بازیافت

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

2020-21ء

☆

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر طلعت احمد، رئیس جامعہ کشمیر

☆

مدیر اعلیٰ

پروفیسر اعجاز محمد شیخ

☆

مدیر

پروفیسر عارفہ بشریٰ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل،

سرینگر کشمیر

(جملہ حقوق بحق شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی محفوظ ہیں)

☆۔ سال اشاعت---------- دسمبر ۲۰۲۱ء
☆۔ تعداد --------------- ۳۰۰ (تین سو)
☆۔ کمپیوٹر کمپوزنگ--------- محمد اشرف میر
☆۔ مطبع----------------- مہک پرنٹرس، نایدکدل سرینگر
☆۔ قیمت---------------- =/300 روپے

☆

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

فیکس: 01942426513

☆

B A Z Y A F T
(ISSN 0975-654X)
A Refereed, Literary and Research Journal
Post-Graduate Department of Urdu
University of Kashmir, Srinagar-06
Fax: 01942426513 email:editorbazyaft@gmail.com
Website: http//urdu.uok.edu.in

Price: Rs.300/=

بازیافت

مجلس ادارت

☆ پروفیسر اعجاز محمد شیخ
☆ پروفیسر عارفہ بشریٰ
☆ ڈاکٹر کوثر رسول
☆ ڈاکٹر مشتاق حیدرؔ
☆ ڈاکٹر محمد ذاکر
☆ ڈاکٹر اویس احمد بٹ
☆ ڈاکٹر ریاض احمد کمار
☆ ڈاکٹر روحی سلطان
☆ ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر طلعت احمد
(رئیس جامعہ کشمیر)

مدیر اعلیٰ

پروفیسر اعجاز محمد شیخ
(صدر شعبہ)

مدیر

پروفیسر عارفہ بشریٰ

شمارہ: ٦٧ (٢١-٢٠٢٠)

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل
سرینگر کشمیر

مجلس مشاورت

- ☆ پروفیسر فاروق احمد مسعودی (ڈین اکیڈمک افیرس)
- ☆ پروفیسر نثار احمد میر (رجسٹرار)
- ☆ پروفیسر محمد زماں آزردہؔ
- ☆ پروفیسر قاضی افضال حسین
- ☆ پروفیسر قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی
- ☆ پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین

مجلس مراجع

- ☆ پروفیسر محمد زماں آزردہؔ
- ☆ پروفیسر قدوس جاوید
- ☆ پروفیسر نذیر احمد ملک
- ☆ پروفیسر شہاب عنایت ملک
- ☆ پروفیسر محمد خالد مبشر الظفر

فہرست

	اداریہ	ادارہ	6
1	نظیر اکبرآبادی کی غزلیہ شاعری	پروفیسر علی احمد فاطمی	11
2	تحقیق کے اصول وضوابط اور جدید طریق کار	پروفیسر صغیر افراہیم	44
3	فن مخطوطہ شناسی---تعارف ومسائل	پروفیسر محمد انور الدین	58
4	جمالیاتی تنقید کے بنیادی مسائل	پروفیسر قاضی جمال حسین	73
5	حکیم مومن خاں مومن	پروفیسر ابن کنول	85
6	اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا'	پروفیسر شہناز نبی	97
7	سرسید کا تصور تاریخ	پروفیسر آفتاب آفاقی	107
8	قاضی عبدالستار---بے مثال شخصیت....	پروفیسر غیاث الدین	120
9	شارب ردولوی کی فکشن تنقید	پروفیسر اسلم جمشید پوری	144
10	راجندر سنگھ بیدی اور ان کے ڈرامے	پروفیسر محمد کاظم	174
11	ہندوستان کا میر کارواں.....	پروفیسر محمد اسد اللہ دوانی	216
12	تانیثیت: دورِ جدید اور اسلام	پروفیسر عارفہ بشریٰ	227
13	نظم 'جبریل وابلیس' جہد مسلسل کا استعارہ	ڈاکٹر محمد محسن	236
14	مظفر ایرج کی شاعری میں نرگسی عناصر	ڈاکٹر کوثر رسول	245
15	کشمیر کے نوجوان اردو قلمکار.......	ڈاکٹر مشتاق حیدر	266
16	ادب کا سماجیاتی تناظر: تضاد وتناقص	ڈاکٹر اویس احمد بٹ	284
17	دیپک کنول کے افسانوں میں......	ڈاکٹر محمد یونس طٰہ	294
18	ایاز رسول نازکی کا سفرنامہ.......	ڈاکٹر شاہ فیصل	304
19	اسلوبیات: ایک تعارف	پروفیسر اعجاز محمد شیخ	312

اداریہ

اردو کشمیر میں کسی کی مادری زبان نہیں ہے لیکن کشمیر ہندوستان کا واحد ایسا خطہ ہے جہاں 1889ء سے لے کر آج تک مسلسل اردو سرکاری زبان کے عہدے پر براجمان ہے۔ کشمیر زبانوں کا ایک ایسا گلدستہ ہے جہاں ہند آریائی، ہند ایرانی، درد اور تبّتی برمی جیسے لسانی خاندانوں سے تعلق رکھنے والی بہت ساری زبانیں بولی جاتی ہیں۔ ان تمام زبانوں کے بولنے والوں کے درمیان اردو زبان نے لنگوا فرینکا یعنی رابطے کی زبان کا کام کر کے گویا اس گلدستے کی کلیوں کو اس طرح مضبوطی اور خوش سلیقگی سے باندھا ہے کہ یہ رنگا رنگ پھولوں والا گلدستہ نہ صرف دیکھنے اور محسوس کرنے والے کے مشام جاں کو معطر کرتا ہے بلکہ بصارت کو بصیرت سے بھی شرف بار کرتا ہے۔

اردو کو رابطے کی زبان سے لے کر تہذیب و معاشرت کی امین بنانے تک یہاں کے لوگوں نے اِسے ہمیشہ سر پر بٹھا رکھا ہے۔ چنانچہ آج سے تقریباً 60 سال پہلے جب جامعہ کشمیر کی بنیاد ڈالی گئی تو ابتدائی تین شعبوں میں اردو کا شعبہ بھی شامل تھا۔ جامعہ کشمیر میں 1958ء میں لگائے گئے اس ننھے پودے نے آہستہ آہستہ برگ و بار پیدا کیے اور یہ بہت جلد ایک تناور درخت کی شکل اختیار کر گیا۔

شعبے کی تاریخ پر نظر ڈالیے تو ایک ایسے صحیفے کا گمان ہوتا ہے کہ جس کا ایک ایک ورق اپنے اندر علم و آگہی کی ایک ایک کائنات سمیٹے ہوئے ہے۔ شعبہ کے پہلے صدر ادبی

جمالیات کے نبض شناس پروفیسر شکیل الرحمٰن تھے جن کی 100 کے قریب کتابیں نہ صرف ان کے تبحر علمی پر دال ہیں بلکہ ادب کے اُس بابا سائیں کی کرامتی شخصیت کی بھی عکاس ہیں۔اس صحیفے کے دیگر اوراق بھی دیدنی ہیں: پروفیسر عبدالقادر سروری دکنی، ماہر لسانیات پروفیسر محی الدین زور دکنی، ڈراما کے ماہر پروفیسر محمد حسن، ناقد، افسانہ نگار، شاعر اور اکتشافی تنقید کے موجد پروفیسر حامدی کاشمیری، ماہر دبیریات اور انشائیہ نگار پروفیسر زماں آزردہ، جید ناقد پروفیسر قدوس جاوید، ماہر لسانیات پروفیسر نذیر ملک، فکشن ناقد اور مترجم پروفیسر مجید مضمر وغیرہ۔ یہ شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی سے وابستہ ایسی شخصیات ہیں جن کے دم سے نہ صرف کشمیر بلکہ پوری اردو دنیا میں ادبی اور علمی قدروں کو استحکام ملا ہے۔شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی میں تحقیق و تدریس کا معیار بھی کافی اونچا ہے۔ یہاں کی تحقیق کو ماہرین قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور تعلیم و تدریس کا طریقہ کار بھی بدلتے وقت کے تقاضوں کے شانہ بشانہ چل رہا ہے۔

اپنے متقدمین کی بخشی وراثت کی نگہبانی اور آبیاری کرتے ہوئے ہم 'بازیافت' کا تازہ شمارہ آپ کے سامنے پیش کرتے ہوئے یک گونہ طمانیت محسوس کر رہے ہیں۔جیسا کہ آپ کو معلوم ہے کہ بازیافت کو علمی و ادبی میں دنیا میں کافی اہمیت حاصل رہی ہے۔اس رسالے کے متعدد شماروں میں شامل تحقیقی و تنقیدی نوعیت کے مضامین نہ صرف اہل علم اور اہل ذوق کی پیاس بجھاتے رہے ہیں بلکہ تحقیق کی وادیوں میں جستجو کرنے والے محققین کے لیے عصائے موسیٰ بھی ثابت ہوئے ہیں۔ یہ شمارہ اگرچہ چند انتظامی مسائل کی وجہ سے تھوڑی تاخیر سے زیور طباعت سے آراستہ ہو رہا ہے لیکن اس میں شامل تقریباً سبھی مضامین اپنی کیفیت کے اعتبار سے بازیافت کی روایت کو تقویت دیتے نظر آ رہے ہیں۔

پروفیسر علی احمد فاطمی صاحب کا مضمون نظیر اکبر آبادی کی غزلیہ شاعری کی بے نظیری پر ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ پروفیسر موصوف نے نہ صرف نظیر اکبر آبادی کی غزلوں کے موضوعات پر روشنی ڈالی ہے بلکہ ان میں زبان کے منفرد استعمال کو لسانی ثقافت کے آئینے

میں پرکھ کرایک نئ تعبیری طرح کوسامنے لایا ہے۔ پروفیسرصغیرافراہیم نےتحقیق کےاصول وضوابط کے جدید طریقہ ہائے کار پر بات کرتے ہوئے نہ صرف اپنے تجرِ علمی کا ثبوت دیاہے بلکہ ادبی تحقیق کے نئے تقاضوں سے بھی محققین کو روبرو کرایا ہے۔ پروفیسر انوارالدین کافن مخطوطہ شناسی پرمضمون ریسرچ اسکالروں کے لیےایک نعمت غیرمترقبہ سے کم نہیں ہے۔ جمالیاتی تنقید کےمباحث اوراس کی دبستانی ضرورت وشناخت پر پروفیسر قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون میں جس طرح مدلّل انداز میں خامہ فرسائی کی ہے وہ بس اُن ہی کا خاصہ ہے۔ پروفیسر موصوف نے جمالیات سےمتعلق مشرق ومغرب میں رائج مختلف افکاروخیالات کا تجزیہ پیش کر کے قاری کے لیےان کا نچوڑ آسان زبان میں پیش کیا ہے۔ پروفیسر ابنِ کنول کامضمون حکیم مومن خاں مومنؔ کی شاعری کی جمالیاتی جہات کاتجزیہ کرتے ہوئے گویاپروفیسرقاضی افضال صاحب کے جمالیاتی تنقید سےمتعلق ان کےنظریاتی نکات کی اطلاقی صورت پیش کررہا ہے۔ یوں اِن دومضامین کا ترتیب وارایک دوسرے کےفوراً بعد جگہ پانا قاری کے ذہن ودل پرایک فرحت انگیز تاثر پیدا کرنے کا موجب بنتا نظر آرہا ہے۔ پروفیسرشہناز نبی نے اخترالایمان کی نظم ’ایک لڑکا‘ کاتنقیدی جائزہ پیش کرکے مذکورہ نظم کی ایسی کئی جہات کوپردہ خفا سے روشنی میں لایا ہےجن کی طرف ناقدین کی توجہ شایدابھی تک نہیں گئی تھی۔

اس شمارے میں ہم نے پروفیسرآفتاب آفاقی صاحب کا وہ مقالہ بھی شامل کیا ہے جوانہوں نے اقبال یادگاری خطبہ سلسلہ کےتحت یونیورسٹی کےآڈیٹوریم میں دیا تھا۔ مذکورہ مقالے میں پروفیسرآفاقی صاحب نے سرسید کےتصور تاریخ کی مختلف جہات کادانشورانہ احاطہ کیا ہے۔ پروفیسرمحمدغیاث الدین صاحب کا قاضی عبدالستار کی شخصیت اورفن پرمضمون موصوف سے اُن کی عقیدت، مصاحبت اوراُن کےفن کی قدرسنجی کا غماز ہے۔ پروفیسراسلم جمشید پوری نے شارب ردولوی جیسے سنجیدہ فکرناقد کی فکشن تنقید پرایک مدلل مضمون عنایت کیا ہے، یہ مضمون شارب ردلوی کی فکشن تنقید کےنظریاتی اور اطلاقی

جہات کا بہت عمدگی سے احاطہ کرتا ہے۔ پروفیسر محمد کاظم صاحب نے اپنے مضمون میں راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کی فنی خوبیوں پر بات کر کے بیدیؔ شناسی میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ پروفیسر اسداللہ وانی نے مولانا ابوالکلام آزادؔ کے نظریہ تعلیم کے تعلق سے ایک جاندار مضمون تحریر کر کے امام الہند سے نہ صرف اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے، بلکہ عصر حاضر میں آزادؔ کے نظریہ تعلیم کی اہمیت وافادیت پر بھی روشنی ڈالنے کی سعی کی ہے۔

پروفیسر عارفہ بشریٰ نے تانیثیت اور مذہب اسلام کی تعلیمات کی ہم آہنگی پر ایک خوبصورت مضمون تحریر کیا ہے جو مذکورہ ادبی روّیے پر کام کرنے والوں کے لیے سودمند ثابت ہوسکتا ہے۔ ڈاکٹر محمد محسن صاحب کا مضمون علامہ اقبال کی شاعری میں جہد مسلسل کے پیغام کو واضح کرتا ہوا نظر آرہا ہے۔ ڈاکٹر کوثر رسول نے اپنے مضمون میں مظفر ایرج کی شاعری میں نرگسی عناصر اور عرفان ذات کے بظاہر متضاد پہلوؤں کا خوبصورتی کے ساتھ احاطہ کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر مشتاق حیدر کا کشمیر کے نوجوان اردو قلمکاروں کے بارے میں مضمون انسان کو اطمینان سے ان معنوں میں سرشار کرتا ہے کہ جموں وکشمیر میں اردو زبان وادب کا مستقبل تابناک ہے۔ ڈاکٹر اویس احمد بٹ نے ادب اور سماج کے بدلتے رشتے پر مشرق ومغرب کے اہم مفکرین کی آراء کے پس منظر میں اہم مباحث چھیڑے ہیں اور ساتھ ہی ادبی سماجیات کے تنقیدی روّیے کی افادیت کے سلسلے میں چند بنیادی نکات بھی ابھارے ہیں۔ ڈاکٹر یونس ٹھوکر نے کشمیر کے سینئر افسانہ نگار دیپک کنول کے افسانوں میں امن وانسان دوستی کے پیغام پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ ادب کے سماجی سروکار سے بھی مدلل بحث کی ہے۔

کسی نے خوب کہا ہے کہ سفر وسیلۂ ظفر ہے، ایاز رسول نازکی کے سفرنامہ ایران ''دوست دارم'' کا تعارف ڈاکٹر شاہ فیصل نے اپنے مضمون میں اس طرح کرایا ہے کہ قاری کو ایاز رسول نازکی کے لفظی دروبست، منظری نگاری اور اسلوب کی جدت کی ظفریابی پر رشک آتا ہے۔

عصر حاضر میں ادبی تجزیہ اور تنقید و تفہیم کی خاطر اسلوب اور اسلوبیات کی اہمیت عیاں ہے۔ طالب علموں اور ریسرچ اسکالروں کے لیے اسلوب سے آشنائی ناگزیر بنتی جارہی ہے اسی اہمیت کے پیش نظر مدیر اعلیٰ کا اسلوب پر تحریر کردہ ایک تعارفی مضمون بھی شامل اشاعت کیا گیا ہے، جس میں اسلوب سے متعلق بنیادی مباحث کو آسان زبان میں پیش کیا گیا ہے۔

ہمیں یقین ہے کہ یہ شمارہ بھی ہمارے طلباء اور ریسرچ اسکالروں کے لیے کار آمد ثابت ہوگا اور عام قارئین بھی اسے پسند فرمائیں گے۔

آخر پر اپنی یونیورسٹی کے وائس چانسلر محترم پروفیسر طلعت احمد صاحب اور رجسٹرار جناب ڈاکٹر نثار احمد میر صاحب، ڈین اکیڈمک افیرس پروفیسر فاروق مسعودی صاحب، مجلس ادارت، مجلس مشاورت اور مجلس مراجع کا بھی شکریہ، جنہوں نے بازیافت کے اس شمارے کی اشاعت میں ادارے کے ساتھ تعاون کیا۔

مدیر اعلیٰ

پروفیسر اعجاز محمد شیخ

نظیر اکبرآبادی کی غزلیہ شاعری

علی احمد فاطمی

جب میں اپنی پہلی ملازمت کے سلسلے میں آگرے میں تھا تو اس وقت (۸۳۔۱۹۸۰ء) صوفی، بزرگ شاعر حضرت میکش اکبرآبادی زندہ تھے۔ میں اکثر ان کی خدمت میں حاضری دیتا تھا۔ پرانے دور یعنی اکبرآباد کے پرانے شعراء کی خوب خوب باتیں ہوتی تھیں، مجھے بے حد لطف آتا۔ انھیں دنوں میں نے نظیر اکبرآبادی کی شاعری پر تین چار مضامین لکھے اور میکش صاحب کو سنائے، وہ خوش ہوئے۔ ایک دن کہنے لگے کہ آپ نے بھی ابھی تک نظیر اکبرآبادی کی نظموں پر ہی لکھا ہے۔ ان کی غزلیں بھی خاص ہیں، انھیں بھی پڑھیے اور ان پر کچھ لکھیے۔ پھر انھیں خوش گوار لمحوں میں انھوں نے دیوانِ نظیر کا ایک نایاب نسخہ جسے مرزا فرحت اللہ بیگ نے تلاش کیا تھا اور ۱۹۴۲ء میں انجمن ترقی اردو (ہند) سے شائع کروایا تھا وہ بھی اب نایاب ہے، عنایت کیا۔ بہرحال مجھے یاد آ رہا ہے کہ انھوں نے تاکیداً کہا تھا کہ ان کی غزلوں کا رنگ دیکھیئے گا، بعض اشعار تو میر سے میل کھاتے ہیں۔ جب میں ان خیالات کی روشنی میں دیوانِ نظیر میں شامل فرحت اللہ بیگ کا مقدمہ پڑھ رہا تھا تو مجھے قدرے مایوسی ہوئی، اس لیے کہ بیگ صاحب نے تہذیبِ غزل یا معیارِ غزل کے روایتی سیاق وسباق میں نظیر کی غزلوں میں نقائص زیادہ پیش کئے، خصائص بیحد کم

(اس سے مقدمہ کی اہمیت کم نہیں ہوتی)۔ اس سے دو باتیں سامنے آتی ہیں، اوّل یہ کہ بیگ محقق زیادہ ناقد کم۔ دوئم یہ کہ اردو شاعری بالخصوص غزلیہ شاعری طبقۂ اشرافیہ کے معیار و مذاق میں ڈوبی ایک خاص تہذیبِ شاعری اور تہذیبِ عاشقی میں غرق رہی۔ اس میں عوامی رنگ نہ کے برابر تھا۔ ہر چند کہ استادِ سخن میر تقی میر کہتے رہے ''پر مجھے گفتگو عوام سے ہے'' لیکن سچ یہ ہے کہ انھوں نے بھی معیار سے سمجھوتہ نہیں کیا۔ زندگی بھر سلیقہ مندی اور معیار بندی کا شکار رہے۔ نظیر کی غزلوں کو سمجھنا ہے تو پہلے نظیر کو سمجھنا ہوگا۔ ان کی ذات صفات، آگرے کے حالات کو بھی سمجھنا ہوگا۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ نظیر اصلاً نظم کے شاعر تھے، وہ بھی عوامی شاعر۔ خواص کو تو وہ خاطر میں ہی نہ لائے۔ چنانچہ خواص نے بھی انھیں تسلیم نہیں کیا۔ احتشام حسین نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''نظیر نے عوام کے جذبات کی ترجمانی کی تو عوام نے ہی نظیر کو زندہ رکھا۔ اردو شاعری کی معیار پرستی نے تو نظیر کو ختم ہی کر دیا تھا اگر فقیروں، گداگروں اور معمولی پڑھے لوگوں نے ان کے بنجارہ نامہ، آدمی نامہ اور دوسری نظموں کو یاد نہ رکھا ہوتا۔''
>
> (نظیر اور عوام)

احتشام حسین کے یہ خیالات اور پورا مضمون ان کی نظموں کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ہے۔ غزلوں کو نہیں لیکن جب نظم کے سلسلے میں یہ رائے ہے جس میں قدرے پھیلاؤ ہوتا ہے تو غور کیجیے غزلوں کے بارے میں کیا رائے ہوسکتی ہے جس میں کساؤ اس کا لازمی عنصر ہے۔ اختصار و ایجاز اس کا حسن ہے۔ کم و بیش اردو کے بیشتر نقادوں، عالموں کی یہی رائے ہے۔ بعد کے دور خاص طور پر ترقی پسند دور میں جب عوامی شاعری، زمینی شاعری کی کچھ پہچان بنی، گفتگو کا آغاز ہوا تو وہی نظیر نظم کے پہلے بڑے عوامی شاعر کہلائے لیکن غزلیں پھر بھی توجہ سے دور رہیں اور ان پر کم سے کم گفتگو کی گئی۔ اور اگر کبھی کبھار گفتگو ہوتی بھی تو آدھی ادھوری اور طے شدہ ذہن کے ساتھ۔ ترقی پسند نقاد احتشام حسین جنھوں نے نظموں

کے بارے میں غور طلب باتیں کیں وہی ایک مقام پر یہ بھی کہتے ہیں:

''ان کا فن تکمیل کے لحاظ سے بہت ناقص ہے۔ ان کی شاعری تراش خراش کے لحاظ سے بہت نامکمل ہے۔ ان کے اسلوب میں بیحد ناہمواری ہے۔ ان کے تفکر میں گہرائی نام کو نہیں۔ ان کے احساسات اور تجربات میں ایک دہقان کی بھونڈی سادگی اور بھدّی بے ساختگی ہے لیکن پھر بھی نظیر اپنی دنیا کے تنہا مسافر تھے جس نے رابنس کروسے کی طرح سب کچھ خود ہی کیا اور شاعری کے صحیح مصرف کی طرف اشارہ بھی کر دیا۔''

ان جملوں میں چار الفاظ پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ ''پھر بھی'' ''تنہا مسافر'' ''سب کچھ خود ہی کیا'' ''شاعری کے صحیح مصرف'' دیکھنا یہی ہے کہ بقول مجنوں گورکھپوری:

''نظیر کا حق مارنے کی ہمارے شاعروں اور نقادوں نے بڑی کوشش کی مگر حق کبھی نہ کبھی حقدار کو پہنچ ہی جاتا ہے۔''

حق مارنے اور نظر انداز کرنے کے باوجود ''پھر بھی'' تو یہ پھر بھی کیا ہے۔ وہ اپنے شعری سفر میں ''تنِ تنہا'' کیوں رہے۔ کسی کی کچھ پروا نہ کی ''سب کچھ خود ہی کیا'' اور پھر جو سب سے بلیغ اشارہ احتشام صاحب نے کیا وہ یہ کہ شاعری کا صحیح مصرف کیا ہوتا ہے اور اس حوالے سے نظیر کی شاعری کی اہمیت وافادیت کیا ہے۔ ان عناصر کو لے کر بڑی بحثیں ہو سکتی ہیں اور طویل گفتگو کی جا سکتی ہے لیکن یہاں مجھے ان غزلوں کے بارے میں مختصراً کچھ عرض کرنا ہے لیکن مشکل یہی ہے کہ ان کی غزلوں کو ہی سمجھنے کے لیے ان کے ذہن کا نظمیہ مزاج، عوامی مذاق اور ان کی شخصیت کا شوخ پن بلکہ کھلنڈرا پن، چنچل پن (نظیر نے اپنی غزلوں میں لفظ چنچل کا کثرت سے استعمال کیا ہے) کو سمجھنا ہوگا۔

نظیر اتالیق تھے۔ مزاج میں کھلنڈرا پن اور قلندری تھی۔ ایک چھوٹا سا گھر تھا جس میں نیم اور بیر کے دو درخت تھے۔ انھیں کے درمیان وہ پاس پڑوس کے بچوں کو

پڑھاتے تھے، جن میں ہندو مسلم سبھی تھے۔ تخت پر بیٹھے، تہبند پہنے درس و تدریس بھی کرتے اور شاعری بھی۔ عزیز احمد نے لکھا ہے:

''نیم اور بیری کے درختوں کے درمیان نظیر نے جو زاویہ سنبھالا وہ عوام ہی کے لیے تھا۔ ان کی غزل ایسی غزل ہے جس کے عوام طلب گار تھے۔''

(نظیر کی غزل گوئی)

ایک جملہ یہ بھی:

''غزل کو انھوں نے خالصوں سے لیا اور عوام کے قابل بنا دیا۔''

ایسا نہیں تھا کہ نظیر فارسی شاعری کی روایات سے واقف نہیں تھے۔ ایسا بھی نہیں کہ وہ اپنے پیش رو اردو شعراء میر، سودا، درد وغیرہ سے متاثر نہیں تھے۔ اکثر غزلوں میں اشعار کی مماثلتیں گواہی دیتی ہیں لیکن اصل میں وہ ایکدم اور یجنل شخص و شاعر تھے۔ تقلید، صناعی یا بیجا قسم کی صنعت گری ان کی فطرت میں ہی نہ تھی۔ نظیر کی فطرت وہاں جاگتی ہے جہاں وہ آزادنہ طور پر اپنی انفرادی دلکشی اور والہانہ سپردگی کو پیش کرتے ہیں۔ دو شعر دیکھیے

نیچی نگہ کی ہم نے تو اس نے منھ کو چھپانا چھوڑ دیا
کچھ جو ہوئی پھر اونچی تو رُخ سے پردہ اُٹھانا چھوڑ دیا

ہیں اگرچہ یاں تو اور بھی محبوب خوب خوب
لیکن اسی کو کہتے ہیں سب خوب خوب خوب

ان اشعار اور ان جیسے اشعار کو پڑھئے تو احساس ہوتا ہے کہ آسان سی گفتگو ہو رہی ہے۔ محبوب کا سادہ سا تعارف ہو رہا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ نظیر دقیق و عمیق زبان میں غزل نہیں کہتے۔ اس رنگ کی بھی غزلیں ہیں جن میں اساتذہ کا رنگ جھلکتا نظر آئے گا۔ ایسے اشعار میں نظیر کی استادی اور زبان دانی کو تسلیم کرنا پڑتا ہے لیکن یہاں بھی وہ جس طرح کی سجاوٹ

اور لگاوٹ کو شامل کر کے شعر کو سجاتے ہیں اس سے نہ صرف ان کی مہارت ظاہر ہوتی ہے بلکہ وہ عوامی مشاہدہ بھی جھلکتا ہے جس کے لیے نظیر دور دور تک جانے جاتے ہیں۔ یہ شعر دیکھیے۔

بدن میں جامۂ زرکش، سراپا جس پہ زیب آور
کڑے بُندے چھڑے چھلّے انگوٹھی نو رتن ہیکل

اس شعر میں پہلا مصرعہ روایتی ہو سکتا ہے لیکن دوسرے مصرعہ میں کڑے، بندے، چھڑے، چھلّے وغیرہ کو جس طرح مصرعہ میں نگینے کی طرح سجایا ہے وہ ان کی قوتِ مشاہدہ کا پتہ دیتا ہے نیز خلاّقانہ طریقۂ کار کا بھی۔ محبوب کی آرائش وزیبائش میں غزل میں اس طرح کے الفاظ استعمال کم ہو پائیں یا شاید نہیں ہو پائیں۔ محبوب کے چہرے پردے سے لے کر سجاوٹ، لگاوٹ، زیور، لباس، مہندی، مسّی وغیرہ کے جتنے نمونے اور جلوے نظیر کے یہاں ملتے ہیں اردو کے کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ فراق گورکھپوری نظیر کی اسی غیر معمولی خوبی کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''نظیر کی شعری دنیا ایک کبھی نہ ختم ہونے والی اکھنڈ راس لیلا ہے جس میں برابر ابیر گلال، رنگ ترنگ، تھاپ جھنکار دکھائی اور سنائی دیتی ہے۔ ایسی سدا بہار اور سدا سہاگ شاعری دنیا کے ادب میں بہت زیادہ نہیں ملتی۔''
>
> (نظیر بانی)

نظیر کا ایک شعر اور ہے۔

ملے روٹھے ہنسے روئے پھرے بیٹھے ڈرے سنبھلے
نظیر اک دل لگا کر واہ کیا کیا کچھ کیا ہم نے

کوئی سخت گیر نقاد اس لب ولہجہ کو غیر معیاری ہی کہے گا۔ میں بھی معیاری ثابت نہیں کروں

گا۔لیکن اس حقیقت سے کس طرح منھ موڑلوں کہ ایک عام قاری کے لیے یہ شعراس لیے اہم ہے کہ اس میں زندگی کے بیشتر جذبات، رویے، نقل وحرکت سب سمٹ آئے ہیں۔ دوسرے مصرعہ میں نظیر نے جو روانی بھر دی ہے اس کی وجہ سے وہ مصرعہ خود اپنے آپ میں مکمل شعر ہوگیا ہے۔ ایسے اشعار سے نظیر کی غزلیں بھری ہوئی ہیں اور یہ شاعری عام قاری کے لیے ہے خاص ناقد کے لیے نہیں اور نظیر کے ذہن میں عوام ہی ہیں، خواص نہیں۔ نقاد تو بالکل نہیں۔ چند اشعار اور ملاحظہ کیجیے۔

صنم کے لب میں پان، ہاتھوں میں مہندی، پیرہن رنگیں
کناری ہے، دھنک ہے، ہار ہے کیا کیا بہاریں ہیں

کفوں میں انگلیوں میں لعل لب ہیں چشم ے گوں میں
حنا آفت، ستم خندق، مسی جادو، فسوں کاجل

اب دیکھیں پھر اے ہمدم کس روز منھ اس کا دیکھیں گے
وہ زلف وہ تِل وہ خال و خط وہ رنگ و نقشا دیکھیں گے

وہ کاجل چنچل آنکھوں کا وہ مہندی نازک ہاتھوں کی
وہ پان وہ لب حسن وہ چھب وہ گوش وہ بالا دیکھیں گے

چھب ڈھب کے کتنے انیک روپ ہیں، انھیں صرف الفاظ کی بازی گری تک محدود نہیں کیا جاسکتا بلکہ انسانی زندگی کی جو وسعتیں ہیں اور جو حرکتیں ہیں انھیں عامی تشبیہات اور مشاہدات سے سجا کر پیش کرنے کا جو ملکہ اور حوصلہ نظیر کو حاصل تھا وہ اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتا۔ لیکن نظیر کی غزلیں صرف یہیں تک نہیں ہیں بلکہ عام سجاوٹ اور

لگاوٹ کے پیچھے ایسے ایسے خوبصورت اور معیار اشعار ہیں جو میر، سودا سے میل کھاتے ہیں، جن پر توجہ نہیں دی گئی اور نہ ہی گفتگو کی گئی۔ مثلاً

چمن میں جب سے لب اس غنچہ لب نے کھولے ہیں
گلوں کے پہلو میں غنچے نہیں پھپھولے ہیں

کھلے بالوں سے منھ کی روشنی چھوٹے نکلتی ہے
تمھارا حسن تو صاحب اندھیرے کا اجالا ہے

وہ مکھڑا گل سا اور اس پر جو نارنجی دو شالہ ہے
رخِ خورشید نے گویا شفق سے سر نکالا ہے

بندھا ہے جب سے خیال اس کا عجب طرح کی لگن لگی ہے
کبھی وہ دل میں، کبھی وہ جی میں، کبھی وہ چشمِ پُر آب میں ہے

وہی اِدھر ہے، وہی اُدھر ہے، وہی زباں پر، وہی نظر میں
جو جاگتا ہوں تو دھیان میں جو گیا ہوں تو خواب میں ہے

آئینہ رُخوں کی محفل میں جس وقت عیاں تم ہوتے ہو
سب آئینہ ساں رہ جاتے ہیں حیران تمھاری صورت کے

طرفہ فسوں سرشت ہے چشمِ کرشمہ ساز میں
لیتی ہے اک نگاہ میں جبر بھی قرار بھی

ہوئی شکل اپنی یہ ہم نشیں جو صنم کو ہم سے حجاب ہے
کبھی اشک ہے، کبھی آہ ہے، کبھی رنج ہے کبھی تاب ہے

گل کی رونق جو ہے بلبل ہی کے منڈلانے سے
شمع کی گرمیٔ بازار ہے پروانے سے

خیالِ یار سدا چشمِ نم کے ساتھ رہا
مرا جو چاہ میں دم تھا وہ دم کے ساتھ رہا

جو میخانے میں جاکر ایک جامِ مئے پیا ہم نے
تو جس جا خشت پائے خم تھی واں سر رکھ دیا ہم نے

دل جب بندھا ہمارا اس زلف کی رسن سے
کس کس طرح کی بندش دیکھی شکن شکن سے

اس طرح کے سجے سجائے بامعنی عشقیہ اشعار اردو کی معقول و مناسب شاعری کی صف میں بہ آسانی کھڑے کئے جاسکتے ہیں۔ اردو کی عشقیہ شاعری میں شوخی و طرّاری کی جو روایت رہی ہے نظیر کی غزلیں اس کی غمّازی تو کرتی ہی ہیں نظیر کا اپنا عشق، اظہارِ عشق یا زاویۂ عشق جس طرح جھلکتا ہے، یہ روایت اگرچہ فارسی سے آئی ہے تاہم اردو میں بھی ولی سے لے کر حسرت، فراق تک پھیلی ہوئی ہے۔ عشق کے جتنے متنوع اور مختلف رنگ اردو شاعری میں پھیلے ہوئے ہیں بقول خلیل الرحمن اعظمی کہ:

''اردو میں عشق اتنے بھیس بدل کر آتا ہے کہ ہم کس کے بارے
میں کہیں کہ فلاں کا عشق صحیح ہے اور فلاں کا غلط۔ اس کی الگ الگ
پہچان بھی ممکن نہیں۔''

لیکن اس بھیڑ میں نظیر کا عشق صرف اس لیے پہچانا جا سکتا ہے کہ وہ بھی عام سا انسان ہے اور عام طبقہ سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے چھب ڈھب، چھل بل بھی عامی جیسے ہیں۔

اب میں نظیر کے متصوفانہ رنگ کے کچھ شعر پیش کرتا ہوں۔ جہاں ایک نئے نظیر سے ملاقات ہوتی ہے۔

کیا کاسۂ مئے لیجئے اس بزم میں اے ہم نشیں
دورِ فلک سے کیا خبر پہنچے گا لب تک یا نہیں

چراغِ صبح یہ کہتا ہے آفتاب کو دیکھ
یہ بزم تم کو مبارک ہو ہم تو چلتے ہیں
کیا کیا کہیں دنیا میں ہم انسان یا حیوان تھے
خاک تھے کیا تھے غرض اک آن کے مہمان تھے

کہتے ہیں جس کو زندگی دم کی ہوا ہے اے نظیر
ہم کو تو آج کُھل گیا عقدہ یہ اک حباب سے

یہ جواہر خانۂ دنیا جو ہے با آب و تاب
اہلِ صورت کا ہے دریا اہلِ معنی کا سراب

بے جا رہِ عشق میں اے دل گلۂ پا

یہ اور ہی منزل ہے نہیں مرحلۂ پا

حباب آسا تری ہے زندگی اس بحرِ دنیا میں
اگر تو غور سے دیکھے تو یہ مہلت غنیمت ہے

مشیّن کفن تھا معطّر بدن تھا
نہ عضوِ بدن تھا نہ تارِ کفن تھا

اور ایک غزل کے چار اشعار

رات دن فرحت و عشرت میں بسر کرتے تھے
کبھی گلشن میں پھرے اور کبھی مئے نوش ہوئے
ایکدم چرخِ حسد پیشہ سے مانندِ چراغ
دیر پل بھر نہ لگی آہ جو خاموش ہوئے
اب کوئی نام و نشاں سے نہیں ان کے آگاہ
ایسے وہ خاطرِ عالم سے فراموش ہوئے
جب سنا میں نے یہ اس شخص سے احوالِ نظیر
روح تھرّا گئی لرزاں خرد و ہوش ہوئے

ان اشعار کو بھی ملاحظہ کیجئے۔ ان میں تصوف کا ہلکا سا رنگ ہے۔ اسے گہری صوفیانہ شاعری کے زُمرے میں شامل کرنا مناسب نہ ہوگا۔ اکبر آباد کے ہی ل احمد اکبر آبادی نے نظیر کی غزلوں پر ایک نہیں دو طویل مضامین لکھے ہیں۔ ''نظیر کا مسلکِ حیات'' میں وہ صاف طر پر کہتے ہیں:

''نظیر کو ایک صوفی شاعر ہی کہا جاسکتا ہے۔ ان کی شاعری کسی مخصوص طبقہ کے لیے نہیں بلکہ خاص و عام، شہر و دہقانی سے کے لیے تھی۔''

ل احمد کے قلم سے ایک جملہ اور نکلتا ہے:

''نظیر مجرد روحانیت کے قائل نہ تھے۔''

ایسا اس لیے تھا کہ وہ عوام کے درمیان، عوام کے لیے وقف تھے۔ انھوں نے تصوف کو ہی عام کیا اور اسے آسمان سے اتار کر زمین بنا دیا۔ عوامی بنا دیا۔ نظیر کی ذاتی زندگی کے حالات کا زیادہ علم نہیں ہوتا۔ عبدالغفور شہباز نے محنت سے کچھ حقائق جمع کئے ہیں، خود نظیر نے پوری ایک غزل اپنی شخصیت کے بارے میں لکھی ہے جس میں درویشانہ تصویر زیادہ اُبھرتی ہے اور مسلک و مبلغ ظاہر ہوتا ہے۔

کچھ یہ بھی تھا کہ جب نظیر نے آنکھیں کھولیں تو برج کے علاقہ میں بھکتی شاعری کے چرچے تھے اور اردو میں بھی دہلوی صوفیانہ شاعری پروان چڑھ چلی تھی، ان کا بھی کچھ اثر ضرور رہا ہوگا۔ اس سے یہ تو لگتا ہے کہ ان کے یہاں قناعت جگہ پالیتی ہے لیکن ساتھ ہی زندگی جینے کا جذبہ بھی اُبھرتا ہے۔ ان کے یہاں عدم و وجود کے تصورات بھی ملتے ہیں لیکن عدم سے زیادہ وجود کا یقین ملتا ہے۔ وہ عالمِ پیری میں بھی محبت کی رنگا رنگی اور مشربی سے الگ نہیں ہوتے۔ وہ اتالیق تھے۔ عوام کے بیچ رہتے تھے۔ کوچہ و بازار میں پھرتے تھے۔ زندگی میں ہماہمی، جوش اور جذبہ تھا اسی لیے ان کے تصوف میں بیگانگی اور تنہائی دور دور تک نہیں ملتی۔ بقول ل احمد:

''وہ کوچہ و بازار میں بھی پھرتے تھے اور میلوں ٹھیلوں میں بھی شریک ہوتے تھے۔ وہ رنگ بھنگ میں بھی تھے اور وعظ و پند میں بھی۔''

لیکن پھر بھی نظیر سے درد جیسی گہرائی اور میر جیسی دردمندی کی امید لگانا مناسب نہیں۔ اس لیے کہ نظیر نہ صوفی تھے نہ فلسفی۔ بس اتالیق تھے۔ طبیعت کے غنی تھے۔ نہ کوئی آستانہ تھا اور نہ کوئی تکیہ۔ تکیہ تھا تو بس خدا کا۔ ایک معمولی گھر تھا اور ہندو مسلم طلباء۔ انسانی رابطے اور عرو میلے ٹھیلے۔ نظیر کا یہی رابطہ اور راستہ انھیں صرف مخصوص عوامی لہجہ دیتا ہے بلکہ کہیں کہیں تو تشبیہ و استعاروں میں بھی مقامیت اور ہندوستانیت ڈال دیتا ہے۔ زمین، فطرت اور

مناظرِ فطرت کے مقامی رنگ اور مثال دے کر ایسے ایسے شوشے چھوڑتا ہے جو کم از کم نظیر سے قبل کسی اردو شاعر کے یہاں نظر نہیں آتی۔ دو تین اشعار اس نوعیت کے دیکھئے:

اس سیاہ ابر میں یوں اُڑتے ہیں بگلے جیسے
لبِ مالیدۂ ہستی میں درِ دنداں کی صفا

جگنو اس طرح چمکتے ہیں جوں وقت سنگار
ماتھے پر ہاتھی کے شنگرف ہی گویا جھڑکا

مور کا شور فغاں غوک کی جھینگر کی پکار
پی پی ہر آن پپیہے کے ہے کوئل کی صدا

نظر آتی ہے تری مانگ میں یوں سلکِ گہر
ابر میں بگلوں کی جس طرح قطار آئے نظر

کن انکھیوں کی نگہ گپتی اشارت قہر چتون کی
جو ودوں دیکھا تو برچھی ہے جو یوں دیکھا تو بھالا ہے

ملاحظہ کیجئے غزل کے دورِ زرّیں میں جب حرف ولفظ کی استادانہ دسترس صرف مزاجِ سخن ہی نہیں معیارِ سخن بنی ہوئی تھی، جہاں خیال بندی سے زیادہ الفاظ کی بندش، قادر الکلامی کی پہچان بنی ہوئی تھی۔ جہاں غیر معیاری، غیر لطیف، غیر فصیح زبان کا استعمال ایک طرح سے ممنوع قرار دے دیا گیا ہو۔ وہاں نظیر ان تمام معیار و مذاق سے بے خبر و بے نیاز اپنی غزلوں میں معشوق کے چمکتے ہوئے دانتوں کی مثال بگلے کی قطار سے دے کر ایک نئی بظاہر آسمانی لیکن بباطن زمینی ہوا باندھ رہا ہو۔ یہی نہیں دیگر اشعار میں تو وہ جگنو، مور، کوئل کو

لاتے ہیں اور حد تو یہ کہ پپیہہ اور جھینگر تک لے آتے ہیں، وہ بھی غزل کے نرم و نازک دائرے میں۔ جب اس طرح کی بظاہر غیر ادبی، غیر تخلیقی اور غیر معیاری کوششیں بعد کے ترقی یافتہ دور میں ممکن نہ ہوسکیں لیکن نظیر اس دورِ زرّیں میں نیم اور بیری کے درختوں کے درمیان بیٹھے اپنے آزاد ذہن سے اپنی اختراع کردہ ہندوستانی تشبیہات کو پوری جرأت اور جسارت کے ساتھ پیش کرتے ہوئے کسی قسم کا خوف و تعلق کا احساس نہیں کرتے۔ یہ کس قدر انحرافی قدم تھا۔ فراق جیسے غزل گو نے کہہ دیا:

''جیسے ہوا آزاد ہے اسے روکا نہیں جا سکتا ویسے ہی نظیر بھی کہیں بند نہیں ہے۔''

کہا جا سکتا ہے کہ اردو غزل کو ایرانی تشبیہات و استعارات سے آگے لے جا کر ہندوستانی تشبیہات سے مزیّن کرنے اور چرند پرند، زیور لباس، مہندی مسّی، بندہ چھلّا وغیرہ سے آراستہ کرنے میں نظیر کو اولیت حاصل ہے تو شاید غلط نہ ہو۔ یہی نہیں وہ زبان و بیان میں بھی روز مرّہ کے الفاظ اور ترکیبات کا جا بجا استعمال کرتے ہیں۔ ایسے ایسے عامی الفاظ استعمال کرتے ہیں جس کا اُس دور میں کیا بعد کے دور میں بھی استعمال کرنے میں ہزار تکلف رہا ہے۔ اس رنگ کے بھی دو تین شعر دیکھئے

کیا کیا لگاوٹ بے بدل کیا کیا رکھاوٹ بر محل
کیا کیا بناوٹ پل بہ پل کرتی تھی وہ زہرہ جبیں

یہ مہر و ماہ جو نشیب و فراز ہیں گرداں
تمھارے باغ میں ایسے کئی ہنڈولے ہیں

ہمارے قطرۂ اشک اس کی سرد مہری سے
کسی زمانے میں موتی تھے اب تو اولے ہیں

وہ گورا پنڈا اور اس میں سرخی مگر خدا نے لے سر سے پا تک
کیا ہے میدا تو موتیوں کے اور اس کو گوندھا شہاب میں ہے

اب ذرا یہ دو محاوراتی انداز کے شعر بھی ملاحظہ کرتے چلئے۔

ہم ایک نظر دیکھ نظیر اس کو جو بھاگے
بولا کہ اسے لیجیو ہاں جانے نے پاوے

یہ ستم دیکھ ذرا منھ سے نکلتے ہی نظیر
اس نے اس سے اس نے اس سے اس نے اس سے کہہ دیا

ملاحظہ کیجئے لگاوٹ، رکھاوٹ، ہنڈولے اور اولے۔ اسی طرح ایک غزل میں ردیف تھی بکھیڑا ہے، تڑیڑا ہے یا جھمکے کی لٹک، مکھڑے کی دمک وغیرہ نظیر آزادنہ استعمال کرتے چلے جاتے ہیں۔ کوئی استاد، نقاد اس پر جو بھی اعتراض کرے، ناک بھوں چڑھائے، بازاری کہے لیکن نظیر ان سب سے بے پروا اپنی دُھن میں شاعری کرتے چلے جاتے ہیں۔ ایسا نہ تھا کہ نظیر طویل بحر میں مسجّع اور مقفّیٰ زبان استعمال کرنے میں قدرت نہ رکھتے تھے۔ بعض طویل بحروں کی ایسی غزلیں ہیں جن میں ان کی استادی اور قادرالکلامی جھلکتی ہے۔ چند اشعار اس مزاج کے بھی دیکھئے۔

اب دیکھیں پھر ہم اے ہمدم کس روز منھ اس کا دیکھیں گے
وہ زلف وہ تِل وہ خال وہ خط وہ رنگ وہ نقشا دیکھیں گے
وہ کاجل چنچل آنکھوں کا وہ مہندی نازک ہاتھوں کی
وہ پان وہ لب وہ حُسن وہ چھب وہ گوش وہ بالا دیکھیں گے

الفاظ کا ذکر آ گیا ہے تو یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ نظیر کی کثرت نویسی اور کثرتِ لفظی کے بارے میں جہاں ایک طرف تعریفاً یہ خیال ہے کہ نظیر سے زیادہ کسی اردو شاعر کے یہاں نہیں ملتے،

انیس اور جوش کے یہاں بھی نہیں۔ نظیر بانی میں فراق گورکھپوری پورے اعتماد سے لکھتے ہیں:

''موضوع کی توسیع اور بیان میں انیک پہلوؤں اور حصوں کو شاعری میں اُبھارنے کا جہاں تک تعلق ہے انیس، حالی، اکبر، اقبال کوئی بھی نظیر کی گردتک نہیں پہنچتا۔ اگر نظیر کے قریب کوئی پہنچتا ہے تو جوش ملیح آبادی۔ اردو کے کسی شاعر کو مجموعی حیثیت سے نظیر سے بڑا ماننے یا بڑا بتانے کی ہمت سنجیدہ نقاد نہیں کر سکتا۔''

بعد کے دور کے ترقی پسند نقاد شارب ردولوی نظیر سے متعلق اپنے ایک مضمون کا آغاز ہی ان جملوں سے کرتے ہیں:

''نظیر اپنے عہد کے ایک روایت شکن شاعر تھے۔ انھوں نے زبان کی روایت سے بھی بغاوت کی اور موضوع اور اظہار کے سلسلہ میں بھی اپنا راستہ الگ بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے عہد میں ان کی زبان بھی اعتراض کا سبب بنی اور ان کے شعری رویّے سے بھی شکایت رہی۔''

نظیر کی زبان اور حرف ولفظ پر اعتراض اگر ان کے عہد تک محدود رہتی تو بات اور تھی لیکن یہ اعتراض تو ہمارے دور تک پہنچتی ہے۔ جدید اور محترم نقاد شمس الرحمٰن فاروقی کے چند جملے ملاحظہ کیجئے:

''ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے تنوع نہیں۔''

''ان کے یہاں الفاظ نئی نئی شکلیں نہیں اختیار کرتے، نئے نئے معنی نہیں اوڑھتے۔''

''الفاظ کی فراوانی متوجہ تو کرتی ہے لیکن بڑا شاعر نہیں بناتی۔''

''نظیر الفاظ کی صرف فہرست تیار کرتے ہیں۔اس فہرست میں بس
الفاظ ناگزیر نہیں ہوتے اور بعض تو صرف زورِ بیان کے لیے
بڑھائے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔''
(نظیر اکبر آبادی کی کائنات)

ایک اور جدید نقاد شمیم حنفی کا یہ خیال بھی ملاحظہ کیجئے:

''نظیر کے الفاظ، ان کے الفاظ میں گھری ہوئی رنگارنگ دنیا اور اس
دنیا کے ہر دیار اور دائرے سے گذرتا ہوا ہر لفظ کے روزن سے
جھانکتا ہوا آدمی اتنا عام، مانوس اور معمولی دکھائی دیتا ہے کہ اس کے
بارے میں سوچ بچار کی ضرورت بڑی مشکل سے سر اُٹھاتی ہے۔
انھوں نے جو کچھ دیکھا برتا اور محسوس کیا اسے جوں کا توں ایک
جانے بوجھے لسانی خاکے میں سمو دیا اور یہ سب کچھ اس طمانیت،
سکون اور سادگی کے ساتھ انجام دیا کہ ایک لمحے کے لیے بھی، کیا
جذب و فکر اور کیا زبان و بیان کسی کے ہاتھوں کسی کے ہاتھوں
پریشان نہ ہوئے جو جیسا کچھ جی میں آیا ہے بے جھجک کہہ دیا اور اپنی
سادہ کاری پر پریشان نہ ہوئے۔''
(میاں نظیر)

