی وحشی سعید کے فن کی ایک زندہ مثال ہے، جو قاری کو محبت، قربانی، اور انسانی جذبات کی گہرائیوں میں جھانکنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ناول بہت عمدہ ہے، جو اسے مزید دلکش اور پر اثر بناتا ہے۔ اس ناولٹ پر درجنوں مضامین لکھے جا چکے ہیں، اور ہر مضمون میں اس کہانی کو ایک نئے زاویے اور انداز سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے، جو اس کے ہمہ جہت پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔

الغرض وحشی سعید نہایت موثر انداز میں اپنی بات پیش کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کی تحریر کا ہر پہلو قاری پر گہرا اثر ڈالتا ہے، چاہے وہ ماحول کی عکاسی ہو یا انسانی رویوں کی تصویر کشی، سیاسی معاملات ہوں یا معاشرتی مسائل، معاشی پیچیدگیاں یا ثقافتی منظر کشی، سماجی واقعات ہوں یا اخلاقی پہلو، یا پھر رومانوی عناصر ہوں' ہر شعبہ میں ان کا انداز اتنا سادہ اور بامعنی ہوتا ہے کہ وہ قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ان کی تحریر میں ہر لفظ اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے اور ان کی زبان کا سلیقہ نہ صرف بامقصد ہوتا ہے بلکہ ہر جملہ دل میں ایک گہری تاثیر چھوڑ جاتا ہے۔ افسانے کے جو بنیادی عناصر ہوتے ہیں، جیسے پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ، منظر نگاری، اور وحدتِ تاثر، ان تمام پہلوؤں میں وحشی سعید کی تحریریں اعلی معیار پر کھرا اترتی ہیں۔ ان کا ہر افسانہ اپنی فنی اور ادبی جمالیات کے اعتبار سے نکھرا ہوا اور قاری کو متاثر کرنے والا ہوتا ہے۔ وحشی سعید کی تحریر کا خاصہ یہ بھی ہے کہ وہ صرف کہانی نہیں سناتے بلکہ قاری کو مختلف تہذیبوں، ثقافتوں، اور جغرافیائی دائروں کی سیر کراتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں جو عالمی شعور اور مقامی رنگ کا امتزاج ملتا ہے، وہ ان کے افسانوی کینوس کو وسیع اور دلکش بناتا ہے۔ ان کے کردار کبھی کسی کشمیری گاؤں کی گلیوں میں چلتے دکھائی دیتے ہیں' کبھی شہری زندگی کی نمائندگی کرتے ہیں تو کبھی کسی غیر ملکی شہر کے پیچیدہ ماحول کا حصہ بن جاتے ہیں۔ یہ کردار ان کے مشاہدے اور تجربات کی گہرائی کو اجاگر

کرتے ہیں، جو انہیں دیگر افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کے اسفار نے ان کے قلم کو وہ پرواز عطا کی ہے جس سے وہ نہ صرف زمینی حقائق کو ادبی قالب میں ڈھال پاتے ہیں بلکہ عالمی سطح کے موضوعات کو بھی اپنی تحریر کا حصہ بنا لیتے ہیں۔ ان کی یہ خصوصیت انہیں ادب کے افق پر ایک منفرد اور قابلِ قدر افسانہ نگار کے طور پر نمایاں کرتی ہے۔

☆☆☆

ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمی

جموں کشمیر کی نئی اردو شاعری کا نمائندہ شاعر:
فاروق نازکی

تلخیص: فاروق نازکی کی شاعری میں داخلی اور خارجی تنہائی، عصری اضطراب، اور تہذیبی زوال کے نقوش نمایاں ہیں۔ ان کے اشعار میں روایتی لطافت اور نرمی کے بجائے کرختگی اور پیچیدگی پائی ہے، جو جدید سماجی اور فکری مسائل کی عکاسی کرتی ہے۔ ان کی شاعری نئی لفظیات، علامتوں، اور تجربات سے بھرپور ہے، جہاں مظلومیت، بے بسی، اور سماجی ناانصافی کے خلاف ایک شدید ردعمل دیکھنے کو ملتا ہے۔

کلیدی الفاظ: فاروق نازکی، سماجی مسائل، علامت، نئی لفظیات، مظلومیت، کشمیر

''شاعری اچھی اور بیش قیمت تجربوں کا حسین، مکمل اور موزوں بیان ہے۔''

دراصل اپنی بنیادی شکل میں خیال بھی تجربہ ہے اور جذبہ بھی۔ یہ تجربہ سستے قسم کا بھی ہوتا ہے اور وقیع اور بیش قیمت بھی، تجربہ نیا بھی ہوتا ہے اور پرانا بھی، شاعری میں اچھا اور قیمتی تجربہ وہی ہوتا ہے جو مشق و ممارست اور ریاض کے بعد شعری زبان میں ڈھلے۔ شاعری کائنات کے رازوں کو بے نقاب کرتی ہے۔ ایک کہنہ مشق شاعر اپنی شاعری کے ذریعے حسین مجسمے، بولتی ہوئی معنی خیز تصویریں بناتا ہے یہاں تک کہ وہ انسان اور کائنات کی کیفیات، حالات اور معنیات کی حرکی تصویریں، پیکر اور نغمگی کی کئی لہریں اپنی شاعری میں ڈھال لیتا ہے۔ شاعر پرانا ہو یا نیا وہ اپنے شعری تخیل سے یہ سارے کرشمے اپنی شعری تخلیق میں پیدا کرسکتا ہے۔ بقول کلیم الدین احمد ہم کہہ سکتے ہیں کہ:

''شاعری انسانی کامرانی کی معراج اور انسانی تہذیب وتمدن کے سر کا تاج ہے۔ یہ مادہ پرستی کا نتیجہ ہے کہ شاعری کو خوبصورت لیکن بیکار کھلونا سمجھا جاتا ہے۔ ہمیں روحانی قدروں کی صحیح قدر معلوم نہیں یہی وجہ ہے کہ ہر چیز کو اس کی افادیت، مادی افادیت کی ترازو پر تولا جاتا ہے اور شاعری کو ہیچ سمجھا جاتا ہے۔''

دراصل شاعری میں روح کو تسکین دینے کی طاقت موجود ہوتی ہے۔ شاعری سائنس اور فلسفے سے بھی بلند مرتبہ رکھتی ہے۔ سائنس کی کنجی ہے کیسے؟ اور فلسفہ کی کنجی ہے کیوں؟ جب کہ شاعری کیسے اور کیوں کے جھمیلوں سے الگ رہ کر بلا واسطہ ایک جست میں حقیقت سے دوچار ہونے کا وصف رکھتی ہے۔ نئی اور پرانی شاعری کے فنکار کا تجربہ اور اظہار کئی سطح پر مختلف ہے۔ اگر خالص میکانکی اور زمانی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ناقدین نے نئی شاعری سے وہ شاعری مراد لی ہے جو 1955ء کے بعد سامنے آئی۔ اس شاعری میں زیادہ تر خوف، تنہائی، کیفیت انتشار اور ذہنی بے چینی کا اظہار ہوا ہے۔ یہ مادی خوشحالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالہ پن اور احساسِ بیچارگی کا منظر نامہ ہے۔ نئی حسّی شاعری میں میکانکی سماج اور صنعتی معاشرے میں تنہائی کا احساس جزوی نہیں بلکہ کلی صداقت ہے۔ افراد کی بھیڑ میں فرد تنہا ہے وہ خود کو خلا میں محسوس کرتا ہے۔ عصر حاضر کے فرد کی تنہائی اس کی داخلی تنہائی ہے خارجی نہیں، اگر داخلی سطح پر نظر ڈالی جائے تو عصر حاضر افراتفری اور انتشار کا عہد ہے۔ روحانی اور اخلاقی قدریں اپنا اساسی مرکز کھو چکی ہیں۔ تہذیبی، مذہبی، اساطیری اور جذباتی روایتیں دم توڑ چکی ہیں۔ لفظ اپنی معنویت سے عاری نظر آتے ہیں اور گفتگو، شاعری اور خطابت ترسیل کی ناکامی کا المیہ بن چکی ہیں یہاں تک کہ لوگ باہمی تعلقات کے باوجود بے تعلق ہیں، اجنبی ہیں، بیگانہ ہیں اور داخلیت کی تہوں میں نادیدہ ابعاد میں گم ہیں۔ اسی ماحول کا پروردہ فاروق نازکی کا تخلیقی شعور بھی ہے۔ نازکی نہایت حساس ہیں اور اس ماحول کو انہوں نے نہ صرف دیکھا ہے بلکہ محسوس کیا اور جیا ہے۔ شعوری اور غیر شعوری طور پر آج کے یہ مسائل ان کی شاعری کا حصہ بن چکے ہیں۔ فاروق نازکی کا رجحان جدیدیت کا رجحان ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ جموں کشمیر کے شعرانے جدیدیت کو فیشن یا

لایعنیت کے طور پر نہیں لیا بلکہ جدید سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں سے جڑے ہوئے مسائل کو معنی خیز علامتوں، استعاروں اور جدید لفظیات کے پیرائے میں تجرباتی کوشش کی ہے۔لیکن یہ بات ضرور ہے کہ نئی شاعری میں فرد حاوی ہے اور خاص طور پر غزل میں۔نئی غزل میں کلاسیکی اور نو کلاسیکی شاعری کے برعکس فرد کی آواز سنائی دیتی ہے۔ جو فاروق نازکی کی شاعری کا بھی خاصا ہے۔

نئی غزل اور شاعری کی ایک اہم شناخت لہجے کی درشتگی اور کرختگی ہے۔غزلیہ اسلوب کے لیے جس قسم کی نرمی، گھلاوٹ، ترنم ریزی، سادگی، روانی اور تغزل کو شرط قرار دیا گیا تھا اس طرح کی تمام شرائط سے شعوری گریز کا رجحان کثرت سے نظر آتا ہے۔ یہ صورتحال فاروق نازکی کی غزل اور نظم دونوں میں نظر آتی ہے یہاں تک کہ اکثر ان کی نظمیں غزل کا ابہام لیے ہوئے ہیں۔ان کی غزل اور نظم میں کہیں کہیں ترسیل کی پیچیدگی کا مسئلہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ان کا یہ اسلوب زمانے کی پیچیدگی کے سبب تیار ہوا ہے۔اس کھردرے اسلوب کے کیا محرکات ہو سکتے ہیں اس سے متعلق کئی ناقدین نے اپنے ادبی مطالعے کا نتیجہ پیش کیا ہے۔اس پر شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی روشنی ڈالی ہے وہ رقم طراز ہیں:

''نیا شاعر قاری کو روایتی طریقہ سے متاثر نہیں کرتا۔ جذباتیت سے نہ اسے مرعوب کرتا ہے لفاظی سے نہ اسے متحیر کرتا ہے شاعری کا عمل اضطراب انگیزی کا عمل ہے۔اضطراب انگیزی کے اس عمل میں وہ زبان کی روایتی لطافت اور شیرینی کو نظر انداز کر کے ارادی طور پر ایک درشت اور بے چین اسلوب اختیار کرتا ہے۔''

(نئے نام،ص:24،بحوالہ:متن اور معنیاتی نظام،ص:177)

''نیا شاعر روح عصر وغیرہ جیسے گول مول تصورات کی نمائندگی نہیں کر سکتا لیکن اس کا لب ولہجہ اس طرز اظہار اور خاص کر موضوعات یقیناً بدلے ہوئے ذہنی، عملی، معاشرتی اور نفسیاتی وقت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ یہ بات بالکل صحیح ہے اور بار بار دہرائے جانے کے قابل ہے کہ نئی شاعری اس عہد کا محاورہ ہے، اس عہد کا طرز اظہار ہے اور اس عہد کی زبان ہے۔''

(مشمولہ: جدید شاعری کی نمائندہ آوازیں ,ص:18)

عمیق حنفی لکھتے ہیں:

''نئی شاعری آج کے انسان کے ادراک اور احساس کا اظہار ہے۔ نیا شاعر اپنی ذات کے وسیلے سے باہر رونما ہونے والی تبدیلیوں کے اثرات کو قبول کرتا ہے، اور اس کے آئینہ رو جذبات پر تندخو اور بلا خیز تبدیلیوں کے جو عکس پڑھتے ہیں انہیں دکھاتا ہے۔ یہ شاعر خوددار ہے اور خود شناسی کے لیے بےقرار ہے اور اس کا قلم غیر شاعرانہ جنبشِ ابرو پر نہیں بلکہ اپنی ذات کے کرب پر رقص کرتا ہے۔''

جدید ترین شعرا ذہین بھی ہیں اور پڑھے لکھے بھی۔ ان کے پاس تجربات کے سماجی اور نفسیاتی جوازوں کی کمی نہیں۔۔۔۔۔۔''

۔۔۔۔۔پھر بھی اردو کی نئی شاعری سے شعور و احساس کی صورت و سیرت کا واضح تصور قائم کرنا ناممکن نہیں۔''

(مشمولہ: جدید شاعری کی نمائندہ آوازیں، صفحہ 15-16 از ڈاکٹر محسن جنگالوی)

ناقدین کے مذکورہ بالا اقتباسات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ آج کے شاعر کا متن ایسا سیدھا نہیں کہ بغیر معاصر تنقیدی تربیت کے اس کی منشا تک پہنچا جا سکے یا بڑی آسانی سے اس کے معانی کے ابعاد تک رسائی حاصل ہو سکے کیونکہ وہ نئے ڈکشن میں نیا استعارہ، علامت، رمز اور نئے عصری تلازمے تخلیق کر چکا ہے۔ اس لیے آج کے شاعر کا کلام اولِ قرأت میں اجنبی، کھردرا اور کبھی کبھی پھیکا سا محسوس ہوتا ہے لیکن اس کے کلام کو اگر اس کے علمی، شعوری، اس کے پیچیدہ مسائل کے تناظر میں دیکھا جائے اور اس کی لفظیاتی شکلوں سے اس کے متن کے باطن کا سفر کیا جائے تو معنی کے کئی ابعاد کھل کر سامنے آ سکتے ہیں۔ فاروق نازکی بھی ایسا ہی ایک اہم شاعر ہے۔ اس کا کلام اولِ قرأت میں کوئی معنوی یا جذباتی اپیل نہیں کرتا۔ ہاں صبر آزما طریقے سے اس کے متن کی تہوں میں اترنے کی ضرورت ہے۔ جس کے خاطر خواہ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔

فاروق نازکی کی شعری کائنات میں دیکھیے کہ کیسے مقامی تہذیب و ثقافت اور مقامی لفظیات میں مقامی اور بین الاقوامی مسائل کو نئے لب و لہجے اور کسی قدر کرخت

اسلوب میں ڈھالا گیا ہے۔ ان کے ان شعروں میں ترسیل کامیاب ہے لیکن ابلاغ عصری تنقیدی تربیت کا تقاضا کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایک چہرے میں کئی چہروں کا عکس بھی دکھائی دیتا ہے۔ ان کے اشعار میں خارجی اور داخلی کائنات کس قدر متضاد نظر آتی ہے یہ دیکھنے کی چیز ہے۔ یہ دراصل عصری حسیت کا قرب ہے۔ اس پیچیدہ عہد کی خصوصیات فاروق نازکی کے ان شعروں میں ملاحظہ کریں:

دریائے خونِ خلق میں تیرے گا آدمی — اس کا خیال اس کا گماں کس کو کب رہا
برگِ چنار اب کے حنا سے تہی رہے — رنگ خزاں بھی اب کے برس کچھ عجب رہا

جاتی رہی چنار کے پتوں کی سرخیاں — جاڑے کا زور شہر کو ویران کر گیا

یہ لوگ ذہن میں کانٹے بچھائے بیٹھے ہیں — اگرچہ پھول ہی وجہ سوال ٹھہرا ہے
اسی نے سب کے رگ وپے میں زہر گھول دیا — وہ ایک شخص جو شیریں مقال ٹھہرا ہے

نسیم باغ میں سنتے تھے جو منڈیروں پر — وہ گیت موت سے پہلے مجھے سنائے گی

مجھ کو مجھ سے دور کیا — نام نہ لو ہرجائی کا
بے خوابی ہی بے خوابی — حر جانا تنہائی کا

قدم قدم پر ہے موت رقصاں — میں جی رہا ہوں تیری دعا ہے
تمہاری دنیائے آب وگل میں — ہر ایک موسم گریز پا ہے

فاروق نازکی اس برق رفتار صبح وشام جدید تیز ترین ترقی کے تو قائل ہیں کہ خارجی طور پر ایجاد کی تمام برکات انسانیت کو حاصل ہیں یہ ہماری خارجی ضرورتوں، حاجتوں اور آسائشوں کے لیے تو بہت کچھ ہیں لیکن خارج سے بڑھ کر میں ایک باطن ہوں، میری باطنی کائنات ان برکات سے آسودہ نہیں ہوسکتی۔ روحانی تشنگی تو ان ایجادات کی برکات سے بجھ نہیں سکتی۔ روح کی پیاس بجھانے کے لیے تو روحانی شخصیت درکار ہے اس کے لیے کسی پیغمبر کی ضرورت ہے اور افسوس کہ وہ اب نہیں آتا۔ روح کی اسی تشنگی کو فاروق نازکی کے ایک معاصر شاعر پنڈت ودیارتن عاصی نے بھی شدت سے محسوس کرتے ہوئے کہا تھا:

روح کی پیاس ہے لفظوں سے کیا بجھتی ہے
بند کر دو یہ صحیفے یہ کتابیں اپنی

عاصؔی نے اس کو جذباتی پیرائے میں پیش کیا تھا لیکن اس احساس کو فاروق نازکی نے عقل کی کسوٹی پر پرکھ کر اور قلبی بے چینی کے امتزاج سے اسے شعر میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے ساتھ ہی زندگی کی مشکلات کو نئی لفظیات اور اسلوب میں ڈھالا ہے۔ مظلوم کو پیڑ کی علامت اور ظالم کو ہوا کی علامت سے تعبیر کیا ہے۔ یہ خاص طور پر نئے شاعر کی شناخت ہے۔ فاروق نازکی کے نئے لہجے، نئے اسلوب اور نئی لفظیات کا تانا بانا ملاحظہ کیجیے:

ایجاد کے اس دور کا ایک اور کرشمہ — آنے کو سبھی آئے پیغمبر نہیں آئے
جس راہ پہ نکلے تھے اسی پر رہے قائم — ایسا نہیں کہ سامنے پتھر نہیں آئے
گلشن میں کئی پیڑ ابھی تک ہیں سلامت — اب کے ہوا کے ہاتھ میں خنجر نہیں آئے

فاروق نازکی جدید لفظیات کے استعمال پر شعوری طور پر اصرار کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعری میں یہ لفظیات محض روایتی یا تقلیدی طور پر شامل ہیں بلکہ فاروق نازکی نہایت سنجیدگی سے نئی لفظیات، شعوری طور پر اختراع کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ پرانی لفظیات اور روایتی خیالات کو جھوٹی باتوں کی اترن قرار دیتے ہیں، باسی لفظیات اور روایتی اسلوب کو مٹی میں گاڑ دینے کی بات کرتے ہیں۔ جدید لفظیات کے اختراع کرنے

کا ان کے یہاں کیا نظریہ ہے اور جدید لفظیات کو انھوں نے کس طرح برتا ہے اس رجحان کو ہم ان کے ذیل کے اشعار میں دیکھ سکتے ہیں:

باسی شبدوں کے پیکر گاڑو مٹی کے اندر
جھوٹی باتوں کی اترن بکتی ہے چوراہے پر
چہرہ مہرہ خال و خط تصویروں کے خالی گھر
لکھ دے سب کچھ میرے نام دریا، طوفان اور بھنور

فاروق نازکی شاعری میں حصار ذات، بے چہرگی، محبت کا جدید تجربہ، عصری سفّاکیّت کے لیے برتی گئی نئی لفظیات ''رات''، ''جنگل''، سناٹے''، ''تیرگی''، ''ریت کا گھر''، ''بدن کی زبان''، ''ناؤ کاغذ کی''، ''انسان کا خدا''، ''دیوار بدن''، ''بہتے پانی پہ لکھا'' ایک خاص اور نئی ترسیل کی راہ ہموار کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ نئے شاعر کے یہاں جذبات کا وفور نہیں بلکہ اس کے جذبات پر عقل وفہم کا پہرہ لگا ہوا ہے۔ کیوں کہ نیا فن کار اعلی تعلیم کا حامل دماغ رکھتا ہے۔ لہذا اس کا لہجہ رواں اور سلیس کم ہے، نئی لفظیات کے سبب اس کا اسلوب اجنبی سا معلوم ہوتا ہے لیکن جب قاری اسے اپنی ارضیت، عصری حسیّت اور اپنی ذات کی داخلی کائنات میں ضم کر کے دیکھتا ہے تو اسے آج کے شاعر کے یہاں جانی پہچانی کیفیات، سنی سنی سی آوازیں محسوس ہوتی ہیں اور جانے پہچانے کردار اور اپنے گردو پیش بکھرے ہوئے مسائل نظر آتے ہیں۔ اس طرح آج کی شاعری میں برتی گئی لفظیات میں آہستہ آہستہ مانوس ترسیلیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ یہ عناصر فاروق نازکی کی شاعری کی پہچان ہیں اور یہی ان کا انفراد قائم کرتے ہیں۔ ان کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

مضمون ہے یا صورتِ عنوان نما ہے — وہ پردۂ معنی میں بدستور چھپا ہے
ہر چند رہا ساتھ مرے سائے کی مانند — وہ شخص اشارہ نہ ادا ہے نہ صدا ہے
کل رات اکیلے میں مرے کان میں بولا — وہ غیر نہیں آج کے انسان کا خدا ہے

اپنی دیوارِ بدن ہم سے کبھی سر نہ ہوئی — ساتھ رہ کر جو رہے خود سے جدا ہم ہی تھے

یونہی کر لیتے ہیں اوقات بسر اپنا کیا؟ اپنے ہی شہر میں ہیں شہر بدر اپنا کیا؟
تجھ سے اب اذنِ تکلم بھی اگر مل جائے لب ہلیں یا نہ ہلیں، آنکھ ہو تر اپنا کیا؟
وہ جو فاروق کا مسکن تھا کنارہ ٔ دریا اب وہاں پر ہے کھڑا ریت کا گھر اپنا کیا؟

وہ شخص میرے بدن کی زبان سمجھتا ہے سکوت جس کا کہ حسن کمال ٹھہرا ہے

کیا یہ سچ ہے جھیلوں کا بدل گیا ہے پانی لکھ
رات، جنگل ، مہیب سناٹا
اب یہاں تیرگی ہی اترے گی
رانی آدم خور ہے کیا؟ شہر کا راجہ زانی لکھ
بہتے پانی پہ کس نے لکھا ہے
ناؤ کاغذ کی پار اترے گی
خون میں لت پت وادی ہے کوئی شعر سہانا لکھ
دن پر بھی چھا جاتی ہے رات کی ویرانی لکھ

اچھی شاعری میں تین عناصر بیک وقت قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں اور وہ تینوں عناصر اپنے فنی جمال اور ساحرانہ اثرات قاری پر طاری کرتے ہیں۔ وہ تین عناصر ہیں موسیقی، مصوری اور شعریت۔ شاعری میں جب یہ تینوں عناصر موجود ہوں تو شاعری اپنی جمالیات کا سحر اپنے قاری اور سامع پر کر دیتی ہے۔ تمثیل، استعارہ اور تشبیہ سے شاعری میں نقوش ابھرتے ہیں جس کو ہم مصوری بھی کہتے ہیں، پیکر بھی کہتے ہیں اور محاکات سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ وزن سے شاعری میں آہنگ پیدا ہوتا ہے جس سے شاعری میں ترنم کی لہریں پیدا ہوتی ہیں۔ جب نقش یا تصویریں حرکی ہوتی ہیں اور ترنم کے زیر و بم میں شامل ہوتی ہیں تو قاری اور سامع کا بدن اور روح کے تار رقص کی لذت سے آشنا ہوتے ہیں۔

لیکن جب شعریت کے ساتھ ساتھ عقل کی کارفرمائی کا عنصر معانیِ نادرہ کے ذریعے غالب آجائے تو ادراک و بصیرت کے در کھلنے لگتے ہیں۔ آج کے شاعر کے یہاں جدید ترسیل کے سبب آہنگ میں کمی واقع ہوئی ہے جس کے سبب سحر کی کیفیت کمزور اور لہجے کی درشتگی بڑھ گئی ہے۔ ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ آج کے شاعر کے یہاں تشبیہات اور استعارات کی کمی واقع ہوئی ہے۔ اس کی جگہ مبہم لفظیات یا علامت گری نے لے لی ہے۔ فاروق نازکی کے یہاں جہاں تخیل کی پاکیزگی، مہذب خیال کی فراوانی دیکھنے کو ملتی ہے وہیں ان کی شاعری میں تمثیل، نقوش اور کیفیات و خیالات کی نئی نئی تصویریں ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ محاکات کا ایک انوکھا گروہ در گروہ نظر آتا ہے لیکن ان کی شاعری میں آہنگ اور ترنم کی کمی ضرور کھلتی ہے۔ یہ دراصل آج کے زمانے اور انسان کا المیہ ہے جس سے اعراض یا گریز فاروق نازکی کے لیے ناممکن ہے۔ اس حوالے سے نازکی صاحب کے بعض اشعار ملاحظہ کیجیے:

کس طرح روک سکوں دستِ جفا کیش بتا — دستِ مجبور میں ٹوٹا ہوا خنجر ہوں میں
تو مجھے بھیڑ میں پہچان سکے گا کیسے — اپنی پرچھائیں سے چھوٹا ہوا پیکر ہوں میں

نہ کوئی سایہ ، نہ کوئی چشمہ — یہ قافلہ کیوں یہاں رکا ہے
سویرے اٹھتا تو دیکھ لیتا — کہ اک ستارہ سحر نما ہے
نہ مجھ پہ سایہ کسی شجر کا — نہ میرے سر پر کوئی ردا ہے
نہ احتیاط نہ تدبیر کوئی کام آئی — وہ جس پہ تکیہ کیا مارِ آستیں ٹھہرا
جہاں گماں گزرتا ترے آنے کا — دلِ غریب بھی شاید وہیں کہیں ٹھہرا

سیلاب کے ڈر سے جو پہاڑوں میں چھپے تھے — وہ لوگ پہاڑوں سے اتر کر نہیں آئے

جوان موسم کی شاہزادی ! شجر شجر بے لباس رہنا

فاروق نازکی نے اپنی غزل میں قوافی کی ندرت بھی پیدا کی ہے۔ انہوں نے

قوافی کو ردیف کے ساتھ اس طرح معنوی ربط اور لفظی حصہ بنایا ہے کہ ردیف اور قافیہ کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ان کا یہ حربہ قابل داد ہے۔ان کے یہاں ردیف محض ردیف یا ردیف برائے ردیف نہیں بلکہ قافیہ اور ردیف دونوں مل کر معنی کی تکمیلیت کا سبب بنتے ہیں۔ان کی یہ خوبی ان کو استاد شعرا کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔بعض شعرا کے یہاں ردیف غزل میں محض پازیب کا کام کرتی ہے لیکن یہ نیا شاعر ہے جو آہنگ،ترنم سے زیادہ فکر پر عملی اصرار کرتا ہے۔ایسا نہیں ہے کہ اس ردیف کے سبب ان کی غزل میں آہنگ یا ترنم نہیں،ترنم موجود ہے بلکہ ان کی غزلوں میں خوب ہے لیکن ترنم کے ساتھ ردیف جس طرح قافیہ کے ساتھ مل کر فکر کو بیدار کرتی ہے یا بصیرت کا در کھولتی ہے اس سے آہنگ کی طرف قاری زیادہ متوجہ نہیں ہو پاتا۔ان خصوصیات کے چند اشعار پڑھیئے اور ان کے قوافی اور ردیف کے فکری،عصری حسیّت اور مترنم جمال سے لطف اٹھایئے:

باہر سے جو بھی آیا پریشان کر گیا ہم کو ہمارے گھر میں ہراسان کر گیا
جاتی رہی چنار کے پتوں کی سرخیاں جاڑے کا زور شہر کو ویران کر گیا
گردن پہ اس کے یوں تو ہزاروں کا خون تھا ماتھے پہ میرے داغ جو چسپاں کر گیا

مدامؔ ساغر کے پاس رہنا مگر سبو ناشناس رہنا
ہماری عادت سی بن گئی ہے کسی سبب سے اداس رہنا
ہمیں تو اب اضطراب میں بھی برا لگے بدحواس رہنا
یقیں کی شمعیں جلا بجھا کر شریکِ بزمِ قیاس رہنا
یہ شب بہت معتبر نہیں ہے جو ہو سکے آس پاس رہنا

نیا شاعر جہاں نئی لفظیات اور لفظیات کے نئے سیاق وسباق تخلیق کرتا ہے وہیں وہ کہیں روایتی وسائلِ شعری کا استعمال بھی کرتا ہے لیکن خاص بات یہ ہے کہ ان شعری وسائل کے برتاو میں اس کا سیاق وسباق اس طرح خلق کرتا ہے کہ اس کا اظہار بیان نیا اور کبھی کبھی اجنبی سا لگتا ہے۔ایسی ہی صورتحال فاروق نازکی کی شاعری میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے کہ وہ صنعت تضاد،تکرار،توالیِ اضافات،لفظی مناسبات اور تلمیح وغیرہ جیسے شعری وسائل

کا برتاؤ تو کرتے ہیں لیکن ان شعری وسائل کے سیاق وسباق کو اس طرح خلق کرتے ہیں کہ وہ نئی شاعری کا شناخت نامہ معلوم ہوتا ہے۔ کہیں کہیں لہجہ کھردرا اور اجنبی سا لگتا ہے اور روایتی طبیعتوں کو الجھن سی ہونے لگتی ہے لیکن وہ نئی ترسیل میں کہیں کہیں کامیاب ہو جاتے ہیں اور بعض مقامات پر ترسیل شعریت کے مطابق اپنی طرف متوجہ کرنے میں کمزور پڑ جاتی ہے۔ اس خصوصیت کے بعض اشعار ملاحظہ کیجیے:

آگ بستی میں لگا دی پہ یہ سوچا ہی نہیں　　آگ تو آگ ہے اب گھر کو بچائیں کیسے

خونِ سے کربلا کے دامن پر　　نوکِ مژگاں کے نام حق لکھنا

اس کی آنکھیں ہیں کہ ویرانے کی شام　　دیکھتے ہی دیکھتے اندھا ہوا

پاسِ ناموسِ نگارانِ جہاں ہے ورنہ　　ہم بھی اس شوخ کی تشہیر کا دم رکھتے ہیں
ہم سے شبنم نے بھی رونے کی ادا پائی ہے　　ہم کہ جو شام وسحر آنکھ کو نم رکھتے ہیں

خاموشی سے خاموشی تک　　کتنے ہیں درجات سنانا

فاروق نازکی نے نظمیں بھی کہی ہیں۔ ان کی نظموں میں ابہامی کیفیت حاوی نظر آتی ہے۔ پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ ان کی نظموں پر ان کی غزل کا ابہام چھایا رہتا ہے۔ بعض نظمیں تو ایسی ہیں جن کے مرکزی خیال اور مدعے تک پہنچنا آسان نہیں ہے بلکہ خاصی ذہنی کاوش کے بعد رسائی ہو سکتی ہے اور بعض نظمیں تو اجنبی سی معلوم ہوتی ہیں۔ عام قاری کے لیے ان کی مراد تک پہنچنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے حالانکہ فنکار جو تخلیق کرتا ہے اس کی کوشش رہتی ہے کہ اس کی ترسیل کامیاب ہو اور ہر خاص وعام تک اس کی ترسیل بآسانی ممکن ہو سکے، لیکن ایسا ان کی ہر نظم کے لیے نہیں کہا جا سکتا۔ بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جو اپنی ابتدا، وسط اور انتہا تک اپنے ارتقا کی اَور بڑھتی چلی جاتی ہیں۔ ان کی دو مختصر سی نظمیں یہاں ملاحظہ کیجیے:

اعتراف

مجھ کو سولی پہ چڑھا دو مجھے سنگسار کرو
میرے ہونٹوں کے دریچے کو مقفل کر دو
میری آنکھوں کی بصارت کے دیے گل کر دو
میرے کانوں میں پگھلتا ہوا سیسہ بھر دو
میں نے چڑھتے ہوئے سورج کی پرستش کی ہے
ڈوبتے چاند کو گرنے سے بچایا تم نے!

یادِ ماضی

وہ دن یاد نہیں کیا تم کو
جب ہم دونوں رات گئے تک
تہ خانے کے اندھیاروں میں
سِلوٹ سلوٹ ٹاٹ پہ لیٹے
اک دوجے کو کاٹ رہے تھے
اندھیارے کی چادر اوڑھے
چھپ جانے کی بنتی کرتے
ڈرتے ڈرتے ہاتھ اٹھا کر
دونوں کہتے بار خدایا ۔پاپ نوار

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ فاروق نازکی جموں کشمیر میں نئی شاعری کے نمائندہ شاعر ہیں جنہوں نے اردو شاعری میں کلاسکی شاعری کے برعکس نئے ڈکشن کو عام کرنے میں اپنا اہم رول ادا کیا ہے۔نئی شاعری نے اپنے اشارات، کنایات، علامات، استعارات اپنے ثقافتی، سماجی اور تمدنی تقاضوں کے مطابق اختراع کیے ہیں۔ان نئے اختراعات کے اثرات فاروق نازکی کی شاعری میں نمایاں نظر آتے ہیں جن کے سبب

یہاں کی سماجی و سیاسی زندگی کے زیر اثر ان کی لفظی اور معنوی سطح کا رنگ اور روپ نکھر کر سامنے آتا ہے۔ اس نئی ترسیل کے سبب فاروق نازکی کا اسلوب کہیں کہیں درشت اور تلخ ضرور ہوا ہے لیکن یہ اس عہد کا دراصل شناخت نامہ ہے جس سے نیا فن کار اپنی آنکھیں نہیں موند سکتا۔

مصادر:

.1: فاروق نازکی، یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

.2: ڈاکٹر محسن جلگانوی، جدید شاعری کی نمائندہ آوازیں

.3: پروفیسر ارتضیٰ کریم، انتخاب غزلیات

.4: پروفیسر نور الحسن نقوی، فن تنقید اور اردو تنقید نگاری

.5: معید الرحمٰن، متن اور معنیاتی نظام

.6: محمد اشرف تاک اور سلیم سالک، ہم عصر شعری انتخاب نمبر

☆☆☆

اُویس احمد بٹ

افسانہ ''یہ چھوٹا سا دائرہ''
میں وجودی شناخت کا مسئلہ

زبان کا تجریدی اور تخلیقی تفاعل متن کو معنیاتی سطح پر ایک طرح کی نامانوسیت اور اجنبیت عطا کرتا ہے۔ معنی خیزی کے عمل میں ادبی متن سے بعض ایسے معنی بھی دریافت ہوتے ہیں جو مصنف اور متن کی منشا سے آزاد ہوتے ہیں۔ شاید اسی لیے رولاں بارتھ نے ''مصنف کی موت'' کا اعلان کر دیا تھا؛ لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ متن کا تخلیق کار سے کوئی تعلق یا رشتہ نہیں ہوتا ہے۔ لیکن یہاں مجھے دریدا کی بات یاد آتی ہے کہ ''متن سے باہر کچھ بھی نہیں ہے۔'' اس کا مطلب یہ ہوا کہ قرأت کے دوران ادبی متن سے جو بھی معنی دریافت ہوتے ہیں، وہ منشائے مصنف اور متن کے پابند ہوتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ متن سے وہ معنی برآمد ہی نہیں ہوسکتے ہیں جو اُس میں نہیں ہیں۔ نہ ہی منشائے مصنف کو غیر ضروری قرار دے کر قاری کو من مانی کی اجازت ہے۔ دیکھا جائے تو معنی کو منشائے مصنف اور متن سے خارج کر دینے کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ متن سے ایسے معنی برآمد کیے جائیں جو متن میں موجود ہی نہیں ہیں۔ اس کا جواز رولاں بارتھ کی اس بات سے فراہم ہوتا ہے کہ ادبی متن کو اُس کے باپ کی ضمانت کے بغیر بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ یعنی قرأت کے تفاعل کے دوران ادبی متن میں کئی تعبیراتی زاویے وجود میں آنے کے امکانات ہوتے ہیں۔ اس طرح ادبی متن سے بعض ایسے معنی بھی برآمد ہوسکتے ہیں جو دراصل ان ہی تعبیراتی زاویوں کا زائیدہ ہوتے ہیں۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو انکار ہو سکتا ہے کہ متن مختلف تعبیراتی زاویوں کا حامل ہوتا ہے جن کے تحت برآمد ہونے والے معنی مصنف کی منشا کے پابند نہیں ہوسکتے ہیں۔ اگر ایسا ہوگا تو متن کا معنیاتی سطح پر کثیر الجہت

ہونا ایک لایعنی بات معلوم ہوتی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ متن کی ردتشکیلی قرأت بھی کوئی معنی نہیں رکھتی ہے؛ جو معنی کے رد در رد کے لامتناہی سلسلے اور متن پر بٹھائے گئے معنیاتی پہرے کو توڑنے پر یقین رکھتی ہے۔ لہٰذا معنی کا منشائے مصنف اور متن سے آزاد ہونے کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ محض وہی معنی دریافت کیے جائیں جو مصنف کی منشا کے مطابق ہوں یا جس کی وہ ضمانت دے دے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ناقدین ادب آج بھی غالبؔ کے شعر ''نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا'' کی نئی نئی تعبیرات پیش کرتے ہیں۔ بعض کے یہاں تو من مانی کی صورت بھی نظر آتی ہے؛ لیکن اس کا یہ بھی مطلب نہیں ہے کہ جو بھی معنی مذکورہ شعر کو پہنائے گئے یا پہنائے جارہے ہیں، وہ منشائے متن سے خارج ہیں۔ ہاں البتہ اتنا ضرور ہے کہ بہ ظاہر متن سے دور معلوم ہوتے ہیں؛ لیکن یہاں متن سے اُن کے معنیاتی رشتے کی نوعیت کچھ اور ہوتی ہے۔ یعنی یا تو وہ پہلے سے برآمد شدہ معنی سے متعلق ہوتے ہیں یا پھر دریافت شدہ معنی یا تعبیر کے مقابلے میں اُن کی حیثیت اضافی ہوتی ہے۔

افسانہ ''یہ چھوٹا سا دائرہ'' ایک میاں بیوی کی کہانی ہے جن کی اولادیں بیرون ملک سکونت پذیر ہیں؛ جس کے سبب دونوں تنہائی کے ایک ایسے کرب سے دوچار ہیں جو اُنھیں بار بار رشتوں کی عدم موجودگی کا احساس دلا کر عدم شناخت، بے چہرگی اور ذہنی ناآسودگی میں مبتلا کردیتا ہے۔ معاشی زندگی کی تمام تر آسائشیں میسر ہونے کے باوجود بھی لایعنیت اور کھوکھلا پن اُن کی زندگی سے ظاہر تھا۔ لایعنیت اور تنہائی کے اس کرب سے نجات پانے کے لیے بیوی اپنے شوہر کو دوسری شادی کی صلاح دیتی ہے۔ لیکن شوہر بیوی کی اس صلاح پر راضی نہیں ہوتا ہے، کیوں کہ وہ اس بات سے بہ خوبی واقف ہوتا ہے کہ بھلے ہی اُس کی بیوی کی نظر میں دوسری شادی کی حیثیت ایک چھوٹے سے دائرے کی ہے لیکن حقیقت میں یہ چھوٹا سا دائرہ اُن کی ازدواجی زندگی کی کہانی کے کرداروں کو سلجھانے کے بجائے مزید کو اُلجھا سکتا ہے۔ ٹھیک اُسی طرح جس طرح ایک چھوٹا سا دائرہ یعنی صفر کسی بھی بڑے عددی ہندسے سے ضرب دیئے جانے پر اُس کی Value کو منہا کردیتا ہے؛ دوسری شادی بھی دونوں میاں بیوی کی زندگی کی Value کو منہا کرسکتی ہے۔

افسانے کا تھیم تنہائی اور اُس سے پیدا ہونے والے داخلی تضادات اور ذہنی

انحطاط ہے۔ دراصل رشتوں کی عدم موجودگی کے شدید احساس سے دونوں کی زندگی میں ایک ایسا خلا پیدا ہو جاتا ہے جو اُنھیں تنہائی کے ساتھ ساتھ بے زاری، یگانگت اور لا حاصلی کے کرب میں مبتلا کر دیتا ہے۔ دراصل افسانہ نگار اس حقیقت سے پردہ اُٹھانے کی کوشش کرتا ہے کہ جب انسانی رشتوں کے سہارے غیر یقینیت کی حدود پھلانگ لیتے ہیں تو انسان تنہائی کے خوف سے اپنائیت کی ایسی خیالی دنیا میں قدم رکھتا ہے جس کے تمام تر سہارے کچے دھاگوں کی طرح کبھی بھی ٹوٹ پھوٹے انسانی وجود کو منتشر کر سکتے ہیں۔

افسانے کا موضوع اس لیے بھی منفرد ہے کیوں کہ دوسری شادی کی پیش کش بیوی کی طرف سے کی گئی ہے۔ عورت سب کچھ برداشت کر سکتی ہے؛ لیکن سوتن کے روپ میں دوسری عورت کو قطعی برداشت نہیں کر سکتی۔ جس طرح اللہ تعالیٰ کے نزدیک شرک سب سے بڑا گناہ ہے، اُسی طرح ایک بیوی اپنے شوہر کی زندگی میں کسی دوسری عورت کی شرکت کو سب سے بڑا گناہ تسلیم لیتی ہے۔ لیکن افسانے میں دوسری شادی کی موضوعی حیثیت دو سطحوں پر نمایاں ہو جاتی ہے۔ اول یہ کہ ایک عورت کی محبت کی انتہا یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کی ذہنی اذیت، تنہائی اور بے چینی و اضطرابی صورت حال کو کسی بھی قیمت پر برداشت نہیں کر سکتی اور وقت آنے پر اپنی محبت تک کو بانٹنے کے لیے تیار ہو سکتی ہے۔ دوئم یہ کہ افسانہ نگار نے اُس رسومیاتی منطق کو توڑنے کی کوشش کی ہے جس کی رو سے شوہر کی دوسری شادی کے فیصلے کو ہی گناہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ افسانہ نگار کے نقطہ نظر سے یہ ایک طرح کی Violent Hierarchy ہے، جسے وہ ختم کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یعنی شوہر اگر رشتوں کی عدم موجودگی کے شدید احساس سے ذہنی اذیت اور تنہائی میں مبتلا ہے، تو بیوی کے نزدیک اُس کا واحد حل شوہر کی دوسری شادی ہے؟ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ذہنی آسودگی کا واحد حل دوسری شادی ہے؟ اُن لوگوں کی ذہنی آسودگی کا حل کیا ہو سکتا ہے جو ابھی ازدواجی رشتے میں ہی نہ بندھے ہوں؟ بہر حال موجودہ دور کا فرد کسی نہ کسی اعتبار سے رشتوں کی عدم موجودگی کے احساس سے دوچار ہے؛ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اُس کی ذہنی آسودگی کا ایسا حل تلاش کیا جائے جو اُسے تنہائی کی تاریکی سے باہر نکالنے کے بجائے تنہائی کی اتھاہ گہرائیوں میں دھکیل دے۔

افسانے میں اگر چہ رشتوں کی شکست و ریخت اور بے گانگی کے سبب روحانی بحران کے ساتھ ساتھ داخلی انحطاط کا بیان ملتا ہے۔لیکن دوسرے تناظر سے دیکھا جائے تو افسانے میں جدید دور کے فرد کی زندگی کے خارجی معاملات کی انحطاطی صورت حال کے باعث وجودی انتشار اور بحران کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔دونوں میاں بیوی معاشی اعتبار سے آسودہ حال دکھائی دیتے ہیں؛لیکن اولادوں کی لاتعلقی نے عدم رشتگی کے خوف ناک احساس کو جنم دیا جو اُنھیں کی وجودی ساخت کو بکھرا دیتی ہے۔ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ جہاں افسانہ نگار نے دوسری شادی کو وقتی طور ذہنی آسودگی کا سبب بتایا ہے وہیں اختتام پر اس وقتی ذہنی آسودگی کے پیچھے ایک ایسے ذہنی بحران کی طرف بھی انگشت نمائی کی، جس سے دونوں میاں بیوی کو ایک نئے وجودی انتشار سے دوچار ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے۔حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ انسان کی فطرت ہی ایسی ہے کہ بعض دفعہ وہ اپنے داخلی تضادات کا ایسا حل تلاش کر لیتا ہے جو اُس کی داخلی انحطاطی صورت حال کو بہتر بنانے کی بجائے مزید ابتر بنا دیتا ہے۔مگر اس کے باوجود بھی انسان ایسے حل تلاش کرنے سے گریز نہیں کرتا ہے جو اُس کے ذہنی و روحانی بحران وانحطاط میں اضافہ کر دیتا ہے۔ بہ قول Linddborn Tage ''آج کا انسان اور معاشرہ جس راستے پر گامزن ہیں، وہ اُنھیں طمانیت اور آسودگی کی اُس منزل تک لے کر جا ہی نہیں سکتا جس کی آرزو میں وہ سفر کر رہے ہیں۔'' اگر اس بات کو مذکورہ افسانے پر منطبق کیا جائے تو یہاں طمانیت اور آسودگی کا واحد حل دوسری شادی بتایا گیا ہے۔