غزلیہ شاعری میں حرف ولفظ کا برتاؤ اور اس برتاؤ میں کساؤ اختصار و ایجاز یقیناً اہمیت رکھتا ہے لیکن اس برتاؤ میں پیچ دار گھماؤ بھی ہو معنی کی تہہ داری ہو یا نہ ہو لیکن حرف و لفظ کی بازی گری و پیچیدگی ضرور ہو۔ لیکن یہ عمل قابلِ قبول نہیں ہوتا۔ زندگی کی طرح شاعری میں بھی رنگا رنگی ہوتی ہے۔ صرف میر و غالب تو شاعر نہیں۔ خسرو، کبیر اور نظیر بھی شاعر ہیں۔ سب کے رنگ جدا ہیں، مضمون جدا ہیں۔

دراصل نظیر کی شاعری کا زمانہ، غزل کا دورِ زرّیں کہا جاتا ہے۔ جہاں خیال

بندی، معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ زبان کی معیار بندی اور حرف ولفظ کی درستگی وغیرہ کا بڑا دخل تھا۔ دہلی اور لکھنؤ سے الگ اکبرآباد کے گوشے میں بیٹھے نظیر کی آزاد طبیعت کو یہ تمام قسم کی بندشیں کیوں کر موافق آتیں۔ جب انھوں نے متعدد بلاووں کے باوجود تاج گنج اور آگرے سے باہر جانا منظور نہ کیا تو باہر کی باتوں، پابندیوں وغیرہ کو وہ کس طرح قبول کرتے۔ وہ فطرت پسند اور آزاد طبیعت کے شخص وشاعر تھے۔ انھوں نے کچھ انحراف، کچھ طبیعت کے میلان کے تحت مقامی اور عوامی الفاظ واصطلاح کا خوب خوب استعمال کیا لیکن ان کا یہ آزادانہ عمل نظموں میں زیادہ ہے، غزلوں میں کم کم۔ لیکن کثرت نویسی کی وجہ سے جو تکرار اور الفاظ کی بھرمار ملتی ہے اس سے بہت غلط فہمیاں تو پیدا ہوتی ہیں لیکن ایسا نہ تھا کہ وہ سب کے سب غیر معیاری تھے یا وہ زبان کے تخلیقی استعمال سے واقف نہ تھے۔ یہ بات تسلیم کہ غزل کساؤ کا فن ہے اور نظیر کے یہاں پھیلاؤ زیادہ ہے لیکن اس پھیلاؤ کا تعلق مقدار سے زیادہ ہے، معیار سے کم۔ ان کے مصرعوں کو ملاحظہ کیجیے۔ ایسے کسے ہوئے مصرعے، چُست بندشیں اور پُرلطف آہنگ ملے گا کہ غزل گوئی کا ایک نیا لطف اور سماعت رنگ وآہنگ میں ڈوب جاتی ہے۔ ان کے قطعات، ترجیع بند، ترکیب بند وغیرہ ملاحظہ کیجیے۔ کہیں کہیں میر اور سودا کی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں لیکن ہم نے کچھ مفروضات قائم کر لیے ہیں۔ ہمارا ذہن تحفظات میں قید ہے۔ ہم نے اپنے ذہن کو عادی (Typed) بنا دیا ہے۔ ہم ہر شاعر کو میر وغالب اور ہر شاعری کو شوخ عشقیہ شاعری، استادانہ شاعری، قادرالکلامی کہیں رمزیت تو کہیں مجہولیت کے حوالے سے پڑھنے اور سننے کے عادی ہو گئے تھے (اور کم وبیش آج بھی ہیں) اس لیے نظیر کی شاعری کا معمولی پن، کُھلا پن، سادگی، فطرت پسندی وغیرہ ہمیں راس نہ آئی اور عرصۂ دراز تک نہ آئی اس لیے نظیر سے ہم بے نیاز رہے۔ بے خبر رہے۔ داغ کے چونچلے، مومن کے معمّے وغیرہ ہمیں زیادہ پسند آئے۔ بعد کے دور میں نظیر کی کچھ پہچان ضرور ہوئی لیکن وہ بھی ان کی نظموں کے ذریعہ زیادہ، غزلوں کی طرف توجہ بلکہ انصاف ہم آج بھی نہیں کر پائے ہیں۔ شاید اس لیے کہ نظیر

کی غزلیں مروّجہ اسلوب، روایتی اظہار اور فرسودہ تعیش پسندانہ ذہنیت سے انکار و انحراف کرتی نظر آتی ہیں۔ان کا شعری رویّہ آزادانہ تھا۔مستانہ تھا اور کہیں کہیں عامیانہ بھی۔اگر میر کا اثر دکھائی دیتا ہے تو حیرت کی بات نہیں۔کہیں کہیں تو استادِ سخن کا لہجہ بھی مستانہ اور عامیانہ ہے لیکن ہم انھیں آزاد کر دیتے ہیں اور نظیر کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔سچ یہ ہے کوئی تسلیم کرے یا نہ کرے،نظیر نے اپنا ایک الگ دبستان قائم کیا۔بعد کے بعض شعراء نے نظیر کا چربہ اختیار کیا۔عزیز احمد ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''غزل کی گلیاں اور شاہراہیں کچھ اس قسم کی ہیں کہ ان میں زمانیِ مسلسل کی ایسی زیادہ اہمیت نہیں۔آتش کے بعد کے شعراء کی بعض خصوصیات بھی نظیر کے بعض بعض شعروں میں جھلک دکھا جاتی ہیں۔مثلاً شیفتہ کا ثقہ پن۔

چُپ کے چُپ کے ہی لے لیا دل کو
نگہ شرمگیں نے کام کیا

یا صفدر مرزا پوری کا انتہائی پُرتصنع پُرتکلف لکھنوی انداز

کان میں اس کے نہیں لعل و گُہر دونوں طرف
چھد رہے ہیں کا ن و دریا کے جگر دونوں طرف

اور کہیں کہیں تو بالکل جدید غزل کی سی الفاظ و تخیل کی روایتی ہے اور نظیر کے اشعار پر حسرت موہانی کے کلام کو دھوکہ ہوتا ہے۔

ہر مژہ کو تیر سے ہے ہمسری چشم کو افسوں گری سے ارتباط
قد کو ہے سروِسہی سے ہم قدی تن کو ہے نازک تری سے ارتباط

جن شعراء کے کلام سے مشابہت یہاں ظاہر کی گئی ہے وہ تقریباً سب کے سب نظیر کے بعد کے ہیں۔اس لیے یہاں سوال کسی طرح کے اثر کا نہیں بلکہ رجحان اور سمت کا ہے۔روایتی رجحان اور سمت کا استعمال نظیر کے یہاں اس کو بدلنے کے لیے ہے۔یہ روایتی رجحان اور سمت نظیر میں بڑی انفرادی دلکشی کے ساتھ موجود ہے۔''

(نظیر کی غزل گوئی)

عظیم شاعری کی ایک پہچان یہ ضرور بتائی گئی ہے کہ جس کی تقلید نہ ہو سکے، جیسے غالب۔لیکن ایک مفید، عمدہ اور بامعنی شاعری کی قسم ایسی بھی ہوتی ہے جسے اپنے عہد میں پہچان تو نہیں ملتی لیکن جیسے جیسے وقت گذرتا ہے بندشیں اپنے آپ ٹوٹتی ہیں۔سختیاں دور ہوتی ہیں۔دامن وسیع تر ہوتا ہے۔پھر اکثر کُھلے ذہن اور روایت شکن شاعری کی پہچان از خود ہونے لگتی ہے اور وہ خواص و عوام دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہوتی ہے۔نظیر تو کُھلے طور پر عوامی تھے لیکن اثر تو اس عہد کی خاص شاعری سے ہی لیا، غزلوں میں بطورِ خاص۔ان کا سراپا، ان کی تشبیہات، ان کی سادگی و پُرکاری تھی تو روایتی اور مروّجہ نظیر نے اپنی سادہ مخصوص تخلیقی پیش کش سے اسے ایک الگ رنگ دے دیا۔ان کے عوامی زاویہ نظر نے اس میں ڈھیر سارے عناصر، موضوعات کا تنوع، الفاظ کی کثرت یہ سب کہ سب نظیر کی اپنی دین ہے۔سراپا کے تعلق سے ممتاز ناقد عزیز احمد کے یہ خیالات ملاحظہ کیجئے:

''نظیر نے سراپا کو بھی غیر روایتی اور انفرادی رنگ میں رنگا ہے۔سراپا کی لہلہاہٹ ان کی اپنی نظموں کی ہے۔

صنم کے لب میں پان، ہاتھوں میں مہندی، پیرہن رنگیں
کناری ہے، دھنک ہے، ہار ہے، کیا کیا بہاریں ہیں

یہ سب چیزیں لکھنؤ کی شاعری میں الگ الگ تو مل جائیں گی لیکن ایک ہی جگہ جمع شاید ہی

ملیس اور 'بہاریں' تو نظیر کی ہی ہوسکتی ہیں۔ کہیں الفاظ کی بہتات، ان کی فہرست، روانی، شیرینی اور ترنم سے سراپا کھینچا ہے۔

اب دیکھیں پھر اے ہمدم کس روز منھ اس کا دیکھیں گے
وہ زُلف، وہ تِل، وہ خال، وہ خط، وہ رنگ وہ نقشا دیکھیں گے

وہ کاجل چنچل آنکھوں کا، وہ مہندی نازک ہاتھوں کی
وہ پان، وہ لب، وہ حسن، وہ چھب وہ گوش وہ بالا دیکھیں گے

زبان کی سجاوٹ، حرف ولفظ کی بناوٹ، محبوب کی لٹ اور اس کے سراپا کی رکھاوٹ نظیر کے علاوہ اور کہاں۔ ایسا لگتا ہے کہ محبوب بند کمرے سے نکل کر کسی باغ، چمن میں سیر کر رہا ہے جہاں کُھلی ہوا ہے، پھول پتوں کی مہک ہے اور کہیں کہیں کانٹوں کی چُبھن بھی۔ نظیر کے اس کُھلے پن اور غالبًا پہلی بار محبوب کو مؤنث استعمال کرنے کی غیر معیاری، بازاری کہا گیا۔ کچھ باتیں اس میں درست ہوسکتی ہیں لیکن ایک اہم نکتہ بھی ذہن میں رکھنا چاہئے کہ ابدالی اور درّانی کے پے در پے حملوں نے دلّی کو جس قدر برباد اور خانہ خراب کر دیا تھا جس کی وجہ سے بڑے بڑے شعراء کو دہلی چھوڑنا پڑا۔ کوئی رام پور چلا گیا۔ اکثر نے لکھنؤ کی راہ پکڑی اور لکھنؤ اس وقت سب سے محفوظ جگہ تھی اس لیے میر، سودا، جرأت، مصحفی سبھی لکھنؤ چلے گئے۔ اس لیے کہ لکھنؤ زبان وتہذیب کے حوالے سے دہلی کے بعد دوسری بڑی آماجگاہ تھا۔ لیکن نظیر دہلی سے آگرہ آئے وہ بھی کم عمری میں۔ آگرہ لکھنؤ ہرگز نہ تھا۔ اسی طرح نظیر بھی میر وسودا نہ تھے۔ انھیں کسی راجہ یا نواب کی سرپرستی نہیں ملی۔ معمولی سے محلّہ میں ایک معمولی سے مکان میں رہنے لگے اور زندگی گذارنے کے لیے بچوں کو اپنے گھر کے آنگن میں بڑھانے لگے۔ اس طرح جانے انجانے میں اردو شاعری کا ایسا مدرسہ کُھل گیا جو خالص عوامی تھا۔ زمین اور زندگی سے جُڑا ہوا۔ جہاں رومان کم تھا،

حقیقت زیادہ تھی۔ جہاں دربارنہیں تھا، بازار ہی بازار تھا۔شارب ردولوی کے یہ جملے بیحد معنی خیزاور فکرانگیز ہیں:

''اس طرح پہلی بار اردو زبان و ادب کا رشتہ اس کی سرپرستی کے قدیم اداروں، امراء ورو ساء کے درباروں سے ٹوٹ کر ایک نئے ادارے سے وابستہ ہوا جو عوامی ادارہ تھا۔نظیر اکبرآبادی کے اس (Contribution) کی طرف توجہ نہیں دی گئی کہ ایک زبان جو مدنی زبان سمجھی جاتی تھی اور اپنے فارسی کے رشتے پر ناز کرتی تھی، اسے نظیر نے اس کی اپنی زمین اور عام انسانی مسائل اور ثقافت سے جوڑ دیا۔''

(نظیر کی زبان اوراس کے تہذیبی رشتے)

نظیر کی شاعری اور لسانی ثقافت سے متعلق اس بڑی حقیقت پر غور کرنے کے بجائے اسے بازاری کہہ کراس سے منہ موڑلیا گیا جب کہ نظیرایک دونہیں آٹھ زبانوں پرقدرت رکھتے تھے۔صرف فارسی زبان نہیں،کلام پراچھی نظر رکھتے تھے۔ان کی ایسی غزلیں بھی ملتی ہیں جن میں غیرمعمولی صنعت کاری، زیبائش وآرائش ملتی ہے۔جس کے کچھ نمونے دیے جاچکے ہیں۔ایک غزل کے چنداشعاراور ملاحظہ کیجئے۔

اس سرخ لب سے ہم نے لعل یمن کو دیکھا
جب ہنس دیا تو سلکِ درّ عدن کو دیکھا
تارِ نگہ ہمارا ہے آج تک بھی رنگیں
کل ہم نے ایک ایسے گل پیرہن کو دیکھا
سنبل ہوئی تصدق، دیکھ اس صنم کے کاکل
نسریں نثار لائی جب اس کے تن کو دیکھا
بلبل نے ہو کے نازاں کل یوں کہا جو ہم سے

میں نے تو گل کو تم نے اس گل بدن کو دیکھا
ہم نے نظیر ہنس کر جب اس کو یہ سنایا
تونے چمن کو، ہم نے رشکِ چمن کو دیکھا

ان اشعار کو دیکھئے اور ان جیسے بعض اور اشعار کو بھی ملاحظہ کیجئے ان میں معنوی اعتبار سے کیا ہے۔ فکر و خیال کی کتنی گہرائی ہے۔ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہی ہے کہ شاعری میں صنّاعی و کاریگری کی بس ایک حد تک اہمیت ہے۔ شعر بڑا ہوتا ہے جذبات و احساسات کے برملا اور نرم و نازک اظہار سے، تفکر و تعمق سے اور افکار و اقدار کے خلّاقانہ اظہار سے۔ اور یہ بھی کہ شاعری صرف ذات کا اظہار نہیں ہوتی بلکہ اس اظہار میں در پردہ کائنات بھی سموئی رہتی ہے۔ اپنے عہد کی آواز بھی ہوتی ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ اپنے عہد کا درپن بھی ہوتی ہے اور شاعر کا مخصوص ذہن اور وژن بھی۔

تسلیم کہ غزل جیسی صنف میں ذات، باطن، داخلیت وغیرہ کا دخل کچھ زیادہ ہوتا ہے۔ یہ بھی کوئی بڑی بات نہیں اس ضمن میں ہمارے پاس بیحد قیمتی سرمایہ ہے۔ نظیر کے یہاں بھی کہیں کہیں ذات کے عکس نظر آتے ہیں۔ ایک پوری غزل میں ہی انھوں نے اپنی ذات کا تعارف کرایا ہے۔ اظہارِ عشق، رنج و غم، وصل و فراق وغیرہ میں بھی ان کی ذات دکھائی دیتی ہے لیکن ان کا بڑا وصف یہ ہے کہ وہ اپنی ذات سے زیادہ کائنات کو دیکھتے ہیں۔ چمن کو دیکھتے ہیں۔ بازار کو دیکھتے ہیں۔ زمانے کی ہوا، جوانی کی وفا پھر اس کا انجام بھی دیکھتے ہیں کہتے ہیں۔

کہا یہ دل نے مجھے ایک دن کہ باغ کو دیکھ
ذرا تو چل کے گلستاں کو شب چراغ کو دیکھ
جوں ہی گیا میں چمن میں تو دل ہوا خرّم
گلوں کے حسن کو اور ناز اور دماغ کو دیکھ
کہ اس میں آیا نظر مجھ کو اک گلِ لالہ

میں شاد اس کے ہوا عیش با فراغ کو دیکھ
یکایک اس نے کہا تو نگہ نہ کر مجھ پر
نہ میرے بادۂ شبنم سے پُر ایاغ کو دیکھ
نہ مری دیکھ تو سبزی نہ رنگ سرخ نظیر
ہے دردمند اگر تو تو میرے داغ کو دیکھ

کچھ اور اشعار دیکھئے۔

حباب آسا تری ہے زندگی اس بحر دنیا میں
اگر تو غور سے دیکھے تو یہ مہلت غنیمت ہے

تو جس کو زیست سمجھتا ہے وہ ہے شعلۂ حُسن
تو جس کو عیش ہے گنتا سو وہ ہے نقش بر آب
تو آب جس کو سمجھتا ہے عطشِ غفلت سے
وہ موجِ آب نہیں ہے فقط ہے موجِ سراب

باتوں باتوں میں وہ محبوب سے بھی کہنے میں تکلف نہیں کرتے۔

ہو کے محبوب دل آرام دل آزار نہ ہو
گل کیا ہے تجھے اللہ نے تو خار نہ ہو

بے سبب ہو کے خفا رنگ نہ بدلا کیجئے
چشمۂ صاف محبت کو نہ گدلا کیجئے

حُسن کو مت دیر پا اپنے سمجھ غافل نہ ہو
یہ وہ طائر ہے جسے اُڑتے نہیں لگتی درنگ

ایسے حکیمانہ متصوفانہ اور فنکارانہ اشعار سے بھری پڑی ہے نظیر کی غزلیہ شاعری، جس کے ڈانڈے بہ آسانی میر، سودا، درد وغیرہ کی شاعری سے ملائے جاسکتے ہیں۔لیکن شاید ان پر اس لیے توجہ نہیں دی گئی ہے کہ یہ کالے اور گدلے ہیں۔اور شاید یہ بھی کہ یہ نہ دہلی کے ہیں اور نہ لکھنؤ کے۔ اکبرآباد کوئی اسکول ہو یا نہ ہو لیکن نظیر اکبرآبادی اپنے آپ میں ایک اسکول، ایک دبستان ضرور تھے کہ ان کی غزلوں میں تہذیب وثقافت، تصوف وحکمت، جلال و جمال، زبان و بیان کے ایسے ایسے نمونے پڑھنے کو ملتے ہیں۔ بے ساختگی، سادگی اور پاکیزگی کے ایسے ایسے جلوے دیکھنے کو ملتے ہیں کہ اتنے انداز واسلوب، اتنی وسعتیں، اتنی جہتیں، حرف ولفظ کی کثرت اردو کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتی اس کا اعتراف تو سبھی کرتے ہیں۔ بقول فراق:

> ''اس کی مثال انیس اور اقبال کے یہاں بھی نہیں ملتی۔ یہی نظیر کا وصف ہے، جسے عیب سمجھا گیا۔''

بہرحال ایک عجیب ناسمجھی، بے قدری کی روایت قائم ہوتی گئی سب کہ سب کل بھی اور آج بھی نظیر کو بے زبان شاعر سمجھتے رہے۔ جب کہ اس نے غزل جیسی کسی ہوئی صنف، بخیل صنف کو مالا مال کیا اور قلّتِ لفظی والی صنف کو کثرتِ لفظی سے سیراب کر دیا۔ حُسن و جمال کے روایتی موضوع کو ایک نیا اور حقیقی جمال عطا کیا۔ یہاں تک کہ نئی نئی مقامی اور زمینی تشبیہات سے آراستہ کیا، جس سے اردو غزل اس عہد میں محروم تھی۔ دو شعر دیکھیے:

یوں تو ہم تھے یوں ہی کچھ مثل انار و مہتاب
جب ہمیں آگ دکھائی تو تماشا نکلا

کس طرح سنبل ہو ان زلفوں سے آکر سر بہ سر
یہ لٹک، یہ بل، یہ پیچ و تاب یہ خوشبو کہاں

کوئی بتائے کہ اردو غزل میں انار ومہتاب، لٹک اور بل، کوئل اور پپیہا، بگلہ اور مور، جامن

اور ہر سنگار وغیرہ کہاں تھے جو تھے وہ سب کہ سب مستعار، فارسی سے اُدھار، جہاں ہندوستان کم ایران زیادہ بولتا نظر آتا ہے۔لیکن نظیر پہلے غزل کے شاعر ہیں جہاں زمینی، ہندوستانی تشبیہات کا برملا اور خلاّقانہ استعمال ہوا ہے۔ وہ بھی اس لیے کہ ان کا تعلق زندگی سے تھا، زمین سے تھا، عوام سے تھا۔ ان کا تعلق اگر نہیں تھا تو دربار سے، امراء و روساء سے، اعلیٰ طبقہ سے، مال و دولت سے، لعل و گہر اور بڑے گھر سے۔معمولی اتالیق، معمولی گھر، معمولی رہن سہن اور معمولی انسان لیکن سراپا انسان ہی انسان۔غور کیجئے اگر اردو شاعری میں نظیر کی طرح دس بیس شاعر اور ہوتے تو آج کبیر، جائسی، رحیم، رسکھان وغیرہ سب ہمارے بھی ہوتے۔نظیر پر ہی مضمون لکھتے ہوئے احتشام حسین نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اردو کی اس معیار پرستی سے جہاں کچھ فائدے ہوئے ہیں، اچھے خاصے نقصانات بھی ہوئے ہیں۔ہم نے تو نظیر کو بھی کھو دیا ہوتا اگر نیاز نے نظیر نمبر نہ شائع کیا ہوتا اور ترقی پسند نقادوں نے ادب اور زندگی اور ادب اور عوام سے رشتے جوڑے تو نظیر پر بھی مضامین لکھے، جن کے عنوان ہی ملاحظے کیجئے۔''نظیر اور عوام'' از آل احمد سرور۔''نظیر اکبر آبادی اور عوام'' از احتشام حسین۔''نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں واقعیت اور جمہوریت'' از مجنوں گورکھپوری۔ یہ مضامین فکر و منطق کے اعتبار سے اتنے جامع تھے کہ بعض جدید نقاد بھی اعتراف کرنے پر مجبور ہوئے۔ جیسے ''ماضی کا پورا آدمی'' از محمود ہاشمی۔ اردو شاعری کے انسان'' از سلیم احمد۔''میاں نظیر'' از شمیم حنفی۔ یہاں تک کہ بڑے بڑے شاعروں کو خاطر میں نہ لانے والے نقاد کلیم الدین احمد نے بھی نظیر کو اردو شاعری کا درخشاں ستارہ کہا۔اکیلے شمس الرحمٰن فاروقی یہ کہتے رہے:

> ''میں نظیر کو بڑا شاعر نہیں سمجھتا۔اچھا شاعر بھی نہیں سمجھتا۔اچھی یا بڑی شاعری ان کے دائرے سے باہر ہے۔''

فاروقی صاحب بزرگ و محترم نقاد ہیں، اس لیے انھیں کے ہم عصر نقاد شمیم حنفی کے یہ جملے پیش کرتا ہوں جو ایک طرح سے فاروقی کا جواب ہیں:

''جدید نقادوں میں بھی کچھ لوگ نظیر کو بڑا شاعر تو دور شاعر بھی نہیں مانتے۔ نظیر کی شاعری سے بھی ان کا مطالبہ کم و بیش وہی ہوتا ہے جو غالب، اقبال اور راشد سے ہوتا ہے۔ کچھ لوگ اب بھی تفکر، تجربے اور مشاہدے کی ایک حد سے آگے جانا نہیں چاہتے اور ہر واردات کا جواز اپنی مرکزی روایت میں ڈھونڈتے ہیں۔ کتنی عجیب اور پریشان کرنے والی بات ہے۔''

ان نقادوں اور ان کے گراں قدر مقالوں نے ایک طرح سے نظیر کو از سرِ نو دریافت کیا لیکن ان میں سے بیشتر مقالات کا تعلق نظیر کی نظموں سے ہے، غزلوں سے نہیں یا بہت کم۔ نظیر کی غزلوں پر میری دانست میں سب سے اچھا مضمون ل احمد اکبر آبادی نے لکھا ہے۔ اس کے بعد عزیز احمد اور ابواللیث صدیقی نے لیکن نے ل احمد کا مضمون نظیر کی غزلوں کے ساتھ بڑی حد تک انصاف کرتا ہے۔ لیکن ہماری مشکل یہ کہ ہم نے خود ل احمد کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ شعر و ادب کی دنیا میں انصاف کس طرح ہوتا ہے اور کون کرتا ہے، یہ بھی ایک معمہ ہے۔ اس لیے اس کو وقت پر چھوڑ دینا چاہئے۔ کوئی سوچ سکتا تھا کہ ۱۸۳۰ء میں نظیر کے انتقال کے ایک سو دس سال بعد ۱۹۴۰ء میں نیاز فتحپوری رسالہ ''نگار'' کے نظیر نمبر کے ذریعہ اسے ایک نئی زندگی اور نئی پہچان دے دیں گے۔ اس نمبر اور نیاز کا یہ تاریخی کارنامہ تو ہے جسے فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے غلط نہ ہوگا اگر یہاں خود نیاز فتحپوری کی رائے بھی پیش کر دی جائے:

''نظیر نے ہر رنگ کا نہایت گہرا مطالعہ کیا تھا اور صحبت و مجلس میں شریک ہو کر اس نے خود ان تمام باتوں کا تجربہ حاصل کیا تھا۔ یہ وہ خصوصیت ہے جو نظیر کے علاوہ ہندوستان کے کسی شاعر کو نصیب نہیں ہوئی۔

''اس میں شک نہیں کہ نظیر اپنی خصوصیات کے لحاظ سے ہندوستان کا عجیب وغریب شاعر تھا، جس میں کبیر کے اخلاق اور خسرو کی ذہانت کا نہایت دلکش امتزاج پایا جاتا تھا اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو شاعری میں تغزل سے ہٹ کر سب سے پہلے اسی نے نظمیں لکھنے کی ابتدا کی اور سچ پوچھئے تو انتہا بھی کر دی، لیکن افسوس ہے کہ وہ بہت قبل از وقت پیدا ہوا۔ وہ اِس زمانے کا شاعر تھا، اسی زمانے میں اسے ہونا چاہئے تھا۔''

(نظیر میری نظر میں)

چلتے چلتے ایک بات اور ل احمد اکبر آبادی سے لے کر فراق گورکھپوری تک نے اکثر کہا ہے کہ نظیر بے استادے تھے۔ اگر کسی استاد کا اثر تھا تو وہ میر تقی میر کا تھا۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں۔ میر نظیر سے ذرا ہی سینئیر تھے، غالبًا بارہ تیرہ برس۔ میر کا خمیر بھی اکبر آباد سے اٹھا تھا، لیکن جلد ہی دہلی چلے گئے۔ کچھ اس طرح کہ دل اور دلّی کے شاعر کہلائے۔ اس کے برعکس نظیر دہلی میں پیدا ہوئے اور کچی عمر میں اپنے ننیہال اکبر آباد آ کر بس گئے۔ روایت ہے کہ میر ایک بار اکبر آباد آئے تو نظیر نے نہ صرف ملاقات کی بلکہ کلام سنانے کا شرف بھی حاصل ہوا۔ اس زمانے میں میر کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا، ایسے میں نظیر نے تھوڑا بہت اثر لیا ہو تو کیا بعید۔ نظیر کی چھوٹی بحروں کی غزلیں ملاحظہ کیجئے، ان کے بعض اشعار واقعی میر کے قریب پہنچتے ہیں یا ان میں میر کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ میر کا یہ شعر کس قدر مشہور ہے۔

کہا میں نے گل کا کتنا ثبات
کلی نے سُن کر تبسم کیا

اب نظیر کے دو اشعار دیکھئے۔

دل و جاں ہمارے نہ غنچے سے ملتے
جو اس گل سے ملتے تو ہم گل سے ملتے

ملا تو وہ بولا نظیر اس سے ہنس کر
میاں تم نہ ملتے تو ہم کیوں کر ملتے

میر گل اور غنچہ کے بہترین استاد تسلیم کئے جاتے ہیں۔اس موضوع پر میر نے کچھ ایسالا جواب کہہ دیا کہ یہ غزل اور بعد کی غزلیں تقلید ہی کہلائیں گی لیکن تقلید بھی بری نہیں ہے۔ نظیر نے اپنے ڈھنگ سے دل، غنچہ وغیرہ کا استعمال استادانہ طر پر کیا ہے۔اسی غزل کا یہ شعر دیکھئے۔

اگر جا ہمیں اس کے کوچے میں ملتی
تو پھر عمر بھر ہم وہاں سے نہ ہلتے

مانا کہ ملنے کی ردیف سے شعر بھی تھوڑا اہل گیا ہے لیکن یہ دو شعر اور دیکھئے۔

دکھانے لگی زلف اپنی درازی
مژہ بھی لگی کچھ رسائی جفا نے

جتایا ہے کچھ ناز اس گل نے جس کو
وہی باغِ الفت میں پھولا پھلا ہے

تو جو کل آنے کو کہتا ہے نظیر
تجھ کو معلوم ہے کل کیا ہوگا

اور یہ مزے کا شعر۔

بتوں کے ناز کی جب شوخیاں نظر آئیں
میاں نظیر سے جب ہم فقط نظیر ہوئے

میر کا ایک قطعہ بیحد مشہور ہے۔

کل پاؤں ایک کاسئہ سر پر جو آ گیا
یکسر وہ استخوانِ شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھی کسی کا سرِ پُر غرور تھا

نظیر کی یہ غزل دیکھئے۔

کل دامنِ صحرا میں ہم گذرے ج وقتِ صبح دم
اک کاسئہ سر پُر الم آیا نظر وہیں
بولا بہ فریاد و فغاں کیا دیکھتا ہے او میاں
تھے ہم بھی سر بر آسماں گو اب تو ہیں زیرِ زمیں
ایک آسماں کے دور سے رک گردشِ فی الفور سے
اب سوچئے گا غور سے در لحظہ آن در لحظہ ایں
سنتے ہی جی تھرّا گیا، رخسار پر اشک آ گیا
دل عبرتوں سے چھا گیا خاطر ہوئی بس سہمگیں
اس میں سر اپنا ناگہاں ہر مو ہوا مثلِ اماں
بولا نظیر آگہہ ہو ہوں من نیز روزے ہمچنیں

اور نظیر کی یہ پوری غزل۔

بحرِ ہستی میں صحبتِ احباب
یوں ہے جیسے بروئے آب حباب
گردشِ آسماں میں ہم کیا ہیں
مہر کا ہے میانۂ گرداب
جس کو رقص و سرود کہتے ہیں

وہ بھی ہے اک ہوائے خانہ خراب
عمر کہتے ہیں جس کو وہ کیا ہے
مثلِ تحریر موج نقش بر آب
جسم کیا روح کی ہے جولاں گاہ
روح کیا اک سوار پا بہ رکاب
زندگانی و مرگ بھی کیا ہیں
ایک مثلِ خیال و دیگرِ خواب
فرصتِ عمر قطرۂ شبنم

وصلِ محبوب گوہرِ نایاب
سب کتابوں کے کُھل گئے معنی
جب سے دیکھی نظیر دل کی کتاب

تو میر کے اثر سے انکار ممکن نہیں بلکہ میں یوں کہوں کہ میر کا یہ جو شعر ہے۔

ہوتا رہتا ہے جہاں میں اک روز شب تماشا
دیکھا میں سیر کو ہے دنیا عجب تماشا

اثر تو چھوڑئے مجھے تو نظیر کی پوری شاعری میر کے اس شعر کی تفسیر اور تفصیل نظر آتی ہے۔

میر غیر معمولی شاعر تھے۔ ایک نظیر کیا نسل در نسل ان سے متاثر ہوئی، پورا ایک دبستان قائم ہوا جس کی سربراہی فراق جیسے بیسویں صدی کے شاعر نے کی اور صاف طور پر اعتراف کیا:

''ان غزلوں کے پردے میں تو میر کی غزلیں بولتی ہیں۔''

ممتاز ناقد عزیز احمد نے تو بعض دیگر شعراء میں نظیر کے اثرات تلاش کئے ہیں۔ خیر یہ الگ بحث ہے، اس پر گفتگو پھر کبھی۔

میر کی طرح نظیر کے بھی بعض مصرعے محاورے کے طور پر مشہور ہوئے۔

''ہمارا کیا ہے اگر ہم رہے رہے نہ رہے''

''مثالِ قطرۂ شبنم رہے رہے نہ رہے''

''تمھارا حُسن تو صاحب اندھیرے کا اُجالا ہے''

''عاشق ہے تو دلبر کو ہر اک رنگ میں پہچان''

''اس نے اس سے اس نے اس سے اس نے اس سے کہہ دیا''

''ایسے طمانچے مارے کہ منھ لال کر دیا''

''صد شکر ہے کہ کاتبِ تقدیر کوئی اور''

سچ تو یہ ہے کہ نظیر اصلاً نظم کے شاعر تھے۔ ان کی شہرتِ عام کی خاص وجہ بھی ان کی رنگ برنگی، البیلی عوامی نظمیہ شاعری ہے۔ انھوں نے اس دور کے مروّجہ شعری روایت سے مجبور ہو کر غزل کی شاعری ضرور کی جو عرصہ تک قارئین کی آنکھوں سے اوجھل رہی۔ خود نظیر بھی اس کی اشاعت سے بے پروا تھے۔ نظم کا کلیات بھی ان کے دو ہندو شاگردان نے شائع کیا ورنہ نہ جانے اس کا بھی کیا حشر ہوتا۔ بہر حال اب ان کی غزلیں دستیاب تو ہیں لیکن ان پر نظموں کے مقابلے گفتگو کم ہوئی ہے۔ یہاں اس مضمون میں بھی چند اشارے ہی کئے گئے ہیں لیکن ایسا لگتا ہے کہ ان کی غزلوں کا مطالعہ بھی اس نظیر سے الگ نہیں کرتا جو نظم کا شاعر ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے اپنی غزلوں میں بھی داخلیت کے بجائے خارجیت کو

ہی برتا لیکن خوب برتا۔ نظیر ایسا کرنے پر مجبور تھے، اس لیے کہ جو زندگی وہ جی رہے تھے زندگی کے جس طبقہ اور معاشرہ سے ان کی قربت تھی بلکہ محبت تھی اس طرح کی شاعری کے علاوہ وہ کچھ اور نہیں کر سکتے تھے۔ یہاں تک کہ صوفیانہ شاعری کو بھی تعمق وتصوف سے نکال کر اسے عمومی رنگ دے دیا۔ یہ کام تو بس نظیر ہی کر سکتے تھے۔ لیکن ہم نے اس بڑے کارنامہ کو بھی حقارت سے دیکھا اور نہ جانے کن کن القاب وآداب سے نظیر کو نوازتے رہے اور دربار سے باہر کرتے رہے۔ سچ تو یہ ہے کہ نظیر دربار کے شاعر نہ تھے، وہ تو بازار کے شاعر تھے۔ تبھی تو وہ کہتے ہیں۔

''دنیا عجب بازار ہے کچھ جنس یاں کی ساتھ لے''

بازار کا استعمال میر نے بھی خوب کیا ہے لیکن جو وسعت ومعنویت نظیر نے دی ہے وہ میر بھی نہ دے سکے۔ میر کے یہاں بازار، بازارِ عشق کے معنوں میں زیادہ استعمال ہوا ہے۔ مثلاً۔

''اک عمر سے کساد ہے بازارِ عشق کا''

یا

''محبت کا جب زور بازار ہوگا''

لیکن نظیر کے یہاں بازار بازارِ دنیا ہے۔ اس نکتہ پر بھی گفتگو کی جاسکتی ہے لیکن یہاں اس کا موقع نہیں۔ لیکن یہ ضرور عرض کروں گا کہ پتہ نہیں کیوں اردو شاعری بازار سے، عام انسان سے، معمولی پن سے نظریں چراتی رہی۔ میر کہتے تو رہے کہ ''پر مجھے گفتگو عوام سے ہے'' لیکن بس کہہ کر رہ گئے، لیکن نظیر نے کر کے دکھا دیا۔ دنیا کی بڑی شاعری عمومیت سے خصوصیت تک پہنچتی ہے۔ مقامیت ہی عالمیت اور آفاقیت تک پہنچاتی ہے۔ براہ راست عالمیت وآفاقیت کی باتیں اکثر گمراہ کن ہوتی ہیں۔ سچ تو یہ ہے جو شاعر جہاں کا ہے اگر وہیں کا نہیں ہے تو پھر کہیں کا نہیں ہے۔ یہ نازک بات اردو کے معیار پرست، مکتبی نوعیت کے نقاد سمجھ ہی نہیں سکتے لیکن فنکار اور تخلیق کار سمجھ سکتا ہے۔ اسی لیے آخر میں شاعر فنکار فراق کی تحریر پیش کرتا ہوں:

’’ہم جتنا مہاتماؤں سے سیکھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ اپنے جیسے عام لوگوں سے سیکھتے ہیں۔ نظیر کا غیر معمولی پن، اس کی صلاحیت کی کسوٹی اور آئینہ ہے۔ یہی انسانی احساس و قربت نظیر کو ہماری اجتماعی زندگی کا زندہ و متحرہ جُز بنا دیتی ہے۔ نظیر، شیکسپیئر تو نہیں لیکن اس کی برادری کے شاعر ہیں۔ دونوں نے وہی کیا جسے شیکسپیئر کہتا ہے: THE HOLD THE MIRROR UP TO NATURE یعنی فطرت کو آئینہ دکھانا‘‘

(نظیر بانی)

☆☆☆

تحقیق کے اصول وضوابط اور جدید طریقِ کار

پروفیسر صغیر افراہیم

تحقیق نام ہے تلاش وجستجو کا۔ اس میں باریکی اور نظم وضبط کے ساتھ موضوع کا مطالعہ کرنا، منطقی دلائل کے ذریعہ کسی ٹھوس نتیجہ پر پہنچنا اور تعصب وتنگ نظری سے گُریز کرتے ہوئے علمی حقیقت کو تلاش کرنا ہوتا ہے۔

تعلیمی وتدریسی منظر نامہ کو ملحوظ رکھیں تو ماضی قریب میں محض اساتذہ کی ترقیٔ درجات کے لیے یو.جی.سی. کی جانب سے ریفریشر کورس لازمی قرار دیا گیا تھا، مگر اب طلبہ اور ریسرچ اسکالرز کے نصاب میں بھی تحقیق وتدوین کے عنصر کو داخل کردیا گیا ہے۔ اس سے Research Methodology کی ضرورت، اہمیت اور افادیت واضح ہوتی ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ بدلتے ہوئے زمانے کے تحت تحقیق کے جدید ترین طریقِ کار پر زیادہ سے زیادہ توجہ ہونی چاہیے۔

عالمی سطح پر ہندوستان، تحقیق کے میدان میں کچھ نیا کرنے کے لیے بے چین ہے مگر جو روداد یں شائع ہو رہی ہیں وہ تشویش ناک ہیں۔ ان میں پڑوسی ملک چین بھی ہم سے کچھ آگے ہے۔ آخر کیوں؟ حکومتِ ہند اور اُس کے تنظیمی ادارے سائنس اور تکنالوجی کے حصولِ کے لیے بہت فعال ہیں تو پھر کیوں ہمیں قابلِ قدر

کامیابی نہیں مل پا رہی ہے۔ ادب کی صورتِ حال تو اور بھی دگر گوں ہے۔ یہاں بات صرف اردو تحقیق کی کرنی ہے۔ ہمارا دوسرا پڑوسی ملک پاکستان جو تمام معاملات میں پچھڑا ہوا ہے، اِس ضمن میں ہم سے آگے کیوں ہے۔ آخر ان کی کامیابی کی وجہ کیا ہے؟ ہمارے یہاں اعلیٰ تحقیق کے دروازے پر تالے کیوں لگے ہوئے ہیں۔ روایتی اور پُرانی باتوں کو نئے انداز میں پیش کرنے کو ہی تن آساں محقق اپنی سرخروئی کیوں سمجھ رہے ہیں۔ اِن کے اَسباب اور اُن سے پیدا ہونے والے سوالات کی طرف بھی توجہ دلانا مطلوب ہے۔

ا۔ ہمارے یہاں قابلِ فخر اساتذہ اور ریسرچ اسکالرز ہر ادارے میں موجود ہیں مگر اُن کی تعداد نام نہاد محققین اور اسکالرس کے مقابلے میں کہیں کم ہے۔ ۲۔ پابندیٔ وقت کی عمل آوری اور دلسوزیٔ قلم سے کام کرنے والے دانشور بھی کم ہیں۔۳۔ محفل کو زعفران زار بنانے والے اساتذہ کے بارے میں کچھ کہنے سے گھبراتا ہوں۔ اُن طلبہ کی بھی بات نہیں جو موضوع پر دستیاب کتابوں کے متن کو بآسانی جوڑتے چلے جاتے ہیں۔ بلکہ درخواست اُن کے Supervisors کے حضور میں پیش ہے جو نابغۂ روزگار شخصیات اور اُن کی علمی و ادبی خدمات پر مبنی تحقیق پر فہرستِ تحقیق تشکیل کراتے ہیں، وہ بھی یکسوئی اور دلجمعی کے ساتھ نہیں۔ کاش وہ یہ بھی ہدایت کریں کہ مستند حوالے دیجیے اور نشان زد حصوں میں زیادہ تر اپنا شامل کیجیے۔

قرأت اور طباعت کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو آج اردو کا قاری کم ہوتا جا رہا ہے اور کتابیں زیادہ شائع ہو رہی ہیں۔ اِس حد تک کہ اب کتابوں کو خریدنے کی ضرورت نہیں۔ نگراں صاحبان کی خدمت میں بطورِ نذرانہ اِس حد تک کتابیں آتی ہیں کہ وَرَق گردَانی کی بھی فرصت نہیں ہوتی۔ فرمابردار اور دیگر معاملات میں بے حد فعال ریسرچ اسکالرز اپنے نگراں کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے اُن پر اُچٹتی ہوئی نگاہ ڈالنا گوارہ نہیں کرتے کہ کہیں اِس عمل سے حقِ شاگردی مجروح نہ ہو جائے۔

کبھی کبھی تو یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ اگر فکشن پر کام کرنا ہے تو اشخاص یا ادوار کو لے کر کام نپٹانے کی کوشش کی جاتی ہے وہ بھی قدیم حوالوں سے ۔ جدید موضوعات، افکار ونظریات اور جدید کتابوں سے چشم پوشی اختیار کی جاتی ہے۔ جیبِ خاص سے نئی کتابیں خریدنے کی رسم تقریباً ختم ہو چکی ہے اور تحفتاً بھیجی گئی کتابیں محض ڈھول چاٹتی رہتی ہیں۔ کاش وہ طلبہ کو دے دی جائیں اور اُن کے تعلق سے کبھی کبھار دریافت بھی کرلیا جائے یا پھر اُن پر تبصرہ کے لیے کہا جائے، اور اسی کے تعلق سے اصناف، اشخاص، صَنعَت وحرفت پر بات کرلی جائے۔ اُسے کیا اور کیوں لکھنا ہے؟ کو موضوع بحث بناتے ہوئے بتانے کا موقع مل سکتا ہے کہ اگر شاعری موضوع ہے تو صنف کیا ہے؟ غزل، نظم، مرثیہ، مثنوی، رُباعی آخر کیا؟ پھر فکر اور فن، مان لیجیے اقبالؔ موضوع ہے تو فلسفیانہ نقطۂ نگاہ فکر میں شامل ہوگا اور انھوں نے فلسفہ کو کس طرح اشعار میں ڈھال دیا ہے یہ شعریت کے حصہ میں آئے گا۔ اور اس شعریت میں طرزِ بیان اور پیش کش کا انداز خصوصیت کا حامل ہوگا۔ تشبیہات واستعارات اور صنائع وبدائع کس نوعیت کے ہیں۔ مشکل بحریں ہیں کہ آسان۔ ردیف وقوافی کے توسط سے صنفی تقاضے پورے ہوئے ہیں کہ نہیں؟ زبان میں سلاست وفصاحت ہے یا پیچیدگی۔ تذکیر وتانیث کا خیال رکھا گیا ہے یا نہیں۔ لفظوں کی تکرار ہے یا وہ خاص قسم کے ہیں۔

نثر میں بھی زبان وبیان اور فکری اساس کی اپنی شعریت ہے، انفرادی طور پر اب اگر پریم چند پر کام کرنا ہے تو کیا وہی راہ اپنائی جائے گی جس کا تعین نصف صدی پہلے ہو چکا ہے۔ کیا اس جانب توجہ دینے کی ضرورت محسوس نہیں کی جائے گی کہ پریم چند فکشن رائٹر کے علاوہ مُترجم، مُبصّر بھی تھے۔ انھوں نے درجنوں مضامین اور سینکڑوں اداریے لکھے۔ چشم پوشی اس سے بھی نہیں برتی جاسکتی کہ اردو میں اُن کی پہلی تخلیق کون سی ہے؟ کتنی تخلیقات ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوئی

ہیں؟ ترجمہ خود انھوں نے کیا یا کسی اور نے؟ دونوں ہی صورت میں زبان کی نفاست اور لہجہ کی ادائیگی کا کس حد تک خیال رکھا گیا؟

ایسا بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ مصنف کی گفتگو، انٹرویو سے بھی غلط فہمی پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً انتقال سے ڈیڑھ سال قبل دیئے گئے ایک انٹرویو میں پریم چند نے اپنی پہلی کہانی کا نام ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' بتایا جسے انھوں نے ۱۹۰۷ء میں دیانرائن نگم کو ماہنامہ 'زمانہ' میں شائع ہونے کے لیے بھیجا تھا۔ معاملات میں سر کھپانے سے گُریز کرنے والوں نے یہ لکھ دیا کہ پریم چند کی پہلی مطبوعہ کہانی ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' ہے۔ ''زمانہ'' کی فائلوں کا مطالعہ کرنے کے بعد پتہ چلا کہ پریم چند کی وہ کہانی مذکورہ رسالہ میں شائع نہیں ہوئی بلکہ پہلی مطبوعہ کہانی ''عشقِ دُنیا و حُب وطن'' ہے جو ''زمانہ'' کانپور میں اپریل ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کی اشاعت کے دو ماہ بعد پریم چند کا افسانوی مجموعہ ''سوز وطن'' اسی ادارے سے منظر عام پر آیا جس میں ترتیب کے اعتبار سے ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' پہلے نمبر پر موجود ہے۔ مکاتیبِ پریم چند اور دیانرائن نگم کی تحریروں سے واضح ہوتا ہے کہ پریم چند نے پہلے پہل ''دُنیا کا سب سے انمول رتن'' بھیجی۔ چند دنوں بعد دوسری کہانی ''عشقِ دُنیا و حُبِ وطن'' روانہ کی۔ مُدیر نے دوسری کہانی کو فوری شائع کر دیا۔ اِس درمیان پریم چند کی جو دیگر کہانیاں دستیاب ہوئیں اُن کو نگم صاحب نے مجموعہ کی شکل عطا کر دی۔ پریم چند کے تعلق سے ہی ایک اور مثال ''با کمالوں کے درشن'' سے دی جا سکتی ہے۔ خاکوں کی یہ کتاب پریم چند نے ۱۹۲۹ء میں نویں دسویں جماعت کے نصاب میں شامل کرانے کے لیے تیار کی تھی لیکن ٹیسٹ بک کمیٹی نے اُس میں ترمیم و تنسیخ کا مشورہ دیا۔ اُس وقت پریم چند بے حد مصروف اور مقروض چل رہے تھے۔ لہٰذا احباب کے مشورے پر ''بہاری'' اور ''کیشو'' پر لکھے گئے مضامین کو ہٹا کر عُجلت میں پانچ مسلم مشاہیر کے خاکے شامل کیے گئے۔ ۱۹۳۲ء میں ''با کمالوں کے درشن'' کا دوسرا ایڈیشن بھی رام

نرائن بُک سیلر، کٹرہ الہ آباد سے شائع ہوا۔ بعد کی تحقیق سے پتا چلا کہ مجموعہ میں شامل پانچ میں سے تین مضامین، اکبراعظم، وحیدالدین سلیم، اور عبدالحلیم شرر، پریم چند کے نہیں ہیں۔ اکبر، عزیز مرزا کا مضمون ہے جو اکتوبر ۱۹۰۵ء میں 'زمانہ' میں صفحہ نمبر ۱۸۷ تا ۲۰۰ پر شائع ہوا تھا۔ عبدالحلیم شرر، عبدالرؤف عشرت لکھنوی کا مضمون ہے جو فروری ۱۹۲۷ء میں (صفحہ ۱۸۵-۱۹۵) شائع ہوا، اور وحیدالدین سلیم کے مصنف سید عبدالودود درؔد بریلوی (صفحہ ۹۹-۱۰۵) ہیں۔ یہ اگست ۱۹۲۸ء میں زمانہ، کانپور میں شائع ہوا تھا۔ مزید تحقیق سے پتا چلتا ہے کہ پریم چند نے اپنے اِس ترمیم شدہ ایڈیشن کے لیے مختصر سے مقدمہ میں وضاحت کردی تھی مگر نہ جانے کیوں مذکورہ کتاب میں وہ مقدمہ شامل نہیں ہوسکا بلکہ پہلے ہی ایڈیشن کا مقدمہ منسلک رہا۔ اس کوتاہی یا پبلشر کی مصلحت نے پریم چند کے تعلق سے غلط فہمیاں پیدا کردیں بلکہ آج بھی اس پر طرح طرح کی قیاس آرائیاں ہورہی ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ تحقیق کا انحصار قیاس، بات چیت پر نہیں، ٹھوس دلائل پر ہوتا ہے جس کے لیے ریسرچ اسکالر کو چھان بین کرنی ہوتی ہے۔ Latest Research Methodology اِس پر زور دیتی ہے۔