''میں نے کسی حل کے بارے میں سوچا تھا اور سب سے بہترین حل یہ (ہے کہ) میں تمہارے لیے ایک بیوی لاؤں۔''

لیکن شوہر بیوی کی صلاح پر غور کرنے کے بعد میز پر پڑے کاغذ کے کونے پر بنے چھوٹے سے دائرے کی صورت میں ندا کے وجود کو کاغذ کے اُس حصے سے ہی الگ کر دیتا ہے جس پر اُس کی زندگی کی سب سے بڑی Value یعنی بیوی کا وجود ہوتا ہے۔کیوں کہ اُسے اندیشہ ہوتا ہے کہ دوسری بیوی کی صورت میں ندا کا وجود سب سے پہلے اُس کی پہلی بیوی کے وجود کو مٹا سکتا ہے۔یہاں ایک قابل غور بات یہ ہے کہ وجودی انتشار اور

بحران کا شکار ہونے کے باوجود شوہر اپنی بیوی کو ازدواجی زندگی کی کہانی کے کرداروں سے اُلجھنے پر متنبہ کرتا ہے۔ مرد میں جذبات کو منظّم کرنے کی بھرپور صلاحیت موجود ہوتی ہے جب کہ عورت میں انفعالیت کا مادہ زیادہ ہونے کی وجہ سے اُسے جذباتی دکھایا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ افسانے میں شوہر اپنی بیوی کو زندگی کی سب سے بڑی Value سے تعبیر کرتا ہے جو اُسے وجودی سطح پر ایک طرح کا اعتبار اور اعتماد بخشتا ہے۔ نتیجے کے طور یہ اعتماد اُسے رشتے کی عدم معنویت، لایعنیت اور اجنبیت کے احساس سے کسی حد تک دور رکھتا ہے۔ اسی لیے وہ محض ذہنی آسودگی کے لیے اپنی بیوی کے وجود کو دوسری بیوی کے وجود سے مٹانے کے لیے تیار نہیں ہوتا ہے۔ حالاں کہ ایسا بھی نہیں ہے کہ اُس پر تنہائی کے شدید احساس کا کوئی اثر ہی نہیں ہے۔

> ''تنہائی چہرے کی شناخت نوچ لیتی ہے۔ اگر یہ شناخت ہی چلی جائے تو وجود باقی نہیں رہتا موت ہوجاتی ہے۔ میں ایسی موت کیسے اپنی بیوی کو دے سکتا ہوں۔ پر وہ بھی نہیں کرسکتا جو وہ کہہ رہی ہے۔ میں نے بہت کچھ کیا ہے اپنی بیوی کے لیے پر یہ نہیں۔''

افسانے میں مادی اور غیر مادی تقاضوں میں اختلالِ توازن کی طرف بھی توجہ مبذول کرائی گئی ہے۔ یعنی جہاں مادی تقاضوں کو پورا کرنے کی غرض سے معاشرتی اور اخلاقی تحدیدات کو شعوری یا غیر شعوری طور توڑ دیا جاتا ہے، وہاں اطمینان ذہن وقلب اور وجودی اور نفسیاتی استقرار کا تصور باقی نہیں رہتا ہے۔ ہر چند کہ بعض مادی تقاضے انسان کو لمحاتی سکون ضرور فراہم کرتے ہیں ہے لیکن وہ مداومت باقی نہیں رہتی ہے۔ مذکورہ افسانے میں میاں بیوی کو اپنی اولادوں کے بیرون ملک مستقل سکونت سے لمحاتی سکون ضرور فراہم ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے سکون کی وہ عارضی کیفیت زائل ہونے لگتی ہے، اُنھیں اپنی اولادیں ریت کی طرح مٹھی سے پھسلنے کا احساس شدید ہوجاتا ہے۔ یوں اُنھیں اپنا آپ بے سہارا محسوس ہونے لگتا ہے اور وہ اجنبیت اور عدم معنویت کا شکار ہوجاتے ہیں۔ جس کا اندازہ افسانے میں اس بات سے لگایا جاسکتا ہے جب شوہر اپنی بیوی کو بچہ گود لینے کی صلاح دیتا ہے وہ فوراً یہ کہہ کر انکار کردیتی ہے کہ ''اب کوئی بچہ نہیں، اُس کی تعلیم و

تربیت کے بعد پھر وہی مقدر'' ۔۔۔''پھر وہی مقدر'' کے فقرے میں اجنبیت، عدم معنویت اور لا حاصلیت کی اتھاہ گہری کھائی (Abyss) معلوم ہوتی ہے۔ اچھا دوسرے تناظر سے دیکھا جائے تو اکثر مادی تقاضے صارفیت کا زائیدہ ہوتے ہیں جو ایک طرف انسانی قدروں کے ساتھ ساتھ رشتوں کے احساس کو ختم کرتے ہیں اور دوسری طرف فرد کو اُس کی اخلاقی، معاشرتی اور تہذیبی وثقافتی جڑوں کی بیخ کرتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ رشتوں کی عدم موجودگی کا احساس اس قدر اذیت ناک ہوتا ہے کہ انسان اپنے ہی وجود کو شک کی نگاہوں سے دیکھنے لگتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے مستقبل کے تئیں بے زاری، مایوسی اور لا چارگی کا اظہار کرتا ہے۔ دونوں میاں بیوی کے ساتھ ساتھ اگرچہ ندا بھی معاشی اعتبار سے ایک بہترین اور خوش حال زندگی گزارتی ہے؛ لیکن مادی اور غیر مادی تقاضوں میں عدم توازن کی وجہ سے تنہائی گویا سب کا مقدر بن چکی ہے اور اپنے مستقبل سے خوش نظر نہیں آتے ہیں۔

''بہت سارے نوکر ہیں لیکن کوئی چہرہ اپنا (ایسا؟) نہیں جو ہماری پرواہ کرے۔''

''میں اپنوں کے درمیان مرنا چاہتی ہوں۔۔۔ میرے یا تمہارے مرنے کی اطلاع لوگوں کو ہماری لعش سے پھیلی بد بو سے نہیں ہونی چاہیے۔۔۔ وہ (ندا) مرے گی تو لعش اپنے گھر سے جائے گی نہ کہ لیڈیز ہاسٹل سے مزدوروں کے کندھے پر۔''

افسانے میں دونوں میاں بیوی تنہائی، بے اطمینانی اور شدید کرب کی وجہ سے اپنی شناخت کھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جس کے سبب دونوں پر ایک ایسی وجودی فکر لاحق ہو جاتی ہے جو اُن کی ذہنی شکست و ریخت کو واضح طور پر نمایاں کرتی ہے۔ حالاں کہ وہ اپنے بچوں کو ایک بہترین معاشی زندگی عطا کر کے ذہنی آسودگی تو حاصل کرتے ہیں؛ لیکن اپنی زندگی کو تنہائی کے سپرد کر کے بچوں کے روشن مستقبل کی قیمت اپنی شناخت کھو کر چکاتے ہیں۔ یعنی ایک طرف بچوں کے لیے زندگی کو سرورِ جاوداں بنا لیتے ہیں اور دوسری طرف اپنی ہی زیست کو ریزہ ریزہ کر کے تنہائی، قنوطیت اور مایوسی کے سمندر کی لہروں کی نذر کر دیتے ہیں۔

''دونوں بیٹوں نے بڑی محنت سے تعلیم حاصل کی اور غیر ملکوں میں اچھی نوکری اور اچھی بیویاں حاصل کر لی اور ایک امریکہ اور دوسرا انگلینڈ میں تو بیٹی اپنے میاں کے ساتھ کویت میں بڑی خوشی کے ساتھ رہ رہی ہے۔''

''میں پاگل ہو جاوں گی۔ میں اپنے آپ کو اجنبی سمجھ رہی ہوں۔''

'ہماری مجبوری وہ اپنائیت ہے جو اس عمر میں ہمیں درکار ہے۔''

''ہم بہت زیادہ Attention نہیں چاہتے لیکن جو چاہتے ہیں ہم اُس سے بھی محروم ہیں۔''

اس طرح افسانہ نگار نے رشتوں کی عدم شناخت، بے چہرگی اور گم شدگی نیز جبر و کرب کی متنوع صورت حال کو بیان کیا ہے۔ بیوی اپنے شوہر کو بار بار عدم شناخت، وجودی پیچیدگی، مصنوعی پن سے مرتسم ہونے والے اثرات سے ہم کنار کرتی ہے اور اپنے وجود پر مصنوعیت کا لبادہ اوڑھ کر عدم شناخت اور بے چہرگی کی پرواہ کیے بغیر اپنے شوہر کی زندگی میں دوسری بیوی کی صورت میں ایک ایسے کردار کو شامل کرنے کی مسلسل کوشش کرتی ہے جو پہلے اُسی کی شناخت اور اُس کے تشخص کو مٹا سکتا ہے۔ وہ اپنے شوہر کو تنہائی سے چھٹکارا دلانے کے لیے اپنے ہی وجود اور تشخص کو بے چہرگی اور گم شدگی کے ملبے تلے دبانے پر آمادہ ہو جاتی ہے۔

''ہم بعد میں سوچیں گے کہ ہم نے غلط کیا یا صحیح۔ یہ سمجھنے میں بوڑھاپا آسانی سے گزر جائے گا۔ تم چلاتے رہنا کہ میں نے تمہارے حق میں غلط کیا اور میں سمجھاتی رہوں گی کہ کیسے میں نے سب کے حق میں صحیح کیا۔''

لیکن افسانہ نگار نے شوہر کی صورت میں ایک ایسا کردار تشکیل دیا ہے جو بیوی کے وجود کو کسی بھی قیمت پر مٹنے نہیں دیتا ہے بلکہ ایک غیرت مند مرد ہونے کا ثبوت دیتے ہوئے اُس دائرے کو ہی مٹا دیتا ہے جو اُس کی بیوی کے وجود کی طرف لپکتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار اس بات کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہے کہ تنہائی، مایوسی اور کرب سے بارہا انسان فرار حاصل کر سکتا ہے لیکن وہ فرار وقت کے بے رحم ہاتھوں سے مجبور ایک عورت کی ذات اور اُس کی شناخت کو مسخ کر کے حاصل نہیں کیا جا سکتا ہے۔

''اُس کے جاتے ہی تنہائی نے ڈیرا ڈالا اور بتا دیا کہ اُس کے وجود کی قدر و قیمت کیا ہے۔''

''تنہائی چہرے کی شناخت نوچ لیتی ہے۔''۔۔۔''اگر یہ شناخت ہی چلی جائے تو وجود باقی نہیں رہتا، موت ہو جاتی ہے۔۔۔میں ایسی موت کیسے اپنی بیوی کو دے سکتا ہوں۔''

افسانہ تنہائی، کرب اور احساس جرم کے ساتھ ساتھ بے معنویت، اجنبیت اور لاحاصلیت جیسے انتشارِ وجود کے پہلوؤں کو بھی احاطۂ تحریر میں لاتا ہے۔ دونوں میاں بیوی کی داخلی زندگی انتشار و بحران کا شکار نظر آتی ہے اور تنہائی کی تاریکیوں میں گم شدگی کا لبادہ اُوڑھے ہوئے نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں کے وجود پر مسلسل عدم کا خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ دونوں میاں بیوی معاشی اعتبار سے ایک بہترین زندگی گزارنے کے باوجود اکیلے پن کی اذیت سے دو چار دکھائی دیتے ہیں۔ وجودی فلسفے میں ایک مرحلے پر اکیلے پن کا شدید احساس ہی فرار اور آزادی کی صورت پیدا کر سکتا ہے۔ مثال کے طور پر افسانے میں بیوی کا شوہر کی دوسری شادی کا فیصلہ اُس کے شدید اکیلے پن کا زائیدہ معلوم ہوتا ہے۔

''میں نے کسی حل کے بارے میں سوچا تھا اور سب سے بہترین حل یہ (ملا کہ؟) میں تمہارے لیے ایک بیوی لاؤں اور اپنے لیے ایک سہیلی۔''

اکیلے پن کے شدید احساس نے اُس میں ارادے اور فیصلے کی ایسی قوت پیدا کر دی کہ وہ ایک سوتن کی ہستی میں ہی اپنے وجود کی معنویت کو تلاش کرنے لگتی ہے۔ اُس کا شوہر کاغذ کے کونے پر چھوٹے سے دائرے یعنی صفر کے وجود کو فنا کرتے ہوئے اس بات کا بین ثبوت فراہم کرتا ہے کہ سوتن کی ہستی میں اُس کے وجود کی معنویت نہیں بلکہ نیستی مضمر ہے۔

''کاغذ کے ایک کونے پر ایک چھوٹا سا دائرہ اس کی بڑی Value کی طرف لپک رہا تھا۔''۔۔۔اُس نے بڑی تیزی سے کاغذ کا وہ کونا ہی پھاڑ دیا جس کونے پر اُس چھوٹے سے دائرے کا بڑا سا وجود تھا۔''

افسانے میں یہ بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ یہ دنیا عالمِ امکان ہے جہاں

سب کچھ ممکن ہے یعنی ہر مسئلے کا کوئی نہ کوئی حل موجود ہے۔ساتھ ہی اس بات کی نفی بھی ملتی ہے کہ ''کیا ہونا چاہیے'' اور ''کیا ہے'' میں کوئی مطابقت نہیں ہے۔ایک طرف بیوی اس دنیا کو عالم امکان تصور کر کے تنہائی، کرب، بے معنویت اور بے چہرگی کا ابدی حل تلاش کرنے میں سرگرم عمل ہے اور دوسری طرف اس کا شوہر اس بات کی نفی کرتا ہے کہ عالم امکان میں دوسری شادی کا فیصلہ عملی سطح پر کوئی اہمیت نہیں رکھتا ہے۔اس طرح افسانے میں ایک طرف ''کیا ہے'' (دونوں میاں بیوی کی ذہنی و روحانی نا آسودگی) اور ''کیا ہونا چاہیے'' (یعنی قلبی راحت، ذہنی سکون اور روحانی خوشی) میں کسی طرح کوئی مطابقت نہیں ہے۔

افسانہ فلسفۂ وجودیت کے تصور خلا (Concept of Void) کا بھی احاطہ کرتا ہے۔تصور خلا کی رُو سے انسان کو زندگی کی بے معنویت اور لامقصدیت کا شدید احساس ہونے لگتا ہے۔یعنی وہ زندگی کی حقیقت اور معنویت کو فریب کاری سے تعبیر کرتا ہے۔جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اُسے مستقبل کی غیر یقینی اور مایوس کن صورت حال کے ساتھ ساتھ اپنی خواہشات اور منصوبوں کی غیر تکمیلیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔افسانے میں جیسے ہی بیوی پر مستقبل کی غیر یقینی صورت حال عیاں ہوجاتی ہے تو اُسے اپنی خواہشات اور آرزوئیں غیر تکمیلیت کی طرف سفر کرتی نظر آتی ہیں۔اس طرح اُسے اپنی زندگی بے معنی لگنے لگتی ہے۔ظاہر سی بات ہے جب انسان کو اپنی زندگی بے معنی اور بے وقعت لگنے لگے تو وہ نئی سمت کی تلاش میں نکلتا ہے۔افسانے میں بیوی اپنی بے معنی اور بے مقصد زندگی کو ایک نئی سمت عطا کرنے کے لیے اپنی آرزوؤں اور اُمنگوں کی تکمیلیت کے لیے جس سمت کا تعین کرتی ہے، اُسے ''ہے'' اور ''ہونا چاہیے'' میں ہم آہنگی اور مطابقت کی کوشش قرار دیا جا سکتا ہے۔

دیکھا جائے تو دونوں میاں بیوی جس بے گانگیت اور تنہائیت کے شکار ہیں، اُس کا سبب کہیں نہ کہیں وہ خود ہیں۔اُنھیں اپنا ہی وجود غیر حقیقی محسوس ہونے لگتا ہے۔یہ معاملہ یہاں تک آ کر ختم نہیں ہوتا ہے بلکہ اس بے گانگیت اور تنہائیت کے سبب تشنگی کا احساس ایسی صورت اختیار کر لیتا ہے کہ بیوی ایسی تلاش بے معنی پر کمر بستہ ہوجاتی ہے جو اُس کے غیر حقیقی پن کے احساس کی شدت کو وقتی طور کم تو کر سکتی ہے لیکن مستقل ذہنی آسودگی

کا حل کبھی نہیں ہوسکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار بھی ندا جیسے کردار کو تکمیلیت کے اُس مرحلے تک نہیں لے کر جاتا ہے جہاں وہ دونوں میاں بیوی کے وجود پر غالب ہوکر اپنی غالبیت کا اعلان کر کے نئے وجودی مسائل کو ہوا دینے لگے۔ چھوٹے سے دائرے کی صورت میں ندا کے وجود کو مٹانے کے بعد جو اطمینان شوہر کو حاصل ہوتا ہے وہ دراصل اس بات کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے کہ نئے رشتوں کو بھلے ہی سماجی سطح پر قبولا جا سکتا ہے؛ مگر احساسِ تنہائی اور بے گانگیت کا حل نہیں ہو سکتے ہیں۔ لطف الرحمٰن نے بڑی اچھی بات کہی ہے کہ ''تنہائی کا احساس کچھ مخصوص حالات یا خود فرد کے ذاتی اعمال کا نتیجہ بھی ہوتا ہے۔'' دونوں میاں بیوی اگرچہ اپنے بچوں کا مستقبل بہتر بنانے کامیاب نظر آتے ہیں؛ لیکن اُن کی کامیابی تنہائی، بے سمتی، علاحدگی، گم شدگی، بے معنویت اور لاتعلقی کا احساس بھی لے کر آتی ہے۔ آگے چل کر یہی تنہائی کا احساس بیوی کے لیے اپنے ہی وجود سے نہ صرف بے زاری کا سبب بنتی ہے بلکہ نا اُمیدی کی کالی گھٹائیں اُس کے وجود پر اس قدر چھا جاتی ہیں کہ وہ اس خوف میں مبتلا ہوجاتی ہے کہ کہیں ''دونوں میاں بیوی کی لاشوں کی اطلاع بدبو پھیلنے سے نہ لگ جائے۔''

افسانہ نگار نے جہاں وجودی مسائل کو موثر انداز میں پیش کیا ہے وہیں معاشرتی منافقت کے بنیادی پہلوؤں سے بھی پردہ کشائی کی ہے۔ ادب اور عمرانیات کی قدریں ہم آہنگ اور باہم مربوط ہوتی ہیں۔ جہاں ہر دور کا ادب اپنے معاشرے کی مثبت تبدیلیوں کی ترجمانی کرتا ہے وہیں منفی پہلوؤں اور رویوں کا بھی عکاس ہوتا ہے۔ یعنی ہر فن پارہ اپنے معاشرے کے میلانات و مذاق کے ہر رنگ اور صورت کو پیش کرتا ہے۔ اس تناظر سے دیکھا جائے تو مذکورہ افسانے میں بھی چند معاشرتی رویے پیش کیے گئے ہیں، جن سے معاشرتی منافقت کی ایک واضح شکل سامنے آتی ہے۔ اول تو اسلام میں چار شادیوں کی اجازت ہے لیکن اس کے باوجود بعض معاشرہ ایک سے زائد شادیوں کو شجر ممنوعہ قرار دیتا ہے۔ دوئم یہ کہ مذکورہ افسانے میں شوہر کی دوسری شادی کا فیصلہ خود اُس کی بیوی کا ہوتا ہے۔ میاں بیوی کے بے تکلف رشتے سے معاشرے کی ایسی تصویر سامنے آتی ہے جس میں دوسری شادی کو غیر اخلاقی عمل تصور کیا جاتا ہے۔

''اس طرح کے بولڈ فیصلوں کے لیے Mentally Strong ہونا پڑتا ہے۔''
''میں خود کو کیسے سمجھاؤں، کیسے تیار کروں''۔۔۔میں یہ بات بچوں کو بھی بتلا چکی ہوں۔''۔۔۔رشتہ داروں کی بات مت کرو''۔۔۔مرے ہوئے سماج کی پرواہ مت کرو''۔۔۔۔میں اُن کو اپنے فیصلے کا Justification صحیح طریقے سے دے دوں گی۔''

افسانہ نگار نے رسومیاتی منطق کو چیلنج کرتے ہوئے بیوی کی طرف سے شوہر کی دوسری شادی کی پیش کش کروائی ہے۔اس طرح افسانہ نگار نے اُس سماجی جبریت کو رد کرنے کی بھی کوشش کی ہے جو عورت کو اپنی ذاتی زندگی کے بعض بڑے فیصلے لینے پر قدغن لگائے ہوئے ہے۔دیکھا جائے تو یہ معاشرتی رویہ بھی اُسی تنہائی کے احساس کا زائیدہ ہے جس نے دونوں میاں بیوی بالخصوص بیوی کے اندر اجنبیت، بے گانگت، بے معنویت اور لاحاصلیت کے شدید احساس سے ارادے اور فیصلے کی ایسی قوت پیدا کرادی کہ وہ اپنے شوہر کی دوسری شادی کا جواز پیش کرتے ہوئے کہتی ہے کہ ''ہماری مجبوری یہ تنہائی ہے، ہوس نہیں۔''

افسانے کے پلاٹ کی بات کی جائے تو آغاز، وسط اور انجام کی مناسبت سے واقعات کی مناسب ترتیب و تنظیم کا خیال رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔واقعات کی ترتیب و تنظیم میں ایک منطقی ربط بھی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔روایتی افسانے کے پلاٹ کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ جب واقعات نقطہ عروج سے ہوتے ہوئے انجام کی طرف بڑھ رہے ہوں تو انجام کا واقعہ فطری طور پر رونما ہونا چاہیے یعنی ایسا محسوس ہو کہ اب اس واقعے کے بعد کچھ نہیں ہوسکتا ہے۔مذکورہ افسانے کے انجام کا واقعہ بھی کچھ ایسا ہی ہے جس کے بعد قاری کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعہ فطری طور ظہور پذیر ہوا ہے اور اس کے بعد کسی واقعے کے ہونے کی کوئی گنجائش موجود نہیں ہے۔پلاٹ میں منطقی ربط کو برقرار رکھنے کے لیے ایسے واقعات جوڑ دیئے گئے ہیں جو غیر ضروری نہیں ہیں۔اکثر دیکھا گیا ہے کہ پلاٹ میں کسی واقعے یا کردار کی مناسبت سے اضافی معلومات کی غرض سے کئی ایسے واقعات جوڑ دیئے جاتے ہیں جن کا واقعہ ہونا افسانے کے لیے لازم نہیں ہوتا ہے۔اسی طرح پلاٹ کے

واقعات میں علت و معلول یعنی Cause and Effect کا رشتہ ہونا بھی ضروری ہے۔ یعنی ہر پیش آنے والا واقعہ اپنے گزشتہ واقعے کے ساتھ علت و معلول کا رشتہ رکھتا ہو۔ اس مناسبت سے دیکھا جائے تو مذکورہ افسانے کے واقعات میں علت و معلول کا رشتہ موجود ہے۔ مذکورہ افسانے کے پلاٹ کی ایک اور خوبی یہ بھی ہے کہ واقعات کی ترتیب و تشکیل میں کسی قدر تصنع کاری سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ واقعات کی ترتیب ایسی ہے جیسے وہ حقیقی زندگی میں فطری انداز سے وقوع پذیر ہوئے ہیں۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو افسانہ محض واقعہ نگاری معلوم ہوتا ہے۔ پلاٹ کی ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ مختلف کڑیوں میں ایک ایسا تعمیری ربط ہو کہ اگر ایک بھی کڑی حذف کر دی جائے تو پورا پلاٹ بے ربط معلوم ہونے لگے۔ اس تناظر سے دیکھا جائے تو مذکورہ افسانے میں ایک دو واقعات میں منطقی ربط کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ایک واقعے میں بیوی اپنے شوہر کو دوسری شادی کی تجویز پر سنجیدگی سے غور کرنے کے لیے کہتی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ شادی کی تجویز پر شوہر نے ابھی کوئی حتمی رائے نہیں دی ہے۔ لیکن دوسرے واقعے میں بیوی سوسائٹی کے دو افراد یعنی نریش اور جوزف کو اپنے شوہر کی دوسری شادی کی تیاریوں میں مدد کے لیے گھر بلاتی ہے۔ اس طرح دونوں باتوں میں کوئی منطقی ربط معلوم نہیں ہوتا ہے۔ اسی طرح پلاٹ میں جہاں شوہر بیوی سے بچہ گود لینے کی تجویز پیش کرتا ہے؛ وہ اس کی مناسب جگہ نہیں ہے۔ البتہ اسے اُس واقعے کے بعد ہونا چاہیے تھا جہاں بیوی شوہر سے یہ کہتی ہے کہ ''ہماری مجبوری یہ تنہائی ہے، ہوس نہیں۔'' کیوں کہ اس واقعے کے بعد ہی دوسری شادی کے اسباب و علل بیان ہوئے ہیں۔ اس طرح یہاں بھی منطقی ربط ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔

جہاں تک کردار اور مکالمہ نگاری کا تعلق ہے، پورا افسانہ میاں بیوی کے مکالماتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ البتہ ایک آدھ جگہ فلیش بیک اور خود کلامی کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار بیوی ہے جو پورے افسانے میں متحرک نظر آتی ہے۔ دونوں کرداروں کے یہاں کیفیات دروں کے بیان پر ارتکاز ہوا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مکالمے پلاٹ اور کرداروں کی نفسیات کے عین مطابق پیش کیے گئے ہیں۔ افسانہ نگار نے جن خصوصیات کے حامل کردار تشکیل دیا ہے، اُسی مناسبت سے مکالمے بھی ادا

کرواۓ ہیں۔یعنی مکالموں کے ذریعے تنہائی کے احساس کو لفظوں کے پیکر ڈھالنے کی بھر پور کوشش کی گئی ہے۔اگر چہ موضوعی اعتبار سے تنہائی اور بے گانگیت کے جذبات کے تمام انسلاکات کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے؛لیکن ہیئتی اعتبار سے مکالمہ نگاری میں ادبیت اور زبان کا خلاقانہ اور صناعانہ استعمال نہیں ہوا ہے جو کہ افسانے میں کرافٹ کی کمی کا احساس دلاتا ہے۔پورے افسانے میں گو کہ کوئی مکالمہ غیر ضروری معلوم نہیں ہوتا ہے لیکن کہیں کہیں مکالمے کمزور ضرور پڑ گئے ہیں۔

''تم اور تمہاری بات۔۔۔تم یہاں رہو اور تمہاری بات کو گیس کے چولہے پر رکھ دو۔''

''زندگی ایسے (ایسی؟) ہی رہے گی کیا۔؟''

''کیسی رہے گی کیا۔؟''

''تمہارے۔۔۔''۔۔۔''اب کیا تمہارے''

''دیر تو نہیں ہو جائے گی۔''

''تنہائی میں گہرے سے جھانکو۔۔۔جو منظر نظر آئے گا اُس منظر کے خوف سے گھبرا کر ہاں کہہ دوں (دو؟)۔''

''تمہیں سب پتا ہے میرا اور کیا۔۔۔کیا ہے۔۔۔''

افسانے میں بعض مقامات پر تسامحات ہیں جس کی وجہ سے پورے افسانے میں ادبیت کی کمی محسوس ہوتی ہے۔کیوں کہ ادبیت سے ہی ادبی متن میں تاثیر پیدا ہوتی ہے جو نہ صرف قاری کی دلچسپی کا مظہر بن جاتی ہے بلکہ اُسے محظوظ بھی کرتی ہے۔مذکورہ افسانے میں زبان و بیان کی خامیاں قاری کی عدم دلچسپی کا باعث بنتی ہیں۔اس ضمن میں جملوں کی ساخت کے ساتھ ساتھ واحد جمع اور تذکیر و تانیث وغیرہ کی خامیاں بھی در آئی ہیں۔ مثال کے طور پر''زندگی ایسے ہی رہے گی کیا''(زندگی ایسی ہی رہے گی کیا)/میری زندگی کی کہانی بہت اچھی ہے(ہماری زندگی کی کہانی بہت اچھی ہے)/ہماری کہانی کے کردار کہاں اُلجھے ہیں(ہماری کہانی کے کرادر نہیں اُلجھیں گے)/میں ماضی کو پڑھنا نہیں چاہتی ہوں(میں ماضی میں نہیں پڑنا چاہتی ہوں)/جاؤ بہت زیادہ رومانی نہ بنوں(زیادہ رومانی بننے کی کوشش مت کرو)/تمہارے ہیروئن(تمہاری پسندیدہ ہیروئن)/اُس نے جیب سے

سگریٹ نکالی اور لمبے لمبے کش لینے لگا(اُس نے سگریٹ سلگائی اور لمبے لمبے کش لینے لگا)/خوشی کے ساتھ رہ رہی ہے(خوشی سے رہ رہی ہے)/رقص کرتی دکھائی دے رہی تھی۔(رقص کرتی دکھائی دے رہی تھیں)/اُس نے دیکھا کہ کمرہ دھوئیں سے بھر گیا ہے(اُس نے دیکھا کہ پورا کمرہ دھوئیں سے بھر چکا ہے)/وہ اُٹھا اور اُس نے کمرے کی کھڑکیاں کھول دی اور آ کر صوفے پر بیٹھ گیا۔شام کی چائے کا وقت ہو رہا تھا۔اُس نے سوچا لباس تبدیل کرے اور شام کی واک پر جائے۔ ابھی وہ لباس تبدیل کرنے جاتا۔۔۔اُس کی بیوی وہاں چائے لے کر آ گئی/(اُس نے کمرے کی کھڑکیاں کھول دیں اور صوفے پر بیٹھ گیا۔شام کا وقت ہو رہا تھا؛ابھی واک پر جانے کا ارادہ کر ہی رہا تھا کہ اُس کی بیوی چائے لے کر داخل ہوئی)تمھیں سب پتا ہے میرا اور کیا۔۔۔کیا ہے(تمھیں سب کچھ پتا تو ہے۔۔۔اور کیا کا کیا مطلب)/اُس کے اُوپر پہلے ہی ستائیس ہزار ہے(اُس پر پہلے سے ہی ستائیس ہزار ہیں)/اور جوں میں ہوں(میں جو ہوں!)/میں خود کو کیسے سمجھاؤ(سمجھاؤں)۔۔۔کیسے تیار کرو(کروں)۔/دو سے تیسرا چہرہ تو ہوگا(دو سے تین چہرے تو ہوں گے)/میں اپنے آپ کو اجنبی سمجھ رہی ہو(میں اپنے آپ کو اجنبی محسوس کر رہی ہوں)/لطف اندوز ہوں گی(لطف اندوز ہو جاوں گی)/ایک دوسرے سے خفا ہوں گے تم مناؤں کے بڑا مزہ آئے گا(ایک دوسرے سے خفا ہوں گے تو تم منا لینا)/وہ بھی راضی ہے اُس نے بھی حامی بھری ہے(اُس نے بھی حامی بھر لی ہے)/ندا کے بعد بھی دو اور کر سکتے ہوں(ندا کے علاوہ مزید دو کی اجازت ہے)/میں نے یہ بات بچوں کو بھی بتلا چکی ہوں(میں اس بارے میں بچوں سے بھی بات کر چکی ہوں)/اُسے بھی کسی کے ساتھ کی ضرورت ہے(اُسے بھی کسی سہارے کی ضرورت ہے)/اُس نے اپنے شوہر کے سامنے اپنے عندیہ کو بہت سارے دلیلوں کے ذریعے بڑی مہارت سے رکھا(اُس نے اپنے عندیے کو کئی دلیلوں سے ظاہر کیا)۔

اسی طرح افسانے کے اختتام پر بعض جملے بے ربط معلوم ہوتے ہیں۔مثال کے طور پر''وہ اچانک چونک گیا اگر یہ دائرہ میری زندگی کی Value ان ڈھیر سارے عددوں کو Multiply کر گیا تو کیا رہ جائے گا۔۔۔اس خیال کے آتے ہی اس نے بڑی تیز

رفتاری سے کاغذ کا وہ کونا ہی پھاڑ دیا جس کونے پر اس چھوٹے سے دائرہ کا بڑا سا وجود تھا۔۔۔جو اس کے وجود کو مٹانے کے لیے ان ہندسوں کی طرف تیزی سے بڑھ رہا تھا۔۔۔اس نے اس کے وجود کو ہی کاغذ سے مٹا دیا اور اطمینان سے زیر لب بڑبڑایا یہ چھوٹا سا دائرہ کیا قیامت ہے۔''اسے یوں ہونا چاہیے تھا'' وہ چونک گیا کہ اگر یہ دائرہ اُس کی زندگی کی Value کو Multiply کر گیا تو باقی کیا رہ جائے گا؟ اس خیال کے ساتھ ہی اُس کی نظریں دائرے کے وجود پر مرکوز ہوگئیں جو اُس کی زندگی کی کہانی کے سارے کرداروں کے وجود کو مٹانے کے لیے تیزی سے آگے بڑھ ہی رہا تھا کہ اُس نے یک لخت کاغذ کے اُس کونے کو ہی پھاڑ دیا جہاں اُس چھوٹے سے دائرے کا بڑا سا وجود تھا۔اُس نے اطمینان کی سانس لیتے ہوئے زیر لب بڑبڑایا کہ ''یہ چھوٹا سا دائرہ'' کیا قیامت ہے۔''

☆☆☆☆

عبدالغنی کمار

نذیر آزاد کی شعری کائنات

تلخیص: نذیر آزاد کی شاعری میں عشقیہ اور احساسی جذبات کا گہرا اظہار ملتا ہے، جہاں وہ عشق کی مسرتوں اور غموں کو انتہائی خوبصورتی سے بیان کرتے ہیں۔ ساتھ ہی وہ خارجی دنیا کی تصویر کشی بھی رمز وایماء اور علامتی انداز میں کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں طنز کا پہلو بھی موجود ہے، جو سماجی ناہمواریوں اور انسانی رویوں کی عکاسی کرتا ہے۔ زبان و بیان پر ان کی مہارت انہیں ایک منفرد مقام عطا کرتی ہے۔ ان کی شاعری میں عربی، فارسی، اردو اور بعض انگریزی الفاظ وتراکیب کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے، جس سے ان کے کلام میں ایک مخصوص دلکشی اور ندرت پیدا ہوتی ہے۔

کلیدی الفاظ: نذیر آزاد، سماجی ناہمواری، زبان و بیان، تراکیب، جمالیاتی حسن، فنی پختگی

قدرت نے وادی گلپوش جنت بے نظیر وادی کشمیر کو نہ صرف فلک بوش پہاڑوں اور کہساروں، کل کل کرتی بہتی ندیوں، من کو موہ لینے والے حسین نظاروں اور روح کو ٹھنڈک اور تراوت بخشنے والی آب وہوا سے سجایا ہے۔ بلکہ اہل گلستان کے اذہان وقلوب کو بھی فکر وفراست کی اعلیٰ صلاحیتوں سے نوازا ہے۔ زندگی کے تمام شعبوں میں اس وادی بے نظیر کے فرزندوں اور سپوتوں نے اپنی اہمیت اور افادیت کے جھنڈے گاڑ دیے ہیں جہاں تک اردو شعر وادب کا تعلق ہے اگر چہ اردو یہاں کے لوگوں کی مادری زبان نہیں ہے لیکن اس کے باوجود بھی یہ زبان یہاں کوئی اجنبی زبان نہیں ہے اور یہاں کے مقامی قلم

کاروں نے گیسوئے اردو بالکل اسی طرح سنوارے ہیں جس طرح اہل دلی اور لکھنو نے سجائے ہیں۔ یہ کام ماضی میں بھی ہوا ہے اور عصر حاضر میں بھی ہو رہا ہے۔

عصر حاضر میں جو قلم کار اپنا خون جگر اس زبان پر صرف کر رہے ہیں ان میں نذیر آزاد اپنی فکری علویت، زبان و بیان پر مہارت اور فن کی جمالیاتی قدروں پر قدرت رکھنے کی وجہ سے قلم کاروں کی اس کہکشاں میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ نذیر آزاد نے شاعری وراثت میں پائی ہے۔ آپ کے والد عبدالرحمان آزاد کشمیری زبان کے ایک کہنہ مشق شاعر رہے ہیں۔ اس شاعرانہ پس منظر نے نذیر آزاد کو بالکل ابتدائی عمر میں ہی شعر و شاعری کی طرف راغب کیا اور وہ کم عمری سے ہی مشق سخن کرنے لگے۔ بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں ہی ان کی غزلیں ریاست سے شائع ہونے والے مختلف اخبارات او رسائل میں شائع ہونے لگیں۔ نذیر آزاد کے اب تک تین شعری مجموعے نغمہ زنجیر پا، سبوچہ اور پردہ سخن کا کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔

نغمہ زنجیر پا ۱۹۹۲ء میں چھپا۔ اس شعری مجموعے میں اگر چہ غزلوں کے ساتھ ساتھ نظمیں بھی شامل ہیں، لیکن اس میں غزلوں کی تعداد نظموں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ اس میں شامل غزلوں اور نظموں کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری اس امر کو واضح طور پر محسوس کرنے لگتا ہے کہ اردو شاعری کے میدان میں ایک ایسی آواز خراماں خراماں خوشبو کی طرح پھیل رہی ہے جو زمانے کی کربناکیوں اور انتشار کے ساتھ ساتھ بنی نوع انسان کے ازلی اور ابدی حقائق کو بھی اپنے اندر سمیٹ رہے ہیں۔ جدیدیت کے دور میں انفرادی زندگی کے ساتھ ساتھ اجتماعی زندگی کی یہ مرقع کشی نذیر آزاد کو اپنے معاصرین میں ایک الگ اور ممتاز مقام بخشتی ہے۔ یوں دیکھا جا سکتا ہے کہ نذیر آزاد کسی مخصوص لیکھ میں محصور ہوئے بغیر کھلے ذہن سے زندگی کے متضاد رنگوں کو اپنی شاعری میں کچھ اس طرح سے سمیٹ رہے ہیں کہ ہر مزاج اور قماش کا قاری ان کی شاعری سے مسرت و بصیرت حاصل کرتا ہے۔ نذیر آزاد کی شاعری میں جدیدیت کے ساتھ ساتھ ترقی پسند نظریات بھی ملتے ہیں۔ جس کی وجہ شاید یہ ہو سکتی ہے کہ نذیر آزاد جن شعراء سے متاثر ہوئے ہیں، ان میں میرؔ، غالبؔ اور اقبال کے ساتھ ساتھ بیشتر ایسے شعراء بھی ہیں جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے، جن میں فیض

احمد فیضؔ اور جانثار اخترؔ وغیرہ بھی شامل ہیں۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک کے ان شعراء کے اثرات لاشعوری طور پر ان کی شاعری میں نظر آتے ہیں اور یہ اثرات نذیر آزاد کی شاعری میں جگہ جگہ دیکھے جاسکتے ہیں خاص کر نذیر آزاد کے پہلے شعری مجموعے ''نغمہ زنجیر پا'' میں کئی ایسے اشعار آسانی کے ساتھ نشان زد کیے جاسکتے ہیں جن میں ایک ایسے معاشرے کی تعمیر و تشکیل کا خواب بُنا گیا ہے جو کہ طبقاتی نظام کے بجائے مساوات پر مبنی ہے۔

تجھ کو اونچی فصیلوں سے نہایت خوف لگتا ہے — مگر مجھ کو فلک سے برسرِ پیکار ہونا ہے
گل زمینوں پر جو تپتی آج اتنی دھوپ ہیں — ہو نہ ہو نکلے گا یاں ہی سمندر ایک دن

نذیر آزاد اردو کے ساتھ ساتھ اپنی مادری زبان یعنی کشمیری میں بھی شعر کہنے پر دست رس رکھتے ہیں۔ اردو، کشمیراور، فارسی شعری روایات سے بہرہ مند ہونے کی وجہ سے وہ روایت کا ایک صحت مند شعور رکھتے ہیں۔ جس نے انہیں نہ صرف سمندر کو کوزے میں بند کرنے کے فن سے آگاہ کیا بلکہ ان کے فکر و نظر کو بھی مزید وسعت اور جامعیت بخشی۔ دراصل یہی وہ چیز ہے جو کہ نذیر آزاد کے کلام میں تازگی، توانائی اور کشش پیدا کرتی ہے۔ فنی اور جمالیاتی رچاو اور دروبستگی کا ایک مسلسل ارتقاء نذیر آزاد کی شاعری میں آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے۔

گریباں چاک ہو تو ہوا بھی دستار باقی ہے — چلے آنا کہ تماشا برسرِ بازار باقی ہے

پھر لوٹ کے نہ آیا تیری طرح میرے پاس — وہ تیر جو نکلا تھا کبھی میری کمان سے

زمانہ اس کو گئے ہوگیا ہے آزاد — دیارِ یار کے سنگ و خذف میں زندہ ہے

نذیر آزاد کی شاعری کا مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت قاری پر آشکار ہونے میں زیادہ دیر نہیں لگتی ہے کہ وہ اپنے کلام میں زیادہ تر دل کی دنیا ہی آباد کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر قاضی عبیدالرحمان ہاشمی نذیر آزاد کے شعری مجموعے سبو چہ کے پیش لفظ میں رقمطراز ہیں:

''ان کی (نذیر آزاد کی) تخلیقی توانائی اور جودت طبع کا زیادہ موثر اور خوبصورت

اظہاران کی عشقیہ اوراحساسی شاعری میں ہوا ہے''

(سبو چہ صفحہ نمبر ۱۳)

جذبہ عشق ایک لطیف ترین جذبہ ہے۔اسی جذبے کے دم سے دنیا کی ساری رعنائیاں اور نیرنگیاں ہیں۔ دنیا بھر کے خوشی کے ترانے اور غم کے نالے اسی جذبے کی رہین منت ہیں اور یہی جذبہ اپنی ترفع صورت میں زندگی اور اس سے متعلق ومنسلک تمام حقائق کو سمجھنے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ساتھ ہی یہ جذبہ زندگی کی ناؤ کو ایک پتوار کی طرح اس کے اصل ساحل تک پہنچا دینے میں مدد دیتی ہے۔نذیر آزاد اپنی شاعری میں اس جذبے کی بھر پور ترجمانی کرتے ہوئے نظر آتے ہے۔وہ اس کے ہر دو پہلوؤں نشاط اور حُزن کو انتہائی ہنرمندی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ چنانچہ وہ جہاں اس کی صورت موج عنبر کو لفظوں کا جامہ پہناتے ہیں، وہی اس کے دست ستمگر کا مژدہ بھی سناتے ہیں۔

میں نے سوچا تھا کہ وہ موج عنبر ہوگا
کیا خبر تھی کہ کوئی دست ستمگر ہوگا

نذیر آزاد نے جہاں اپنی شاعری میں دل کی دنیا کو آباد کیا ہے وہاں ایک عجیب طرح کی وارفتگی اور سرمدیت نظر آتی ہے۔لیکن یہ وارفتگی اور سرمدیت کہیں کہیں ان کے کلام میں رجائیت کے بجائے یاسیت کی صورت میں جلوہ افروز ہو جاتی ہے۔

بھروسہ کیا ہے میرے یار زندگانی پر — سفر جنوں کا ختم نہ ہو بدگمانی پر
لگی ہے شہر میں تعزیر کامرانی پر — ہر اک ہار پر کچھ روز جشن رہتا ہے

نیند پہ شب وخون مار کر خوب رُلاتی ہے — تیری یادیں لشکر بن کر گھر میں آتی ہے

آوازوں کے جنگل میں یارو سب سے بہتر چپ

دل کی داستان سنانے کے ساتھ ساتھ نذیر آزاد نے اپنے کلام میں خارجی زندگی کی مرقع کشی بھی کی ہے لیکن خارجی زندگی کی مرقع کشی کرتے وقت وہ زبان وبیان کے فنی وسائل سے کام لے کر رمزیت اور ایمائیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے اپنے خیالات کا

اظہار انتہائی مبہم اور غیر واضح انداز میں کرتے ہیں کیونکہ جب حالات بقول نذیر آزاد کے ایسے ہوں کہ:

آزاد زبان بند ہی رکھ گھر میں پڑا رہ
کیا فائدہ ہے شہر کے جاہلوں سے الجھنا

ایسے موقع پر ہر ذی حس انسان کی طرح کبھی کبھی ایک شاعر بھی زبان بندی کو ہی ترجیح دیتا ہے۔ لیکن شاعر کی بے چین طبیعت جہاں اسے ایک طرف لب کشائی پر آمادہ کر ہی دیتی ہے تو وہیں دوسری طرف سماجی اور خارجی دباوا سے اپنی بات سو پردوں میں مستور کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ نذیر آزاد نے اپنی شاعری میں بیشتر مقامات پر خارجی حالات کی عکاسی تو کی ہے لیکن جو اسلوب اس کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے وہ رمز وایماء اور اشاروں کنایوں سے مملو ہے۔

مجھ کو لوٹا دو وہ تلوار وہ سپر وہ دستار — میں نے اجداد کے کب تم سے خزانے مانگے

مجھے ہر اطراف و جوانب سے چلاتا تھا جو تیر — یہ میرا پختہ یقین ہے میرا لشکر ہوگا

ابھی تعمیر کے حالات کہاں ہے جنگل میں — آگ باقی نہیں پھر بھی دھواں ہے جنگل میں

ذرہ ذرہ کربلا منظر بہ منظر تشنگی — اپنے حصے میں تو آئی ہے برابر تشنگی

نذیر آزاد نے اپنی شاعری میں کہیں کہیں طنزیہ انداز بھی اختیار کیا ہے لیکن ان کے اس طنزیہ انداز میں بھی ایک عجیب طرح کی بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ وہ سماج کی مریضانہ کیفیتوں اور ناہمواریوں پر اس نشتر کا استعمال کچھ اس طرح سے کرتے ہیں کہ ان کے طنز کی چبھن کو آسانی کے ساتھ محسوس کیا جا سکتا ہے۔

اس کی ہر ادا سے ہوں آشنا کہ وہ — پہنے ہوئے رقیب کی پوشاک ہو تو ہو

تیرے ہاتھوں میں تیشہ دیکھ کر جی خوش ہوا میرا — کسی کے ہاتھوں میرا شہر دل مسمار ہونا تھا

غوطہ خوری میں وہ ماہر تھا مگر کیا کیجئے ہاتھ موتی بھی نہ آیا اور کنارے کھو گئے

نذیر آزاد زبان و بیان پر انتہائی دست رس رکھتے ہیں۔ وہ اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ اگر مناسب اور معقول الفاظ استعمال نہ کیے گئے تو کلام میں تشنگی باقی رہ سکتی ہے۔اسی سلسلے میں نذیر آزاد ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

ہر لفظ تڑپتا ہے ہر بات ہے زخمی

نذیر آزاد نے اپنے کلام میں جو زبان استعمال کی ہے وہ عربی اور فارسی الفاظ وتراکیب سے مملو ہے۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے کچھ ایسے الفاظ وتراکیب مثلاً کالی، ناٹک، تک تھیا اور بلیک آوٹ وغیرہ بھی استعمال کیے ہیں۔ یہ سارے الفاظ یا تو مقامی یا پھر انگریزی تہذیب ثقافت سے تعلق رکھتے ہیں، اس طرح کے الفاظ کا استعمال کر کے انہوں نے اپنے کلام میں الفاظ کی متحدہ قومیت کو فروغ دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ الفاظ اول تو اردو شاعری میں بہت کم استعمال کیے گئے ہیں اور پھر اگر کہیں پر استعمال کیے بھی گئے ہیں تو ان سے اشعار کی بے ساختگی مجروح ہو جاتی ہے۔لیکن جہاں تک نذیر آزاد کا تعلق ہے انہوں نے جہاں کہیں بھی ان الفاظ وتراکیب کا استعمال کیا ہے وہاں نہ صرف کلام کی بے کا احساس ہوتا ہے۔ بلکہ ان کے کلام میں ایک خاص طرح کا حسن، دلکشی اور دل آویزی پیدا ہوگئی ہے۔مثلاً:۔

کالی کے چرنوں میں بستی
تک تھیا تک تھیا ناچے

اندھیروں کے دیوتا
تم نے سورج کے بلیک آوٹ پر
اپنے دستخط کئے
رشتوں کے بانجھ ہونے کی قرارداد
تم نے پیش کی [نظم: آخری سوال]

☆☆☆

ڈاکٹر محمد یونس ڈار

جدید اردو غزل میں تنہائی کا کرب

تلخیص: کلاسیکی تنہائی کا تصور خالقِ کائنات کی تنہائی سے جڑا تھا، لیکن جدید دور کی تنہائی میکانکی اور صنعتی معاشرت کی پیداوار ہے، جس میں مادیت پرستی اور انفرادیت کا غلبہ ہے۔ اردو ادب مغربی ادب سے متاثر ہو کر اس صورتحال کی عکاسی کرتا ہے، جہاں فرد کو داخلی سکون یا روحانی سکون کی کمی کا سامنا ہوتا ہے۔ جدید غزل میں فرد کے تنہائی کے تجربات، انفرادیت کی کمی اور روحانی بحران کا بیان کیا گیا ہے۔ اس دور کا انسان ایک مشینی معاشرت میں زندگی گزار رہا ہے، جس میں اس کی داخلی دنیا سے تعلق ٹوٹ چکا ہے اور اس کی زندگی کی معنویت ختم ہو گئی ہے۔ جدید غزل میں اجنبیت، بیزاری، خوف، اور نا امیدی جیسے احساسات کو واضح کیا گیا ہے۔

کلیدی الفاظ: جدید اردو غزل، تنہائی، کرب، نفسیاتی، صنعتی معاشرت، مادیت پرستی، انفرادیت، داخلی دنیا

۶۰ء کی دہائی میں جدیدیت کے رجحان کے تحت لکھی جانے والی غزل ''جدید غزل'' کہلاتی ہے۔ ''یہ غزل جدید انسان اور جدید معاشرے کی حسیت اور اس کی ذہنی، نفسیاتی اور اقداری پیچیدگیوں اور مسائل کی عکاس ہے۔' اس غزل کی تشکیل میں دو عالمی جنگوں اور تقسیم ہند کے المیہ کا بڑا ہاتھ ہے۔ عالمی جنگوں سے جہاں انسان اپنے وجود کی ارزانی سے باخبر ہوا وہیں تقسیم کے المیے سے ''خاک و خون کے ہنگاموں نے ذہنوں کو زخموں کی کائنات سے آشنا کیا، دل شکن ماحول اور درد خیز فضا نے آزادی کے معنی بدل دیے۔''(۱)

کلاسیکی تنہائی کا تصور خدا کے تصورِ تنہائی سے متبادل ہوتا تھا کہ خالقِ کائنات سب سے بڑا فن کار ہے لہذا سب سے تنہا ہے۔ چنانچہ ہر بڑا فنکار اپنے عہد میں خود کو تنہا محسوس کرتا ہے یعنی زندگی میں نئی معنویت کی تلاش کے لیے تنہائی نے پیغمبروں، ولیوں، مفکروں، فلسفیوں، دانش وروں اور شاعروں کو اپنے مقصد، مشن اور وژن کی تکمیل کے لیے گوشہ نشینی اختیار کرنے پر آمادہ کیا۔ اس تنہائی کی مثالیں ہمیں کلاسیکی ادبیات میں بہ آسانی مل جاتی ہیں۔ غرض تنہائی کا تصور روزِ اول سے ادب کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ لیکن آج کی تنہائی میکانیکی اور صنعتی زندگی کے جبر کی ایجاد کردہ ہے جو مادیت پرستی، ہوس پرستی، لالچ اور خودغرضی کی بنیادوں پر استوار انفرادیت سے عاری اور داخلیت سے خالی ہے، جس میں وجود کی بے چارگی کا احساس فن کار کو موت کی تمنا کا طالب بنا دیتا ہے تاکہ اس کی ازلی تنہائی کا ازالہ ہو سکے۔

اردو ادب جو نو آبادیاتی عہد سے ہی مغربی ادب سے متاثر نظر آ رہا ہے کیسے ممکن تھا کہ انگریزی ادب میں پنپنے والے تصورات سے اپنی تخلیقی پیچ و خم کو باز رکھ پاتا۔ اگرچہ ہندوستان میں مغرب جیسی ترقی، دوڑ دھوپ، خوشحالی اور خودغرضی نہ تھی جو تنہائی اور اکیلے پن کو رزق فراہم کرتی لیکن اس خطے کی انسانیت کو کچھ ایسے سنگین حالات کا سامنا تھا جن سے یہاں کا فرد تنہائی کی گود میں اپنی عافیت محسوس کرتا تھا۔ ان حالات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لطف الرحمٰن لکھتے ہیں:

> ''مغرب کی تہذیبی جارجیت، فوجی مادیت، اقتصادی آمریت، استحصالی صارفیت اور ہندوپاک میں تہذیبی و لسانی عصبیت، فرقہ وارانہ منافرت، قبیلہ جاتی عداوت، تقلیدی مذہبیت، ظلم و بربریت، افلاس وغربت، بیماری و جہالت، بنیاد پرستانہ سیاست، بوالہوسی و خودغرضی وغیرہ جیسے متعدد مہلک اور خطرناک مسائل نے اردو سائکی کو مزید بحران و انتشار میں مبتلا رکھا ہے۔ جس کے نتیجہ میں تنہائی کا احساس شدید تر ہو گیا۔'' (۲)

جدید شاعری نے جدید انسان کے جس بنیادی مسئلہ کی نشاندہی کی ہے وہ تنہائی

ہے۔اردو کی دیگر اصنافِ سخن کے ساتھ ساتھ غزل کا عہد آفرینش سے تنہائی کے ساتھ رشتہ استوار ہے یا یوں کہیں کہ یہ تنہائی کی گود اور رزق سے پلی بڑھی ہے تو بے جا نہ ہوگا۔اس نے وقتاً فوقتاً تنہائی کی عکاسی اور اس سے متعلق دیگر کیفیات کو بھی اپنے دامن میں سمو کر ان کی خوب سے خوب تر عکاسی کی ہے۔جدید دور میں جب میکانکی سماج اور مشینی تمدن سے سیاسی،سماجی اور تمدنی اقدار کی شکست و ریخت نے انسان سے اس کی انفرادیت اور داخلیت چھین لی تو اس کے اندر بے چینی اور اضمحلال پیدا ہوا۔دل اور روح کی جگہ جسم اور مادیت کی ریل پیل نے اعلیٰ قدروں کی تلاش کو بے معنی بنا دیا۔جس سے ایک طرح کی تھکن نے جنم لیا کہ سائنس اور ٹکنالوجی کی نت نئی مصنوعی ایجادات،معاشرے میں رشتوں کے تقدس کی پامالی اور اجنبیت نے وجود کی بے معنویت کو فروغ دے کر فرد کو بھیڑ میں بھی تنہا کر دیا۔بریں سبب اس کو اپنے ہر عمل کا فیصلہ خود تنہا کرنا پڑے گا اور اس عمل کے نتائج کا وہ تنہا خود ذمہ دار بھی ہوگا جو نفسیاتی سے زیادہ وجودی عمل معلوم ہوتا ہے۔اس حوالے سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

ہم بھرے شہروں میں بھی تنہا ہیں جانے کس طرح
لوگ ویرانوں میں کر لیتے ہیں پیدا آشنا
(احمد فراز)

اس سفر میں بس میری تنہائی میرے ساتھ ہے
ہر قدم کیوں خوف مجھ کو بھیڑ میں کھونے کا تھا
(شہریار)

لوگ ہی آن کے یکجا مجھے کرتے ہیں کہ میں
ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں
(ظفر اقبال)

عمر بھر کانٹوں میں دامن کون الجھاتا پھرے
اپنے ویرانے میں آبیٹھا ہوں دنیا دیکھ کر
(ساقی فاروقی)

کیوں چلتے چلتے رک گئے ہو ویران راستو
تنہا ہوں آج میں ذرا گھر تک تو ساتھ دو
(عادل منصوری)

اس اکیلے پن کے ہاتھوں ہم تو فکری مرگئے
وہ صدا کو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھوگئی
(پرکاش فکری)

دن کو دفتر میں اکیلا شب بھرے گھر میں اکیلا
میں کہ عکس اک ایک منظر میں اکیلا
(بانی)

بھرے شہروں میں بھی تنہائی، بھیڑ میں بھی تنہائی کی ہم راہی، ریت کی طرح بکھر جانا، ویرانے میں بیٹھنا، تنہا ویران راستوں سے گھر تک کا ساتھ مانگنا، اکیلے پن کے ہاتھوں مرجانا، دفتر سے گھر تک تنہائی کا احساس وغیرہ ایسی بے شمار مثالیں جدید غزل میں موجود ہیں جن سے موجودہ عہد کے انسان کی میکانیکی خصوصیات کا حامل ہونا آنکھوں کے سامنے آموجود ہوتا ہے۔

اگر چہ سائنس اور ٹکنالوجی نے دنیا کو ایک گلوبل ویلج میں تبدیل کیا ہے اور انسانوں کے درمیان خارجی دوریوں کو پاٹ دیا ہے لیکن جدید دور کا انسان اندر سے تنہا ہوگیا۔ جس کی بنیادی وجہ اس کی تمام تر روحانی واخلاقی اقدار، مقررہ نظریوں اور فارمولوں سے ناوابستگی کا اظہار ہے ''چونکہ یہ عمل بہت کٹھن ہے اور اس کے سارے سہارے چھن چکے ہیں اس لئے زندگی کا کرب اسے اکیلے جھیلنا پڑتا ہے۔'' (۳)

ان روایتی نفسیاتی سہاروں کے چھوٹ جانے سے نہ صرف تنہائی نے اس کا تعاقب کیا بلکہ تنہائی سے وابستہ دیگر رجحانات و میلانات جیسے اجنبیت و بیگانگی، اداسی، انتشار، اکیلا پن، بیزاری، بے چہرگی، بے قدری، بے معنویت، خوف و دہشت، نا اُمیدی، محرومی وغیرہ کا منبع بھی یہی احساسِ تنہائی قرار پایا۔ ان سے فرار کا بظاہر کوئی راستہ تو نہیں ملتا اور ایک طرح کی گھٹن محسوس ہوتی ہے تاہم اس گھٹن کا حصار توڑنے کے لیے وہ

تشدد، خودکشی، جنس، موت، منشیات وغیرہ کا استعمال عمل میں لاتا ہے۔

میکانکی سماج اور مشینی معاشرے کی پیداوار سے انسان کی زندگی جہاں آسائش اور سہولیت سے بسر ہونے لگی اور زندگی کے معیار، غور وفکر کے اسلوب اور تخیل کی وسعت میں یقینی تبدیلی واقع ہوئی، وہیں وہ تنہائی کے کرب میں مبتلا ہوکر وجودی ہوگیا۔ وہ صرف اپنے آپ کی فکر اور چیزوں کے افادی پہلو مدنظر رکھنے لگا جس سے اس کے اندر لالچ کا مادہ بڑھ گیا۔ چنانچہ وہ زیادہ سے زیادہ دولت کمانے کی دوڑ میں مشین بن کر جذبات سے عاری ہوگیا۔ نتیجتاً وہ اپنے رشتوں کو وقت نہ دے سکا جس سے اگر ایک ہاتھ سے یہ رشتے چھوٹ گئے تو دوسرے ہاتھ سے ان رشتوں کے خلوص سے بھی محروم ہوگیا۔ لطف رحمٰن لکھتے ہیں:

> ''فرد مشین بن چکا ہے یا ایک بڑی مشین کا ادنیٰ سا پرزہ جو ایک محدود دائرے میں حرکت پر مجبور ہے۔ مشین کوئی زندہ دھڑکتا ہوا وجود نہیں رکھتی۔ نہ وہ خواب دیکھ سکتی ہے اور نہ اس میں جذبۂ محبت اور تخلیقی اپج کی صلاحیت ہے اپنی پسند وناپسند کی بنیاد پر آزادانہ عمل وحرکت سے قاصر فرد کسی جماعت اور گروہ میں ضم ہونے پر مجبور ہے۔ وہ داخلیت وانفرادیت سے محروم تقلید اور Conformity کی راہ پر چل رہا ہے۔ نتیجتاً ہر شے سے اس کا رشتہ منقطع ہوگیا ہے۔'' (۴)

اس اقتباس سے دراصل یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ فرد مشینی عہد میں زندگی گزارنے پر مجبور ہے نتیجتاً خلوص اور محبت کے بجائے زندگی کی بے معنویت کا وہ تصور ابھر کر سامنے آتا ہے جہاں فرد زندگی سے بددل نظر آتا ہے۔ 'انسان اپنی بقا اور زندگی کے لئے ہاتھ پیر مار رہا ہے اور اسے اخلاق، معیار، شرافت، ممنوعات اور امر بالمعروف نہی عن المنکر سب محض ڈھونگ دکھائی دے رہے ہیں۔ وہ جھوٹی امیدوں پر زندہ رہنا نہیں چاہتا کیونکہ یہ زندگی کی حقیقت نہیں۔'' (۵) چنانچہ جدید غزل اس صورتحال کو یوں پیش کرتی ہے۔

عجیب رونا سسکنا نواحِ جاں میں ہے
یہ اور کون میرے ساتھ امتحاں میں ہے
(بانی)

بہت دنوں سے گزر گاہ خواب سونی ہے
سرائے شام یہاں اور میں رکوں کب تک
(شہریار)
میں بھی صحرا ہوں مجھے سنگ سمجھنے والو
اپنی آواز سے کرتے چلو سیراب مجھے
(شہاب جعفری)

اس وجودی فکر سے گو کہ اس میں ذمہ داری کا احساس و احتساب بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔لیکن زندگی ایک بوجھ سے کم محسوس نہیں ہوتی جس سے وہ خوف و دہشت، کشمکش اور تشکیک کا شکار ہو کر اپنی شخصیت سے بھی محروم نظر آتا ہے۔ فرد زندگی کی اس شکست وریخت سے تنگ آ کر دنیا سے ہی بددل ہو جاتا ہے۔اقدار کی شکستہ خوردگی، جنگ و جدل، تیز رفتار تبدیلیاں، بے حسی، ناکامی، سمجھوتہ بازی وغیرہ نے اس ذہنی انتشار اور خود اذیتی کو جنم دیا ہے جس کا براہِ راست تعلق جنگِ عظیم دوم کی ہولناکی سے ہے جس نے انسانی وجود میں لامتناہی خلا پیدا کیا۔اس سلسلے میں وحید اختر لکھتے ہیں:

''اس دور نے زخم خوردہ اقدار کے زیرسایہ زخم خوردہ شخصیتیں پیدا کیں جو شدید احساس تنہائی کا شکار ہیں۔ ہر روح کے ہاتھ میں اس کا اپنے زخموں کا اعمال نامہ ہے اور دار و گیر عرصۂ حشر میں نفسی نفسی کا وہ غل ہے کہ کوئی کسی کی جزا کو نہیں پہنچتا، سب ایک ہی غم کے اسیر ہیں سب کے درمیان درد کا ایک ہی رشتہ ہے، پھر بھی سب کس قدر تنہا ہیں! جدید ادب اسی انفرادی اور اجتماعی احساس تنہائی کی داستان ہے''۔(۶)

اس اقتباس سے اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ بیسویں صدی میں برق رفتاری سے سائنسی اور عقلی تصورات کے پھیلاؤ نے تنہائی کے تصورات کی بڑی حد تک آبیاری کی۔نطشے ،فرائڈ اور کارل مارکس کے نظریات نے جملہ 'احساسِ تنہائی' کو داخلی رجحان کا ایک اہم جز قرار دیا۔اس پر مستزاد سائنس کی حیرت زائیوں اور برکتوں کی بھرمار نے غیر محفوظیت کے رجحان کو فروغ دیا۔غیر محفوظیت کا یہی رجحان زندگی کی بے معنویت کو

جنم دیتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

دیارِ دل نہ رہا بزم دوستاں نہ رہی
اماں کی کوئی جگہ زیرِ آسماں نہ رہی
میں اکیلا ہی سہی مگر کیسے
ننگی پرچھائیوں کے بیچ رہوں
(شہریار)

عادت سی بنالی ہے تم نے تو منیر اپنی
جس شہر میں بھی رہنا اکتائے ہوئے رہنا
(منیر نیازی)

ڈرتا ہوں میرے سر پہ ستارے نہ آپڑیں
چلتا ہوں آسماں کی طرف دیکھتا ہوا
(شہزاد احمد)

ہرآن خوف و دہشت کے ماحول میں انسان کی خودغرضی اور طاقت ور اقوام کا کمزور اقوام پر اپنا تسلط قائم کرنے کا دوردورہ بھی عروج پر ہے۔ عالمی طاقتوں کی رسا کشی، غریب ملکوں کی مجبوریاں، فرقہ واریت، مصنوعی تہذیب وغیرہ نے انسان کے اندر بیزاری کی صورت حال پیدا کردی۔ سیاسی مکروفریب کے ہتھکنڈوں سے عام آدمی کی تذلیل، مہنگائی، بے روزگاری، مفاد پرستی، کشت و خون نے ناامیدی اورمحرومی کو جنم دیا۔ بڑے بڑے خاندانوں کا گھر کے ایک کمرے میں سمٹ جانا اور پھر ایک دوسرے سے حسد، بغض، کینہ، لالچ پر آمادہ رہنا بیگانگی کا موجب بنا۔ شہری زندگی کا مصنوعی پن، کش مکش، ریاکاری، منافقت، بھیڑ میں تنہائی، ارتباط کا فقدان وغیرہ نے بے چہرگی کو فروغ دیا۔

بے وقار آزادی، ہم غریب ملکوں کی
تاج سر پہ رکھا ہے، بیڑیاں ہیں پاؤں میں
(احمد ندیم قاسمی)

وہ شہر تو آباد تھا لوگوں سے ہمیشہ
یاں لوگ ہی ایسے تھے کہ آباد نہیں تھے
(شجاع خاور)

اس شہر کی کل تک کوئی پہچان رہی ہے
بے چہرہ ہوئے کوچہ و بازار مگر اب
(مخمور سعیدی)

کوئی صورت مجھے دے دو کہ ترستا ہوں میں
میری تعمیر کی مٹی ابھی نم ہے دیکھو
(شاذ تمکنت)

روزگار کی تلاش میں دور دراز جگہوں کا سفر کرنا اور اپنے اہلِ خانہ بالخصوص اولاد سے دوری اور محبت کی کمی ان کی سائکی کو متاثر کرتی ہے۔ اپنے بچوں کی خاطر آسائشوں کے سلسلے میں ترقی کے باوجود بھی وہ مطمئن نہیں ہے بلکہ وہ کسی بھی حد تک جانے کو تیار ہے، غلط اور صحیح کی تمیز سے وہ ماورا ہو چکا ہے، اس تشنگی، اضطراب اور بے چینی کے کرب نے اداسی کو اس کا مقدر کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں ایسی جگہ نوکری کرنا جہاں اسے اپنائیت کے بجائے جذباتیت کے برعکس ایسے لوگوں کا ہجوم مل جاتا ہے جو صرف اور صرف اس کے کام سے کام رکھتا ہے، جہاں صرف مصنوعی اور بناوٹی فسوں کاری کا سنگم ہے یعنی جہاں اسے بطورِ مشین کے جانا جاتا ہے، وہ مشین جو جذبات اور احساسات سے عاری ہے، وہ مشین جو خواب دیکھنے سے معذور ہے، جس میں زندگی کی کوئی رمق موجود نہیں، جس کے جسم کی قیمت روح کی قیمت سے زیادہ ہے یعنی جس کا کوئی پرسانِ حال نہیں۔ غرض ایسی صورت حال میں فرد کا اجنبیت اور علیحدگی پسندی کا شکار ہونا طے ہے۔

رشتوں کے نام وقت کے چہرے بدل گئے
اب کیا بتائیں کس کو کہاں چھوڑ آئے ہم
(ندا فاضلی)

یہ اجنبی منزلیں اور رفتگاں کی یاد

تنہائیوں کا زہر ہے اور ہم ہیں دوستو
(منیر نیازی)

اب تو اپنے آپ کو بھی اجنبی لگتا ہوں میں
کون مجھ سے چھین کر میری نشانی لے گیا
(سلطان اختر)

ان تمام تر حالات کے بریں سبب جدید عہد کا انسان ہر سطح پر ظلم وستم کے خلاف آواز بلند کرنے کا جواز رکھتا ہے۔ اس کے پاس بقول فاروقی اپنی مجروح شخصیت کھونے کے علاوہ زندہ دلی کا احساس اور رائے زنی کے سوا کیا ہے جس کو وہ بروئے کار لا سکے۔ چنانچہ جدید غزل اس قسم کی صورت حال کے متنوع رخوں کیخلاف مزاحمت کا نعرہ سبک، نرم اور لوچ دار آواز بلند کرتی ہے۔

گزرنے والے جہازوں کو کیا خبر ہے کہ ہم
اسی جزیرۂ بے آشنا میں زندہ ہیں
(عرفان صدیقی)

آگ ہے سلگ رہی ہے حیات
راکھ ہوں اور بکھر رہا ہوں میں
(انور شعور)

ایک سے ہوگئے ہوں کہ چہرے سارے
میری آنکھوں میں کہیں کھوگیا منظر میرا
(ندا فاضلی)

کس بے جہت سفر پہ رواں قافلہ ہوا
منزل نہیں مقام نہیں مرحلہ نہیں
(سلیم احمد)

یہ سمجھو کہ بے زبان ہے وہ
چپ اگر ہے کسی کے ڈر سے کوئی

(شہریار)

حاصل کلام، جدید غزل جدید دور کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی تبدیلیوں کی پروردہ ہے۔میکانکی سماج اور مشینی معاشرے سے پیدا شدہ مسائل اس کے موضوعات ہیں نیز تقسیم کا المیہ، کشت وخون، ہجرت، فسادات، فرقہ واریت، خودغرضی، خود پسندی، انا پرستی، لالچ، مادیت پسندی، بربریت، استحصال اس کے محرکات ہیں۔چنانچہ فرد کی تنہائی اور اس سے وابستہ رجحانات و میلانات جیسے اجنبیت و بیگانگی، اداسی، انتشار، اکیلاپن، بیزاری، بے چہرگی، بے قدری، بے معنویت، خوف و دہشت، نا اُمیدی، محرومی وغیرہ اس کی علامات ہیں۔روحانی واخلاقی اقدار، مقررہ نظریوں اور فارمولوں سے ناوابستگی کا اظہار، رشتوں کے تقدس کی پامالی، تشکیک پسندی، غیر محفوظیت وغیرہ اس کے نتائج ہیں۔چنانچہ جدید فرد گھٹن اور گھمس کے اس ماحول کا تدارک اور اس کا حصار توڑنے کے لیے تشدد، خودکشی، جنس، موت، منشیات وغیرہ کا استعمال عمل میں لاتا ہے۔بریں سبب جدید غزل گو شاعر تنہائی اور اس سے وابستہ اس تمام تر صورتحال کو اشعار میں پرو کر اپنے فکر و فن کا دائرہ حتی الامکان وسیع کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ جدید فرد کے گمشدہ اقدار و اہداف اور وقار کی مکمل بازیافت ہو سکے۔

حوالہ جات:

۱۔تنویر احمد علوی، تنویر علوی کا جہانِ معانی (جلد دوم) مرتب) ثمر جہاں، ڈاکٹر، دہلی :ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس ۲۰۱۷ء، ص ۳۷۳

۲۔لطف الرحمٰن، جدیدیت کی جمالیات، صائمہ پبلی کیشن، ۱۹۹۳، ص ۱۷۵

۳۔خلیل الرحمٰن اعظمی، جدید تر غزل، مشمولہ ''جدید غزل''، مرتبہ نشاط شاہد، نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز: ۱۹۷۸ء، ص ۱۷

۴۔لطف الرحمٰن جدیدیت کی جمالیات، ۱۹۹۳، ص ۱۶۹

۵۔سید محمد عقیل، ڈاکٹر، ''نئی علامت نگاری''، الہ۔آباد، اسرار کریمی پریس، دسمبر ۱۹۷۴ء، ص ۱۱۴

۶۔وحید اختر، تعارف، اسم اعظم، '' حاصل سیر جہاں، (کلیات شہریار) ۲۰۰۱، ص ۲

☆☆☆

عباس گنائی

افسانہ "متھن" کی جمالیات

تلخیص: راجندر سنگھ بیدی ایک معروف افسانہ نگار ہیں، جن کے افسانے حقیقت نگاری اور فنی جمالیات کا امتزاج پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانے انسانی نفسیات، جذبات اور سماجی مسائل کو گہرائی سے اجاگر کرتے ہیں۔ افسانہ "متھن" میں انہوں نے ایک مجبور سنگ تراش لڑکی کیرتی کی کہانی بیان کی ہے، جو اپنی ماں کے علاج اور زندگی کی ضروریات کے لیے فنکاری کو اپناتی ہے۔ تاہم، وہ ایک ایسے سماج میں گھری ہوئی ہے جہاں اس کے فن کو کم قیمت دی جاتی ہے اور اسے نیوڈ مجسمے بنانے پر مجبور کیا جاتا ہے۔

کلیدی الفاظ: بیدی، افسانہ، سماج، مجسمہ، متھن

راجندر سنگھ بیدی فن افسانہ نگاری میں ایک معتبر نام ہے۔ ان کے افسانے تخلیقی عمل کے نادر نمونے ہیں۔ وہ افسانوں میں حقیقت نگاری کی بے پناہ قوت سے اپنے کرداروں کو زندگی اور زمانے کے نبض شناس کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل میں تصور، تفکر، مطالعہ اور مشاہدہ یکجا ہوکر ایک کامیاب اظہار کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ جس میں ان کی فن کاری ان کے نازک جمالیاتی احساس کی ترجمانی کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا ذوق جمال مہذب اور شائستہ ہے۔ ان کے فن پارے حقیقت اور افسانویت کے بہترین امتزاجی نمونے ہیں۔ ان کے اکثر افسانوں کا تعلق متوسط طبقے سے ہے جن کے مطالعے سے اس طبقے کی زندگی کے نشیب وفراز کو بہ آسانی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ان کے افسانے حسن ودلکشی کے اعتبار سے زیادہ نفسیاتی اور جذباتی پہلوؤں کو محیط ہیں۔ لیکن جہاں کہیں بھی جمالیاتی احساس وادراک کی ترجمانی ملتی ہیں وہ

نفاست اور پاکیزگی کا درجہ لیے ہوئے محسوس ہوتی ہے۔خصوصاً جنسی جمالیات کے بیان میں ان کا لہجہ زیادہ شائستہ اور مہذب معلوم ہوتا ہے۔اس تناظر میں انہوں مرد اور عورت کی نفسیات کا خصوصی مطالعہ پیش کر کے دونوں کی ذہنی وجذباتی زندگی کا نقشہ کھینچا ہے۔راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں عورت کا مرکزی کردار رہا ہے۔انہوں نے عورت کو اس کے ہر رنگ وروپ میں اور جلال وجمال میں دیکھا اور پیش کیا ہے۔لیکن ان کی فنی نزاکت و گلکاری ہی ان کے تخلیقی تجربے میں باعث مسرت ثابت ہوتی ہے۔ان کے افسانوں کے تعلق سے باقر مہدی لکھتے ہیں کہ:

> ''بیدی کے افسانوں میں بڑا تنوع ہے۔۔ان کے مشاہدے اور تجربے میں ایک باطنی ربط ہے اور اسے وہ فنی بصیرت سے یوں ملا دیتے ہیں کہ سارے رنگ الگ الگ رہتے ہوئے بھی ملے جلے لگتے ہیں۔جیسے قوس قزح کے رنگ۔اسی لیے ان کے افسانوں میں ندرت کسی نے کسی صورت میں موجود رہتی ہے(راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،2017،ص۔57)

افسانہ "متھن" میں آرٹ ،تخلیقیت اور جمالیت کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔راجندر سنگھ بیدی نے اس افسانے میں عورت ،آرٹ اور آرٹسٹ کے استحصال اور بے قدری کو موضوع بنا کر معاشرے کے حقیقی چہرے کو منکشف کیا ہے۔اس انکشاف میں انہوں نے نفسیاتی دروں بینی سے کام لیکر کردار کی ظاہری و باطنی کیفیت ،سوچ،فکر اور رویے کو ظاہر کیا ہے۔راجندر سنگھ بیدی کا کمال یہ ہے کہ ایک یتیم ،کنواری لڑکی کو آرٹسٹ بنا کر سماجی ظلم و بربریت کے دو پہلوؤں کے درمیان میں لا کھڑا کیا ہے۔ایک طرف مگن ٹکلہ جو عیار،خودغرض اور عورت پرست بھی ہے،جو کیرتی کے بنائے ہوئے شلپ میں عیب نکال کر اس کی محنت ومشقت اور آرٹ کو مفت کے داموں حاصل کرتا ہے۔دوسری طرف سراج جو اس کے آرٹ اور فن کاری سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتا ہے بلکہ اس کے جسم کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔وہ اس کے جسم کو ہوس ناک نظروں سے ہر بار دیکھتا ہی رہتا ہے اور آخر اسے حاصل بھی کرتا ہے۔کیرتی ،ایک مجبور لڑکی ،جس کا باپ مر چکا ہے اور ماں مقعد کے سرطان میں

مبتلا چھاؤنی کے اسپتال میں پڑی ہوئی ہے۔ کیرتی اپنے باپ سے سیکھے ہوئے بت تراشی کے فن کو اختیار کرتی ہے تا کہ ماں کا علاج اور گھر کی باقی ذمہ داریاں نبھا سکے۔ لیکن اس کا واسطہ ایک ایسے سماج سے پڑتا ہے جو اس کی مجبوری اور بے بسی جان کر اس کی مدد کے بجائے اسے اپنے ہوس وحرص کا شکار بناتا ہے۔ مگن ٹکلہ اس کی بنائی ہوئی چیزوں کو یہ کہہ کر کہ آج کل ان چیزوں کو کوئی نہیں پوچھتا ہے، کم اہمیت دیتا ہے۔ وہ کیرتی کو نیوڈ بنانے کی طرف متوجہ کرتا ہے کیونکہ ان ہی چیزوں میں سیاح کی دلچسپی ہے اور یہی شلپ مہنگے داموں میں بک جاتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس منظر کو جس فن کاری اور ہنرمندی سے خلق کیا ہے وہ ان کے اعلیٰ تخلیقی شعور اور گہرے نفسیاتی مطالعے کا غماز بھی ہے۔ اس میں جمالیاتی احساس کی ایک زیریں لہر موجزن ہے۔ دوران مطالعہ قاری اپنے آپ کو کیرتی کی بے بسی اور مجبوری میں اس کی ہمنوائی کرتے ہوئے خود کو محسوس کرتا ہے۔ افسانے کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ’’پھر وہی" اس نے کہا۔ "میں نے تم سے کئی بار کہا ہے۔ آج کل ان چیزوں کو کوئی نہیں پوچھتا۔۔۔۔۔ ’’وہی جو آج کل ہوتا ہے۔" آج کل۔۔۔ کیا ہوتا ہے۔؟" کیرتی نے آخر منھ کھولا۔ مشکل سے اس کی آواز سنائی دی، جیسے کینری ر canary کی چونچ ہلتی دکھائی دیتی ہے مگر ،،آواز سنائی نہیں دیتی۔۔۔۔۔ " کوئی نیوڈ بنا؟ "نیوڈ ؟"۔۔۔۔۔ ’’آج کل لوگ نیوڈ پسند کرتے ہیں۔" کیرتی چپ ہوگئی۔ کنواری ہونے کے ناتے وہ شرما سکتی تھی، لجا سکتی تھی۔ مگر یہ سب باتیں اس لڑکی کے لیے تعیش تھیں، اسے فکر تھی تو صرف اس بات کی کہ مگن اس کے وڈ ورک کو خریدتا، پیسے دیتا ہے یا نہیں؟ کچھ سوچتے، رکتے ہوئے اس نے کہا "مجھے نہیں آتا۔"۔۔۔۔۔ ’’میں۔ میرے پاس موڈل نہیں۔"

(افسانہ متھن، مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے مرتب ڈاکٹر اطہر پرویز ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ 2017 ص۔ 237'238)

اس اقتباس میں راجندر سنگھ بیدی نے نازک حقیقت نگاری اور کامیاب فن کاری سے اس وقت کے سماج پر بڑے گہرے طنز کے وار کیے ہیں اور اس کے جمالیاتی اقدار کو منعکس بھی کیا ہے۔ بیدی کی فن کاری اور جمالیاتی حس کی بلندی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے کیرتی کے کردار میں ایک بڑے آرٹسٹ کو ابھارا ہے، جو مجبور بھی ہے اور مظلوم بھی ،جو نامساعد حالات سے نبرد آزما ہونے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔جس میں جرات بھی ہے اور سب سے بڑھ کر ہنر مندی بھی۔لیکن سب کچھ ہونے کے باوجود اسے حالات سے سمجھوتہ کرنا ہی پڑتا ہے۔ پیسوں کی ضرورت نے اس کی روح کو جھنجھوڑا ہے۔اس جبر نے اس کی آنکھوں کو بھگویا ہے۔اپنی شرم اور لاج سے سمجھوتہ کرنے پر مجبور کیا، ہوس پرست اور خودغرض خریدار سے سوداگری کا ہنر سکھایا ہے۔اور سب سے بڑھ کر فن کاری کا کمال بھی عطا کیا ہے۔ کیرتی جس روحانی ونفسیاتی دردوکرب سے گزررتی ہے، جن حالات کا اسے سامنا کرنا پڑتا ہے، اس سے وہ قاری کی دلچسپی اور ہمدردی حاصل کرتی ہے۔اس کے مکالموں میں معصومیت اور بے بسی سے راجندر سنگھ بیدی نے اس کی نفسیات اور روحانی پاکیزگی کو منعکس کیا ہے۔لیکن غربت اور بے بسی نے ایسی بہت سی باتوں اور چیزوں کو اس کے لیے تعیش بنادیا ہے، جن سے اس کا ذہن بالکل صاف تھا۔لیکن بیدی نے اپنے تخلیقی عمل سے ایسا ماحول ومنظر خلق کیا ہے کہ کیرتی نیوڈ شلپ بنانے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔

کیرتی ہر شلپ خوبصورت بناتی ہے۔شیش ناگ اور لکشمی کا شلپ بھی نہایت عمدہ تھا۔مگن ٹکلہ اس مجسمے کو بند کمرے میں دیکھتا ہے۔اس پر چاقو سے "سدہم نمہ" کے الفاظ کندہ کرتا ہے اور اس بت کو کچی زمین میں رکھتا ہے۔ وہاں سے کیرتی کی ہی ایک اور مورتی نکالتا ہے، جس پر مٹی ڈال کر کتھے کا پانی بھی چھڑکتا ہے۔اسے صدیوں پرانا بتا کر سیاح کو ساڑھے پانچ سو روپے میں بیچ دیتا ہے۔جس کے لیے کیرتی کو صرف پانچ روپے دیئے تھے۔مگن ٹکلہ جو کہ لالچی اور خودغرض تو ہے ہی لیکن ایک فن کار بھی ہے۔ جو اس ہنر سے واقف ہے کہ کیسے کرافٹ سازی ایک نئے مجسمے کو قدیم بنایا جاتا ہے۔اس ہنر میں اس کی بے ایمانی اور دغابازی کا زیادہ حصہ ہے، جس کو راجندر سنگھ بیدی کے عمیق سماجی مطالعے و مشاہدہ نے بے نقاب کیا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کی تخلیقیت اور حقیقت نگاری کے امتزاج

نے اس افسانے کو ایک جمالیاتی تجربہ بنایا ہے۔اس تجربہ کی جمالیات کا سارا حُسن اس آخری شلپ میں سمٹ کر آیا ہے جو متھن کی شکل میں سامنے آتا ہے۔جس کے اظہار میں افسانہ نگار نے کیرتی کے دکھ و درد اور آنسوؤں کو بھی منعکس کیا ہے۔اب جو شلپ کیرتی لے آئی وہ نیوڈ ہی تھا۔جب مگن نے اس کو دیکھا تو وہ حیرت زدہ سا رہ گیا۔بت کے بدن پر گیلا کپڑا اس طرح رکھا ہوا تھا کہ بدن کے چھپنے چھپانے کا عمل محسوس ہوتا ہے۔اس سے بڑھ کر کمال یہ تھا کہ اس کپڑے سے اب بھی پانی کے قطرے ٹپکتے ہوئے محسوس ہوتے تھے۔یہ جمالیاتی تجربہ راجندر سنگھ بیدی کے جمالیاتی ذوق وادراک کا غماز بھی ہے اور اس کے کمالِ اظہار کا مظہر بھی۔

''اب کے کیرتی جو شلپ لائی وہ متھن ہی تھا۔اور قد آدم۔۔۔۔۔۔مگن نے اسے دیکھا تو اس کے گلے میں لعاب سوکھ گیا۔اس کا خیال تھا کہ کیرتی اس شلپ کو اس کے سامنے نہ دیکھے گی مگر وہ وہیں کھڑی تھی،اس کے سامنے کسی بھی ہیجان سے عاری۔شلپ میں عورت کی تکمیل (Orgasm) کو پہنچ رہی تھی۔جب کہ مرد خود رفتگی کے عالم میں اسے دونوں کاندھوں سے پکڑے ہوئے تھا،جسے مگن ٹکلے نے توجہ سے نہ دیکھا وہ شاید اسے فرصت میں دیکھنا چاہتا تھا۔۔۔۔۔۔مگن نے متھن میں کی عورت کی طرف دیکھا جو پھر کیرتی تھی۔اس کی آنکھ میں آنسو کیوں تھے۔؟ کیا وہ لذت کی گراں باری تھی یا کسی جبر کا احساس؟ کیا وہ دکھ اور سکھ درد اور راحت کا رشتہ تھا جو کہ پوری کائنات ہے؟ پھر اس نے مرد کی طرف دیکھا جو اوپر سے لطیف تھا مگر نیچے سے بے حد کثیف۔کیوں، کیرتی نے کیوں مرد ـــ انسان کی حماریت پر زور دیا تھا؟۔۔۔۔۔۔یہ متھن ہے۔۔۔۔۔مگر وہ متھن تو نہیں جو پرش اور پرکرتی میں ہوتا ہے۔۔۔؟ ٹھیک ہے الٹا زیادہ پیسے سے ملیں گے۔(ایضاً ص۔244)

افسانے کی جمالیات سے محظوظ ہونے کے لیے اس "متھن" میں راجندر سنگھ

بیدی نے آرٹسٹ کیرتی کے آرٹ اور اس کی زندگی کے المیہ کو یکجا کر دیا ہے۔ایک طرف تو یہ مجسمہ آرٹ کا غیر معمولی نمونہ بن کے آنکھوں کو خیرہ کرتا ہے۔آرٹسٹ کے کمال کا مظہر تو بنتا ہے لیکن پرش اور پرکرتی کا مظہر کیوں نہیں بن پایا۔یہ مجسمہ کیرتی نے خود کو ماڈل بنا کر آئینہ کے سامنے تیار کیا تھا۔اس میں اس کے دکھ، درد، اضطراب، کرب اور آنسو سب کچھ سما گئے تھے۔اس شلپ میں تکمیل کو پہنچی ہوئی عورت اور خود وارفتہ مرد کی تصویر کشی میں جنسی جمالیات کی لذت محسوس ہوتی ہے۔یہ راجندر سنگھ بیدی کی جنس نگاری اور جنسی جمالیات کا ایک لطیف پہلو ہے۔فن کو فن کاری سے اس طرح برتنا کہ انسانی فطرت کے ایک بنیادی اور حاوی پہلو کا انکشاف ہو جائے، آرٹ کا سب سے بڑا حُسن اور کمال ہوتا ہے۔جہاں یہ مجسمہ جنس کی جمالیات کو محیط ہے وہیں یہ کیرتی کا اپنا مجسمہ ہونے کے باعث اس کی زندگی کے المیہ کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔المیہ کی جمالیات میں یہ بات شامل ہے کہ اسے دیکھ کر یا سُن کر سامعین و ناظرین کی باطنی کیفیت میں تبدیلی رونما ہو، ان کے جذبات و احساسات کی تطہیر ہو۔اسی طرح قاری کے اندر رحم، خوف، غم، غصہ وغیرہ کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔راجندر سنگھ بیدی نے کیرتی کے اس مجسمے میں مرد کی لطافت اور کثافت دونوں کا اظہار کیا ہے۔جس میں کثافت حماریت کی حد کو پہنچی ہوئی ہے، جو محض ایک عورت کو جنسی تسکین کا ایک کھلونا تصور کرتی ہے۔افسانہ "متھن" کے بارے میں ڈاکٹر اقبال آفاقی لکھتے ہیں:

> ''متھن اردو فکشن کی چند شاہکار کہانیوں میں سے ایک ہے۔اس میں دکھ درد اور آنسو ہیں اور لذت کی گراں باری بھی۔لیکن یہ لذت شوق اور آوارگی کا نتیجہ نہیں۔یہ تو سماجی عدم تحفظ کا شاخسانہ ہے۔ایک مجبور اور ناتواں سنگ تراش لڑکی کا آزادی سے زندہ رہنے کا فیصلہ ہے۔جسے آپ شوپنہار کے الفاظ میں live to will کا عنوان دے سکتے ہیں۔کیرتی اگرچہ محرومی کی تمثیل ہے جسے موت بیماری اور دکھوں کی زد پر آئے ہوئے گھر کی ذمہ داریوں کے بھنور میں پھینک دیا گیا ہے جس کے نتیجے میں اس کے منہ سے زبان اور اس کی آنکھوں سے آنسو چھن گئے ہیں۔حتیٰ کہ اس کی دوشیزگی بھی۔لیکن اس سنگ تراش لڑکی کی خودی اور خودداری کا

مقابلہ تو پہاڑ بھی نہیں کر سکتے۔انسان کیا چیز ہے۔پیسے کا پجاری مگن ٹکلے اور شہوت کا مارا ہوا سراج فوٹوگرافر کیرتی کے بالمقابل ایسے لگتے ہیں جیسے پہاڑ کے سامنے لایعنی چوہے۔4"(ڈاکٹر اقبال آفاقی، اردو افسانہ فن، ہنر اور متنی تجزیے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی 2018،ص۔117)

اسی طرح وارث علوی کے خیال میں:

"متھن ایروز،عورت اور آرٹ کے خلاف روا رکھے مہاجنی تمدن کے جرائم کو بے نقاب کرتا ہے۔12"(راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ، وارث علوی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی 2018،ص۔412)

لیکن اس سب کے ساتھ ساتھ یہ ایک جمالیاتی تجربہ ہے جو عمیق نفسیاتی مطالعہ اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔جس میں ایک مجبور عورت آرٹسٹ کی زندگی کے المیے کو بیان کیا گیا ہے۔جس کے آرٹ، ہنر اور محنت سے مگن ٹکلہ سرمایہ دار ہے اور سیاح لطف و انبساط حاصل کرتے ہیں۔لیکن خود آرٹسٹ کیرتی کی زندگی مجبور اور مقہور ہی رہتی ہے۔اس افسانے کے مطالعہ سے مگن ٹکلے جیسے افراد سے نفرت اور کیرتی سے ہمدردی کے جذبات ابھرتے ہیں۔قاری کیرتی کی دکھ بھری کہانی میں اس کا معاون و ہمدرد بن کر شامل ہوتا ہے۔اس افسانے کا انجام بالکل حیرت انگیز ہے۔مگن ٹکلے نے جب اس متھن میں عورت اور مرد کو غور سے دیکھا تو پہچانتے ہی کیرتی سے کہنے لگا " تم سراج کے ساتھ باہر گئی تھیں۔" کیرتی ایک زوردار تھپڑ اس کے گلے پر رسید کرتی ہے اور نوٹ ہاتھ میں تھامے وہاں سے چلی جاتی ہے۔اس تھپڑ میں یہ اشارہ مضمر ہے کہ اب کیرتی ایک مضبوط عورت بن چکی ہے۔اور یہ تھپڑ اس بے غیرت مرد کی روح اور اس کی سوچ پر رسید ہوتا ہے، جو عورت کی مجبوری اور بے بسی کا غلط فائدہ اٹھاتا ہے۔افسانے کے مطالعے سے قاری کو کیرتی کی ہمت اور حوصلہ دیکھ کر اس سے محبت ہو جاتی ہے۔قاری اس کے حالات میں شریک ہوتا ہے۔کیونکہ راجندر سنگھ بیدی نے کیرتی کو آرٹ، تخلقیت، معصومیت اور ایثار و قربانی کا متحرک ماڈل کے طور پر پیش کیا ہے۔جس کے اندر زندگی کے کرب سے گزرنے کا سلیقہ بھی

ہے اور شکستوں پر فتح پانے کا حوصلہ بھی۔اس کا کرداراوراس کا بنایا ہوا مجسمہ دونوں ماڈل کی حیثیت رکھتے ہیں۔دونوں کے متحرک اور فعال ہونے میں ہی افسانے کی جمالیات ہے۔

☆☆☆

راکیش کمار

اردو نعت کا جمالیاتی مطالعہ

عشقِ مصطفیٰ ﷺ اور غیر مسلم شعراء

تلخیص: نعت محض مذہبی عقیدت کا اظہار نہیں بلکہ ایک فکری، روحانی اور ادبی تجربہ ہے جو سیرتِ نبوی ﷺ کے جمال اور اخلاقی رفعت کو شعری پیکر میں پیش کرتا ہے۔ نعت گوئی کا دائرہ صرف مسلم شعرا تک محدود نہیں بلکہ غیر مسلم شعرا نے بھی خلوص، احترام اور عشقِ مصطفیٰ ﷺ سے سرشار کلام پیش کیا ہے۔ ان کی نعتیں نہ صرف بین المذاہب ہم آہنگی کی علامت ہیں بلکہ انسانیت، اخلاق، اور وحدتِ کائنات کا عالمی پیغام بھی رکھتی ہیں۔ یہ نعتیں زبان و بیان کی لطافت، فکری گہرائی، اور جمالیاتی نزاکت کی حامل ہیں اور اردو ادب میں ایک وقیع ادبی سرمایہ تصور کی جاتی ہیں۔ غیر مسلم نعت گو شعرا کی علمی و تخلیقی کاوشوں کو منظم تحقیقی مطالعے کا موضوع بنایا جانا چاہیے تا کہ اس روایت کی ہمہ گیری کو بہتر طور پر سمجھا جا سکے۔

کلیدی الفاظ: نعت، عشقِ رسول ﷺ، غیر مسلم شعرا، جمالیاتی مطالعہ، بین المذاہب ہم آہنگی

نعت کا تصور دل و جان کو عقیدت کی مہک سے معطر کر دیتا ہے اور جمالیاتی اظہار کو سوز و لطافت کی وہ کیفیت بخشتا ہے جو تخلیق کو روحانی حسن سے ہمکنار کرتی ہے۔ نعت گوئی انوارِ الٰہی کی تجلیات سے لے کر اسوۂ کامل کی ضیاء پاشیوں تک کا ایک روحانی اور فکری سفر ہے، جو نہ صرف حسنِ کلام بلکہ عمیق فکر اور رفعتِ خیال کی آئینہ دار بھی ہوتی ہے۔ نعت کسی عہد یا رجحان کی حدود میں مقید ہو کر لکھی جائے یا کسی فکری یا فنی دبستان کے تحت تخلیق پائے، اس کا مقصدِ تحریر بہر حال حضور رحمت ﷺ کی ذاتِ والا صفات کے جمال کو بیان کرنا اور اسوۂ حسنہ کی تابانیوں کو نظم میں سمو دینا ہوتا ہے۔ اس صنفِ سخن میں رسولِ اکرم ﷺ کی

فکری بالیدگی، اخلاقی رفعت اور سیرتِ طیبہ کی روشنی ایسے انداز میں جلوہ گر ہوتی ہے کہ گویا ہر لفظ میں نورِ نبوت کی ایک جھلک نظر آتا ہے۔

بہترین نعتیہ شاعری کے متعلق فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''بلند پایہ نعتیہ شاعری کے لیے دوسری خارجی ضرورتیں گنوائی جا سکتی ہیں، اس کی اصل روح اور اس کا جزوِ اساسی آنحضرت ﷺ کی ذات وصفات سے والہانہ محبت ہے۔ نعتیہ شاعری اپنی تمام لسانی وفنی آرائش کے باوصف اگر حبِ رسول ﷺ کے سچے اور شدید جذبے سے عاری ہو تو پھر بغیر خوشبو کے پھولوں کا گلدستہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ لفظاً اور رسماً اس کو شاعری کہہ سکتے ہیں، لیکن یہ حقیقت اور سچی شاعری کے زمرے میں نہیں آتی۔ اس میں دل ربائی اور دردآفرینی کے عناصر نہیں ہوتے، اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ کسی شاعر کے نعتیہ کلام میں جس نسبت سے عشقِ رسول ﷺ کی شدت و گہرائی ہوگی، اُس نسبت سے اس کلام کا جاں گداز و دل آویز ہونا طے ہے تو بے جا نہ ہوگا۔''(۱)

یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ نعت صدیوں کا سفر طے کرتی ہوئی آج انتہائی عروج پر ہے۔ تاریخ کے اوراق گواہ ہیں کہ ہر دور میں اہلِ دل نے نبی کریم ﷺ کی مدح سرائی کو اپنا شعار بنایا ہے۔ آج کا زمانہ جو بظاہر مادہ پرستی میں گم دکھائی دیتا ہے، درحقیقت روحانی سکون کی تلاش میں ہے اور یہی تلاش اسے نعت کے دامن میں پناہ لینے پر مجبور کرتی ہے۔ یہ مجبوری نہیں بلکہ اعزاز ہے کہ جدید انسان آج اپنی شناخت نعت کے ذریعے اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کر رہا ہے۔

لفظ "نعت" کا لغوی استعمال عام مدح کے لیے تھا، لیکن اسلامی ادب میں یہ لفظ خاص طور پر رسولِ اکرم ﷺ کی مدح وثنا کے لیے مخصوص ہو گیا ہے، بلکہ یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ عہدِ حاضر میں نعت، حضورِ اقدس ﷺ کی تحدیثِ نعمت کا عنوان نظر آتی ہے۔ آپ کا اسمِ گرامی "محمد" مشتق ہی "حمد" سے ہے، جس کے معنی تعریف کے ہیں۔ یعنی محمد وہ انسانِ کامل اور انسانیت کے محسنِ اعظم ہیں جن کی تعریف ہمیشہ ہوتی رہے گی۔ نعت گوئی کی روایت عہدِ نبوی سے شروع ہوئی، جہاں حضرت حسان بن ثابتؓ جیسے شعرا

نے براہِ راست حضور ﷺ کی موجودگی میں نعتیں پیش کیں۔ مسجدِ نبوی میں ان کے لیے ایک مخصوص جگہ بھی مقرر کی گئی تھی۔

نعت گوئی صرف فنی مہارت نہیں بلکہ عشقِ رسول ﷺ، فہمِ قرآن وحدیث اور سیرتِ طیبہ کے عمیق مطالعے کا تقاضا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے تقریباً ہر بڑے شاعر نے اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے۔ چونکہ آپ ﷺ کا فیضِ نبوت ابد کی انتہا تک محیط ہے، ہر زمانہ آپ کا زمانہ اور ہر صدی آپ کے تذکروں سے آباد ہے۔ ہر دور آپ کی رفعتوں کا شاہد ہے۔ نعت ایک حیرت انگیز تواتر سے محوِ سفر ہے، موجودہ دور میں اور ہر آنے والے دور میں اس کی رفتار پہلے سے تیز، اس کی آواز پہلے سے بلند، اس کا آہنگ پہلے سے زیادہ پرخروش، اور اس کا پیغام پہلے سے زیادہ پر تاثر ہوتا جا رہا ہے۔ عصرِ حاضر کی نعت کا اپنا انداز اور اسلوب ہے۔ اس میں کسی مقام پر صورتِ مصطفیٰ ﷺ کی عکاسی، کسی مقام پر سیرت کے اظہار پر زور، اور کہیں ذاتی غم کے حوالے سے بات کہنے کا انداز نمایاں ہے۔

نعت نگاری کا تصور مختلف رنگ ونسل، زبان و بیان، اور زمان ومکان سے بھی عبارت ہے، اور زمانوں کے پس منظر کے جائزے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ نعت گو شعرا کی ایک بڑی تعداد اس موضوع کی طرف مائل رہی ہے، خواہ وہ مسلمان ہوں یا غیر مسلم شعراء۔ نعت نگاری کی تاریخ کے حوالے سے دیکھا جائے یا روایت کے نظریے سے، شعر وسخن کا افتخار یہی موضوع رہا ہے، اور اس کی عظمت لازوال اور مستند ہے۔

نعت گوئی کی روایت اردو زبان کے ابتدائی ادوار سے جڑی ہوئی ہے۔ اردو کی نعتیہ شاعری اتنی ہی قدیم ہے جتنا خود اردو شاعری کا وجود۔ قدیم ادوار میں اگرچہ نعت گوئی کا ایک قابلِ ذکر ذخیرہ موجود تھا، تاہم اس دور میں نعتیہ شاعری کو عمومی طور پر مذہبی تقریبات، مساجد یا میلاد کی محفلوں تک محدود سمجھا جاتا تھا۔ یہ صنف اُس وقت کے ادبی مراکز یا تنقیدی مکالمے کا حصہ نہیں بن سکی۔ نعت کو ایک "محدود" یا "عقیدت پر مبنی" صنف خیال کیا گیا، جس نے تخلیقی اور ادبی سطح پر اس کی قبولیت کو متاثر کیا۔ تاہم، وقت کے ساتھ ساتھ اردو کے شعرا، محققین اور نقادوں نے نعتیہ شاعری کی ادبی اہمیت کو دریافت کیا۔ اب نعت کو محض عقیدت کا اظہار نہیں بلکہ فکری گہرائی، شعری تخیل اور زبان و بیان کی ندرت کے

ساتھ بھی پرکھا جاتا ہے۔عصرِ حاضر میں نعتیہ شاعری نے جو فکری وسعت اور جمالیاتی نزاکت پیدا کی ہے، وہ اردو ادب کی دیگر شعری اصناف کے مقابلے میں کسی طور کم نہیں۔ اس صنف نے نہ صرف اسلامی اقدار و شخصیات کے ساتھ عقیدت کو شعری پیکر میں ڈھالا ہے بلکہ اردو زبان کی لطافت، خیال کی وسعت اور فنی بلوغت کو بھی نمایاں کیا ہے۔

اردو زبان و ادب اپنی ابتدا سے ہی نہ صرف ایک لسانی اظہار کا ذریعہ رہا ہے بلکہ اس نے برصغیر کی تہذیبی، مذہبی اور فکری ہم آہنگی کو بھی سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔اردو کی نعتیہ شاعری اس کی بہترین مثال ہے، جو حضورِ اقدس ﷺ کی ذاتِ اقدس سے عقیدت کا حسین شعری اظہار ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ نعت گوئی مسلمانوں کی ادبی روایت کا عظیم حصہ ہے۔مسلمانوں کا رسول اکرم ﷺ سے عشق بے مثال ہے، مگر آج کے مسلمان اپنے شاندار ماضی سے بہت دور ہو چکے ہیں۔وہ صفات اور کردار، جن کی بدولت انہیں دنیا کی قیادت ملی، مدھم پڑ چکے ہیں۔ان کے عقائد، اعمال اور کتاب و سنت سے وابستگی میں کمزوری آ چکی ہے۔صدیوں میں آنے والی تبدیلیوں نے ان کی حالت بدل دی ہے، جیسا کہ علامہ اقبال نے "جوابِ شکوہ" میں اس فرق کو واضح کیا ہے۔اگرچہ یہ فرق تقریباً آٹھ دہائیاں پہلے واضح کیا گیا ہے، مگر حقیقت پسند لوگ اسی حقیقت کو آج بھی تسلیم کرتے ہیں۔ یہ بھی ناقابلِ انکار حقیقت ہے کہ مسلمانوں کو آج بھی نبی ﷺ سے اتنی ہی والہانہ عقیدت ہے جتنی پہلے تھی، بلکہ یہ کہنا زیادہ بہتر ہے کہ وہ ایمان کی بنیاد ہے۔یہی وہ جذبۂ عشق ہے جو مسلمان شعرا کی نعتیہ شاعری میں دیکھنے کو ملتا ہے۔شاید اسی لیے کنور مہندر سنگھ بیدی سحر نے کہا تھا:

میری نظروں میں تو اسلام محبت کا ہے نام
امن کا، آشتی کا، مہر و مروت کا ہے نام
وسعتِ قلب کا، اخلاص و اخوت کا ہے نام
تختۂ دار پہ بھی حق و صداقت کا ہے نام
میرا اسلام نکو نام ہے، بدنام نہیں
بات اتنی ہے کہ یحییٰ کا وہ اسلام نہیں

اردو نعتیہ ادب میں غیر مسلم کا حصہ ایک منفرد اور قابلِ توجہ پہلو ہے۔ یہ شعراء جو مختلف مذاہب سے تعلق رکھتے ہیں، نبی کریم ﷺ کی سیرتِ طیبہ سے اس قدر متاثر ہوئے کہ اپنی شاعری میں ان کی مدح سرائی کی۔ یہ بھی ایک ناقابلِ انکار حقیقت ہے کہ محمد ﷺ کی ذاتِ اقدس جتنی مسلمانوں کے لیے محترم و مکرم ہے، اتنی ہی غیر مسلموں کے لیے بھی اہم ہے۔ اگر مذہبی تناظر میں دیکھا جائے تو ساری دنیا نبی آخر الزماں محمد ﷺ کی امت ہے، تو اس لحاظ سے مسلمان ہوں یا غیر مسلم، سب ہی امتِ محمد ﷺ میں شامل ہیں۔ حضرت محمد ﷺ کی شخصیت عالمِ انسانیت کے لیے رحمت ہے۔ جنہیں آپ کی اہمیت کا جتنا ادراک ہوتا ہے، وہ آپ کی محبت اور احترام میں نعتیں کہتے ہیں۔ پھر وہ مسلمان شعرا ہوں یا غیر مسلم شعرا، سارا مسئلہ فہم و ادراک پر مبنی ہے۔ بقول مہندر سنگھ بیدی سحر:

ہم کسی دین سے ہوں، قائلِ کردار تو ہیں
ہم ثنا خواں شہِ حیدرِ کرار تو ہیں
نام لیوا ہیں محمد کے، پرستار تو ہیں
یعنی مجبور پہ احمد مختار تو ہیں
عشق ہو جائے کسی سے، کوئی چارہ تو نہیں
صرف مسلم کا محمد پہ اجارہ تو نہیں (۳)

غیر مسلم شعرا کی نعتیہ شاعری اردو ادب میں ایک نایاب اور قیمتی اثاثہ ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ نبی کریم ﷺ کی ذات صرف مسلمانوں کے لیے ہی باعثِ احترام نہیں بلکہ ہر دردمند انسان ان کی سیرت سے متاثر ہوتا ہے۔ ان نعتوں میں نہ صرف الفاظ کی لطافت اور جذبات کی شدت ہے بلکہ ان میں ایک ایسا عالمی پیغام چھپا ہوا ہے جو محبت، اتحاد، اخوت اور انسانیت پر زور دیتا ہے۔ بقول شان الحق حقی:

"غیر مسلم کی نعتوں کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ یہ محض تفننِ طبع کے لیے نہیں کہی گئیں۔ ان شعراء کو کوئی مجبوری لاحق نہ تھی کہ نعت کے کوچے میں در آئیں۔ یہ ذاتِ نبوی ﷺ کی معجزانہ مقبولیت اور اس جذب و کشش کی شاہد ہیں جو سیرتِ پاک میں ہر ہوش مند انسان کے لیے موجود ہے۔" (۴)

اردو کے نعتیہ ادب میں غیر مسلم شعراء کا باب بھی ایک اہم شاخ کی حیثیت رکھتا ہے۔ غیر مسلم شعراء نے نبی ﷺ کو اپنے کلام میں جگہ دینے سے پہلے دل میں جگہ دی اور آپ ﷺ کی محبت میں ایسی نعتیں کہیں جو مسلمانوں کی طرح دلوں میں موجزن جذبات کی عکاسی کرتی ہیں۔ غیر مسلم شعراء نے نعتیہ شاعری میں جس خلوص اور عقیدت کا مظاہرہ کیا، وہ نہ صرف ادبی اعتبار سے قابلِ قدر ہے بلکہ مذہبی ہم آہنگی کا عظیم مظہر بھی ہے۔ ان شعراء نے نبی کریم ﷺ کو ایک عظیم انسانی رہنما، مصلحِ اعظم، امن کا علمبردار، اور اخلاق واقدار کا اعلیٰ نمونہ سمجھ کر اپنے کلام میں خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ بقول جگن ناتھ آزاد:

> "برصغیر میں ہندوؤں اور دوسرے غیر مسلم شعراء کا نعت گوئی کی طرف متوجہ ہونا ایک بہت ہی پرانی روایت ہے۔ یہاں میں مختصراً بھی اس نعتیہ کلام کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جو ہندو شعراء کے قلم بلکہ دل سے نکلا، اور صرف اتنا ہی کہنے پر اکتفا کر رہا ہوں کہ ایک زمانے میں دُرگا سہائے سرور کی ایک نعت مدتوں مولود شریف کے جلسوں میں پڑھی جاتی رہی۔ مجھے وہ زمانہ آج بھی یاد ہے جب لاہور میں دو نعتیں بچے بچے کی زبان پر تھیں: ایک پنڈت ہری چند اختر کی نعت: "اک عرب نے آدمی کا بول بالا کر دیا" اور دوسری مولانا ظفر علی خاں کی: "وہ شمع اجالا جس نے کیا چالیس برس تک غاروں میں"۔" (۵)

حضور رحمتِ عالم ﷺ کو تمام عالمین کے لیے رحمت بنا کر بھیجا گیا، اور آپ کی رحمت سے مسلمان ہی نہیں، غیر مسلم بھی مستفید ہوئے ہیں۔ جن اخلاقی روایات کا ثبوت صرف نبی ﷺ سے ملتا ہے، آج دنیا بھر کے غیر مسلم ممالک انہیں روایات کے سہارے زندگی گزارنا پسند کرتے ہیں۔ واشنگٹن یونیورسٹی میں پروفیسر ایس۔ رحمان اور پروفیسر حسین اسکاری کی جنوری 2010ء کی ایک تحقیق، جو Global Economic Journal میں شائع ہوئی، کو اس کی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے، جس میں انہوں نے بتایا ہے کہ دنیا میں مسلم اور اسلامی ممالک سے زیادہ غیر اسلامی ممالک اسلامی اصول، دیانت، اخلاقیات اور اقدار کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ مسلمان اپنی نماز، روزے اور حجاب وغیرہ کو تو اپنی طرزِ زندگی میں بطور خاص اہمیت دیتے ہیں، مگر اسلام صرف نماز و روزہ تک

محدود نہیں ہے بلکہ یہ ایک مجموعی طرزِ حیات ہے، جسے نیوزی لینڈ میں سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے، اس کے بعد لکسمبرگ اور پھر آئرلینڈ کا نام آتا ہے۔ آپ کو یہ جان کر حیرت ہوگی کہ ان کی تحقیق کے مطابق فہرست میں ملیشیا، جو ایک اسلامی ملک ہے، 38ویں اور سعودی عرب 131ویں مقام پر آتا ہے۔ اس لیے قوتِ عمل ہو یا تحریر، غیر مسلم بھی مسلمانوں کے جیسا ہی احساس رکھتے ہیں۔ وہ اسلامی طرزِ حیات ہو یا جذبۂ عشقِ رسول، یہ باری تعالیٰ کی عنایت پر منحصر ہے۔

نعتیہ ادب کے تناظر میں ان لوگوں کو یہ بات خاص طور پر ذہن نشین کر لینی چاہیے جو فکر و احساس کی بنیاد پر شعرا میں تفریق کرتے ہیں۔ بقول چندر پرکاش جوہر:

ہر ایک کا حصہ نہیں نعتِ نبی، جوہر
اللہ جسے بخش دے عرفانِ محمد
کونین ہے اک کوچۂ محبوبِ دو عالم
فردوس ہے اک گوشۂ دامانِ محمد (۶)

اگرچہ نعت گوئی عام طور پر مسلمانوں کی میراث ہے، لیکن اردو کی وسعت، قبولیت اور ہمہ گیری نے اسے غیر مسلم شعرا کے دلوں تک بھی پہنچایا، اور یوں ایک منفرد رجحان سامنے آیا، جسے غیر مسلموں کی نعتیہ شاعری سے منسوب کیا گیا۔ آج ایک نہیں، سینکڑوں غیر مسلم شعراء کا نعتیہ کلام ایسا ہے کہ اگر نام نہ بتایا جائے تو کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ کسی غیر مسلم شاعر کا کلام ہے۔ غیر مسلم شعراء کی نعت گوئی نہ صرف بین المذاہب ہم آہنگی کی علامت ہے بلکہ مسلمانوں کے لیے بھی عقیدت و ایمان کا اظہار ہے۔ ان شعرا کے کلام میں دو بنیادی رجحانات دکھائی دیتے ہیں: ایک گروہ نے حضرت محمد ﷺ کو سچا اور آخری نبی مان کر عقیدت بھرا خراج پیش کیا، جبکہ دوسرے نے آپ کو انسانیت کے کامل نمونے کے طور پر سراہا۔ پہلی سوچ میں عقیدت اور دوسری میں فکر نمایاں ہے، اور جب یہ دونوں عناصر یکجا ہوں تو نعت اپنے اعلیٰ مقام کو پہنچتی ہے۔

تاریخی طور پر، مختلف ادوار میں متعدد غیر مسلم شعرا نے نعت نگاری میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ غیر مسلم نعت گوئی کا آغاز جنوبی ہند سے ہوا۔ مثلاً پچھمی رائین شفق کا

معراج نامہ اور راجہ مکھن لال کا نعتیہ کلام اس کی مثالیں ہیں۔ تاہم 1857ء کی جنگِ آزادی کے بعد اس رجحان میں اضافہ ہوا، جب ہندو مسلم تعلقات میں رواداری کی فضا قائم ہوئی۔ دورِ متوسط میں شنکر لال ساقی اور راجہ مکھن لال لکھن قابلِ ذکر ہیں، جبکہ دورِ جدید میں مہاراجہ سرکشن پرشاد، للورام کوزی، بالمکند عرش، اور بعد کے ادوار میں امر چند متین، جگن ناتھ آزاد، رونق دہلوی، مہندر سنگھ بیدی سحر، اوم پرکاش ساحر، گرسرن لال ادیب، رانا بھگوان داس، بچھی نارائن، اور دامودھر راؤ ذکے جیسے شعرا نے قومی سطح پر شہرت حاصل کی۔

ان غیر مسلم شعراء نے نعتیہ کلام میں نہ صرف جذبے اور احساس کی شدت دکھائی ہے بلکہ نعت کے تقاضوں کے مطابق شعور اور اظہار کا سلیقہ بھی برتا ہے۔ ان کا اکثر کلام شعری خوبیوں کے ساتھ ساتھ نعت کا حق ادا کرتا ہے اور حضور ﷺ سے سچی عقیدت و محبت کا خوبصورت اظہار بھی ہے۔

کیوں نہ ہو فخر، یہ توقیر کیا کم ہے ہمدم
بخش دی نعت کی جاگیر نبی نے مجھ کو
(گوری پرساد ہمدم)

چشمۂ فیضانِ احمد در جہاں
سو بہ سو، گوشہ بہ گوشہ، کو بہ کو است
(راجہ مکھن لال مکھن)

کاش مل جائے کسی روز انہیں رنگِ قبول
ہیں ندامت کے یہ آنسو ہی گناہگار کے پھول
(کنول سیالکوٹی)

مجھے اے برقؔ! کیا غم ہے بھلا روزِ قیامت کا
شفاعت کے لیے میرے، حامی خیر الوریٰ ٹھہرے
(کنج بہاری لال برق)

اے نبی! تیری شفاعت، تیری رحمت کے سوا

تیرا شاعر کسی نعمت کا طلبگار نہیں

(کالیداس گپتا رضا)

قیامت سے مجھ کو ڈراتا ہے ناصح
پتا ہے کہ میں ہوں غلامِ محمد

(سرجیت سنگھ ناشاد)

سرِ محشر مزے لے لے کر ہر اک سے کہوں گا
میں سودائی محمد کا ہوں، دیوانہ محمد کا

(ماہلا رام)

منشی لچھمی نرائن کے یہ اشعار دیکھئے:

شرحِ اوصافِ پیمبر میری تقریر میں ہے
میری تقریر میں جو ہے، وہی تحریر میں ہے
بات جب ہے وہ، بلا لیں مجھے خود یثرب میں
عشق کا لطف اگر کچھ ہے تو تاثیر میں ہے
دل میں اگر عشقِ نبی ہو تو ہے انساں، انساں
ورنہ کیا خاک پھر اس خاک کی تصویر میں ہے
ہم نے وہ شمس میں دیکھی، نہ قمر میں دیکھی
بات جو روضۂ پر نور کی تنویر میں ہے (۷)

اردو نعتیہ شاعری میں غیر مسلم شعراء نے بھی بارگاہِ رسالت مآب ﷺ میں جس والہانہ محبت، خلوصِ دل اور ادبی لطافت کے ساتھ منظوم عقیدت پیش کی ہے، وہ نہ صرف بین المذاہب ہم آہنگی اور انسانی یکجہتی کا نادر مظہر ہے، بلکہ عشقِ مصطفیٰ ﷺ کی وہ روشن مثال ہے جو دین وملت کی حدود سے ماورا ہو کر ایک عالمگیر روحانی کشش کا آئینہ دار ہے۔ ان شعراء نے سیرتِ طیبہ، اسوۂ حسنہ اور اخلاقِ محمدی کی عظمت کو جس بصیرت، فکری گہرائی اور فنی چابک دستی سے اشعار کا قالب دیا ہے، وہ نعت کے اعلیٰ ادبی معیار اور سچے جذبے کی گواہی دیتا ہے۔ ان کے کلام میں مطالعۂ سیرت، شعری تہذیب اور جذبۂ احترام کی جھلک

دکھائی دیتی ہے، جو سامعین کے دلوں کو منور کرتی ہے۔

جگن ناتھ آزاد کی یہ نعت کے اشعار دیکھیں:

سلام اُس ذاتِ اقدس پر، سلام اُس فخرِ دوراں پر
ہزاروں جس کے احسانات ہیں دنیائے امکاں پر
سلام اُس پر جو آیا رحمت اللعالمین بن کر
پیامِ دوست بن کر، صادق، الواحد، و امین بن کر
سلام اُس پر جلائی شمعِ عرفان جس نے سینوں میں
کیا حق کے لیے بیتاب سجدوں کی جبینوں میں (۸)

یہاں مکمل نعت پیش کرنے سے قاصر ہوں، مگر اتنے سے حصے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نعت نہ صرف شاعر کی شاعرانہ مہارت کا مظہر ہے بلکہ بین المذاہب ہم آہنگی اور احترامِ رسالت کا خوبصورت پیکر ہے۔ اس نعت میں جگن ناتھ آزاد نے حضور اکرم ﷺ کی رحمت، صداقت، اخوت اور انسانیت کے لیے خدمات کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ نعت کا اختتام عقیدت اور جذباتی وابستگی پر یوں ہوتا ہے:

سلام اُس ذاتِ اقدس پر، حیاتِ جاودانی کا
سلام آزاؔد کا، آزاؔد کی رنگین بیانی کا

مسلمان شعرا نے کبھی کبھار حدود کا خیال رکھا ہے، لیکن غیر مسلم شعرا کے نعتیہ کلام میں حفظِ مراتب کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ ان کی نعتوں میں، مسلمان شعرا کی طرح، مشکوک یا مجہول روایات کا سہارا نہیں لیا جاتا۔ غیر مسلم شعرا کے نعتیہ اشعار سے واضح ہوتا ہے کہ انہوں نے اسلامی تعلیمات کا مطالعہ کیا ہے اور حضرت محمد ﷺ کے پیغام کو انسانیت کا رہنما سمجھا ہے۔ ان کی نعتیں رسمی نہیں بلکہ دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی ہیں۔ ان میں اعلیٰ انسانی اور آفاقی اقدار کی جھلک نظر آتی ہے، جس کا اظہار کرنے کے لیے انہیں نہ صرف اپنی انا قربان کرنی پڑی بلکہ معاشرتی اور معاشی دباؤ کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ اس لیے غیر مسلموں کی نعتیہ شاعری کو سیرتِ پاک کے حوالے سے جواز حاصل ہے۔ ان کے کلام میں سادگی اور خلوص کے ساتھ عشقِ رسول ﷺ کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ ان شعراء نے مذہب وملت کی

قیود سے بالاتر ہو کر نبی کریم ﷺ کی سیرتِ طیبہ، اخلاقِ حسنہ اور جمالِ نبوی کو اپنے کلام کا محور بنایا۔

"دربائے عقیدت بہ دربار رحمت اللعالمین"—امر چند قیس جالندھری کی ایسی نعت ہے جسے پڑھتے ہوئے از خود وہی جذبہ محسوس ہوتا ہے جو نعت میں موجود ہے۔ایک حصہ ملاحظہ فرمائیں:

وہ ابرِ فیضِ نعیم بھی ہے، نسیمِ رحمت، شمیم بھی ہے
شفیق بھی ہے، خلیق بھی ہے، رحیم بھی ہے، کریم بھی ہے
وہ حسنِ سیرت کا ہے مرقع، جمالِ حق ہے جمال اُس کا
وہ پیکرِ فطرتِ اعلیٰ، شبیہِ خلقِ عظیم بھی ہے
وہ معنیِ حسینِ آفرینش، نظر نوازِ ہر اہلِ بینش
حبیبِ ربِ جلیل بھی ہے، جمیل بھی ہے، سلیم بھی ہے
وہ عرفانِ علم کا ہے مدینہ، خزینہ رازِ امن کا سینہ
وہ پیکرِ نورِ سرمدی ہے، وہ حسینِ خلقِ عظیم بھی ہے

اس نعت میں حضورِ اکرم ﷺ کی جامع اور کامل شخصیت کی عقیدت و محبت میں سرشار تعریف کی گئی ہے، جس میں آپ ﷺ کی رحمت، علم، حلم، شریعت، طریقت، حسنِ اخلاق اور انکساری جیسے اوصاف کو انتہائی محبت بھرے اور عقیدت مندانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔آپ کی ذات کو ہر پہلو سے کامل اور بے مثال دکھایا گیا ہے۔یہ نعت ایک روحانی واردات کی حیثیت رکھتی ہے، جو قاری کے دل میں جذبۂ عشقِ رسول ﷺ پیدا کرتی ہے۔کلام میں تخیل، استعارہ، اور صنائع و بدائع کی جلوہ گری نمایاں ہے، جو اسے صرف ایک نعت نہیں بلکہ ایک ادبی و روحانی تجربہ بناتی ہے، جو قاری کے قلب و روح کو سرشار کر دیتی ہے۔

چند اور اشعار دیکھیے:

خلیل کی وہ دعا کا ثمرہ، کلیم نے اس کی دی بشارت
وہ خاتمِ نعمتِ نبوت، ظہورِ لطفِ عظیم بھی ہے

اٹھائیں جس سے اذیتیں، پھر انہیں کے حق میں دعائیں مانگیں
کسی میں یہ شانِ حلم بھی ہے، اور ایسا کوئی حلیم بھی ہے
ہوا جو یثرب سے آ رہی ہے، ہر اک کلی کو کھلا رہی ہے
یہی ہوا ہے نسیمِ رحمت، یہی لطافت شمیم بھی ہے

غیر مسلم شعراء کی نعتیہ شاعری سے یہ امر واضح ہوتا ہے کہ وہ سیرتِ طیبہ ﷺ اور اسلامی افکار سے نہ صرف آشنا ہیں بلکہ بعض کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے تو براہِ راست قرآنِ مجید سے بھی استفادہ حاصل کیا ہے۔ اس سے ان کے مطالعے کی وسعت اور اخلاص کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کے کلام کا ایک نمایاں زاویہ "طلبِ شفاعت" ہے۔ یہ وہ روحانی جذبہ ہے جو صرف عقیدت کی بنیاد پر نہیں بلکہ ایک عالمگیر انسانی احساس کے تحت ابھرتا ہے۔ ان شعراء نے حضورِ اکرم ﷺ کی ذات کو صرف مسلمانوں کے نبی کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسانیت کے نجات دہندہ اور رحمتِ مجسم کے طور پر پیش کیا ہے۔ ان کی نعتوں میں وہ جذبات نمایاں ہیں جو قیامت کے دن شفاعت کی امید سے جڑے ہوں گے، یعنی وہ لمحہ جب ہر نفس اپنی فریاد لے کر حضور ﷺ کے در پر امید کے ساتھ حاضر ہوگا۔

غیر مسلم شعرا کی نعتیہ شاعری اس بات کا ثبوت ہے کہ نبی کریم ﷺ کی آفاقی اور پراثر شخصیت ہر دل پر اثر ڈالتی ہے، اور جو بھی آپ ﷺ کی سیرت، ارشادات، اور زندگی کا مطالعہ کرتا ہے، وہ مداح بنے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ برصغیر کے غیر مسلم شعرا نے بھی صرف معاشرتی رواداری کے تحت نہیں بلکہ سچے جذبے، ذہنی و قلبی وابستگی، خلوص، والہانہ عقیدت اور اظہارِ محبت کے سلیقے کے ساتھ نعتیہ کلام پیش کیا۔ غیر مسلم شعرا کی جانب سے نبی کریم ﷺ کے حضور نذرانۂ عقیدت پیش کرنا اس امر کا مظہر ہے کہ ان کے دلوں میں بھی آپ ﷺ کی ذاتِ مبارکہ کے لیے بے پناہ احترام اور محبت موجود ہے۔ یہ محبت صرف چند اشعار تک محدود نہ رہی بلکہ متعدد غیر مسلم شعرا نے نعت گوئی کو اپنی فکری اور ادبی اظہار کا مستقل حصہ بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مجموعہ ہائے کلام میں نعتیہ شاعری جا بجا نظر آتی ہے۔ بعض شعرا نے تو نعتیہ کلام کو اتنی وسعت دی کہ وہ مکمل نعتیہ مجموعوں کی صورت میں منظرِ عام پر آئے۔

ان شعرا میں دلو رام کوثری کا گلبنِ نعت، مہاراجہ سرکشن پرشاد شاد کا ہدیۂ شاد، بالمکند عرش ملسیانی کا آہنگِ مجاز، الن جون مخلص بدایونی کا گل دستۂ نعت، اور آرزو سہارنپوری کا ظہورِ قدری خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اسی طرح ادیب لکھنوی کا نذرانۂ عقیدت، کالیداس گپتا رضا کا اجالے، چرن سرن ناز مانکپوری کا رہبرِ اعظم اور نذیر قیصر کا مجموعہ اے ہوا، مؤذن ہو بھی اس روایت کی خوبصورت مثالیں ہیں۔ علاوہ ازیں، علامہ امر چند جالندھری اور پروفیسر جگن ناتھ آزاد کا نعتیہ سرمایہ بھی فکری گہرائی اور عقیدت مندی میں کسی طور کم نہیں۔ یہ ادبی ذخیرہ اس بات کا روشن ثبوت ہے کہ نبی کریم ﷺ کی ذات صرف مسلمانوں کے لیے ہی نہیں بلکہ انسانیت کے ہر حساس دل کے لیے باعثِ محبت واحترام رہی ہے۔

یہ بھی ایک نہایت اہم اور قابلِ غور پہلو ہے کہ غیر مسلم نعت گو شعرا نے اردو کے نعتیہ ادب کو اتنا عظیم سرمایہ فراہم کیا ہے، لیکن تحقیق کے میدان میں چند ہی تحقیقی مقالے ملتے ہیں جن میں اس موضوع کو شامل کیا گیا ہے، جب کہ اس میں ایک منظّم اور جامع کام کی گنجائش ہمیشہ رہی ہے۔ جس طرح دوسری اصنافِ ادب میں باقاعدہ تاریخ مرتب ہوئی ہے، ٹھیک اسی طرح غیر مسلم نعت گو شعرا کی تاریخ اور فن پر مبسوط کتاب ہونی چاہیے۔ مختلف خطوں (دہلی، پنجاب، دکن، لکھنؤ، کشمیر) کے غیر مسلم نعت گو شعرا پر علاقائی سطح پر بھی تحقیق کی ضرورت ہے۔ علاوہ ازیں، خواتین غیر مسلم نعت گو شعرا پر بھی بہت کام کی ضرورت ہے۔

آخر میں راجا راشد محمود، مدیر ماہنامہ نعت لاہور کے اس قول پر اس مضمون کا اختتام کرتا ہوں۔ وہ لکھتے ہیں:

"ہم تو کلمہ گو ہیں۔ حضور ﷺ سے محبت ہمارے ایمان کی بنیاد ہے، حضور ﷺ کی تعریف ہمارا فریضہ ہے اور۔۔۔ کسی غیر مسلم پر کوئی ایسی پابندی۔ نہیں! پھر بھی وہ آقا حضور ﷺ کی مدح میں رطب اللسان ہے، تو وہ ہم سے بڑا ہے۔ بہت بڑا ہے!"

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ صبیح رحمانی، اردو نعت کی شعری روایت، کراچی، اردو بازار، ۲۰۱۶ء، ص:۶۱۱

۲۔ کے ایل نارنگ ساقی، کلیات سحر، دہلی، اے ون آفسیٹ پرنٹرز، ۱۹۹۲ء۔ص:۳۴۳

۳۔ ایضاً، ص:۳۴۳

۴۔ نور، میرٹھی، بہر زماں بہر زماں، کراچی، ادارہ فکرنو، ۱۹۹۶ء، ص:۵۵

۵۔ ایضاً، ص:۳۸

۶۔ ایضاً، ص:۴۳

۷۔ ''اوج''، علمی وادبی مجلّہ ''نعت نمبر''، لاہور، گورنمنٹ کالج شاہدرہ، جلد دوم، ۱۹۹۲۔۹۳۔ص:۶۸۸

۸۔ مدیر مفتی زرولی خان، ماہنامہ الاحسن، کراچی، الجامعۃ العربیہ احسن العلوم، ص:۳۰۵

۹۔ فانی مرادآبادی، ہندو شعراء کا نعتیہ کلام، لائل پور، عارف پبلشنگ ہاوس، ص:۲۵

۱۰۔ نور، میرٹھی، بہر زماں بہر زماں، کراچی، ادارہ فکرنو، ۱۹۹۶ء، ص:۶۲

☆☆☆

ڈاکٹر نثاراحمد والو

اردو میں سلام گوئی کی روایت

ایک تحقیقی وتنقیدی مطالعہ

تلخیص: اردوشعرانے واقعہ کربلا کے تعلق سے کئی اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔دکن سے لے کر شمالی ہند تک سلام گوئی کی ایک مستحکم روایت نظر آتی ہے۔ بڑے بڑے شعرا مثلاً ذوقی، مسکین، مصطفیٰ خان یکرنگ اور غالب نے اس صنف کو نیا رنگ دیا۔ان شعرانے نہ صرف سلام گوئی کی مہارت دکھائی بلکہ اس میں ادبی محاسن کو بھی شامل کیا۔غالب، مصحفی، داغ دہلوی اور دیگر شعراء نے اپنی تخلیقات میں سلام گوئی کی اہمیت کو اجاگر کیا اور اس میں اصلاحات کیں۔

کلیدی الفاظ: سلام گوئی،مرثیہ اولین سلام گو،ذوقی،مسکین،مصطفیٰ خان یکرنگ، غالب

اردو میں سلام گوئی کی ابتدا کب ہوئی؟ پہلا سلام کس نے کہا؟ اس کے بارے میں قطعی طور پر کچھ کہنا مشکل ہے۔البتہ جدید ادبی تحقیق سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سلام وہ واحد صنفِ سخن ہے جو صرف اردو میں پھلی پھولی اور اس کا آغاز مرثیہ کے ہی ساتھ ساتھ ہوا،تاہم اس ضمن میں پہلا سلام گو شاعر محمد قلی قطب شاہ کو ہی تسلیم کیا جاتا ہے۔موصوف کے کلیات میں مرثیہ اور دیگر اصناف کے پہلو بہ پہلو سلام بھی موجود ہیں۔ابتدائی دور میں چونکہ سلام کی کوئی خاص ہیئت متعین نہ تھی لہٰذا شاعر جس بھی ہیئت میں چاہتا اظہارِ عقیدت کرتا تھا،لیکن جب مرثیہ کے لئے مسدس کی ہیئت مقرر ہوئی تو سلام کے لئے ہیئت منفردہ مخصوص ہوگئی۔سید وحید الحسن ہاشمی اس صنف کی ابتدا کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

''اردو سلام نگاری کے سلسلے میں یہ بات ذہن نشین رہے کہ جب

مجالس کی ابتدا ہوتی تھی اور مرثیہ خواں منبر پر رونق افروز ہوتا تھا تو پہلے سلام کے کچھ اشعار پڑھتا تھا۔ اس کا ایک مقصد تو یہ ہوتا تھا کہ سامعین جو اِدھر اُدھر منتشر ہیں اپنی نشست گاہوں پر بیٹھ جائیں........دوسرا مقصد یہ بھی تھا کہ شاعر کو سلام کی ادائیگی سے یہ بھی معلوم ہو جائے کہ سامعین کی مزاجی کیفیت کیا ہے اور ان میں شعر فہمی کی کتنی صلاحیت ہے تا کہ اس کا آئندہ پیش ہونے والا کلام مجروح نہ ہو اور مجلس کامیاب رہے'' ۔[1]

محمد قلی قطب شاہ کے بعد دکن میں ایسے شعراء کی ایک طویل فہرست ملتی ہے، جنہوں نے مرثیہ کے پہلو بہ پہلو سلام گوئی پر طبع آزمائی کی ہے۔ ان شعراء میں وجہیؔ، عوامیؔ، لطیفؔ، اشرفؔ، کاظمؔ، نوریؔ، مرزا گولکنڈیؔ، مرزا بیجاپوریؔ، ہاشمی بیجا پوریؔ وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ البتہ یہ ممکن نہیں ہے کہ مذکورہ تمام شعراء کی سلام نگاری کا ایک ہی مضمون میں جائزہ پیش کیا جا سکے۔ دکن میں قطب شاہی اور عادل شاہی ریاستوں میں داخلی اختلافات کی وجہ سے سلطنت کا چراغ تھرتھرانے لگا۔ اس صورت حال کو دیکھ کر اورنگ زیب نے ۱۶۵۸ء میں بیجاپور اور اس کے بعد پھر ۱۶۸۲ء میں گولکنڈہ کو فتح کر کے مغلیہ سلطنت کا حصہ بنایا اور اورنگ آباد کو اپنا پایہ تخت قرار دیا۔ جس کے نتیجے میں گولکنڈہ اور بیجاپور کے تمام اہل کمال شعراء و ادباء اورنگ آباد میں جمع ہونے لگے۔ ایسے شعراء میں جنہوں نے سلام پر طبع آزمائی کی ان میں سید حسن شاہ ذوقیؔ، محمود بحریؔ، سید اشرف اشرفؔ، ولی ویلوریؔ، ولی دہلویؔ، ندیمؔ، جلیلؔ اور یتیم احمؔد وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق مذکورہ شعراء کا کلام بہ عنوان مرثیہ ہی ملتا ہے۔ تاہم ذوقی اس زمانے کے واحد شاعر گزرے ہیں جن کے چند اشعار بہ عنوان سلام ملتے ہیں۔

شمس الضحیٰ پر سلام بولو
بدرالدجیٰ پر سلام بولو
شیرِ خدا پر سلام بولو
آلِ عباؑ پر سلام بولو

ذوقی کہتا ہے صبح و مسا میں
اس رہنما پر سلام بولو

اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد مغلیہ حکومت میں داخلی خانہ جنگی کا آغاز ہوا۔ رفتہ رفتہ پوری سلطنت پر زوال آ گیا۔ اسی دوران نواب قمرالدین نظام ملک نے جو کہ دکن میں مغلیہ حکومت کا وزیر تھا ۱۷۲۴ء میں اورنگ آباد کو اپنا پایہ تخت قرار دے کر سلطنت آصفیہ کی بنیاد ڈالی۔ آصف جاہی حکومت کے ابتدائی دور میں اردو زبان کی ترقی پر کم توجہ دی گئی کیونکہ سرکاری زبان فارسی تھی، لیکن نظام علی خان آصف جاہ ثانی (۱۷۶۲-۱۸۰۳ء) کے دور میں اردو شاعری کو خوب فروغ ملا۔ اس دور میں جن شعراء نے رثائی شاعری کی آبیاری کی، ان میں امامی، قائم، نظر، ہاشم علی، درگاہ قلی، سید کاظم علی خان کاظم وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اسی زمانے میں شمالی ہند (محمد شاہی دور) میں اردو شاعری اپنی ارتقاء کے ابتدائی زینے بڑی تیزی سے چڑھنے لگی۔ محمد شاہی دور حکومت میں ہی دکن سے آصف جاہ اوّل کے ساتھ اس زمانے کے مشہور سلام گو شاعر اور وقائع نویس درگاہ قلی خان دہلی آئے۔ درگاہ قلی خان یہاں ۱۷۳۸ء سے ۱۷۴۱ء تک رہے اور اپنا سفر نامہ ''مرقع دہلی'' لکھا۔ اس سفر نامے میں اُنہوں نے شمالی ہند کے جن سلام گو شعراء کا ذکر کیا ہے ان میں پسر لطیف علی خاں، ندیم، مسکین، حزین اور غمگین وغیرہ قابل ذکر قبل ذکر ہیں۔ یہ سفر نامہ شمالی ہند میں عزاداری کے ساتھ ساتھ یہاں کی رثائی شاعری کی بھی نمایاں تصویر پیش کرتا ہے۔ چنانچہ معروف ناقد علی جواد زیدی جب سلام کے ارتقائی سفر کے حوالے سے بات کرتے ہیں تو موصوف بھی محمد شاہی دور کا ہی حوالہ دے کر لکھتے ہیں:

> ''اردو کے قدیم ترین سلام جو شمالی ہند میں اب تک میری نظر سے گزرے ہیں وہ محمد شاہ رنگیلے کے عہد سلطنت سے تعلق رکھتے ہیں۔ مقصد سرکار رسالتؐ میں نذرانہ خلوص و احترام پیش کرنا ہے یا پھر امامؑ سے اظہارِ عقیدت اور سوگواروں سے اظہار تعزیت ہے۔ اوّل الذکر سلام جشنِ میلادِ نبوی کے سلسلے میں پڑھے جاتے تھے۔ اور موخر الذکر ایامِ عزا میں۔ ہدف اور طریق کار دونوں کا ایک ہی تھا'' ۲؎

میر عبداللہ مسکیںؔ اس دور کے اہم سلام نگار مانے جاتے ہیں۔نمونے کے طور پر ان کے سلام سے یہ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

اے بادِ صبا جاکے عدن میں تو گزرکر
کہہ جاکے سلام اس کو جو ہے ختمِ پیمبر
اے باد صبا پھر تو نجف میں ذرا جانا
کہہ جاکے سلام اسکو جو ہے ساقیِ کوثر
اے باد صبا گنج شہیداں میں تو جانا
کہہ جاکے سلام اسکو جو ہے نورِ پیمبر

مذکورہ بالا سلام میں شاعر باد صبا سے التجا کرتا ہے کہ تیرا ہمیشہ گزر ہوتا مقدس و پاک ہے سرزمین پر جہاں محمدؐ وآل محمدؑ کے روضے ہیں،اور پھر نام بہ نام ہر ایک کی شناخت ان کے اوصاف سے کرواتے ہیں اوران تک اپنا سلام پہنچانے کی درخواست کرتے ہیں۔غرض یہاں شاعر نے آل محمدؐ پر سلام بھیجنے کا ایک نیا انداز اپنایا جوکہ شاعرانہ کمال کا بین ثبوت ہے۔مسکیںؔ کے بعد جن شعراء کا نام سلام گوئی کے ضمن میں اہمیت کا حامل ہے ان میں خادم دہلویؔ اور جانفشاںؔ دہلوی کا نام سرفہرست ہے جنہوں نے مسکیںؔ کے طرز پر سلام گوئی کی آبیاری کی ہے۔صنف سلام کے حوالے یہ بات اہم ہے کہ اس کے ابتدائی دور میں شعراء کا یہ وطیرہ رہا ہے کہ وہ حصول ثواب کی خاطر اکثر ایام محرم میں بالخصوص روز عاشورہ یا پھر فاتحہ و نیاز کے موقعے پر سلام کہتے تھے۔چونکہ یہ سلام صرف حصول ثواب کے لئے لکھے جاتے تھے۔اس لئے ان میں زبان کی سادگی کے ساتھ ساتھ ادبی وشعری محاسن کے فقدان کا احساس ہوتا ہے۔تاہم مصطفےٰ خان یکرنگ کی سلام نگاری اس دور میں اہم تصور کی جاتی ہے کیوں کہ انہوں نے جو سلام کہے ہیں ان میں زبان کی سادگی کے ساتھ ادبی چاشنی بھی موجود ہے۔نمونے کے طور پر ان کے ایک سلام سے یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

زخمی برنگِ گلُ ہیں شہیدانِ کربلا
گلزار کی نمط ہے بیابانِ کربلا

کھانے چلا ہے زخمِ ستم ظالموں کے ہاتھ
دھو ہاتھ زندگی سیتی مہمان کربلا
اندھیر ہے جہاں میں کہ اب شامیوں کے ہاتھ
ہے سربریدہ شمعِ شبستانِ کربلا

اردو شاعری میں میرؔ وسوداؔ کا دورسنہری دور کہلاتا ہے۔اس دور میں مرثیے میں ہیئتی اعتبار سے بڑی تبدیلی رونما ہوئی اور مرثیے کے لئے پہلی بار سوداؔ نے مسدس کی ہیت اختیار کر لی۔وہیں سلام جو کہ سوداؔ سے پہلے مثلث،غزل،مسدس،مربع مثنوی اور قطعہ بند ہیئتوں میں کہے جاتے تھے اب ان کے لئے بھی ہیت منفردہ مختص ہوگئی اور سلام پر پہلی بار تنقید کی ابتداء بھی ہوئی جس کی شروعات سودا نے میر محمد تقی گھاسی تقی کے اس سلام پر کی ہے:۔

اے نبی کے باطنا رتبے کے والی السلام
ظاہرا ان سے بھی ہو اک نوعِ عالی السلام

مذکورہ بالا سلام کو سودا نے لفظی و معنی دونوں صورتوں میں تنقید کی کسوٹی پر پرکھا۔ سودا کا یہ تنقیدی نظریہ ان کے رسالہ سلسبیلِ ہدایت کا مطالعہ کرنے سے واضح ہوتا ہے۔بہر کیف اس تنقیدی نظریہ سے سلام کو ایک ادبی صنف کی حیثیت ملنے لگی اور اب اس پر ناقدین ادب کی نگاہیں پڑنے لگی۔آہستہ آہستہ اس میں بیان کی ناہمواری معدوم ہونے لگی اور زبان میں نکھار آنے لگا۔البتہ اس کے موضوعات میں زیادہ تبدیلی نہ آپائی۔میرؔ اگرچہ بنیادی طور پر اپنی غزل گوئی سے پوری اردو شاعری پر چھا گئے لیکن انہوں نے سلام پر بھی طبع آزمائی کر کے اپنے جوشِ عقیدت کے پھول امام عالی مقام کے دربار پر چڑھائے۔

اے بدخشانِ نبی کے لعل احمر، السلام
اے گلستانِ علی کے لالہ تر،السلام
ایک ساعت ہی میں امت پھر گئی ناناؐ کی سب
کیا قیامت لائی تیرے سر کے اوپر السلام

بوند بھر پانی نہ دریا پر تجھے پینے دیا
اے تمنائے دلِ ساقیِ کوثر السلام

شمالی ہند کے سلام گوشعرا کے ابتدائی دور میں میر محمد علی محبؔ کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔محبؔ بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے،جس بنا پر محبؔ کا غزلیہ انداز بیان ان کے سلاموں میں بھی نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ان کی اہمیت اس حوالے سے بھی ہے کہ ان کے سلاموں میں بیان کی ہمواری اور صاف ستھرا انداز بیان متقدمین سے زیادہ ہے۔اس حوالے سے ان کے ایک منقبتی سلام کے یہ دوشعر ملاحظہ ہوں:

جو دیکھوں روضۂ حضرت رسولؐ آنکھوں سے
چڑھاؤں اشک کے قطروں کے پھول آنکھوں سے
ہر اک محبؔ کو بلاشبہ حج اکبر ہے
کرے زیارت سرور حصول آنکھوں سے

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو میں سلام گوئی کی ابتدا مرثیے کے پیش لفظ کے طور پر ہوئی تھی اور اپنے ابتدائی دور میں سلام کو بحیثیت صنف کوئی جداگانہ مقام بھی حاصل نہ تھا، لیکن عہد سوداؔ اور ضاحکؔ تک آتے آتے سلام نے باقاعدہ طور پر ایک ادبی صنف کی شکل اختیار کر لی۔کیونکہ اس دور میں سلام میں نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔اب عہد قدیم کی طرح سلام اور السلام الفاظ کے تکرار کی جگہ سلامی، مجرئی، یا مجرا ایسے الفاظ صرف ایک بار مخاطب کے طور پر استعمال کئے جانے لگے۔بعدازاں تخاطب کا یہ انداز بھی منسوخ کر دیا گیا۔ساتھ ہی کچھ ایسے بھی شعراء پیدا ہوئے جنھوں نے مربع -مستزاد-مخمس-مسدس ترکیب بند وغیرہ ہیئتوں میں طویل مرثیے لکھ کر سلام اور مرثیے کے درمیان ایک واضح حد فاصل کھینچ دی۔اب آہستہ آہستہ مرثیے کے لئے مسدس،ترکیب بند اور سلام کے لئے غزل کی ہیت مخصوص ہوگئی۔سلام کی یہ مخصوص ہیت مقرر ہونے پر اس کی مقبولیت بھی بڑھنے لگی اور ساتھ ہی اب شاعر کو استادفن کہلانے کے لئے سلام کہنا بھی ضروری قرار پایا۔ اب وہ تمام شعرا جو اس زمانے میں دہلی میں بحیثیت غزل گو مشہور تھے،سلام گوئی کے اُفق پر بھی نظر آنے لگے۔ان میں سعادت خان رنگینؔ، غلام ہمدانی مصحفیؔ اور قلندر بخشؔ وغیرہ

شامل ہیں۔نمونے کے طور پر غلام ہمدانی مصحفی کے سلام سے یہ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:۔

سلام کہو تو ایسا حسینؑ کی خاطر
کہ آوے سننے کو زہرا حسینؑ کی خاطر
حسینؑ تشنہ گیا مومنو! تم آنکھوں سے
بہاؤ رو رو کے دریا حسینؑ کی خاطر
کہا حسنؑ نے یہ وقت وداع قاسمؑ سے
عزیز تھے مجھے بابا، حسینؑ کی خاطر

اٹھارہویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے ابتدائی دور میں جن شعراء نے صنف سلام کی آبیاری کر کے اس روایت کو آگے بڑھایا ان میں ظہیرؔ دہلوی، بہادر شاہ ظفرؔ، غالبؔ، مولوی محمد باقرؔ، محمد حسینؔ آزاد وغیرہ شامل ہیں۔ طوالت سے بچتے ہوئے میں یہاں اختصاراً غالب کے ایک سلام سے یہ چند اشعار مثال کے لئے پیش کرتا ہوں:

سلام اُسے کہ اگر بادشاہ کہیں اُس کو
تو پھر کہیں کہ کچھ اس سے سوا کہیں اُس کو
نہ بادشاہ نہ سلطان یہ کیا ستائش ہے؟
کہو کہ خامسِ آلِ عباؑ کہیں اُس کو
خدا کی راہ میں شاہی و خسروی کیسی؟
کہو کہ رہبرِ راہ خدا کہیں اُس کو

شمالی ہند میں سلام گوئی کے سلسلے کی آخری کڑی داغؔ دہلوی اور ان کے معاصرین ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی تباہی کے بعد جہاں بیشتر شعراء دہلی سے ہجرت کر گئے وہیں داغؔ بھی اس شہر کو چھوڑ کر حیدرآباد چلے گئے۔ داغؔ نے اپنے سلاموں میں منقبتی اور رثائی دونوں طرح کے مضامین پیش کئے ہیں۔

ان کو مجرا جو تھے زیر آسمان بیٹھے ہوئے
بھوکے پیاسے بے وطن بے خانماں بیٹھے ہوئے

شور ماتم سن کے اہلبیت کا سب اہل شام
شادیاں کرتے تھے گھر میں شادماں بیٹھے ہوئے

سلام گوئی کی روایت دکن کے بعد شمالی ہند پہنچی، جہاں اس صنف کی آبیاری دہلوی شعراء کے ہاتھوں ہوئی۔ جن میں خان آرزوؔ، میر تقیؔ، سوداؔ، میر سوزؔ، انشا، جرأتؔ، رنگیںؔ وغیرہ شامل ہیں۔ لیکن دہلی میں حالات کی ناسازگاری کی وجہ سے ان میں اکثر شعراء نے دہلی کو خیر باد کہہ کر لکھنو کا رخ کیا اور فیض آباد آ گئے۔ اُس وقت اودھ کے حکمران مسلکی طور پر شیعہ تھے، اس لئے یہاں پر بھی دکنی حکومت کی طرح محرم اور عزاداری کو سرکاری طور پر منایا جاتا تھا۔ اس دور میں جن شعرا نے یہاں سلام گوئی میں شہرت پائی ان میں سکندر پنجابیؔ، حیدر دہلویؔ، افسردہؔ، احسان اور ناظمؔ وغیرہ اہم نام ہیں۔ مشہور زمانہ مثنوی نگار میر حسنؔ نے مثنوی کے علاوہ سلام بھی کہے ہیں۔ انکے تین بیٹے خلیق، خلق اور محسن تینوں شاعر تھے۔ میر خلیقؔ، میر ضمیرؔ، مرزا فصیحؔ اور دلگیر کے معاصر تھے۔ خلیق نے جس طرح صنف مرثیہ کو زبان و بیان کی شیرینی وحلاوت سے دلکش بنادیا اسی طرح سلام کو بھی اعلیٰ معیار دے کر اس کا ادبی رنگ دوبالا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خلیق کا دور اردو سلام نگاری کا تعمیری دور کہلاتا ہے۔ میر ضمیرؔ نے بھی مرثیے کے ساتھ ساتھ سلام کہے ہیں۔ مشہور شاعر اور تذکرہ نگار مصحفی اپنے تذکرہ ریاض الفصحا میں ان کی مرثیہ نگاری اور سلام گوئی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جب یہ فقیر کی شاگردی کے حلقے میں داخل ہوئے تو اس بات کا ارادہ رکھتے تھے کہ جب شعر کہنے پر قدرت ہو جائے گی تو مرثیہ وسلام جناب سیدالشہدا علیہ السلام کہا کرونگا۔ آخر میں ایسا ہی ہوا جب مشق سخن میں انتہا کو پہنچے تو مرثیہ گوئی میں نام پیدا کیا''۔ (ترجمہ) ۳۳

مرزا جعفر علی فصیحؔ شیخ محمد ناسخؔ کے شاگرد تھے۔ فصیح کا تعلق بھی اسی دور سے ہے جس دور سے خلیق اور ضمیر کا ہے۔ انہوں نے اپنے استاد شیخ ناسخؔ کے کہنے پر مرثیے کے ساتھ ساتھ سلام پر بھی طبع آزمائی کی۔ ان کے کلام میں پرشکوہ الفاظ اور عام فہم اسلوب، تشبیہ واستعارات اور چھوٹی بڑی بحروں کا انتخاب، الفاظ کا اثر انگیز استعمال نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ روزمرہ ومحاورات، قدرت زبان و بیان ان کے کلام کا جوہر ہے۔ فصیح کے سلام

بھی ان کے شاعرانہ کمالات کے غماز ہیں۔

سوار ہونے لگے جب وداع کرکے حسینؑ
بہن امام کی رونے لگی لگام کو تھام
امام کہتے تھے زینب کی بے قراری دیکھ
الٰہی تو دل زینب کے اضطراب کو تھام

درج بالا اشعار میں رخصت کے مضامین پوری رقت اور اثر انگیز کیفیت سے بیان کئے گئے ہیں۔ چھنولال دلگیر ۱۵-۱۸۱۴ء میں مشرف بہ اسلام ہوئے اور غلام حسین نام رکھا۔ دلگیر سلام گوئی کے دور تعمیر کے چوتھے ستون مانے جاتے ہیں۔ موصوف نے مرثیے کے ساتھ ساتھ سلام پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے سلاموں کی تعداد بقول شاد عظیم آبادی سات سو (۷۰۰) ہے۔ عبدالرؤف عروج لکھتے ہیں:

''مرثیوں کے علاوہ دلگیر کو اپنے معاصرین کے برخلاف یوں بھی زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی کہ انھوں نے سلام بہت کہے۔ سلام میں غزل کے انداز کے شعر کہنے کی روایت کا ان ہی سے آغاز ہوتا ہے۔ اُن سے پہلے جو سلام کہے جاتے تھے ان میں غزل کے اشعار کو شامل کرنا معیوب سمجھا جاتا تھا۔ لیکن مرزا دلگیر کے سلاموں کے بعد تمام ہی اساتذہ نے ان کی پیروی کی''۔۴؎

ڈاکٹر قمقام حسین جعفری اپنی کتاب میں خلیقؔ، ضمیرؔ، فصیحؔ اور دلگیر کو سلام کے عناصر اربعہ کے نام سے یاد کرتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں:

''عناصر اربعہ کی ادبی کاوشوں کی وجہ سے صنف سلام نے بتدریج ترقی کی موضوعات میں بھی اضافے ہوتے رہے اور اسالیب بیان بھی وضع کئے گئے''۔۵؎

سلام گوئی کا تیسرا دور میر انیس اور میرزا سلامت علی دبیر اور ان کے معاصرین و تلامذہ کا ہے۔ جو کہ سلام کا دورِ عروج بھی کہلاتا ہے۔ اس دور میں جن شعراء نے سلام گوئی کی آبیاری کی اور اسکی روایت کو فروغ بخشا ان میں میر انیسؔ، مرزا دبیرؔ، میر نواب مونسؔ،

میر مہر علی انسؔ، سید حسین مرزا عشقؔ، تعشق لکھنویؔ، پیارے صاحب رشیدؔ، واجد علی شاہ اخترؔ اہم مانے جاتے ہیں اوّل الذکر شعراء میر انیسؔ و مرزا دبیرؔ نہ صرف مرثیہ کے میدان میں اپنا ثانی نہیں رکھتے، بلکہ انہوں نے سلام گوئی کے میدان میں بھی خوب جولانی طبع دکھا کر صنف سلام کو عروج پر پہنچا دیا۔ انیس کے سلاموں کی تعدا میں اگر چہ اختلاف پایا جاتا ہے لیکن ڈاکٹر تقی عابدی نے ان کے ۱۰۳ر سلام اپنی کتاب سلام و کلام انیس میں جمع کیے ہیں۔ ان سلاموں کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں حمد یہ، نعتیہ، منقبت اور رثائیت کے علاوہ اخلاقیات، صبر و قناعت، عزم و حوصلہ، سخاوت و شجاعت، عاجزی و انکساری، امر بالمعروف و نہی اعن المنکر غرض وہ تمام موضوعات و مضامین پائے جاتے ہیں جو انسان کو ایک پاکیزہ زندگی بسر کرنے کے لئے رہنمائی کا کام کرتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کے سلاموں سے منتخبہ یہ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

خاکساری نے دکھائیں رفعتوں پر رفعتیں
اس زمین سے واہ، کیا کیا آسمان پیدا ہوئے

☆

جو سخی ہیں مالِ دنیا سے ہیں خالی ان کے ہاتھ
اہل دولت جو ہیں وہ دستِ کرم رکھتے نہیں

☆

خیال خاطر احباب چاہیے ہردم
انیسؔ ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو

درج بالا اشعار اس بات کے غماز ہیں کہ انیسؔ کی شاعرانہ عظمت ان کے سلاموں میں بھی موجود ہے۔ بقول علامہ شبلی نعمانی:۔

''سلام کی خوبی یہ ہے کہ طرح شگفتہ اور نئی بندش، سادہ اور صاف مضمون دردانگیز اور پر تاثر ہو۔ میر انیس کے سلاموں میں یہ تمام باتیں پائی جاتی ہیں''۔۶

انیس کی طرح دبیر نے بھی اپنے فن سے رثائی ادب کو معتبر و ممتاز بنایا، اور اس

میدان میں اپنا نام رہتی دنیا تک ثبت کر دیا۔ ان کا پورا کلام دفتر ماتم کے نام سے شائع ہوا ہے، جو کہ بیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ انہیں جلدوں میں سولہویں (۱۶) سترہویں (۱۷) اور اٹھارویں (۱۸) جلد سلاموں پر مشتمل ہے۔ ان کے سلاموں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں دیگر مضامین کے برعکس رثائیت کا رنگ غالب ہے۔ بقول محمد زماں آزردہ۔

''ان کی طبیعت پر چونکہ مرثیت غالب تھی جس کی وجہ سے ان کا کلام بہت مبکی ہوتا تھا۔ ان کے سلام بھی ایک خاص رنگ رکھتے ہیں اور ان میں مرثیت کافی جھلکتی ہے''۔ ۷

مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھئے۔

سلام! کہتے تھے ظالم رولاؤ زینبؑ کو
کہ ذبح شہؑ کو کرو اور دکھاؤ زینبؑ کو
چڑھو حسینؑ کے سینے پہ پہلے تیغ بکف
برہنہ اونٹوں پہ پھر تم چڑھاؤ زینبؑ کو

تعشق لکھنوی دبستان عشق کی ایک نہایت ہی اہم شخصیت ہیں۔ تعشق جن کی غزلیں کوثر و تسنیم سے دھلی پاک و پاکیزہ اردو ادب کو تحفہ میں پیش کی گئیں، اپنے زمانے میں ثانیٔ آتش کہلانے والے اس شاعر کے سلام، قصائد اور مراثی آج بھی کافی معیاری سمجھے جاتے ہیں۔ تعشق کے سلاموں کی تعداد ۶۲ ہے۔ یہاں پر نمونہ کے طور پر ان کا ایک مشہور رقت آمیز سلام پیش خدمت ہے:

گھر کو چھوڑا شاہؑ نے جنگل بسانے کے لیے　　کربلا میں آئے تھے دنیا سے جانے کیلئے
ظہر کو زینبؑ سے جب ملنے گئے گھر میں حسینؑ　　کوئی ڈیوڑھی پر نہ تھا پردہ اٹھانے کیلئے
صبر یہ تھا مرگ پر باندھی جو اکبرؑ نے کمر　　شہؑ نے الٹی آستیں لاشہ اٹھانے کیلئے
کہتی تھی ماں خط مرے اکبرؑ کو تھا پیغام مرگ　　یہ جوانی آئی تھی گویا بلانے کیلئے

مذکورہ بالا سلام میں سوز و گداز کی عجیب کیفیت سامنے آئی ہے جو تعشق کا ہی کمال ہے۔ ان کے علاوہ خاندان عشق کے جن شعراء نے سلام گوئی کی قندیلیں روشن کیں ان میں میر عشق، رشید، شدید وغیرہ اہم نام ہیں۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں

صدی کے ابتدائی دور میں جن شعراء نے سلام گوئی کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا ان میں جوشؔ ملیح آبادی، جمیلؔ مظہری، سید آلِ رضا، نسیم امروہوی، نجم آفندیؔ اور باقر امانت خانیؔ کا نام آتا ہے۔ مرزا تجمل حسین (۱۸۹۳-۱۹۷۵) جن کا تخلص نجم آفندی ہے، نے اپنی شاعری کا آغاز مدح اہل بیت سے کیا ہے، اور یہی وجہ ہے کہ بعد میں آپ شاعر اہل بیتؑ کے خطاب سے نوازے گئے۔ آپ نے تقریباً تمام اصناف سخن میں طبع آزمائی کر کے ایک باکمال شاعر ہونے کا شرف حاصل کیا۔ اور ہر صنف شاعری کو اپنی جدت طبع سے معیاری بنا دیا۔ جہاں تک سلام نگاری کی بات ہے نجم کے دور تک آتے آتے سلام میں کئی تبدیلیاں رونما ہوئی تھیں۔ اب سلام محض رونے رُلانے کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ اس نے اب دیگر مختلف موضوعات و مسائل مثلاً اخلاقی و معاشرتی اصلاح، بے ثباتی دنیا، قومی ہمدردی، حب الوطنی، انسانیت سازی وغیرہ کو اپنے دامن میں جگہ دی۔ سلام کے اس موضوعاتی تنوع کو دیکھ کر اب زیادہ تر شعراء مرثیے کے بجائے سلام پر ہی طبع آزمائی کرنے لگے۔ نجم اسی قبیل کا ایک اہم نام ہے، جس نے صرف دو مرثیے فتح مبین اور معراج فکر کہے ہیں۔ جبکہ ان کے سلاموں کا بہت بڑا ذخیرہ موجود ہے جو کہ مختلف مجموعوں مثلاً معرکہ غم، کاروان غم، دارالسلام، فکر مطمعنہ کے ناموں سے سامنے آیا ہے۔ موصوف اپنے سلاموں کے حوالے سے خود فرماتے ہیں:

بہت پیام ملیں گے میرے سلام میں نجم
نگاہ غور سے اگر نقاد نے دیکھا

درج بالا شعر اس بات کا بین ثبوت ہے نجم کے کلام میں پیغام کے گوناگوں پہلو موجود ہیں۔ چند اشعار ان کے سلاموں سے ملاحظہ فرمائیے:

سرکار دو جہاں کی محبت کے نام پر
آپس کے اختلاف کو قربان کیجئے

اسلام پیام امن ہے یاد رہے
سنی ہو شیعہ ہو مسلمان بھی ہو

<u>انسانیت سازی:</u>

انسان کو انسان بنانے کیلئے ہے
محدود نہیں سارے زمانے کیلئے ہے

حبِ وطن:

ضرورت ہے محبت کی سبق نفرت کا پڑھتی ہے
کہیں دنیامیں کوئی قوم یوں پروان چڑھتی ہے!

نجم آفندی نے اگر چہ سلام کے روایتی انداز سے انحراف کیا ہے لیکن ان کے سلام جدید طرز پر مبنی ہونے کے ساتھ ساتھ رثائی، منقبتی و نعتیہ انداز بھی رکھتے ہیں۔ان کے سلاموں کی یہ خوبیاں شاید ہی ان کے زمانے میں کسی اور شاعر کے یہاں نظر آتی ہوں۔ یہی ان کی عظمت ہے اور اسی بنا پر وہ جدید طرز کے سلام گو شعرا میں سرفہرست نظر آتے ہیں۔نجم آفندی کے بعد باقر امانت خانی سلام گو شعراء کے حوالے ایک اہم نام ہیں ان کے مختلف النوع شعری سرمایہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداء میں اُن کا رجحان مذہبی شاعری خاص طور پر کربلائی شاعری کی طرف تھا۔ڈاکٹر رشید موسوی کے مطابق باقر امانت خانی نے اب تک ۴۵۰ ر سلام کہے ہیں۔ جبکہ باقر امانت خانی اپنی کتاب امانت سخن میں یوں لکھتے ہیں۔سلاموں کی تعداد پانچ سو ہے۔کچھ سلام ابتدا میں بالاقساط ''ترجمان غم'' کے نام سے شائع ہوئے۔راقم نے باقر امانت خانی کی سلام نگاری کے حوالے سے جب ان کے فرزند سے بات کی تو انہوں نے اپنے والد کے سلاموں کا مجموعہ جو کہ ''رفیق غم'' کے نام سے شائع ہوا ہے۔عنایت کیا۔اس مجموعے میں ۴۲۹ سلام ہیں۔باقر امانت خانی اپنے عہد میں ایک بہترین مصّور مانے جاتے تھے۔اپنے اس ہنر کا اظہار موصوف نے اپنے کلام میں بھی بھرپور انداز سے کیا ہے۔اس مصّورانہ انداز نے ان کے سلاموں کو بھی انفرادیت بخشی ہے۔ان کے سلاموں کی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ ان میں موضوعاتی تنوع ہے یعنی رثائیت اور درس اخلاق کے ساتھ ساتھ ان میں قومی اصلاح کا عنصر بھی بدرجۂ اتم موجود ہے، جو اس زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے ضروری تھا۔ہم کہہ سکتے ہیں یہ سلام جدید دور کی بھی ترجمانی کرتے ہیں اور شہدائے کربلا کے پیغام کا بھی احاطہ کرتے ہیں۔نمونے کے طور پر چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

نوکِ نیزہ پہ سرِ اکبرؑ مہرو تو نہیں
اڑتے ہیں جو وہ اسی فرق کے گیسو تونہیں
لکھتے جاتے ہیں قلم ہو کے جو تاریخ وفا
خاکِ ساحل پہ وہ عباسؑ کے بازو تو نہیں

☆

گر پیش نظر رکھیں نہ ہم شبیرؑ کا مقصد
تو مجلس میں ہماری آہ بے تاثیر ہوجائے
ہم سبق لیں گے نہ گر قربانی شبیرؑ سے
کربلا کا واقعہ بھی داستان بن جائے گا

☆

اختلاف باہمی کے سلسلے کو توڑیے
ورنہ بڑھتے بڑھتے اک دن بیڑیاں بن جائے گا
نہ دکھ پہنچے کسی کو کام وہ دنیا میں کر جانا
مثال بوئے گل اس باغ سے باقرؔ گزر جانا

دورِ جدید میں سلام گوئی کی روایت کوفروغ دینے میں جن شعراء نے اہم رول ادا کیا ہے، ان میں ڈاکٹر صفدر حسنؔ، ڈاکٹر یاور عباسؔ، قیصر بارہویؔ، آغا مسعود رضا خاکیؔ، مہذب لکھنویؔ، وحید الحسن ہاشمیؔ، صبا اکبرآبادیؔ، کوثر نقویؔ، زاہر فتح پوریؔ، ناصر زیدیؔ، وحید اخترؔ، محسن نقویؔ، قمر جلالویؔ، رشید ترابیؔ، برق موسویؔ، ڈاکٹر سید وقار حسین عابدیؔ، آغا سید محمد رضا کشمیریؔ، شبیب رضویؔ غیرہ کے ساتھ ساتھ اور بھی کئی شعراء شامل ہیں جو مرثیے کے ساتھ ساتھ سلام گوئی کی روایت کو بھی سنبھالے ہوئے ہیں اور اپنے فن کی بنیاد پر اسے آگے بڑھا رہے ہیں۔ عہد حاضر میں سلام گوئی محض آہ و بکا اور گریہ وزاری کا نام نہیں بلکہ اس دور کے شعرا نے سلام میں واقعہ کربلا اور کردار حسینی کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے معرفت کربلا ہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے آج کا انسان اپنے ملک وقوم کے حالات کو بہتر بنا سکتا ہے۔ ان شعراء نے سلام کو نئے لہجے میں پیش کیا اور شہادتِ امام حسینؑ سے

لوگوں کے دلوں میں وہی بلند حوصلہ اور وہی عزم واستقلال پیدا کرنے کی کوشش کی جو کربلا والوں نے زمانے کو دکھایا۔ اس حوالے سے جو شعراء اہمیت رکھتے ہیں ان میں پیام اعظمی، امید فاضلی، عرفان صدیقی، افتخار عارف، سید عاشور کاظمی، شاداں دہلوی، سبط جعفر، ساحر لکھنوی، پروفیسر منظر عباس نقوی، عظیم امروہوی، نصیر ترابی، رضا سرسوی، علی عباس امید، ضمیر اختر نقوی، ڈاکٹر عباس نیئر جلال پوری، ناشر نقوی، بیباک امروہوی، مرزا محمد اشفاق شوق لکھنوی، انیس اشفاق وغیرہ کا نام شامل ہے جو لگاتار صنف سلام کی آبیاری کر رہے ہیں اور اس روایت کو شد و مد سے آگے بڑھا رہے ہیں۔

یاں زمانے میں پھر کربلا کی صورت ہے
خدا کے واسطے پھر آ تیری ضرورت ہے
(ماہر القادری)

حسینؑ ابن علیؑ کے واقعہ کے بعد دنیا نے
اٹھا کر رکھ دئے شاہوں کے تاج طاقِ نسیاں پر
(اکبر علی بیگ)

شرف کے شہر میں ہر بام و در حسینؑ کا ہے
زمانے بھر کے گھرانوں میں گھر حسینؑ کا ہے
فراتِ وقتِ رواں دیکھ سوئے مقتل دیکھ
جو سر بلند ہے اب بھی وہ سر حسینؑ کا ہے
(افتخار عارف)

حوالہ جات:

۱۔ تشنہ لب ہے حسین، سید وحید الحسن ہاشمی، سن ندارد۔
۲۔ رسالہ العلم مرثیہ وسلام نمبر، زینبیہ انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز اینڈ ریسرچ، بمبئی، ۱۹۹۳ء، ص، ۸۔
۳۔ مصحفی، تذکرہ ریاض الفصحا، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنو، ۱۹۸۵ء ص ۱۹۴۔
۴۔ عبد الرؤف عروج، اردو مرثیہ کے پانچ سو سال، ناشر سید اختر حسین نقوی ۲۰۲۲ء۔

ص:۸۵،
۵۔ڈاکٹر قمقام حسین جعفری،صنف سلام اوراس کا عہد بہ عہد ارتقاء،اپریل ۲۰۱۰ء
،ص ۲۳۔
۶۔شبلی نعمانی،موازنہ انیس ودبیر،اترپردیش اردو اکادمی لکھنو،۱۹۹۲ء ص ۲۲۱۔
۷۔پروفیسر محمد زماں آزردہ،مرزا سلامت علی دبیر حیات اورکارنامے،مرزا پبلکیشنز، حسن آباد رعناواری،سرینگر،۱۹۸۵ء ص ۱۷۷۔
☆☆☆

پیرزادہ محمد زاہد

نوتاریخیت بطور تنقیدی تھیوری

تلخیص: نوتاریخیت ایک تنقیدی تھیوری ہے جو تاریخ کو ایک مکمل، سیدھی لکیر کی شکل میں دیکھنے کے بجائے اسے ایک گمشدہ، پیچیدہ، اور ادھورے بیانیوں کے مجموعے کے طور پر پیش کرتی ہے۔ نوتاریخیت یہ تسلیم کرتی ہے کہ ماضی کا کوئی بھی بیانیہ مکمل نہیں ہوتا اور اس میں مختلف ثقافتی، سیاسی، اور سماجی اثرات چھپے ہوتے ہیں۔ تاریخ کو صرف ایک معروضی رپورٹ کے طور پر نہیں دیکھا جا سکتا، بلکہ یہ ایک تخلیقی عمل ہے جسے مختلف نظریات اور تعصّبات متاثر کرتے ہیں۔ نوتاریخیت کی یہ بھی کوشش ہے کہ ادب اور تاریخ کے تعلق کو واضح کیا جائے، جہاں ادب اپنے وقت کی تاریخ کو بیان کرتا ہے اور تاریخ کو سمجھنے میں ادب مددگار ثابت ہوتا ہے۔

کلیدی الفاظ: فوکو، مارکس، نوتاریخیت، تاریخی بیانیہ، معاشرتی جبر، تھیوری

ہمارے اذہان میں تاریخ کا تصور ہمیشہ ایک سیدھی لکیر کی طرح آتا ہے۔ پہلے کیا ہوا، پھر کیا ہوا اور اس کے بعد کیا ہوگا۔ ہم اکثر تاریخ کو ایک ایسی داستان یا ''بیانیہ'' سمجھتے ہیں جو ماضی کے حقائق کا کامل عکاس ہے۔ لیکن اگر ہم یہ تسلیم کر لیں کہ تاریخ نہ تو سیدھی ہے اور نہ ہی مکمل؟ اگر ہم یہ مان لیں کہ تاریخ دراصل وقت کے دھارے میں چھپی ہوئی گمشدہ کہانیاں ہیں؟، اور تفہیمیت کا عمل ان گمشدہ کہانیوں اور بیانیوں کو زندہ کرنے اور اپنے وقت کی گونج سننے کا ذریعہ ہے۔؟ نوتاریخیت کا یہ دعویٰ ہے کہ ماضی یا تاریخ کبھی بھی کامل صورت میں ہم تک نہیں پہنچتی بلکہ ہمیشہ اس بے مائیگی کا شکار رہی ہے کہ اس میں ادھوراپن جھلکتا ہے۔ اسے سمجھنے کے لیے ہمیں ان بیانیوں کو دوبارہ ترتیب دینا پڑتا ہے جو

وقت کی دھند میں کھو گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نو تاریخیت متن (تاریخ) کو ایک جامد دستاویز کے بجائے ایک تخلیقی عمل کے طور پر دیکھتی ہے۔ کیونکہ اس کے نزدیک ماضی دراصل بعض نظریات اور تعصّبات کے مطابق ترتیب دئے گئے بیانیوں کا مجموعہ ہے، یہی وجہ ہے کہ تاریخ کبھی مکمل نہیں ہوتی۔ اسے یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ فرض کریں آپ ایک کتاب یا کوئی بکھرا ہوا مسودہ پڑھ رہے ہیں۔ جس کی جلد دھندلی اور حروف بھی دھندلے پڑ چکے ہیں۔ لیکن اس بار یہ کتاب کسی مصنف نے نہیں بلکہ یہ ماضی نے خود ترتیب دی ہے۔ لیکن جیسے ہی آپ اس کتاب یا مسودے کو پڑھتے ہیں تو یہ گویا زندہ ہو جاتی ہے۔ اس کے الفاظ آپ کو ماضی کی گلیوں میں لے جاتے ہیں، جہاں سماج کے بااقتدار طبقے کی سازشیں، عوام کی سرگوشیاں اور معاشرتی تبدیلیوں کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ ہر صفحہ پر الفاظ کے پیچھے چھپے ہوئے طاقت کا کھیل، آئیڈیالوجیز اور ثقافتی دھارے جھلک رہے ہیں۔ یہ کتاب ایک ناول بھی ہو سکتا ہے، کہانیوں کا ایک مجموعہ بھی، ایک ڈرامہ بھی، یا شاید کوئی تاریخی دستاویز (خط، ڈائری یا کچھ اور)۔ میں آپ سے ہی سوال پوچھتا ہوں کہ اس کتاب کو پڑھنے کا انداز کیا ہوگا؟۔ جب ایک مؤرّخ اور ایک ادبی نقاد بیک وقت اس مسودے کا مطالعہ کرنے لگ جائیں، تو مؤرّخ کو اس میں محنت کش تحریکوں، اقتصادی تبدیلیوں اور کسی عہد کے بااقتدار طبقے کے آثار نظر آتے ہیں، جبکہ ادبی نقاد قرأت کا دوسرا طریقہ استعمال کرے گا۔ وہ استعاروں، تشبیہوں اور لسانی باریکیوں کا بہت باریک بینی سے مشاہدہ کرے گا۔ مطالعے کے بعد دونوں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کا تجزیہ یا مطالعہ اکیلا مکمل نہیں ہو سکتا۔ وہ اس لئے کہ انہیں یہ نہیں معلوم کہ یہ کتاب کب اور کس نے لکھی۔ انہیں یہ بھی نہیں معلوم کہ اس کتاب کے وجود میں آنے کا بنیادی محرّک کیا ہے۔ اب یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہم کسی تاریخی واقعے (مثال کے طور پر کوئی انقلابی تحریک ہی لیجئے) کا مطالعہ اس کے مصنف کے تعصّبات، کوتاہیوں اور متن کے بیانیہ ڈھانچے کو نظر انداز کر سکتے ہیں؟۔ کیا ہوگا جب کوئی چھوٹا ''متن'' یا یہ بکھرا ہوا مسودہ کسی ''بڑے'' (بڑے سے میری مراد جسے سماج نے قبولنے کی ٹھان لی ہو) تاریخی واقعے کو بدل دیتا ہے۔؟ ایسے کئی سوالات ہیں جن کے ذریعے نو تاریخیت کی توجہ ادبی متن سے ہوتے ہوئے وسیع ثقافتی اور تاریخی

ماحول کی طرف منتقل ہوتی ہے۔اب میں آپکو واپس اس بکھرے ہوئے مسودے، جسے ماضی کے دھندلکوں نے خلق کیا، کی طرف لے آتا ہوں۔ یہ بکھرا ہوا مسودہ نوتاریخیت کے اُس بنیادی تصور کو سامنے لاتا ہے، جس کے نزدیک تاریخ نہ سیدھی لکیر ہے یا دوسرے لفظوں میں تاریخ معروضی حقائق کی لکیری پیش رفت نہیں اور نہ کوئی مکمل کہانی یا بیانیہ، بلکہ یہ گمشدہ واقعات اور چھپی ہوئی کہانیوں کے وہ دھندلکے ہیں، جو دراصل طاقت، آئیڈیالوجیز اور ثقافتی اثرات کے تحت تشکیل پانے والے ''بیانیے'' ہیں۔جنہیں پڑھنے کے بعد ہی زندہ کیا جاسکتا ہے اور ان کی حقیقی اور واضح شکل سامنے لائی جاسکتی ہے۔اس وجہ سے نوتاریخیت کا یہ دعویٰ بالکل درست ہے کہ ادب اور تاریخ دو الگ دنیائیں نہیں بلکہ یہ ایک دوسرے کے آئینے ہیں، ہر ادب اپنے وقت کی تاریخ کو لکھ رہا ہے اور ہر تاریخ ادب کی مدد سے سمجھی جاسکتی ہے۔ جہاں ادب نہ صرف اپنے زمانے کے حالات اور تاریخ کو بیان کرتا ہے وہیں یہ انہیں تشکیل دینے میں بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔

اٹھارہویں اور بیسویں صدی میں جب تاریخ پر از سرِ نو گفتگو کا دور شروع ہوا تو یہ سوال بڑی شدّت سے اُبھرا کہ سماجی تبدیلیوں کا بنیادی محرک کیا ہے۔یہ سفر ہیگل سے شروع ہوا جس نے انسانی تاریخ کو سمجھنے کے لیے ایک جامع نظریہ پیش کیا اور جدلیاتی منطق (Dialectic Logic) کی بنیاد رکھی۔اس کی تاریخیت کا یہ امتیاز تھا کہ انسانیت ہمیشہ پستی سے بلندی کی جانب سفر کرتی رہتی ہے۔ہیگل کی جدلیاتی تاریخ کی سب سے اہم بنیاد یہ تھی کہ منطقی عمل حرکت پذیر ہوتا ہے جسے وہ تھیسس، اینٹی تھیسس اور سنتھیسس (Thesis, Anti-thesis and Synthesis) کہتا ہے۔ہیگل کے انہی تصورات نے بعد میں تاریخی نظریات میں جدّت پیدا کی۔جس کی اہم مثال کارل مارکس کے وہ نظریات ہیں جس نے سماج کے تمام علوم کو متاثر کیا۔مارکس نے ہیگل کی جدلیاتی منطق کو تسلیم کرتے ہوئے اس میں ترمیم کی کہ جدلیاتی حرکت خیالی دنیا نہیں بلکہ حقیقی مادی دنیا میں وقوع پذیر ہوتی ہے اور ذہنی و تصوری تحرک دراصل مادی حرکت کا عکس ہے۔مارکس کے نزدیک کسی بھی سماج کی بقا پیداوار کے ان ذرائع پر منحصر ہے جن کے بغیر سماج کا وجود ممکن نہیں۔سماجی پیداوار کے دوران انسانوں کے درمیان ایسے تعلقات وجود میں آتے ہیں جو

سماج کے معاشی ڈھانچے (Economic Structure) کو تشکیل دیتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ سماج کی مادی طاقتیں اس حد تک ترقی کر جاتی ہیں کہ وہ موجودہ پیداواری تعلقات سے ٹکراؤ پیدا کرنے لگتی ہیں۔ اس تصادم کے نتیجے میں ایک انقلابی آغاز ہوتا ہے جو نہ صرف معاشی بلکہ سماجی، سیاسی اور پوری تاریخ میں تبدیلی کا باعث بنتا ہے۔ گویا کہہ سکتے ہیں کہ مارکس کے مطابق کسی بھی معاشرتی اور تاریخی ڈھانچے کی تبدیلی میں جو تغیرات پیدا ہوتے ہیں وہ معیشت کے تابع ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی میں جب تاریخ کے نئے نظریات سامنے آئے تو سماج اور اس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر بھی تاریخ میں شامل ہونے لگا۔ تاریخ کو سیاسی، سماجی، معاشی اور مذہبی حوالوں سے دیکھنے کے علاوہ معاشرتی زاویے سے بھی پرکھنے کی کوشش کی گئی۔ تاریخی مطالعات میں جدّت پیدا کرنے اور تمام تر حقائق کو سامنے لانے کے لیے اسے صحیح تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ تاریخ کی تبدیلی کے اسباب جاننے کے لیے واقعات کی اثر پذیری، شواہد، سیاسی اور سماجی طاقتوں کا اثر و رسوخ اور مورخ کی ذات اور اس کے نقطۂ نظر پر خصوصی توجہ دی جانے لگی۔ تاکہ تاریخ کو زیادہ معروضی اور حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کیا جا سکے۔ یہی وہ دور تھا جب نوتاریخیت کی ابتدائی جھلکیاں سامنے آنا شروع ہوگئیں۔ لیکن نوتاریخیت پر مفصل گفتگو کرنے سے پہلے روایتی تاریخیت کے تصورات پر چند باتیں ملاحظہ ہوں۔

روایتی تاریخیت میں ادبی متن پر براہ راست توجہ کرتے ہوئے اسے مصنف کی ذات کا عکس اور سماجی حقائق کا ہو بہو ترجمان قرار دیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ پرانی تاریخیت ادبی متن کے مطالعہ کے دوران تاریخی تناظر میں حقائق کو جانچنے کے لیے دیگر سماجی اور ثقافتی علوم سے تقابل کرنے کی حمایت میں نظر نہیں آتی ہے۔ نیز روایتاً ادب اور تاریخ کا مطالعہ الگ الگ کیا جاتا تھا اور ادب کو اکثر ایک لازوال فنی تخلیق سمجھا جاتا تھا اور تاریخ کو واقعات کی معروضی روداد۔ نوتاریخیت اس دوئی کو ختم کر دیتی ہے اور تاریخ کی اس پیچیدہ اور بکھری ہوئی صورت کو سامنے لاتی ہے جو متعدد متون میں نظر آتی ہے۔ تاریخیت کے کلاسیکی تصورات میں یہ تصور صاف جھلکتا ہے کہ ادب پر تاریخ کو ترجیح دی گئی تھی۔ جس سے واضح طور پر یہ تصور اُبھرتا ہے کہ تاریخیت میں تاریخ مرکز آشنا ہونے کے ساتھ ساتھ

ادب اور تاریخ کے سیدھے سادھے تعلق کی داعی ہے۔ جبکہ نو تاریخیت اس کے برعکس ادب اور تاریخ کے غیر راست تعلق کی ترجمان نظر آتی ہے۔ روایتی تاریخیت اور نو تاریخیت کے مابین اس فرق کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں۔:

> ''پہلے کی تاریخیت اور نئی تاریخیت میں ایک فرق یہ ہے کہ نئی تاریخیت کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ کلچر کوئی کلیت پسندانہ وحدانی نظام نہیں، بلکہ یہ حاصل ضرب ہے۔ مختلف رویوں اور تصورات کا جو بجائے خود نتیجہ ہیں متون کے سلسلوں کا، دوسرے لفظوں میں ادب پارہ متشکل ہوتا ہے ثقافتی نظام کی رو سے اور ثقافتی نظام کے اندر یہ کہ ادب فقط اپنی تشکیل کی رو سے علاحدہ ہے، ورنہ یہی ثقافتی نظام ذہن و شعور کے دوسرے ظواہر میں بھی کارفرما رہتا ہے اور وہ ظواہر بھی اپنی جگہ پر ثقافت کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ دوہرا عمل ہے۔ ثقافت یا تاریخ کے اس دوہرے عمل کا تصور ساختیاتی فکر کی دین ہے۔ تاریخیت کے اس نئے تصور کا نتیجہ ایسی ادبی تنقید ہے جو ادب کا مطالعہ سیاسی، سماجی، معاشی، مذہبی اور فنی رویوں اور طور طریقوں کے پیش نظر اس طرح کرتی ہے کہ یہ سب کے سب بھی تاریخی طور پر متنائے ہوتے ہیں یعنی متن اساس ہیں۔ فوکو کی رصانیف کے نتیجے کے طور پر ساختیاتی فکر کی زبان و معنی سروکار سے کہیں آگے بڑھ کر تاریخ اور ثقافت کے مسائل سے جڑ گئی اور تاریخ کے بارے میں سوچنے کا ریڈیکل نقطۂ نظر ہاتھ آیا۔ فوکو کا یہ نکتہ ساختیاتی ہی ہے کہ تمام کلچر اصلاً متنایا ہوا ہے۔''[1]

ادب اور تاریخ کے رشتے کے بارے میں شروع سے ہی دو تنقیدی ضابطے چلے آرہے ہیں۔ ایک افلاطون (Plato) کے زمانے سے، جبکہ دوسرا ارسطو (Aristotle) کے زمانے سے۔ یہ ادبی تنقید کے وہ دو بنیادی ستون ہیں جن کے ادبی تصورات سے بعد میں آنے والے تمام تنقیدی نظریات نے جنم لیا۔ افلاطون سے وابستہ تصور نظریہ نقل (Theory of Mimesis) سے وابستہ تنقیدی تصورات (جن میں سوانحی

تنقید، تاریخی تنقید، مارکسی تنقید وغیرہ شامل ہیں) نے ادب کو اس کے خارجی منظرنامے سے منسلک کیا جبکہ ارسطو سے متصل ادبی نظریات (جن میں اسلوبیاتی تنقید، ہئیتی تنقید اور نئی تنقید وغیرہ کے تصورات شامل ہیں) نے ادبی خودمختاریت (Autonomous) کا دعویٰ کیا۔ان دونوں تنقیدی تصورات کے درمیان ایک ایسا نظریہ سامنے آیا جس نے ادب کو کلی طور پر خارجی یا تاریخی منظرنامے سے منسلک کیا اور نہ ہی ادب کو تاریخ کا ہو بہو عکس قرار دیا۔یہی تنقیدی رویہ نوتاریخیت یا نوتاریخی تنقید کہلایا جو مابعد جدید تھیوری کی صورت میں سامنے آیا۔جس کا آغاز ہی اس بات سے ہوتا ہے کہ نہ تو ادب کو تاریخ سے الگ کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی ادبی متن کو تاریخ کا مکمل عکس قرار دیا جا سکتا۔نوتاریخی نظریہ نقد مابعد جدید دور میں سامنے آنے والے تنقیدی پیراڈائم (Theoritical Framework) کا وہ پہلو ہے جو آئیڈیالوجیکل جبر اور ثقافتی سیاق وسباق (Cultural Context) کے کلاسیکی تاریخی نظریے کے یک رخی اور متعصّبانہ نظریے کو چیلنج کرتا ہے۔نوتاریخیت یہ مانتی ہے کہ تاریخ محض ماضی میں گزرے واقعات کا بیان نہیں، درحقیقت یہ ان مورخین اور واقعات نگاروں کے بیانات کا مجموعہ ہوتی ہے جو مقتدر بیانیوں کے زیراثر متشکل ہوتے ہیں۔کسی بھی تاریخی واقعے کا بیان ہم تک ایسے مورخین کے طفیل پہنچتا ہے جو خود مخصوص قسم کے مذہبی، سیاسی وسماجی نظریات اور تصورات کا داعی ہوتا ہے۔تاریخ کے یہ بیانات اُس عہد کے ان مخصوص مقتدر بیانیوں کے تحت متشکل ہوتے ہیں جو سماج کی بنیادی ثقافت کو بھی اپنی منشاء سے ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔نوتاریخیت مابعد جدیدیت کے تحت سامنے آنے والے تنقیدی رجحانات میں اس لیے خصوصی طور پر نمایاں ہے کہ اس تنقیدی رجحان کے تحت نہ صرف کسی بھی فن پارے کی تفہیم وتجزیہ آسان ہوجاتی ہے بلکہ تاریخ کے کسی عہد سے متعلق معروضی حقائق سے بھی آگہی مل جاتی ہے۔عمومی طور پر تاریخ کے وہ حصے جو ہم تک پہنچائے جاتے ہیں، وہ ان مخصوص ومقتدر ذہنی، جذباتی وفکری رویوں اور عقائد کے تابع ہوتے ہیں، جن سے کسی بھی عہد کا مورخ متاثر ہوتا ہے۔تاریخ کے یہ تعصّبات جہاں تاریخ کے حقائق کے دھندلا دیتے ہیں بلکہ ان اضافی حقائق کو تاریخ کے حاشیے سے باہر قرار دیتے ہیں جو حکمران طبقہ کی منشاء سے بعید ہوتے ہیں۔نوتاریخی تنقید ادبی متون کے

ذریعے تاریخ کے انہی پیچیدہ حقائق کی بازیافت کا ایک ایسا عمل ہے جو تاریخ کے معروضی مطالعے کو آسان بناتے ہوئے اس کی غیر جانبدارانہ تفہیم ،تنقید اور تجزیے کو آسان بنا دیتی ہے۔

یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ کوئی بھی تھیوری اچانک نمودار نہیں ہوتی ہے بلکہ یہ ایک مکمل اور واضح شکل میں سامنے آنے سے پہلے مختلف تصورات اور فکریات نیز تحریکات ور جحانات کی اثر پذیری کا نتیجہ ہوتی ہے۔نو تاریخیت کے ساتھ بھی یہی معاملہ رہا کہ اس کے عقب میں کچھ نظریہ ساز مفکروں کی آراء بھی شامل ہیں جن میں مشل فوکو ،لوئی آلتھیو سے،مورس ڈکسٹین ،کلیفر ڈ گیرٹز اور میخائل باختن وغیرہ اہم ہیں۔نو تاریخیت کی ابتدائی جھلکیاں ان مفکرین کی آراء میں دیکھی جاسکتی ہے۔ان مفکروں کے سماجی اور تاریخی افکار ونظریات میں صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ وہ تاریخ اور سماجی مطالعات کے روایتی تصوّرات اور تفکرّات سے بیزار نظر آتے ہیں۔انہوں اس بات کا صاف اعتراف کیا کہ فرقہ پست اور قوم پرست مورخوں نے حکمرانوں اور ان کے خاندان و دربار تک تاریخی اور سماجی حقیقت محدود کر دیا تھا۔تاریخ کے تئیں ان کا نظریہ یہ ٹھہرا کہ تاریخ کو سمجھنے اور جاننے کیلئے پورے معاشرے کا مطالعہ ضروری ہے۔سماج اور معاشرتی تبدیلی میں وہ کونسے عناصر اورعوامل کارفرما ہیں جو ہم آہنگ ومتصادم ہیں اور اس کی وجوہات کیا ہیں۔بین المذاہب ہم آہنگی اور فرقہ پرستی کے پیچھے کیا فلسفہ کارفرما ہے۔حکومت اور عوام کے درمیان تعلقات کی نوعیت کیا ہے۔جب اس تناظر سے تاریخ اور سماج کا مطالعہ ہو جائے تو تاریخی اور سماجی حقائق کی نشاندہی آسان ہوگی۔اتنا ہی نہیں بلکہ معاشرے میں موجود دوسرے عناصر کی شہادتوں سے مورخ کے نقطہ نظر کی توثیق اور تنسیخ آسان بھی ہوگی۔

مشل فوکو نے تاریخ اور تاریخیت کے رجحان کو تقویت دیتے ہوئے علم اور طاقت کے تال میل سے جنم لینے والی علمی روایات کے مکرر تجزیے کی طرف توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی۔وہ بیسویں صدی کے ایک عظیم فرانسیسی مفکر،فلسفی ،دانشور اور ایک بہترین ماہر لسانیات اور ماہر عمرانیات گزرے ہیں۔جنہوں نے انسانی فکر پر گہرے اثرات مرتب کر کے یہ بتایا کہ انسانی فکر دراصل ایک ثقافتی تشکیل ہے جو اجتماعی سطح پر ایک مخصوص

سماجی اصولوں اور طریقوں سے جنم لیتا ہے۔ان کے نظام خیال میں ان کے اپیسٹیم (Episteme)اور ڈسکورس کے نظریات کوکلیدی حیثیت حاصل ہےاور یہ دونوں اصطلاحات بہت حدتک باہم مربوط بھی ہیں۔فوکو مغربی فکر اور ثقافت کی تاریخ میں رونما ہونے والے مدوجزر کی نوعیت کو جاننے اور اس کی تفہیم وتعبیر کرنا چاہتا ہےاور اس کی تفہیم اور تکمیل کیلئے ''ضابطہ علم'' کے تصور کوکلیدی طور پر استعمال کرتا ہے۔:

set of 'rules'which are not consciously ''
grasped that shape what can be thought and
''said(2)

ضابطہ علم کسی مخصوص زمانے میں فکری، علمی، سائنسی اور لسانی سرگرمیوں کے پس پردہ بطور ایک ''کل'' کے کارفرما ہوتے ہیں۔لوگ اس اپیسٹیم کی موجودگی سے نابلد مگر پوری طرح متاثر ہوتے ہیں۔ یہ ایک ایسی شے کی نمائندگی کرتی ہے جس میں کسی عہد کے تمام ثقافتی مظاہر اور فکری افعال ظہور پذیر ہوتے ہیں۔فوکو اس بات کا قائل نظر آتا ہے کہ کسی بھی تاریخی دور کا خاتمہ کسی دوسرے دور کے آغاز یا کسی فلسفیانہ نظریے سے نہیں بلکہ ''سماجی طاقت'' کے زیر اثر ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ فوکو کے یہاں پاور ڈسکورس (Power Discourse) کی بڑی اہمیت ہے۔فوکو کے خیال میں اجتماعی اور ثقافتی زندگی میں ہر شے ڈسکورس ہے۔فوکو کے خیال میں تاریخ واقعہ نہیں بلکہ ڈسکورس ہے جو طاقت اور غلبے کی خواہش سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔فوکو کے مطابق طاقت محض اقتصادی ملکیت تک محدود نہیں بلکہ یہ دراصل ایک حکمت عملی کا نام ہے جو کسی فرد، گروہ یا ادارے سے جڑی ہوئی نہیں ہوتی بلکہ سماجی روابط اور اداروں میں سرایت کیے ہوئے اثرات کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔فوکو کے مطابق طاقت محض حکمران طبقے سے نیچے کی طرف بہتی ہوئی قوّت ہے بلکہ ہر طرف پھیلی ہوئی ہے۔اُن کے نزدیک ''طاقت'' ایک ایسی غیر مرئی قوّت ہے جو ہمارے اذہان، علم، ثقافت اور طرزِ زندگی کو تشکیل دیتی ہے۔:

Discourse is not just a way of speaking or ''
writing,but the whole 'mental set' and

ideology which encloses the thinking of all members of a given society.It is not singular and monolithic--there is always a multiplicity of discourses-so that the operation of power structures is a significant a factor in (say) the family as in layers of government.(3)"

فوکو کے نظام خیال میں اپسٹیم اور پاور ڈسکورس کی تفہیم نوتاریخیت اور نوتاریخی تناظرات کو بنیاد فراہم کرنے میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ وہ متون کے پس منظر میں تاریخی ،تہذیبی اور ثقافتی اثرات کی تفہیم وتعبیر پر زور دے کر مختلف تاریخی واقعات کے حقائق کی جانب رہنمائی کرتے ہیں۔ لوئی آلتھیو سے(Louis Althusser) سماجیات اور سماجی اقدار کا تعلق تاریخ سے جوڑتے ہوئے اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ تمام سماجی اقدار اور سیاست ،قانون وغیرہ ایک نظریے سے جڑے ہوئے ہیں ۔یہ وہ نظریات ہیں جنہوں نے معاشرے کو تشکیل دیا اور انسانوں کے بیچ طبقات کو راہ دی۔اپنی کتاب" On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological state Apparatuses"میں لوئی آلتھیو سے(Louis Althusser) نے یہ دلیل پیش کی کہ آئیڈیالوجیز صرف معاشی ڈھانچوں (Economic Structers) کا عکس نہیں ہوتی ہیں۔ بلکہ ان آئیڈیالوجیز کو ادارہ جاتی عوامل (جس میں اسکول،میڈیا،ادب وغیرہ شامل ہے)کے ذریعے زیادہ فعال طریقے سے مضبوط کیا جاتا ہے۔انہوں نے' Concept of Ideological State Apparatuses' یعنی (ISAs) کا نظریہ پیش کیا جس کا لب لباب دراصل یہی ہے کہ یہ ادارہ جاتی عوامل شعوری یا پھر غیر شعوری طور پر سرمایہ دارانہ نظام اور حکمران طبقے کو برقرار رکھنے کا کام کرتے ہیں۔ادب اس ڈھانچے یعنی' Apparatuses' کا حصہ ہونے کے ناطے یا تو غالب آئیڈیالوجیز کو مضبوط کرتا ہے یا پھر ان کے ثنوی تضادات(Binary Oppositions) پیش کر کے ان کو بے نقاب کرتا ہے۔وہ اس بات پر خصوصی طور پر زور

دیتے ہیں کہ سماج میں بہت سی روایات، خیالات اور افکار و نظریات ہم پر تھوپ دیئے گئے ہیں۔ان روایات کا صحیح اور غلط ہونے سے کوئی علاقہ نہیں لیکن انہیں ہمارے اذہان میں پختگی کے ساتھ پیوست کیا گیا ہے۔یہی خیالات اور نظریات صدیوں کا سفر طے کرکے ہم تک پہنچتے ہیں۔آلتھیوسے کے نزدیک ریاستی تنظیمیں یا سماج کے طاقتور طبقے مخصوص اور مقتدر نظریات کی تشکیل سازی سے ایک مخصوص ذہنیت اور مزاج کے لوگ پیدا کرتے ہیں۔یہ لوگ ریاست اور عوام کے مابین ہر طرح کے تضادات، ناانصافی اور جبر کو ملفوف کرتے ہوئے ان سب ناانصافیوں پر خوشنما ثقافت کی ملمع کاری کرتے ہیں۔:

''آلتھیوسے کا اشارہ کسی مخصوص ریاست کی طرف نہیں، اس کا موقف ہے کہ ہر ریاست یہ کام کرتی ہے، اس لیے کہ آئیڈیالوجی کو ساخت اور وظیفہ تمام ادوار میں یکساں رہا ہے۔اسی بناء پر وہ یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ آئیڈیالوجی کی کوئی تاریخ نہیں ہے۔یعنی کہ یہ بدلتی نہیں ہے، ہر زمانے اور ہر صورتحال میں یکساں رہتی ہے۔''[۴]

موریس ڈِکسٹین (Morris Dickestein)، جو ایک معروف امریکی ادبی و ثقافتی نقاد اور ادبی محقق ہیں، نے نو تاریخیت کے چند پہلوؤں کو متاثر کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔اگرچہ انہیں روایتی طور پر نو تاریخی نظریہ ساز نہیں سمجھا جاتا، تاہم ان کی تحریریں ادب، ثقافت، اور تاریخی سیاق و سباق کے باہمی تعلق پر ہی مرکوز ہیں، جو نو تاریخیت کے بنیادی اصولوں سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتی ہیں۔اُن کا بین العلومی اندازِ فکر ادب اور ثقافت کے تعلقات کو گہرائی سے سمجھنے کی بنیاد فراہم کرتا ہے، جنہیں خاص طور پر نو تاریخیت کے بنیادی اصولوں میں جگہ دی جاتی ہے۔'' A Mirror in the Roadway:Literature and the Real World'' میں ڈِکسٹین نے واضح کیا ہے کہ کس طرح ادب معاشرتی حقائق کا عکس پیش کرتے ہوئے تہذیبی اور ثقافتی پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔اُن کا مؤقف ہے کہ ایک ادبی متن نہ صرف اپنے موضوع کو گہرائی سے سمجھنے کا ذریعہ ہے بلکہ یہ تاریخی شعور کی ایک نایاب صورت بھی ہے۔اُنہوں نے اپنی اس کتاب میں بیسویں صدی کے مصنفین اور مورخین کے کاموں کا تجزیہ کرتے ہوئے

ادب اورتاریخ کے ناقابلِ تقسیم رشتے کونمایاں کیا ہے۔یہ کتاب نظریہ نوتاریخیت کے اس نقطہ نظر کی تائید کرتی ہے کہ ادب اور تاریخ لازم وملزوم ہیں۔موریس ڈِکسٹین کی تصانیف اس بات کی عکاس ہیں کہ ادبی متون بذات خود تاریخ اور معاشرت کے پیچیدہ تعلقات کو سمجھنے کا اہم ذریعہ ہیں۔۔ان کی معروف کتاب ''Gates of Eden:American Culture in the Sixties(1977)'' ساٹھ کی دہائی کے امریکہ کا گہرا ثقافتی تجزیہ پیش کرتی ہے۔ وہ ادب اورفنون کو اس وقت کی وسیع ثقافتی اور سیاسی تحریکوں جیسے سول رائٹس، اینٹی وار مظاہرے، اور کاؤنٹر کلچر کے تناظر میں دیکھتے ہیں۔نوتاریخی نقادوں کی طرح ڈِکسٹین بھی ادب کواس کے تاریخی اور ثقافتی ماحول سے الگ نہیں دیکھتے بلکہ اسے اس دور کے نظریات اور گم شدہ کڑیوں کے ساتھ باہم متصادم اور جڑا ہوا سمجھتے ہیں۔ ڈِکسٹین روزمرہ کی زندگی اور سماجی اور سیاسی وثقافتی اقدار کوادبی اور تاریخی تشکیل کے لیے اہم سمجھتے ہیں۔وہ اپنی کتاب ''Dancing in the Dark:A Cultural History of the Great Depression(2009)'' میں دکھاتے ہیں کہ ۱۹۳۰ء کی دہائی کی ثقافت، جوسماجی ،سیاسی اور معاشی وثقافتی سطح پر مایوسی کن تھی ،اس دور کے ادب، فلم ،اور تھیٹرز میں پیش کیے جانے والے ڈراموں اور موسیقی میں واضح طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ ڈِکسٹین کے تاریخی واقعات اور ثقافتی متون کے درمیان تعلقات ڈھونڈنے کے طریقے نوتاریخی نقادوں کے طرزِ عمل سے پوری طرح مشابہت رکھتے ہیں۔ ڈِکسٹین تاریخ اور ادب کو مکالماتی عمل کے طور پر دیکھتے ہیں، جہاں متون نہ صرف اپنے سماج ،سیاست اور ثقافت کی عکاسی کرتے ہیں بلکہ انہیں براہ راست یا بالواسطہ طور پر متاثر بھی کرتے ہیں۔ایک نوتاریخی نقاد بھی متون کو ان روایات اور فکریات وتصورات کے طور پر دیکھتے ہیں جہاں غالب نظریات اور مزاحمتی آوازوں کے درمیان مکالمے ہوتے ہیں۔ ڈِکسٹین کا کام نوتاریخیت کے اصولوں سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے۔تاہم وہ زبان، طاقت، اور موضوعیت کے مابعد ساختیاتی نظریات پر اتنا زور نہیں دیتے جتنا کہ گرین بلاٹ، لوئس مونٹروس یا اس قبیل کے دوسرے مفکرین دیتے ہیں۔ بلکہ بجائے تاریخی بیانیوں کی تخریب کے ڈکسٹین کی توجہ زیادہ تر تاریخ اور ثقافت کے انضمام پر مرکوز ہے۔

اسی طرح مشہور ماہر بشریات کلفرڈ گیرٹز (Clifford Geertz) نے اپنی تفسیری اپروچ کے ذریعے ثقافت کے فہم کی تفہیم کر کے نو تاریخی نظریے کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا۔ گیرٹز نے انسانی معاشروں کے علامتی نظاموں اور معانی کی تشکیل کے عمل کو سمجھنے پر زور دیا، جس نے مورخین اور متعلقہ علوم کے ماہرین کو انسانی تجربے کے علامتی اور ذاتی پہلوؤں پر توجہ دینے کی ترغیب دی۔انہوں نے اپنی کتاب ''The Interpretation of Cultures'' میں شامل مضمون ''Thick Description:Toward an Interpretive Theory of Culture'' میں ''Thick Description'' کا تصور دیا۔ وہ یہ استدلال پیش کرتے ہیں کہ سماجی اور ثقافتی عوامل کو سمجھنے کے لیے ان کے گہرے علامتی معانی کا تجزیہ ضروری ہے۔ گیرٹز نے تصور ''Thick Description'' کے ذریعے علامتی اور تفسیری پہلوؤں میں گہرائی تک جانے کی ترغیب دی۔ گیرٹز نے اپنے مضمون ''Deep Play:Notes on the Balinese Cockfight'' میں ثقافت کو ایک "متن" کے طور پر دیکھا۔ گیرٹز نے کہا کہ ثقافت ایک متن کی طرح ہے، جو علامتوں اور مختلف معانی سے مل کر بنتی ہے، جسے پڑھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نظریے نے نو تاریخیت کو متاثر کرتے ہوئے تاریخی ذرائع (دستاویزات، سماجی و ثقافتی رسومات وغیرہ،) کو محض حقائق کے شواہد کے بجائے علامتی معانی سے بھرپور متون کے طور پر دیکھنے کی طرف مائل کیا۔ یہ طریقے نو تاریخی نظریے کے ساخت شکنی رجحانات سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب ''Local Knowledge:Further Essays in Interpretive Anthropology(1983)'' کے پہلے باب ''Blurred Genres'' میں سماجی علوم میں آفاقی قوانین (Universal Laws) کے تصور کی مخالفت کرتے ہیں اور مخصوص ثقافتی سیاق وسباق کے مطابق ایک تفسیری اپروچ اپنانے کی شدّت سے وکالت کرتے ہیں۔ نو تاریخی نظریہ سازوں نے بھی عظیم بیانیوں اور آفاقی سچائیوں اور Canon سے سخت اختلاف کرتے ہوئے تاریخی تجربات کی انفرادیت پر توجہ مرکوز کی۔ یہی وجہ ہے کہ نو تاریخیت نے ادبی متن کو شاہکار Canon قرار دینے کے بجائے

اسے محض ایک سماجی عمل قرار دیا۔

اسی طرح میخائل باختن کے خیالات نے بھی نوتاریخیت پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ بالخصوص ان کے تصور ''Dialogism''، ''Heteroglossia'' اور کارنیوال (Carnival) نے نوتاریخیت پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں۔ باختن کا تصور ''Dialogism'' ایک متن کے اندر مختلف آوازوں کے تعامل اور تفاعل پر زور دیتا ہے۔ باختین کے مطابق متون دراصل مختلف آوازوں کا مرکب ہوتے ہیں اور یہ آوازیں (طاقت کی آوازیں) ثقافتی مظاہر کے ساتھ جڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ وہ یہ استدلال پیش کرتے ہیں کہ ادبی متن مختلف آوازوں سے مل کر اپنے وقت کے سماجی، تاریخی، اور نظریاتی قوتوں کو منعکس کرتا ہے۔ نوتاریخیت باختین کے اس نظریے سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے یہ استدلال پیش کرتا ہے کہ متون دوسرے ثقافتی اور تاریخی بیانیوں کے ساتھ آپس میں جڑے ہوتے ہیں۔ نوتاریخیت کے نزدیک کوئی بھی متن اکیلا اور وحدانی نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے عہد کی سماجی و ثقافتی قوتوں اور متعدد متون سے جڑا ہوا ہوتا ہے۔ باختین کا تصور ''Heteroglossia'' (میں اسے ''کثرت زبانی'' کی اصطلاح سے موسوم کرتا ہوں کیونکہ مجھے اردو میں اس کا متبادل نہیں ملا) میں ایک متن کے اندر مختلف آوازیں اور آئیڈیالوجیز باہم پیوست ہوتی ہیں۔ وہ اپنی کتاب ''Problems of Dostoevsky's Poetics (1929)'' میں ''Polyphony'' کے تصور کی وضاحت کرتے ہوئے یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ کیسے کسی ادبی متن میں بیک وقت مختلف آوازوں کی گونج سنی جاسکتی ہے۔ جو دراصل متن میں شامل پیچیدہ اور کثیر الجہتی ثقافتی عناصر کا بیانیہ ہوتے ہیں۔ جبکہ باختین کا ''کارنیوال'' کا تصور روایتی سماجی حقائق کی درجہ بندیوں اور اندھی تقلیدیت اور طاقت کے مختلف مظاہر کو چیلنج اور مزاحمت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اگرچہ باختین ادبی متن کی تاریخی حیثیت کو قبول بھی کرتا ہے تاہم وہ یہ بھی کہتا ہے کہ یہ متون اپنے تاریخی سیاق وسباق کو نئی شکل دے کر ان کی نئی تشریح (جو درحقیقت تشکیل شدہ ہوتی ہے) کرتا ہے۔

اس کے علاوہ نوتاریخیت کے پس منظر میں روسی ہئیت پسندی اور نئی تنقید سے

اختلاف کا رویہ بھی کارفرما ہے جس نے ادبی متن کو ایک آزاد شے مان کر اسے کلی طور پر خود مختار اور مکتفی تصور کیا تھا، نیز فن پارے کی تاریخی یعنی خارجی لحاظ سے تعبیر و تفہیم کو لایعنی قرار دیا تھا۔ ہیئتی تنقید اور نئی تنقید اس قدر اہمیت کی حامل ہیں کہ چند ناقدین کے نزدیک نظریہ نو تاریخیت کے ورود اور پیش کرنے کی وجہ ہی یہی ادبی رجحانات اور تنقیدی نظریات ہیں۔
ہیئتی تنقید عام طور پر ادبی متن کے غیر مانوسیانے (Defamiliarize) کے عمل پر زور دے کر فن پارے کو نامیاتی وحدت تصور کرتے ہوئے، اس کی عملی تنقید پر زور دیتی ہے۔ چنانچہ روسی ہیئت پسند نقادوں نے متن کی بجائے اس کی ہیئت پر زور دیا اور ادبی متن میں شامل ہیئت کے تجزیاتی مطالعے پر ہی ارتکاز کیا۔ نئی تنقید کا معاملہ بھی یہی تھا کہ جس نے ادبی فن پارے کو کلی طور پر خود مختار اور مکتفی تصور کیا تھا اور فن پارے کی تاریخی یعنی خارجی لحاظ سے تعبیر و تفہیم کو بے سود قرار دیا تھا۔ نئی تنقید، متون کی اندرونی اقدار پر اصرار کرتے ہوئے انفرادی طور پر متن کو ایک آزاد اکائی سمجھ کر اس پر ارتکاز کرتی ہے۔ نئی تنقید سے وابستہ نقادوں کا یہ ماننا ہے کہ متن کی ساخت کے اندر معنی اس قدر جڑے ہوتے ہیں کہ ان کا الگ تجزیہ ممکن نہیں۔ اس تناظر میں قاری یا ناقد کو متن کو سمجھنے کے لیے کسی بیرونی ذرائع کی طرف راجع ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ نئی تنقید ادبی متن کے تاریخی اور ثقافتی مطالعے کا رد کرتے ہوئے متن یا ادب پارے کو ایک جمالیاتی شے کے طور پر دیکھتی ہے اور ادبی متن کو تاریخی سیاق و سباق سے آزاد اور بذات خود مکمل اور آزاد شے تصور کرتی ہے۔ تاہم ساٹھ کی دہائی کے بعد بشمول ساختیاتی تنقید کے تمام تنقیدی مکاتب فکر نے ادبی متون پر سماجی اور معاشرتی اثرات کے جائزے کو اہمیت دینا شروع کر دیا۔ یہی وہ عوامل تھے جنہوں نے "نو تاریخیت" جیسے نظریے کے ابھرنے کی راہ ہموار کی۔ نو تاریخیت نے بھی ان محرومیوں کو پورا کرنے کی کوشش کی اور ادبی متون کو تاریخی، سماجی اور ثقافتی سیاق و سباق میں پرکھنے کی بنیاد ڈالی۔ تاہم یہ ادب اور تاریخی رشتے میں روایتی تصورات اور تفکرات کو رد کرتے ہوئے اس بات کا اصرار کرتی ہے کہ ادب اور تاریخ کے درمیان سیدھا سادہ نہیں بلکہ نہایت ہی پیچیدہ اور تہہ در تہہ رشتہ کارفرما ہے۔ جسے اولاً اسٹیفن گرین بلاٹ کی تحریروں نے باضابطہ طور پر متعارف کرانے کی کوشش کی۔ انہوں نے تاریخی متون کا نئے سرے سے

مطالعہ کرنا شروع کیا جنہیں اپنے دور کی مقتدر اور طاقت ور طبقے نے اپنی مقاصد کی تکمیل اور اپنی حکمت عملیوں کا ذریعہ بنا کر انہیں آفاقی قرار دیا تھا۔ انہوں نے اپنی کتاب ''Renaissance Self Fashioning:From More to Shakespeare'' میں نشاۃ الثانیہ کے دور کی اہم ادبی شخصیات جن میں تھومس مور، ولیم ٹینڈیل، تھومس وائٹ، ایڈمنڈ سپنسر، کرسٹوفر مارلوے اور ولیم شیکسپئیر کے ادب کا بغور مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ادب دراصل نہ صرف ثقافتی طور پر پیدا ہوتا ہے بلکہ یہ ثقافتی اطوار کو پیدا بھی کرتا ہے۔ ان کا یہ ماننا ہے کہ ادبی شخصیات کی زندگیوں اور انکی سوچ اور تحریروں پر سماجی اور ثقافتی عناصر کا واضح اثر دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ سماجی اور ثقافتی روایات اپنے دور کے ادب اور ادبی شخصیات کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ گرین بلاٹ یہ واضح کرتے ہیں کہ انسانی کردار یا ذاتی شخصیت (Self Identity) کوئی خود ساختہ عمل یا کوئی آزاد اور خود مختار شے نہیں بلکہ یہ اس دور کی مجموعی سیاسی، سماجی اور ثقافتی ڈسکورسز کا نتیجہ ہے۔ کتاب کے آخر میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> I intended to explore the ways in which major English writers of the sixteenth century created their own performances,to analyze the choices they made in representing themselves and in fashioning characters,to understand the role of human autonomy in the construction of identity ....,I perceived fashioning oneself and being fashioned by cultural institutions --family,religion,state-were inseperably intertwined.(5)

اس کے بعد نو تاریخیت کے سلسلے میں ان کی ایک اہم ترتیب شدہ کتاب ''The Power of Forms in English Renaissance'' جو ۱۹۸۲ء میں شائع ہوئی

تیرہ مضامین پر مشتمل تنقیدی نوعیت کی کتاب ہے۔اس کتاب میں شامل مضامین بھی آرٹ ،ہسٹری اور سماجی اداروں کے درمیان رشتے پر بحث کرتے ہیں۔اسی سال انہوں نے رسالہ ''Genre''میں اپنا مضمون بعنوان '' The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance'' لکھا۔یہ مضمون بھی نشاۃ الثانیہ کے دور میں طاقت کے مختلف پہلوؤں اور ادبی وثقافتی ساختوں کے درمیان تعلق کو بیان کرتا ہے۔وہ یہ واضح کرتے ہیں کہ کس طرح اس دور کے ادبی وفنی اظہار جیسے ڈرامے،شاعری ،رسوم ورواج طاقت کے حصول اور اسے برقرار رکھنے میں استعمال ہوتے ہیں۔انہوں نے نشاۃ الثانیہ کے ادب کو محض تفریح یا تفنن طبع اور ایک تخلیق کے برعکس ایک سیاسی اور سماجی عمل کے طور پر پیش کیا۔وہ شیکسپیئر اور ایڈمنڈ سپنسر کی شاعری کے ذریعے یہ ثابت کرتے ہیں کہ یہ دراصل طاقت کے نیٹ ورک کا ایک حصہ ہیں۔اسی سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے ۱۹۸۷ء میں ان کا مضمون بعنوان ''Towards a Poetics of Culture'' شائع ہوا جو آج تک نوتاریخیت کی بنیاد مانا جاتا ہے اور نوتاریخی تنقید کو متعارف کرانے میں اس مضمون کا رول سب سے اہم ہے۔اس مضمون میں گرین بلاٹ نے ادب کو تاریخی اور ثقافتی سیاق وسباق میں دیکھنے پر زور دیا اور یہ استدلال پیش کیا ہے کہ ادبی متون دیگر ثقافتی مظاہر جیسے طاقت ،آئیڈیالوجیز اور سماجی ڈھانچوں کے ساتھ ایک گہرا تعلق رکھتے ہیں ۔گرین بلاٹ ادب کو محض متن کے طور پر نہیں بلکہ ایک سماجی عمل کے طور پر دیکھتے ہیں۔گرین بلاٹ کی اس کوشش نے بعد میں کئی دیگر نظریہ ساز نقادوں کو اپنی طرف راغب کیا اور یوں اس نے نوتاریخیت کے امریکی دبستان کی شکل اختیار کی۔بعدازاں اس سفر میں جن دیگر نقادوں نے شمولیت اختیار کی ان میں کیتھرین گیلی غر،جوناتھن گولڈ برگ،اسٹیفن اورگل ،لوئی مانٹروس،لیزا جارڈائن وغیرہ کے نام خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔مجموعی طور پر انہیں اس بات سے شدید اختلاف ہے کہ ادب محض داخلی جذبات اور احساسات کا اظہاریہ ہے اور یہ سماج اور ثقافت سے ماورا کوئی شے ہے۔وہ ادب اور آرٹ کو تخلیقی اظہار کا ایک مؤثر ذریعہ گردانتے ہیں جو اپنے اندر بہت کچھ سمیٹے ہوئے ہے۔

اسی طرح برطانیہ میں نوتاریخی تناظرات کی تشریح وتوضیح معمولی فرق کے ساتھ

''ثقافتی مادیت'' (Cultural Materialism) کی صورت میں سامنے آیا۔ برطانوی دانشور اور نقاد ریمنڈ ولیمز نے نوتاریخیت کی حمایت کرتے ہوئے اسے ادب کا ثقافتی مطالعہ (Cultural Study of Literature) بھی کہا ہے۔ ریمنڈ ولیمز زبان، ادب اور معاشرے کے درمیان تعلق کو قائم کرنے میں خاصی دلچسپی لیتے ہیں اور اس سلسلے میں اس کی کافی کتابیں اور مضامین بھی منظر عام پر آچکے ہیں۔ '' Marxism and Literature'' ان کی ایک اہم کتاب ہے جو ثقافتی علوم کو محتوی ہے۔ جس کیلئے انہوں نے ''ثقافتی مادیت'' کی اصطلاح وضع کی۔ یہ کتاب دراصل ساختیات کے جواب میں منظر عام پر آئی تھی اور ولیمز اس کتاب میں ثقافت کے مباحثوں میں استعمال ہونے والے الفاظ کے بدلتے ہوئے معنی قائم کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) ثقافتی مادیت (Cultural Materialism) (جو ثقافتی پیداوار کی مادّی حالتوں پر زور دیتا ہے) کے ذریعے روایتی مارکسی نقطۂ نظر کے برخلاف (جو ثقافتی حالت کو محض معاشی حالت کا عکس سمجھتا ہے) یہ استدلال پیش کرتے ہیں کہ ثقافت سماجی تعلقات کو تشکیل دینے میں ایک اہم قوت کے طور پر سامنے آتی ہے اور یہ طاقت کے نظاموں کو سمجھنے کیلئے ایک اہم ذریعہ ثابت ہوسکتی ہے۔ ریمنڈ ولیمز ثقافت، آئیڈیالوجیز اور سماجی ڈھانچوں کے ساتھ مل کر ایک ایسا جامع فریم ورک ترتیب دینے کی کوشش کرتے ہیں جن کی مدد سے کہانی کے پیچیدہ اور گہرے مسائل کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس دبستان سے وابستہ مفکرین میں ریمنڈ ولیمز کے علاوہ کیتھرین بیلسی، جوناتھن ڈولی مور، ایلن سن فیلڈ وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ ریمنڈ ولیمز اور ان کے رفقاء نے ثقافتی مارکسی تھیوری وضع کرکے ادب اور سماج کے باہمی تعلق پر سیر حاصل بحث کی۔ انہوں نے مارکسی افکار ونظریات سے استفادہ کرتے ہوئے ادبی متون کے ثقافتی مطالعے کی اہمیت پر خاصا زور دیا اور یوں تاریخی متون کو سماج کا مقتدر بیانیہ قرار دیا۔ ولیمز کے مطابق ادبی متون دراصل سماج کے وہ طاقتور بیانیے ہیں جو مختلف مورخین نے طاقت اور مرضی ومنشاء کے مطابق ہم تک پہنچائے۔ لکھتے ہیں:

'' We cannot seperate literature and art from

other kinds of social practice , in such a way
as to make them subject to quite special and
"distinct laws.(6)

ثقافتی مادیت سے وابستہ مفکرین مارکسی افکار وخیالات سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں تاہم وہ کلاسیکی مارکسی نقادوں کے اکہرے پن، شدّت پسندانہ اور غیر ادبی رویے کی سخت مخالفت کرتے ہیں۔ یہ مارکسی افکار وخیالات کو مشل فوکو، لوئی آلتھیو سے اور انٹینیو گرامشی کے تصورات ونظریات سے قریب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادبی متن کے باریک اور گہرے تجزیے کے بعد ہی تحت المتن معنیاتی نظام کا طشت از بام ہونا ممکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نو مارکسی نقاد فن پارے میں ان لسانی تجربوں کو زیادہ اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے جن سے طاقت کے عدم مرکزیت اور احتجاج کی صورت واقع ہوتی ہے۔ اب یہاں پر یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ جو سماج سرمایہ دارانہ استحصال کا شکار ہو وہاں کیونکر فنکار یا ادیب ایک عریاں احتجاجی یا مزاحمتی رویہ (جو کلاسیکی مارکسی نقادوں کا مدعا تھا) قائم کرے، وہ بھی کہیں نہ کہیں تخلیقی آزادی کی عدم دستیابی کا شکار رہتا ہے۔ اس لئے ان کا یہ دعویٰ ہے کہ وہ (یعنی ادیب) پھر احتجاج یا مزاحمت کا دوسرا طریقہ استعمال کرتا ہے اور یہ دوسرا طریقہ فقط لسانی تجربات اور ادب کے جمالیاتی اور تخلیقی عمل سے ہی ممکن ہے۔ عتیق اللہ واز کیز کا حوالہ دے کر ایک جگہ لکھتے ہیں کہ "فن محض حقیقت کا عکس نہیں بلکہ ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے۔" ۷۔ گویا کہا جاسکتا ہے کہ طاقت اور جبری آئیڈیالوجی کی بنیاد پر سماجی حقیقت نگاری کی بناوٹی تعریف متعین کی جاتی ہے۔:

> "حقیقت اس وقت تک ادھوری ہوتی ہے جب تک اس کے تضادات سے بحث نہ کر لی جائے۔ پھر اس حقیقت کی نفی (Antithesis) ہوتی ہے اور اس کے بعد نفی کی نفی (Synthesis) دریافت ہوتی ہے۔" ۸۔

گویا یہ حقیقت آئیڈیالوجیکل جبر اور سرمایہ داروں کے مسلط کردہ بیانیے کے ردّ بیانیہ (Counter Narrative) کی وجہ سے ہی سامنے آتی ہے۔ گرامچی کے تصور حاویت (Hegemony) کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب اور مقتدر

طبقہ اپنی آئیڈیالوجیز کے استحکام کیلئے مغلوب اور سماج کے بالائی ڈھانچے سے ایک قسم کی ڈیل کرتا ہے۔سماج کا یہ ڈھانچہ اسی حقیقت (جو دراصل مفروضہ ہے) کے سامنے سرِتسلیم خم کر کے قانع ہو جاتا ہے۔یعنی وہ مقتدر طبقے کی سیاسی قوت ہی کو سچ اور حقیقت مان کر اس کی معاونت کرتا ہے۔اب یہاں پر ادیب کا رول اہم ہو جاتا ہے جو سماج کا ایک نمائندہ بن کر سامنے آتا ہے۔مقتدر طبقہ یہی کام جب ادیب اور دانشوروں سے لیتا ہے تو اُسی مقتدر طبقے کی سیاسی طاقت کو ایک قائم کردہ منصوبے کے تحت عوامی حلقے کے ذہنوں میں بٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔لیکن یہ تصور سماج کے کسی محدود طبقے تک محدود نہیں رہتا بلکہ یہ ایک وسیع عوامی حلقے تک پھیل جاتا ہے۔یہ سماج کی جھوٹی حقیقت(Hypothetical Definition of Societical Realism)جسے مافوق حقیقت(Hyperreality) بھی کہہ سکتے ہیں،کو وسیع تر علاقے تک پھیلانے میں ایک اہم کڑی کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔

نوتاریخیت اور ثقافتی مادیت دراصل دونوں ادبی متن کو اس کے تاریخی اور سماجی پس منظر میں دیکھتے ہیں۔دونوں ادب اور تاریخ کے مابین تعلق کی نوعیت کی بدولت تاریخی واقعات کے استناد اور حقائق کو جاننے کی سعی کرتے ہیں۔ثقافتی مادیت نہ صرف طاقت کے ڈھانچوں کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے بلکہ اس سے وابستہ مفکرین یہ بھی دیکھتے ہیں کہ کس طرح ادب یا ثقافتی مظاہر ان ڈھانچوں کے خلاف مزاحمت کا رویہ اختیار کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ریمنڈ ولیمز اور کیتھرین بیلسی جیسے مفکرین کی تحریریں زیادہ تر سیاسی نوعیت کی صورت اختیار کر جاتی ہیں۔پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

> ''نوتاریخیت کے بالمقابل تہذیبی مادیت کی کارکردگی سیاست بیز ہے۔وہ تاریخی نقادوں کے طور پر تاریخی سیاق وسباق کو ایک خاص درجہ مہیا کرتی ہے۔اس کا طریقِ رسائی نظری بنیادوں پر قائم ہے نیز متنی تجزیہ کاری میں سیاسی وابستگی اس کا اصل الاصول ہے۔''[9]

ان دونوں کے درمیان ایک اہم فرق یہ بھی ہے کہ نوتاریخیت کلی طور پر ماضی سے تعلق رکھتی ہے اور ادب کو تاریخی سیاق وسباق میں دیکھتی ہے جبکہ ثقافتی مادیت اسے طبقاتی اور سیاسی

جدوجہد میں دیکھنے پر زیادہ زور دیتی ہے۔ نیز یہ تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے مزاحمت (Resistance) پر زیادہ زور دیتے ہیں جبکہ نوتاریخیت متن اور اس کے تاریخی سیاق و سباق کے باہمی تعلق کو اجاگر کرتے ہوئے کسی خاص نظریاتی وابستگی کی پیروی نہیں کرتی ہے۔ تاہم کچھ اختلافی نوعیت کے باوجود دونوں اس بات کو تسلیم کرتے ہیں۔ ہم تک بیانیات کی صورت میں پہنچائی جانے والی تاریخ دراصل متعصب مورخین کی مقتدر طبقات کی مرضی کا نتیجہ ہے۔ جو سیاسی، سماجی اور مذہبی بنیادوں کو مضبوط کرنے کی غرض سے طاقت کے حصول کو برقرار رکھنے کیلئے تاریخ کا حصہ بنائے گئے ہیں۔ سماج کے مقتدر طبقوں کے یہی بیانات تاریخ میں سرایت کئے ہوئے ہیں جو سماج کے موجود مخصوص ذہنی اور فکری نظریات کی تشکیل کرتا ہے ہیں۔

الغرض نوتاریخی تنقید یہ مانتی ہے کہ ادبی متن اور سیاق وسباق ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں(Text and Context are Interlinked)۔ یہ ادبی تفہیم اور قرأت کا وہ تنقیدی زاویہ ہے جو ادبی متن اور اس کے تاریخی سیاق وسباق کے باہمی ربط پر زور دیتا ہے۔ اس تنقیدی نظریے کے بنیادگزار اسٹیفن گرین بلاٹ مشل فوکو کے افکار و خیالات سے متاثر ہوکر یہ استدلال پیش کرتے ہیں کہ ادب کو اُس وقت کے سماجی، ثقافتی، سیاسی اور معاشی حالات سے الگ کرکے نہیں سمجھا جا سکتا جس میں وہ تخلیق ہوا ہو۔ یہ نظریہ نقدِ نئی تنقید اور ہیئتی تنقید کے اس موقف کو بڑی سختی سے رد کرتی ہے کہ ادب ایک خودمختار اور آزاد شے ہے۔ اس کے برعکس نوتاریخیت ادبی متن کو ایک ایسا مظہر قرار دیتی ہے جو تاریخی بیانیے کے ساتھ نہ صرف جڑا ہوا ہوتا ہے بلکہ یہ ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ اس نظریہ نقد سے وابستہ مفکرین کا یہ ماننا ہے کہ ادبی متن نہ صرف اپنے عہد کی عکاسی کرتا ہے بلکہ یہ اپنے عہد کو تشکیل دینے میں بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ادبی متن محض اپنے دور کا آئینہ دار نہیں ہوتا بلکہ وہ مختلف طاقت کے ڈھانچوں، آئیڈیالوجیز اور ثقافتی اصولوں سے ایک گہرا تعلق قائم رکھتا ہے۔ اس نظریے کی رُو سے ادبی متن دراصل ایک ثقافتی تشکیل ہے جو اپنے عہد کے تاریخی و ثقافتی ماحول کے زیر اثر تخلیق ہوتا ہے۔ مصنف اپنے دور کے فکری دھارے میں شریک ہوتا ہے اور اسکی تخلیق اپنے وقت کی

غالب آئیڈیالوجیز، اقتدار اور سماجی وثقافتی روایات کا آئینہ دار ہوتی ہے۔ گرین بلاٹ نے ولیم شیکسپیئر کے ڈرامہ ''دی ٹمپسٹ'' (The Tempest) کا مطالعہ کر کے یہ ثابت کیا کہ یہ ڈرامہ دراصل انگریزی سلطنت کے بڑھتے ہوئے استعماری رجحانات کا عکس معلوم ہوتا ہے جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شیکسپیئر کے خیالات دراصل کیئر نیٹ ورک آف ڈسکورسز کا ہی نتیجہ محض ہیں۔ گرین بلاٹ اپنی کتاب ''Shakespearean Negotiations:The Circulation of Social Energy in Renaissance England'' میں شامل مضمون ''Martial Law in the Land of Cockaigne'' میں شیکسپیئر کے ڈرامہ ''The Tempest'' اور مارشل لا کے درمیان تعلق کی نوعیت کو نوتاریخی تناظر میں زیر بحث لاتے ہیں۔ انہوں نے ایک مثال کے ذریعے پروسپیرو (Prospero) کے جادو کے اختیار کا تجزیہ کیا اور اسے مارشل لا کے نفاذ کے مترادف قرار دیا۔ لکھتے ہیں:

> ''Prospero withholds food from his enemies, spies upon them, listens to their secret conversations, monitors their movements, blocks their actions, keeps track of their dealings with the island's native inhabitant, torments and disciplines his servants, defeats conspiracies against his life. A crisis of authority—deposition from power, exile, impotence—gives way through the power of his art to a full restoration. From this perspective Prospero's magic is the romance equivalent of martial law. Yet The Tempest seems to raise troubling questions about this

“authority(10)

گویا نوتاریخیت ادبی متن میں کارفرما واقعے کی تعبیر اور تفہیم کیلئے ان آئیڈیالوجیز پر دھیان دیتی ہے جس پر واقع کی تشکیل کی گئی ہو۔کہہ سکتے ہیں کہ واقعہ بذات خود جنم نہیں لیتا بلکہ اس کی تشکیل کسی مورخ کے ہاتھوں ہوتی ہے اور اس تشکیل کے پیچھے جو آئیڈیالوجی کام کر رہی ہوتی ہے،تشریح اور تجزیہ اسے زیر بحث لایا جاتا ہے۔اس کی تشکیل کا انہدام کر کے اس کے پس منظر میں موجود طاقت کے کھیل کو بے نقاب کر کے ہی اس بیانیے کو سمجھا جا سکتا ہے۔جوناتھن کلر نے اس سلسلے میں ایک جگہ یوں توجہ مبذول کروائی کہ:

A key question for the new historicists has” been the dialect of `subversion and containment: how far do Renaissance text offer a genuinely radical critique of the religious and political ideologies of their day and how far is the discursive practice of literature, in its apparent subversiveness, a “way of containing subversive energies.(11)

اتنا ہی نہیں نوتاریخیت اس بات کو بھی تسلیم کرتی ہے کہ ادبی متن نہ صرف اپنے تاریخی اور سماجی سیاق وسباق کی اثر پذیری کا نتیجہ ہوتا ہے بلکہ یہ سماجی اقدار اور ثقافتی روایات کو بھی متاثر کرتا ہے۔عمر بوزکرٹ (Omer Bozkurt) اپنے مضمون ”A Study on Charles Dicken's Oliver Twist from the Perspective of New Historicism“ میں چارلس ڈکنس (Charles Dickens) کے ناول ”Oliver Twist“ کو وکٹورین عہد کے تناظر میں دیکھتے ہوئے اس بات کو ثابت کر کے تاریخ کی اس تلخ حقیقت کو سامنے لاتے ہیں جس میں وکٹورین دور کی غربت اور بچہ مزدوری (Child Labour) کی تلخ حقیقتوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔نوتاریخی نظریہ سازوں کے نزدیک متون سماجی اور فکری سطح پر طاقت کے غلبے

اور حکمران طبقے کے نظریات کو نہ صرف اپنے اندر سموئے رکھتا ہے بلکہ اس کے ردعمل میں مزاحمت(Resistance) کا ذریعہ بھی ثابت ہوتے ہیں۔ تاہم وہ اس بات کا بھی اقرار کرتے ہیں کہ کوئی بھی ادبی متن اگرچہ تاریخی اور ماضی کے حالات و واقعات کے سمجھنے کا قیمتی دریچہ فراہم کرتا ہے تاہم وہ یہ بھی باور کراتے ہیں کہ یہ متون تاریخ کا کوئی سادہ آئینہ نہیں ہیں(Not a Straightforward Reflection of History) بلکہ اس میں ہمیشہ Driving Forces کا عمل دخل بھی شامل رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نوتاریخیت متن اور سیاق وسباق کے درمیان تعلق کو پیچیدہ اور تہہ در تہہ قرار دیتی ہے۔ یہ متون اگرچہ اپنے دور کے تاریخی اور ثقافتی ماحول کے زیر اثر تخلیق ہوئے ہیں تاہم وہ اپنے وقت کی اپسٹیم کی تشکیل میں ایک فعال کردار بھی ادا کرتے ہیں۔

نوتاریخی تنقید کی بنیاد ہی دراصل دو بنیادی تصورات یعنی تاریخ کی متنیت اور متن کی تاریخت(The Textuality of History and the Historicity of Texts) پر قائم ہے۔ لوئس مانٹروس اس باہمی سروکار کو پس ساختیاتی اثرات کے ''متون کی تاریخیت'' (Historicity of Texts)اور'' تاریخ کی متنیت''(Textuality of History) سے تعبیر کرتے ہیں۔ متون کی تاریخیت سے اس کی مراد یہ ہے کہ تمام متون مخصوص سماجی اور ثقافتی تناظر میں سرایت کیے ہوئے ہوتے ہیں جبکہ تاریخیت کی متنیت سے وہ یہ مراد لیتے ہیں کہ ماضی کی تفہیم اس مخصوص سماج کے محفوظ رہ جانے والے متنی آثار کے ذریعے سے ہی ممکن ہوسکتی ہے۔ وہ اپنے مضمون ''Professing the Renaissance:The Poetics and Politics of C ulture'' میں کہتے ہیں کہ متون کی تاریخیت سے میری مراد تمام قسم کے سماجی اور ثقافتی متون بھی ہیں جو ادب کی تخلیق میں اہم کردار ادا کرتے ہیں اور متن کی تاریخیت سے مراد ادبی تخلیقات اپنے دور کے ثقافتی ،سماجی اور سیاسی حالات و واقعات سے جڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ یہ ادبی متن کے وقت کا نہ صرف آئینہ ہوتا ہے بلکہ وہ اس دور کے نظریات ،جدوجہد اور دیگر ثقافتی روایات کو بھی منعکس کرتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''By the historicity of texts, I mean to suggest

the cultural specifity, the social emodiment,of all modes of writing-not only the texts that critics study but also the texts in which we study them. By the textuality of history, I mean to suggest, firstly, that we can have no access to a full and authentic past, a lived material existence, unmediated by the surviving textual traces of the society in question-traces whose survival we cannot assume to be merely contingent but must rather presume to be at least partially consequent upon complex and subtle social processes of preservation and effacement; and secondly, that those textual traces are themselves subject to subsequent textual mediations when they are construed as the "documents" upon which historians ground ‘‘their own texts, called "histories".(12)

لوئس مانٹروس کے مطابق تاریخیت کسی بھی زبان کا ادب کی شعریات، سماج اور ثقافت کے درمیان مسلسل مکالمے کو جنم دیتی ہے۔ان کے مطابق نہ صرف ادیب یا شاعر بلکہ نقاد بھی تاریخ کے اندر سانس لیتے ہیں۔ان کے متون دراصل تاریخ کے نقوش ہیں اور یہ کہ ماضی کے متون کی تفہیم، بیان اور تجزیہ ہمیشہ ہماری غیر جانبداری اور آزاد تجزیے سے انجام پاتے ہیں۔نو تاریخی مفکرین ان دو تصورات کے تحت ادب اور تاریخ کو باہم پیوست (Interwoven) قرار دے کر ان دونوں کے درمیان خلیج کو مٹاتے ہیں اور انہیں

باہمی اثر پذیری کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔تاریخ کوئی غیر جانبدار اور شفاف بیانیہ نہیں بلکہ ایک تخلیقی عمل ہے جو متن، بیانات اور ثقافتی اثرات کے ذریعے تشکیل پاتا ہے۔تاریخ کو بیانات (Narratives) کی صورت میں لانے والے مورخین کے تعصّبات، آئیڈیلوجیز اور اپنے عہد کی معاشرتی ساخت تاریخ کو ایک متن کی شکل دیتے ہیں۔تاریخی دستاویزات دراصل دوسرے متون کے ساتھ ایک وسیع تر بین المتونیت کا حصہ ہوتے ہیں۔:

> "Hayden White has forcefully reminded us, such textual histories necessarily but always incompletely constitute in their narrative and rhetorical forms the "History" to which they offer access.(13)"

نوتاریخیت کے مرکزی اصولوں میں ایک تاریخی موضوعیت کا تصور بھی ہے۔نوتاریخیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ انفرادی شناخت اور سماجی اور تاریخی حقیقت کی تفہیم دراصل مخصوص تاریخی حالات کی پیداوار ہیں۔روایتی تاریخی تنقیدی نظریات کے برعکس جو تاریخ کو ایک معروضی حقیقت کے طور پر دیکھتی ہے، نوتاریخیت یہ استدلال پیش کرتی ہے کہ تاریخ بذات خود ایک بیانیہ ہے جو ثقافتی، نظریاتی اور سیاسی قوتوں سے تشکیل پاتی ہے۔اسٹیفن گرین بلاٹ ”Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare“ میں یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ نشاۃ الثانیہ کا فرد ایک سماجی اور ثقافتی تعمیر تھا جسے ادب، مذہب اور طاقت کے ڈھانچوں (Power Dynamics) نے تشکیل دیا تھا۔گرین بلاٹ نے تھامس مور اور ولیم شیکسپیئر جیسی شخصیات کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ دکھانے کی کوشش کی کہ ان کی شناخت اور شخصیت دراصل اس وقت کے ثقافتی اور سیاسی نظریات کے ساتھ گہرائی سے جڑی ہوئی ہیں۔مشل فوکو کے پاور ڈسکورس کے خیالات سے متاثر ہو کر نوتاریخی مفکرین یہ استدلال پیش کرتے ہیں کہ سماجی اور سیاسی سطح پر بااقتدار طبقہ تاریخی بیانیوں کو کنٹرول کرتے ہیں۔فوکو کے مطابق تاریخ غیر جانبدارانہ نہیں بلکہ ایک ایسا تعمیر شدہ یا تشکیل شدہ بیانیہ ہے جو غالب طبقات

(Dominant Groups) کے مفادات کو ظاہر کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ تاریخی موضوعیت ان طریقوں سے متاثر ہوتی ہے جو طاقت،حاوی آئیڈیالوجیز اور ادارہ جاتی عوامل کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔گرین بلاٹ شیکسپئیر کے ڈراموں کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ ثابت کرتے ہیں کہ ان کے کردار سماجی ڈھانچوں کے ساتھ نبرد آزما ہوتے دکھائے گئے ہیں۔دوہری حیثیت اس پیچیدہ عمل کو منعکس کرتی ہے جس کی تاریخی قوتیں موضوعیت کو تشکیل دینے کی کوشش کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ نوتاریخیت ادبی تخلیقات کو غیر ادبی تاریخی متون جیسے قانونی دستاویزات،خطوط،سیاسی نظریات،مذہبی تحریروں اور ثقافتی مظاہر کو سامنے رکھ کر جانچتی اور پرکھتی ہے۔یہ ادبی متون کو غیر ادبی تاریخی متون کے متوازی رکھ کر تاریخی بیانیے میں حائل غالب آئیڈیالوجیز (Dominant Ideologies) کو سمجھنے اور نشان زد کرنے کی کوشش کرتی ہے۔دراصل سوسئیر کے نظریہ لسان اور لیوتارڈ کے تکثیری ثقافت کے نظریئے نے سماج ثقافت اور ادب کی تاریخ کو دیکھنے سمجھنے اور تشریح و تعبیر کے انداز کو بدل کر رکھ دیا اور یہ کہا گیا کہ تاریخ چونکہ بذات خود ایک متن ہے اور زبان کا پیدا کردہ ہے لہٰذا تاریخ تک رسائی تشریح و تجزیہ سے ہی ممکن ہے اور معروضیت سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔نوتاریخیت کسی بھی ادبی فن پارے کی قرأت کے دوران غیر ادبی تاریخی متون سے تقابل(Comparison of Non Literary Historical Texts) کو بھی تاریخی حقائق کی بازیافت کا اہم ذریعہ تصور کرتی ہے۔نوتاریخیت ایک ہی مخصوص عہد سے وابستہ ادبی اور غیر ادبی متون کے مطالعہ پر زور دیتی ہے اور یہ باور کراتی ہے کہ کسی بھی فن پارے کی تفہیم اور قرأت اور دیگر متون کے سیاقات کی کتنی اہمیت ہے۔پروفیسر عتیق اللہ کے مطابق:

> ''نوتاریخیت قرأت کا ایک خاص طریقہ ہے جس کا اصرار متن کے نہایت غایر مطالعے پر ہے۔نوتاریخیت یہ بتاتی ہے کہ کسی بھی فن پارے کو کس طرح پڑھنا چاہیے اور دیگر متون جیسے اقتصادیات،طبی دستاویزات اور قانونی کتابچوں وغیرہ کے علاوہ متنی سیاقات کی روشنی میں اس کی تفہیم کیسے کی جاسکتی ہے۔''۱۴

گرین بلاٹ نے شیکسپیئر کے ڈراموں کا مطالعہ نو تاریخی تناظر میں کر کے اس کے پس پشت سیاسی اور سماجی محرکات کی حرکت پذیری کو کھنگالنے کی کوشش کی۔ وہ ان ڈراموں میں کیتھولک پادریوں کے زوال پذیر رسوم ورواج، غلامی کے مظالم، پاپائیت کے عروج، ہولناک سزاؤں، زندانوں اور ان میں ہونے والے غیر انسانی رویوں پر گہرائی سے روشنی ڈالتا ہے، جنہیں اس دور میں حکومتی سرپرستی حاصل تھی۔اس کی اہم مثال گرین بلاٹ کا تحقیقی اور تنقیدی نوعیت کا مضمون ''Shakespear and Exorcists'' ہے جس میں انہوں نے شیکسپیئر کے شہرہ آفاق ڈرامے'' کنگ لیئر'' اور سیموئل ہرزنٹ(Samuel Hersnett) کی معروف کتاب'' A Declaration of Egregious Popish Impostures'' کے مابین مشترکہ تاریخی وثقافتی پہلوؤں پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔یہ بات ذہن نشین رہے کہ یہ کتاب دراصل ۱۶۰۳ء میں برطانیہ میں آسیب (جھاڑ پھونک)اتارنے کے عملیات کے بارے میں لکھی گئی تھی اور گرین بلاٹ نے اسے کنگ لیئر کے تخلیقی مواد کیلئے بھرپور استفادہ کیا۔شیکسپیئر کے اس ڈرامے میں سولہویں صدی کے سماجی اور ثقافتی حالات کی جھلک نمایاں طور پر موجود ہے۔گرین بلاٹ نے ان دونوں متون کا گہرائی سے مطالعہ کیا اور ان کے ثقافتی وتاریخی پہلوؤں کو باہم مربوط کر کے تاریخ کو سمجھنے کا ایک منفرد زاویہ پیش کیا۔گرین بلاٹ یہ واضح کرتے ہیں کہ بھوتوں اور شیاطین کے ذریعے لوگوں کو خوفزدہ کرنے اور آسیب اتارنے کے جو مظاہر رائج تھے، وہ سراسر دھوکہ دہی اور فراڈ پر مبنی روایات تھیں۔ درحقیقت ان متاثرین پر تشدد اور غیر انسانی سلوک کیتھولک چرچ کی سرپرستی میں انجام دیا جاتا تھاف۔ چرچ کے ان ناروا اور غیر انسانی سنگین اعمال پر خاموشی اور قانع ہونا دراصل طاقت اور جبر کی سیاست کا ایک ننگا عکس پیش کرتا ہے۔گرین بلاٹ کا یہ تجزیہ بھی قابلِ غور ہے، جہاں وہ ان جابرانہ رویوں اور غیر انسانی اعمال پر کئی سوالات قائم کرتا ہے اور یوں طاقت کے مظاہر کے پیچھے چھپے عزائم اور جبر کے ہتھکنڈوں کا سماج پر اثرات کے نتیجے کو واضح کرتے ہیں۔یوں گرین بلاٹ دونوں متون میں کارفرما مشترک تاریخی وثقافتی عناصر کو واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔:

(1)Edgar's possession is a theatrical

performance exactly in Harsnett's terms, but there is no saving institution, purged of theater, against which it may be set... evacuated rituals, drained of their original meaning, are preferable to no rituals at ‘‘all.(15)

(2)Shakespeare's tragedy reconstitutes as ’’ theater the demonic principle demystified by Harsnett. Edgar's fraudulent, histrionic performance is a response to this principle: evacuated rituals, drained of their original meaning, are preferable to no rituals at ‘‘all.(16)

(3)Both exorcism and Harsnett's own attack ’’ on exorcism undergo a comparable process of evacuation and transformed reiteration in King Lear. Whereas before they had a literal, ‘‘they now have a literary use.(17)

مذکورہ اقتباسات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ نوتاریخیت ادبی اور غیر ادبی متون میں کارفرما مشترک تاریخی وثقافتی کشیدگیوں سے جنم لینے والے طاقت اور جبر کے پوشیدہ رشتے کو اجاگر کرتے ہیں۔ چونکہ طاقت کے مراکز اور مقتدر طبقات اپنے بیانیوں کے ذریعے جبر کی فضا کو برقرار رکھتے ہیں تاہم ادب کے ثقافتی مطالعے جبر اور طاقت کے ان ہتھکنڈوں کی حقیقت آشکار کرنے اور سماج میں پنہاں جبر کی پرتیں کھولنے کا اہم ذریعہ بنتے ہیں۔

نوتاریخیت کسی بندھے ٹکے اصول اور طرزِ فکر یا رویے کو قبولنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ تاریخ، ادب اور ثقافت کے متنوع ،مبہم اور پیچیدہ تعلقات کو سمجھنے اور پرکھنے کے ان اطوار کے مجوعے کا نام ہے جو اس نکتے کی نشاندہی کرتا ہے کہ ادب کلچر، ثقافت اور تاریخ میں ،جبکہ تاریخ اور ثقافت ادب کی روح میں سانس لیتے ہیں۔ یہ رشتے جتنے واضح اور نمایاں ہیں اس سے کہیں زیادہ مستور اور مضمر۔ پیٹر بیری (Peter Berry) کے یہ الفاظ ملاحظہ ہوں:

> New Historicism is that it is a method based ''
> on the parallel reading of literary and non
> literary texts, usually of the same historical
> ``period.(18)

نوتاریخی تنقید کی کارکردگی اور اطلاقی امکانات وحدود کے حوالے سے ایک اہم بحث اس بات کو لے کر ہوتی رہی ہے کہ ادب کی کوئی خود مختار حیثیت نہیں ہوتی ہے ۔ نوتاریخیت کے مطابق ادب یا ادبی متن پورے طور پر آزادانہ اور خود مختار نہیں ہوتا اور نہ ہی کلی طور پر خالص ادبی ہی ہوتا ہے۔ کیوں کہ کوئی بھی ادبی متن جب تخلیقیت کے مراحل سے گزرتا ہے تو اس میں لامحالہ طور پر بعض غیر ادبی عناصر بھی در آتے ہیں۔ اسلئے نوتاریخی ناقدین یہ مانتے ہیں کہ ادب کی خالص اور محدود خود مختاریت اس کے باطن کی بجائے اس آئیڈیالوجی میں پوشیدہ ہوتی ہے جو ہمیشہ ادبی متن اثر انداز رہتا ہے۔ اسلئے نوتاریخی نظریہ سازوں کے نزدیک ادب کی خود مختاریت کا دعویٰ بالکل بھی درست نہیں ہے۔ گرین بلاٹ کی نظر میں ادب ایسا متن ہرگز نہیں جو کہ خود مرتکز ہو۔ دریدا کے یہاں بھی سیاست اور تاریخ کی گنجائش نظر نہیں آتی مگر فوکو کے نزدیک ہر معانی ثقافتی اور سماجی عمل سے ہی صرف وابستہ نہیں بلکہ اس کا نقش گر بھی ہے۔ کیتھرین بیلسی کی رائے میں ادبی مطالعہ معروضی اور آزادانہ نہیں ہوتا بلکہ اس کے پس پردہ کوئی نہ کوئی خاص مقصد پنہاں ہوتا ہے اور وہ پوشیدہ مقاصد اپنے عہد میں رائج ڈسکورس کا حصہ ہوتے ہیں۔ لیکن ایسی صورت میں ادب یا ادبی متن کے تاریخی ،سماجی اور ثقافتی پہلو، جمالیاتی پہلو پر حاوی ہوجاتے ہیں۔ اس وجہ سے

نوتاریخی تنقید پر یہ اعتراض بھی کیا جاتا ہے کہ نوتاریخی نقاد ادبی اور غیر ادبی متون کو یکجا کر کے ان کی خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ لیتی ہے۔ اس کی وجہ سے تنقید میں علمیت اور بصیرت مندی کے عناصر کا غلبہ ہوجاتا ہے اور اعلیٰ اور عمدہ تنقید میں تشفی اور مسرت خیزی کا جو عنصر ہوتا ہے وہ دبا دبا سا رہتا ہے۔ تاہم یہاں پر یہ واضح کرنا چاہوں گا کہ نوتاریخی تنقید ادبی متن کی قرأت کے دوران اولاً متن کو ہی بنیاد بناتی ہے جو اپنے اندر متعدد متون کا حاصل ہوتا ہے۔ لہٰذا ادبی متن پر توجہ کرتے ہوئے دیگر متعدد متون تک رسائی کا یہ مطلب نہیں کہ وہ متن میں شامل جمالیاتی عناصر کی نفی کرتی ہے۔ ہاں لیکن نوتاریخیت ہئیتی اور نئی تنقید کی طرح متن کو ایک خودمختار اکائی ماننے سے انکاری نظر آتی ہے۔ البتہ اس کے برعکس وہ متن کو سماجی اور معاشرتی متون کا شاخسانہ تصور کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے جب نوتاریخی نقاد ادبی متن کی قرأت کے دوران غائر مطالعے کا رخ اختیار کرتا ہے تو وہ تاریخی حقائق کی نشاندہی کیلئے ان جمالیاتی عناصر اور ادب کے غیر مانوسیانے عمل کو بطور خاص زیر بحث لاتا ہے جو تاریخی مبالغہ آرائی کا متبادل بیانیہ قرار پاتی ہے۔ اسلئے نوتاریخیت پر یہ الزام تراشنا قطعی بے بنیاد ہے کہ یہ ادبی متن کی قرأت کے دوران جمالیاتی عناصر کو یکسر نظرانداز کرتی ہے۔

نوتاریخیت اگرچہ ادبی متن کو اس کی ساخت میں کسی نہ کسی حد تک ایک مکمل اور نامیاتی تشکیل قرار دیتا ہے، تاہم یہ ثقافت کو ایک کلیت پسندانہ نظام کے طور پر نہیں بلکہ ان کے سیاسی، سماجی، مذہبی اور تہذیبی تصورات کا مجموعہ قرار دیتی ہے جو مقتدر قوتوں کے ذریعے تشکیل پاتے ہیں اور ادبی متن پر اثر انداز ہونے کی طاقت رکھتے ہیں۔ ہر ادیب یا تخلیق کار اسی ماحول میں زندگی بسر کرتا ہے جو طاقت کے بیانیوں کے زیر اثر تشکیل دیا جاتا ہے۔ یہ طاقتور عناصر اس ماحول کی صورت گری اپنی خواہشات اور مفادات کی تکمیل کے لئے کرتے ہیں۔ لہٰذا جب ایک ادیب یا تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل کے دوران کوئی فن پارہ تخلیق کرتا ہے تو وہ ماحول لازمی طور پر اس کے متن میں جھلکتا ہے۔ یہ عمل شعوری یا غیر شعوری دونوں صورتوں میں ممکن ہوسکتا ہے۔ ادبی متن میں موجود یہ ماحول پس منظر اور پیش منظر کے طور پر اس عہد کے مقتدر بیانیوں کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔ ان بیانیوں کا جبر یا

عکس کسی نہ کسی شکل میں فن پارے کی ساخت یا بنیاد میں ایک خلا یا شگاف کی صورت میں رہ جاتا ہے۔نو تاریخیت اس شگاف کی تلاش اور بازیافت کے عمل کو ایک دوسرے عہد میں ممکن اور آسان بناتی ہے۔:

''نو تاریخی نقاد،متن کے توسط سے مصنف کے ذہنی تعصّبات،شبہات، عقائد،نظریات،خوف اور بے چینیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے۔''۱۹

اس طرح نو تاریخیت ادب اور تاریخ کے باہمی تعلق کو بنیاد بنا کر تاریخ کی موضوعیت پر متعدد سوالات اٹھاتی ہے۔ یہ اس بات پر روشنی ڈالتی ہے کہ ادب اور تاریخ کے باہم جڑے ہونے کے عمل سے ایسے نظریات اور تصورات سامنے آتے ہیں جو مقتدر بیانیوں کے زیر اثر تشکیل پاتے ہیں۔نو تاریخیت ادب اور تاریخ کے سیدھے اور سادہ تعلق کو مسترد کرتے ہوئے ادبی متن کو اس تاریخی منظر نامے سے جڑا ہوا قرار دیتی ہے جو اس متن کی تخلیق اور تشکیل کا موجب بنتا ہے۔یہ ادبی متون اور مقتدر بیانیوں کی حقیقت کو تاریخ کے منطقی اور ناگزیر تعلق کے تناظر میں دیکھتی ہے، جہاں یہ دونوں ایک دوسرے سے گہرے رشتے میں جڑے ہوتے ہیں۔نو تاریخیت میں تاریخ کو ایک سیدھی اور سادہ حقیقت کے بجائے ایک متنوع،کثیر جہاتی اور تہہ دار تصور کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔تاریخ جتنی سامنے موجود ہوتی ہے اتنی ہی پردے کے پیچھے بھی چھپی ہوتی ہے۔ یہ جتنی نمایاں ہے اتنی ہی غیر مرئی اور پوشیدہ بھی۔ اس لیے تاریخ میں عدم ربط اور عدم تسلسل کے سلسلے موجود ہوتے ہیں۔آخر میں ایک اہم بات یہ کہ نو تاریخیت میں 'تاریخ'' سے مراد کسی مخصوص دور کا محض تہذیبی،سماجی اور سیاسی منظر نامہ نہیں ہے۔ بلکہ،اس کا مقصد تاریخیت کو ایک ایسے منطقی اصول کے طور پر استعمال کرنا ہے جس کے ذریعے کسی بھی واقعے،شے یا مظہر کو اس کے تناظر میں سمجھنا اور اس کی معنویت کو واضح کرنا ہے۔اس نظریے کے تحت تمام تہذیبی،ثقافتی اور سماجی متون بھی تاریخ کا حصہ تصور کیے جاتے ہیں۔ یہ نظریہ نقد کسی مخصوص عہد کے ادبی متن کو اس عہد کے ساتھ موازنہ کرتے ہوئے دونوں کے درمیان موجود مشترکہ حکمت عملیوں کی نشاندہی کر کے ان کا تجزیہ کرتی ہے۔ یہ عمل ادب اور تاریخ کے درمیان ایک گہرا ربط قائم کرتا ہے،جس کے ذریعے متن کی حقیقی اور علامتی اہمیت کو اجاگر کیا جاتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص، ۱۲۸

۲۔ Marmie Hughes-Warrington, Fifty key Thinkers on history,P,95

۳۔ Peter Berry,Begining Theory:An Introduction to Literary and Cultural Theory,Edition Forth,Manchester University Press,2018,P,179

۴۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، مابعد جدیدیت: نظری مباحث، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۸ء، ص، ۱۹۵

۵۔ Stephen Greenblatt,Renaissance Self-Fashioning From More to Shakespearet,The University of Chicago Press.Chicago & London,1980,P,256

۶۔ Raymond Williams,Culture and Materialism,Verso London,New York,2005,P,44

۷۔ عتیق اللہ، تنقید کا نیا محاورہ، نعمانی پریس، دہلی، ۱۹۸۴ء، ص، ۱۶

۸۔ عتیق اللہ، تنقید کی جمالیات، جلد ۴، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۱۴ء، ص، ۱۱۱

۹۔ عتیق اللہ، تعصّبات، ایم۔ آر۔ پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء، ص، ۱۱۲

۱۰۔ Stephen Greenblatt,Shakespearean Negotiations:The circulation of Social Energy in Renaissance England,Umiversity of California Press,Berkeley,Los Angeles.1988,P,156

۱۱۔ Jonathan Culler,Literary Theory:A Very Short Introduction,Oxford University Press,1997,P,130

۱۲۔ Louis A. Montrose,Professing the Renaissance:The Poetics and Politics of Culture,Compiled in,The New Historicism,Compiled by.H.Aram Veeser,Routledge Taylor and Francis Group,London and New York,2013,P,20

۱۳۔ Louis A. Montrose,Professing the Renaissance:The Poetics and Politics of Culture,Compiled in,The New Historicism,Compiled by.H.Aram Veeser,Routledge Taylor and Francis Group,London and New York,2013,P,20

۱۴۔عتیق اللہ،تعصّبات،ایم۔آر۔پبلی کیشنز،نئی دہلی،۲۰۰۵ء،ص،۹۹
۱۵۔ Stephen Greenblatt,Shakespearean Negotiations:The circulation of Social Energy in Renaissance England,Umiversity of California Press,Berkeley,Los Angeles.1988,P,127
۱۶۔ Stephen Greenblatt,Shakespearean Negotiations:The circulation of Social Energy in Renaissance England,Umiversity of California Press,Berkeley,Los Angeles.1988,P,127
۱۷۔ Stephen Greenblatt,Shakespearean Negotiations:The circulation of Social Energy in Renaissance England,Umiversity of California Press,Berkeley,Los Angeles.1988,P,127
۱۸۔ Peter Berry,Begining Theory:An Introduction to Literary and Cultural Theory,Edition Forth,Manchester University Press,2018,P,175
۱۹۔عتیق اللہ،تعصّبات،ایم۔آر۔پبلی کیشنز،نئی دہلی،۲۰۰۵ء،ص،۱۰۲

☆☆☆

ڈاکٹر مظفر منظور

ریاست جموں وکشمیر میں اردو زبان کے فروغ میں ریڈیو کشمیر کا کردار

تلخیص: جموں وکشمیر ایک کثیر لسانی علاقہ ہے جموں وکشمیر کے تمام خطوں کا المیہ یہ رہا ہے کہ یہاں کبھی بھی کوئی مشتر کہ زبان پروان نہ چڑھ سکی۔ حالانکہ سنسکرت اور فارسی جیسی بڑی زبانیں یہاں کی علمی، ادبی، تہذیبی اور درباری زندگی پر ایک عرصے تک براجمان رہیں، لیکن عام بول چال کی زبانیں نہ بن پائیں۔ تاہم یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ جموں وکشمیر کی مختلف النوع لسانی اکائیوں کے درمیان تہذیبی، سماجی، اقتصادی اور سیاسی روابط اردو زبان کے توسط ہی سے قائم ودائم ہیں۔ نیز یہی زبان یہاں کی عوام کو بیرون ریاستوں کے باشندوں سے اختلاط کی ضمانت فراہم کرتی ہے۔ جموں وکشمیر میں اردو زبان کی ترویج واشاعت کے اسباب ومحرکات میں مختلف اداروں کے بشمول ریڈیو کشمیر نے ایک اہم اور ناقابل فراموش کردار ادا کیا ہے۔

کلیدی الفاظ: ریاست جموں وکشمیر، اردو زبان، اردو ادب، ریڈیو کشمیر سرینگر، ریڈیو کشمیر جموں

ریاست جموں وکشمیر میں اردو زبان سے قبل فارسی زبان رائج تھی ۔ تاریخی شواہد اور محققین کی آراء کو مدِنظر رکھتے ہوئے یہ یقینی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ ریاست میں اُردو زبان انیسویں صدی کے وسط میں متعارف ہوئی۔ اس زمانے میں ریاست پر ڈوگرہ حکمرانوں کی حکومت تھی اور کئی ایسے حالات پیدا ہوئے جو ریاست میں اُردو کو روز بروز مقبول بنانے اور یہاں کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی میں اس کے قدم جمانے میں

سازگار ثابت ہوئے۔ چونکہ فارسی کے سرکاری زبان ہونے کی وجہ سے کشمیری زبان پرلسانی اور تہذیبی اعتبار سے گہرے اوردوررس اثرات ثبت ہوئے،لہٰذا قدرتی طور پر جب اہل کشمیر اُردو سے متعارف ہوئے تو انھیں اردو زبان کو سیکھنے میں کوئی خاص دشواری محسوس نہ ہوئی کیونکہ اُردو پر لسانی اعتبار سے فارسی کا بہت اثر ہے۔ چنانچہ اس زمانے میں پنجاب اور اتر پردیش کے نواحی علاقوں سے ریاست کے قریبی تعلقات تھے اور وہاں اُردو بہت مقبول تھی اس لیے ریاست میں اُردو زبان کے پھلنے پھولنے کا ایک سازگار ماحول تیار ہوا۔مزید برآں اس عہد میں اُردو کے شعرا اور ادبا وارِدِ ریاست ہو کر اُردو کی مقبولیت کا باعث بنے۔ ادیبوں اور شاعروں کے علاوہ عام لوگ، تجّار، سیّاح اور سرکاری عہدہ دار بھی باہر سے آتے رہے اور مقامی لوگوں سے اُردو میں ہی بات چیت کرتے رہے۔ نیز کشمیر کے لوگ بھی تجارت اور مزدوری کرنے کے لیے بیرون ریاستوں کا رخ کرتے تھے،بعض لوگ تعلیم حاصل کرنے اور نوکریوں کی خاطر ریاست سے باہر جایا کرتے تھے اور وہاں انھیں اُردو زبان سے سابقہ پڑتا تھا۔الغرض مختلف سیاسی،سماجی اور معاشرتی وجوہات کی بنا پر ریاست کے لوگ اُردو زبان سے متعارف ہوتے گئے۔ یہاں تک کہ ۱۸۸۹ء میں ڈوگرہ مہاراجہ پرتاپ سنگھ نے اُردو کو سرکاری زبان قرار دے کر اس کی اہمیت اور ضرورت کا برملا اعتراف کیا۔اس ضمن میں حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''۱۸۸۹ء میں مہاراجہ پرتاب سنگھ نے اُردو کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے پیش نظر اسے سرکاری زبان کا درجہ دے دیا۔ چنانچہ یہ دفاتر اور عدالتوں میں رائج ہوگئی اور تعلیمی اداروں میں پڑھائی جانے لگی۔'' (ریاست جموں وکشمیر میں اُردو ادب ، شیخ محمد عثمان اینڈ سنز تاجرانِ کتب،سرینگر،۲۰۱۰ء، ص:۶۹)

اس طرح ریاست میں اُردو زبان کی اہمیت مسلّم ہوگئی اور اہلِ ریاست اُردو کی طرف متوجہ ہوگئے۔ البتہ ریاست کے بعض لوگ بالخصوص ادیب اور شاعر اٹھارہویں صدی سے قبل ہی اُردو زبان سے تعارف حاصل کر چکے تھے۔اس زمانے سے لے کر عصر حاضر تک ریاست جموں وکشمیر میں اردو زبان ہی بحیثیت سرکاری زبان رائج ہے، نیز یہی

زبان ریاست کے تمام خطوں کے باشندوں کے مابین رابطے کی زبان سے بھی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ ریاست میں اردو زبان کے فروغ میں کئی علمی، ادبی اور ثقافتی اداروں نے پیش رفت کی ہے۔ بالخصوص یہاں کے تعلیمی اداروں میں اردو زبان کو ترجیحی بنیادوں پر نصاب میں شامل کیا گیا اور جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز کے شانہ بہ شانہ یہاں کے صحافیوں نے بھی اردو زبان کو فروغ دینے میں غیر معمولی خدمات انجام دی ہیں۔ لیکن یہ بات بھی پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ریاست جموں و کشمیر میں اردو زبان کو عوامی سطح پر مقبول بنانے میں دوردرشن کیندر سرینگر اور ریڈیو کشمیر (سرینگر اور جموں) کی بے لوث خدمات بھی نا قابل فراموش ہیں۔