کہ اگر ''مکاتیبِ داغؔ''، تحقیق کا موضوع ہے تو الفاظ کی جادوگری، صحتِ زبان، فصاحتِ زبان کا ذکر ضمنی ہوگا۔ روایتی انداز میں یہ نہیں دیکھنا ہوگا کہ داغؔ افکار کے نہیں مُعاملہ بندی کے شاعر ہیں بلکہ اُن کے نثری پیراہن خصوصاً مکاتیب پر تمام توجہ دینی ہوگی۔ اب تک داغؔ کے تین سو خطوط دستیاب ہیں جن میں ۲۸۰ خطوط احسن مارہروی اوران کے بیٹے رفیق مارہروی نے ''انشاءداغ'' اور ''زبانِ داغ'' میں یکجا کردیئے ہیں، وہ بھی نصف صدی پہلے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ تعداد کے اعتبار سے داغؔ کے سب سے زیادہ شاگرد تھے اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ خط کثرت سے لکھتے تھے تو پھر خطوط کی تعداد اتنی کم کیوں؟ اوران دستیاب خطوط کی بھی جو درجہ بندی کی جاتی ہے اُن میں والیانِ ریاست، اُمراء، اربابِ نشاط اور شاگردوں پر زیادہ توجہ

دی جاتی ہے کیوں کہ عزیزوں اور خاص دوستوں کے خطوط بہت کم مل سکے ہیں۔ حالاں کہ احتیاط کے ساتھ پیش کیے گئے واقعات اور دلی کیفیات کا بے باکانہ اظہار اُنھیں میں ہوگا جو آج بھی نجی ملکیت بنے ہوئے ہیں۔ اُن کا حصول بے حد مشکل مگر ناممکن نہیں ہے کیوں کہ اشارے دستیاب خطوط میں ملتے ہیں۔ اِس کے لیے رامپور، حیدرآباد اور کلکتہ کی لائبریری کو خاص طور سے دیکھنا ہوگا، وہ بھی یکسوئی اور دلجمعی کے ساتھ۔ تحقیقِ مزید یعنی Research اِس کی بھی مُتقاضی ہے کہ داغؔ کے ۱۸۶۰ء سے پہلے کے خطوط کہاں ہیں؟ یعنی عمر کی تیس بہاریں گُزرنے کے بعد کے خطوط ملتے ہیں۔ غور کیجیے داغؔ بارہ سال کی عمر میں اپنی والدہ کے ساتھ شاہی محل میں داخل ہوتے ہیں اور وہاں تیرہ سال گُزارنے کے بعد پچیس سال کی عمر میں، ۱۸۵۶ء کے تناؤ بھرے ماحول میں قلعہ معلّٰی سے مجبوراً باہر آتے ہیں۔ اور پھر وہ چار سال جو ملک کی تاریخ میں نہایت پُرآشوب کہلاتے ہیں، اُن ایام میں وہ بھی مسلسل دربدری میں گزرتے ہیں۔ چاندنی چوک کے بعد رامپور کا سفر۔ اِس دوران لکھے گئے خطوط نہ صرف نوآبادیاتی نظام کے حوالوں سے اپنے عہد کے عکاس کہلائیں گے، بلکہ ان سے داغؔ کی شخصیت کے بھی کئی گوشے سامنے آسکتے ہیں۔ مدرسۃ العلوم اور ایم.اے.او. کالج کی سرگرمیوں پر بھی روشنی پڑسکتی ہے، تو پھر ریسرچ کے اِس کام کو محض ترتیب وتدوین، حواشی اور مقدمہ تک ہی محدود کرنا کیا مناسب ہے؟

دیکھنے میں تو یہ بھی آیا ہے کہ اگر کوئی صاحب ساحرؔ لدھیانوی پر کام کررہے ہیں تو اُن کے افسانوں، تبصروں، اداریوں اور مضامین کا نام تو لیا جائے گا کیوں کہ ایسا اُن کے سینئر نے بھی کیا ہے مگر اُن فن پاروں کی نشاندہی پر وقت ضائع نہیں کیا جائے گا۔ کہ وہ کب، کہاں چھپے اور اب کہاں ملیں گے۔ اِسے سہل پسندی کہتے ہوئے تکلیف کا احساس ہوتا ہے۔ قابلِ گرفت بات یہ ہے کہ اگر تحقیقی حصہ شخصیت کی نشوونما سے متعلق ہے تو اُس میں یہ دیکھنا لازم ہے کہ سوانح نگاری سے متعلق مواد

معیاری اور شخصیت سے مطابقت رکھتا ہو۔ اگر مبالغہ آرائی سے گُریز اختیار نہیں کیا گیا تو اس کی کیفیت نثری قصیدے کی سی ہو کر رہ جائے گی اور وہ گوشت پوست کا بشر کم، فوق البشر زیادہ معلوم ہوگا۔ یہ حوالے میں نے اِس لیے دیئے کہ اردو تحقیق میں عموماً جو کام ہو رہے ہیں وہ شخصیات اور اُن کی علمی و ادبی خدمات پر مبنی ہیں۔

اصناف میں قدیم و جدید شاعری، افسانوی اور غیر افسانوی نثر پر توجہ دی جاتی ہے۔ علاقے اور ادوار میں پاکستان، بنگلہ دیش، شمالی ہند، جنوبی ہند، دہلی، لکھنؤ، آزادیٔ ہند سے پہلے یا آزادیٔ ہند کے بعد پر مشتمل موضوعات ہیں۔ اسی طرح تحریکات میں نظمِ جدید، علی گڑھ، سائنٹفک، رومانی، ترقی پسند، جدید، مابعد جدید موضوعات ہوتے ہیں یا پھر کلیات کی ترتیب و تدوین، رسائل کی فرہنگ، توضیحی اشاریے وغیرہ۔ خواتین اور بچوں کا ادب، تراجم اور تقابلی مطالعے پر بھی کام ہو رہے ہیں۔ اور یہ کام سرحد کے اُس پار بھی ہو رہے ہیں اور ہمارے یہاں بھی۔ تو پھر معیار میں اتنا فرق کیوں؟ یہ بھی ایک بڑا سوال ہے۔

سب سے پہلے اس کی وضاحت کرتا چلوں کہ ہمارے یہاں کے اکثر ریسرچ اسکالرز وظائف کے سہارے گُزر بسر کرتے ہوئے ملازمت کی تگ و دو میں لگے رہتے ہیں جب کہ سرحد کے اُس پار کے ریسرچ اسکالرز میں اکثریت اُن حضرات کی ہوتی ہے جو عارضی یا مستقل ملازم ہوتے یا پھر اُنھیں وظائف ملتے رہتے ہیں۔ اس لیے اُن پر اقتصادی، نفسیاتی دباؤ کم ہوتا ہے۔ وہ عموماً آسودگی کے ماحول میں مقالے قلم بند کرتے ہیں۔ اِس نکتہ کو ملحوظ رکھتے ہوئے دیکھیں کہ آج ہمارے یہاں تحقیق کی صورتِ حال غیر اطمینان بخش کیوں ہے جب کہ یو۔جی۔سی۔ تحقیق کے طریقِ کار (Research Methodology) پر مسلسل توجہ دے رہی ہے تو پھر اُردو کے ریسرچ اِسکالرس اس سے پورا فائدہ کیوں نہیں اُٹھا پا رہے ہیں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ حقائق کی بازیافت، مواد کی تلاش و جستجو میں سر کھپانے کے بجائے وہ

دوسرے کاموں میں زیادہ وقت کیوں صرف کرتے ہیں؟ یہ تشویش طلب معاملہ ہے۔ میری نظر میں اس کے ذمہ دار مقالہ نگار کے ساتھ ساتھ ہم سب اساتذہ، خصوصاً اِس راہِ سنگلاخ کے مسافر بچوں کے نگراں۔ اگر ریسرچ اسکالرز بے حسی کے شکار ہیں تو ہم اپنی اِس مجرمانہ کوتاہی پر شرمندہ کیوں نہیں ہیں بلکہ خوش ہیں کہ ہم نے اپنے سینے کی دولت کسی کو نہیں بخشی اور ہم یگانۂ زمانہ ہیں۔ ممکن ہے پاکستان میں بھی کم وبیش ایسی ہی صورتِ حال ہو مگر تحقیقی نتائج کچھ ہم سے بہتر ہیں۔ میں نے تقابلی مطالعے کے لیے پچھلے پندرہ بیس برسوں کے اہم تحقیقی مقالے اور رسائل سامنے رکھے ہیں۔ یہاں کی صورتِ حال کا ضمنی ذکر ہو چکا، تفصیل سے آپ بخوبی واقف ہیں۔ چلیے، سرحد کے اُس پار کی بات کرتے ہیں۔

پہلے تحقیقی رسائل: ڈھیر سارے خصوصی شمارے اور رسائل میں مذکور مکالمے کے تعلق سے چار اہم رسالے یہاں موضوعِ بحث ہو سکتے ہیں۔

(۱) ''معیار'': یہ شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد سے نکلتا ہے۔ شمارہ نمبر ایک سے دس تک

(۲) ''تخلیقی ادب'': یہ رسالہ شعبۂ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد سے شائع ہوتا ہے۔ اس کے شمارہ نمبر ۳ تا ۱۰ موضوعِ بحث ہیں۔

(۳) ''دریافت'': یہ رسالہ بھی اسلام آباد پاکستان سے شائع ہوتا ہے۔ اس کے شمارہ نمبر ۳ تا ۷ دستیاب ہیں۔

(۴) ''تحقیقی زاویے'': شعبۂ اردو، الخیر یونیورسٹی، بھمبر سے شائع ہونے والے اس مجلّے کے پانچ شمارے زیرِ مطالعہ ہیں۔

یہ رسائل وہاں کی تحقیقی، تخلیقی اور تنقیدی صورت حال کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ ان میں وہی مضامین شائع ہوتے ہیں جنھیں مجلس مشاورت کے کسی فرد

نے بغور پڑھ کر اپنی رائے دی ہو۔ ایسا نہیں کہ مبصر نے محض تلخیص پڑھ لی ہو جو مضمون کے ساتھ لازم ہے۔ پھر قرب وجوار میں تخلیق ہونے والے ادب پاروں خصوصاً تحقیق پر سخت تبصراتی نوٹ اور خطوط بھی شائع ہوتے ہیں۔ اس طرح یہ رسائل تخلیق کا واضح نمونہ پیش کرتے ہیں۔ 'معیار' کے شمارہ نمبر-۲۰ میں مُدیر عزیز ابن الحسن کا یہ اقتباس غور طلب ہے:

> ''اُردو تحقیقی جرائد کی ضرورت اور اہمیت محض یہی نہیں ہے کہ اساتذہ کرام اپنے مضامین کی اشاعت کی تعداد پوری کر کے ترقیاں پایا کریں، یہ جرائد صرف اس لیے بھی نہیں کہ ایم ایس / پی ایچ ڈی کے اسکالرز کی درسی و تحقیقی وتنقیدی ضروریات کو پورا کرنے میں ممد ثابت ہوں بلکہ ان کا مقصد ملکی سطح پر بھی تحقیق وتنقید کے معیار کو بلند کرنا ہے۔ ادارہ معیار نے اس پہلو کو ہمیشہ مدِنظر رکھا ہے''۔ (ابتدائیہ:ص ۸)

شاید یہی وجہ ہے کہ وہاں ہونے والی تحقیق میں اصول وضوابط کے ساتھ محنت و ریاضت نظر آتی ہے۔ حالانکہ وہاں بھی تحقیقی کام صد فی صد معیاری نہیں ہے البتہ تناسب کے اعتبار سے ہم سے بہتر ہے جو تقریباً ۶۰ اور ۴۰ کی مناسبت رکھتا ہے۔

آیئے پاکستان کے پچھلے دس سال کے دستیاب تحقیقی مقالوں پر نظر ڈالیں۔ عنوان ہے ''ادیبوں میں خودکُشی کے محرکات'' (اردو ادب کے خصوصی حوالے سے) مقالہ نگار ہیں صفیہ عباد اور نگراں ہیں ڈاکٹر رشید امجد۔ دوسرے کا عنوان ہے ''مکتوباتِ مولوی محمد حسین آزاد کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ'' مقالہ نگار مسرّت یاسمین، نگراں ڈاکٹر گوہر نوشاہی، تیسرا عنوان ہے ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات'' مقالہ نگار فوزیہ اسلم، نگراں ڈاکٹر رشید امجد۔ چوتھا عنوان ہے ''اردو ناول میں منظر نگاری'' مقالہ نگار حمید اللہ، نگراں ڈاکٹر نعیم مظہر۔ پانچواں عنوان ہے ''منیر

نیازی کے شعری تصورات کا تنقیدی جائزہ‘‘ مقالہ نگار فرحت جبیں ورک ،نگراں ڈاکٹر رشید امجد، چھٹا عنوان ہے’’ آزاد کشمیر میں اردو تحقیق وتنقید کی روایت‘‘ مقالہ نگار محمد جاوید خان ،نگراں ڈاکٹر روبینہ شہناز۔ ساتواں عنوان ہے’’ جدید اردو نظم کے تناظر میں وزیر آغا کی نظم نگاری‘‘ مقالہ نگار محسن عبّاس ،نگراں ڈاکٹر رشید امجد، آٹھواں عنوان ہے’’ پاکستانی اردو شاعرات پر بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں کے اثرات‘‘ مقالہ نگار عائشہ حمید ،نگراں ڈاکٹر محمد آفتاب احمد،نواں عنوان ہے’’ اردو غزل پر بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے اثرات‘‘ مقالہ نگار عابد حسین ،نگراں ڈاکٹر رشید امجد، دسواں عنوان ہے’’ پاکستان میں دفتری اردو کا تجزیاتی مطالعہ‘‘ مقالہ نگار سید اشفاق حسین بخاری ،نگراں ڈاکٹر گوہر نوشاہی، گیارہواں عنوان ہے’’ اردو تنقید میں پاکستانی تصورِ قومیت‘‘ مقالہ نگار روبینہ شہناز ،نگراں ڈاکٹر رشید امجد، بارہواں عنوان ہے’’ پاکستانی ناولوں میں اسلامی فکر کی عکاسی‘‘ مقالہ نگار حافظ نعیم مظہر ،نگراں ڈاکٹر آفتاب احمد ثاقب، تیرہواں عنوان ہے’’ اردو افسانے پر بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے اثرات‘‘ مقالہ نگار محمد شفیق انجم ،نگراں ڈاکٹر رشید امجد، چودھواں عنوان ہے ’’پاکستانی انشائیہ نگاروں کے اسالیب کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ (۱۹۶۰ءتا حال)‘‘ مقالہ نگار سائرہ بتول ،نگراں ڈاکٹر روبینہ شہناز، پندرہواں عنوان ہے’’ اردو ناول میں سماجی شعور‘‘ مقالہ نگار محمد افضال بٹ ،نگراں ڈاکٹر رشید امجد، سولھواں عنوان ہے’’ دبستانِ کراچی کے شعری ادب پر سیاسی ،سماجی ،ثقافتی ،اور لسانی اثرات‘‘ مقالہ نگار محمد احمد علی ،نگراں پروفیسر ذوالقرنین احمد۔ سترھواں عنوان ہے’’ اردو اور پنجابی کے لسانی روابط‘‘ مقالہ نگار عدیلہ رُباب ،نگراں پروفیسر سہیلہ فاروقی ۔ اٹھارھواں عنوان ہے’’ فلسفۂ اخلاق اور سرسید احمد خاں‘‘ مقالہ نگار افشاں عنایت اور نگراں پروفیسر عظمیٰ فرمان ۔ آخری عنوان ہے’’ انیسویں صدی کی منتخب اردو منظومات و منثورات کی باہمی تقلیب کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ‘‘ مقالہ نگار جاوید احمد

خان، نگراں ڈاکٹر عظمیٰ فرمان۔

اِن مقالوں کی خوبی یہ ہے کہ ان میں حرفِ سپاس، ابواب کی تقسیم اور حوالہ جات کے علاوہ مقالے کا دائرۂ کار اور مقاصد کا واضح تعین ہے۔ تحقیقی طریقِ کار کو ملحوظ رکھتے ہوئے نتائج اور سفارشات بھی ہیں، اور ان دونوں حصوں کی ضخامت بھی مقالے کے تقریباً چوتھائی حصے پر مشتمل ہے۔ دعوے اور دلیل کی زبان منطقی، اسلوب معیاری ہے۔ پروف کی بھی بہت کم غلطیاں نظر آتی ہیں۔ کتابیات میں اس کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ مطبوعہ تحقیقی و تنقیدی مضامین، تبصرے، دیباچے، مقدمے، تاثرات ایک جگہ ہوں۔ دوسری جگہ غیر مطبوعہ تحریریں مکمل حوالوں کے ساتھ ہوں۔ ثانوی حصے میں ادبی مجلّات اور تحقیقی سروے کو شامل کیا گیا ہے۔ یہ سبھی چیزیں واضح اور مدلل نظر آتی ہیں۔

بیرونِ ہند اگر اردو تحقیق پر توجہ دی جا رہی ہے تو ہمیں اس سے سبق لینا چاہیے اور اپنے معیار کو بہت جلد بدلنا چاہیے بلکہ ضرورت اِس بات کی ہے کہ اُن سے بہتر کر کے دکھانا ہوگا۔ اِس کے لیے انتظامیہ، کمیٹی، بورڈ آف اسٹڈیز اور نگراں کو خاص توجہ دینی ہوگی —— ریسرچ اسکالرز کو بھی خلوصِ دل سے کام کرنے کے لیے سب سے پہلے تحقیق کے جدید اصول کو اپنانا ہوگا۔ علمی اور عملی مشکلات کے اِمکانات پر نظر رکھتے ہوئے دائرۂ کار کا تعین کرنا ہوگا۔ کیونکہ تحقیق اور تدوین کے الگ الگ معیار و مسائل ہیں۔ تدوین کے میدان میں مطبوعہ کتابوں کے علاوہ قلمی نسخوں کی بھی درجہ بندی کرنی ہوتی ہے لہٰذا مخطوطہ شناسی کے ساتھ ساتھ عروضی مسائل اور متروک الفاظ کا بھی معاملہ درپیش ہوگا۔ اِسی طرح تحقیق کے لیے بنیادی اور رہنما اصول مرتب کرتے ہوئے پیش آنے والی دشواریوں کے تدارک کے راستے تلاش کرنے ہوں گے۔ مرکزی، ثانوی اور ضمنی حوالوں کی ترتیب و تنظیم میں دلائل کے ساتھ اِستنباط اور اِستخراج کا خیال رکھنا ہوگا۔ مواد کی فراہمی کے لیے تبویب، ضمیمہ، مُلحقات، انٹر

ویوز، سوال نامے، رُموزِ اوقاف، پیراگراف وغیرہ پر توجہ دیتے ہوئے صحیح نتائج اخذ کرنے ہوں گے، وہ بھی اس احتیاط کے ساتھ کہ تکرار نہ ہو۔ کیوں کہ احتیاط کے باوجود باریکیوں کی تلاش میں تکرارِ تحقیق کا خدشہ لاحق ہوتا ہے۔ بے داغ تحقیق اساس ہی تحقیقی تعمیر کا انحصار ہوتا ہے اور اگر آغاز کے وقت ہی جانچ پرکھ میں احتیاط نہ برتی گئی تو اٹلی کے مشہور مینار[1] Tower of Pisa کی طرح تحقیقی کاوش، خود بخود کسی جانب جھکتی چلی جائے گی اور پھر تمام صلاحیتیں اُس کی کجی کو دور کرنے میں صرف ہوتی رہیں گی۔

آخر میں، اُن نکات کی نشاندہی کرنا میرا خوشگوار تنقیدی فریضہ ہے جن کی طرف ہمارے مستند و نامور محققین وقتاً فوقتاً اشارہ کرتے رہے ہیں۔ اور تحقیق کی مسدود راہوں کو آسان بنانے کے لیے مفید مشوروں سے ہمیں سرفراز کرتے رہے ہیں۔ ان میں چند نکات، بطورِ مثال آپ کے سامنے پیش ہیں، ملاحظہ کیجیے:

۱۔ تن آسانی سے چھٹکارا حاصل کرنے کا ایک عمدہ طریقہ یہ ہے کہ جن موضوعات پر بآسانی وافر مواد موجود ہو، اور کثرت سے کتابیں دستیاب ہیں، تو تحفظِ تحقیق کی خاطر، تکرارِ لفظ و معنی سے بچنے کے لیے کنارہ کشی کا راستہ اختیار کیا جانا چاہیے

۲۔ اُس موضوع کا انتخاب کریں جس پر کام کرنے کے لیے خاطر خواہ مواد ملتا ہو، اور اسکالر اور نگراں دونوں اس موضوع سے متفق ہوں اور اس کی تحقیقی دنیا میں بھی قدر و قیمت ہو۔

۳۔ روایتی طریقِ کار سے گُریز کرتے ہوئے نئے پہلو اور نئے زاویے تلاش کرنے کے امکانی جتن کریں۔

۴۔ کذا اور تصحیف سے اجتناب برتتے ہوئے اصل متن کا مطالعہ کریں۔

۵۔ چونکہ معیاری تحقیق میں نگراں کا بھی چاق و چوبند رہنا لازمی ہے اس لیے

محترم کوموضوع سے دلچسپی لیتے ہوئے خود بھی نئی تحریروں کو پڑھنا ضروری ہوگا۔

٦۔ ریسرچ اسکالرس اورنگراں دونوں پر پابندیٔ وقت لازم ہے، نیز تحقیقی کام کو پابندی سے جانچنا نگراں کے ذمہ ہوگا۔

٧۔ نگراں حضرات صرف ہدایات سے کام نہ چلائیں، یہ تحقیقی ذمہ داری سے چشم پوشی کہلائے گی۔نوٹ لگانے اور مسترد کرنے کی بھی عادت ڈالنی ہوگی۔اور نموتاً مثالیں پیش کرنی ہوں گی۔

٨۔ دوستی اور دلنوازی کو بالائے طاق رکھتے ہوئے، دیانت دارانہ رائے دینی ہوگی۔

یہاں معروف محقق کارترّے کے اصولِ تدوین کا ذکر کرنا، دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا جو ہماری توجہ ناقلین متن کی جانب مبذول کراتا ہے۔کارترّے تدوین متون کے کئی تجربوں کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اگر مدون، اصل نسخے تک رسائی حاصل کرنے میں ناکام رہا ہے اور اس کا تحقیقی کام نقل شدہ مسودہ کومحیط ہے تو اِس اصول تدوین متن کو دل ودماغ میں محفوظ کر لیجیے کہ ہر ناقل مسودہ نقل کرنے کے درمیان تین فیصد غلطی کرتا ہے۔یعنی جتنے ناقل اتنی تین فیصد غلطی۔یہ غلطی جلد بازی، سہواً یا لاشعوری طور پر ممکن ہے لیکن عمداً بطور اصلاح غلطی کرنا، ناقابل قبول ہے۔مثلاً غالبؔ نے اپنے ایک خط میں دلجمعی کے بجائے دلجمی لکھا ہے۔مدون نے دلجمی کی اصلاح کرتے ہوئے قصداً دلجمعی لکھ دیا، جب کہ غالبؔ مزاحاً ''دل جمنا''یعنی دل کا جمنا لکھنا چاہ رہے تھے۔(ماخذ: غالب کی تحریر کے بارے میں ایک نیا گوشہ: خطوط غالب، مرتبہ: خلیق انجم کی روشنی میں کمال احمد صدیقی، مشمولہ سہ ماہی اردو ادب شمارہ:٢٤٠-٢٤١، جلد:٦٠-٦١)باوجود ان مسائل کے میرا معروضہ یہ ہے کہ تحقیق وتدوین کا کام مشکل نہیں ہے اور نہ ہی کچھ ناممکن ہے۔بس، آسانی طبع کے روایتی

انداز سے اجتناب کرنا ہوگا۔اور محنت شاقہ کی عادت سے روبرو ہونا ہوگا۔ اِس لائحہ عمل کے نتائج کے طور پر جب اردو کے بہی خواہ معتبر اور مستند جرائد میں فخریہ جملوں کے ساتھ ریسرچ اسکالرز کے مقالوں کو عالمی تناظر میں دیکھیں گے تو بلاشبہ اُنھیں دلی مسرت ہوگی، ایسے میں خوشی کے لمحات تحقیق کے معیار کے بھی ضامن ہوں گے۔

حواشی:

لے ۱۱۷۳ء میں عیسائیوں کے تقدس کے پیش نظر اس مینار کی تعمیر شروع ہوئی۔ ہر چہار جانب سے اِس کی یکسانیت کو برقرار رکھتے ہوئے تین منزلیں مکمل ہوئیں تو معلوم ہوا کہ مینار ایک طرف کو جُھک رہی ہے۔ اِس کا سبب جھکاؤ والے حصہ کی طرف کی مٹی میں وہ پختگی نہیں تھی جو دوسرے اطراف میں تھی لہٰذا مقدس مینار کی آٹھ منزلیں مکمل ہونے میں دوسو سال لگ گئے۔ عالمی شہرت یافتہ 'پیسا ٹاور' آج بھی تقریباً چھ میٹر جھکی ہوئی نظر آتی ہے اور دیدار کرنے والے یہ کہہ کر مطمئن ہوجاتے ہیں کہ ہے کجی عیب مگر Tower of Pisa کا یہی حُسنِ سحر اور انفرادیت ہے۔

☆☆☆

فن مخطوطہ شناسی ___ تعارف و مسائل

پروفیسر محمد انور الدین

لفظ 'مخطوطہ' خط سے بنا ہے۔ کوئی ایسا کاغذ، مٹی، مٹی کی تختی، کپڑا، انڈے کا خول، کانچ، لوح، لکڑی کا تختہ یا لکڑی، چمڑا، پتھر، درخت کا پتا یا چھال، دھات کا پتر یا جانور کے جسم کی جھلی، جانوروں کی ہڈیوں یا ہاتھی دانت جس پر کوئی عبارت تحریری شکل میں ہو یا کندہ کی ہوئی ہو اس پر مخطوطہ کا اطلاق ہوتا ہے۔ مخطوطہ کے لیے تحریر کا ہونا بے حد ضروری ہے۔ بغیر تحریر کے مندرجہ بالا کسی بھی شئے پر مخطوطے کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔ زمانہ قدیم میں جب کہ چھاپے خانہ کا وجود عمل میں نہیں آیا تھا۔ شاعر، ادیب یا تخلیق کار اپنے کلام کو محفوظ کرنے کے لیے اسے ضبط تحریر میں لاتے تھے یا تو تخلیق کار خود لکھتا تھا یا کسی کاتب سے لکھواتا تھا۔ اس طرح اس تخلیق کو محفوظ کر لیا جاتا تھا۔

مغرب میں صنعتی انقلاب کے بعد چھاپہ خانے کا قیام عمل میں آیا۔ چنانچہ مغرب کا زیادہ تر تحریری سرمایہ مطبوعہ شکل میں ملتا ہے جس کی وجہ سے مغرب کے خصوصاً انگریزی کے متون تمام تر مطبوعہ ہیں۔ انگریزی میں تدوین متن کی بحثوں میں مخطوطات کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے۔ وہ مطبوعہ ایڈیشنوں کے گرد ہی گھومتی ہیں۔ واضح ہو کہ مخطوطات اور مطبوعات کی تدوین کے اصول مختلف ہوتے ہیں۔

یہاں یہ عرض کرنا نا مناسب نہ ہوگا کہ مخطوطے کے لیے پوری ایک کتاب کا ہونا ضروری نہیں۔ پوری ایک کتاب بھی مخطوطہ کہلاتی ہے یا صرف ایک صفحہ۔ اور اگر ایک صفحہ پر صرف ایک سطر یا ایک جملہ یا صرف ایک مصرع بھی لکھا ہو تو وہ بھی مخطوطے کی تعریف میں آتا ہے۔ مخطوطے کو قلمی یا خطی نسخہ بھی کہتے ہیں۔ قلمی یا خطی نسخے کے معنی ہاتھ سے لکھے ہو نسخے کے ہیں۔

زمانہ قدیم میں مخطوطات کی بڑی قدر و منزلت ہوتی تھی۔ لوگ سرسوتی پوجا یا بسنت پنچھی کے دن مخطوطات کی پوجا کرتے تھے۔ جینیوں نے اس کو اور بھی عزت دی انہوں نے اجمان اور گیان پوجا جیسے تیوہار شروع کیے تا کہ لوگوں کو علم اور مقدس کتابوں کے بارے میں معلومات ہو سکیں۔

مشرقی زبانوں بالخصوص عربی، فارسی اور اردو میں مخطوطات کی بڑی اہمیت ہے۔ ہمارا قدیم علمی و ادبی ورثہ تمام کا تمام مخطوطات کی شکل میں ہے۔ قدیم تواریخ و تذکرے، سوانح و سیر، داستانیں، مثنویات اور شعرا کے دواوین وغیرہ سب کے سب مخطوطات کی شکل میں محفوظ ہیں۔ ان مخطوطات کے بغیر ہم اپنی ادبی روایات کی جڑوں تک نہیں پہنچ سکتے۔ عہد قدیم کے شاعروں اور نثر نگاروں کی تخلیقات سے ہم مستفید نہیں ہو سکتے جب تک کہ ہم مخطوطات تک رسائی حاصل نہ کریں۔

میں اس موقع پر اردو زبان کے حوالے سے کہوں گا کہ ہمارے قدیم صوفیاء اور اہل اللہ کے علمی و روحانی اکتسابات کا سرمایہ مخطوطات کی شکل میں ہے۔ قدیم علماء کے مذہبی و فقہی رسائل اور صوفیاء کے عارفانہ رسائل سب مخطوطات کی صورت میں ہیں۔ مذہب سے قطع نظر مخطوطات میں ہمارے اسلاف کا جو ادبی سرمایہ محفوظ ہے وہ دراصل اپنے عہد کی معاشرتی اور تہذیبی دستاویز ہے۔ اس سے اپنا تعلق جوڑے بغیر ہم اپنے ماضی سے کٹ جائیں گے۔ مخطوطات وہ پل ہیں جو ہمارے حال کو ماضی سے، حال کی ادبی روایات کو ماضی کی ادبی روایات سے اور حال کی زندگی کو ماضی کی زندگی سے جوڑتے ہیں۔

دکنی ادب پر تحقیق کے جو کام ہوئے ہیں یا اور ہے ہیں ان کا دار و مدار مخطوطات ہی پر ہے۔ قدیم شعراء، قدیم اصناف اور قدیم ادبی روایات کے علم کا سر چشمہ مخطوطات ہی ہیں۔لسانیاتی تحقیق میں بھی مخطوطات کی بڑی اہمیت ہے۔مخطوطات میں زبان کے ارتقاء، الفاظ کی شکست و ریخت، املائی تبدیلیوں، الفاظ کے بچپن، عہد شباب اور الفاظ کی صحت کا سارا ریکارڈ محفوظ ہوتا ہے۔اس لیے لسانیاتی تحقیق کا بیشتر دار و مدار مخطوطات پر ہوتا ہے۔ یہ امر یقینی ہے کہ اردو میں جتنے مخطوطات معرض وجود میں آئے وہ سب کے سب محفوظ وموجود نہیں لیکن اس کے باوجود ان سے استفادے کے بغیر ہم اردو زبان اور اس کی ادبی تخلیقی روایت کی قدامت کا سراغ بھی نہیں لگا سکتے۔

اردو میں قدیم عہد کے بے شمار مصنفین کی تخلیقات ہنوز مخطوطات ہی کی شکل میں ہیں۔اردو میں تخلیق ادب کی روایت کا آغاز گجرات اور دکن میں ہوا۔گجری اور دکنی کے متعدد قدیم شاعروں اور مصنفوں کے رشحاتِ قلم مخطوطات کی شکل میں ہیں۔ان شہ پاروں کی تاریخی،لسانی، ادبی اور تہذیبی اہمیت محتاج بیان نہیں ہے۔قطب شاہی، عادل شاہی اور مغل عہد کا بہت کم اردو اور فارسی سرمایہ کا جزوی حصہ منت کش طباعت ہوا ہے۔کثیر حصہ بیاضوں، قلمی نسخوں اور کشکول کی شکل میں ہے۔ادبی اور لسانی تحقیق میں ان بیاضوں اور قلمی نسخوں کی بڑی اہمیت ہے۔

قدیم مخطوطات کی دریافت کی وجہ سے اردو زبان کی قدامت میں تین سو سال کا اضافہ ہوا ہے۔ایک زمانے میں ولؔی کو اردو شاعری کا باوا آدم کہا جاتا تھا۔پھر کلیاتِ محمد قلی کے مخطوطہ کی دریافت نے یہ ثابت کیا کہ ولؔی سے بہت پہلے اردو میں فاری طرز پر دیوان مرتب کرنے کا رواج تھا۔اس کے بعد بہمنی عہد کی تخلیقات کے مخطوطات کی دریافت نے اردو زبان میں تخلیق ادب کی قدامت کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔

مخطوطات کی اس ادبی،لسانی، تاریخی اور تہذیبی اہمیت کی وجہ سے مخطوطات کی دریافت، ان کی قرأت، مصنف اور زمانہ تصنیف کی تشخیص اور ان کی لسانی خصوصیات کا

تجزیہ وغیرہ با قاعدہ ایک فن کی شکل اختیار کر گیا ہے جسے مخطوطہ شناسی کا فن کہتے ہیں۔

مخطوطہ شناسی جسے انگریزی میں PAELEOGRAPHY کہتے ہیں ایک جدید علم ہے۔ اردو میں تحقیق کا فن اور فن مخطوطہ شناسی تقریباً ہم سِن ہیں اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ ادب میں مخطوطہ شناسی کی بیشتر ضرورت تحقیق کے میدان میں پیش آتی ہے۔ تحقیق کے مختلف موضوعات میں قدیم قلمی نسخوں کی شمولیت ناگزیر ہوتی ہے۔ قدیم شعراء، ادباء اور اصناف وغیرہ سے متعلق موضوعات کی تحقیق میں مخطوطات اہم ماخذ ہوتے ہیں۔ ان موضوعات سے قطع نظر ایک محقق کو مخطوطات اور قلمی نسخوں سے سب سے زیادہ سابقہ تدوین متن یا متنی تنقید (جسے ترتیب متن کہنا زیادہ مناسب ہے) میں پیش آتا ہے۔ جب اسے کسی قدیم شعری یا نثری تخلیق کو اس کے مختلف نسخے سامنے رکھ کر از سر نو مرتب کرنا ہوتا ہے۔ تحقیق کے دیگر موضوعات کی بہ نسبت تدوین متن میں چونکہ مخطوطات کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لیے اس میں مخطوطہ شناسی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔

مخلوطے کی صیح و ترتیب تحقیق کی ایک شاخ ہے۔ اس کی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کسی موضوع پر مقالہ لکھنے کی۔ بعض حالتوں میں اس کی اہمیت مقالہ سے بھی بڑھ جاتی ہے۔ بظاہر یہ کام آسان نظر آتا ہے لیکن حقیقتاً دقت طلب، صبر آزما اور دشوار ہے۔ اس میں متعدد کٹھن منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ کسی ایک متن کے ایک سے زائد نسخوں کا باہمی تقابل متنی تنقید بھی کہلاتا ہے۔

تعریف: متنی تنقید، پیش نظر مخطوطات کی شہادت کی بناء پر مصنف کے اصل نسخہ کی باز تشکیل کا نام ہے۔

مقصد: متنی تنقید کا مقصد وحید ان شہادتوں کو معنی پہنانا اور منظّم کرنا جو کسی متن کے مخطوطات یا دیگر دستاویزوں میں پائی جاتی ہیں تا کہ جہاں تک ممکن ہو سکے ان الفاظ کو متعین کیا جائے جو خود مصنف نے استعمال کیے ہیں یا استعمال کرنے کا ارادہ کیا تھا اور اس طرح ایسا متن مرتب ہو سکے جو مصنف کے تحریر کردہ نسخے سے زیادہ سے زیادہ مطابقت رکھتا ہو۔

کسی مخطوطے کو مرتب کرنے کا مقصد محض ایک کتاب کو گمنامی سے نکال کر شائع کر دینا ہی نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد مصنف کے اصل اذکار ونظریات، اندازِ تحریر اور زبان تک پہنچنا ہے۔ یعنی ایک صحیح نسخہ تیار کرنا ہے اس لیے POSTGATE نے متن کی تصحیح کو انسانی ذہن کی باقاعدہ اور ماہرانہ مشق کہا ہے۔

انسانی فطرت ہر چیز کو اصلی روپ میں دیکھنا چاہتی ہے اور جانا پسند کرتی ہے وہ فریب پر اصلیت کو ترجیح دیتی ہے یہی حال ادب کا بھی ہے۔ ہم کسی ادیب یا شاعر کی تخلیق کو اس کی اصل شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں جو مصنف کے عندیے میں تھی لیکن اصلیت کے رخ زیبا کا دیدار یوں نہیں ہوتا۔ اس کے لیے بہت سی ٹھوکریں اور زخم کھانے پڑتے ہیں۔ بقول گیان چند ''تحقیق متن کی دنیا سیمیا کی سی نمود ہے جہاں قدم قدم پر ادبی فریب بہروپ بھر کر سامنے آتے ہیں۔ متن کے محقق کو دھوکے کی ٹٹیاں توڑ کر حقیقتوں کو برآمد کرنا پڑتا ہے۔ اس میں کبھی کامیابی ہوتی ہے کبھی نہیں۔ وسائل مواد یا تجربے کی کمی کے باعث کبھی کھوٹے کو کھرا سمجھ لیا جاتا ہے۔ مسائل اتنے بے نہایت ہیں کہ قسمت کی یاوری کے بغیر انہیں سر نہیں کیا جاسکتا۔

محقق متن کے بنیادی مسائل دو ہیں۔ ایک مصنف کا تعین، اور دوسرے اس کی اصل تخلیق کی بازتشکیل، مجہول الاسم قلم کاروں اور غیر معروف مصنفوں کی تصانیف کو ترتیب دینے کے مسائل کسی حد تک مختلف ہیں۔ اکثر مخطوطوں میں تمہید یا خاتمہ میں مصنف کا نام نہیں دیا ہوتا ہے۔ سبب تالیف یا ترقیمہ دستگیری کرے تو غنیمت ہے ورنہ بڑی مشکلات کا سامنا ہوتا ہے۔ غزلوں کا مجموعہ ہو تو مقطعوں سے تخلص دریافت ہو جاتا ہے۔ دوسری اصناف نظم نیز نثر میں اتنا اتا پتا بھی نہیں ملتا، مخطوطے کو جا بجا پڑھ کر مصنف کے تعین کی کوشش کی جاتی ہے۔ ضروری نہیں یہ کہ سعی کامیاب ہو۔

غیر معروف مصنف کے تخلص کے علاوہ ہمیں اس کے عہد اور مقام کا تعین بھی کرنا پڑتا ہے۔ اگر نسخے میں یہ تفصیلات بہ صراحت نہ ہوں تو عہد کا موٹا سا اندازہ زبان سے کیا

جا سکتا ہے۔ کتابت کی قدامت کا اندازہ بعض حروف کے طرز کتابت سے ہوسکتا ہے۔ مثلا اگر، ٹ، ڑ، ڈ پر چار نقطوں کی جگہ بالائی ط ہے تو یہ کتابت انیسویں صدی کی پہلی یا دوسری چوتھائی کے بعد کی ہے۔ اگر دوچشمی ھ کو صحیح لکھا گیا ہے تو یہ تحریر انیسویں صدی کے آخر سے پہلے کی نہیں۔ مجہول الاسم نسخوں میں تاریخ کتابت تاریخ تصنیف کے تعین میں ممد ہوتی ہے۔

مخطوطے کی بازیافت اور تدوین وطباعت کے درمیان حائل دشواریوں کا انحصار مخطوطے کی کیفیت پر ہوتا ہے۔ مخطوطوں کو کیفیت کی بناء پر ہم دو زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک درست وسالم دوسرے ناقص۔ مکمل یا سالم مخطوطہ وہ ہے جس میں کسی تخلیق کا متن قابل قرأت حالت میں از ابتداء تا تمت لفظ بہ لفظ پوری طرح موجود ہو۔ ناقص مخطوطہ وہ ہے جس میں متن بہ تمام وکمال موجود نہ ہو، اس دوسری قسم کے ناقص مخطوطے کو ہم پانچ زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ (۱) ناقص الاول (۲) ناقص الآخر (۳) ناقص الاوسط (۴) ناقص الطرفین (۵) بوسیدہ یا کرم خوردہ۔

(۱) ناقص الاول: ایسا مخطوطہ جس کے اولین صفحات غائب ہوں یا پھٹ گئے ہوں یا نا قابل قرأت ہوں۔ تو اسے تحقیقی اصطلاح میں ناقص الاوّل کہیں گے اس نقص کی وجہ سے مخطوطہ کا نام مصنف کا نام و حالات زندگی وجۂ تصنیف و سنہ تصنیف وغیرہ نہیں معلوم ہو پاتے کیوں کہ یہ تمام تفصیلات عموماً ابتدائیہ میں ہی ہوتی ہیں۔ چنانچہ اس صورت میں ہم ان اہم معلومات سے لاعلم رہ جاتے ہیں۔ جیسے ادارہ ادبیات اردو میں مخزونہ رسالہ وحدت الوجود کا مخطوطہ ناقص الاول حالت میں ہے۔

(۲) ناقص الآخر: ایسا مخطوطہ جس کے آخری کے صفحات غائب یا پھٹ گئے ہوں جس کی وجہ سے ترقیمہ کی تفصیلات سے محروم ہو جانے کا احتمال رہتا ہے جیسے ولی ویلوری کا روضۃ الشہدا (۱۱۳۷ھ) کا مخطوطہ۔

(۳) ناقص الاوسط: ایسا مخطوطہ جس کے درمیانی صفحات کم ہوتے ہیں چاہے ایک جگہ سے

ہوں یا مختلف مقامات سے، ناقص الا وسط کہلاتا ہے۔ایسا نسخہ تخلیق کے متن کے ایک معتد بہ حصے سے محرومی کا باعث بنتا ہے اور اگر یہ مخطوطہ کسی ایسے موضوع سے متعلق ہو جس میں تسلسل بیان کی اہمیت ہو تو یہ نقصان اور شدید ہو جاتا ہے۔ادارہ ادبیات اردو میں ملا وجہی کی سب رس کا ایک نسخہ موجود ہے جو ناقص الا وسط کی تعریف میں آتا ہے۔

(۴) **ناقص الطرفین/ مجہول الطرفین**: جس مخطوطے کے اول و آخر دونوں جانب کے صفحات غائب یا کم ہوں تو اسے ناقص الطرفین یا مجہول الطرفین کہتے ہیں۔متذکرہ بالا نسخوں میں یہ سب سے زیادہ ناقص ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس میں نہ صرف ابتدائیہ وغیرہ نہیں ہوتا بلکہ ترقیمہ بھی نہیں پایا جاتا ہے۔ایسے مخطوطے کے مرتبین اگر کوئی خارجی شہادت یا موجود متن میں کوئی ایسا اشارہ نہ پائیں جس کی بناء پر اس کے مصنف اور تصنیف کا نام، سنہ تصنیف اور وجہ تصنیف وغیرہ تمام تفصیلات پردہ خفا میں ہی رہ جاتی ہیں کیوں کہ عموماً کتب میں اول یا زیادہ سے زیادہ آخر میں مصنف کا نام وغیرہ تحریر کیا جاتا ہے۔

اشعار میں تو صرف تخلص ہی مل جاتا ہے اور اردو میں عموماً ایک تخلص والے کئی شعراء ہوتے ہیں۔کتب خانہ ادارہ ادبیات اردو کا مخزونہ ملا نصرتی بیجاپوری کی مثنوی گلشن عشق کا مخطوطہ ناقص الطرفین کے زمرے میں آتا ہے اور دیوان عبداللہ قطب شاہ کا نسخہ مخزونہ کتب خانہ سالار جنگ بھی ناقص الطرفین کی تعریف میں آتا ہے۔

(۵) **بوسیدہ/کرم خوردہ/آب زدہ مخطوطہ**: (یہ اصطلاح نہیں ہے) بعض مخطوطے اگر چہ صفحات کے لحاظ سے مکمل ہوتے ہیں لیکن ان کو پڑھنا ایک مسئلہ لاینحل ثابت ہوتا ہے۔اس کی کئی وجوہات ہوسکتی ہیں جیسے اگر مخطوطہ قدیم ہو تو عین ممکن ہے کہ قدامت کی وجہ سے کاغذ کے بوسیدہ ہو جانے یا روشنائی اڑ جانے سے پڑھنے میں مشکل ہو، علاوہ ازیں دیمک، جھینگر کی وجہ سے مخطوطے کے متن کو ناقابل تلافی نقصان پہنچتا ہے۔اسی طرح مخطوطے کو غیر محفوظ مقام پر رکھنے کی وجہ سے مخطوطے کو نمی پہنچ سکتی ہے جس کی وجہ سے اوراق آپس میں چسپاں ہو جاتے ہیں۔اور الگ کرنے پر اچھی خاصی عبارت ضائع ہو جاتی ہے۔تاریخ عالمگیر میں

کئی اوراق آپس میں چسپاں ہیں اور قابل مطالعہ نہیں ہیں۔ بعض دفعہ رطوبت کی وجہ سے سیاہی پھیل جاتی ہے۔ سردی گرمی اور موسم کے اثر سے بھی سیاہی کو نقصان پہنچتا ہے۔ مخطوطے مجلد اور غیر مجلد دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔ غیر مجلد کے اوراق منتشر اور پریشان ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ایسے مخطوطے عموماً مجہول و ناقص ہو جاتے ہیں۔ لیکن مجلد مخطوطوں میں بھی بعض اوقات مختلف مصنفین کی تخلیقات کی ایک ہی جلد میں شیرازہ بندی کر دی جاتی ہے اور اس میں سے کسی نسخے پر نام مصنف واضح نہ ہو تو انتساب کی غلطی کا باعث بنتا ہے۔ چنانچہ مشہور مستشرق اسٹیوراٹ نے پھول بن اور طوطی نامہ کو ایک ہی جلد میں دیکھ کر دونوں کو ابن نشاطی کی تصانیف فرض کر لیا تھا۔

مندرجہ بالا امور کے علاوہ مخطوطے کے متن کو پڑھنے میں کئی ایک دشواریاں حائل ہوتی ہیں ہر مخطوطہ مصنف کا خودنوشت نہیں ہوتا بلکہ اکثر مخطوطے پیشہ ور کاتبوں کے تحریر کردہ ہوتے ہیں جن میں بیشتر کم سواد اور کم تعلیم یافتہ ہوتے ہیں جس کی وجہ سے کچھ کا کچھ لکھ جاتے ہیں۔ اردو رسم الخط کی وجہ سے بھی کئی ایک دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر تک تحریر میں بے ضابطگیاں عام تھیں۔ ک اور گ کو ایک مرکز سے لکھا جاتا تھا۔ شوشے اور نقطے بعض اوقات لگائے جاتے ہیں اور کبھی حذف کر دیئے جاتے تھے۔ ٹ، ڈ، ڑ پر طاے حطی کی جگہ چار نقطوں کا رواج تھا جو عادتاً حذف کر دیئے جاتے تھے۔ 'ؤ' اور 'ذ' کی کتابت میں آج بھی التباس ہو جاتا ہے۔ سطر میں الفاظ ایک سطح پر نہیں لکھے جاتے بلکہ کبھی آرائش کے خیال سے کبھی کاغذ کے بخل کی وجہ سے اوپر نیچے تحریر کیے جاتے جس سے الفاظ کے تقدم و تاخیر میں تشکیک ہو جاتی ہے۔ خصوصاً اشعار میں، اور اگر کہیں اجتماع اغلاط ہو جائے جیسے املا کی غلطی اور نقطوں کا حذف تو صورتِ حال مزید مضحکہ خیز ہو جاتی ہے جیسے نوطرز مرصع کے مصنف محمد غوث زرین کے نام کو محمد عوض بنا دیا گیا تھا۔ اسی طرح آزاد لفظوں کو ملا کر لکھنے سے بھی التباس پیدا ہوتا ہے قدیم زمانے میں دو، دو، تین ، تین لفظوں کو ملا کر لکھا جاتا تھا۔ ان اسباب کی بناء پر متن کے اصل الفاظ بدل جاتے ہیں۔

اس طرح کی متنی تبدیلیوں کو ان کی نوعیت کے اعتبار سے مختلف نام دیئے گئے ہیں جن کی تفصیل درج ذیل ہے۔

ترمیم: نامعلوم اسباب کے تحت ہونے والی تبدیلیاں۔ جس میں سہوِ نظر اور لغزشِ قلم کو بھی دخل ہوسکتا ہے۔

تعبیر: جس میں مبہم لفظ کی عبارت کے لیے کسی عبارت کو بڑھایا گیا ہو۔

تنسیخ: جس میں جان بوجھ کر کسی متن یا اجزائے متن کو منسوخ کیا گیا ہو۔

تصحیح: صاحبِ متن نے خود اپنی خواہش اور مقصد کے مطابق عبارت میں کوئی تبدیلی کی ہو۔

تصحیف: صاحب متن کے علاوہ کسی دوسرے شخص نے متن یا اجزائے متن میں دانستہ کوئی تبدیلی کی ہو۔

وضعی مخطوطہ یا جعلی مخطوطہ: مخطوطے کی ایک قسم جعلی مخطوطہ کی بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر دستیاب شدہ نسخہ اصلی ہی ہو۔ کیوں کہ ممکن ہے کسی نے مالی منفعت یا شہرت کی خاطر مخطوطے کو کسی مشہور ادیب یا شاعر یا شخصیت سے منسوب کر دیا ہو۔ لہذا اس کی تنقیح سب سے مقدم ہے۔ چند برس قبل ''دیوان غالب'' کے ایک ایسے ہی نسخہ کا کافی شہرہ رہا حتی کہ ہماری پارلیمان میں بھی اس بارے میں سوال اٹھائے گئے اور خاصی ہلچل رہی۔