ریاست میں پہلا ریڈیو اسٹیشن ''ریڈیو کشمیر جموں'' یکم دسمبر ۱۹۴۷ء کو جموں میں قائم کیا گیا اور ۲۱ دسمبر ۱۹۴۷ء کو سرینگر میں ''ریڈیو کشمیر سرینگر'' کے نام سے دوسرے ریڈیو اسٹیشن کی بنیاد ڈالی گئی جس کا افتتاح یکم جولائی ۱۹۴۸ء کو کیا گیا۔ ان دونوں ریڈیو اسٹیشنوں نے قیام کے فوراً بعد اردو زبان میں اپنی نشریات کا آغاز کیا۔ اردو زبان کے علاوہ ان اسٹیشنوں سے مقامی زبانوں بالخصوص کشمیری اور ڈوگری زبان میں بھی نشریات کا سلسلہ شروع ہوا لیکن بیشتر نشریات اردو زبان میں ہی پیش کی جاتی رہیں۔ ریڈیو اسٹیشنوں کی ان نشریات سے اردو زبان ریاست کے عام گھروں میں داخل ہوئی اور ہر طبقے کی زبان بن گئی۔ ریڈیو کشمیر کے ساتھ ابتدا سے ہی اردو زبان کے ایسے مخلص ادیب اور شاعر منسلک ہوئے، جنھوں نے پوری دلجمعی اور انہماک سے اردو زبان کی آبیاری کی۔ انھوں نے اپنی دلکش تحریروں سے ریاست کے لاکھوں سامعین کو متاثر کیا۔ یوں ریڈیو کشمیر نے نہ صرف یہ کہ ریاست میں اردو زبان کی ترویج و اشاعت میں پیش رفت کی بلکہ اردو ادب کی بھی کافی خدمت کی، نیز متعدد ادبا اور شعرا کی ادبی صلاحیتوں کی نکھارنے اور ایک نئی جلا بخشنے میں بھی اہم کردار ادا کیا۔

ریاستی عوام کی ایک کثیر تعداد ریڈیو سے نشر ہونے والے خبروں کے بلٹن کے علاوہ حالات حاضرہ کا پروگرام یعنی شہر بین سنتی ہے۔ ریڈیو کشمیر سے ہر دن کشمیری اور اردو خبروں کے بلٹن ساتھ ساتھ نشر کیے جاتے ہیں۔ خبروں کے علاوہ ریڈیو کشمیر سے کئی طرح کے اردو پروگرام روزانہ نشر ہوتے ہیں اور یہ پروگرام سامعین کی دلچسپی کو مدنظر رکھ کر ترتیب دیے جاتے ہیں۔ ان

میں ہفتہ وار نشر ہونے والے ڈراموں کو اب بھی لوگوں کی ایک کثیر تعداد سنتی اور پسند کرتی ہے۔ گفتگو اور بحث ومباحثہ کے پروگرام بھی لوگوں کی دلچسپی کا مرکز ہیں۔ اس کے علاوہ اردو میں کئی ادبی پروگرام بھی نشر ہوتے ہیں جن میں عام لوگ بھی دلچسپی لیتے ہیں۔ ان پروگراموں کے بارے میں ریڈیو کو ہر ہفتے سینکڑوں خطوط موصول ہوتے ہیں اور ان خطوط کی زبان اردو ہوتی ہے (لیکن آج کل ایس ایم ایس اور ای میل وغیرہ کو ترجیح دی جاتی ہے)۔ انھی خطوط سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ لوگ تفریحی پروگراموں کے ساتھ ساتھ سنجیدہ ادبی پروگرام بھی انہماک سے سنتے ہیں اور اپنی آراء بھی ریڈیو تک پہنچاتے ہیں۔ اگر کچھ نہیں تو کم از کم ریڈیو کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نے لوگوں کو اردو میں خط لکھنے کی عادت ڈال دی، اس کے علاوہ ریڈیو نے جہاں عام لوگوں کو اردو کے ساتھ جوڑے رکھا وہیں کئی لوگوں کو اردو میں لکھنے کی ترغیب بھی دی۔

مجموعی طور پر یوں کہہ سکتے ہیں کہ اردو زبان کے بعض مشہور ومعروف ادیب اور شاعروں نے ریڈیو کشمیر سرینگر اور ریڈیو کشمیر جموں سے منسلک ہو کر اردو زبان کو ترقی دینے میں نمایاں رول ادا کیا۔ ایسی شخصیات میں میر غلام رسول نازکی، کمال احمد صدیقی، زبیر رضوی، فیاض رفعت، فاروق نازکی، سومناتھ سادھو، موتی لال ساقی، پران کشور، عبید صدیقی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ علاوہ ازیں عبد القادر سروری، عالم خوند میری، آل احمد سرور، شکیل احمد وغیرہ جیسے مشہور ومعروف قلمکاروں نے بھی ریڈیو کشمیر کے ذریعے اردو زبان کو مقبول بنانے میں ایک اہم رول ادا کیا۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اردو کے فروغ کے لیے جتنا اہم رول تعلیمی اداروں نے ادا کیا ہے، اتنا ہی اہم کام ریڈیو کشمیر سرینگر اور ریڈیو کشمیر جموں میں انجام دیا ہے۔

ریڈیو کشمیر جموں: جس زمانے میں اس ادارے کا قیام عمل میں لایا گیا، اس وقت پورا برصغیر تقسیم کا درد جھیل رہا تھا، مخلوط ثقافتی شناخت داغدار ہوگئی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب رشتے بے اعتبار ہو گئے تھے، اقدار پامال ہوگئی تھیں، دوریاں کھائیاں بن گئی تھیں۔ ان کھائیوں کو پاٹنے کے لیے کچھ مضبوط پلوں کی ضرورت تھی۔ چنانچہ گنگا جمنی تہذیب کی نمائندہ زبان یعنی اردو کے مضبوط کندھوں پر ایک لسانی پل کھڑا ہو گیا جس نے منقطع ہوئے رشتوں کو جوڑنا شروع کیا۔ ریڈیو کشمیر جموں نے اس اہم ترین تحریک کو خوب تقویت بخشی۔

ریڈیو کشمیر جموں سے جب نشریات کا آغاز ہوا، تو اردو ادب کے مایہ ناز افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی اس کا حصہ ہو گئے۔ تب ریڈیو جموں سے وابستہ سارا عملہ اردو دان تھا اور اس اسٹیشن سے نشر ہونے والے پروگراموں میں زیادہ تر پروگرام اردو کے ہوا کرتے تھے۔ اس اسٹیشن کے ذمے جہاں مقامی لوگوں سے وابستہ مسائل و معاملات، ادب و ثقافت کا احاطہ کرنا تھا، وہیں سرحد پار تک اپنی آواز پہنچانے کی ذمہ داری بھی تھی۔ اس لیے پروگراموں کا ایک بڑا حصہ سرحد پار رہنے والوں کے لیے مخصوص تھا۔ جموں شہر اور اس کے مضافاتی علاقہ جات میں اس وقت اردو کا بول بالا تھا، اردو عوام و خواص کی زبان تھی اور ریڈیو کشمیر جموں بھی اردو کی تشہیر و فروغ کے لیے اہم کردار ادا کر رہا تھا۔

راجندر سنگھ بیدی ریڈیو کشمیر جموں میں بحیثیت اسسٹنٹ ڈائریکٹر تعینات تھے، چنانچہ ریڈیو کشمیر جموں کے لیے ان کا وہاں ہونا جتنا لازمی تھا، اس سے کئی گنا زیادہ ان کی موجودگی اردو کے لیے اہم رہی۔ بیدی کے بعد کیلاش ناتھ کول میکش کشمیری ریڈیو کشمیر جموں میں اردو کی تحریک کے روح رواں بن گئے، انھوں نے ریاست کے طول و ارض سے اردو سے وابستہ شخصیات کو ڈھونڈ نکالا اور انھیں ریڈیو کشمیر جموں کی نشریات کا حصہ بنایا، بالخصوص اپنے استاد قیصر جالندھری کو انھوں نے ریڈیو کشمیر جموں سے جوڑا۔ ان دنوں ریڈیو کشمیر جموں اردو زبان و ادب کا سرگرم مرکز تھا۔ یہ ٹوٹے رشتوں کو از سرنو جوڑ رہا تھا اور پامال ہوئی تہذیبی اقدار کی بحالی کے لیے انقلابی اقدامات کر رہا تھا۔ اسی دور میں صدر شعبہ اردو جموں یونیورسٹی عابد پشاوری بھی ریڈیو کشمیر جموں کے پروگراموں کا حصہ بنے اور اردو کے مشہور ادیب منظر اعظمی بھی ریڈیو کشمیر جموں کے پروگراموں میں انہماک سے پیش پیش رہے۔ انھوں نے جموں میں اردو کے لیے چلائی جا رہی تحریک میں نمایاں رول ادا کیا۔ وہ ریڈیو کشمیر جموں کے سرگرم رکن رہے۔ علاوہ ازیں مشہور شاعر عابد مناوری بھی ریڈیو کشمیر جموں کی اردو نشریات کا حصہ رہے۔ اس زمانے میں جموں میں آئے دن قومی سطح کی ادبی مجالس اور مشاعروں کا اہتمام ہوتا تھا جن میں ملکی سطح کے نامور اردو شعرا اور ادبا شرکت کرتے تھے۔ معروف ماہر اقبالیات اور شاعر جگن ناتھ آزاد اور عرش صہبائی بھی ریڈیو کشمیر جموں میں اردو کے ادبی پروگراموں میں نمایاں طور حصہ لیتے رہے۔

پی بی شرما ریڈیو کشمیر جموں کے پہلے مقامی اسٹیشن ڈائریکٹر بنے۔ انھوں نے ریڈیو کے بیشتر پروگراموں میں اردو کو امتیازی طور پر برتا اور اس زمانے میں ریڈیو کشمیر جموں سے عام اعلانات سے لے کر خبروں، اطلاعات، کسانوں کے پروگرام اور عوامی مسائل کے پروگرام تک اردو میں ہی نشر ہوتے تھے۔ یوں پی بی شرما کا دور ریڈیو کشمیر جموں اور اردو، دونوں کے لیے بارآور ثابت ہوا۔ ان کے بعد فاروق نازکی، فیاض شہریار وغیرہ نے بھی اپنے دور میں ریڈیو کشمیر جموں میں اردو کے فروغ کے لیے کافی کام کیا۔ ان کے دور میں ریاستی اور قومی سطح کے ادبی اور لسانی نوعیت کے کئی پروگرام ریڈیو کشمیر جموں میں آراستہ کیے جاتے رہے۔

لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے ریڈیو کشمیر جموں میں اردو زبان کے بجائے ڈوگری زبان کی نشریات کا رجحان بڑھتا گیا اور اب اردو زبان کو پس پشت ڈال کر ڈوگری زبان ہی ریڈیو کشمیر جموں کی نمائندہ نشریاتی زبان ہوگئی ہے حالانکہ ریڈیو کشمیر جموں میں آج بھی چند حالات حاضرہ کے پروگرام اور بعض ادبی پروگرام اردو میں ہی منعقد کیے جاتے ہیں تاہم مجموعی طور پر ریڈیو کشمیر جموں میں اردو کی حالت ناگفتہ بہہ ہے جس پر سنجیدگی سے غور کرنا از بس ضروری ہے۔

ریڈیو کشمیر سرینگر: ریڈیو کشمیر سرینگر ایک تہذیبی و تمدنی ادارہ ہے اس ادارے سے ادب، موسیقی، ثقافت، زراعت، باغبانی، تعلیم، حالات حاضرہ اور زندگی کے دیگر شعبہ جات کو فروغ اور رہنمائی ملی ہے۔ اس نے معرض وجود میں آنے کے ساتھ ہی اردو زبان میں اپنی نشریات کا آغاز کیا لیکن رفتہ رفتہ اس میں کئی دیگر زبانوں مثلاً کشمیری، ڈوگری، شینا، گوجری، پنجابی، ہندی، انگریزی وغیرہ میں بھی پروگرام پیش کیے جانے لگے۔ تاہم اس ادارے سے نہ صرف ریاست جموں و کشمیر کے مختلف خطوں کی زبانوں کو فروغ حاصل ہوا بلکہ اس سے ایک ایسا ماحول تیار کیا جس کی وساطت سے اردو زبان کی ترویج و اشاعت کی راہ ہموار ہوئی اور اردو زبان عوامی سطح پر کافی مقبول ہوئی۔ نیز ریڈیو کشمیر سرینگر نے ریاست کے قلم کاروں، شاعروں اور صحافت سے وابستہ حضرات کو ایک پلیٹ فارم فراہم کیا اور ان کی فنی صلاحیتوں کو نکھارنے میں بھی کلیدی رول ادا کیا۔

ریڈیو کشمیر سرینگر سے نشر ہونے والے اردو پروگراموں کو کئی زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

ریڈیو خبرنامہ: ریڈیو کشمیر سرینگر سے دن بھر کئی مرتبہ خبروں کے بلٹن نشر کیے جاتے ہیں اور لوگ پورے انہماک سے انھیں سنتے ہیں، اس زمانے میں بھی جب ریاست جموں و کشمیر میں ٹیلی ویژن کی خدمات میسر نہیں تھیں اور عہد حاضر کے پیچیدہ اور مصروفیت سے بھرے ماحول میں بھی۔ بالخصوص جب نامسائد حالات کے باعث دوسرے ذرائع ابلاغ یعنی ٹی وی، اخبارات اور انٹرنیٹ کی خدمات التوا میں پڑ جاتی ہیں۔

ریڈیو تبصرے: یعنی کسی اہم بات، واقعے یا حادثے وغیرہ کی تفصیلی اور وضاحتی جانکاری۔ ریڈیو کشمیر سرینگر سے ایسے پروگرام بھی نشر ہوتے ہیں جن میں مختلف امور و معاملات پر تبصرے کیے جاتے ہیں۔ سامعین اس نوعیت کے پروگراموں کو بھی بہت سراہتے ہیں۔

آج کی سرخیاں: ریڈیو کشمیر سرینگر سے اس پروگرام کی نشریات ۲۰۰۰ء سے شروع ہوئی۔ دس منٹ کے اس پروگرام میں ریاست جموں و کشمیر سے شائع ہونے والے اردو اور انگریزی اخبارات کی سرخیاں پیش کی جاتی ہیں۔

شہر بین: ریڈیو کشمیر سرینگر کا مقبول ترین پروگرام ''شہر بین'' ۱۹۹۸ء میں شروع کیا گیا۔ اس زمانے میں ریڈیو کشمیر سرینگر کے ڈائریکٹر اشرف ساحل اور پروگرام کی پرڈیوسر نعیمہ مہجور تھیں۔ یہ پروگرام پہلے دس منٹ کا ہوتا تھا لیکن اس کی کامیابی اور مقبولیت کے باعث اسے آدھے گھنٹے تک بڑھا دیا گیا۔ اس میں ریاست کی دن بھر کی تمام خبروں کو نشر کیا جاتا ہے اور ہر ضلع سے اس کے نمائندے اپنی آواز میں وہاں کے حالات و واقعات اور مسائل پر مبنی خبریں پیش کرتے ہیں۔

انٹرویو / ملاقات: انٹرویو کا بنیادی مقصد کسی اہم شخص سے اس کی حیات و شخصیت، خیالات و حقائق، نظریات و تصورات اور فکر و فن کے حوالے سے معلومات حاصل کرنا ہے۔ ریڈیو کشمیر سرینگر کو اس اعتبار سے یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس کے پاس انٹرویوز اور خاص ملاقاتوں کی ایک بڑی تعداد محفوظ ہے۔ جن میں اردو زبان و ادب سے متعلق بعض اہم اور مشہور شخصیات سے ہوئی بات چیت شامل ہے جن میں اردو کے مشہور شاعر جگر مراد آبادی،

فراق گورکھپوری، اسرار الحق مجاز، مخدوم محی الدین، کرشن چندر، دینا ناتھ نادم، سراج لکھنوی، معین احسن جذبی، سید سجاد ظہیر، محی الدین قادری زور، فاضل کاشمیری، مرغوب بانہالی، حامدی کاشمیری وغیرہ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

ریڈیو ٹاک: ریڈیو ٹاک میں مشاہیر کسی بھی موضوع پر مفصل مقالہ یا مضمون لکھ کر سامعین کی نذر کرتے ہیں۔ ریڈیو ٹاک میں موضوعات کی قید نہیں رہتی بلکہ عام طور پر سماجی، سیاسی، ادبی، سائنسی موضوعات پیش کیے جاتے ہیں۔ ریڈیو کشمیر سرینگر سے اردو زبان میں سینکڑوں مضامین بطور ریڈیو ٹاک نشر کیے گئے ہیں۔

بحث ومباحثہ/مذاکرہ: ریڈیو کشمیر سرینگر سے ''پریم چند کا فن''، ''اقبال کی آفاقیت''، ''کشمیر میں اردو نثر'' وغیرہ جیسے کئی ادبی مباحثے و مذاکرے منعقد کیے گئے جن میں اردو زبان و ادب سے وابستہ بعض سرکردہ شخصیات نے حصہ لیا۔

ریڈیو ڈراما: فن کے رو سے ریڈیائی ڈراما اسٹیج کے ڈرامے سے منفرد ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈراما دراصل آوازوں کے اتار چڑھاؤ اور پیچ وخم سے ترتیب دیا جاتا ہے۔ ریڈیو کشمیر سرینگر سے ۱۹۶۰ء سے اقبال مجید کا لکھا ڈراما ''آوازوں کا شہر'' پران کشور اور برج شرما نے پیش کیے۔ ان کے دور میں کئی اردو ڈرامے ریڈیو کشمیر سرینگر سے نشر کیے گئے جو عوامی سطح پر کافی پسند کیے گئے۔ مثلاً خالو جان کا خواب (علی محمد لون)، محبت کے سوا (راہی معصوم رضا)، میٹھا پانی (ایس او گل)، تلاش، اور بالیاں گیہوں کی (شکیل الرحمان)، ایک اور پڑاؤ (نور شاہ)، میرا بھائی (آفاق احمد) وغیرہ۔ مزید برآں ریڈیو کشمیر سرینگر سے سیریل کے انداز پر بھی متعدد ڈرامے پیش کیے جاتے رہے۔ پچھلی دو دہائیوں کے دوران ریڈیو کشمیر سرینگر سے ''گھر کا چراغ''، ''روشنی کے پھول'' (حسن ساہو)، ''زندگی کے سناٹے''، ''اجنبی لمحوں کے پرندے''، ''جو میرے قریب ہیں''، ''تیسری آنکھ'' اور ''شب ہونے سے پہلے'' (نور شاہ)، ''زندگی کے آس پاس'' اور ''دشمن جاں'' (اشرف عادل)، ''راہی منزل تنہا تنہا'' (بشیر دادا)، ''سفر حیات کا (عمر مجید)، ''کہاں جائیں'' (فاروق نازکی)، ''قرابت'' (مسرور حسین) وغیرہ ڈرامے پیش کیے گئے۔ بحیثیت مجموعی ریڈیائی ڈراموں نے ریاست میں اردو زبان کے فروغ میں اہم پیش رفت کی۔

ریڈیو ڈاکومینٹری اور فیچر: ریڈیو کشمیر سرینگر سے متعدد پروگرام ڈاکومینٹری اور فیچر کے روپ میں پیش کیے جاتے ہیں۔ جن میں کشمیر سے متعلق متنوع موضوعات کو جگہ دی جاتی ہے۔

بزم مشاعرہ/بزم سخن: ان پروگراموں میں ریاست کے نمائندہ شعرا کو مدعو کیا جاتا ہے جو پروگرام میں اپنا کلام سناتے ہیں۔

باتوں باتوں میں، آپ کی فرمائش، ایک فن کار اور گیت سنگیت: ان سبھی پروگراموں میں اردو غزلیں اور فلمی گانے پیش کیے جاتے ہیں۔

پیام صبح: یہ ایک مرکب پروگرام ہے اور ۱۹۹۸ء سے ریڈیو کشمیر سرینگر سے نشر کیا جاتا ہے۔ اس پروگرام میں سماج، تہذیب، سائنس، اخبارات کی سرخیاں، آج کی بات، خبرنامہ وغیرہ بہت کچھ شامل کیا گیا ہے۔

بوند بوند روشنی: یہ پروگرام اخلاق و نصائح پر مبنی تھا اور کئی سال تک ریڈیو کشمیر سرینگر سے شائع ہوتا رہا۔

مذکورہ پروگراموں میں کئی پروگرام آج بھی ریڈیو کشمیر سرینگر سے پوری آب و تاب کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں حالانکہ آج ٹی وی، انٹرنیٹ اور سوشل میڈیا کا زمانہ ہے پھر بھی ریڈیو کشمیر سرینگر سے روزانہ، ہفتہ وار اور ماہانہ طرز کے مختلف پروگرام نشر ہوتے ہیں اور سامعین کی ایک بڑی تعداد بڑے شوق سے یہ پروگرام سنتی اور ان سے مستفید ہوتی ہے۔ توقع یہی ہے کہ آنے والے وقت میں ریڈیو کشمیر سرینگر اور ابلاغ سے وابستہ دیگر ذرائع اردو زبان و ادب کی ترویج اور فروغ میں کلیدی کردار ادا کرتے رہیں گے۔

☆☆☆

تبصرے اور ادبی خبریں

ڈاکٹر ابھیشیک ٹھاکر

2024 کا بُکر پرائز

سمنتھا ہاروی کے ناول " آربیٹل " کے نام

سمنتھا ہاروی کے ناول " آربیٹل " نے 2024 کا بوکر پرائز جیت لیا ہے، جو کہ برطانیہ کا سب سے معزز ادبی اعزاز ہے۔ جیوری نے متفقہ طور پر کتاب کو اس کی "خوبصورتی اور جرات" کے لیے سراہا، اور ہاروی کی مہارت کو اجاگر کیا جس میں انہوں نے ہماری مشترکہ دنیا کی نرمی اور عظمت کو پیش کیا۔ جیوری کے سربراہ ایڈمنڈ ڈی وال نے اسے "ایک خوبصورت، معجزاتی ناول" قرار دیا جو زمین کو " کچھ گہری معنی خیز " میں تبدیل کر دیتا ہے۔

یہ کہانی بین الاقوامی خلائی اسٹیشن پر چھ مختلف ممالک—امریکہ، اٹلی، جاپان، برطانیہ، اور روس—سے تعلق رکھنے والے خلا بازوں کے ایک دن کے گرد گھومتی ہے۔ 24 گھنٹوں میں وہ 16 طلوع اور غروب آفتاب دیکھتے ہیں، تجربات کرتے ہیں، پیک شدہ کھانا کھاتے ہیں، اور زمین سے دور ہونے کی ذہنی کشمکش کا سامنا کرتے ہیں۔ ان کی روزمرہ کی سرگرمیوں کے پیچھے غم، محبت، اور شناخت پر گہرے خیالات پوشیدہ ہیں۔ ایک خلا باز کا کہنا ہے، "ایک خلا باز کے طور پر، آپ کبھی بھی خبروں میں آنے کی خواہش نہیں رکھتے۔"

ہاروی نے زمین کی خلاء سے نظر آنے والی خوبصورتی اور نزاکت کو رنگین اور شاعرانہ نثر میں بیان کیا ہے۔ اگرچہ خلا باز اس کی خوبصورتی پر حیران ہیں، وہ انسانیت کی خامیوں، خاص طور پر ہماری غلبے کی مسلسل خواہش، سے بخوبی واقف ہیں۔ ہاروی اس تکبر پر تنقید کرتے ہوئے قارئین کو ہماری کامیابیوں کی قیمت اور

ہماری زمین کی نزاکت یاد دلاتی ہیں۔ خلا سے زمین "تنہا" محسوس ہوتی ہے، اور انسانی وجود" کائنات کی وسعت میں ایک معمولی جھگڑا" بن جاتا ہے۔

136 صفحات پر مشتمل یہ ناول تاریخ کا دوسرا مختصر ترین بوکر پرائز جیتنے والا ناول ہے۔ اس اختصار کے باوجود، ناقدین نے اس کی گہرائی کی تعریف کی ہے۔ دی گارڈین کی الیگزینڈرا ہیرس نے اسے "زمین، خوبصورتی، اور انسانی امنگوں پر ایک عمدہ تحریر" کہا، جبکہ دی نیویارک ٹائمز کے جوشوا فیرس نے اس کی شاعری کی تعریف کرتے ہوئے کہا، "کبھی کبھی، حیرت اور خوبصورتی کافی ہوتی ہیں۔"

ہاروی، پہلی بار بوکر پرائز جیتنے والی مصنفہ، نے خلاء کے بارے میں مستند طور پر لکھنے کے خدشات پر قابو پایا۔ انہوں نے اس ناول کو کئی سالوں تک موقوف رکھا لیکن وبا کے دوران دوبارہ لکھنا شروع کیا۔ نتیجہ ایک شاعرانہ اور گہری تخلیق ہے جو انسان کے ذاتی قصوں کو خلاء کی لامحدود وسعت کے ساتھ جوڑتی ہے۔

اپنی قبولیت تقریر میں، ہاروی نے اپنی جیت ان لوگوں کے نام کی جو "زمین کے لیے آواز اٹھاتے ہیں" اور ان لوگوں کے نام کی جو امن اور وقار کے لیے کام کرتے ہیں۔ اپنی تخلیقی سفر پر روشنی ڈالتے ہوئے، انہوں نے کہا، "خلاء سے زمین کو دیکھنا ایسا ہے جیسے کوئی بچہ آئینے میں دیکھ کر پہلی بار یہ احساس کرے کہ آئینے میں موجود شخص وہی ہے۔"

برطانیہ میں اس سال 29,000 سے زائد کاپیاں فروخت ہونے کے بعد، "آربیٹل" نے قارئین کے دلوں کو چھولیا ہے۔ یہ ہمیں ہماری کائنات میں جگہ اور اس سیارے کی خوبصورتی پر غور کرنے کی یاد دلاتا ہے جسے ہم اپنا گھر کہتے ہیں۔ ہاروی کا یہ ناول صرف خلاء کے سفر کے بارے میں نہیں ہے بلکہ زمین پر زندگی کی نزاکت، تعلق، اور خوبصورتی کی ایک گہری کھوج ہے۔

☆☆☆

رینو بہل کا ناول "دشت بے نوا"

مبصر: سہیل سالم

بقول ذکیہ مشہدی:

> "دشت بے نوا" پنجاب میں نشہ خورانی کے موضوع پر لکھا گیا ناول ہے جس کے لئے مصنف نے مختلف علاقوں کا دورہ کر کے وہاں ان خاندان کو اپنی آنکھوں سے دیکھا اور متاثر افراد سے بات چیت کر کے حالات کا خود اندازہ کیا، اخباری رپوٹوں یا سننے میں آنے والی باتوں کا سہارا نہیں لیا حالانکہ ہم جو معلومات گردو پیش سے حاصل کرتے ہیں وہ بھی ناول یا افسانوں کے لئے خام موادفراہم کرسکتی ہیں۔لیکن "دشت بے نوا" کے کردار انکھوں دیکھی سے اخذ کئے گئے ہیں"

جدید دور میں انسانی زندگی جس شکست وریخت اور مصائب ومشکلات میں گرفتار ہے ان کے اظہار کا سب سے بہتر وسیلہ ناول ہے۔ناول معاشرے اور معاشرے کے گردونواح کے ظاہری و باطنی عوامل وعناصر کو ہی پیش نہیں کرتا ہے بلکہ داخلی کشمکش اوراس کے محرکات کو بھی احاطہ تحریر میں میں لیتا ہے۔اردو میں ناول نگاری کی تاریخ تقریبا ڈیڑھ صدی پر محیط ہے۔اس عرصے میں اس صنف نے ادب میں اعلیٰ اور نمایاں مقام حاصل کیا ہے۔

ناول زندگی کی حرارت کو ناپنے کا فن ہے۔ یہ زندگیوں کو دوزخ کا روپ دکھانے،اس سے نکالنے،اور پھراس میں پھنسانے کا فن ہی نہیں بلکہ دوزخ کی آگ کو ٹھنڈا کرنے کا بھی فن ہے۔اس آگ کو بجھانے میں حسین الحق،غضنفر،عبدالصمد، رحمٰن عباس،انیس اشفاق، صادقہ نواب سحر،احمد صغیر،خالد جاوید،شائستہ فاخری،

ثروت خان، محسن خان اور رینو بہل جیسے فکشن نگار رواں دواں نظر آتے ہیں۔ رینو بہل فکشن کے حلقوں میں اپنی صلاحیت کا لوہا پہلے ہی منوا چکی ہیں۔ رینو بہل کا زیر تبصرہ ناول "دشت بے نوا" 2024 میں منصۂ شہود پر آ گیا۔ یہ اردو ناول کی تاریخ میں اپنے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے منفرد ہے۔ ناول نو ابواب پر مبنی ہے جن کے عنوانات کچھ اس طرح ہیں: ہوئے ہم جو مر کے رسوا، جانے کس جرم کی پائی سزا، ٹوٹ کر بکھرے خود اپنے سوگ میں، حوا کی بیٹی، تیرے عشق نچائیاں، بے بسی جرم ہے، طوفانوں کی زد پہ سفینہ، کھوئی ہوئی جنت اور صبح کے انتظار میں۔ اردو میں نشہ آور اشیاء کا استعمال اور اس کے مسائل کو موضوع بنا کر کئی ناول لکھے گئے ہیں، پھر چاہے اسے شراب کا نام دیا جائے، یا بیئر کا، یا پھر بھنگ، کوکین یا گانجا کہا جائے، یہ سب اشیاء چوں کہ انسان کے اندر افسردگی، بے ہوشی اور عقل وحواس میں خلل پیدا کر کے ایک مخصوص تباہی اور ذلت و رسوائی کو جنم دیتی ہیں۔ یہ ناول سماج کی تباہی کے ساتھ ساتھ نئی نسل کے زوال پر ایک نیا ڈسکورس قائم کرتا ہے۔ جن کرداروں نے ناول میں تسلسل اور توازن قائم کیا ہے ان میں ہر پال سنگھ، سریش، ہرجوت، سیٹھ مدن لال، پی، کلبیر کور، رنجیت، بلونت، کلپنا، ماسٹر اجیت سنگھ، بی بی چانن کور، سردار اقبال سنگھ، رحمت، خالصہ، پرکاش کور، بینا، دیپک، مدھو، شالنی، پنکج، نوری، انجلی، رویندر، چمن، دین چند، آدر سینی، مندیپ، تنوی، کلونت امرت، چڈھا، بلراج اور سردار شمشیر سنگھ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مگر پوری کہانی نشے کے ایک عادی ہر پال سنگھ عرف پالی کے ارد گرد گھومتی ہے۔ ناول کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

" ماں نے ہمارے سارے دکھ سارے درد اپنے آنچل میں سنبھل لئے تھے۔ اب گھر میں نہ شرارتیں ہوتیں، نہ ہنسی گونجتی۔ میرا نہ گھر میں دل لگتا، نہ پڑھائی میں۔ دوستوں کے ساتھ کھیلنے جاتا تو بھی جی نہ لگتا۔ باپو کی کمی دل میں گھر کر گئی۔ ایک روز سریش میرے پاس آیا اور مجھے زبردستی اپنے ساتھ لے گیا یہ کہہ کر چل تیری اداسی کا علاج کرتے ہیں۔

ایسی ہی سردیوں کی ڈھلتی شام تھی جب سریش مجھے دوسرے دوستوں کے

پاس لے گیا۔انھوں نے مجھے لال رنگ کی چھوٹی شیشی پینے کو دی تو میں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ "میں بیمار نہیں ہوں،ٹھیک ہوں۔

"یار تو پوری طرح ٹھیک ہو جائے گا۔اسے پی کر دیکھ یہ تو صرف کھانسی کی دوا ہے۔

" مگر مجھے تو کھانسی ہے ہی نہیں؟" میں نے پھر کہا "

ایک بار پی کر تو دیکھ تجھے بڑا آرام ملے گا۔اچھا نہ لگے تو پھر کبھی مت پینا۔ہم بھی تو پی رہے ہیں۔"

یہ کہتے ہوئے سریش نے ایک منٹ میں پوری شیشی خالی کر دی۔اس کی دیکھا دیکھی میں نے بھی وہ شیشی چٹک لی۔میٹھی کھانسی کی دوائی پہلے بھی کئی بار پی تھی مگر صرف ایک چمچ۔پوری شیشی پی جانے کے بعد واقعی بہت اچھا لگا تھا۔محسوس ہوا دماغ کی تہیں کھل گئی ہیں۔ایک تناؤ اور اداسی جو مجھے محسوس تھی وہ غائب ہو گئی ہے۔''(ص۔9)

ناول کے ایک اہم کردار ماسٹر اجیت سنگھ کا تعلق پنجاب کے ایک علاقہ مقبول پورہ سے ہے، جسے village of widows کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔اس نے اپنی آنکھوں سے مقبول پورہ کے جوانوں کو برباد ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔نوجوان کسی بھی سماج اور ملک وقوم کا سرمایہ ہوتے ہیں۔اس طبقے سے ستاروں پر کمند ڈالنے کی توقعات ہوتی ہیں۔ترقی اور تعمیر نو کے لیے ان کی امیدوں اور تدبیروں،ان کی صلاحیتوں اور توانائیوں سے کون انکار کرسکتا ہے۔مقبول پورہ میں منشیات کے عادی افراد کی حد عمر میں عموماً جوان نسل کی ۳۰ سال سے گر کر ۲۰ سال سے بھی کم معلوم ہو رہی ہے۔نو بالغ بھی اس کا شکار ہیں۔ماسٹر اجیت سنگھ نے وہاں کے نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کو ایسی مہلک عادت سے دور رکھنے کے لئے ایک اسکول کھولا جہاں یہ نوجوان لڑکے اور لڑکیاں پھر سے اپنے خوابوں کی دنیا آباد کر سکتے ہیں۔اس سلسلے میں ناول کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

"یہ اسکول اس علاقہ میں تھا جس کا اسے علم نہیں تھا۔وہاں جا کر اسے پتہ چلا کہ ماسٹر اجیت سنگھ نے یہ اسکول ان بچوں کے لئے کھولا ہے جن کے گھر نشے سے تباہ

ہو چکے ہیں۔ وہ ان گھروں کے اور اس علاقے کے بچوں کو مفت تعلیم دے کر انھیں ٹھیک راستے پر چلنا سکھاتے ہیں۔ تعلیم کے ساتھ ساتھ کتابیں، وردی، کا پیاں سب ان کو اسکول مہیا کراتا ہے اور انہیں دوپہر کا کھانا بھی ملتا ہے۔ ماسٹر اجیت سنگھ کے پوچھنے پر اس نے رو رو کر اپنی روداد سنا دی۔ وہ مسیحا جو اس علاقے میں بیٹھا ہی صرف خلق خدمت کے لئے تھا، اس نے اس کے سر پر ہاتھ رکھا اور کہا: بیٹی تو فکر نہ کر، کل سے بچوں کی پڑھائی کی ذمہ داری ہماری، بچوں کو اسکول میں داخل کرا دو اور خود بھی یہاں آ کر نوکری کر لو۔" (ص۔30)

اجیت سنگھ کا خلوص، دردمند دل اور اپنے علاقے اور وطن کے مستقبل کے تئیں فکر پڑھنے والے کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے اور پنجاب کی دل دہلانے والی صورت سے آگاہ کرتی ہے، جہاں نئی نسل منشیات کی لت میں اپنی زندگی کو تباہ و برباد کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ بقول ناول نگار:

"نشے کی عادت چھوٹ نہیں رہی تھی۔ صبح ایک گولی سے کام چلا لیتی اور شام کو انجکشن لگا لیتی۔ ایک انجکشن ہزار روپے کا ملتا تھا۔ پھر ایک رات بچوں نے مجھے انجکشن لگانے سے روکنا چاہا تو میں نے ڈانٹ دیا۔ بیٹی ضد پر اڑی رہی اور میرا ہاتھ پکڑ لیا۔ میں نے اسے جھٹکا دے کر دھکیلنا چاہا تو اس نے میرے ہاتھ سے سرنج چھین لی اور کہنے لگی: آپ نہیں رکیں گی تو ہم بھی لگائیں۔ یہ کہتے ہوئے وہ سرنج کو اپنے بازوؤں کے پاس لے آئی۔" (ص۔87)

ناول کا آغاز گناہوں کے اعتراف سے اور اختتام بھی اسی سے ہوتا ہے۔ بلاشبہ "دشت بے نوا" سماجی برائیوں اور سماجی امراض کا ایک خوف ناک عکس ہے۔ یہ ناول پنجاب میں نشہ خورانی اور اس کے مضر اثرات کی کہانی پر مبنی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ یہ ناول اپنے ہم عصر ناولوں میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔

یہ ناول اس قابل ہے کہ اسے لائبریری کی زینت بنایا جا سکتا ہے۔ میں مصنفہ کو اس کامیاب ناول پر مبارکباد پیش کرتا ہوں۔

☆☆☆

سہ ماہی کوہِ ماراں، سرینگر (گوشہ مرحوم عمر مجید)

شمارہ نمبر۔۱۱ تا ۱۳ (اپریل تا دسمبر ۲۰۲۴)

مدیر اعلیٰ: سہیل سالم

مبصر: نذیر احمد کمار

سہ ماہی کوہِ ماراں دبستانِ کشمیر میں اپنی ایک منفرد شناخت قائم کر چکا ہے۔ برصغیر میں جہاں ادبی رسائل اپنا دم خم کھور ہے ہیں، وہیں یہ رسالہ اردو زبان کے ادبی اور ثقافتی منظر نامے پر روز بروز اپنی حیثیت مسلم کرتے ہوا نظر آتا ہے۔ اس رسالے کا ہر شمارہ اردو ادب کے متنوع پہلوؤں کو اُجاگر کرتا ہے۔ چاہے اس کا تعلق کلاسکی ادب سے ہو یا جدید ادب سے۔ کوہِ ماراں کی خاص بات یہ ہے کہ جہاں اس کے صفحات کو منجھے ہوئے ادباء کی تخلیقی و تنقیدی تحریروں سے آراستہ کیا جاتا ہے، وہیں اس میں نوآموز تخلیق کاروں کے مضامین، شاعری، افسانے اور تجزیے بھی شامل کیے جاتے ہیں۔ جس سے ان کی حوصلہ افزائی بھی ہوتی ہے اور اردو ادب کے بہتر مستقبل کے امکانات بھی روشن ہو جاتے ہیں۔ زیر تبصرہ رسالے کے ابھی تک ۱۲ شمارے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان میں ''گوشہ رحمٰن راہی''، ''گوشہ ادبِ اطفال''، ''گوشہ شہزادہ بسمل''، ''گوشہ جموں و کشمیر میں معاصر اُردو افسانہ نمبر''، ''جموں کشمیر کا نسائی ادب نمبر'' اور ''جموں و کشمیر کا معاصر افسانہ نمبر'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مذکورہ شمارے ریختہ پر بھی دستیاب ہیں۔

زیر تبصرہ شمارہ میں گوشہ عمر مجید بھی شامل کیا گیا ہے۔ یہ شمارہ چار حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ حصّہ میں اوّل (۷) مضامین، حصّہ دوم میں (۶) مضامین، حصّہ

سوم میں (۷) نظمیں اور آخری حصّے میں (۴) افسانوں کو شامل کیا گیا ہے۔ مختصراً جائزہ لیا جائے تو ہر حصّہ اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ شروع میں جو مضامین کیے گئے ہیں، اُن میں ادب، معنی اور معنویت از ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، پروفیسر قدوس جاوید کی تنقیدی خدمات از ڈاکٹر جوہر قدوسی، جموں و کشمیر میں معاصر اردو غزل از ڈاکٹر شاہ فیصل اور بیسویں صدی کے افسانوں میں حاشیائی کرداروں کا تجزیاتی مطالعہ وغیرہ شامل ہیں۔ حصّہ سوم میں منظور کنٹھ کی ''میری ماں'' اور ''میں ایک غزل ہوں'' معیاری تخلیقات میں شامل ہیں۔ سیدہ ایمن عبدالستار کی ''ہرے مناظر''، ''دُعا''، ''دُکھ بولتے ہیں''، ''آزاد'' اور ''زندگی'' جیسی نظموں نے شمارے کی زینت بڑھائی دی ہے۔

اس شمارے کے آخری حصّے میں چار افسانے ''آواز کی کہانی از نور شاہ''، ''تلاش از وحشی سعید''، ''اُدھڑا ہوا فراک از صادقہ نواب سحر'' اور ''محبت کی ادھوری کہانی از رینو بہل'' شامل ہیں۔ ان افسانوں میں گہری معنویت، معاشرتی نا انصافیاں اور انسانی رشتوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔

گوشہ عمر مجید میں عمر مجید کے افسانہ بہ عنوان ''گونگے گلاب'' کے علاوہ ان پر لکھے گئے تنقیدی مضامین کی تفصیل کچھ یوں ہے: ''عمر مجید اور میں ___ نور شاہ''، ''عمر مجید ___ ایک باغ و بہار شخصیت ___ دیپک بدکی''، ''ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے ___ سلیم سالک''، ''گونگے گلاب کا تجزیاتی مطالعہ'' اور ''گم شدہ جنت کا بے باک کہانی کا ___ سہیل سالم''۔

عمر مجید جموں و کشمیر کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کے ناول ہوں یا کالم نگاری یا پھر افسانے، ان کی تحریریں اپنی گہرائی، سماجی شعور اور فنکارانہ خوبصورتی کے باعث قارئین کو متاثر کئے بغیر نہیں رہتیں۔ عمر مجید نے اپنی کہانیوں میں جموں و کشمیر کی تہذیب، ثقافت اور روزمرہ زندگی کے مسائل کو اجاگر کیا ہے۔ ان کا طرزِ تحریر نہایت سادہ مگر پُر تاثیر ہے۔ عمر مجید کی تحریروں میں حقیقت پسندی ایک نمایاں عنصر ہے۔ وہ اپنے افسانوں کے ذریعے انسانی جذبات اور زندگی

کے کٹھن پہلوؤں کو نہایت خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانے عام لوگوں کی کہانیوں کو مرکز بناتے ہیں، جن میں معاشرتی مسائل، غربت، ناانصافی، اور انسانی تعلقات کے مختلف پہلو شامل ہیں۔ آیئے شمارے میں شامل تحریروں سے منتخب کچھ اقتباسات پر نظر ڈالتے ہیں:

ا۔ ''ان کے اکثر افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ کشمیر، کشمیری اور کشمیریت ان کے محبوب ترین موضوعات رہے ہیں۔ مرحوم کے افسانے ہوں، افسانچے ہوں، مضامین ہوں یا اخباری کالم ان کی ہر تحریر میں زبان و بیان کی سادگی اور تازگی ایک منفرد اسلوب میں نظر آتی ہے۔ چونکہ ان کی ادبی زندگی کا فلسفہ ذہن اور زبان کی آزادی پر بنی تھا۔ اس ل لئے ان کا قلم بھی بندشوں اور پابندیوں سے آزاد تھا۔ ان کے افسانوں میں صاف ستھری زندگی، بلند خیالی اور دور اندیشی کے روشن پہلو پوشیدہ ہیں۔'' (نور شاہ ___ عمر مجید اور میں)

۲۔ ''عمر مجید کو کشمیر کی تاریخ پر کافی عبور تھا۔ عمر مجید جدیدیت سے کافی متاثر تھے مگر بیانیہ کو کبھی ترک نہیں کیا۔ ان کے افسانوں میں غیر جانبداری، توازن اور معتدل جذباتیت ملتی ہے۔'' (دیپک بدکی ___ عمر مجید ___ ایک باغ و بہار شخصیت)

۳۔ ''عمر مجید سے جب بھی ملاقات ہوتی تو افسانوں کے حوالے سے ہی بات ہوتی۔ وہ اس بات سے نالاں تھے کہ لوگ اب مطالعہ و مشاہدہ کے بغیر افسانے لکھتے ہیں۔ ان کا یہ جملہ قابل توجہ ہوتا کہ برخوردار میں نے زندگی میں کل چالیس افسانے لکھے ہیں اور قہقہہ مار کر مزید کہتے کہ اس حساب سے میں نے سال میں ایک ہی افسانہ لکھا ہے جبکہ لوگ سال میں ایک کتاب لکھ دیتے ہیں۔'' (سلیم سالک ___ ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے)

۴۔ ''کشمیر کے منظر اور پس منظر میں انہوں نے ناول اور افسانے لکھے۔ ظاہری بات کوئی بھی کہانی کار تبھی ان موضوعات و مسائل پر خامہ فرسائی کرتا

ہے یا کسی علاقے کے ماحول یا تہذیب وثقافت، کلچر سوسائٹی اور طرز زندگی پر لب کشائی کرتا ہے جب کہ وہ خود اس ماحول کا حصہ ہو یا فرو رہا ہو نیز وہ منظر و مسائل اس نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھے ہو۔ اور پھر عمر صاحب کے فن کا تعلق ہو تو وہ ہمیشہ ادب برائے ادب نہ ہو کر ادب برائے زندگی کا پاس ولحاظ رکھتے تھے۔'' (سہیل سالم ــــــ گم شدہ جنت کا بے باک کہانی کار)

زیر تبصرہ شمارے کی طباعت، سرورق اور کمپوزنگ میں بڑی سلیقہ مندی کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ مذکورہ شمارہ نہ صرف قابل مطالعہ ہے بلکہ اسے کتب خانے کی زینت بنایا جا سکتا ہے۔

☆☆☆