انتحال: انتحال کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ کسی دوسرے کی تخلیق کو اپنی بنا کر پیش کرنا۔ غلط انتساب، ایک دوسری صورت ہے جس کے اپنے کچھ اسباب و وجوہ ہو سکتے ہیں۔ کبھی یہ خواہش اور ارادے کے تحت ہوتا ہے اور اپنی تصنیف از راہ عقیدت وخلوص دوسروں کے نام کر دی جاتی ہے اور کبھی نقل بردار کی لاعلمی، خیالات کی یکسانیت بحور و اوزان کی یک رنگی اس کا سبب بن جاتی ہے۔ کبھی مصنفین یا کتابوں کے ناموں کی مشابہت اس کا موجب بن جاتی ہے اور بھی اس سلسلے میں کچھ خاص مقاصد و مرادات کے زیر اثر نوبت جعل و دغل تک پہنچ جاتی ہے۔ جیسے اقبال کی مشہور نظم ''نیا شوالہ'' کو محمد عبداللہ عطا از چرکھاری سنٹرل انڈیا نے اپنے

نام سے حیدرآباد دکن کے ماہ نامہ ''شاہدِ سخن'' (دسمبر ۱۹۱۳ء) میں شائع کیا جس کی نشاندہی راقم الحروف نے اپنی کتاب ''فکر ونظر'' میں کی ہے۔کسی بھی دستیاب مخطوطے کا چار جہتوں سے خصوصی مطالعہ کیا جاتا ہے جن کی تفصیل درج ذیل ہے۔

(الف) متنی معارض: اس میں کسی نسخے کی ہیئت، اس کی تقطیع، سطر، اشعار یا مصرعوں کی تعداد، تعداد اوراق یا صفحات، خالی ورق یا صفحے (اگر ہوں)، کاغذ، قلم، روشنائی، کم یاب نسخے کی دریافت کے سلسلے میں اس کے مخزن کا ذکر، اگر وہ کسی باقاعدہ لائبریری کی زینت ہے تو نشانِ فہرست یا کیٹلاگ نمبر وغیرہ کا ذکر ضروری ہے۔

(ب) متنی مواقف: اس میں نسخے کے مشمولات اور شعری متون کی صورت میں مختلف اصنافِ سخن کا ذکر (اس موقع پر تعداد اشعار بھی اگر دی جائے تو بہتر ہے)۔غیر تصنیفی حواشی (اگر موجود ہوں) اصطلاحات قلم زد سطور یا منسوخ اشعار (بشرط ایسی کوئی صورت موجود ہو)۔ نیز زمانہ تالیف، تاریخ کتابت تکمیلہ، خاتمہ، تمہ، ترقیمہ، تعلیقات، قطعات وغیرہ میں سے جو بھی اس متن میں شامل ہو اس پر مناسب حدود کے ساتھ بحث وغیرہ امور آتے ہیں۔ اس کے علاوہ تاریخی کوائف سوانحی حقائق جن میں سیرت نگاری کو بھی شامل سمجھنا چاہئے۔عصری معلومات، تہذیبی ماحول اور ادبی وتنقیدی رجحانات کو دکھایا جاسکتا ہے۔

(ج) متنی محاسن: اس میں اسلوب نگارش پر خالص علمی نقطہ نظر سے گفتگو کی جاتی ہے جس کا تحسین یا تعریض سے کوئی تعلق نہیں۔

قدیم متون کے سلسلے میں لسانی نقطہ نظر سے جائزہ۔ اس میں جہاں تک لفظیات کا تعلق ہے لغوی حقائق اور لسانی حقائق میں فرق کرنا ضروری ہے۔

(د) متنی شواہد: اس سے مراد وہ شہادتیں ہیں جو کسی متن کے بارے میں کسی دوسرے متن یا ماخذ میں ملتی ہیں۔ اس سے متن کے حدود اور اس کے زمانہ تالیف کے بارے میں ہمیں بنیادی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ قدیم مخطوطات میں ترقیمہ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس پر علاحدہ سے روشنی ڈالی جائے۔

ترقیمہ: بعض نسخوں کے آخر میں ترقیمہ ہوتا ہے۔ 'ترقیم' مخطوطے کے آخر میں کاتب کی اختتامی عبارت کو کہتے ہیں۔ چنانچہ کسی بھی مخطوطے کا اہم حصہ اس کا ترقیمہ ہوتا ہے۔ ترقیمہ کے ذریعہ مخطوطے کے تعلق سے بہت سی اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ جیسے کاتب کا نام، مالک کتاب یا فرمائش کنندہ کا نام، زمان ومکانِ کتابت وجہ تصنیف اور مخطوطے کے مواد کے متعلق اہم معلومات وغیرہ۔ اگر کسی کو مخطوطے کا ترقیمہ مل جائے تو وہ اس مخطوطے کو صحیح طرح سے روشناس کرا سکتا ہے۔ مرتب یا مدون کے لیے ترقیمہ نعمتِ غیر مترقبہ کی طرح ہوتا ہے۔ کیوں کہ کاتب اس میں وہ ساری تفصیلات درج کر دیتا ہے جو اس مخطوطے سے متعلق ہوتی ہیں۔ بعض دفعہ اس تصنیف کو تخلیق کرنے کے پس پشت محرکات وعوامل کی بھی نشاندہی کی جاتی ہے۔ جیسے ''نوسرہار'' (مصنف شیخ اشرف بیابانی) کے ترقیمہ سے کافی اہم باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ جب ہم کسی مخطوطے کا تعارف کرواتے ہیں تو اس میں حسب ذیل امور کی صراحت کرنا ضروری ہوتا ہے۔

(۱) مخطوطے کی حالت: یعنی مخطوطے کی مجموعی حالت کیسی ہے۔ صفحات کا کیا حال ہے آیا ترتیب میں یا بے ترتیب، ترک ملتے ہیں یا نہیں (ترک کی وضاحت آگے کی جائے گی)

(۲) تقطیع: مخطوطے کے طول وعرض کیا ہیں، اس کو تقطیع کہتے ہیں۔

(۳) طرزِ تحریر: مخطوطے میں جو طرزِ تحریر ہے کیا وہ خود مصنف کا ہے یا کسی کاتب کا، تحریر کے اندر کانٹ چھانٹ، تمنیخ موجود ہے یا نہیں اور یہ کہ تحریر کی کسی دوسرے ذریعہ سے بھی تصدیق ممکن ہے یا نہیں، مثلاً مصنف کا کوئی اور معلوم ومشہور نسخہ موجود ہو یا اس کے خطوط یا مراسلے دستیاب ہوں تو اس کے ذریعہ تصدیق یا تردید ممکن ہے۔

(۴) مجلد یا غیر مجلد: مخطوطہ جلد بند ہے یا غیر مجلد، اگر جلد بند ہے تو آیا یہ آزاد اور علاحدہ ہے یا کسی اور مخطوطے کے ساتھ کسی مشترکہ جلد میں مجلد کیا ہوا ہے وغیرہ۔

(۵) روشنائی یا کاغذ: مخطوطے میں کس قسم کا کاغذ استعمال ہوا ہے۔ نیز روشنائی کیسی ہے۔ کیوں کہ یہ چیزیں مخطوطے کے اصلی یا جعلی ہونے کی تنقیح میں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔

(٦) رسم الخط: مخطوے میں کونسا رسم الخط استعمال کیا گیا ہے۔ خط نسخ یا خط نستعلیق یا کوئی اور، اسی طرح یہ واضح اور قابل قرأت ہے یا شکستہ اور نا قابل قرأت حروف وخط کا انداز، آیا سطر کے برابر لکھا ہوا ہے یا اوپر، نیچے کیوں کہ اس کے بیان سے قاری کو الفاظ کے تقدم وتاخیر کے معاملے میں شک پیدا ہو تو اس کے لیے گنجائش موجود رہتی ہے۔

(۷) تعداد اوراق: مخطوطے کے جملہ اوراق کی تعداد کیا ہے (اگر معلوم ہو تو) اور کتنے دستیاب ہیں۔ نیز ان میں سے کتنے قابل قرآت ہیں اور کتنے جزوی طور پر قابل قرأت ہیں۔

(۸) زمانہ: کیا مخطوطے سے اس کی تالیف کی تاریخ یا سنہ کا پتہ چلتا ہے یا نہیں یا کوئی داخلی یا خارجی اشارے اس مخطوطے کے زمانہ تالیف کے تعلق سے ملتے ہیں تو وہ بھی بیان کیئے جائیں تا کہ مخطوطے کی قدامت کا اندازہ ہو سکے۔

(۹) نام کاتب/سنہ کتابت وغیرہ: آیا مخطوطے کا ترقیمہ ملتا ہے یا نہیں جس سے کاتب کا نام اور سنہ کتابت معلوم ہو سکے۔

(۱۰) عہد اور زبان: مخطوطے کی زبان کے تعلق سے بھی بتانا چاہئے تا کہ اندازہ ہو سکے کہ یہ اس خاص عہد یا زمانہ (جس میں یہ تصنیف کیا گیا ہے) سے میل کھاتی ہے یا نہیں۔ آج کل مخطوطہ شناسی کا علم ایک با قاعدہ فن کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ مختلف علوم مثلاً آثار قدیمہ۔ لسانیات اور تدوین متن میں اس کے اصولوں کا اطلاق کیا جاتا ہے اور اس سے ان علوم میں بڑی مدد ملتی ہے۔ ہر منظّم اور با قاعدہ علم کی طرح مخطوطہ شناسی کی بھی کچھ اصطلاحات اور ان کی خاص تشریحات ہیں۔ ذیل میں اس فن کی چند اہم اصطلاحات کی وضاحت کی جاتی ہے۔ جن سے اس فن کے ہر مبتدی کو واقف ہونا لازمی ہے۔

الحاق: کسی کی تخلیق یا مجموعے میں کسی دوسرے کی تخلیقات کا شامل ہو جانا جیسے غواصی کی مثنوی مینا ستونتی کے بعض مخطوطوں میں الحاقی کلام موجود ہے جس کی نشاندہی ڈاکٹر غلام عمر خاں مرتب مثنوی مذکور نے کی ہے۔

بیاض: کسی کی ذاتی کاپی جس میں وہ اپنے یا دوسروں کے اشعار نظمیں یا غزلیں لکھ لیتا ہے۔ بعض اوقات ان کے مصنف کے بارے میں تعارفی جملہ یا فقرہ بھی لکھ دیا جاتا ہے۔

کشکول: وہ بیاض جس میں دوسروں کی متفرق نظم ونثر کی چیز میں لکھ لی گئی ہوں۔

تتمہ: کتاب کے مکمل ہو جانے کے بعد کسی اور جزو کا اضافہ۔ مثلاً ابن نشاطی کی مثنوی ''پھول بن'' کے مخطوطے مخزونہ انڈیا آفس لائبریری (لندن) میں اصل مثنوی کے بعد محمد حیدرالدین جعفر نامی ایک شاعر نے تین سوا کتالیس اشعار بطور تتمہ لکھے ہیں۔ یہ الحاق بھی ہے اور تتمہ بھی الحاق ہمیشہ دوسرے کے قلم سے ہوتا ہے جب کہ تتمہ خود مصنف کا بھی ہوسکتا ہے اور دوسروں کا بھی۔

تمت: کتاب کا خاتمہ جو بالعموم اس قسم کے فقرے پر ہوتا ہے، تمت رتمت تمام شد کارمن نظام شد۔

ترک / رکاب: قدیم زمانے میں مخطوطات میں صفحے کا نمبر نہیں ڈالا جاتا تھا بلکہ مصنف یا کاتب دائیں ہاتھ کے صفحے کے نیچے بائیں کونے میں اگلے صفحے کی ابتداء کے دو الفاظ لکھ دیتے تھے انہیں ترک یا رکاب کہا جاتا ہے۔

حاشیہ: (۱) پہلے زمانے میں کتاب وطباعت میں کچھ نثری عبارت یا اشعار درمیان صفحہ لکھتے تھے اور کچھ اطراف کے حاشیے میں ترچھا کر کے ایسی نواحی حصے کو حاشیہ کہتے ہیں۔ (۲) متن کے کسی اندراج پر تبصرہ یا مزید معلومات جو فٹ نوٹ میں یا باب یا متن کے آخر میں دی جائیں۔

حواشی: حاشیے کے دوسرے معنی کی جمع یعنی متن پر تبصرے یا اضافی معلومات۔

حوض: کسی صفحے پر جدولی خطوط سے محصور درمیانی جگہ جس کے تین طرف حاشیہ ہوتا ہے۔ اس درمیانی جگہ کو حوض کہا جاتا ہے حوض میں عموماً اشعار درج کیے جاتے تھے جب کہ حاشیہ میں نثر۔

خطی نسخہ / قلمی نسخہ: ہاتھ سے لکھا ہوا مخطوطہ۔

دستخطی نسخہ: مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہو یا ٹائپ کیا ہوا نسخہ

راوی: روایت بیان کرنے والا مصنف یا مولف

روایت: ایک تخلیق کی مختلف شکلیں، تحریری ہوں کہ زبانی۔

قرأت: کسی تحریر، بالعموم مخطوطے کے کسی لفظ یا عبارت کو پڑھ کر اس کا تلفظ اور ہجے متعین کرنا مثلاً بل پری، کی صحیح قرأت پھول پڑے، طے کرنا۔

لا ادری/ لا اعلم: میں نہیں جانتا، مجھے کم نہیں۔ ایسے شعر، غزل نظم یا نثری عبارت کے قبل لکھا جاتا ہے جس کا مصنف معلوم نہ ہو۔

لوح: کسی کتاب کا پہلا صفحہ یا سرورق بعض اوقات پہلے صفحے کا سرعنوان یعنی اوپری حصہ۔

منسوخ/نظری: وہ تخلیقات یا تخلیق کا حصہ جسے مصنف نے خارج کر دیا ہو۔

متداول: کسی ادیب کا وہ منتخب مروج متن جو حذف وترمیم کے بعد تشکیل پذیر ہوا اور جسے مصنف نے اپنی تائید سند کے ساتھ جاری کیا ہو۔

مجہول الاسم: ایسی قلمی یا مطبوعہ کتاب یا تخلیق جس کا مصنف معلوم نہ ہو۔

مسودہ: کسی کتاب یا مضمون کا نقش اول۔ ہاتھ کی لکھی یا ٹائپ کی ہوئی وہ تحریر جو طباعت کے لیے دی جائے۔

مبیضہ: مسودے میں نظر ثانی کے بعد صاف نقل کیا ہوا نسخہ۔

وحید نسخہ: اگر کسی متن کا دنیا میں ایک ہی نسخہ ملتا ہو تو اسے وحید نسخہ کہتے ہیں جیسے مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کا نسخہ

ولہ /ایضاً: اس کے معنی ہیں ''اس کا'' کسی شاعر کا ایک شعر نظم وغزل لکھ کر اس کے بعد اسی کی دوسری چیز دی جائے تو آخر لذ کر کے اوپر ولہ لکھ دیتے ہیں۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ بھی اسی شاعر کا کلام ہے۔ نثر میں اس کا استعمال نہیں ہوتا لیکن غالبؔ نے کیا ہے (مکاتیب غالب مرتبہ عرشی ۲۳۴) مخطوطہ شناسی ایک دقیق اور پیچیدہ فن ہے۔ اردو میں اس کے متعلق بہت کم مواد دستیاب ہے۔ اگر چہ ہمارے صف اول کے محققین اس فن سے نہ صرف

واقف تھے بلکہ اس میں کمال درجہ کی مہارت کے حامل تھے لیکن انہوں نے اپنی مہارت کا عملی استعمال کیا۔نظریاتی اعتبار سے اس کے متعلق کچھ نہ لکھا عملی اعتبار سے یہ فن نہایت بسیط اور وسیع الاطراف واقع ہوا ہے۔اس مختصر مقالے میں اس کے تمام ابعاد پر تفصیلی نظر ڈالنا ممکن نہ تھا تاہم کوشش کی گئی ہے کہ اس کا کوئی اہم پہلو چھوٹنے نہ پائے'اس فن کی مبتدیوں کے لیے یہ مقالہ ایک تعارف نامے کی حیثیت رکھتا ہے اور یہی اس کا مقصد بھی ہے ورنہ اس فن کے مسائل ومباحث ایک مستقل تصنیف کے متقاضی ہیں۔

کتابیات:

اس مقالے کی تیاری میں درج ذیل کتابوں سے مدد لی گئی ہے۔

۱۔ش اختر،ڈاکٹر۔ تحقیق کے طریقہ کار۔ رانچی سنہ اشاعت ندارو

۲۔انجم،ڈاکٹر خلیق۔ متنی تنقید۔ دہلی ۱۹۶۷ء

۳۔خدابخش سمینار۔ تدوین متن کے مسائل۔پٹنہ ۱۹۸۱ء

۴۔رشید حسن خاں۔ ادبی تحقیق،مسائل اور تجزیہ۔علی گڑھ ۱۹۷۸ء

۵۔عبدالرزاق قریشی۔ مبادیات تحقیق۔

۶۔علوی،ڈاکٹر تنویر احمد۔ اصول تحقیق وترتیب متن۔ دہلی ۱۹۷۷ء

۷۔کلب عابد،پروفیسر۔ عماد تحقیق۔ علیگڑھ ۱۹۷۸ء

۸۔گیان چند،ڈاکٹر۔ تحقیق کا فن۔ لکھنو ۱۹۹۰ء

☆☆☆

جمالیاتی تنقید کے بنیادی مسائل

پروفیسر قاضی جمال حسین

ادبی تنقید کا بنیادی سروکار، ادبی متون کے تجزیے، جانچ پرکھ اور مطالعے سے ہے۔ تنقید نگار، متن میں لفظوں کے انتخاب، ان کی مخصوص ترتیب، باہمی تناسب اور ان سے قائم ہونے والے معانی پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ ان کی گرہوں کو کھولتا اور ان سے وابستہ کیفیات کا مطالعہ کرتا ہے۔ مطالعہ متن کے اس عمل میں ترجیحات کی تبدیلی سے، تنقید کے مختلف دبستان وجود میں آتے ہیں۔ زمانۂ قدیم سے لفظ و معنی، ہیئت و مواد کی بحث اور ان میں درجہ بندی کا سلسلہ جاری ہے۔ ہر دبستان اپنے موقف سے مطمئن ہے اور سبھی کو اپنے طریقۂ کار پر شرح صدر ہے۔ یہ دراصل شعر و ادب کی ماہیت اور اس کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے کہ کسی ایک دبستان کی روشنی میں، تخلیقی متون کی تمام جہات کا احاطہ ممکن نہیں۔ تخلیقی متون کے انسلاکات اتنے وسیع اور معنیٰ اتنے تہہ دار ہوتے ہیں کہ بہت کچھ بیان کرنے کے بعد بھی متن کے بعض عناصر ناقابل گرفت ہوتے ہیں اور یہیں سے جمالیاتی مسرت کے سوتے پھوٹتے ہیں۔

تنقید کے دیگر دبستانوں کے مقابلہ میں جمالیاتی تنقید کا پہلا امتیاز تو یہی ہے کہ حسن اور اس سے وابستہ مسرت کی اِس گرہِ نیم باز کو کھولنے کی یہ ایک کوشش ہے۔ تخلیقی

متون کے دیگر عناصر مثلاً فن کار کی نفسیات، اس کا شعور و لاشعور، اخلاقیات، سماجی سروکار، یا تاثرات کی باز آفرینی سے جمالیاتی تنقید کا سروکار نہیں ہوتا۔ فنون لطیفہ میں حسن کی قدر کا احساس اور اس سے لطف اندوزی کا عمل بہ ظاہر جتنا سادہ اور سہل نظر آتا ہے، اس کے عناصر کا تجزیہ اور اس عمل کی تعبیر و تشریح اتنی ہی دشوار ہے۔ شاعروں نے اس راز کو پالیا ہے اور اپنی نارسائی کا کھلے دل سے اعتراف کیا ہے۔ مادی اور محسوس مظاہر میں بھی کوئی ایسا پراسرار عنصر ہے جو ان میں حسن کی تخلیق کا سبب ہے۔ کلاسیکی شاعری میں ''شاعری جزویست از پیغمبری'' اسی لیے کہا جاتا ہے کہ یہ پراسرار عنصر محسوس تو ہوتا ہے مگر گرفت میں نہیں آتا۔ فغانی کا یہ شعر سنئے اور محسوس مظاہر میں اس پراسرار بے نام عنصر کو محسوس کیجیے:

خوبی ہمیں کرشمۂ ناز و خرام نیست بسیار شیوہ ہست بتاں را کہ نام نیست

فغانی نے ناز و خرام کے مرئی مظاہر سے گزر کر معشوق کے بے نام شیووں کو خوبی یعنی حسن کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔ خواجہ حافظ بھی معشوق کی زلف اور کمر کے بجائے اس کی مخصوص ادا کو نشان زد کرتے ہیں:

شاہد آں نیست کہ موئے و میانے دارد بندۂ طلعت آں باش کہ آنے دارد

سودا کے شعر میں یہی ''آن'' بالکل نئی کیفیت کے ساتھ نظر آتی ہے:

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

جمالیاتی تنقید ''حسن'' کی اسی قدر کو گرفت میں لینے کی کوشش ہے۔ چونکہ مختلف زمانوں میں مختلف مفکرین نے اس سرگرمی کو چند اصولوں کی مدد سے بیان کیا ہے اس لیے جمالیاتی تنقید ایک دبستان کی حیثیت سے قائم ہوگئی۔ جزوی اختلافات کے باوجود تمام مفکرین کا اس بات پر اتفاق ہے کہ ''جمالیات حسن اور اس کے متعلقات کا فلسفہ ہے۔ یہ علم کا وہ شعبہ ہے جو حسن کی حقیقت اور اس سے متعلق مباحث کا احاطہ کرتا ہے۔'' جمالیاتی نقادوں کا اس امر پر بھی اتفاق ہے کہ حسن کی قدر آپ اپنا حاصل اور مقصود ہے۔ کسی دوسری غرض کے حصول کا ذریعہ نہیں۔ حسن کے علاوہ کوئی دوسری غرض یا قدر جمالیات کے

مطالعے کا موضوع نہیں۔

یہ تو نہیں کہا جا سکتا ہے کہ جمالیات کے بنیاد گزار، جرمن مفکر بام گارٹن سے پہلے حسن کا کوئی تصور نہیں تھا یا ۱۷۵۰ء سے پہلے (بام گارٹن کے مقالے ''Aesthetic'' کی اشاعت کا سال) حسن کے تجربے سے حاصل ہونے والی مسرت کو موضوع نہیں بنایا گیا۔ یونانی مفکرین، افلاطون اور ارسطو نے ڈرامے کے حوالے سے ''فن'' کے بنیادی مسائل پر گفتگو کی ہے اور ڈرامے سے حاصل ہونے والی مسرت کا نہایت عالمانہ تجزیہ پیش کیا ہے۔ تین سو (۳۰۰) برس قبل مسیح میں بھرت منی نے بھی اپنی شہرۂ آفاق تصنیف ''ناٹیہ شاستر'' میں ''رس'' کے نظام کا تجزیاتی مطالعہ پیش کر کے جمالیاتی مسرت کی نہایت پیچیدہ گرہیں کھول دیں۔ بام گارٹن کا امتیاز فقط یہ ہے کہ اس نے جمالیات کو ایک مستقل علم کی حیثیت سے قائم کیا اور احساس دلایا کہ فنون لطیفہ اور مظاہر فطرت کا حسن اور اس سے حاصل ہونے والی لذت، مطالعے کا مستقل موضوع ہے۔ دوسرے علوم کی شاخ یا ذیلی شعبہ نہیں۔

جمالیات کا دوسرا امتیاز اس کی ہمہ گیری ہے جو اسے دوسرے دبستانوں سے ممتاز کرتی ہے۔ جمالیات تمام فنون لطیفہ کو مطالعے کا موضوع بناتی ہے جب کہ دیگر تمام تنقیدی دبستان فقط شعر و ادب کو موضوع بناتے ہیں جمالیات چونکہ حسن کا فلسفہ ہے اس لیے جملہ فنون لطیفہ کا حسن اور اس کے متعلقات جمالیات کے دائرۂ کار میں شامل ہیں۔ دیگر فنونِ لطیفہ میں حسن کے تجربے سے اسی طرح مسرت حاصل ہوتی ہے جس طرح شعر و ادب سے حاصل ہوتی ہے۔ بام گارٹن نے جمالیات کی تعریف بیان کرتے ہوئے دو باتوں کو خاص طور سے نشان زد کیا تھا۔ ایک تو یہ کہ حسن کا ادراک حتمی اور قطعی نہیں ہوتا یہ ایک مبہم اور نیم روشن ادراک ہے Obscure knowledge یا Knowledge in the form of feeling۔ حسن کی حقیقت تک رسائی سائنسی تجزیے کے ذریعے ممکن نہیں اور دوسرے یہ کہ محض تصوراتی یا خیالی حوالوں سے حاصل ہونے والی مسرت، جمالیاتی مطالعے کا موضوع نہیں ہے۔ Aesthetic کی اصطلاح جس یونانی لفظ سے

ماخوذ ہے اس کے لغوی معنی ہیں ''حواس سے متعلق مظاہر'' یا مادی محسوسات۔ اس لیے کسی معاشی نظریہ، تصور یا اخلاقی قدر کی بنیاد پر متن کو جمالیاتی قدر کا حامل نہیں قرار دیا جا سکتا۔ خواہ نظریہ کتنا ہی پسندیدہ اور معاشرے کے لیے کتنا ہی مفید ہو کیوں کہ کسی نظریے یا اخلاقی قدر سے وہ مسرت حاصل نہیں ہوتی جو ''حسن'' کا خاصہ ہے۔

یہیں یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ قاری یا سامع حسن کا ادراک حسین مظاہر کے ہی حوالے سے کرتا ہے۔ حسن اور حسین کا رشتہ جوہر اور عرض کا ہے۔ بہار کو ہم چمن کے حوالے سے ہی دیکھتے ہیں۔ عرض کو منہا کر کے فقط جوہر کا حسی ادراک ممکن ہی نہیں۔ جلوہ قائم ہوتا ہے مادی کثافت کی پشت پناہی سے ؎

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی　　چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

(غالبؔ)

چنانچہ بعض مفکرین نے تو اس پراسرار کیفیت کو گرفت میں لینے کے لیے حسن کو ایک ماورائی اور الوہی قدر قرار دیا ہے اور اس کے تجزیے سے کنارہ کشی اختیار کر لی ہے۔ ستیم، شیوم، سندرم، حق، حسن اور خیر کا تصور اسی موقف کا نمائندہ ہے۔ مشرقی شاعری میں بھی اس خیال کی بازگشت اکثر سنائی دیتی ہے۔ میر کا مشہور شعر ہے:

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا　　خورشید میں بھی اس کا ہی ذرّہ ظہور تھا

غالب بھی میر کے ہی ہم نوا ہیں:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں　　ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

یہی وجہ ہے کہ اردو فارسی کے اچھے اشعار میں، حقیقت اور مجاز کی حدیں اکثر گڈمڈ ہو جاتی ہیں اور تعبیر کے لیے الفاظ کی ساری جہتیں کھل جاتی ہیں۔ الوہی صفات سے لے کر مادی مظاہر تک حسن کا ایک مربوط سلسلہ ہے جس کے حلقوں کو الگ الگ بیان کرنا آسان نہیں۔ یونانی مفکرین میں سقراط، افلاطون اور ارسطو سے لے ابیقورس کی لذت پرستی اور پھر اس کے ردِ عمل میں رواقین (Stoics) تک حسن کی تعریف کا طویل

سلسلہ ہے۔ بلکہ ابیقورس کے متعلق تو یہ غلط فہمی عام پا گئی ہے کہ وہ محض لذت پرست تھا (Hedonism) اور دنیاوی مسرّت کو زندگی کا حاصل تصور کرتا تھا۔ ع ''بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست'' اور ''خوش باش دمے کہ زندگانی اینست'' جب کہ واقعہ یہ ہے کہ ابیقورس ذہنی لذت کو حقیقی لذت قرار دیتا تھا۔ اس کا خیال یہ تھا کہ جذباتی ہیجان سے آزاد ہو کر نفس میں توازن اور سکون پیدا کرنا زندگی کا مقصد ہے اور یہی حقیقی مسرت ہے۔ ابیقورس کے فلسفے کی بنیاد اس خیال پر ہے کہ ''روح بھی سرتاسر حسن ہے لیکن غایت درجہ لطیف'' اس لیے ہر ذی حیات کا فطری میلان حصول لذت کی طرف ہوگا۔ یہی لذت ہرانسان بلکہ ہر ذی حیات کی زندگی کا نصب العین ہے۔ تین سو برس قبل مسیح زینو(Zeno) نے اخلاقیات کے فلسفہ کی بنیاد رکھی ۔ اوراس نے فلسفہ، حکمت اور اخلاقیات کو حسن کا سرچشمہ قرار دیا۔ مادہ پرستی اور عقلیت کی ان دو انتہاؤں کے درمیان حسن سے متلعق اور بھی بہت سے نظریات ہیں لیکن اشراقیوں کا نظریہ حسن خصوصیت سے لائق ذکر ہے۔ فلسفۂ اشراقیت کے بانی فلاطینوس نے افلاطون اور ارسطو کے خیالات سے فائدہ اٹھا کر حسن کا ایک نیا نظریہ پیش کیا۔ اس نے مادہ اور عقل حقیقت اور مجاز دونوں کو یکساں اہمیت دی۔ افلاطون سے اختلاف کرتے ہوئے اس نے کہا کہ تصورات کی دنیا (World of Ideas) جس طرح حقیقی ہے اسی طرح مادی دنیا بھی حقیقی ہے۔ حقیقت سے اس کا گہرا رشتہ ہے اور اسی کے ذریعہ حقیقت تک پہنچا جا سکتا ہے۔ فنون لطیفہ کے بارے میں اشراقین کا یہ خیال نہایت فکر انگیز ہے کہ اکثر صورتوں میں یہ فنون مظاہر فطرت سے زیادہ دلکش اور حسین ہوتے ہیں کیونکہ فنون لطیفہ میں حقیقت کے وہ پہلو پیش کیے جاتے ہیں جو عالم اجسام میں یا مادی دنیا میں نظر نہیں آتے ۔ مثلاً معشوق کا جو پیکر کوئی مصور پیش کرتا ہے یا جو تصور شاعر پیش کرتا ہے وہ مجازی معشوق سے بدر جہا بہتر ہوتا ہے۔ اسی طرح مظاہر فطرت میں باغ، جنگل اور پہاڑ کا شاعرانہ بیان، حقیقی، مظاہر سے کہیں زیادہ پر اثر اور بسا اوقات دلکش ہوتا ہے۔ اشراقیوں کے نزدیک اس صورت حال کی توجیہہ یہ ہے کہ

فن کار اپنے فن کے ذریعے تصورات کی دنیا کا وہ پہلو بھی پیش کر دیتا ہے جو مادی دنیا میں ظاہر نہیں ہوسکا۔ اشراقیوں کے نزدیک حسن محض تناسب یا توازن کا نام نہیں بلکہ حسن عبارت ہے لطیف کے کثیف پر حاوی ہونے سے۔ جب تصور مادہ پر اور روح جسم پر حاوی ہوتو مظہر حسین ہوتا ہے۔ اسی لیے فنون لطیفہ کو مظاہر قدرت سے برتر کہا جاتا ہے۔ مظاہر قدرت میں عالم باطن کی بہت سی خوبیاں موجود نہیں ہوتیں۔

جرمن مفکر فریڈرک ہیگل نے انھیں بنیادوں پر فطرت کے حسن کو جمالیاتی مطالعے میں شامل نہیں کیا ہے۔ ہیگل کے نزدیک جمالیاتی مطالعہ فنون لطیفہ تک محدود ہے۔ فن کار حسن کے ان پہلوؤں کو بھی دریافت کر لیتا ہے جو فطرت میں موجود نہیں ہوتیں یا کم از کم نمایاں نہیں ہوسکیں۔ یہ فن کار کے تخیل کا کرشمہ ہے جو فنون لطیفہ کو تصورات کے حقیقی دنیا سے جوڑ دیتا ہے۔ اس کا خیال یہ تھا کہ حسن دراصل تصورت کے محسوسات میں ظہور کا نام ہے۔ فنونِ لطیفہ میں چونکہ تصور مطلق کی جھلک موجود ہوتی ہے اس لیے یہ بھی حسن کی قدر کے حامل ہو جاتے ہیں۔

جمالیات کی تاریخ میں اطالوی مفکر کروچے (Bendetto Croce) (۱۸۶۶ء) نے اظہاریت کا نظریہ پیش کر کے ایک انقلاب برپا کر دیا۔ کروچے کا اختصاص یہ ہے کہ اس نے اپنے فلسفیانہ خیالات کی وضاحت ادب کے حوالے سے کی۔ اس کی تحریروں میں ادب اور فلسفہ ایک دوسرے سے بہت قریب آ گئے ہیں۔ کروچے بھی فنون لطیفہ کے ذریعے کسی نوع کی افادیت یا اخلاقیات کی تبلیغ کے حق میں نہیں ہے۔ وہ اظہار کو فن کا حاصل سمجھتا ہے۔ لیکن اس کے نظام افکار میں اظہار کا ایک خاص تصور ہے جو جمالیات کی بنیاد ہے۔ نظریہ اظہاریت کا سادہ اور آسان سا ماحصل یہ ہے کہ فن کا اظہار ایک ذہنی کارگزاری اور حس کا ادراک فن کار کو ہوتا ہے۔ کوئی خیال یا جذبہ جب مکمل طور پر فن کار کے ذہن میں شکل پکڑ لیتا ہے تو اسی کو اظہار کی منزل کہا جاتا ہے۔ حسن کی قدر اسی اظہار سے متعلّق ہوتی ہے۔ یہ منزل الفاظ میں فن کے ڈھل جانے سے پہلے کی ہے۔

لفظوں میں بیان ہونے کے بعد فن، ابلاغ کی منزل میں ہوتا ہے جو اظہار کے بعد آتی ہے۔ جوش نے اپنی مشہور نظم ''نقاد'' میں انھیں خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جوش کا خیال کروچے کے نظریۂ اظہاریت سے بہت قریب ہے۔ شعر ایک مبہم اور نازک احساس کا نام ہے جسے وجدان کی مدد سے شاعر اپنے باطن میں ایک پیکر عطا کرتا ہے۔ یہی اظہار کی منزل ہے اور اسی میں شعر کا حسن پوشیدہ ہے۔ الفاظ میں بیان ہونے کے بعد شعر کا حسن ناقص ہو جاتا ہے یا پھر ختم ہو جاتا ہے کیونکہ وجدان میں موجود، اظہار کی کیفیت پورے طور پر الفاظ کی گرفت میں نہیں آتی۔ جوش کے یہ مصرعے سنئے:

شعر کیا ہے نیم بیداری میں بہنا موج کا
برگ گل پر نیند میں شبنم کے گرنے کی صدا
شعر کیا کچھ سوچنا دل میں بہ لحن دل نشیں
شعر کیا ہر چیز کہہ کر کچھ نہ کہنے کا یقیں
تر زبانی اور خامشی کی مبہم گفتگو
لفظ و معنی میں توازن کی نہفتہ آرزو
مر کے بھی تو شاعری کا بھید پا سکتا نہیں
عقل میں یہ مسئلہ نازک ہے آ سکتا نہیں
تو سمجھتا ہے جو کہنا چاہیے تھا ، کہہ گیا
پوچھ شاعر سے کہ وہ کیا کہہ گیا ، کیا رہ گیا
کون سمجھے شعر یہ کیسے ہیں اور کیسے نہیں
دل سمجھتا ہے کہ جیسے دل میں تھے ویسے نہیں

اظہاریت (Expressionism) کا حاصل یہی خیال ہے کہ فن جیسا فن کار کے ذہن اور دل میں ہوتا ہے اپنی پوری کیفیت کے ساتھ محسوس پیکروں کی گرفت میں نہیں آ سکتا۔ فن کا حسن فن کار کے دل میں اظہار کی اسی منزل میں ہوتا ہے۔

جمالیات کے مباحث میں یہ بھی ایک بنیادی نوعیت کا مسئلہ ہے کہ حسن ہوتا کس جگہ ہے؟ منظر یعنی معروض میں یا ناظر اور قاری میں۔ اسی سوال کے جواب میں اس مسئلہ کا حل بھی پوشیدہ ہے کہ حسین مظاہر کیا ہر شخص کو یکساں مسرت سے ہم کنار کرتے ہیں یا کوئی معروض، کسی کے لیے تو حسن کی قدر کا حامل ہوتا ہے۔ جب کہ وہی معروض دوسرے کے لیے حسین نہیں ہوتا۔ ''لیلیٰ را بہ چشم مجنوں باید دید'' کا مفہوم کیا ہے؟ علمائے جمالیات نے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے کہ ایک ہی معروض زمان و مکان کی تبدیلی سے ایک ہی قاری یا سامع پر، مختلف کیفیت کے ساتھ کیوں وارد ہوتا ہے؟ بے موقع اور ناوقت پڑھا گیا عمدہ سے عمدہ شعر باذوق سامع کو بھی ناگوار معلوم ہوتا ہے۔ میاں محمد شریف نے لمبی بحث و تمحیص کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ حسن نہ تو منظر میں ہوتا ہے نہ ناظر یا سامع میں بلکہ دونوں کے باہمی رابطے سے ظہور میں آتا ہے۔ شام کے وقت غروب آفتاب کا منظر اپنی حقیقت میں، کرۂ ہوا میں، گرد و غبار، ابخرات اور بادلوں کے ذریعے سورج کی روشنی کا انعکاس اور انتشار ہے۔ اس منظر میں حسن کا باعث وہ رابطہ ہے جو معروض اور اس کا ادراک کرنے والے ذہن کے مابین قائم ہوتا ہے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ حسن نام ہے معروض اور موضوع کے درمیان ایک پراسرار رشتے کا۔ جب یہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو معروض حسین معلوم ہونے لگتا ہے اور جب یہ رابطہ قائم نہیں ہوتا تو وہی معروض حسین نہیں معلوم ہوتا۔ اور یہی مفہوم ہے ''لیلیٰ را بہ چشم مجنوں باید دید'' کا کہ مجنوں کا لیلیٰ کے ساتھ وہ پراسرار رشتہ قائم ہو چکا ہے جو دوسروں کا نہیں تھا، اسی لیے دوسروں کو لیلیٰ حسین نہیں لگتی تھی۔ فارسی کا مشہور شعر ہے:

همہ شہر پر ز خوباں منم و خیال ماہے چہ کنم کہ چشمِ بدخو، نہ کند بہ کس نگاہے

یا خواجہ حالی کہتے ہیں:

ہم جس پہ مر رہے ہیں وہ ہے بات ہی کچھ اور عالم میں تجھ سے لاکھ سہی، تو مگر کہاں

دو لوگوں کے درمیان جب یہ ذہنی رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو پھر معشوق میں وہ

خوبیاں نظر آنے لگتی ہیں جو دوسروں کو نظر نہیں آتیں۔بس مشکل سوال یہ ہے کہ یہ رابطہ کب اور کیوں کر قائم ہوتا ہے۔اس سوال کا کوئی اطمینان بخش جواب تو میاں محمد شریف کے پاس ہے نہ ہی جمالیات کے دیگر مفکرین کے پاس۔وہ کون سا کیمیاوی عمل ہے یا دماغ کے کس حصے سے وہ رطوبت نکلتی ہے جو موضوع اور معروض میں اس پراسرار رابطے کے ذمہ دار ہے؟

جمالیاتی تنقید کے سلسلہ میں یہ بنیادی بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ یہ فنون لطیفہ کا فلسفہ ہے اس لیے محض شاعری یا ادب کو سامنے رکھ کر اس کے اصول وضع نہیں کیے جا سکتے۔ تمام فنون لطیفہ ایک خاص سطح پر ایک دوسرے سے بہت قریب آ جاتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر شاعری، مصوری اور موسیقی کا فرق باقی نہیں رہتا۔شاعری مصوری بن جاتی ہے اور مجسمہ موسیقی کے آہنگ میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ خیال تو بہت عام ہے کہ شاعری بولتی ہوئی تصویر ہے، جبکہ مصوری خاموش شاعری۔مصوری میں جذبات اسی ہنرمندی سے رنگوں کے ذریعے بیان ہوتے ہیں جس فنکاری سے شعر میں بیان ہوتے ہیں۔ غالب کے اشعار پر بنائے گئے چغتائی کے مرقعے اور صادقین کی تصویریں سامنے کی مثال ہیں۔اسی طرح اکثر اشعار میں رنگوں کا وفور اور خطوط کا تناسب انھیں مصوری کا شاہکار بنا دیتا ہے۔غالب کے فقط دو شعر سنیے جو مصوری کا شاہکار ہیں:

ہے جوش گل بہار میں یاں تک کہ ہر طرف
اڑتے ہوئے الجھتے ہیں مرغ چمن کے پاؤں

پھول کی کثرت اور جوش نمو کی یہ تصویر حقیقی باغ سے کہیں زیادہ دلکش ہے ۔ ہر طرف اس کثرت سے پھول ہی پھول کھلے ہوئے ہیں کہ مرغِ چمن کو اڑنے کی جگہ تک نہیں ملتی۔اس کے پاؤں ہر طرف پھولوں میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔نہایت فن کاری سے بنائی گئی تصویر ہے۔ یہ مشہور شعر بھی دیکھیے:

نشۂ رنگ سے ہے واشد گل
مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں

رنگوں کے نشے سے بدمست ہوکر، پھولوں کے بندِ قبا کا کھل جانا ایسی تصویر ہے کہ مصور کا موئے قلم بھی عاجز ہے۔ایسے ہی موقعوں پر شاعری اور مصوری کی حدیں ٹوٹ جاتی ہے۔جوش کی نظم ''فتنۂ خانقاہ'' اور'' مولوی'' یاد کیجیے اور بتائیے کہ ان کرداروں کی اس سے بہتر تصویر کوئی مصور بنا سکتا ہے؟

موسیقی کا معاملہ تو بالکل سامنے کا ہے۔شاعری اور موسیقی ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔بحر، قافیہ اور ردیف کے علاوہ خود لفظوں کا انتخاب ان کی ترتیب اور آہنگ ،شاعری اور موسیقی کی حدوں کو تحلیل کر دیتا ہے۔اس سلسلے میں علامہ شبلی کا یہ بیان بہت فکرانگیز ہے:

> ''ہرلفظ چونکہ ایک قسم کا سُر ہے اس لیے ضروری ہے کہ جن الفاظ کے سلسلے میں وہ ترکیب دیا جائے ان آوازوں سے اس کو خاص تناسب بھی ہو ورنہ دو مخالف سروں کو ترکیب دینا ہوگا۔ ...ہرسُر بجائے خود دلکش اور دلآویز ہے لیکن اگر دو مخالف سُروں کو باہم ترکیب دیا جائے تو دونوں مکروہ ہو جائیں گے۔ اس کے دلکش اور موثر ہونے کا گُر یہی ہے کہ جن سروں سے اس کی ترکیب ہو ان میں نہایت تناسب اور توازن ہو۔''(موازنہ انیس ودبیر،ص۳۲)

اور شاعر تو بدن سے پیدا ہونے والے نغمہ کو سن بھی لیتا ہے۔بہ قول فراق:

رگوں میں گردشِ خوں ہے کہ لے ہے نغمے کی
وہ زیر و بم کا ہے عالم کہ جسم گاتا ہے

غرض تمام فنونِ لطیفہ حسن کی تخلیق میں ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں اس لیے ایسے اصول بنانا ممکن ہے جو تمام فنون لطیفہ میں حسن کی قدر کا احاطہ کر سکیں۔ظاہر ہے کہ اس نوع کی تنقید شعریات یا ادبی تنقید سے مختلف ہوگی۔اردو کی حد تک،صورت حال یہ ہے

کہ اس طرح کے مباحث پر مشتمل کوئی منضبط تنقیدی نظام موجود نہیں۔ جمالیاتی تنقید کے مباحث کا اگر کوئی خاکہ بنتا ہے اور دبستان کی حیثیت سے اس کی کوئی شناخت قائم کرنی ہے تو مندرجہ یل امور کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے:

۱۔ اخلاقی یا افادی قدریں، جمالیاتی تنقید کے نظام میں لائق اعتنا نہیں۔

۲۔ جمالیاتی نظامِ تنقید میں اول و آخر فن پارے کے حسن اور اس کے متعلقات سے ہی گفتگو ہوگی۔

۳۔ اس دبستان کے اصول محض شعر و ادب کے پیش نظر وضع نہیں ہوں گے۔ تمام فنون لطیفہ میں حسن اور اس سے حاصل ہونے والی مسرت کا تجزیہ، اس نظامِ تنقید کی کلید ہے۔

۴۔ حسن کی تخلیق اور اس کا ادراک ایک مثلث پر استوار ہے۔ (الف) فن کار کا وجدان/تخیل (ب) متن یا فنی تخلیق (ج) اور قاری یا سامع جو حسن کا ادراک کرتا اور جمالیاتی تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔

۵۔ تخیل کی پرواز حسن کی تخلیق کے وسائل اور قاری کا ذوق اس نظام تنقید کے بنیادی حوالے ہیں۔

۶۔ اور آخری بات یہ ہے کہ جمالیات کا فلسفہ حسن سے لطف اندوزی کے علاوہ کسی دوسری غرض کو پیش نظر نہیں رکھتا یہاں تک کہ مظاہر حسن کو حاصل کرنے یا اس پر تصرف اور قدرت کی خواہش بھی حسن کی کو قدر مجروح کرتی ہے۔ حسن ہر طرح کی غرض اور حصول کی خواہش سے آزاد ہوتا ہے۔ بہ قول غالب:

نہیں نگار کو الفت نہ ہو، نگار تو ہے　　　نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے　　　طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

یہ چند بنیادی مقدمات ہیں جنھیں ملحوظ رکھے بغیر متن کا کوئی مطالعہ، جمالیاتی تنقید کا مصداق نہیں ہوگا۔ یہ ایک نظام فکر ہے جو اسے تنقید کے دیگر دبستانوں سے ممتاز کرتا

ہے۔اردو میں جمالیات کے نقطۂ نظر سے شعری متون کا مطالعہ خال خال ہی نظر آتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کی تاریخ جمالیات اور میاں محمد شریف کی ''جمالیات کے تین نظریے'' اگرچہ اہم کتابیں ہیں لیکن ۱۰۰ اصفحات پر مشتمل مجنوں صاحب کا رسالہ تصورحسن کی تاریخ کا ایک مختصر اور اجمالی جائزہ ہے اور ایم ایم شریف نے بھی جمالیات کے فقط تین اہم نظریوں پر قدرے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ یہ دونوں کتابیں جمالیاتی تنقید کا کوئی نمونہ یا ماڈل نہیں پیش کرتیں۔ جمالیات کے نام سے لکھی گئی دیگر تحریروں کا سنجیدہ محاکمہ اور تعین قدر ہنوز باقی ہے ۔معاصر تنقید نگاروں کی مصلحت آمیز علمی اشتغال اور فنونِ لطیفہ کے مضمرات پر واجبی سی دست رس کے پیش نظر، خیال ہوتا ہے کہ جمالیاتی تنقید کا مستقبل بھی امید افزا نہیں ہے۔

☆☆☆

حکیم مومن خاں مومن

پروفیسر ابن کنول

مومن کی ولادت دہلی میں اس وقت ہوئی جب عظیم مغل سلطنت کا ایک نابینا وظیفہ خوار شاہ عالم شہنشاہ کہلاتا تھا، جس کے وقت میں پہلے مرہٹوں نے قلعہ پر قبضہ کیا، پھر غلام قادر روہیلہ نے تباہی مچائی اور بادشاہ کی آنکھیں نکلوا کر بے نور کردیا۔ آخر میں انگریزوں کا قبضہ ہوا، یعنی بادشاہت ختم ہوچکی تھی، نام نہاد بادشاہ انگریزوں کا وظیفہ خوار تھا۔ دلّی بار بار لُٹ کر برباد ہوچکی تھی، صدیوں سے چلی آرہی تہذیب آخری سانسیں لے رہی تھی، لیکن اس مٹتی ہوئی تہذیب میں اردو کے چراغ کی روشنی تیز ہوتی جارہی تھی۔ اٹھارہویں صدی کا اواخر مغلیہ سلطنت کے لئے عہد تاریک تھا تو اردو شاعری کے لئے عہد زرّیں۔ مومن اسی تباہ حال دہلی کے کوچہ چیلان میں ۱۸۰۰ء میں پیدا ہوئے۔ مومن کے دادا حکیم نامدار خاں کشمیر سے شاہ عالم کے زمانے میں دہلی آکر آباد ہوئے۔ حکمت ان کا خاندانی پیشہ تھا، دربار سے وابستگی ہوگئی۔ نارنوں کی جاگیر بھی ملی۔ مومن کے والد غلام نبی خاں حکیم تھے۔ شاہ جہان آباد دہلی کے کوچہ چیلان میں رہائش تھی۔ فرحت اللہ بیگ کے مطابق حکیم آغا جان کے چھتّہ کے سامنے ان کا مکان تھا۔ شاہ عبدالعزیز کا مدرسہ بھی قریب ہی تھا۔ مومن کے

والد شاہ صاحب سے بہت عقیدت رکھتے تھے۔ مومن نے عربی کی تعلیم اسی مدرسے میں حاصل کی۔ دہلی میں اس وقت مذہبی اور عربی تعلیم کے لئے اس مدرسے کی کافی اہمیت تھی۔ شاہ عبدالقادر جیسے جیّد عالم بھی یہاں درس دیتے تھے۔ مومن کافی ذہین طالب علم تھے، حافظہ قوی تھا۔ عربی و فارسی کے بعد انھوں نے باقاعدہ طب کی تعلیم حاصل کی اور مطب میں نسخہ نویسی کی خدمات انجام دیں۔ مومن کو علم نجوم میں بھی کمال حاصل تھا۔ شطرنج اور موسیقی کا بھی شوق تھا۔ اگرچہ مومن کا تعلق اور قرابت داری حکما اور علما کے خاندان سے تھی۔ ان کی شادی بھی دہلی کے معروف خاندان میں ہوئی تھی۔ خواجہ میر درد کے نواسے خواجہ محمد نصیر ان کے خسر تھے، لیکن مومن کا طرز زندگی مختلف تھا۔ شطرنج، موسیقی، نجوم اور رمل کے شوقین تھے۔ کشمیری ہونے کے سبب خوبصورت اور حسین تھے، ساتھ ہی بنے سنورے بھی رہتے تھے۔ خوش لباسی اور خوش مذاقی ان کی شخصیت کا وصف تھا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے ''دہلی کا آخری یادگار مشاعرہ'' میں جو ان کی تصویر کشی کی ہے اُسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے جیسے کوئی بگڑا ہوا شاہزادہ ہو۔ کاندھوں پر پڑے ہوئے گھونگھرالے لمبے بال، مِسّی آلودہ دانت، شربتی ململ کا نیچی چولی کا انگرکھا، سرخ گلبدن کا پاجامہ، باریک لیس لگی ہوئی دوپلڑی ٹوپی، غرضیکہ بڑی آن بان کے ساتھ محفل میں آتے تھے۔ مومنؔ کی یہ رنگین مزاجی اور خوش لباسی ان کی عاشق مزاجی کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ ان کے معاشقوں کا ذکر ان کی شاعری ہی میں مل جاتا ہے۔ نوجوانی میں کیے گئے ان کے معاشقوں کی بات سبھی نے کی ہے۔ پروفیسر ظہیر احمد صدیقی نے مومن کے پانچ معاشقوں کی تفصیل بیان کی ہے۔ مولوی کریم الدین طبقات شعرائے ہند میں لکھتے ہیں:

''بہت خلیق اور حلیم ظریف آدمی ہے، ابتدا میں تمام اوقات شعر گوئی اور لہو ولعب دنیا میں صرف کر کے تمام مزے عیاشی کے

اٹھا کر اب توبہ کی بلکہ شعر کہنا بھی چھوڑ دیا ہے، مجھ پر کمال عنایت فرماتے ہیں، اکثر شام کو شہر کی سیر کرتے ہیں۔ پابند نماز روزہ کے بھی بہ نسبت سابق بہت ہیں۔'' (طبقات الشعرائے ہند،ص ۵۸،بحوالہ ریختہ)

مومنؔ نے زیادہ طویل عمر نہیں پائی۔۱۸۵۲ء میں چھت سے گر کر ان کا انتقال ہو گیا۔ مختصر زندگی میں مومن نے زندگی کا بھر پور لطف اٹھایا۔عمر کی تقریباً تین دہائیاں عیش و نشاط میں گزار دیں اور جب سب کچھ چھوڑ کر زہد و تقویٰ اختیار کیا تب بھی زاہد خشک کی طرح زندگی کو نہیں جیا،طبیعت کی خوش اخلاقی،خوش مذاقی اور ظرافت کا دامن ہاتھ سے نہ جانے دیا۔مومن نے کبھی کسی کے آگے ہاتھ دراز نہیں کیا،کسی کی ملازمت قبول نہیں کی۔اگر قصائد بھی کہے تو کچھ حاصل کرنے کے لئے نہیں،محض رشتوں میں پختگی لانے کے لئے۔کسی کے ماتحت رہ کر زندگی گزارنا ان کے مزاج میں شامل ہی نہیں تھا،شاید یہی وجہ ہے کہ بہت دن تک شاہ نصیر سے کلام کی اصلاح بھی نہیں لی۔ابتدا میں انھیں کلام دکھایا، پھر استاد کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔طبیعت کی یہ نازک مزاجی ان کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے۔

مومنؔ کا کلیات ان کی زندگی میں ہی زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔کلیات کی ابتدا قصائد سے ہوتی ہے۔اس میں نو قصیدے شامل ہیں،جن میں دو قصیدے دنیاوی شخصیات یعنی وزیر الدولہ امیر الملک نواب محمد وزیر خاں نصرت جنگ والیٔ ریاست ٹونک اور مہاراجہ اجیت سنگھ برادر راجہ کرم سنگھ رئیس پٹیالہ کی مدح میں کہے ہیں،لیکن دونوں سے کچھ حاصل کرنے کے لئے نہیں۔دیگر قصائد میں ایک قصیدہ حمدیہ اور دوسرا نعتیہ ہے۔ان کے علاوہ حضرت ابوبکر صدیقؓ،حضرت عمرؓ،حضرت عثمانؓ،حضرت علیؓ اور حضرت امام حسنؓ کی شان میں قصیدے کہے گئے ہیں۔یہ قصائد اس بات کا ثبوت ہیں کہ مومنؔ انتہائی نازک مزاج اور خوددار تھے، وہ کسی کے روبرو دستِ طلب دراز

نہیں کرتے تھے، بلکہ صرف خدا کی رحمت پر یقین رکھتے ہیں:

اللہ مرے گناہ بے حد وہ ہیں کہ شمار کو تھکایا
مومؔن کہے کس سے حال آخر ہے کون ترے سوا خدایا

کلیات مومؔن میں دوسو اٹھارہ غزلیں اور کچھ متفرق اشعار شامل ہیں، ساتھ ہی کچھ قطعات، رباعیات اور مثنویات موجود ہیں۔ بیشتر مثنویوں میں ان کے معاشقوں کا ذکر ہے اور کچھ میں حمد، نعت، مناجات اور جہاد کو موضوع بنایا گیا ہے۔

جس طرح مومؔن نے عام روش سے ہٹ کر اپنی طبیعت کے مطابق آزادانہ زندگی گزاری، شاعری میں بھی ایک الگ راہ اختیار کی۔ ان کا کلام ان کے حقیقی جذبات واحساسات کا عکاس ہے۔ وہ اپنے دل کے ترجمان ہیں، جو دل پر گزرتی ہے وہ رقم کرتے ہیں، بلاوجہ فلسفیانہ خیالات اور مسائل تصوف میں نہیں اُلجھتے۔ شاعری کو داخلی جذبات کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ بغیر جھجک کے بیان کردیتے ہیں۔ مومن نے غزل کو غزل کے لغوی معنی کے طور پر استعمال کیا۔ ان کا عشق حقیقی نہیں، مجازی ہے، وہ عشق کرتے ہیں تو بانگ دہل اس کا اعلان کرتے ہیں، کسی خوف سے اشارے اور کنایوں میں بات نہیں کرتے۔ ان کی عشقیہ مثنویاں اس کا ثبوت ہیں۔ ولی کی طرح مومن کا محبوب اسی زمین کا باشندہ ہے۔ مومؔن کے یہاں عشق کے بیان میں جو بیباکی ہے وہ شاید ہی کسی اور کے یہاں نظر آئے۔ وہ اپنی رندی وشاہد بازی پر نہ شرمندہ ہوتے ہیں نہ اسے پوشیدہ رکھتے ہیں، برملا اس کا اظہار کرتے ہیں:

وصل کی شب شام سے میں سوگیا
جاگنا ہجراں کا بلا گیا

تھی وصل میں بھی فکر جدائی تمام شب

وہ آئے تو بھی نیند نہ آئی تمام شب

قہر ہے، موت ہے، قضا ہے عشق
سچ تو یوں ہے بری بلا ہے عشق

وہ کہاں ساتھ سلاتے ہیں مجھے
خواب کیا کیا نظر آتے ہیں مجھے

اُس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے آواز تو دیکھو

پردے کی کچھ حد بھی ہے پردہ نشیں
کھل کے مل بس منہ چھپانا چھوڑ دے

وہ نوجوان عابد و زاہد کہ سب جسے کہتے تھے مومن اور بہت دیندار تھا
کل ایسے حال سے نظر آیا کہ کیا کہوں جو تھا سو اُس کو دیکھ کے زار و نزار تھا

اردو شاعری میں مومنؔ کو جو مقام حاصل ہوا ہے وہ ان کی غزل گوئی کی وجہ سے ہے۔ ان کی غزل، غزل گوئی کے فن کا حق ادا کرتی ہے۔ عبادت بریلوی مومنؔ کی غزل گوئی کے متعلق لکھتے ہیں:

''مومنؔ کی غزل اُن کی شخصیت کی صحیح آئینہ دار ہے، ان کا مخصوص مزاج اس میں پوری طرح بے نقاب نظر آتا ہے۔ وہ

حسن کے شیدائی تھے، انھوں نے اپنے آپ کو صورت پرست کہا ہے، اُن پر ساری زندگی ایک سرخوشی کی سی کیفیت طاری رہی۔ عشق کی لغزشِ مستانہ ہی کو انھوں نے زندگی سمجھا اور اسی عالم میں زندگی بسر کرتے رہے۔ اُن کی غزل میں شخصیت کے یہی رنگ رچے ہوئے ہیں۔ اُن کی مخصوص جذباتی اور ذہنی کیفیت کا عکس ان کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔'' (مومن اور مطالعہ مومن از عبادت بریلوی، اردو دنیا، لاہور، ۱۹۶۱ء، ص ۳۲۴)

مومنؔ اپنی زندگی ہی میں اپنی طرز زندگی اور غزل گوئی کی وجہ سے کافی مقبول تھے، وہ کبھی بھی کوئی متنازع شخصیت نہیں رہے۔ انھوں نے آزادانہ زندگی گزاری، ان کی کسی سے معاصرانہ چشمک نہیں تھی، سب ہی ان کی شاعری اور انھیں پسند کرتے تھے۔ غالبؔ جیسا تنک مزاج شاعر مومن کے ایک شعر کے بدلے اپنا پورا دیوان دینے کو تیار ہو گیا تھا۔ غالبؔ کی یہ بات مومن کی شاعری کے معیار کو متعین کرتی ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری مومن کی غزل گوئی پر اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مومنؔ کی غزل کو جس تخلیقی قوت نے ادبی تاریخ میں تحفظ فراہم کیا ہے وہ ان کی غزل کا کلاسیکی کمال ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ان کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال ہوا ہے۔ اس مقام پر وہ عشق، جذبے، احساس اور تخیل کی ارتقاعی سطح پر نظر آتے ہیں۔ یہاں سارے تجربے مل کر ایک ایسی معنوی وحدت کو تشکیل دینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جہاں شاعر کی تخلیقی توانائی نقطۂ کمال تک جا پہنچتی ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جہاں ان کا چیستانی اسلوب دب جاتا ہے اور ابلاغ کا عمل تیز اور روشن

ہو جاتا ہے۔ اس شاعری میں نہ شعری اشکال ہیں نہ چیستان ہیں، یہاں محض انسانی جذبوں کی زبان بولتی ہے۔'' (اردو ادب کی تاریخ از تبسم کاشمیری، ایم آر پبلی کیشنز دہلی، ۲۰۰۶ء، ص۸۷۷)

یہ بات سچ ہے کہ مومنؔ کی شاعری میں پیچیدگی نہیں ہے۔ جذبوں کے اظہار کے بیان کے سبب مومن کی شاعری آورد نہیں آمد کی شاعری معلوم ہوتی ہے۔ وہ ہر طرح کے جذبے کو بڑی سادگی سے بیان کر دیتے ہیں، جو دل پر ایک اثر چھوڑ جاتا ہے:

کیا سناتے ہو کہ ہے ہجر میں جینا مشکل
تم سے بے رحم پہ مرنے سے تو آساں ہوگا

دل لگانے کے تو اُٹھائے مزے
جی بلا سے رہا، رہا نہ رہا

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اتنا تو نہ گھبراؤ راحت یہیں فرماؤ
گھر میں مرے رہ جاؤ، آج آئے ہو کل جانا

میں بھی کچھ خوش نہ تھا وفا کر کے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

مئے نہ اُتری گلے سے جو اُس بن
مجھ کو لوگوں نے پارسا جانا

کلام میں سادگی یا سلاست اسی وقت آتی ہے جب دِلی جذبات کا اظہار جوں کا توں ہوتا ہے، بصورتِ دیگر بیان میں تصنع پیدا ہو جاتا ہے۔ جو نثر میں نو طرز مرصع اور فسانۂ عجائب میں نظر آتا ہے۔ مومنؔ نے شاعری کو اپنے احساسات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے اور وہ اس اظہار میں پیچیدگی لا کر بیان کو مبہم یا چیستاں نہیں بنانا چاہتے۔ وہ تشبیہات و استعارات، حسن و تعلیل، رمز و کنایہ جیسی صنعتوں کا بھی استعمال کرتے ہیں، لیکن ترسیل میں ابہام پیدا نہیں ہونے دیتے۔ ان کے دل سے نکلی ہوئی بات اثر رکھتی ہے:

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

سر سے شعلے اٹھتے ہیں آنکھوں سے دریا جاری ہیں
شمع سے یہ کس نے ذکر اس محفل آرا کا کیا

اُلجھا ہے پاؤں یار کا زُلف دراز میں
سو آپ اپنے دام میں صیاد آ گیا

خرام ناز نے کس کے جہاں کو کر دیا برہم
زمیں گرتی فلک پر ہے فلک گرتا زمیں پر ہے

اُس لب نازک کو برگِ گُل سے دینی ہے مثال

ہونٹ برگ لالہ تھے اور نیل داغ لالہ تھا

اُس قیامت قد کو شب دیکھا تھا ہم نے خواب میں
دل نے محشر کا سماں وقت سحر دکھلا دیا

مومنؔ کے کلام میں حسن و جمال کے بیان اور بے خوف و خطر عشقیہ مضامین کو پیش کرنے کے سبب یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مومنؔ کی شاعری میں معاملہ بندی کی مثالیں نمایاں طور پر موجود ہیں، لیکن ایسا نہیں ہے، اس عہد میں لکھنؤ اسکول معاملہ بندی کے اشعار کے لئے مشہور تھا اور خصوصاً جرأت کی مثال دی جاتی تھی۔ مومنؔ کے کلام میں عشقیہ جذبات و احساسات کا بیان ضرور ہے، لیکن ان کے یہاں 'چوما چاٹی' نہیں ہے۔ مومنؔ کے ناقد پروفیسر ظہیر احمد صدیقی مومن کی معاملہ بندی پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جہاں تک واردات عشق کے بیان اور حسینوں سے چھیڑ چھاڑ کا تعلق ہے، مومنؔ، جرأتؔ اور داغؔ میں بعض امور میں ضرور مشترک ہیں، لیکن اتنا اشتراک مماثلت کے لئے کافی نہیں ہے۔ ہماری رائے میں جرأتؔ کی شاعری چوما چاٹی کی شاعری ہے اور داغؔ کی رندانہ بانکپن کی۔ ان کے برخلاف مومنؔ کے یہاں فکر اور جذبہ کا امتزاج ملتا ہے۔'' (مومنؔ۔شخصیت اور فن از ظہیر احمد صدیقی، دہلی یونیورسٹی دہلی،۲۔۱۹۷ء، ص ۲۰۴)

پروفیسر ظہیر احمد صدیقی کا یہ بیان مومن سے عقیدت پر بھی منحصر ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مومنؔ کے یہاں معاملہ بندی کی مثالیں موجود نہیں ہیں، لیکن ابتذال یا عامیانہ پن نہ کے برابر نظر آتا ہے۔ شاید اس کا سبب یہ مومنؔ کا تعلیم یافتہ ہونا ہے، وہ دہلی کے

مہذب رنگ کا بھی کسی حد تک لحاظ رکھتے ہیں۔ کچھ اشعار اس طرح کے موجود ہیں:

وہ کہاں ساتھ سلاتے ہیں مجھے
خواب کیا کیا نظر آتے ہیں مجھے

تھی وصل میں بھی فکر جدائی تمام شب
وہ آئے تو بھی نیند نہ آئی تمام شب

پھولے جامے میں سماتے ہی نہیں
وصل شوخ چست پیراہن میں ہم

شب رہے تجھ بن زبس بے چین بے آرام ہم
صبح تک رویا کیے لے لے کے تیرا نام ہم

اوّل اُلفت ہے یارب وصل ہی میں ہو وصال
ہم کو تو جیتا نہ رکھیو آمد ہجراں تلک

اردو شاعری میں ولؔی کی طرح مومنؔ بھی ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ دونوں کا محبوب مجازی ہے، دونوں عشق کے بیان میں مہارت رکھتے ہیں۔ ولؔی اپنے سجن کی تعریف میں آسمان کے قلابے ملا دیتے ہیں۔ مومنؔ بھی اپنے جذبات کے اظہار میں کوئی پردہ نہیں رکھتے۔ مومنؔ اپنے معاصرین میں موضوع، اسلوب اور شخصیت کے اعتبار سے ایک علاحدہ شناخت رکھتے ہیں۔ درج ذیل غزلوں میں ان کا مخصوص رنگ دیکھا جا سکتا ہے:

اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا
رنج راحت فزا نہیں ہوتا

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا
میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا

ٹھانی تھی دل میں اب نہ ملیں گے کسی سے ہم
پر کیا کریں کہ ہوگئے ناچار جی سے ہم

بہر عیادت آئے وہ لیکن قضا کے ساتھ
دم ہی نکل گیا مرا آواز پا کے ساتھ

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو
ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلس ماہی کے گل شمع شبستاں ہوں گے

مومنؔ کے بیشتر کلام میں یہی رنگ دکھائی دے گا۔ مومنؔ کو اپنی انفرادیت کا احساس تھا، ان کا کہنا تھا:

سن رکھو، سیکھ رکھو، اس کو غزل کہتے ہیں
مومنؔ اے اہل فن، اظہار ہنر کرتا ہے

غزل سرائی کی مومنؔ نے کیا، کہ اشک سے آج
چمن میں سینے عنادل کے ٹکڑے ٹکڑے ہیں

مومنؔ یہ شاعروں کا مرے آگے رنگ ہے
جوں پیش آفتاب ہو، بے نور تر چراغ

پڑھتا ہے کہیں غزل جو مومنؔ
لگ اٹھتی ہے ایک بار آتش

ایسی غزل کہی یہ کہ جھکتا ہے سب کا سر
مومنؔ نے اس زمین کو مسجد بنادیا

مومنؔ کا کلام عشقیہ جذبات سے سرشار ہے، لیکن بقول مولوی کریم الدین انھوں نے آخر میں سب کچھ چھوڑ کر توبہ کر لی تھی، مومن خود اپنے آپ پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

عمر ساری تو کٹی عشق بتاں میں مومنؔ
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

بلاشبہ مومنؔ کے کلام کی قدر ان کے عہد میں ہوئی اور بعد میں بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔

☆☆☆

اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا'

پروفیسر شہناز نبی

اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا' میں ایسے لڑکے کی تصویر ملتی ہے جو اپنی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ایک امریکی مصنف Annie Dillard، کا کہنا ہے کہ ایک کتاب کا کام یہ ہے کہ وہ ایک کلہاڑے کی طرح ہمارے اندر جمی ہوئی برف کو کاٹ سکے۔اختر الایمان کی کتاب 'یادیں' کم و بیش یہی کام کرتی ہے۔اس مجموعے کی تقریباً تمام نظمیں ہمیں سوال کرنے پر مجبور کرتی ہیں اور نظم کی تہوں میں چھپے ہوئے اسرار کو باہر لانے پر اکساتی ہیں۔نظم 'ایک لڑکا' اختر الایمان کی ایسی ہی ایک نظم ہے جس میں انسان کی ذات اور اس کی شخصیت سے خارجی دنیا کے ٹکراؤ کا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔نظم کچھ اس طرح شروع کی جاتی ہے کہ اس کے شروع ہوتے ہی تحیر کا آغاز ہوتا ۔مختلف جگہوں اور مقامات کا ذکر کرنے کے بعد شاعر یہ انکشاف کرتا ہے کہ ان تمام جگہوں پر کوئی اس کا تعاقب کر رہا ہے۔

دیارِ شرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں پر
کبھی آموں کے باغوں میں، کبھی کھیتوں کی مینڈوں پر

کبھی جھیلوں کے پانی میں، کبھی بستی کی گلیوں میں
کبھی کچھ نیم عریاں کم سنوں کی رنگ رلیوں میں
سحر دم جھٹپٹے کے وقت، راتوں کے اندھیرے میں
کبھی میلے میں، ناٹک ٹولیوں میں، ان کے ڈیرے میں
تعاقب میں کبھی گم تتلیوں کے سونی راہوں میں
کبھی ننھے پرندوں کی نہفتہ خواب گاہوں میں
برہنہ پاؤں، جلتی ریت، یخ بستہ ہواؤں میں
گریزاں بستیوں سے، مدرسوں سے خانقاہوں میں
کبھی کم سن حسینوں میں، بہت خوش کام و دل رفتہ
کبھی پیچاں بگولہ سا، کبھی جیوں چشمِ خوں بستہ
ہوا میں تیرتا، خوابوں میں بادل کی طرح اڑتا
پرندوں کی طرح شاخوں میں چھپ کر جھولتا، مڑتا
مجھے اک لڑکا، آوارہ منش، آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہمزاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو۔؟

نظم سے ایک طویل بند کو درج کرنے کی وجہ یہ ہوئی کہ اختر الایمان کی نظم کو آپ آسانی کے ساتھ کہیں سے بھی کاٹ نہیں سکتے۔ ان کے مصرعے آپس میں یوں مربوط ہیں کہ پورا بند نہ پڑھا جائے تو مزہ نہیں آتا۔ اختر الایمان کی نظم کو آپ اسی

طرح سے پڑھ سکتے ہیں جیسا کہ وہ چاہتے ہیں۔ بیچ بیچ سے کئی شعروں کو کم کیا جا سکتا ہے لیکن اس سے نظم کی روانی میں فرق آ سکتا ہے اور مفہوم کی ادائیگی بھی پورے طور پر نہیں ہو پائے گی۔ اختر الایمان کی نظموں کی یہ ایک بڑی خاصیت ہے جو انہیں دوسرے نظم گو شاعروں سے ممتاز اور الگ کرتی ہے۔

نظم 'ایک لڑکا' کے شروع ہوتے ہی ایک کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔ شاعر ایک قصہ گو کی طرح کہانی سنانے کے موڈ میں ہے۔ پہلے بند سے ہی تفصیلات کا سیلاب ہے۔ شاعر بتانا چاہتا ہے کہ کہاں کہاں کوئی اس کا تعاقب کر رہا ہے۔ دراصل یہ سارے مقامات شاعر کے دیکھے بھالے ہیں۔ اس نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ ان راستوں، گلیوں، کھیتوں، مینڈوں، باغوں، جھیلوں کے درمیان گذارا ہے۔ وہ ایک آزاد منش، سیلانی رہا ہے۔ اس کی زندگی خوش باشیوں میں گذری ہے۔ کبھی وہ ہواؤں میں تیرتا ہے تو کبھی بادلوں میں اڑتا ہے، کبھی پرندوں کی طرح شاخوں سے الجھتا ہے تو کبھی چشموں کے رواں پانی سا بہتا ہے۔ جسے شاعر اپنے تعاقب میں پاتا ہے وہ شاعر کا 'میں' ہے۔ اس لئے شاعر اسے پہچانتا بھی ہے اور نہیں بھی۔ وہ اسے اپنا ہمزاد کہتا تو ہے لیکن اس کا ہمزاد شاعر کا تعاقب اس لئے کر رہا ہے کہ وہ شاعر تک پہنچنا چاہتا ہے۔ وہ یہ جاننا چاہتا ہے کہ وقت نے شاعر کو کہاں کہاں کتنا توڑا مروڑا ہے۔ ہر بند کے خاتمے پر شاعر کے ہمزاد کا اس سے یہ سوال کرنا کہ کیا وہی اختر الایمان ہے، اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ وقت کے ہاتھوں مجبور ہونے والے شاعر میں کچھ ایسی تبدیلیاں آ گئی ہیں کہ اس کا ہمزاد بھی اسے پہچاننے سے قاصر ہے۔

چونکہ شاعر نے نظم کے پہلے بند سے ہی قصہ گوئی کا رنگ اختیار کیا ہے اس لئے قاری اس کے اختتام سے واقف ہونے کے لئے تذبذب اور کشمکش کا شکار ہونے لگتا ہے۔ ایک امریکی کلیہ ساز Kenneth Burke کا کہنا ہے کہ کہانیاں ہماری زندگی کے لئے بے حد ضروری ہیں۔ یہ ہمیں آراستہ و پیراستہ کرتی ہیں۔

ہمارے لئے یہ اسی طرح ضروری ہیں جس طرح کہ کھانا پینا اوڑھنا بچھونا وغیرہ۔ ہم ایک سماج میں رہتے ہیں اور سماج میں ہمیں ایک دوسرے سے جوڑنے کا کام یہ کہانیاں ہی کرتی ہیں۔ یہ کسی بھی شکل اور ہئیت میں ہوں، ہمیں ایک دوسرے کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ غالبًا اسی لئے اختر الایمان نے وقت کے ہاتھوں شکست وریخت سے گذرنے والے انسان اور اس کی مجبوریوں کو بتانے کے لئے کہانی کا سہارا لیا ہے۔ ایک بہتر زندگی کی طرف مراجعت کرنے کے لئے بھی کہانیاں ضروری ہوتی ہیں۔ ماہرینِ نفسیات کا کہنا ہے کہ انسان جن حالات سے گذر رہا ہوتا ہے، اسے بیان کرنے سے بہتر زندگی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ Carol S. Pearson اور Hugh K. Marr کے مطابق انسانوں کو اپنی زندگی کا خود ہی محاسبہ کرنا چاہئے تاکہ وہ آئندہ زندگی کو سنوار سکیں۔ ان دونوں نے بارہ عدد آرکی ٹائپل پیٹرن بنائے جن کے مطابق انسان اپنا امتحان لے سکتا ہے اور اپنی زندگی کی کہانی کو پرکھ سکتا ہے۔ یہ ان لاشعوری اثرات کا جائزہ لینے کی کوشش ہے جو انسان کی زندگی کا ڈھب بدلتے رہتے ہیں۔ اگر انسان ان اثرات کا پتہ لگا لے تو وہ جینے کا بہتر طریقہ اپنا سکتا ہے۔

اختر الایمان کی اس نظم میں شاعر کہانی بیان کرتے ہوئے کردار سازی بھی کرتا جاتا ہے جس سے یہ اندازہ ملنے لگتا ہے کہ وہ شخص جو شاعر کا پیچھا کر رہا ہے اور جو دراصل شاعر ہی ہے، ایک خوش فکر اور خوش باش انسان ہے۔ اس نے زندگی کو قریب سے دیکھا ہے اور فطرت سے اس کا گہرا واسطہ رہا ہے۔ وہ انسانی زندگی کی نیرنگیوں کا گواہ بنا اور دنیا کے تجربات کو دامن میں سمیٹے گذرتا گیا۔ لیکن عمر کے کسی مقام پہ وہ اپنے ہمزاد سے دوچار ہو رہا ہے جو اس سے ہر گام، ہر موڑ پہ ایک ہی سوال کر رہا ہے کہ وہ اختر الایمان ہے یا نہیں۔ نظم کا قاری اس لڑکے سے واقف ہو چکا ہے جس کی تلاش شاعر یا شاعر کے ہمزاد کو ہے۔

نظم کے دوسرے بند میں ہم اس کردار سے مزید متعارف ہوتے ہیں۔ یہ کردار خدائے عزوجل پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ وہ اس بات کا معترف ہے کہ خدا نے ہی یہ دنیا بنائی ہے۔ یہ زمین و آسمان اسی کی تخلیق ہیں۔ اسی نے چاند، سورج، ستارے بنائے۔ وہی سیاروں اور ستاروں کے درمیان مناسب فاصلہ مقرر کرتا ہے۔ وہی چٹانیں چیر کر دریا نکالتا ہے اور ہواؤں کو خوشبوؤں سے معمور کرتا ہے۔ اسی نے سمندر مونگوں اور موتیوں سے بھرے ہیں اور وہی کانوں کو معدنیات سے مزین کرتا ہے۔ اسی خدائے واحد نے انسان کو عقل و دانش عطا کی۔ اسی کے طفیل انسان خود کو پہچان پایا ہے۔ خدا کی کوئی بات حکمت سے خالی نہیں۔ اس لئے اس کی ذاتِ با برکت پہ اپنا ایمان قائم رکھتے ہوئے شاعر یہ کہتا ہے کہ اگر خدا نے لئیموں کو خسروی دی اور اسے نکبت کا شکار بنایا تو اس کا بھید وہی جانے۔ اگر ہرزہ کار تونگر ہوتے گئے اور وہ دریوزہ گر رہ گیا تو اس مصلحت سے بھی خدا ہی واقف ہے۔ شاعر تو بس اتنا جانتا ہے کہ جب جب اس نے کسی کے سامنے دامن پسارا ہے، اس کا ہمزاد سامنے آ کھڑا ہوتا ہے اور پوچھتا ہے کہ کیا تم ہی اختر الایمان ہو۔؟

نظم کے تیسرے بند میں شاعر ترقی پسندوں کے خطابیہ لہجے میں قاری کو صورتِ حال سے واقف کرانا چاہتا ہے۔ وہ بتانا چاہتا ہے کہ 'معیشت دوسروں کے ہاتھ میں ہے۔' اس لئے دوسرے پڑھے لکھے مفلسوں کی طرح اس کے پاس بھی اک 'ذہنِ رسا' کے سوا کچھ بھی نہیں۔ وہ ایک مجبور انسان ہے۔ وہ طبقاتی تفریق کی بہترین مثال ہے۔ اور طبقاتی تفریق کو مٹانا آسان نہیں۔ بہت ممکن ہے کہ زندگی کی آخری سانسوں تک اسے اس جبر و قہر کا شکار ہونا پڑے اور وہ اپنی زندگی کو اپنی طرح بنانے اور سنوارنے کے بجائے دوسروں کی طرح گذارنے پر مجبور کر دیا جائے۔ بہت ممکن ہے کہ اسے اپنی ذہانت کو کم قیمت پہ بیچنا پڑے۔ اس کے علم و دانش کے نمونے کسی اور کی جاگیر بنیں اور وہ مٹھی بھر پیسوں کی خاطر اپنی فکر کا سودا کر کے مسکراتا رہے۔

معیشت دوسروں کے ہاتھ میں ہے، میرے قبضے میں
جز اک ذہنِ رسا کچھ بھی نہیں، پھر بھی مگر مجھ کو
خروشِ عمر کے اتمام تک اک بار اٹھانا ہے
عناصر منتشر ہوجانے، نبضیں ڈوب جانے تک
نوائے صبح ہو یا نالۂ شب کچھ بھی گانا ہے
ظفر مندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر
کبھی اپنا ہی نغمہ ان کا کہہ کر مسکرانا ہے
وہ خامہ سوزی شب بیداریوں کا جو نتیجہ ہو
اسے اک کھوٹے سکے کی طرح سب کو دکھانا ہے

ان تمام نا مساعد حالات میں شاعر کا اپنے آپ سے بیزار ہونا کوئی عجیب نہیں۔ وہ خود کو ایک آبلہ سمجھتا ہے جو کسی بھی وقت پھوٹ سکتا ہے۔ اس کی بے بسی کا یہ عالم ہے کہ شکست وریخت کے شدید کرب سے گذرنے کے علاوہ وہ کچھ نہیں کرسکتا۔ اس کا ان حالات پر کوئی اختیار نہیں جو اسے ایک تنکے کی طرح بہائے لئے جا رہے ہیں۔ وہ صبح کی تلاش میں شب کا دامن تھامنے لگتا ہے تو اس عالم میں ایک بار پھر اس کا ہمزاد اس کی شخصیت اور اس کے وجود پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔ اس مسلسل تکرا راور سوال پر شاعر جھلا اٹھتا ہے

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے

کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا

گویا اب ہم نظم کے کلائمکس تک آ پہنچے ہیں۔ وہ کردار جس کی تشکیل نظم کی ابتدا سے ہی شاعر کر رہا تھا، وہ بالآخر اک منفی کردار ثابت ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو حالات کا شکار ہو چکا ہے۔ ایک ایسا منفعل اور مجہول کردار جو زندگی سے لڑنے کے بجائے اس کے آگے سپر ڈال چکا ہے۔ جس کی تدفین کا مرحلہ شروع ہو چکا ہے۔ فریبوں کے کفن میں لپٹا یہ مردہ جسم اپنی ہی آرزوؤں کی لحد میں پیوندِ زمیں ہونے کو تیار ہے کہ انتہائی ڈرامائی انداز میں آخری شعر یوں لکھا جاتا ہے

یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے

یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

اور اس طرح اپنے زندہ ہونے کے اعلان کے ساتھ شاعر نظم کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ گویا یہ اس قصے کا Happy Ending ہے جس کی ابتدا سے ہی قاری تذبذب میں مبتلا تھا کہ

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

اختر الایمان کی یہ نظم کسی بھی ایسے شخص کی زندگی کا احاطہ کرتی ہے جو طبقاتی تفریق کا شکار ہے اور جو اپنی تمام تر نیک نیتی اور عزت نفس کے باوجود ایک ایسی زندگی گذارنے پر مجبور کر دیا جاتا ہے جو وہ خود نہیں چاہتا۔ نامساعد حالات انسان کو اتنا بے بس کر دیتے ہیں کہ وہ اپنے اصولوں سے سمجھوتہ کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ ایسے میں وہ وقتی منفعت تو پا جاتا ہے لیکن اس کا ضمیر (اگر زندہ ہے تو) اسے کچوکے لگاتا رہتا ہے۔ اس کی کچلی ہوئی آتما اسے لعن طعن کرتی رہتی ہے۔ وہ اپنی بے کسی پر اندر اندر کڑھتا رہتا ہے۔ اس کا 'میں' جو اس کی زندگی میں کبھی آزادہ روی، خوشیوں اور مسرتوں کا سر چشمہ ہوا کرتا تھا، دھیرے دھیرے بجھنے لگتا ہے۔ اس کی خوش دلی اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ماند پڑنے لگتی ہے۔ وہ جس نے کبھی فطرت

سے ہم آہنگی پیدا کی تھی، فطرت سے دور ہونے لگتا ہے۔ بچپن کی خوش وخرم طبیعت اندوہ گینی پر مائل ہو جاتی ہے۔ حقیقت کے سفاک ہاتھ اسکے خوابوں کا محل چکنا چور کر دیتے ہیں۔ اس کی شگفتگی محزونی سے بدل جاتی ہے۔ نیکی، ایمانداری، شرافت، نجابت، دوستی، رفاقت، غرض ہر حسین شئے پر سے اس کا ایمان اٹھ جاتا ہے۔ لیکن تذبذب کے اس عالم میں اس کا ہمزاد بار بار اس سے اس کے ہونے کی گواہی مانگتا ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم ان لوگوں کے لئے ایک تازیانہ ہے جو اپنے ضمیر کو تھپک تھپک کر گہری نیند سلا دیتے ہیں۔ جن کا 'میں' ان کے اندر مر چکا ہے اور جو کبھی ان سے کوئی سوال نہیں کرتا۔ اس نظم میں ناگفتہ بہ حالات کا شکار ایک انسان اگر اپنے ہونے کا احساس قائم رکھ پایا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ آثار خوش آئند ہیں۔ دنیا اور زمانے کو بدلنے سے پہلے اگر استبداد کا شکار ایک انسان خود کو بدل سکتا ہے تو یہی بہت ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم ایسے لوگوں کو اپنی سوچ بدلنے کا سلیقہ سکھاتی ہے جو خود کو وقتی طور پر مضمحل اور شکست خوردہ محسوس کرنے لگے ہیں۔ ہر بڑی شاعری ہمیں خود کو بدلنے پر مجبور کرتی ہے RobertHousden کہتا ہے

"great poetry can alter the way we see ourselves. It can change the way we see the world. You may neverhave read a poem in your life, and yet you can pick up a volume, open it to any page, and suddenly see your own original face there..."

اختر الایمان کی اس نظم میں جس لڑکے کی کہانی بیان کی گئی ہے وہ ایک متوسط گھرانے کا فرد ہے۔ بچپن میں وہ بےفکرا اور لاابالی ہے لیکن زندگی کی حقیقتیں دھیرے دھیرے اس پر واضح ہوتی ہیں تو وہ ان پر سنجیدگی سے غور کرنے لگتا ہے۔ وہ

عام معاشرتی نظام کا حصہ بننے لگتا ہے۔ اسے رشتوں کے کاروباری ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ سیاسی واقتصادی صورتِ حال میں وہ خود کو جکڑا ہوا پاتا ہے۔ خدا پر اس کا کامل یقین ڈگمگانے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے وجود پر سے بھی اس کا اعتبار اٹھنے لگتا ہے۔ سارے رشتے مصنوعی اور میکانکی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اسے لگتا ہے جیسے وہ ایک سماج کا نہیں بلکہ ایک بازار کا حصہ ہے جہاں ہر شئے بکاؤ ہے۔ یہاں تک کہ اس کی فکر اور فن بھی۔ اس کے سماجی روابط ٹوٹنے لگتے ہیں۔ وہ نہ چاہتے ہوئے بھی ایک غیر فطری زندگی گذارنے پر مجبور کر دیا جاتا ہے۔ قدروں کی شکست و ریخت اسے ایسے مقام پر لے آئی ہے جہاں اسے اپنا چہرہ پہچاننے میں دقت محسوس ہوتی ہے۔ اسے لگتا ہے کہ وہ نہ صرف دوسروں کو دھوکہ دے رہا ہے بلکہ اپنے آپ سے بھی فریب کرر ہا ہے۔ معاشرتی عدم توازن کی وجہ سے سماج میں جو خرابیاں پیدا ہو چکی تھیں اس کے اثرات اس لڑکے پر پڑ چکے تھے۔ اختر الایمان کے دور کو مدِ نظر رکھیں تو یہ بات صاف سمجھ میں آتی ہے کہ پہلی اور دوسری جنگِ عظیم کے بعد جس طرح کے سیاسی اور سماجی حالات پیدا ہوئے وہ نراجیت کے غماز تھے۔ اس نراجیت نے انسان کے جذبات واحساسات کو شدید کرب سے دو چار کیا۔ اس کرب نے اسے مضمحل ضرور کر دیا ہے لیکن اس کے حواس بالکل معطل نہیں ہوئے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو اس کے اندر کا 'میں' مر چکا ہوتا۔ اپنے زندہ ہونے پر اس کا اصرار دراصل اس نئی حسیت کا غماز ہے جو کسی بھی دور کے مروجہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام سے نبرد آزما ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

اختر الایمان پہ ترقی پسندی کا لیبل چسپاں کئے بغیر یہ بات قطعیت کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ اختر الایمان کی اس نظم میں زندگی سے لڑنے کا ایک واضح اشارہ ملتا ہے۔ ایک طرف حقیقت کا ادراک ہے تو دوسری طرف ضمیر کے زندہ ہونے کا احساس۔ یہ انسان کا ضمیر ہی ہے جو اسے نامساعد حالات میں بھی سمجھوتے سے

انکار پر آمادہ کرتا ہے۔اور سمجھوتہ، وہ بھی کس سے۔؟ جن لئیموں کی بات شاعر اس نظم میں کرتا ہے، انہوں نے انسانی زندگی سے قدروں کی معنویت کو باہر نکال پھینکا ہے۔ ہر طرف بے حسی اور لاتعلقی ہے۔انسانی رشتوں کے تقدس کی پامالی ہے۔ سیاست دانوں اور سرمایہ داروں نے ایسے حربے اپنائے ہیں کہ انسان اپنی ضرورتوں سے تنگ آ کر اپنے ضمیر کا سودا کر بیٹھتا ہے۔لیکن جب جب آئینے کے سامنے آتا ہے، اس پر سوالات کی بارش ہونے لگتی ہے۔وہ اپنے آپ میں شرمندہ ہونے لگتا ہے۔شرمندگی اس بات کی گواہ ہے کہ شاعر مفاد پرستوں کے ہاتھوں برباد ہونے سے بچ گیا ہے۔ اس کے اندر آج بھی ایک چنگاری دبی ہے جسے شعلہ بننے میں وقت لگ سکتا ہے لیکن یہ کام کچھ ایسا ناممکن بھی نہیں۔ مستقبل پہ یقین اور اچھائیوں کے زندہ ہونے کا بھروسہ ہی اس نظم کو ایک بڑی نظم بناتی ہے۔ یہ نظم انسان اور انسانیت کے زندہ ہونے کا اشاریہ ہے۔جس خوبصورتی کے ساتھ بات آگے بڑھائی گئی ہے اور قاری کی توجہ کو نظم سے باندھے رکھنے کی کوشش کی گئی ہے، وہ ایک قصہ گو ہی کر سکتا ہے۔ بلاشبہ اختر الایمان نے اس نظم کی بنت میں ایسی دلکشی رکھی ہے جو قاری کی توجہ کو بھٹکنے نہیں دیتی۔یہی اس نظم کی کامیابی کا راز ہے۔

☆☆☆

سرسیّد کا تصورِ تاریخ

پروفیسر آفتاب احمد آفاقی

تاریخ بہ ظاہر ماضی کے واقعات کی روداد ہے، مگر اس کی حیثیت ماضی اور حال کے مابین ایک مسلسل جاری رہنے والے مکالمے کی ہے اور یہ اپنی اصل صورت میں تاریخ نگار اور واقعات کے باہمی اثر پذیری کے نتیجے میں بہ روئے کار آتی ہے۔ اس اعتبار سے تاریخ نویسی واقعات کو ان کے اصل شکل میں دیکھنے اور ان کے محرکات اور حقیقی بنیادوں کا پتا لگانے نیز ان کی صحت مندانہ انداز میں تعبیر و ترجمانی کا عمل قرار دی جاسکتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو تاریخ کا مطالعہ، زندگی کا نسبتاً جامع اور متحرک شعور عطا کرنے اور حقائق کی نئی پہچان اور پرکھ کا باعث ہوتا ہے۔ یہ ماضی کے عرفان کے ساتھ حال اور مستقبل کا زیادہ بہتر شعور عطا کرتا ہے۔ تاریخ محض ماضی کے واقعات یا حالات کی کھتونی نہیں بلکہ معاشرتی اور تہذیبی اقدار کے تقابل کی ایک راہ ہے۔ مشہور ڈچ عالم Huzinga تاریخ کو Teleology سے تعبیر کرتا ہے۔ کائنات کے تمام تغیرات کے پیچھے کوئی نہ کوئی غایت یا مقصد چھپا ہوا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ تاریخ داں محض ''کیوں'' پر اصرار نہیں کرتا بلکہ وہ ''کدھر'' کی بھی تلاش کرتا ہے۔ وہ تاریخ کو ایک خاص مفہوم میں تسلسل اور ارتقا سے تعبیر کرتا ہے۔ جب ہم ماضی سے بے گانگی کا رویہ اختیار کرتے ہیں اور مستقبل سے وابستہ ممکنہ

ترقیات کوفراموش کردیتے ہیں تو مؤرخ بھولا ہوا سبق یاد دلاتا ہے اور زمانے کی بڑھتی ہوئی رو، اور اس کے ارتقائی رخ اور رفتار کی طرف راغب کرتا اور انقلابی شعور سے باخبر کرتا ہے۔

یہ امر ملحوظ رہے کہ ہم جسے حال یا لمحۂ حاضر کہتے ہیں وہ فرضی خط فاصل Imaginary dividing line ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ماضی، حال اور مستقبل کے رشتے اتنے مربوط اور پائیدار ہیں کہ انہیں قطعاً ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا، کہہ سکتے ہیں کہ ماضی کے واقعات، حالات اور سانحات ایک ایسی دستاویز مرتب کرتے ہیں جن کی روشنی میں مستقبل کے بہتر امکان کا یقین ممکن ہے۔

سرسید کی تاریخی بصیرت اور کارناموں، ان کے افکار و خیالات کو تاریخ کے اسی وسیع تصور اور مفہوم کی بنیاد پر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے میں سرسیّد کے یہ الفاظ ان کے فکر کو واضح طور پر سمجھنے میں معاون ہوتے ہیں:

> ''جب اپنے ہم وطنوں کے حال پر غور کرتا ہوں تو دیکھتا ہوں کہ وہ گذشتہ حالات سے اس قدر ناواقف ہیں کہ آئندہ رستہ چلنے کو ان کے پاس کچھ بھی نہیں، وہ جانتے کہ کل کیا تھا اور آج کیا ہے، اور اس سبب سے وہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ کل کیا ہوگا۔''[1]

اس اقتباس سے یہ اشارہ بدیہی طور پر ملتا ہے کہ وہ حال کو سمجھنے اور مستقبل کی راہیں متعین کرنے کے لیے ماضی کا جائزہ لینا ضروری تصور کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ تاریخ نگار عصبیت سے پوری طرح پاک نہیں ہوتا اسکے ہر دعوے میں ایک مخصوص تصور، عقیدے اور مقصد کی کارفرمائی ضروری ہوتی ہے۔

سرسیّد کی تاریخ نگاری بھی ایک مخصوص تصور اور مقصد کے تابع ہے۔ جس کی نمائندگی صرف ان کی تاریخی کتابوں سے نہیں ہوتی بلکہ اس کی جھلک ان کی مذہبی، ادبی اور صحافتی تحریروں میں بھی نظر آتی ہے، یہ اور بات ہے کہ ان کی تعقل پسندی، مدعا نویسی اور

سائنسی توجیہات انہیں اس باب میں اپنے پیش روؤں اور معاصرین پر بین تفوق عطا کرتی ہے۔

سر سیّد کی تاریخی بصیرت اور شعور کا یہ بے حد اہم پہلو ہے جو علی گڑھ تحریک، سائنٹفک سوسائٹی اور تہذیب الاخلاق کے پسِ پردہ واضح طور پر کارفرما ہے، جو ان کی ہمہ گیر علمی، تعلیمی، مذہبی، معاشرتی، سیاسی اور ادبی خدمات کے طاقتور محرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ ان کے اسی تاریخی اور عقلی تصور اور شعور کا نتیجہ تھا کہ ان کے اندر قومی اور تہذیبی سرمائے کی حفاظت اور اس کے ایک ایک نقش کو محفوظ کر کے آئندہ نسلوں تک منتقل کرنے کا جذبہ پیدا ہوا۔ سر سید ماضی کو محض نقش کہن سمجھ کر نظر انداز کرنا درست تصور نہیں کرتے بلکہ حال اور مستقبل سے ناگزیر رشتے کا واضح احساس رکھتے ہیں۔ سر سیّد کے جملہ کارناموں میں یہی تصور کارفرما ہے اور جو ان کی تاریخی بصیرت کی حقیقت اور قدر و قیمت کو سمجھنے میں معاون ہوتا ہے۔

سر سیّد کا دور جو انیسویں صدی کے نصف آخر پر مشتمل ہے، فکری و تہذیبی سطح پر شکست و ریخت کا دور رہا ہے۔ انگریزوں کے تسلط اور جبر سے عوامی زندگی میں بے یقینی پیدا ہو چکی تھی۔ عیسائی مشنریوں کی سرگرمیوں کی وجہ سے مذہبی مباحثوں کے دروازے کھل گئے تھے۔ اسی دوران مناظرہ بازی اور مذہبی مدافعت کا رجحان بھی پیدا ہوا دراصل اس صدی کے نصف اوّل ہی سے ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں میں مذہب کے متعلق نئی جستجو اور چھان بین کی ابتدا ہو چکی تھی، اس ضمن میں شاہ ولی اللہ اور سیّد احمد بریلوی کی احیائی تحریکات کے ساتھ سوامی دیانند سرسوتی کی آریہ سماج تحریک جو اصلاً ویدک مذہب کی احیا کے لیے وجود میں آئی۔ یہاں راجہ رام موہن رائے کی ریڈیکل تنظیم برہمو سماج کا حوالہ دینا خصوصیت کے ساتھ ضروری ہے جس نے حقیقت تک رسائی اور اس کے ادراک کے لیے سب سے بڑا ذریعہ اور معیار ''عقل'' کو قرار دیا تھا۔ یہ واضح رہے کہ انگریزی تعلیم اور مغربی تہذیب کے بڑھتے ہوئے اثرات نے اس رجحان کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا

۔مغربی علوم اور افکار وخیالات ہمارے ذہن وفکر ومعاشرت وتہذیب پر نمایاں اثرات مرتب کیے۔ سرسیّد اور ان کے نامور رفقاء نے اس بدلتی صورت میں قوم کی ذہنی وفکری تربیت کی ایک نئی راہ دکھائی۔ ان کی قیادت میں علی گڈھ تحریک نے انیسویں صدی کے تیزی سے بدلتے ہوئے ہندستان میں، جب کے تہذیب وتعلیم کے تقاضوں کو سمجھنا ناگزیر ہوگیا تھا، مغربی علوم وافکار سے چشم پوشی، مزید نقصانات کی باعث ہوسکتی تھی۔ اس ضمن میں شعروادب اور تاریخ وصحافت کے کردار کی بھی خاص اہمیت ہے۔ جس کے بغیر سرسیّد کے وسیع تر قومی اغراض اور اصلاحی مقاصد پر مبنی کوششیں بارآور نہیں ہوسکتی تھیں۔ سرسیّد کی ادبی وعلمی دلچسپیوں کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ تاریخ، سیاست، آثار قدیمہ، صحافت، ادب، مذہب اور سائنس وغیرہ سب ہی اس میں شامل ہیں۔

سرسیّد کو تاریخ سے دلچسپی وراثت میں ملی تھی۔ یہی سبب ہے کہ ان کی تصنیفی زندگی کا آغاز ۱۸۴۸ء میں آثار الصنادید سے ہوا، جس کا امتیاز ان کی تاریخی تصانیف میں مسلم ہے۔ جسے صحیح معنوں میں ان کی گہری سوچ اور بصیرت، ان کے ماضی کی صالح قدروں سے وابستگی اور تحفظ کے جذبے اور اپنے اسلاف کے کارناوں کو نئی نسلوں میں منتقل کرنے کے جذبے کا نام دینا درست ہوگا۔ یہ امر قابل غور ہے کہ عہد قدیم کی تاریخ کو ممتاز مؤرخ رومیلا تھاپر ''ہندستان میں نئی ترقی کے عہد سے تعبیر کرتی اور فن تعمیر اور تنظیمی صلاحیتوں کا اعلیٰ نمونہ قرار دیتی ہیں اور مسلمانوں کے فنی شعور، ان کے ذوق جمال، جاہ وحشمت، تہذیب و تمدن اور ترقیات کی کھلی ہوئی شہادت بتاتی ہیں۔ اس پس منظر میں ''آثار الصنادید'' کے مطالعے سے مسلمانانِ ہند کی عظمت گزشتہ کی شاندار اور عزت انگیز تصویر سامنے آتی ہے۔

کتاب ہٰذا کے تین ابواب میں دہلی کی عمارتوں کی تفصیلات بیان کی گئی ہیں اور آخری باب میں دہلی کے ۱۲۰؍مشاہیر جن میں علماء صوفیا، اطبا، موسیقی دانوں اور دوسرے فنون کا مختصر مگر جامع تذکرہ ہے۔ بقول سرسیّد:

''یہ وہ یادگاریں ہیں جو ہمارے بزرگوں نے بنائی تھیں جن سے ان کی

شان وشوکت ظاہر ہوتی تھی، مگر اس زمانے میں وہ سب افسوس اور حسرت کی نگاہوں سے دیکھنے کے لائق ہیں کہ ہم ایسے ناخلف ہوئے کہ ان کو قائم نہ رکھ سکے اور مٹا دیا۔ مجھے امید ہے کہ مسلمان اپنے بزرگوں کے ان ٹوٹے پھوٹے کھنڈروں کو دیکھیں گے اور روئیں گے کہ دارالسلطنت میں جہاں سالہا سال مسلمانوں نے بادشاہی کی وہاں مسلمان کے پاس حسرت اور افسوس کے سوا کچھ باقی نہیں۔''۲

کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ یہ تاریخی یادگاریں ہمارے بزرگوں کی وہ نشانیاں ہیں جن میں ان کی جدّ وجہد، جانفشانی اور ان کے بلند حوصلے کی داستانیں پوشیدہ ہیں اور ہر زمانے میں ہمیں جہد وعمل کی دعوت دیتی رہیں گی۔ یہ ہمارے تاریخی اور ثقافتی ورثے کا حکم رکھتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ سرسیّد قدیم ہندستان کے تہذیبی اور آثاری سرمایا کو بزرگوں کی کمائی تصور کرتے تھے، بقول سرسیّد:

''کسی قوم کے لیے اس سے زیادہ بے عزتی نہیں کہ وہ اپنی قومی تاریخ کو بھول جائے اور اپنے بزرگوں کی کمائی کھودے۔''۳

سچ تو یہ ہے کہ ہندوستان میں آثار قدیمہ کی اہمیت کو سب سے پہلے سرسیّد نے محسوس کیا اور اس پر باقاعدہ تحقیق کی بنیاد ڈالی۔ ان معنوں میں وہ پہلے ہندوستانی ہیں جنھوں نے آثار قدیمہ کے موضوع پر علمی اور محققانہ انداز پر کتاب لکھی اور تحقیق کے سلسلے میں انگلستان کا باضابطہ سفر کیا۔ علاوہ ازایں انھوں نے فارسی مآخذ تاریخ کو ایڈٹ کرنے کا بیڑا اٹھایا اور ضیاء الدین برنی کی تاریخ فیروز شاہی، ابوالفضل اور جہانگیر کی تزک کی ترتیب وتدوین ان کے تاریخی شغف کا پتا دیتی ہیں۔ جام جم اور سلسلۃ الملوک گو صرف تالیفات میں شمار کی جائیں
گی لیکن ان کی ترتیب میں انہیں خاصی محنت کرنی پڑی۔ جامِ جم تیموری سلسلہ سے متعلق

معلومات پر مشتمل ہے جبکہ سلسلۃ الملوک میں دہلی کے ان سارے بادشاہوں کے بارے میں معلومات فراہم کی گئیں ہیں جن کا تاریخ میں تذکرہ ہے۔

'آثارالصنادید' کے بعد تاریخ کے میدان میں سر سیّد کا زبردست کار'' نامہ تاریخ فیروز شاہی، آئین اکبری اور تزک جہانگیری کی تدوین ہے، انھوں نے آئینِ اکبری کا ایک ایڈیشن نہایت اہتمام سے نکالا جس میں مغل زیورات کی تصویریں، خیمہ گاہ، بادشاہی اور تمام پھل دار اور پھول دار درختوں کی تصویریں شامل ہیں، تاریخ فیروز شاہی ایسیا ٹک سوسائٹی بنگال کے زیر اہتمام ۱۸۶۲ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کی اشاعت کے بعد سے اب تک عہد وسطیٰ کی ہندوستانی تاریخ کے سیکڑوں محققین نے اس سے استفادہ کیا ہے۔''[۴]

آئین اکبری کے متن کی تصحیح، اس کے مشکل مقامات کی وضاحت، عربی و فارسی، ترکی اور سنسکرت کے نامانوس اصطلاحوں کی تشریح اور بے شمار تصویروں کا اضافہ فنِ تاریخ سے سرسیّد کی غیر معمولی دلچسپی کا آئینہ دار ہے۔

یہ امر قابل ذکر ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد سر سیّد کا تاریخی اور سیاسی شعور زیادہ پختہ اور بالیدہ ہو کر سامنے آتا ہے، اس کی متعدد وجہیں بتائی گئیں ہیں۔ احتشام حسین کے الفاظ میں:

> ''سر سیّد نے مغل حکومت کے چراغ بجھتے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، مسلمانوں کی بدحالی اور زوال کا نظارہ کیا تھا، زمانے کی بدنظمی اور بدامنی کا مشاہدہ کیا تھا۔ غدر نے جس طرح رہی سہی آن بھی ختم کردی تھی اس نے ان کے قلب کو بے حد متاثر کیا اور ان میں جو علمی صلاحیتیں سو رہی تھیں وہ جاگ اٹھیں۔''[۵]

اس میں کوئی شک نہیں کہ سر سیّد اس وقت میں سب سے زیادہ جری، باعمل، دوربین اور عقل پرست تھے، انھوں نے شدت سے محسوس کیا کہ انگریزوں کے سیاسی تسلط کو روکنا یا چیلنج کرنا آسان نہیں ہے۔ سو غدر کے نازک پہلوؤں پر اپنا رسالہ ''اسباب

بغاوتِ ہند'' لکھا۔ ہندوستانی مسلمانوں کی سیاسی زندگی میں داخل ہونے کی یہ ان کی پہلی شعوری کوشش تھی۔ ہر چند کہ وہ سرکاری ملازم تھے لیکن انھوں نے انگریزی حکومت کی چیرہ دستیوں کو بھی بے نقاب کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ چونکہ انگریزوں نے بھی ہندستانیوں پر بھروسہ نہیں کیا اس لیے وہ ان برکتوں سے حقیقتاً فائدہ نہ اٹھا سکے جو انگریزی حکومت اپنے ساتھ لائی تھی۔ انہوں نے ساری قوت اس پر صرف کر دی کہ انگریزوں اور مسلمانوں میں قربت اور دوستی قائم ہو جائے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہندوستانیوں کی قومی، سیاسی، تہذیبی، سماجی اور اقتصادی ترقی کے لیے حاکم ومحکوم کے درمیان حائل منافرت ختم کر کے مصالحت کی صورت پیدا کرنا چاہتے تھے تاکہ حکمراں قوم کی ترقی کے رازوں کا سراغ لگا کر، ان وسائل اور ذرائع کو اپنا کر ترقی کے مسدود دروازوں کو کھولا جا سکے، بالخصوص مسلمانوں میں وہ عقل اور فہم وفراست کی بنیاد پر ایک نئے نظامِ حیات کی تعمیر کرنا چاہتے تھے جسے بعض ناقدین اسے انگریزی حکومت اور اپنی قوم مسلمان سے وفاداری قرار دیتے ہیں۔۶
اور اس سے یہ نتیجہ برآمد کرتے ہیں کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو الگ الگ قوم سمجھتے تھے، مگر اصلیت یہ کہ انہوں نے خالص قومی مفاد کے پیشِ نظر یہ رویہ اختیار کیا۔

۱۸۵۷ء میں انگریزوں کے عتاب کا شکار زیادہ تر مسلمان ہوئے تھے جس سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی، جواہر لال نہرو کا خیال ہے:

''مسلمان مقابلتہً ذرا زیادہ جارح اور لڑاکو سمجھے جاتے تھے، لہٰذا برطانوی حکومت نے مسلمان کو زیادہ سختی سے دبایا۔''۷

سرسیّد نے بیک وقت ہندوؤں اور مسلمانوں کے لیے آواز بلند کرنے کے بجائے محض مسلمانوں کے حقوق کو پیشِ نظر رکھا بھی تھا تو اس کے پس پردہ انگریزوں کی سیاسی شعبدہ بازی کا بھی کچھ نہ کچھ دخل تھا۔ اس سلسلے میں امبیکا چرن مجمدار اپنی کتاب Indian National Evalution میں لکھتے ہیں کہ:

''اوّل اوّل انگریزی عملداری کے ابتدائی زمانہ میں مسلمانوں کے

مقابلے میں ہندوؤں کو بڑھایا گیا اور اس کے بعد ہندوؤں کے
مقابلے میں مسلمانوں کو اٹھایا گیا جو باہمی رنجش اور عداوت کا موجب
ہوا۔''

جیمس او کیلی 'کلکتہ ریویو' میں لکھتے ہیں:

''ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ مسلمانوں کی بے اطمینانی بے بنیاد تھی۔ سالہا
سال سے مسلمان کو نظر انداز کیا جا رہا ہے یا انہیں ایسی رعایا سمجھا جا رہا
ہے جن کی اطاعت مشتبہ ہے۔ ان کی تعلیم کی طرف سے غفلت کی جا
رہی ہے۔ حتیٰ کے ان کے اوقاف کی آمدنیوں کو جو اسلامیہ کالجوں
کے قیام کے لیے تھیں دوسرے کاموں میں صرف کیا جا رہا ہے۔''۸؎

سرسیّد کے سیاسی زندگی میں تعصب یا تنگ نظری کو دخل نہ تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس وقت کے ہندوستان میں غیر متوازن صورتِ حال کی وجہ سے مذہبی اختلافات کے جراثیم پرورش پا رہے تھے۔ سرسیّد پر اس طرح کا الزام لگانے سے قبل ان کے نقطۂ نظر میں آئے تبدیلی کے محرکات کا پتا لگانا چاہئے، جس کے چشم دید گواہ مولانا الطاف حسین حالؔی اپنی کتاب ''حیات جاوید'' میں بڑی تفصیل سے تحریر فرمائی ہے۔

یہاں ''تاریخ سرکشی بجنور'' کا تذکرہ بھی ضروری ہے جس میں مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۸۵۷ء تک ضلع بجنور میں واقع غدر کے حالات درج ہیں۔ اس زمانے میں سرسیّد ایسٹ انڈیا کمپنی کے صدر امین کی حیثیت سے ملازمت کر رہے تھے۔ اس تاریخی تصنیف کے محرکات پر سرسیّد نے کوئی روشنی نہیں ڈالی۔ ممکن ہے کہ اس کا مقصد جذبہ تاریخ نگاری کو آسودہ کرنا ہی رہا ہو، لیکن دورانِ بغاوت اپنی خدمات کو اجاگر کرنے کی خواہش بھی شاید ان کے تحت الشعور میں پوشیدہ رہی ہوگی۔ کتاب کے دیباچے میں سرسیّد نے دعویٰ کیا ہے کہ اس تاریخ میں جو کچھ لکھا ہے وہ نہایت صحیح اور سچ ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ سرسیّد بغاوت کے اسباب کو پوری طرح اجاگر نہ کر سکے۔ مشتِ نمونہ از خروارے کے مصداق یہ

اقتباس ملاحظہ ہو:

''یہ ہنگامہ وفساد جو پیش آیا، صرف ہندوستانیوں کی ناشکری کا وبال تھا.....اگر تم پچھلی عمل داریوں کے ظلم اور زیادتی سے واقف ہوتے تو سرکار انگلشیہ کی عملداری کی قدر جانتے اور خدا کا شکر ادا کرتے۔ مگر تم نے کبھی خدا کا شکر ادا نہیں کیا اور ہمیشہ ناشکری کرتے رہے، اس لیے خدا نے اس ناشکری کا وبال ہم ہندوستانیوں پر ڈالا ہے۔''[9]

لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ان کی وفاداری اور خدمات کے صلے میں ملنے والی ملکیت اور ایک لاکھ روپئے کو سرسیّد نے ٹھکرا دیا تھا، اور قوم کی تباہی و بربادی کو دیکھ کر ہندوستان میں رہنے کا ارادہ ترک کر دیا تھا مگر اس کے ساتھ ہی ان کے دل میں یہ خیال بھی پیدا ہوا:

''نہایت نامردی اور بے مروتی ہے کہ میں اپنی قوم کو اس حالت میں چھوڑ کر خود کسی گوشہ عافیت میں جا بیٹھوں، نہیں! اس کے ساتھ مصیبت میں رہنا چاہئے، اور جو مصیبت پڑی ہے اس کے دور کرنے میں کمر ہمت سے باندھی جائے۔ میں نے ارادہ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔''[10]

واقعہ یہ ہے کہ سرسیّد نے ایسے پر آشوب دور میں نہایت حوصلے کے ساتھ حالات کا مقابلہ کیا۔ انہیں یہ احساس تھا کہ ہندستانیوں میں جذبات و احساسات کے باوجود عمل کی حلاوت یا گرمی نہیں جو یورپ کی زندگی کا خاصہّ ہے۔ لہٰذا انہوں نے عمل پر خصوصی توجہ دی۔ ماضی پرستی کے بجائے حال کو استوار کرنے اور مستقبل کو سوارنے کی تدبیر میں لگ گئے۔ انہوں نے ضروری سمجھا کہ قدیم تہذیبی نظام کا ازسر
ِنو جائزہ لیا جائے اور اسے مغرب کے مادی و عقلی تصورات سے ہم آہنگ کیا جائے۔ بنیادی طور پر حکومت سے عدم تعاون کی پالیسی، تقلید پرستی، مذموم رسم رواج کی پابندی، قومی تعصّبات کی جکڑ بندی اور جدید تعلیم و تربیت کی کمی مسلمانوں کو تباہی و بربادی کی طرف لے

جار ہی تھی۔ سرسید کی یہ فکر ان کے نظریۂ تاریخ میں تعمیر کا باعث بنی۔ تاہم ان کے مقصد میں کبھی کوئی فرق واقع نہ ہوا۔ انہوں نے جس علمی اور تحقیقی شوق کے تحت 'آثار الصنادید' مرتب کی تھی اس نے ہی تاریخ نویسی کو ایک واضح مقصد کے تابع کر دیا۔

المامون (شبلی) کی اشاعت ثانی کے وقت ان کا خیال تھا کہ تاریخ کو ''احیائے قومی کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے'' مگر انہوں نے یہ ضروری سمجھا کہ ''بزرگوں کے قابل یادگار کاموں کو یاد رکھنا اچھا اور برا دونوں پھل دیتا ہے۔ تاریخ کے برے پھل سے مراد ہے کہ لوگ اسلاف کی عظمت پر قانع ہو کر بیٹھ جاتے ہیں اور خود کچھ نہیں کرتے۔ اس لیے ماضی میں یوں محصور رہنا برا پھل ہے۔'' ان کا یہ خیال ان کی روایت شکنی پر دلالت کا درجہ رکھتا ہے۔ اتنا ہی نہیں سرسید کے خیالات میں بعد میں مزید توسیع بھی ہوئی اور تبدیلی بھی آئی۔ وہ علمی ضرورتوں اور جدید اجتماعی مسائل کو پیش از پیش اہمیت دینے لگے تھے کہ انہوں نے ایک مرتبہ ایک خط میں یہاں تک لکھ دیا کہ ''ہم دعا کرتے ہیں کہ خدا کرے مولوی شبلی الفاروق نہ لکھیں'' اس سلسلے میں ان کے اور نواب عماد الملک کے درمیان طویل خط و کتابت بھی ہوئی تھی جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سرسید کے نزدیک تاریخ کے بعض برے پھل ایسے بھی ہیں جو تعبیر جدید کے حق میں زہریلے ثابت ہو سکتے ہیں۔ سرسید دراصل تاریخ کو پیچھے مڑ کے دیکھنے کی بجائے آگے بڑھنے کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ اگرچہ یہ حقیقت ہے کہ تاریخ کے اپنے حدود اور مطالبے ہیں۔ روایات کی حیثیت اپنی جگہ مسلم ہے، لیکن بقول سید عبداللہ وہ اس معاملے میں اتنے انتہا پسند ہوئے تھے کہ روایات کے تسلسل سے قومی زندگی کی جو تعمیر ممکن ہے اس سے بھی بے نیاز ہو گئے تھے۔۱۱ یہ بے نیازی ان کے غور و فکر کا نتیجہ تھی۔ وہ جدید علوم و فنون کی طرف مخلصانہ قدم بڑھانے اور حکومت وقت سے تعاون کا فیصلہ بزدلی یا ابن الوقتی کا ثبوت نہ تھا۔۱۲ بلکہ وقت کی نزاکت کے احساس کی کارفرمائی ہے۔ امداد صابری نے اپنی کتاب '۱۸۵۷ کے مجاہد شعرا' میں یہاں تک لکھا ہے کہ ''سرسید کو انگریز کی ہر ادا پسند تھی'' لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ ایک مفروضہ محض ہے۔ اگر انہیں انگریزوں کی ہر ادا پسند ہوتی تو

شاید ان کے قلم سے 'خطبات احمدیہ' جیسی عظیم تصنیف وجود میں نہ آتی۔[13] محسن الملک کے نام ایک خط میں انگریزوں کی لکھی ہوئی ہندوستان کی غلط اور تعصب بھری تاریخ کی مذمت میں ان کا قلم نہ اٹھتا۔ انہیں مغربی تہذیب کی اندھا دھند تقلید مقصود ہوتی تو وہ اپنے مضمون میں ترکوں کے تہذیبی محاسن پر مغربی تہذیب سے مقابلہ کر کے ان کی خوبیوں اور مغربی تہذیب کی بعض برائیوں کی نشاندہی نہ کرتے۔[14] سرسید کی ساری ذہنی تربیت مشرقی علوم کے ذریعے ہوئی تھی، وہ ان کے تحفظ کو اپنا فریضہ سمجھتے تھے، لیکن بقول پروفیسر خلیق احمد نظامی: ''وہ اس حقیقت سے آگاہ کرنا چاہتے تھے کہ Experimental Age نے علوم وفنون سے استفادے کے پیمانے بدل دیے ہیں، جہاں مسائل طبعی تجربے سے ثابت کیے جاتے ہیں۔''[15] 'تہذیب الاخلاق' کے اجرا کا مقصد بھی سوئی ہوئی ذہنیت کو بیدار کرنا، ان کو رفتار زمانہ کے ساتھ چلنے کی ترغیب دینا اور ترقی کے اسباب کو دریافت کرنا ہی تھا۔ اس کا بین ثبوت 'تہذیب الاخلاق' کے پہلے شمارے کی یہ تحریریں ہیں:

> ''اس پرچے کے اجرا سے مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کی سوشلائیزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جاوے تاکہ جس حقارت سے سوشلائزڈ یعنی مہذب قومیں ان کو دیکھتی ہیں وہ رفع ہو اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قوم کہلائیں۔''

سرسید نے یہاں تہذیب کو وضع کے مفہوم میں استعمال کیا ہے جو کسی قوم کے اجتماعی اطوار، رسم و رواج، مدنیّت اور کسی معاشرے کے نظام اقدار کو محیط ہے۔ یہاں روحانیت کے ساتھ مادیت اور دنیا کے ساتھ دین کے توزن کو برقرار رکھتے ہوئے قوم کو معزز و مہذب بنانے کا جذبہ موجود ہے۔ واضح رہے کہ تہذیب اور تاریخ کا رشتہ اٹوٹ ہے، تہذیب مظہر ہے معاشرتی شعور کے ارتقا کا، جس کے تحت ذہنی و عملی قوتوں کا اشتراک، تخلیق، ایجاد و اختراع کا ہر پہلو نمایاں ہوتا ہے، تہذیب کسی قوم یا فرد کا کلی و روحانی و معاشرتی ورثہ اور عقائد و افکار کے مجموعہ سے عبارت ہے[16]، سچی بات تو یہ ہے کہ سرسید

مشرق ومغرب کی اعلیٰ روحانی اور مادی قدروں کو ہم آہنگ کر کہ ایک نئے تصور تہذیب کی داغ بیل ڈالنا چاہتے تھے۔

بہر حال اردو تاریخ نگاری کی روایت میں سرسید کی حیثیت بنیاد گذار کی ہے۔ اس عہد کے دو بڑے مورخ یعنی شبلی اور ذکاء اللہ نے سرسید سے متاثر ہو کر تاریخی کتابیں لکھیں۔ سرسید نے پہلی مرتبہ پرانی تاریخ کو از سرنو مرتب کرنے اور تاریخ کے جدید اصولوں پر تدوین اور مطالعہ جدید کی اہمیت پر توجہ دی۔ انھوں نے تاریخ کو اجتماعیت کی روشنی میں سمجھنے اور پیش کرنے کی اہمیت پر زور دیا، نیز شبلی کے اس طریقۂ کار کی تحسین کی کہ واقعات تاریخ کے اسباب دریافت کیے جائیں گویا فلسفۂ تاریخ کی طرف مؤرخوں کی توجہ مبذول کرائی۔

شبلی کی المامون، الفاروق، النعمان، الغزالی وغیرہ سرسید کے پیدا کیے ہوئے جذبہ و ذوق کی آئینہ دار ہیں۔ ذکاء اللہ کی تاریخ ہند کی ترتیب میں سرسید کی رہنمائی سے صرف نظر ممکن نہیں۔ سرسید اور شبلی کے تعمیری مقاصد میں یکسانیت کے باوجود دونوں کے تاریخی تصور اور دائرۂ کار میں نمایاں فرق ہے۔ یہ فرق دراصل دونوں کے Attitude کا ہے، سرسید اور شبلی دونوں تاریخ میں واقعیت کے اسباب پر توجہ دیتے ہیں، لیکن سرسید سوشل اور کلچرل تفصیلات، سیاسی زندگی کے علاوہ علمی اور ذہنی ترقیوں کے حال پر زیادہ نظر رکھتے ہیں۔ شبلی کے موضوعات تو اہم ہیں لیکن ان کی تاریخیں چند افراد اور مخصوص دور سے آگے نہیں بڑھیں، بقول سید عبداللہ، شبلی کی نظر تاریخ کے چند نمایاں ٹکڑوں اور حصوں پر پڑتی ہے یعنی ساری تصویر کی بجائے چند نقطے........تاریخ کے صرف انھی چند لفظوں کو ابھار دینا ان کا واحد نصب العین ہے۔[7] شبلی کے ہیرو بھی برگزیدہ اور عظیم مذہبی شخصیتیں ہیں جہاں عقلیت کی بجائے عقیدت اور احساساتی عنصر غالب ہے۔ جب کہ سرسید کے موضوعات خالصتاً ہندوستانی ہیں۔ وہ تاریخ کو آئندہ نسلوں تک اپنے ملک اور قوم کے عروج اور زوال کے صحیح علم کا ذریعہ تصور کرتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی بزرگوں سے

عقیدت ہے لیکن یہ عقیدت ان کی علمی، سیاسی، تہذیبی اور سماجی خدمات کے سبب ہے۔ سرسید کے فکر وعمل اور تاریخی تصور کو ۱۹ ویں صدی کی سماجی اور سیاسی صورت حال، اسلامی اور مغربی فکر کی تاریخ نیز تشکیک اور بے یقینی کی سرحد پر کھڑے ہندوستانی مسلمانوں کی ذہنی کیفیت اور اس بے یقینی کے ماحول سے نجات دلانے کی ان کی کوشش کے تناظر میں دیکھنا چاہئے۔

☆☆☆

قاضی عبدالستار ــــ بے مثال شخصیت بے مثال فنکار

محمد غیاث الدین

مغلیہ تہذیب کی شناخت، تہذیب وتمدن کا پیکر، مستند استاد، تہذیب وتاریخ کا عارف، خوش بیان اور بے باک مقرر، مفکر ومدبر، دانشور، عالم عصر، شاہکار تخلیقات کا مصنف، نہایت مہذب ومتمدن شائستہ انسان، افسانہ نگار اور صاحب اسلوب ناول نگار کا نام پدم شری پروفیسر قاضی عبدالستار ہے۔ دنیا کی تاریخ ساز شخصیتیں متنازعہ فیہ رہی ہیں۔ قاضی عبدالستار بھی متضاد خوبیوں کے حامل تھے۔ تحریر میں نسل، رنگ، قوم اور مذہب کو انسانیت سے کمتر سمجھنے والا ذاتی زندگی میں اریسٹوکریٹ، امیرانہ اور شاہانہ بودوباش کا پرستار تھا۔ قاضی عبدالستار دوست اور دشمن کا اشتہار علی الاعلان کرتے تھے۔ للو چپو کرنے والے اور بیمار رشتوں پر وہ یقین نہیں رکھتے تھے۔ ان کے یہاں رعایت کا خانہ نہیں تھا۔ اسی لئے لوگوں نے انہیں اکھڑ اور بددماغ کا نام دے رکھا تھا۔ قاضی عبدالستار کو یہ نام پسند تھا۔ رعایت کا خانہ نہ ہونے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ انہوں نے لوگوں کو تین گھنٹے میں بدلتے ہوئے دیکھا تھا۔ اپنے قول وقرار سے مکرتے ہوئے پایا تھا۔ ان کے خیال میں فنکار کو ابنارمل ہونا بھی چاہئے۔ ان کے الزام تراشوں میں وہ بگلا صفت اشخاص بھی شامل تھے اور ہیں

جو کبھی ان کے منظور نظر اور اولا د ظاہری بننا چاہتے تھے لیکن ٹھکرا دیے گئے۔ان کے دشمنوں کی تعداد ان کے دوستوں سے کئی گنا زیادہ تھی اور اس بات کے لئے انہیں ذرہ بھر افسوس نہیں تھا۔ جائے ملازمت پر انہیں کئی بار بھگوان شنکر کی طرح زہر پینا پڑا۔ایسا وہی شخص کر سکتا ہے جس میں انتہا درجے کی قوت برداشت پائی جاتی ہو۔الحمدللہ قاضی عبدالستار میں یہ صفت موجود تھی۔ خدا نے انہیں اس قوت سے بھی نوازا تھا۔ پروفیسری کے انٹرویو کے لئے ان سے کہا گیا تو اس شرط پر انٹرویو میں جانا منظور کیا کہ وہ بھی انٹرویو لینے والوں سے تین سوال پوچھیں گے۔ یہ واقعہ سیلکشن کمیٹی کے سبجکٹ اکسپرٹس کے بارے میں ہمیں غور وفکر کی دعوت دیتا ہے۔وائس چانسلر نے کہا یہ کیونکر ہو سکتا ہے۔ دنیا جانتی ہے انٹرویو میں ان کی غیر موجودگی کے باوجود انہیں پروفیسری آفر کی گئی۔

تیری چال ٹیڑھی تیری بات روکھی
تجھے میر جانا ہے یاں کم کسو نے

مجھے فخر ہے کہ میں ایسے استاد کا شاگرد ہوں جو ہم عصر ادیبوں میں سب سے ٹاپ پوزیشن پر تھا۔قاضی صاحب اردو فکشن کا بڑا اور معتبر نام ہے۔انہوں نے اردو فکشن کی حرمت کو وقار بخشا ہے۔اپنی تحریر و تصنیف سے اس میں اضافہ کیا ہے۔ قاضی صاحب کے حیرت انگیز کارناموں سے جان بوجھ کر غفلت برتی گئی ہے۔فکشن کی ایک پوری نسل ان کی مرہون منت ہے۔انہوں نے پریم چند کی ادبی میراث کی حدود میں مزید توسیع کی ہے۔انہوں نے اردو افسانے کے ساتھ ساتھ اردو ناول نگاری میں بھی اضافے کئے ہیں۔اکیسویں صدی کی ادبی تاریخ میں یہ نام سنہرے حروف میں لکھے جانے کے لائق ہے۔قاضی صاحب کی شخصیت اپنے زمانے میں سب سے جدا تھی۔ان کے گفتار و رفتار،لباس وزیبائش، رہائش وستائش،نشست و رخصت،طعام وقیام،تحریر وتقریر،سفر وحضر،دوستی و دشمنی او رمحبت ونفرت تمام میں

انفرادیت تھی۔ انہوں نے اپنی پوری زندگی ادب کے لئے وقف کر دی۔ نہ گھر بنایا، نہ گاڑی لی، نہ بینک بیلینس رکھا۔ ایک قلندر کی طرح زندگی گزار دی۔ کسی مقصد کے لئے پوری زندگی دے دینا آسان نہیں ہے۔ کہنے کو تو کوئی بھی کہہ دیتا ہے کہ وہ ادب کے لئے کمیٹڈ ہے۔ ادب کو زندگی وقف کر دی ہے مگر جھانک کر دیکھئے تو دنیاداری میں گلے گلے غرق نظر آئیں گے۔ ایسے لوگوں سے ملئے تو ادب کے علاوہ ہر موضوع پر بات کریں گے۔ ۱۹۸۲ سے ۲۰۱۹ تک (عہد ربط جو چھتیس سال پر محیط ہے) میں نے قاضی صاحب کو کبھی ادب کے علاوہ کوئی اور بات کرتے نہیں دیکھا۔ وہ کون سا ناول نگار ہے جو ہارٹ اٹیک کے بعد ہسپتال میں بستر پر زیر علاج ہو اور اسی حالت میں روزانہ تازہ ناول کے پانچ سات صفحات بھی بستر علالت پر لکھ رہا ہو۔ وہ کون سا افسانہ نگار ہے جس نے برجستہ فی البدیہہ بھری محفل میں گفتگو کے انداز میں مائک پر مکمل افسانہ سنا دیا ہو۔ کوئی اور نہیں یہ قاضی عبدالستار تھے۔ اس کے لئے اپنے تخیل، ذہانت، حافظہ اور زبان پر قدرت اور زندگی اور موت دینے والے خدا پر یقین کامل چاہئے۔ قاضی صاحب کو یہ قدرت اور اعتماد حاصل تھا۔ اس لئے قاضی صاحب افسانہ لکھتے لکھتے خود ہی افسانہ بن گئے تھے۔ وہ قدرت کا شاہکار تھے۔ فکشن کو اگر مجسم دیکھنا ہو تو قاضی صاحب کی شخصیت کو یاد کر لیجئے۔ جلال اور جمال کے خوبصورت امتزاج کا نام قاضی عبدالستار ہے۔ وہ تہذیب، تخیل، تاریخ اور فکشن کی نزاکتوں اور باریکیوں کے نکتہ شناس تھے۔ چار اسلوب کا ناول نگار اور اردو کے سب سے بڑے تاریخی ناول نگار قاضی عبدالستار ہی ہیں۔ اپنی ان خوبیوں کے لحاظ سے اپنے ہم عصروں میں وہ سب سے بڑے ناول نگار تھے۔ مگر اس کا اعتراف کرنے کے لئے بڑا حوصلہ چاہئے۔ سب سے بڑے ناول نگار ہونے کی حیثیت سے ان کی شخصیت بھی دوسروں سے مختلف تھی۔ میری ناچیز رائے میں قاضی صاحب کی شخصیت کی سات بڑی خصوصیات تھیں۔ گوشہ نشینی، اریسٹوکریسی، انانیت، خودداری، حاجت

روائی، غصہ اور حق گوئی۔

دیہات، شہر اور تاریخ پر الگ الگ اسلوب میں ناول اور افسانہ لکھنے والا قاضی عبدالستار کے علاوہ اور کوئی نہیں ہے۔ اردو میں ''ویرس' یعنی میدان جنگ کی پیشکش میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔ ٹالسٹائے نے اپنے ناول وار اینڈ پیس میں دوملکوں کے جنگی مناظر کو پیش کیا ہے۔ قاضی صاحب نے اپنے ناولوں میں میدان جنگ کو ہندوستان، عرب اور فرانس کے بادشاہوں اور سپہ سالاروں کی سرزمین پر واقع ہوتے دکھایا ہے۔ اس لحاظ سے اگر انہیں اردو کا ٹالسٹائے کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اس کا ثبوت داراشکوہ، خالد ابن ولید اور صلاح الدین ایوبی ہے۔ نقادوں کی رائے میں یہ عالمی معیار کے ناول ہیں۔ اس کے باوجود قاضی عبدالستار کو وہ مقام نہیں ملا جس کے وہ واقعی حقدار تھے۔

حسد سزائے کمال سخن ہے کیا کیجئے
ستم بہائے متاع ہنر ہے کیا کہئے

میں ادب کا ایک معمولی طالب علم ہوں۔ مجھے اس بات پر یقین ہے کہ وہ زمانہ آج آئے یا کل آئے یا برسوں بعد آئے لیکن آئے گا ضرور جب قاضی عبدالستار کو اردو کا سب سے بڑا ناول نگار کہنا لوگ باعث افتخار سمجھیں گے۔ شکست کی آواز، شب گزیدہ، مجو بھیا، صلاح الدین ایوبی، بادل، غبار شب، داراشکوہ، غالب، حضرت جان، خالد ابن ولید، تاجم سلطان، آخری کہانی، آئینہ ایام، اردو شاعری میں قنوطیت اور جمالیات اور ہندوستانی جمالیات میں موضوع، منظر، زبان و بیان اور اسلوب کے نہ جانے کتنے رنگ اور زاویے دیکھے جاسکتے ہیں۔

سابق صدر پاکستان جنرل ضیاء الحق نے قاضی عبدالستار کو پاکستان میں مستقل رہائش اور پشاور یا کراچی یونیورسٹی جو پسند ہو کی وائس چانسلری پیش کی۔ اس وقت قاضی صاحب یونیورسٹی میں ریڈر تھے۔ قاضی عبدالستار نے جنرل ضیاء الحق کی

فرمائش کو یہ کہ کر ٹھکرا دیا کہ جس ملک نے مجھے پدم شری سے نوازا ہے اور جہاں میری والدہ ہیں اور ہندو دوست ہیں میں اسے ہرگز نہیں چھوڑ سکتا۔

قاضی صاحب کے ہندو دوستوں نے کہا کہ آپ صرف یہ تسلیم کر لیں کہ آپ ہندی زبان سے واقف ہیں تو داراشکوہ پر انعام حاضر ہے۔ انہوں نے جواب دیا میں ہندی زبان نہیں جانتا ہوں۔

سابق صدر ہندوستان جناب فخر الدین علی احمد نے ایڈیشنل ڈائرکٹر جنرل آف آل انڈیا ریڈیو کے نئے عہدے اور دیگر تمام سہولیات سے نوازنا چاہا۔ یہ عہدہ قاضی صاحب کے لئے کریئیٹ کیا گیا تھا۔ مگر یہاں بھی یہ کہ کر انکار کر دیا کہ اس عظیم عہدے پر سارے کام ہندی میں ہونگے اور ہندی مجھے نہیں آتی ہے۔

دوستوں نے قاضی صاحب کو یہ مشورہ دیا کہ آپ اپنی زبان کو ذرا مصلحت آمیز بنا دیں تو کسی یونیورسٹی کی وائس چانسلری یا ممبر پارلیامنٹ کی بلندی تک پہنچ سکتے ہیں۔ انہیں جواب دیا کہ دستور زباں بندی کا اصول مجھے پسند نہیں۔ وزیر اعظم اندرا گاندھی ممبر پارلیامنٹ حیات اللہ انصاری کی بڑی عزت کرتی تھیں۔ انصاری صاحب نے قاضی صاحب سے کہا کہ آپ کانگریس کے ممبر ہو جائیں تو ہم راجیہ سبھا کے لئے کوشش کر سکتے ہیں۔ قاضی صاحب تیار نہ ہوئے۔

قاضی صاحب اپنی کتابوں کی کتابت اور ترجمہ کے ذریعہ غریب اور نادار طلباء کی مدد کیا کرتے تھے۔ جو شخص ظاہری طور پر اس قدر سخت اور پتھر نظر آتا تھا اس کے باطن میں محبت اور ہمدری کا دریا بھی بہتا تھا۔ یہ راز وہ لوگ جانتے ہیں جو ان کے قریب رہے ہیں۔ قاضی صاحب اپنے دشمنوں سے سالہا سال خاموش جنگ لڑتے رہے۔ وہ اپنے آپ سے بھی لڑتے رہتے تھے جب ان پر سکوت کا عالم طاری ہوتا تھا۔ انہیں خاموش رہنے کی عادت تھی۔ کبھی کبھی یہ خاموشی بڑی طویل ہو جاتی تھی اور مخاطب پریشان ہو جاتا تھا۔ انہیں انجمن سے زیادہ تنہائی گوارہ تھی۔ وہ تنہائی سے

محظوظ ہوتے تھے۔ یونیورسٹی کی ملازمت سے سبکدوشی کے بعد میرس روڈ، بدر باغ اور سر سید نگر کرایہ کے مکانوں میں ۲۵ سال انہوں نے اسی تنہائی کے ساتھ گزار دیے۔ یہ بڑے حوصلے کا کام تھا جو انہوں نے کر دکھایا۔ ان کے دوستوں کا حلقہ پہلے ہی محدود تھا۔ رٹائرمنٹ کے بعد تو اور بھی مختصر ہو گیا اور وہ لوگ جو ان کی ملازمت کے دوران ظاہراً ان سے مل لیا کرتے تھے وہ تو غائب ہی ہو گئے۔ یوں سمجھئے جناب مستقل طور پر انتقال کر گئے۔ ان میں سے کئیوں کو میں نے ان کے چیمبر میں آتے جاتے دیکھا تھا۔ ان میں سے ایک نے تو انہیں سونے کا قلم بھی پیش کیا تھا۔ ان میں سے ایک لکھنؤ یونیورسٹی کے ان کے دوست بھی تھے جو ان لوگوں کے ساتھ وزیر اعظم اندرا گاندھی کے پاس نہیں گئے تھے جنہوں نے محترمہ کے پاس قاضی صاحب کی پروفیسر شپ کا پروپوزل رکھا تھا۔ لیکن قاضی صاحب بھی کمال کے انسان اور استاد تھے۔ انہوں نے اپنی موت تک ایسے افراد میں سے کسی کا نام بھولے سے بھی نہیں لیا۔ میں نے پوچھا وہ لکھنؤ والے تو آپ کے گہرے دوست تھے۔ کہا ہاں تھے تو لیکن ایک بار جاب میرا دل کسی سے ٹوٹ جاتا ہے تو دوبارہ جڑنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ قاضی صاحب کی موت سے دو تین سال پہلے اور چند مہینے بعد ان کے چند عارضی شناساؤں نے مجھے اپنے موبائل پر اپنی تصویر قاضی صاحب کے ساتھ صوفے اور فرش پر بیٹھے ہوئے بھیجی۔ یہ لوگ کتنی بار میرس روڈ، بدر باغ اور ندیم ترین ہال کے قریب والے مکان میں ان سے ملنے گئے اس کی خبر قاضی صاحب کو تھی اور ان کے توسط سے مجھے بھی ہے۔

قاضی صاحب نستعلیق زندگی کے خواہاں تھے۔ خوش لباس، خوش خوراک اور کڑوی زبان۔ ان کی چائے بھی کسی کسی کو میسر آتی تھی۔ ریسرچ اسکالر حتیٰ کہ اساتذہ بھی ان کے پاس جانے اور گفتگو کی ہمت نہیں کر پاتے تھے۔ اگر وہ کسی کو چائے پلاتے تھے تو یقیناً اس میں کوئی خوبی ہوگی۔ قاضی صاحب کے دن رات کا بیشتر حصہ

مطالعہ اورتحریروتصنیف میں گزرتا تھا۔ یہ معمول ادبی زندگی کی ابتدا سے تھا۔ پڑھنا لکھنا ہی ان کی زندگی کا دوسرا نام تھا۔ گویا ادب زندگی تھی اور زندگی ادب۔ وائس چانسلر سید ہاشم علی نے ان سے کہا کہ میں آپ کے چیمبر میں اچھی کوالیٹی کا فرنیچر لگا دیتا ہوں تا کہ آپ یہیں پر لکھ پڑھ سکیں۔ انہوں نے انکار کر دیا۔ وہ مطالعے اور لکھنے کا کام پستر پر بیٹھ کراور لیٹ کر کیا کرتے تھے۔ اس لئے شعبے میں کلاس ختم ہوتے ہی وہ یونیورسٹی کے مکان پر چلے جاتے تھے تا کہ مطالعہ اور تصنیف کا کام کر سکیں۔ ادبی مشغولیت نے اتنی فرصت اور ملازمت کی تنخواہ نے اتنی سہولت نہ دی کہ رہائش کے لئے ایک مستقل ذاتی مکان بنوا لیتے۔ مچھریٹہ کی جاگیر سے وہ مکان تعمیر کر سکتے تھے لیکن تعمیر کی دوڑ بھاگ اور وقت کا ضائع ہونا انہیں پسند نہیں تھا۔ ہندی اردو کے کئی پروفیسروں نے انہیں فلیٹ اور زمین کی جانکاری بھی دی لیکن وہ تیار نہ ہوئے۔

جنوادی لیکھک سنگھ ہندوستان میں اردو ہندی ادیبوں کے قریب آنے اور مشترکہ کلچر کو فروغ دینے کا ایک مضبوط پلیٹ فارم ہے۔ قاضی صاحب جنوادی لیکھک سنگھ کے سرپرست تھے۔ قاضی صاحب کو موجودہ ترقی پسند تحریک اور اس کے کارکنان سے سخت بیزاری تھی۔

قاضی صاحب کے ناول، افسانے اور مضامین ہندو پاک کے بڑے رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے تمام ناولوں کا ترجمہ ہندوستان کی مختلف زبانوں میں ہو چکا ہے۔ شب گزیدہ، مجو بھیا اور شکست کی آواز ناولوں کو ڈاکٹر راہی معصوم رضا اسکرپٹ اور ڈائیلاگ کی صورت دے چکے تھے لیکن ان کی اچانک موت سے یہ کام مکمل نہ ہو سکا۔ شب گزیدہ کو فلمانے کا منصوبہ کملیشور نے بنایا لیکن زندگی نے ان کا ساتھ بھی نہیں دیا۔ فلمساز ہریش ملہوترہ نے بمبئی میں قاضی صاحب کی بڑی خاطر و مدارات کی تھی۔ وہ ناول پہلا اور آخری خط پر فلم بنانے کو تیار ہو گئے تھے لیکن اس شرط پر کہ اس میں کچھ تبدیلیاں کریں گے۔ قاضی صاحب اس کے لئے تیار نہ

ہوئے۔آسکر ایوارڈ یافتہ فلم ساز ستیہ جیت رے دارا شکوہ کا بنگلہ زبان میں ترجمہ کروالیا تھا اور اس پر فلم بنانا چاہتے تھے لیکن ان کی موت سے یہ کام پورا نہ ہو سکا۔ سچی بات یہ بھی ہے کہ کسی ناول پر فلم بن جانے کو وہ بڑا کام نہیں سمجھتے تھے۔اصل کارنامہ ان کی نگاہ میں تخلیق ہوتی تھی۔فلم اور فلمی کام کی حیثیت ان کی نظر میں دوئم درجے کی تھی۔ساہتیہ اکادمی نے دارا شکوہ کو ہندوستان کی چودہ زبانوں میں ترجمہ کر کے شائع کرنے کا منصوبہ بنایا تھا لیکن اس میں کافی تاخیر ہوگئی۔ایک بار میں نے پوچھا سر ساہتیہ اکادمی کے اس منصوبہ کا کیا ہوا؟ انہوں نے بتایا بھئی ہمارے دشمن بھی تو بہت ہیں۔منصوبہ کا دشمنوں نے شکار کر لیا۔

میں نے پوچھا سر آپ کے شاگردوں کو ساہتیہ اکادمی انعام دیا گیا مگر آپ انہیں نظر نہیں آئے۔دھیرے دھیرے جواب دیا۔بھئی میں ان کے گروہ میں شامل نہیں ہوں۔اب آواز اونچی ہوگئی۔کہا اگر آج بھی میں صرف ایک پوسٹ کارڈ پر لکھ دوں صرف پوسٹ کارڈ پر تو دوسرے دن ہی۔اس کے آگے کچھ نہیں کہا۔اپنے استاد کی موجودگی میں جن شاگردوں نے یہ انعام قبول کیا ان کی فرمانبرداری اور سعادتمندی کو لاکھوں سلام۔یہ دنیائے سود وزیاں ہے۔یہاں کیا نہیں ہوتا۔

لوگوں کی گروہ بندی کے باوجود قاضی صاحب کو پدم شری، فکشن کا پہلا غالب ایوارڈ، اتر پردیش کے دو انعامات، میر ایوارڈ، تام پتر، نشان سر سید ایوارڈ، عالمی اردو ایوارڈ، اقبال سمان، مہاراشٹر کا دو بار سنت گیا نیشور ایوارڈ ،شولاپور مہاراشٹر کا ریاستی ادبی ایوارڈ اور دیگر ریاستی ایوارڈ سے نوازا گیا۔لکھنو ٹیلی ویژن نے ماسٹرس آف انڈیا سیریز میں ان کی حیات اور کارنامے پر نوے منٹ کی ڈاکومنٹری فلم ۲۱ اکتوبر ۱۹۹۱ کو ٹیلی کاسٹ کی۔

قاضی عبدالستار کے تنقیدی مضامین کی تعداد دو درجن ہے۔ان مضامین کے ترجمے بھی ہندوستان کی دوسری زبانوں میں ہو چکے ہیں۔انہوں نے تقریباً تین

درجن افسانے لکھے۔ یہ افسانے ہندوستان کے دیہات، شہر اور تاریخ سے تعلق رکھتے ہیں۔ افسانہ چنگیز کی موت صحرائے گوبی اور مصر کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں کا ترجمہ ہندوستان کی مختلف زبانوں میں ہو چکا ہے۔

قاضی صاحب نے اپنا ادبی سفر شاعری سے شروع کیا۔ ۱۹۴۵ میں جب وہ ایم اے کے طالب علم تھے فراق گورکھپوری سے پہلے ان کی نظم شائع ہوئی تھی۔ قاضی عبدالستار کو شاعری میں وہ تسکین نہیں ملی جو افسانے اور ناول میں میسر آئی۔ اپنے آپ کو پانے کی لذت اور نظم اور نثر کی فنی و فکری پابندی اور آزادی نے انہیں نظم سے نکال کر نثر کے کوچے میں ڈال دیا۔ ان کا پہلا افسانہ اندھا کے نام سے لکھنؤ کے جریدہ جواب میں ایڈیٹر شارب لکھنوی کے آدھے صفحے کے ادارتی نوٹ کے ساتھ ۱۹۴۶ میں شائع ہوا تھا۔ ان کی افسانہ نگاری کا باقاعدہ آغاز ۱۹۶۴ سے شروع ہوتا ہے جب انہوں نے پیتل کا گھنٹہ لکھا جو ماہنامہ کتاب (لکھنؤ) میں شائع ہوا۔ پہلا ناول شکست کی آواز ۱۹۵۴ میں لکھا۔ ۱۹۶۰ میں مجنوں گورکھپوری اس ناول کو پاکستان لے گئے اور اسے ایک بڑے رسالے میں شائع کرایا جس میں بڑے بڑے مصنفوں کی نئی تخلیقات کو بھی موقع نہیں ملتا تھا۔ اسی ناول کو ہندی میں پہلا اور آخری خط کے نام سے الہ آباد میں شائع کیا گیا۔ ۱۹۶۲ میں ناول شب گزیدہ کے منظر عام پر آتے ہی قاضی عبدالستار اردو کے بڑے ناول نگاروں میں شمار ہونے لگے۔ اس ناول پر ممتاز شیریں نے اچھے تبصرے کیے۔ جمیلہ ہاشمی اور احسن فاروقی نے شب گزیدہ کو سوسو بار پڑھا تھا۔ آسکر ایوارڈ یافتہ فلم ساز ستیہ جیت رے دارا شکوہ کا بنگلہ زبان میں کروالیا تھا اور اس پر فلم بنانا چاہتے تھے لیکن ان کی موت سے یہ کام پورا نہ ہو سکا۔

قاضی عبدالستار کے افسانوں کو تین خانوں میں رکھا جا سکتا ہے۔ دیہات، شہر اور تاریخ۔ دیہات پر لکھے گئے افسانوں کے نام یہ ہیں۔ روپا، سینگ، وراثت۔ کھا کھا، پیتل کا گھنٹہ، مالکن، رضو باجی، پرچھائیاں،

نازو، ممواں لالہ، واپسی، دوگانواں، دیوالی، ٹھاکر دوارہ، قدّ آدم مشعل، سالمی، ایک کہانی، گھسو، میراث، مجرا ی، دھندلے آئینے، گرم لہو میں غلطاں، نومی اور سایہ۔شہری زندگی سے متعلق افسانو ں کے نام اس طرح ہیں۔سوچ، ماڈل ٹاون، پہلی موت، آڑے تر چھے آئینے، جنگل، مشین، ایک دن۔تاریخی موضوعات پر لکھے گئے افسانوں کے نام یہ ہیں۔ پیتل کا گھنٹہ، رضو باجی، غادرہ، آنکھیں، نیا قانون، سات سلام، بھولے بسرے اور چنگیز کی موت۔

شہر پر لکھے گئے افسانوں میں ان کا وہ رنگ نظر نہیں آتا جو دیہات اور تاریخ پر مبنی افسانوں میں ملتا ہے۔چونکہ ان کے شہری افسانے دیہات کے افسانوں کے مقابلے میں ثانوی حیثیت کے ہیں تاہم ان کی بھی اپنی ایک الگ اہمیت ہے۔یہاں نئی تکنیک اور نئے تجربے ملتے ہیں۔سوچ، ماڈل ٹاؤن، جنگل، ایک دن، کتابیں، تحریک، بلاعنوان، پہلی موت، آڑے تر چھے آئینے، مشین اور داغ میں شہروں کی بدلتی قدروں، جذبوں، رشتوں اور روایتوں کی بڑی حقیقی عکاسی کی گئی ہے۔بادل، سوچ، داغ، دھندلے آئینے اور زنجیریں میں چشمۂ شعور کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔''حرفوں کی صلیب''ایک تجریدی افسانہ ہے۔قاضی عبدالستار کے خیال میں تکنیک بازی کمزور دماغوں کی شعبدہ بازی ہوتی ہے۔افسانہ تو اول و آخر افسانہ ہی ہوتا ہے۔اس لئے انہیں اپنے تجرباتی افسانے بھی پسند نہیں تھے۔

قاضی عبدالستار کے یہاں ایک لفظ بھی کم اور زیادہ نہیں ہوتا۔وہ ادبی کاوش کو شریفوں کا فن شریف سمجھتے تھے اور افسانہ کو نہایت مشکل فن جس میں ایک ایک لفظ کی اہمیت ہوتی ہے اور جسے مضبوط کسی ہوئی چارپائی کی طرح ہر طرف سے گٹھا ہوا ہونا چاہئے۔یعنی وہ تناسب کا اعجاز ہو۔فن افسانہ شاعری سے عظیم تر اور جزو خدائی خوبیوں کا حامل ہوتا ہے۔ان کے خیال میں:

''اگر شاعری جزو پیغمبری ہے تو افسانہ نگاری جزو خدائی اور دلیل اس

دعوے کی یہ ہے کہ صحائف آسمانی نثر میں موجود ہیں اور افسانوں سے
معمور ہیں۔''

قاضی صاحب کا کہنا تھا کہ ٹالسٹائے اتنا عظیم ہے کہ ہمیں اس کی نقل نہیں کرنا چاہئے۔ ہندی افسانہ نگار رینو اور بنگالی ناول نگار شرت چندر کے وہ مداح تھے۔

افسانوں کی طرح ان کے ناول بھی تاریخ، شہر اور دیہات کی نمائندگی کرتے ہی۔ صلاح الدین ایوبی، داراشکوہ، غالب، خالد ابن ولید تاریخی ناول ہیں۔ حضرت جان اور تاجم سلطان شہر سے متعلق ہیں اور شکست کی آواز، شب گزیدہ، مجو بھیا، بادل، غبارشب، اور آخری کہانی دیہات پر مبنی ہیں۔

قاضی عبدالستار نے تاریخ پر بڑی ذمہ داری سے لکھا ہے۔ عام طور پر تاریخ کے بڑے واقعات کا علم قاری کو پہلے سے ہی ہوتا ہے اس لئے کہانی کی شکل میں پڑھنا اکثر تضیع اوقات سمجھا جاتا ہے مگر قاضی صاحب کے تاریخی افسانوں اور ناولوں کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے تاریخ کے ہر واقعے کو اس قدر دلچسپ، حقیقی، پراثر، اور جاندار بنا کر پیش کیا ہے کہ ماضی جسم وروح کے ساتھ آنکھوں کے سامنے مجسم ہو جاتا ہے۔ ہندی کے آچاریہ سین شاستری، برندابن لال ورما، اردو کے عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کی طرح قاضی عبدالستار نے بھی تاریخ کو ادب بنا کر حال کے مسائل کا حل ماضی میں بھی تلاش کرنے کی فنکارانہ کوشش کی ہے۔ داراشکوہ، صلاح الدین ایوبی، خالدا بن ولید ناولوں کی طرح افسانے آنکھیں، نیا قانون، سات سلام، بھولے بسرے اور غادرہ میں قرون اولیٰ سے لے کر مغلیہ سلطنت کے تاریخ ساز واقعات کی جیتی جاگتی تصویر دکھائی دیتی ہے۔ ان ناولوں اور افسانوں کی دوسری خوبی یہ ہے کہ یہ ہمیں سالار اعظم خالد بن ولید، شہنشاہ صلاح الدین ایوبی، جہانگیر، داراشکوہ، اورنگ زیب، بہادر شاہ ظفر، اور واجد علی شاہ کی اس تہذیب وتمدن اور کلچر سے روشناس کراتی ہے جس سے بیشتر افسانہ نگار اور قاری بھی ناواقف ہیں۔

تاریخ،شہراور دیہات کے تمام افسانوں اور ناولوں کی زبان اس قول کی دعویدار ہے کہ اس کا خالق ایک صاحب اسلوب فنکار ہے۔دیہات،شہراور تاریخ کے پس منظر میں قاضی صاحب کا اسلوب بھی نیا آہنگ اختیار کر لیتا ہے۔اس اسلوب میں اودھی کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔فنی تناسب کی بہترین مثال ان کے افسانوں میں پائی جاتی ہے۔اسی لئے وہ موپاساں کے بجائے فلابیر کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔قاضی عبدالستار کے اسلوب کی یہ شان ہے کہ وہ موضوع کے موافق اس کی تشکیل کرتے ہیں۔یہ صفت خدا عظیم فنکاروں کو ہی عطا کرتا ہے۔محمد حسین آزاد کے بعد اردو کے معدودے افسانہ نگار اس وصف سے متصف ہیں۔عزیز احمد میں یہ تجلی موجود تھی۔محمد حسین جاہ،محمد حسین آزاد،ابوالکلام آزاد اور شبلی نعمانی کی تحریروں میں اس اسلوب جلیل کی کہیں کہیں صرف جھلکیاں نظر آجاتی ہیں۔مگر قاضی عبدالستار اس طرز میں بہت دور تک جاتے ہیں۔ان کے یہاں صفحے کے صفحے موجود ہیں۔دارا شکوہ میں ساموگڑھ کی لڑائی کا پس منظر اور پیش منظر پچاس ساٹھ صفحات پر اپنے جلال وعظمت کے ساتھ پھیلا ہوا ہے اور غالباً اس کے مغل جنگی طریقۂ کار Mughal War Fare کو مدنظر رکھتے ہوئے ہی دہرہ دون ملٹری اسکول نے اسے اپنے نصاب میں شامل کیا تھا۔معین احسن جذبی کی رائے ہے۔

’’قاضی عبدالستار نے داراشکوہ میں استعارات کا جلوس نکال دیا ہے۔‘‘

شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے۔’’قاضی عبدالستار Paradoxes کے بادشاہ ہیں۔ان کا فن ایڈگر ایلن پو کی یاد دلاتا ہے۔ان کے قلم میں گزشتہ عظمتوں اور کھوئے ہوئے ماحول کو دوبارہ زندہ کرنے کی حیرت انگیز قوت ہے۔ان کی سب سے بڑی قوت ان کی حاضراتی صلاحیت ہے جو دو جملوں میں کسی مکمل صورت حال کو زندہ کر دیتی ہے۔ایڈگر ایلن پو کی طرح اس سے انتہائی مختلف سیاق وسباق میں وہ نفسیات کو اجاگر کرنے کے بادشاہ ہیں۔‘‘

ممتاز ناول نگار قرۃالعین حیدر کا خیال ہے۔''شب گزیدہ سے بہتر ناول قاضی عبدالستار ہی لکھ سکتے ہیں۔''

پروفیسر قمر رئیس کا خیال ہے۔''قاضی عبدالستار نئی پود کے نمائندہ ہیں۔وہ ناول کو قصے کی حیثیت سے دلچسپ بنانے کا گر جانتے ہیں۔ان کی تخلیقی قوت ہر کردار کو ایک روشن انفرادی پیکر بخشتی ہے۔اودھی بولی کے استعمال سے بھی انہوں نے اپنے کرداروں میں ارضیت اور زندگی کی روح پھونکی ہے۔''

ممتاز شیریں کا کہنا ہے۔''داراشکوہ اردو کا پہلا ناول ہے جسے ہم دنیا کے بڑے ناولوں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں۔''

پروفیسر احسن فاروقی کا خیال ہے۔''قاضی عبدالستار اردو ادب کے معیار، میزان اور اعجاز کا نام ہے۔''

پروفیسر محمد حسن کے الفاظ میں۔''ہم قاضی عبدالستار کی بڑائی کو اس لئے نہیں سمجھ پا رہے ہیں کہ وہ ہمارے زمانے میں ہیں۔''

ہندی کے مشہور ادیب بابا ناگرجن نے الہ آباد میں دیئے گئے استقبالیہ میں ۱۹۶۴ میں قاضی عبدالستار کو''دوسرا پریم چند'' کہا تھا۔

مجھے فخر ہے کہ ۱۹۸۲ سے ۲۰۱۸ تک گویا ۳۶ سال تک میرے سر پر استاد محترم قاضی عبدالستار کا سایہ رہا ہے۔۱۹۸۸ میں میں علی گڑھ سے پونے چلا گیا۔تب سے لے کر ۲۰۱۸ تک ہر مہینہ میں ایک بار فون پر گفتگو اور سال میں ایک یا دو بار ان کو سلام کرنے حاضر ہونا یہ طے شدہ معمول تھا۔یہ معمول خود انہوں نے ترتیب دیا تھا۔ان کے رشتے میں فاصلہ بھی تھا اور قربت بھی۔فاصلہ اتنا زیادہ نہیں کہ قربت پر شک ہونے لگے اور قربت نہ اتنی زیادہ کہ فاصلے کا گمان ہونے لگے۔وہ رشتے میں اعتدال کے قائل تھے۔یہ بھی نہیں تھا کہ صرف میں نے ہی ان کو فون کیا بلکہ جب کوئی خوشی کی خبر ہوتی یا مجھ سے فون کرنے میں تاخیر ہو جاتی تو وہ خود فون کرتے۔ان کا فون

دو، تین یا چار منٹ سے زیادہ کا نہ ہوتا تھا۔

ایک بار فون آیا۔ میں قاضی عبدالستار بول رہا ہوں۔ جی سر فرمایئے۔ جامعہ از ہر مصر کی یونیورسٹی میں ہمارے دو ناول کو شامل کیا گیا ہے۔ خالد ابن ولید اور صلاح الدین ایوبی کا عربی اور انگریزی میں ترجمہ کیا جارہا ہے۔ میں نے کہا مبارک ہو۔ انہوں نے بتایا اور یہ جو ترجمہ کیا جارہا ہے اس میں ناول نگار کی شخصیت پر جو جانکاری دی جارہی ہے اس میں

تمہاری کتاب سے مدد لی جارہی ہے۔ میں نے کہا سر میری تو کوئی کتاب اس طرح کی نہیں ہے۔ کہنے لگے وہ آئینۂ ایام جو تم نے ترتیب دی ہے۔ اس میں جو کچھ تم نے میرے بارے میں لکھا ہے اسے ان لوگوں نے شامل کیا ہے۔ میں نے کہا سر جامعہ از ہر میں آپ کے ناول کا ترجمہ ہو رہا ہے۔ یہ بڑے فخر کی بات ہے۔ بہت بہت مبارکباد۔ فون کٹ گیا۔ وہ اپنی تعریف سننا پسند نہیں کرتے تھے۔ لیکن ان کی آواز سے لگ رہا تھا کہ وہ بہت خوش ہیں۔ ظاہر ہے خوشی کی بات تو تھی۔

ایک دفعہ میں نے فون کیا۔ میں نے پوچھا سر آپ کی طبیعت کیسی ہے۔ کہنے لگے دل، گردہ، جگر آنکھ سب خراب ہیں لیکن میں خیریت سے ہوں۔ ہنسی کی آواز آئی۔ میں نے کہا سر انشاء اللہ آپ اچھے ہو جائیں گے۔ انہوں نے بھی انشاء اللہ کہا۔ میں نے پوچھا کچھ لکھ رہے ہیں۔ کہا ہاں ایک ناول خالد ابن ولید پر شروع کرنے والا ہوں۔ میں نے پوچھا۔ یہ ناول تو پہلے آپ لکھ چکے ہیں۔ کہا اب جو لکھنا ہے اس میں خالد ابن ولید کی صرف رومانوی زندگی ہوگی۔ اور اس کے تمام مناظر، تشبیہ و استعارات سب عرب کی سرزمین سے ہونگے۔ میں نے کہا سر تو یہ تو بالکل انوکھا کام ہوگا اور یہ کام آپ ہی کر سکتے ہیں۔ فون کٹ گیا۔ وہ اپنے کام پر زیادہ گفتگو کرنا پسند نہیں کرتے تھے۔

ایک بار مجھے ایسا لگا کہ کافی دن ہو گئے سر سے بات نہیں ہوئی۔ فون لگا کر

دیکھتا ہوں۔میں نے پوچھا سر آپ کہاں ہیں۔آپ کی طبیعت کیسی ہے۔کہنے لگے جس کا جوان بیٹا چلا جائے اس آدمی کی طبیعت کیا ہوگی۔ میں سمجھا نہیں۔میں نے بات سمجھنے کے لئے مزید پوچھا سر کیا ہوا۔جوان بیٹا چلا گیا۔کس کا؟ تب انہوں نے بتایا۔گڈا کا حادثہ۔میں تیسرے دن ان کے مکان کے ڈرائنگ روم میں بیٹھا ہوا تھا۔ وہ پلنگ پر خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔دو منٹ خاموشی رہی۔ پھر میں نے پوچھا۔سر حادثہ کیسے ہوا۔ کہنے لگے۔جس کو فون پر اس نے آخری کال کیا تھا اس نے بتایا کہ وہ پجیرو گاڑی کو بے تحاشا اسپیڈ میں چلا رہا تھا۔کسی سے اس نے بتایا کہ ابھی گاڑی ۱۷۰ کی اسپیڈ میں چل رہی ہے اور بہت اچھا چل رہی ہے۔اس کے بعد فون بند ہو گیا۔ یعنی ایکسیڈنٹ ہو چکا تھا۔میں نے وہاں جانے کی تیاری کی لیکن راشد (رشتہ دار) کا فون آیا کہ آپ مت آیئے آپ لاش کو دیکھ نہیں پائیں گے۔اتنا کہ کر وہ خاموش ہو گئے۔میں بھی خاموش رہا۔انہیں اس حالت میں دیکھ کر مجھے برسوں پہلے علی گڑھ کی نمائش ۱۹۸۵،۸۶ کا وہ دن یاد آ گیا جب وہ شعبۂ اردو میں اپنے چیمبر میں متفکر بیٹھے ہوئے تھے۔ایسی ہی خاموشی طاری تھی۔دو تین منٹ کے بعد میں نے پوچھا سر اداس نظر رہے ہیں۔کوئی بات؟ بتایا ہاں کل رات نمائش میں جھولا ٹوٹ کر گر گیا تھا۔منا اور گڈا ابھی وہیں تھے۔کچھ دیر تک ان دونوں کا پتہ ہی نہیں چلا۔پھر دونوں ڈھونڈ کر لائے گئے۔میں نے کہا خدا کا شکر ہے۔انہوں نے کہا لیکن اس خبر کو سننے کے بعد میں اس صدمہ سے گزر چکا تھا جس سے کوئی موت کے بعد گزرتا ہے۔میں اس کرب اور غم سے گزر چکا تھا۔آج اسی کیفیت میں وہ نظر آ رہے تھے۔دو تین منٹ کے بعد نوکر کو آواز دی کہ چائے لاؤ۔چائے ختم ہوئی۔انہوں نے کہا اچھا تم ابھی جاؤ۔تمہاری واپسی کب ہے۔ میں نے کہا کل ہے دلی سے۔انہوں نے کہا ابھی جاؤ۔شام میں آنا۔شام میں بھی بہت کم بات کی انہوں نے۔موقع ہی ایسا تھا۔دوسرے دن میں اورنگ آباد لوٹ آیا۔

ایک بار انہوں نے فون کیا۔ سر کیا بات ہے۔ کہنے لگے بنارس سے کوئی جرنل شائع ہوا ہے۔ اس میں کسی نے ہم پر مضمون لکھا ہے۔ میں نے کہا مبارک ہو۔ کہنے لگے اس میں تمہارے اور صغیر (پروفیسر صغیر افراہیم) پر بھی مضمون شامل ہے۔ فون کا مقصد اپنا نہیں بلکہ میرا اور صغیر صاحب کے بارے میں جانکاری دینا تھا۔ اپنے شاگرد کے کام پر اپنی خوشی کا اظہار کر رہے تھے۔

رٹائرمنٹ کے بعد انہوں نے لمبا سفر کرنا چھوڑ دیا تھا۔ کسی کے بہت اصرار پر یا اپنے بیٹے سے ملنے کے لئے انہوں نے پٹنہ، اندور ناگپور تک کا سفر ایک ایک بار کیا۔ پٹنہ کے سفر میں ڈاکٹر راشد انور راشد ان کے ساتھ تھے۔ دس پندرہ گھنٹے سے زیادہ کا سفر عمر اور صحت کے مدنظر ان کے لئے نقصاندہ تھا اور ناقابل برداشت تھا۔ میں نے کئی بار انہیں اورنگ آباد آنے کی دعوت دی لیکن انہوں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ بھئی تیس گھنٹے میں ٹرین میں نہیں بیٹھ سکتا۔ ایک بار انہوں نے ناگپور سے فون کیا یہاں سے اورنگ آباد کتنی دور ہے۔ میں نے کہا سترہ اٹھارہ گھنٹے لگیں گے۔ کہا بہت زیادہ ہے۔ نہیں آسکتا۔ میں نے کہا آپ ہوائی جہاز سے اورنگ آباد آیئے کہنے لگے اگر یہ ممکن ہوتا تو میں ابتک آدھی دنیا دیکھ چکا ہوتا۔ دراصل میں جہاز میں sink ہونے لگتا ہوں۔ اس لئے میں جہاز کا سفر بھی نہیں کر سکتا۔

قاضی صاحب ہر طرح کی کمیونلزم کے خلاف تھے۔ انہیں کسی قسم کا تعصب پسند نہیں تھا۔ علاقہ پرستی، ریاست پرستی، ذات پات اور مذہبی تنگ نظری وہ سبھی کے خلاف تھے۔ ۲۰۱۶ کی بات ہے۔ سرسید نگر والے مکان کے ڈرائنگ روم میں ان کے سامنے والے صوفے پر بیٹھا تھا۔ وہ پلنگ پر پاؤں پھیلائے مسند پیٹھ سے لگائے بیٹھے ہوئے تھے۔ کتھئی رنگ کا کرتا اور کھلے پائنچے کا سفید پاجامہ پہن رکھا تھا۔ دو منٹ کے بعد انہوں نے کہا کہ آپ ادھر میرے پاس جو صوفہ ہے اس پر بیٹھئے۔ میں نے کہا یہ صوفہ بھی ٹھیک ہے۔ انہوں نے پھر کہا نہیں آپ ادھر بیٹھئے۔ میری سمجھ میں نہیں آیا کہ

کیا وجہ ہوسکتی ہے۔شاید سامنے والے صوفے کی طرف ان کا پاؤں پڑتا تھا اور دوسرا صوفہ ان کے سرہانے لگا ہوا تھا۔ ہوسکتا ہے کسی کی طرف پاؤں پھیلا کر بات کرنا انہیں ناشائستہ لگا ہو۔ انہوں نے آہستہ آہستہ گفتگو شروع کی۔ تاجم سلطان، حمیدہ سلطان، اختر آرا بیگم، شکیلہ اختر اور ساحر لدھیانوی سے اپنے تعلقات اور خط وکتابت پر اظہار خیال کرتے رہے۔ میں نے پوچھا تاجم سلطان نے تو لاکھوں روپے آپ کے نام پر بینک میں رکھوادئے تھے۔ اب تو وہ کروڑوں میں ہو گئے ہونگے۔ سن کر مسکرائے۔ پھر کہا ہاں یہ تو سہی ہے لیکن میں نے وہ سارے پیسے اور اس کی دی ہوئی ہیرے جواہر کی بیش قیمت انگوٹھی سب واپس کردئے۔ قاضی صاحب کی بے نیازی کا یہ عالم تھا کہ بڑے بیٹے جاوید ستار نے جدہ سے بیس ہزار روپے کا سوٹ لا کر انہیں پیش کیا۔ سر نے یہ کہ کر واپس کردیا کہ میرے پاس کپڑے ہیں۔ دوسرے بیٹے منا کی بیوی نے جو آنولہ بریلی کے ایک دولتمند خاندان سے تعلق رکھتی ہیں قاضی صاحب کو اپنا خاندانی باغ دکھایا جو حد نظر تک پھیلا ہوا تھا۔ غالباً پچاس ایکڑ سے بڑا تھا۔ محترمہ نے قاضی صاحب سے کہا کہ بابا اگر آپ کو یہ باغ پسند ہے تو میں اسے آپ کے نام کر سکتی ہوں۔ یہ سن کر قاضی صاحب کو آگ لگ گئی۔ جس طرح ڈاکٹر پریم کمار کے کہنے پر کہ یہ موبائل اچھا ہے تو آپ رکھ لیجئے۔ ڈاکٹر پریم کمار سے قاضی صاحب نے کہا اس طرح تو میں اپنے باپ کی دی ہوئی چیز بھی نہیں لیتا ہوں۔ پریم کمار جی ڈر گئے۔ نروس ہو گئے۔ قاضی صاحب سے معافی مانگنی پڑی۔ دراصل قاضی صاحب کو پریم کمار جی کا انداز پیشکش پسند نہیں آیا۔ بعد میں قاضی صاحب نے اس کی وضاحت کی۔ محترمہ بہو سے کچھ نہیں کہا۔ بیٹے کو تاکید کی اپنی بیگم سے کہو آئندہ تہذیب وشرافت کے دائرے میں مجھ سے بات کریں۔

پتلی سی نوٹ بک یا ایڈریس بک وہ ہمیشہ اپنی جیب میں رکھتے تھے۔ ۱۹۸۷ میں جب میں پی ایچ ڈی کررہا تھا۔ میرے ایم فل اور پی ایچ ڈی کے گائیڈ قاضی صاحب

ہی تھے۔ میں نے کہا سر میں دہلی جا رہا ہوں۔ وہاں سے آپ کے لئے کچھ لانا ہے۔ کہا کناٹ پلیس میں ایک اسٹیشنری کی دکان ہے اس میں سے ایک باریک نوٹ بک لائیے گا۔ میں نے لا کر انہیں پیش کیا۔ میں سوچ رہا تھا کہ پتہ نہیں کیا ردعمل ہوگا۔ نوٹ بک کو کھول کر دیکھا اور کہا آپ بھی بہت پیسے خرچ کرنے لگے ہیں۔ شکر ہے اس کے آگے اور کچھ نہیں کہا۔ خوب آدمی تھے بیس ہزار کے سوٹ کو واپس کر دیا اور تیس روپے کے نوٹ بک کو قبول کر لیا۔

چائے ابھی ختم نہیں ہوئی تھی۔ انہوں نے پوچھا۔ آجکل تم کیا کر رہے ہو۔ میں نے کہا دو تین جگہ انٹرویو کے لئے گیا تھا ریجکٹ کر دیا گیا۔ خاموشی سے سنتے رہے۔ کچھ نہیں پوچھا کہ کہاں گئے تھے۔ کب انٹرویو دیا۔

کچھ بھی نہیں۔ وہ پلنگ پر گھٹنے موڑ کر بیٹھے ہوئے تھے۔ ان کی نظریں سنٹر ٹیبل پر مرتکز تھیں۔ بائیں ہاتھ کی مٹھی دائیں ہاتھ کی گرفت میں تھی۔ انہوں نے اپنی گردن کو ایک بار دائیں موڑا پھر بائیں پھر دائیں پھر بائیں۔ جیسے کسی بات سے انکار کر رہے ہوں۔ شاید اس کا مطلب یہ تھا کہ جب تک میرا نام تمہارے نام کے ساتھ منسلک ہے تمہارا کسی یونیورسٹی میں سیلکشن نہیں ہوسکتا۔ یا گردن کے خم کا یہ بھی مطلب ہوسکتا تھا کہ تم کسی گروہ میں شامل نہیں ہو اس لئے تمہارا سلیکشن ناممکن ہے۔ میرے ذہن میں مولانا آزاد یونیوسٹی کے ایک پروفیسر کا جملہ کوند گیا'' میں جیسے ہی انٹرویو روم میں داخل ہوا تو وی سی نے کہا آیئے علیم صاحب آپ کو کون نہیں جانتا۔ اس کے بعد سارے اکسپرٹس نے کہا ہاں ہم لوگ بھی انہیں جانتے ہیں۔ اسے کہتے ہیں گاڈ فادر کا جادو۔ تو جناب جب تک آپ کا کوئی گاڈ فادر نہ ہو آپ کا سیلکشن نہیں ہوسکتا بھلے ہی آپ کا بائیوڈیٹا کتنا ہی مضبوط کیوں نہ ہو۔''

چائے ختم ہوتے ہی انہوں نے پوچھا۔ اچھا یہ بتاؤ میں نے آج تک تم سے کبھی یہ پوچھا کہ تم کہاں کے رہنے والے ہو اور کس برادری سے تعلق رکھتے ہو؟ اس

طرح کا سوال انہوں نے کبھی نہیں کیا تھا۔ میں سن کر حیران ہوا۔ میں نے کہا جی نہیں۔انہوں نے پھر پوچھا آج تک کبھی میں نے تم سے یہ پوچھا کہ تمہارے ضلع کا نام کیا ہے اور تم کس اسٹیٹ کے رہنے والے ہو۔ میں نے کہا نہیں سر لیکن بات کیا ہے۔آج کیوں پوچھ رہے ہیں۔ کہنے لگے کسی یونیورسٹی کی سلیکشن کمیٹی تھی۔اس میں کسی مخصوص ریاست کے ایک بھی امیدوار کا انتخاب نہ ہوسکا۔ اس کے لئے اس یونیورسٹی میں دوسرے اسٹیٹ والوں نے جشن منایا۔ یہ کتنے افسوس کی بات ہے۔ایسا نہیں ہونا چاہیئے۔ میں نے کہا سر یہ تو سلیکشن کمیٹی اور اکسپرٹ پر منحصر کرتا ہے کہ کس امیدوار کا انتخاب کریں۔اتفاقاً کسی اسٹیٹ کا نہ ہوا ہوگا۔ کہنے لگے آپ کو معلوم ہے بانجھ اور جتھا دانشور تین طرح کے پائے جاتے ہیں۔ وہ کون سے۔ میں نے پوچھا۔ انہوں نے بتایا۔ایک وہ جو گروپ بناتے ہیں، کیونکہ تنہا چلنے کے لئے ہاتھ میں ادب کا کوئی معیاری کام ہونا چاہیئے جو ان کے پاس نہیں ہوتا۔اس لئے mediocres کا جتھا بنا لیتے ہیں اور جہاں جاتے ہیں جتھے میں جاتے ہیں۔ جیسے سیمینار، کانفرنس اور گورنمنٹ کی وہ ساری کمیٹیاں جن میں فنڈ کو منظور کرنا ہو۔ یہ گروہی دانشور یا جماعتی دانشور کہلاتے ہیں۔ دوسرے وہ جو تھیسس لکھتے ہیں۔ کیونکہ وہ تھیسس کے علاوہ اور کچھ لکھ نہیں سکتے۔اس لئے ہر جگہ کہتے رہتے ہیں کہ میں نے بیس تھیسس مکمل کرائے میں نے تیس تھیسس پورے کرائے جبکہ یہ کام در اصل طالب علم کا ہوتا ہے۔لیکن وہ تھیسس کے دانشور کہلاتے ہیں۔ جو ان میں سے بھی کچھ نہیں کر سکتے وہ سلیکشن کمیٹی میں اپنی دانشوری دکھلاتے ہیں۔ میں نے پوچھا وہ کس طرح۔ فرمایا وہ اس طرح کہ کمیٹی کے سامنے امیدوار میمنہ کی طرح ہوتا ہے اور یہ جناب شیر۔ سوال گھر سے بنا کر لاتے ہیں وہ بھی اپنی ریسرچ کا۔ اب امیدوار کی ریسرچ چاہے جو کچھ ہو یہ سوال پوچھیں گے اپنی ریسرچ کا۔ وہ بھی ایسے ایسے کہ جیسے پروفیسر کا انٹرویو نہ ہو بلکہ کوئز کا مقابلہ ہو رہا ہو۔ جیسے وہ پوچھیں گے کہ میرے باپ کا نام بتاؤ۔ میرے

باپ کی ڈیٹ آف برتھ بتاؤ۔اب امیدوار کیا خاک بتا پائے گا۔اور یہی دانشور جب کسی امیدوار کے بارے میں طے کر کے آتے ہیں بلکہ ہمیشہ طے کر کے ہی آتے ہیں تو پوچھتے ہیں کہ جناب آپ کے والد صاحب کا کیا نام ہے اوران کی تاریخ پیدائش کیا ہے۔ یہ کمیٹی دانشور کسی با صلاحیت امیدوار کو کمیٹی کے سامنے ذلیل ، رسوا اور جاہل ثابت کر کے، گویا بے ہتھیار سپاہیوں کو اپنے کند ہتھیار سے شکست دے کر انٹرویو روم سے جب باہر نکلتے ہیں تو پارٹی لیتے ہیں اور جشن مناتے ہیں۔ مال سلیکشن تو وہ پہلے ہی اپنے بینک اکاؤنٹ میں ٹرانسفر کرا چکے ہوتے ہیں۔نا اہل امیدوار جوائنگ کے بعد سب سے پہلے یہ ریسرچ کرتا ہے کہ اس کے انویسٹمنٹ کے روپے کس طرح واپس ہو سکتے ہیں۔ یہ جو یو.جی.سی اعلیٰ تعلیمی اداروں میں کوالیٹی اور معیاری تعلیم کو بہتر بنانے کے نئے نئے منصوبے بناتی ہے سب فضول ہیں۔ضرورت اس کی ہے کہ معیاری اور ایماندار استاد بحال کئے جائیں بقیہ مسائل خود بخود حل ہو جائیں گے۔ اس قسم کی گروہ بندی اور جتھا گری کسی سبجکٹ کے کسی بھی استاد کے لئے نہایت شرم کی بات ہے۔یاد رکھئے جو شخص فرسٹ کلاس صلاحیت کا حامل ہوگا وہ ہمیشہ فرسٹ کلاس کو لائے گا اور جو سکنڈ گریڈ کی اہلیت کا ہوگا وہ تھرڈ کلاس کو منتخب کرے گا۔ یہ سب کہتے ہوئے وہ سرتا پا غصہ اور طیش کی تصویر بنے ہوئے تھے۔میں تو گویا سانس روکے سن رہا تھا۔ظاہر ہے ان کی روانی میں کون خلل ڈال سکتا تھا۔خاموش ہوئے۔تھوڑا پرسکون ہوئے۔نوکر کو آواز دی پانی لاؤ۔ پانی پینے کے بعد مجھ سے کہا اچھا اب آپ جائیے۔

ایک ملاقات میں وہ کہنے لگے بھئی اب زندگی کا کیا بھروسہ۔اب میری عمر ستاسی کی ہو رہی ہے۔میں نے کہا آپ ایسا کیوں کہہ رہے ہیں۔ یہ سب آپ سوچنا ہی چھوڑ دیجئے۔اس دنیا میں ہر شخص کو آگے پیچھے رخصت ہونا ہے۔جب وقت آئے گا جانا پڑے گا۔ابھی تو آپ کو اپنے استاد سے ایک مقابلہ اور کرنا ہے۔ پوچھا۔وہ کیا ۔میں نے کہا پروفیسر آل احمد سرور صاحب نے نوے سال کی عمر پائی اس لئے آپ

کو ایک سو تک پہنچنا ہی چاہیئے۔ یہ سن کر مسکرائے لیکن خاموش رہے۔ تھوڑی دیر کے بعد کہا میں مرنے سے نہیں ڈر رہا ہوں کیونکہ چار اسلوب میں میں نے جو کچھ لکھ دیا ہے اگلے پچاس سال میں اردو میں کوئی اور نہیں لکھ سکتا۔ کسی ادیب کو مرنے کے بعد اس کی تصنیف ہی زندہ رکھتی ہے۔ موت سے خوفزدہ تو وہ لوگ ہیں جنہیں معلوم ہے کہ مرنے کے بعد وہ کتنے دنوں یاد کئے جائیں گے کیونکہ جناب کی تصنیف میں وہ لافانی عناصر کہاں جو کوئی مصنف پسینہ نکال کر اپنی تحریر میں پیدا کرتا ہے۔

ان کے انتقال کے گیارہ مہینہ پہلے سرسید نگر والے مکان کا واقعہ ہے۔ تقریباً ایک گھنٹہ کی گفتگو کے بعد میں نے جانے کی اجازت مانگی۔ وہ پلنگ پر نیم دراز تھے۔ میں نے خدا حافظ کہا اور ڈرائنگ روم کا دروازہ کھولا باہر آیا۔ جالی والا دروازہ اپنے آپ بند ہو گیا۔ میں نے ایک قدم بڑھایا تھا کہ دروازہ پھر کھلا۔ دیکھا سر باہر نکل رہے ہیں۔ میں نے ایک بار پھر جھک کر خدا حافظ کہا اور ان کی طرف ہاتھ بڑھایا تو انہوں نے آگے بڑھ کر مجھے اپنے سینے سے لگا لیا۔ دست شفقت میرے کندھوں پر تھے۔ جب میں الگ ہوا تو انہوں نے منہ سے کچھ نہیں کہا۔ مجھ سے بھی اب کچھ نہیں کہا جا رہا تھا۔ ان کا رخ رکشے کی طرف تھا جو راستے پر کھڑا تھا۔ میں نے باہر کے دروازہ کو کھولا۔ بند کیا۔ رکشے پر بیٹھا۔ وہ اب تک وہیں ورانڈے میں کھڑے تھے۔ رکشا آگے بڑھا۔ مکان پیچھے رہ گیا۔ میری طبیعت بھاری ہو گئی تھی۔ میرے ذہن میں برسوں پہلے اسی ڈرائنگ روم کا وہ منظر پھر گیا۔ وہ کہ رہے تھے ہاں جب میری والدہ کا انتقال ہوا تو اس دن انہوں نے مجھے اپنے سینے میں بھینچ لیا۔ بہت پیار کیا اور اسی رات وہ مر گئیں۔ یہ سوچ کر میں کانپ گیا۔ خدا خیر کرے۔ میں اورنگ آباد لوٹ آیا۔ چند روز بعد ڈاکٹر پریم کمار جی کا فون آیا۔ کہنے لگے غیاث جی قاضی صاحب والی کتاب کا ترجمہ ہندی سے اردو میں اگر جلدی ہو جاتا تو اچھا ہوتا۔ میں قاضی صاحب کو اسے پیش کرتا۔ ہندی میں انہوں نے ایک ایک لفظ سن لیا ہے۔ اب میں اسے اردو

میں ان کو پیش کرنا چاہتا ہوں۔ میں نے کہا جلدی آپ کیوں کہ رہے ہیں۔ کہنے لگے اب تو نیرج جی بھی نہیں رہے۔ مجھے تو اب ڈر لگنے لگا ہے۔ میرا دل پھر دھڑکا۔ میں نے کہا میں اپنی طرف سے پوری کوشش کر رہا ہوں۔ٹھیک گیارہ مہینے بعد استاد محترم نے اپنی آنکھیں ہمیشہ کے لئے بند کر لیں۔ ہر سال کی طرح میں ان کو سلام کرنے کی تیاری کرر ہا تھا۔ میرے تو گمان میں بھی نہ تھا کہ وہ اچانک اس طرح لوٹ نہ آنے والے سفر پر نکل جائیں گے۔

۲۰۱۸ میں میرا سلام کرنے آنا ابھی باقی تھا۔ مجھے اطمینان تھا کہ دہلی تو وہ اکثر چیک اپ کے لئے جاتے رہتے ہیں۔ گئے ہیں پھر آ جائیں گے۔لیکن آخری بار گئے ہیں۔ یہ معلوم نہ تھا۔ وہ جس کے پاس بیٹھ کر روحانی توانائی، جوش اور اعتماد کا احساس ہوتا تھا۔ ناامیدی بھاگ جاتی تھی۔ اپنے علم وتدبر پر بھروسہ پیدا ہو جاتا تھا۔ وہ چلا گیا ہے۔ وہ گزر گیا ہے۔اور اپنے پیچھے اپنے چاہنے والوں کے لئے ایک ایسا خلاء چھوڑ گیا ہے جسے کبھی نہیں بھرا جا سکتا لیکن کسی نے کہا ہے کہ بڑی شخصیات ہماری نظروں سے غائب تو ضرور ہو جاتی ہیں لیکن وہ ہمارے آس پاس ہی موجود رہتی ہیں۔اس خلاء کو بھرنے کے لئے ان کی بتائی ہوئی باتیں تو ہیں، خیالات تو ہیں، واقعات تو ہیں،ان کی تخلیقات تو ہیں،ان کی ملاقات کے وہ ناقابل فراموش لمحات ،شفقت ومحبت اور عنایات تو ہیں۔ یہ ہمارے ساتھ کل بھی تھیں آج بھی ہیں اور انشاء اللہ کل بھی رہیں گی۔اردو نثر کو نئے خیالات نئے موضوعات اور نئے تصورات سے سنوارنے والا، اردو نثر میں نئے تشبیہات اور استعارات کا باغ لگانے والا، مستقل موضوعات پر مستقل کتاب لکھنے والا ،مصر، دمشق،عرب ،فرانس اور دہلی کی تاریخ پر ناول لکھنے والا ،تعلیمی، اخلاقی ،سماجی اور انسانی قدروں اور اصولوں کی حفاظت کرنے کے لئے خود سے بڑی طاقتوں سے تنہا لڑنے والا، اپنے دشمنوں کے درمیان پہاڑ جیسی استقامت سے کھڑا رہنے والا، اپنے شاگردوں سے ایک مشفق اور سخت مزاج

استاد، ایک مہربان اور رفیق باپ کی طرح محبت کرنے والا اور حاجتمندوں کی خفیہ طور پر مدد کرنے والا اردو ادب میں قاضی عبدالستار جیسا کوئی اور نہ تھا۔ میں جب بھی انہیں یاد کرتا ہوں میرا سر ان کے احترام و عقیدت میں جھک جاتا ہے اور جب بھی ان کے سکھائے ہوئے سبق اور درس کو یاد کرتا ہوں تو میرے دل میں ایک نیا حوصلہ، نیا جوش، نیا جذبہ اور نیا ارادہ اور نیا منصوبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ان کی موت نے ہمیں مایوس اور سوگوار ہونا نہیں سکھایا ہے بلکہ یہ سکھایا ہے کہ برے سے برے حالات میں صبر وضبط سے کام لیتے ہوئے اس زندگی کا مقابلہ کرنا ہے اور اپنی خودی کو محفوظ رکھتے ہوئے کارہائے نمایاں انجام دینا ہے۔

بہاء الدین ذکریا یونیورسٹی ملتان پاکستان کے پروفیسر جناب لطیف الزماں خاں صاحب نے ۱۶/اپریل ۱۹۸۹ کے اپنے ایک خط میں قاضی صاحب سے اپنی محبت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

> ''سچ کا متلاشی، باطل کے لئے شمشیر برہنہ، احساس کی دھیمی دھیمی آنچ میں ہر دم تپاں، صداقت، خلوص اور محبت کا پیکر۔ وہ جو لفظ کی حرمت اور معنویت کا جاننے والا ہے، جو حدیث شعلہ رخاں ہے، وہ لوگ جو اس کی گفتگو میں متصادم میلانات کی تلاش کرتے ہیں، غلط بلکہ بر خود غلط لوگ ہیں، اس کے درشت لہجہ کے باطن میں کس نے جھانکا، اس کے پاکیزگیٔ شوق کو کس نے جانا، وہ شہر ناپرساں اور شہر کم نظراں میں ایک تاج محل ہے۔ رشید صاحب علی گڑھ کے ہنچ بیک آف ناترے دیم تھے۔ وہ علی گڑھ کا داستان گو ہے۔ رشید صاحب سے مجھے عقیدت ہے۔ اس شخص سے مجھے محبت ہے۔ رشید صاحب کا خیال آتا ہے تو میں سر جھکا لیتا ہوں، ادب سے تعظیم سے، اس کا خیال آتا ہے تو میرا سر بلند ہو جاتا ہے ناز سے فخر سے۔ رشید صاحب ہوش مندی اور تفکر کا پیکر تھے۔ وہ صاف

گوئی اور صداقت کا پیکر ہے۔''

قاضی عبدالستار اردو ادب میں ایک لیونگ لیجنڈ کی حیثیت رکھتے ہیں۔انہوں نے اپنے موضوعات اور اسلوبیات سے اردو فکشن کے دامن کو وسیع کیا ہے۔ان سے بہتوں نے فیض حاصل کیا ہے اور آنے والی نسلیں ان کے جلائے چراغ سے نئے چراغ روشن کرتی رہیں گی۔گرچہ اول اور دوئم کا امتیاز مناسب نہیں تاہم اس دنیا میں دو بڑے تخلیق کاروں کے احسان کو اولاد اور شاگرد نام کی مخلوق اپنی چھوٹی سی زندگی میں ادا کرنے سے قاصر ہی رہ جاتی ہے۔ان میں سے اول کو دنیا مادر مہربان کے نام سے یاد کرتی ہے اور دوئم کو رہنمائے زندگی اور استاد محترم سے مخاطب کیا جاتا ہے۔ان دونوں کی خدمت کے بعد انسان دانش نورانی اور دانش برہانی کے اعلیٰ مقام پر سرفراز ہوتا ہے۔استاد کے سکھائے ہوئے ایک لفظ کا حق ادا کرنے کے لئے ایک عمر کافی نہیں۔کاش خدا مجھے کئی زندگیاں عطا کرتا تو میں اس حق کو ادا کرنے کی کوشش خام کرتا۔وہ لوگ خوش قسمت ہوتے ہیں جو ساری زندگی اپنے استاد کے سائے میں گزار دیتے ہیں اور ان کی صحبت میں اپنا دامن علم و دانش سے گلزار کرتے رہتے ہیں لیکن سب کی قسمت یکساں نہیں ہوتی۔میں اپنی قسمت سے ہمیشہ ڈرتا رہا ہوں۔اسی قسمت نے ہمیں دور دراز کے سفر پر بھی مجبور کیا۔اس درازئی سفر نے ہمیں ان مہربانوں سے دور کر دیا جن کی صحبت میں میں چراغ سے آفتاب ہونے والا تھا۔اور اب تو درازئی سفر اور فاصلے کی وجہ بھی بے وجہ ہوگئی کیونکہ جس کے وجود سے اس کی اہمیت تھی وہ اس دنیا سے ہمیشہ کے لئے روپوش ہوگیا ہے۔خدا مغفرت کرے۔وہ بحیثیت شخص، فنکار اور استاد تینوں بے مثال تھے۔

جب نام ترا لیجئے تب آنکھ بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

☆☆☆

شارب ردولوی کی فکشن تنقید

پروفیسر اسلم جمشید پوری

اردو تحقیق و تنقید کے سلسلے میں جب بیسویں صدی اور موجودہ صدی کے چند اہم ناموں کا شمار کیا جاتا ہے تو ان میں شارب ردولوی کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ شارب ردولوی نے اپنے تحقیقی و تنقیدی رویوں اور نظریوں سے اپنی الگ شناخت قائم کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کتاب ''جدید اردو تنقید: اصول و نظریات'' سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ یوں تو ان کی متعدد کتابیں شائع ہو کر مقبول ہو چکی ہیں۔ جن میں ''معاصر اردو تنقید: مسائل و میلانات''، ''انتخاب غزلیات سودا مع مقدمہ''، ''اردو مرثیہ آزادی کے بعد''، ''دہلی میں اردو تنقید''، ''تنقیدی مطالعے''، ''مطالعہ ولی''، ''مرثیہ انیس میں ڈرامائی عناصر'' وغیرہ کافی مقبول ہیں۔ بعض کتابوں کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں سب سے مقبول کتاب ''جدید اردو تنقید: اصول و نظریات'' (جس کے تقریباً 10 ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں) ہے۔ جو ان کا پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے جسے انہوں نے معروف نقاد پروفیسر سید احتشام حسین کے زیر نگرانی مکمل کیا۔ اس کتاب کا پہلا ایڈیشن 1967ء میں شائع ہوا۔ یہ کتاب 1970ء کے بعد سے جدید تحقیق و تنقید کے حوالے سے کام کرنے والے محققین و

ناقدین کے لئے تحقیقی سرچشمہ بنی ہوئی ہے۔ ہندو پاک میں تنقید پر کام کرنے والے طلباء کے لئے یہ ایک بے حد اہم کتاب ہے۔ اس کتاب میں پروفیسر شارب ردولوی نے ادب کیا ہے، ادب کے معیار مغربی نظریات تحریکیں، ادب برائے ادب، ترقی پسند تحریک، کلاسیکی، نو کلاسیکی تحریک، رومانی تحریک، تصوف، شاہ ولی اللہ اور وہابی تحریک، بھگتی تحریک، علی گڑھ تحریک، رومانی ونفسیاتی تنقید، ادب کی نفسیات، جمالیاتی وتاثراتی تنقید، تاریخی، مارکسی وسائنٹی فک تنقید تحقیق وتنقید، تشریحی تنقید، تقابلی تنقید، تجزیاتی تنقید، مختلف اسالیب نقد، ادبی تنقید کے اصول کے ساتھ ساتھ جدید اور نئی تنقید کے بالکل نئے موضوعات مثلاً تنقید کے چند نئے رجحانات، نوتنقید (جدید تنقید) شکاگو تنقید، اسلوبیات، ساختیات، رتعبیر، وغیرہ کو بہت عمدگی سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ ہی نہیں انہوں نے ابتداء سے لے کر آزادی کے بعد تک کے اہم ملکی وغیر ملکی ناقدین ومحققین کے کاموں پر بھی اچھی خاصی بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''تنقید کے اس دبستان میں سب سے اہم نام امریکی نقاد اسپنگارن کا ہ جس نے تاثراتی تنقید کو ''نئی تنقیدی'' یا تخلیقی تنقید کا نام دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ادب یا تنقید کا مقصد یہ نہیں ہے کہ وہ سماجی یا اخلاقی اظہار یا تبلیغ کرے، کوئی فنی تخلیق اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتی۔ ووصرف فن کا ایک نمونہ ہے اور اس کا مطالعہ اسی شکل میں کرنا چاہیے۔ کسی فنی تخلیق کے مطالعہ سے قاری کے ذہن میں کچھ تاثرات پیدا ہوتے ہیں ان تاثرات کا اظہار بھی ایک قسم کی تخلیق ہے۔ مگر قاری حساس ہے تو وہ ان تاثرات سے ایک نئی کتاب کی تخلیق کرسکتا ہے۔ والٹر پیٹر اور آسکر وائیلڈ بھی اسی دبستان کے علمبرداروں میں تھے اس قسم کی تنقید میں سب سے زیادہ اہمیت اسٹائل کی ہے''

(جدید اردو تنقید اصول ونظریات ڈاکٹر شارب ردولوی ص، 91، اتر

پردیش اردو اکادمی لکھنو 1994)

شارب ردولوی کا شمار اردو کے جدید نقادوں میں ہوتا ہے۔ بحیثیت ناقد و محقق ان کی شناخت کافی مستحکم ہے۔ انہوں نے اپنے نظریہ نقد کو اپنے مختلف مضامین اور کتب میں پیش کیا ہے۔ فکشن کے تعلق سے بھی آپ نے بہت سے مضامین میں اپنی آرا، اور نقد پیش کی ہے۔ یہ بات بھی کی ہے کہ آپ کی فکشن تنقید پر علیحدہ سے کوئی مخصوص یا مسلسل کتاب شائع نہیں ہوئی ہے لیکن متعدد ناولوں اور ناول نگار، افسانہ نگاروں پر آپ کے مضامین فکشن تنقید کی بعض لکھنے والوں کی بڑی بڑی کتابوں پر بھی بھاری ہیں۔

فکشن تنقید میں کیا ہے، کیا ہونا چاہیے اور رومانی فکشن میں کون کون سی خصوصیات پائی جاتی ہیں ان سب کے تعلق سے پروفیسر شارب ردولوی لکھتے ہیں:

> ''سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی، جنہوں نے اردو میں باقاعدہ رومانی تحریک کی بنیاد رکھی۔ ان کے یہاں انفرادیت پسندی، آزادی، فطرت، حسن، عورت اور انسان سے محبت کے جذبے کی فراوانی ہے جو کہ رومانیت کی خصوصیت بھی گئی ہے۔ انہوں نے عقل سے زیادہ دل پر زور دیا ہے۔ جو کہ عورت اور حسن و عشق کا مرکز ہے۔''
>
> (جدید اردو تنقید اصول و نظریات ڈاکٹر شارب ردولوی ص، 175، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنو 1994)

درج بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شارب ردولوی فکشن خاص کر رومانی فکشن نگاروں میں جہاں رومانیت تلاش کرتے ہیں وہیں رومانیت کی تعریف بھی کرتے ہیں کہ عقل سے زیادہ دل پر زور دیا جاتا ہے۔ جو کہ عورت، حسن اور عشق کا مرکز ہے۔

''داستان امیر حمزہ میں تہذیبی افکار''

شارب ردولوی کا داستان کے حوالے سے ایک بڑا ہی مدلل اور تحقیق کی رو سے عمدہ مضمون ہے۔ جس میں شارب ردولوی نے تحقیق کے بعد یہ واضح کیا ہے کہ داستانِ امیر حمزہ کو دنیا کی سب سے بڑی داستان کہا گیا ہے۔ جسے متعدد داستان گویوں نے اپنے اپنے طور پر پیش کیا ہے۔ جس میں دکن سے لے کر شمال کے داستان گو شامل ہیں۔ اردو میں داستان امیر حمزہ کی قدیم ترین روایت جسے ''داستان امیر حمزہ دکنی'' کہا گیا، جس کے کچھ نسخے برٹش میوزیم میں موجود ہیں۔ قدیم ترین نسخہ 1701ء کا ہے۔ صرف رامپور ہی میں تقریباً دو درجن داستان گویوں نے داستان امیر حمزہ اور طلسم حمزہ کی تحقیق کی ہے۔ ان میں زیادہ تر داستان گو لکھنو سے رامپور آئے تھے۔

پروفیسر شارب ردولوی نے تحقیق کے بعد یہ بھی ثابت کیا ہے کہ لکھنو میں لکھی جانے والی داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا 29 جلدوں پر مشتمل ہے۔ جس کے لکھنے والے سید ندیم حسین، محمد حسین جان اور احمد حسین قمر لکھنوی ہیں۔ یہ داستان ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ اس لیے اسے دنیا کی سب سے بڑی داستان کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔

داستانوں کے اپنے اوصاف ہوتے ہیں۔ ان میں خیالی قصوں کو اساس کی اہمیت حاصل ہے۔ اسی لیے بعض اوقات داستان کو اپنے فرضی اور خیالی قصے گڑھ کر مہینوں اپنے سننے والوں کو باندھے رکھتا ہے۔ وہ دیو، جن، پری، جادو، ٹونے جیسے نا قابل یقین کرداروں اور واقعات کو اپنی خیال آرائی اور تخیل کی بنیاد پر آگے بڑھاتا رہتا ہے۔ یہ زمانہ داستان کے فروغ کا زمانہ ہی ہے۔ جو 1857ء کا زمانہ ہے۔ شارب ردولوی اس سلسلے میں بہت اہم بات سامنے لاتے ہیں۔ ان کے مطابق مغلیہ سلطنت کا زوال ہی داستانوں کے فروغ کا سبب بنا۔ یعنی جب روزگار یا ذریعہ معاش ختم ہو جاتا ہے تو بے روزگاری دوسرے کاموں کی طرف مائل کر دیتی ہے۔

پروفیسر شارب ردولوی داستان کے اس عہد کے تعلق سے یوں رقم طراز ہیں:

''یہ ایک حقیقت ہے کہ جب جدو جہد اور عمل کی طاقت کم ہو جاتی ہے تو خیالی جدو جہد، خیالی جنگ اور فتوحات تسکین کا ذریعہ بن جاتی ہیں۔ اور اسی میں اپنی فتح کا احساس ہوتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو یہ سارا عہد عملی طور پر شکست خوردہ اور مریض نظر آئے گا۔ افیم گھل رہی ہے، مدک چرس، اور سلفے کا دور چل رہا ہے۔ گل افشانی گفتار کے لئے اگر شراب نہ ہو تو بغیر افیون کی چسکی کے زبان نہیں کھلتی۔ شاہد بازی کا بازار گرم ہے، طوائفیں، ڈیرے دار، کنیزیں، سافنیں، سرائے والیاں، میلے ٹھیلے ہوں یا بازار ہر جگہ دل جمعی کے لئے موجود ہیں۔''

(تنقیدی عمل، پروفیسر شارب ردولوی ص 180-186 مطبوعہ ایجوکیشنل پبلیکیشنز ہاؤس، 2017)

داستان امیر حمزہ کا لکھنو میں جو ترجمہ ہوا وہ اپنے اندر لکھنوی تہذیب اور زبان کی جھلکیاں رکھتا ہے۔ اس میں تہذیب، اسلوب اور منظر نگاری میں داستان کا عہد سانسیں لیتا ہوا نظر آتا ہے بلکہ اگر داستان امیر حمزہ کو اپنے عہد کی زندہ تصویر کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

پروفیسر شارب ردولوی داستان امیر حمزہ کے تعلق سے لکھتے ہیں:

داستان امیر حمزہ خیر وشر کی جنگ ہے ایک طرف نیکی ہے ایک طرف بدی۔ یہ الگ بات ہے کہ سلاح جنگ دونوں کے پاس مافوق الفطرت ہیں۔ کوئی جادو سے لڑتا ہے، کوئی لوح سے اور پیغمبروں، پیروں اور بزرگوں کی عنایت کردہ طاقتوں سے۔ پھر طلسم کا جواب بھی ان کے پاس عمر اور ان کے ان گنت عیاروں کی عیاری میں موجود ہے۔ طلسم ہی کی تیزی سے وہ ہر جگہ پہنچ سکتے ہیں، اپنی شکل بدل کر اور دشمنوں کی شکل

اختیار کر کے دشمن کو دھوکا ہی نہیں شکست بھی دے سکتے ہیں۔‘‘

(تنقیدی عمل، پروفیسر شارب ردولوی،ص 181 مطبوعہ ایجوکیشنل پبلیکیشنز ہاؤس، 2017)

داستان امیر حمزہ کے تعلق سے رؤف رونی نے لکھا ہے کہ ’’اگر داستان امیر حمزہ میں سے ساحری اور عیاری نکال لیجئے تو باقی لکھنو کی معاشرت ہی بچے گی۔‘‘ شارب ردولوی صاحب کا خیال ہے کہ ساحری اور عیاری بھی دراصل اس معاشرت کا ایک حصہ ہے اور یہ سچ ہے کہ وہ مبالغہ کی انتہا پر ہے لیکن غلو اس عہد کے مزاج میں شامل ہے۔

پروفیسر شارب ردولوی داستان امیر حمزہ کا ایک طویل اقتباس نقل کرتے ہیں۔ اور یہ دکھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس میں جو مواد، کردار، واقعات و معاملات درج ہیں ان میں بہت حد تک ہندوستانی یا عجمی تہذیب نمایاں ہے۔ یہ بات اس اقتباس ہی کے لئے نہیں بلکہ پوری داستان امیر حمزہ پر منطبق ہوتی ہے۔ آپ داستان کو کہیں سے بھی پڑھ لیجئے۔ کسی بھی کردار کو اٹھا لیجئے، کوئی واقعہ دیکھ لیجئے، سب میں آپ کو ہندوستانی تہذیب کے اثرات خاص کر اودھ کے علاقے کی وہ ہندو مسلم تہذیب، ہندو مسلم کلچر جو مشترکہ تہذیب کی اساس مانا جاتا ہے، جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے۔ پروفیسر شارب ردولوی داستان کے اس وصف کو کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

’’اس میں جو منظر کشی اور انسانی عمل اور احساس کی خوبصورت تصویر پیش کی گئی ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتی۔ زبان کی سلاست اور اودھ کی بامحاورہ زبان پیر سے حل مشکل کے لئے دعا۔ سمرن پہننا، ازار بند میں کنجی باندھنا، پانچوں کا ہاتھ سے چھوٹ کر پاؤں پر آجانا، کنٹھی پہننا، گھنٹوں اور ناقوس کا بجنے لگنا، سوبکریاں اور موہن بھوگ وغیرہ نذر کرنے اودھ سے ہندو مسلم کلچر کے امتزاج کی خوبصورت تصویر ہے۔‘‘

(تنقیدی عمل، پروفیسر شارب ردولوی ص183 مطبوعہ ایجوکیشنل پبلیکیشنز ہاؤس،2017)

پروفیسر شارب ردولوی نے بڑی عرق ریزی کے ساتھ داستان کا ہر پہلو سے مطالعہ کیا ہے۔ وہ داستان کے مختلف واقعات کا حوالہ دیتے ہوئے واضح کرتے ہیں کہ داستان امیر حمزہ کے بیشتر حصے خصوصاً جنگ اور حملوں کے اقتباسات میں اودھ کی تہذیب مترشح ہے۔ اور بعض کردار جو کہ عربی ہیں لیکن ان کی تہذیب ومعاشرت ہندوستانی دکھائی گئی ہے۔ یہ بات جہاں دوسرے ناقدین کی نظر میں داستان کا کمزور پہلو اور نقص ہے، پروفیسر شارب ردولوی اسے داستان کی طاقت مانتے ہیں۔ انہوں نے اپنے مضمون میں متعدد مقامات پر داستان کے مختلف اقتباسات نقل کئے ہیں اور اپنی تحقیقی اور تنقیدی نظر سے کام لیتے ہوئے داستان امیر حمزہ کا بڑا ہی متوازن مطالعہ پیش کیا ہے۔ یہ ایک اچھے فکشن ناقد کی پہچان ہے۔ مضمون کے آخری جملے ملاحظہ ہوں جو انہوں نے امیر حمزہ کی سواری کے تعلق سے ایک اقتباس کی وضاحت میں تحریر کئے ہیں:

''یہ لشکر کیا ہے، درباری آداب سے آراستہ لکھنو کا جلوس شاہی ہے۔ جس میں اس عہد کے درباری لوازمات میں ایک ایک چیز موجود ہے۔ یہاں پر اس بحث کی گنجائش نہیں کہ داستان امیر حمزہ کا محل وقوع کیا ہے۔ یہ لوگ کون ہیں، جنگ کن سے ہے لیکن ایک بات واضح ہے کہ ان سب کے طور طریقے، رہن سہن عادات واطوار سب لکھنو اور اودھ کے ہیں۔ یہ داستان اور ان کے کردار عربی وعجمی ہیں لیکن ان کی تہذیب ومعاشرت ہندوستانی ہے۔ جو اس داستان کی کمزوری نہیں طاقت ہے۔''

(تنقیدی عمل، پروفیسر شارب ردولوی ص 188 مطبوعہ ایجوکیشنل پبلیکیشنز ہاؤس،2017)

چودھری محمد علی ردولوی کی افسانہ نگاری

اردو افسانہ اپنے ابتدائی دور میں دنیا کی مختلف زبانوں کے افسانوں اور قصوں کے ترجمے، داستانوں کے اثرات، مافوق الفطرت عناصر وغیرہ سے پر تھا۔ یہ بات بھی مصدقہ ہے کہ علامہ راشد الخیری کے افسانے نصیر اور خدیجہ (1903ء) کو اردو کا اولین افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ جب کے اردو کے اولین افسانے کے سلسلے میں راشد الخیری کے ساتھ ساتھ سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، شاد عظیم آبادی، پریم چند اور چودھری محمد علی ردولوی کے افسانوں کو بھی اس زمرے میں رکھا جاتا ہے۔ بعض ناقدین پریم چند کو اردو کا پہلا با قاعدہ افسانہ نگار مانتے ہیں۔ پریم چند کی پیدائش 1980ء میں ہوئی ہے اور چودھری محمد علی ردولوی کی پیدائش بھی 1980ء کی ہے لیکن بہت سی تحقیقی کاوشوں کے باوجود چودھری محمد علی ردولوی کی پہلی تخلیق 1910ء سے پہلے نہیں ملتی۔ پروفیسر شارب ردولوی نے اپنے مضمون ہذا میں پریم چند اور چودھری محمد علی ردولوی کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ان کی تحقیق سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ چودھری محمد علی اس زمانے میں بھی اچھے افسانے لکھ رہے تھے۔ جب اردو افسانہ اپنے پیروں پر کھڑا ہونے کی کوشش کر رہا تھا۔

> ''جس وقت اردو افسانہ خود اپنے پیروں پر کھڑے ہونے اور چلنے کی کوشش کر رہا تھا۔ اور اس چلنے میں کہیں اس کے جسم کا وزن ایک طرف ہو جاتا اور کبھی دوسری طرف، اور اس طرح وہ ڈگمگا ڈگمگا کر قدم بڑھانے کی ہمت کر رہا تھا۔ اس وقت چودھری محمد علی کے افسانے کہانی کی خوبصورت بُنت اور قصہ گوئی کے پورے فن کے ساتھ سامنے آ رہے تھے''۔

چودھری محمد علی ردولوی کا شمار پریم چند کے معاصرین ہی میں ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنی رودالوی کی تعلق داری کی مصروفیت کی وجہ سے افسانہ نگاری پر زیادہ توجہ نہیں

دے پائے اوراس میدان میں پیچھے رہ گئے جبکہ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس جس کی صدارت پریم چند نے کی تھی، میں خطبہ استقبالیہ خود چودھری محمد علی ردولوی نے پیش کیا تھا۔ چودھری محمد علی کی کاروباری مصروفیات کے تعلق سے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے واضح طور پر لکھا ہے:

''انہیں ردولوی کی تعلق داری نے مار رکھا تھا۔'' ''ماضی میں محمد علی ردولوی محض اس لئے ناکام ہوگئے تھے کہ پریم چند کے طریقہ کار کورد کرتے تھے۔''

پروفیسر شارب ردولوی مرزا حامد بیگ کی باتوں سے اتفاق کرتے ہیں کہ پریم چند گاؤں کے مسائل اور سماجی حقیقت نگاری میں براہ رست Involve تھے۔ دوسری طرف چودھری محمد علی قصبات کے مسائل،تہذیب اور انسانی نفسیات کو افسانے میں ڈھال رہے تھے۔ یہ بات بھی صحیح ہے کہ پریم چند کے افسانوں کا کینوس کافی بڑا تھالیکن چودھری محمد علی کے افسانے بھی اپنی الگ اہمیت رکھتے ہیں۔ چودھری محمد علی کا پہلا افسانہ ''گناہ کا خوف'' ہے جو اردو کے ابتدائی افسانوں میں منفرد ومختلف ہے۔ اس میں کاروباری، جاگیردارانہ اور تعلق داری کے معاملات و واقعات اور مقدمات ہیں۔اس کا مرکزی کردار عبدالمغنی ہے جو شکست خوردہ جاگیردارانہ نظام کا نمائندہ کردار ہے۔ چودھری محمد علی کے یوں تو متعدد افسانے مقبول ہیں جن میں 'آنکھوں کی سوئیاں' 'میٹھے بول' اور تیسری جنس شامل ہیں۔امیری کی بو اور تیسری جنس ان کے بے مثل افسانے ہیں۔امیری کی بو کے تعلق سے پروفیسر شارب ردولوی لکھتے ہیں:

> ''امیری کی بو اس مٹتی ہوئی تہذیب کی اعلیٰ قدروں کی تصویر ہے۔سبک رفتار، دلکش رسم آمیز ہر حالت میں خوش یا راضی بہ مرضی خدا۔اس کہانی میں امراء ورؤسا کے خاندانوں اور قصبات وشہر کی سماجیات ہے۔کہ کس طرح قصبات میں پرورش پانے والی تہذیبی اقدار شہر آکر کچھ عرصے

میں وہاں کی کاروباریت کا حصہ بن جاتی ہیں۔اس طرح وہ تہذیب جو
قصبات میں پرورش پائی تھی رفتہ رفتہ قصہ پارینہ بنتی جارہی ہے۔''

پروفیسر شارب ردولوی نے محمد علی کی افسانہ نگاری کے تعلق سے مناسب طور پر لکھا ہے کہ اس کی رفتار قدر متبادل اور قصبات وشہر کی سماجیات کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔''تیسری جنس''اور''امیری کی بو'' یہ دونوں افسانے اس زمانے میں قلم بند ہوئے جب ہمارے یہاں جنسی موضوع پر افسانے لکھنے کا رواج عام نہیں تھا۔ چودھری محمد علی نے جنس کو موضوع تو بنایا لیکن اپنی تہذیبی اقدار اور شگفتہ مزاجی پر کہیں اور کبھی حرف نہ آنے دیا۔ان کے افسانوں میں (گناہ کا خوف) جنسیت فحاشی کی حد تک آگے نہیں جاتی جبکہ ان کے بعد منٹو اور عصمت چغتائی کے بعض افسانوں میں جنسیت میں کھلا پن اور فحاشی در آئی ہے۔ پروفیسر شارب ردولوی نے عصمت کے لحاف کا تقابل چودھری محمد علی کے افسانہ''گناہ کا خوف'' سے کیا ہے۔اور یہ بھی بتایا ہے کہ عصمت چغتائی کے یہاں لحاف میں زیادہ کھلا پن درآیا ہے جو فحاشی کی حد تک چلا گیا ہے۔

''ایک قطرہ خون''

''ایک قطرہ خون'' پروفیسر شارب ردولوی نے عصمت چغتائی کے شہرہ آفاق ناول''ایک قطرہ خون'' کا بہترین تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔ دراصل عصمت چغتائی پورے اردو فکشن میں اپنے اسلوب کے لئے جانی جاتی ہیں۔ان کے افسانوں اور ناولوں میں متوسط طبقہ کے کردار خصوصاً فصیل بند شہروں کے افراد ملتے ہیں جن کی بولی الگ قسم کی ہوتی ہے۔ جسے ہم کہیں بیگماتی زبان اور کہیں کارخنداری زبان کہتے ہیں۔عصمت چغتائی کو اس زبان اور اس کی باریکیوں پر خاصا عبور حاصل ہے۔ان کے بیشتر افسانے اور ناول اس زبان سے آراستہ نظر آتے ہیں اور یہی ان کے اسلوب کی اصل شناخت ہے، جو انہیں اپنے ہم عصروں میں ممتاز کرتی ہے۔

ناول ''ایک قطرہ خون'' ان کا اپنے زمانے کا لیک سے ہٹ کر لکھا گیا ناول ہے۔ یہ ناول خود ان کے مخصوص اسلوب اور انداز سے بھی الگ ہے۔اس ناول میں انہوں نے تجربہ کیا ہے۔انہوں نے میر انیس کے مرثیوں سے روشنی لے کر ناول کی شکل میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ان کے کردار جہاں اچھائیاں رکھتے ہیں وہیں ان کے اندر منفی پہلو بھی ہوتے ہیں جو کسی بھی کردار کی تکمیل کرتے ہیں۔خود شارب ردولوی ان کے کرداروں کے تعلق سے لکھتے ہیں:

''وہ اپنے کرداروں کے ذریع زندگی کی برائیوں کو نکال پھینکیں اور اسے حسن رعنائی خوشی اور سکون کا مجسمہ بنا دیں۔ان کے رومانی کردار بھی عشق محض کے بجائے کسی نہ کسی پہلو سے سماج کی تعمیر کا حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔وہ اپنے احاطہ عمل میں اپنی چھوٹی سی دنیا میں اپنے گھر کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں اور غموں میں ایک مثبت کردار کی تصویر بن کر آتے ہیں اور زندگی کے لازوال حسن کا پرتو پڑھنے والے کے ذہن پر چھوڑ جاتے ہیں۔''

(تنقیدی مطالعے، پروفیسر شارب ردولوی ص220،نصرت پبلیشر لکھنو 1984ء)

ان کے کرداروں کا مطالعہ اگر ''ایک قطرہ خون'' کی روشنی اور واقعہ کربلا کے پس منظر میں کیا جائے تو بالکل برعکس بات سامنے آتی ہے۔عصمت چغتائی نے دنیا کی سب سے بڑی جنگ جو حق کی خاطر لڑی گئی، جسے پوری دنیا واقعہ کربلا کے نام سے جانتی ہے،کو ناول کرنے کی کوشش کی ہے۔انیس کے مرثیوں میں جو واقعات منظوم بیان ہوئے ہیں۔عصمت چغتائی نے ان واقعات کو تفصیلی طور پر ناول میں بیان کیا ہے۔انیس کے مرثیے میں بھی بیانیہ شاعری ملتی ہے۔جس میں قصہ پن بھی ہوتا ہے اور بعض مقامات پر ڈرامائیت بھی ہوتی ہے۔''ایک قطرہ خون'' ستائس ابواب پر مبنی

عصمت چغتائی کا تحریر کردہ ایسا ناول ہے جو واقعہ کربلا کو از سے ابتدا تا انتہا پیش کرتا ہے۔ ابتدائی ابواب میں امام حسن اور حسین کے بچپن کے واقعات، رسول خدا حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم اور ان کی والدہ فاطمہ زہرا کی محبت کو بھی بیان تفصیل سے کیا ہے۔ دسویں باب کے بعد واقعہ کربلا کے اسباب، واقعہ کربلا اور بعد میں اہل بیت کی اسیری اور دربدری کا بیان ہے۔ شارب ردولوی ناول کے اس حصہ پر یوں رقم طراز ہیں:

''مذہبی کرداروں کے باوجود قصہ پن کو باقی رکھنا واقعات اور مقامات کے ذریعے ایسے مواقع پیدا کرتا ہے کہ شدت جذبات سے آنکھیں نم ہو جائیں۔ ان کے کرداروں کی عظمت کو کہانی کے باوجود اسی مقام پر رکھنا جہاں عقیدت مند آنکھیں انہیں دیکھنا چاہتی ہیں اور ان سب کے باو جود ارضی کرداروں کی طرح پیش کرنا، شوہر اور بیوی کے جذبات، باپ اور بیٹی کی محبت، بہن اور بھائی کی الفت، چھوٹے بڑے کا پاس، عورتوں اور بچوں کی جذبات نگاری یہ ایسے مشکل مواقع تھے کہ ناول یا افسانے میں اس تاریخی پس منظر اور مذہبی احترام کے ساتھ عہدہ برا ہونا آسان نہیں تھا لیکن عصمت چتائی نے کامیابی کے ساتھ ان ساری باتوں کو پیش کیا ہے۔ انہوں نے ان سارے واقعات کو ناول کی شکل دینے کے لیے نہ صرف یہ کہ بہت پڑھا ہے اور سوچا ہے بلکہ بڑی محنت کی ہے۔''

(تنقیدی مطالعے، پروفیسر شارب ردولوی ص 226-225 نصرت پبلیشر لکھنو 1984ء)

درج بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شارب ردولوی نے عصمت چغتائی کے ناول کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے۔ اور ان کی نظر ناول کے بعض باریک سے باریک پہلو پر بھی ہے۔ کیونکہ تاریخی پس منظر خصوصاً مذہبی پس منظر کے ساتھ واقعات کا ناول میں بیان کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہی بات شارب ردولوی نے اپنے درج بالا

اقتباس میں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔شارب ردولوی نے ناول کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے بعض حقائق کو بھی سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔اور جہاں انہیں ناول یا کرداروں میں جھول نظر آیا اس کا بھی انہوں نے برملا اظہار اپنی تنقید میں کیا ہے۔ مثلاً:

''پورا ناول پڑھنے کے بعد کردار نگاری کی حیثیت سے نہ تو امام حسین کی فوج کا کوئی کردار اور نہ فوج مخالف کا کوئی کردار اس طرح کا اثر چھوڑتا ہے جس طرح کا اثر انیس کے مرثیوں کو پڑھ کر مرتب ہوتا ہے۔اس کے علاوہ واقعات کے اعتبار سے بھی بعض جگہیں قابل غور ہیں مثلاً صفحہ 162 پر لکھا ہے۔''محرم کی چوتھی تاریخ سے پانی پر پابندی ہوگئی۔'' لیکن ۷محرم تک کسی نہ کسی طرح پانی ملتا رہا جبکہ روایات یہ بتاتی ہیں کہ ۷محرم سے پانی پر پابندی عائد ہوئی۔''

(تنقیدی مطالعے، پروفیسر شارب ردولوی ص228 نصرت پبلیشر لکھنو 1984ء)

پروفیسر شارب ردولوی نے ناول ''ایک قطرہ خون'' میں پائی جانے والی بعض تسامحات اور اغلاط کی جانب اشارے کئے ہیں یہ جہاں شارب ردولوی کی غیر جانبدارانہ فکشن ناقد ہونے کا بین ثبوت ہے وہیں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ عصمت چغتائی نے ناول کے بیان میں بعض تحقیقی امور کی طرف توجہ نہیں کی۔ان سب باتوں سے الگ مجموعی طور پر ہم ایک قطرہ خون کو اچھا ناول مانتے ہیں۔جس میں حضرت امام حسین کی حق کی خاطر قربانی کا ذکر تخلیقی پیرائے میں ملتا ہے۔یہ بات پروفیسر شارب ردولوی بھی تسلیم کرتے ہیں۔پروفیسر شارب ردولوی نے ناول کے اس پہلو کی جانب بھی اشارے کئے ہیں جن سے انسانی حقوق کی حفاظت اور ظلم و جبر کے شکار لوگوں کی خواہش انقلاب بھی عیاں ہوتی ہے۔پروفیسر شارب ردولوی اپنے

مضمون کا اختتام ان جملوں پر کرتے ہیں:

''اس لیے کہ وہ جاہ و منصب اور سلطنت کی ہوس نہیں رکھتے تھے۔ بلکہ ان انسانوں کے حقوق کی حفاظت کے لیے انقلاب چاہتے تھے جو ظلم و جبر کا شکار تھے جن کے خدا کے دیے ہوئے حقوق حاکموں نے غضب کر رکھے تھے، ایک قطرہ خون، فنی اعتبار سے ناول نہ ہوتے ہوئے بھی اس واقعہ عظیم کی بیجد کامیاب اور بیحد پر اثر کہانی ہے۔''

(تنقیدی مطالعے، پروفیسر شارب ردولوی ص 231 نصرت پبلیشر لکھنو 1984ء)

پروفیسر شارب ردولوی نے ایک فکشن ناقد کے طور پر عصمت چغتائی کے ناول ''ایک قطرہ خون'' کا بڑا اچھا جائزہ پیش کیا ہے۔ اس جائزے میں انہوں نے عصمت چغتائی کے اسلوب، موضوع کے انتخاب، حقائق کو ناول میں ڈھالنا اور بعض اغلاط کی جانب جو اشارے کئے ہیں وہ ان کی اچھی تنقید کی غمازی کرتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی: ایک اہم افسانہ نگار

احمد ندیم قاسمی کا شمار پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کی افسانہ نگار ٹیموں کے بعد ابھرنے والے نئے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ جس میں سعادت حسن منٹو عصمت چغتائی، کرشن چندر، بیدی وغیرہ شامل ہیں۔ درج بالا ہر افسانہ نگار اپنے عہد کا منفرد افسانہ نگار تھا اور اپنی کسی نہ کسی خوبی کی بنا پر یکتائے روزگار بھی تھا۔ ان کے درمیان اپنی افسانہ نگاری کو نہ صرف تسلیم کروانا بلکہ اپنی انفرادیت ثابت کرنا ایک بہت بڑا چیلنج تھا جسے احمد ندیم قاسمی نے پورا کیا۔

احمد ندیم قاسمی نے بحثیت افسانہ نگار ہی نہیں بلکہ بحثیت شاعر بھی اپنی شناخت مستحکم کی بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ احمد ندیم قاسمی اردو کے پہلے ایسے افسانہ نگار ہیں جنہیں اپنی شاعری پر بھی مکمل عبور حاصل تھا اور ان کی شہرت دونوں

میدانوں میں یکساں تھی۔

احمد ندیم قاسمی نے بطور افسانہ نگار تقریباً75-70 سال کا طویل عرصہ گزارا۔ اس دوران انہوں نے بہت سارے افسانے لکھے۔اوران کے متعدد مجموعے شائع ہوئے۔

پروفیسر شارب ردولوی اپنے مضمون میں احمد ندیم قاسمی کی میدان افسانہ میں اہمیت کو واضح کرتے ہیں اوران کا انفراد ثابت کرتے ہیں۔ بلکہ وہ اس بات کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ جب وہ طالب علم تھے تب سے احمد ندیم قاسمی کو پسند کیا کرتے تھے۔'

'میں نے احمد ندیم قاسمی کے افسانے اوران کی نظمیں، رباعیات اور غزلیں بہت دلچسپی سے اس وقت پڑھی ہیں جب میں طالب علم تھا۔اور کہانی وشاعری میں الفاظ کے دروبست اور قصے کے رموز تک رسائی نہیں تھی اس وقت بھی احمد ندیم قاسمی مجھے پسند تھے اور جب میں نے قصے کے ساتھ فن اوراس کے خالق پر غور کرنا سیکھا تو اس وقت بھی وہ میرے پسندیدہ ادیبوں میں تھے۔اس کی ایک خاص وجہ میرے ذہن میں آتی ہے کہ ان کے فن کا ارتقاء بہت سلجھے ہوئے اور مرتب(Systematic) انداز میں ہوا ہے۔وہ کہیں بھی تصورات کی دنیا میں نہیں بھٹکے جوان کے یہاں الجھاوے پیدا کرتی، دوسرے انہوں نے عام زندگی سے موضوعات لئے جنہیں پڑھ کر ہمیں ایسا محسوس ہوا جیسے کہ یہ اپنے اردگرد کا قصہ تھا۔''

پریم چند نے اپنے افسانوں کے ذریعہ دبے کچلے لوگوں، کسانوں،مزدوروں اور دیہات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ یہ اردو افسانے میں نئی شروعات تھی۔ پریم چند کو اپنے عہد کا بڑا حقیقت نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ بھی

تسلیم شدہ ہے کہ پریم چند دیہات کے موضوع کو افسانے میں استعمال کرنے والے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ پریم چند کے معاصرین میں سدرشن اور علی عباس حسینی نے دیہات کی اس روایت کو اچھا خاصا آگے بڑھایا۔ ساتھ ہی سہیل عظیم آبادی اور کسی حد تک حیات اللہ انصاری نے پریم چند کی روایت کو توانائی بخشی۔ اسی کڑی میں احمد ندیم قاسمی کا بھی شمار ہوتا ہے۔ جنہوں نے اپنے بیشتر افسانوں میں دیہات کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ ہی نہیں احمد ندیم قاسمی نے پریم چند سے آگے بڑھتے ہوئے دیہات کو کچھ اس طور پر پیش کیا کہ گاؤں کے کرداروں کی ذہنی کشمکش اور انسانی نفسیات کی بہترین عکاسی کی۔ 1936ء خصوصاً اردو ادب کے لئے خاصا تبدیلی کا زمانہ رہا ہے۔ ترقی پسند تحریک کی شروعات نے بیشتر افسانہ نگاروں کو ایسے موضوعات پر لکھنے اور قلم اٹھانے کے لئے انگیز کیا جس میں مزدوروں، کسانوں، دبے کچلے افراد، پسماندہ طبقات وغیرہ کو حاشیہ سے اٹھا کر مین اسٹریم میں لانے کی بات کی گئی۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنے عہد میں ترقی پسند نظریہ کی نہ تو حمایت کی اور نہ مخالفت، وہ اپنے طور پر اپنے منتخب کردہ مضامین کو افسانوں میں قلم بند کرتے رہے۔ دیہات ہو یا شہر انہوں نے انسانی مسائل، جنگ کی تباہ کاریاں، اور مفلوک الحالی کو عمدگی سے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ پروفیسر شارب ردولوی نے اپنے مضمون میں احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا بہترین جائزہ لیا ہے۔ وہ ان کے ترقی پسند ہونے پر بھی اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ ساتھ ہیں احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے موضوعات کا بھی جائزہ پیش کرتے ہیں:

''احمد ندیم قاسمی کے افسانے فنی اعتبار سے اپنے عہد کے اہم افسانوں میں شمار ہونگے انہوں نے فن کے ساتھ پورا خلوص برتا ہے وہ کبھی ایسے موضوع کو نہیں منتخب کرتے جس کے بارے میں ان کو معلومات کم یا براہ راست نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ارد گرد بکھرے ہوئی کہانیوں کو اپنا

موضوع بناتے ہیں تاکہ ماحول کی ہم آہنگی نہ ختم ہونے پائے۔ وہ ایک بہت چھوٹے سے پہاڑی گاؤں میں پیدا ہوئے خودداری اور بہادری وہاں کی زندگی کا حصہ تھی۔ وہاں کے لوگ مشہور اور باوقار تھے۔ اور یہ ساری باتیں احمد ندیم قاسمی کو وراثت میں ملیں۔ زندگی کے نشیب وفراز نے جلد ہی ان سے وہ پرسکون زندگی چھین کر انہیں دردر بھٹکنے کے لئے چھوڑ دیا۔ اس کوچہ گردی میں حصول علم اور تلاش معاش کے سلسلے میں انہیں زندگی کے بیشتر قیمتی تجربات حاصل کرنے کے مواقع ملے۔ عزیزوں کی ریاکاری، احباب کی خودغرضی کے ساتھ بھی شہروں میں بڑے لوگوں کی تعیش پسندی اور زبانی قومی ہمدردی، گاؤں کی زبوں حالی، کاشتکاروں کی مظلومی کو خود انہوں نے دیکھا۔ جس نے ان کی کہانیوں کے لئے سینکڑوں موضوعات جمع کئے۔ ان کے اس ذاتی تجربے کی وجہ سے ان کی کہانیوں میں صرف تخیل کی اختراع کی ہوئی بے جان کہانیاں گاؤں اور کسانوں کے سنے سنائے قصے، پنگھٹ پر گاگروں کے ساتھ کھیلنے والے اچھوتے قہقہوں کی فرضی داستان نہیں ہے بلکہ حقیقی تصویر ہے، جو زندہ اور چلتی پھرتی نظر آتی ہے۔''

پروفیسر شارب ردولوی نے احمد ندیم قاسمی کے بعض ایسے افسانوں کی طرف اشارے کئے ہیں جو بہت اہم ہیں۔ دراصل انہوں نے اپنی تحریر میں ثابت کیا ہے کہ احمد ندیم قاسمی ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے انسانیت کی قدر کی۔ تقسیم اور جنگ میں جو انسانیت کا نقصان ہوا نفرت کے کاروبار کو جلا ملی وہ اس کے خلاف تھے۔ انہوں نے زندگی کی حقیقتوں کو بھی نظرانداز نہیں کیا۔ اپنے آس پاس کے ماحول، گاؤں اور محلے کی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ تقسیم کے بعد ہونے والے فسادات نے تعصب اور نفرت کا جو بیج بویا تھا یہ دراصل انگریزوں کا لگایا ہوا پودا

تھا۔اس سے ہونے والے نقصانات اورنفرت کے بڑھتے کاروبار کے خلاف احمد ندیم قاسمی نے بہت سے افسانے لکھے۔ان کے یہاں ایسے افسانے بھی ہیں جن میں فسادات کی عکاسی بھی ملتی ہے اور بعض ایسے افسانے بھی ہیں جو سماج میں ہندو مسلم کے درمیان محبت پیدا کرتے ہیں۔ پروفیسر شارب ردولوی نے اپنے مضمون میں احمد ندیم قاسمی کو مقامی موضوعات سے لے کر عالمی سطح کے موضوعات تک کو برتنے والا افسانہ نگار بتایا۔ وہ ان کے افسانوں کی کامیابی کے اسباب وعلل پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ساتھ ہی ان کی کردار نگاری کو بھی اپنے ہم عصروں سے مختلف بتاتے ہیں۔ وہ اپنا مضمون ان جملوں پر ختم کرتے ہیں:

''احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی کامیابی کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ بیدار سیاسی شعور رکھتے ہیں۔وہ کرداروں اور موضوع کے ساتھ نا انصافی نہیں کرتے۔ وہ دیہاتوں کی کہانی لکھیں یا شہروں کی۔کوہستان نمک کے دامن میں بسنے والے چھوٹے سے گاؤں کی یا دلی یا لاہور جیسے بڑے شہروں کی۔ ان کی ہیروئین اور ہیرو سونی اور فیض ہوں ان کے کردار مولوی صاحب، راؤ صاحب، جعفر یا شانتی ہوں وہ ایک بہترین فنکار کی طرح ہر ایک کے جذبات واحساسات اور مسائل کی ترجمانی کرتے ہیں۔وہ خواہ کتنی ہی مایوی اور ناامیدی میں کیوں نہ گھرے ہوں زندگی کی عظمت اور زندگی کے لئے جوان کا اصل نظریہ ہے، وہ کبھی ختم نہیں ہوتا۔اور اسی لئے احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری اور اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔''

احمد ندیم قاسمی نے کئی سو افسانے اردو ادب کو دیے ہیں۔جن میں سے کچھ خاص افسانوں کو بالکل الگ نہیں کیا جا سکتا۔مثلاً گنڈ اسہ، الحمداللہ، دارواسن، بین، پرمیشور سنگھ، وحشی، رئیس خانہ، ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد، چوپال،

جوتے، ننھے نے سلیٹ خریدی، بابا نور، پہاڑوں پر برف، کفن دفن، بگولے، لانس آف تھیلیسیسیا، موچی وغیرہ ایسے افسانے ہیں جنہیں بہت سے انتخابات میں جگہ ملی ہے اور جوار دو افسانے میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ان افسانوں میں احمد ندیم قاسمی کا فن اپنے عروج پر ہے، اور احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کو سمجھنے کے لئے ان افسانوں کا مطالعہ کافی ہے۔

سعادت حسن منٹو

منٹو ہمارے ہر دل عزیز افسانہ نگار ہیں ان کی مقبولیت ہر زمانے میں رہی ہے۔منٹوار دو کے واحد افسانہ نگار ہیں جنہیں ان کے زمانے میں بھی خاصی شہرت حاصل رہی ہے۔منتو اردو کے افسانہ نگاروں میں منفرد بھی ہیں اور اپنے فن کے یکتا بھی۔انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ سماج کی برائیوں اور گندگی کو بے نقاب کر کے سماج کو ایک نیا رخ دینے کی کوشش کی ہے۔

منٹو نے اپنے افسانوی سفر کی ابتداء میں ہی احتجاج کو اپنایا اور انسانیت پر ہور ہے ظلم وستم کے خلاف آواز بلند کی۔ان کے افسانوں کو عام طور پر لوگ فحش اور جنسی ہی سمجھتے ہیں۔جبکہ ایسا نہیں ہے منٹو نے تقریبا دوسو افسانے تحریر کئے ہونگے۔ جن کو آسانی سے تین زمروں میں رکھا جاسکتا ہے۔ پہلا ایسے افسانے جن میں انسانی نفسیات، فسادات کی منظر نگاری اور انسانیت سے لبریز افسانے ہیں۔ دوسرا زمرہ ایسے افسانوں کا ہوسکتا ہے جس میں منٹو نے جنس کو موضوع بنایا ہے۔اس زمرے میں بھی دو طرح کے افسانے شامل ہیں۔ پہلے وہ جن میں جنس بقدر ضرورت افسانہ استعمال ہوئی ہے۔دوسرے میں ایسے افسانے شامل ہونگے جن میں جنسی موضوعات پر لکھتے ہوئے منٹو نے کچھ فحش اور زیادہ کھلا پن استعمال کیا ہے۔تیسرا زمرہ منٹو کا کمزور افسانوں پر مشتمل ہوسکتا ہے۔منٹو ایسا افسانہ نگار ہے جو اپنے زیادہ تر افسانوں میں کسی نہ کسی طور شریک ہے۔اور افسانوں کے کرداروں کے ساتھ کبھی بلا واسطہ کبھی

بالواسطہ شریک رہتا ہے۔

پروفیسر شارب ردولوی نے منٹو پر اپنے مضمون میں تحقیقی اور تنقیدی نقطہ نظر استعمال کرتے ہوئے منٹو کی پیدائش اور ابتدائی نگارشات، پہلا افسانوی مجموعہ کے بارے میں لکھا ہے، ساتھ ہی منٹو پر جنسی رویے خاص کر فحاشی کے الزام کی توضیح بھی پیش کی ہے۔ انہوں نے منٹو کے افسانوں میں جو زندگی اور کردار ملتے ہیں ان کے اسباب وعلل پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

''منٹو نے دوسو سے زائد افسانے لکھے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس میں ان کے کمزور افسانے بھی شامل ہونگے۔ ہر افسانہ ایک معیار کا نہیں ہوسکتا لیکن منٹو کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کا ہر افسانہ آپ کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ ان کا کمزور افسانہ بھی فن اور تکنیک کے لحاظ سے اچھا افسانہ قرار پائے گا۔ اور اپنے انتقام تک قاری کے ذہن میں کئی سوال چھوڑ جائے گا۔ انہیں انسانی نفسیات پر قدرت حاصل تھی۔ شاید جتنی طرح کے (اچھے برے) لوگوں سے وہ ملے تھے اور جس طرح کی زندگی خود انہوں نے گزاری تھی۔ اس طرح کی زندگی کسی دوسرے قلم کار نے نہیں گزاری ہوگی۔ اس لئے ہر بار ان کے ذاتی مشاہدے اور تجربے کی دلالت کرتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کے افسانوں میں صرف ایک کردار ہے اور وہ کردار منٹو ہے۔ کہیں وہ ظاہر ہوتا ہے اور کہیں وہ کسی اوٹ کے پیچھے سے ہونے والی ہر بات کا مشاہدہ کر رہا ہوتا ہے۔''

منٹو نے دراصل ایسی زندگی گزاری ہے جو شاید ہی کسی کو نصیب ہوئی ہو۔ و وایسی جگہوں پر بھی گئے ہیں جہاں شریف آدمی کا گزر مشکل ہے۔ منٹو کے مشہور ومعروف افسانوں میں ٹوبہ ٹیک سنگھ، کھول دو، ٹھنڈا گوشت، ہتک، بو، سہائے، کالی شلوار، جلیاں والا باغ، چغد، پھندنے، بابو گوپی ناتھ، نیا قانون، ممی، موذیل، ممد

بھائی، 1919 کی ایک بات، نعرہ، ننگی آوازیں، جانکی، وغیرہ شامل ہیں۔ تقسیم کے حوالے سے منٹو کے کئی افسانے ٹوبہ ٹیک سنگھ، ٹھنڈا گوشت اور کھول دو، کا کوئی جواب نہیں ہے۔ یوں تو منٹو نے تقسیم سے پیدا شدہ حالات اور فسادات پر نصف درجن سے زائد افسانے لکھے۔ ایسے افسانوں کے پس منظر اور موضوع کے متعلق پروفیسر شارب ردولوی نے عمدہ تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''منٹو نے اس موضوع کے مختلف پہلوؤں پر اور خاص طور پر عورتوں پر ہونے والے مظالم کو شدت سے اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس کے لئے بڑی جرأت کی ضرورت تھی انہیں اس جرأت کی بڑی قیمت بھی چکانی پڑی۔ زمیندار اخبار نے تو ان کے خلاف ایک محاذ کھول دیا تھا۔ ان کے افسانے دراصل افسانے نہیں ان کی زندگی کے تجربات اور مشاہدات ہیں۔ ان کے ہر افسانے کی بنیاد کوئی حقیقی واقعہ یا کوئی حقیقی کردار ہے۔ منٹو کا فن اس کو پیش کرنے کے طریقے پر ہے۔ منٹو نے اردو افسانے کو زندگی کے نئے پہلو یا اس کی حقیقتوں اور اس کی تلخیوں سے آشنا کیا ہے۔ منٹو کے افسانوں کی دنیا بہت عجیب ہے۔ اس میں عام بے ضرر انسان بھی ہیں۔ اس میں راج کشور (میرا نام رادھا) جیسے ریاکار بھی ہیں۔ ایسی وسعت اور زندگی کی ایسی متنوع تصویریں وہیں مل سکتی ہیں جہاں لکھنے والے کا اپنا تجربہ اتنا ہی متنوع ہو۔''

پروفیسر شارب ردولوی نے منٹو کے تعلق سے اپنے مضمون میں تحقیقی وتنقیدی شعور سے کام لیتے ہوئے جہاں منٹو کے بعض افسانوں کی تعریف کی ہے وہیں کمزور افسانوں کی بھی نشاندہی کی ہے۔ منٹو کی زندگی کو بھی بے نقاب کیا ہے اور منٹو کے افسانوں کے اسباب وعلل بھی بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

اقبال مجید ہمارے عہد کے ان فکشن نگاروں میں شمار ہوتے ہیں جن کے یہاں سماجی حقیقت نگاری علامت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اقبال مجید نے عصری حسیت پر کافی زور دیا ہے۔ ان کے افسانے جدیدیت کے پس منظر میں فرد کے باطل کا اظہار بھی ہیں اور تبدیل شدہ زندگی کے حالات سے پیدا ہونے والے جدیدیت اور کشمش کو بہتر طور پر پیش کرتے ہیں۔

اقبال مجید نے متعدد عمدہ افسانے اردو کو دیئے۔ خصوصاً دسترس، شہر بدنصیب، حکایت ایک نیزے کی، سوئی دھاگا، سوئیوں والی، بیوی کی کینچی، ایک حلفیہ بیان، اور بلاق والی عورت ان کے عمدہ افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں عصری حسیت کے ساتھ ساتھ روایت اور اساطیر کی سہ آمیزش نظر آتی ہے۔ وہ زندگی کو اپنے طور پر دیکھنے اور برتنے کے عادی ہیں۔ ان کے کردار گوشت پوست کے انسان ہوتے ہیں جو خیر و شر کے مجموعہ بھی ہیں اور سماج کے نمائندہ بھی۔ ''دسترس'' کا میں خوف کا شکار ہے۔ اور یہ خوف اس کے اندر اور اندر سما تا چلا جاتا ہے۔ جو اس کی نفسیات کا حصہ بن جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے وہ اپنی مددگار خاتون پر بھی شک کرنے لگتا ہے اور خوف محسوس کرتا ہے۔

اس طرح ان کا افسانہ شہر بدنصیب ''غصہ'' کو مختلف منظر اور پس منظر میں پیش کرتا ہے۔ غصہ کا زیادہ ہونا یا ختم ہو جانا دراصل ہماری زندگی کی کسی نہ کسی کشمکش کو پیش کرتا ہے۔ پروفیسر شارب ردولوی اقبال مجید کی افسانہ نگاری کے تعلق سے یوں رقم طراز ہیں:

> ''اقبال مجید کے افسانوں میں بڑا تنوع ہے فکشن کے فن پر ان کی گرفت اتنی بھرپور ہے کہ وہ افسانے کو جب جس طرح چاہتے ہیں موڑ دیتے ہیں۔ وہ اکثر کہانی کے تسلسل کو توڑ دیتے ہیں اور شاید ایسا وہ کہانی کے ہیجان سے اضافے کے لئے یا پھر اس میں نئے ابعاد Dimentions

پیدا کرنے کے لئے کرتے ہیں۔ادھران کی بیشتر کہانیوں کو پڑھتے
ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ انسان کے ذہن پر آج کی زندگی کے بڑھتے
ہوئے تناؤ Strains دباؤ Pressure اور Tention کے
جواثرات پڑرہے ہیں،خواہ وہ خوف کی صورت میں رونما ہوں یا شک یا
غم وغصہ کی صورت میں ان کے موضوع کی شکل میں ابھرتے ہیں۔''

اقبال مجید نے دو خوبصورت ناول بھی اردو کو دئے۔''کسی دن'' اور ''نمک'' ان کے عمدہ ناول ہیں۔ان ناولوں میں سماجی حقیقت نگاری علامت کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔''کسی دن'' تو ایک مختلف قسم کا ناول ہے جس میں اقبال مجید نے صارفیت کو موضوع بنایا ہے۔ یہ وہی صارفیت ہے جو کلچر کے نام سے ہم سے ہمارا بہت کچھ چھین رہی ہے۔کچھ مخصوص قسم کے لوگوں کا حکومت،صنعت، بازار،تہذیب اور کلچر پر قبضہ ہے۔ یہ لوگ سیاسی اور سماجی صورت حال کا (بابری مسجد تنازعہ) کا فائدہ اٹھا کر ملک کے مختلف کونوں میں نفرت کی کاشت کرتے ہیں اور ایک مخصوص طبقہ یعنی مسلمانوں کے دلوں میں نفرت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ لوگ ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کے جذبات کو انگیز کرنے کے لئے اپنے مطلب کے لوگوں کو تلاش کر لیتے ہیں اور پھر ہندو مسلم فرقہ وارانہ فسادات عام طور پر ہونے لگتے ہیں۔پروفیسر شارب ردولوی نے بڑی فنی چابکدستی سے''کسی دن''اور''نمک'' کا نہ صرف مطالعہ کیا ہے بلکہ اسے متوازن تنقید کے حوالے سے اپنے مضمون میں پرویا ہے۔''نمک'' بھی اقبال مجید کا ایک الگ قسم کا ناول ہے۔ یہاں ایک آبائی مکان دارلا اسکبتا رہے۔ جہاں زہرا خانم ناول کی مرکزی کردار کے علاوہ مختلف نسلوں اور خاندانوں کے لوگ رہتے ہیں۔ یہاں تہذیبوں کا تصادم بھی ہے اور سماجی مسائل خاص کر مسلم سماج میں شادی کا مسئلہ بھی موجود ہے۔ لیپ ٹاپ کی روشنی میں آزاد خیال، مسلم تعلیم یافتہ لڑکیوں کے معاملات وواقعات بھی۔ پورے ناول میں نمک کا

استعمال علامت کے طور پر ہوا ہے۔ پروفیسر شارب ردولوی اقبال مجید کے فکشن کے تعلق سے لکھتے ہیں:

''اقبال مجید کے فکشن کی ایک خصوصیت اس کی سماجیات ہے۔ میرا خیال ہے کہ اپنے عہد اس کے تضادات، اس کی کمزوریوں اور اس کے مطالبات بڑے شدت کے ساتھ ان کے افسانے اور ناول میں سامنے آتے ہیں۔ اقبال مجید کے فکشن کا ہر استعارہ اور ہر علامت وسیع تہذیبی اور سماجی حوالے اور معنویت رکھتے ہیں۔ جو کہانی کے کینوس کے محدود موضوعی حوالوں سے نکال کر پورے عہد پر محیط کر دیتی ہے۔ اقبال مجید کے یہاں جو کرب اور جدید حسیت ہے اس نے ان کے فکشن کو انسانی نفسیات اور جدید فکر کا آئینہ بنا دیا ہے۔''

افسانہ نگاری میں عابد سہیل کی انفرادیت

عابد سہیل اردو افسانہ کا ایک معتبر نام ہے۔ 1950ء کے بعد اردو افسانہ میں افسانہ نگاروں کی جونئی کھیپ سامنے آئی ان میں اقبال مجید، رتن سنگھ، جوگندر پال، جیلانی بانو، قاضی عبدالستار، آغا سہیل وغیرہ خاصے اہم نام ہیں۔ اس نسل کا ایک معتبر اور مستند نام عابد سہیل بھی ہے۔

عابد سہیل کے یوں تو تین مجموعے منظر عام پر آئے۔ سب سے چھوٹا غم (1975ء) جینے ولا (1998ء) غلام گردش (2006ء) میں منظر عام پر آ کر مقبول ہوئے۔ ان کا پہلا افسانہ 1949ء میں ''دور آسمان کی خلاؤں میں'' دیوان سنگھ مفتوں کے رسالے، ریاست میں شائع ہوا۔ ریاست اپنے زمانے کا ایک معیاری ادبی رسالہ مانا جاتا تھا۔ عابد سہیل کی ذاتی زندگی پریشانیوں اور تکالیف سے بھری تھی۔ جس عمر میں لوگ یونیورسٹی اور کالجز میں پڑھنے پڑھانے اور تفریح کرنے میں مصروف ہوتے ہیں عابد سہیل کے کاندھوں پر گھر کی ذمہ داری بھی تھی جس کے لئے وہ کتابیں فروخت کرنے کا کام کیا کرتے تھے۔ بعد میں رسالہ ''کتاب'' نکال کر

انہوں نے ادب کی بطور ادبی صحافی بڑی خدمات انجام دیں۔

عابد سہیل کی افسانہ نگاری اپنے ہم عصروں میں مختلف ومنفرد تھی۔ وہ بہت معمولی واقعہ کو بھی اپنی فنی پختگی کی بنا پر افسانہ میں اس طور ڈھال لیتے تھے کہ قاری پڑھ کر ششدر رہ جاتا تھا۔ پروفیسر شارب ردولوی نے عابد سہیل کی افسانہ نگاری پر ناقدانہ اور محققانہ نظر ڈالی ہے۔ وہ ان سے بہت قریب بھی تھے۔ اس لئے انہوں نے ان کی زندگی کے نشیب وفراز کو بھی بہت قریب سے دیکھا تھا۔ یہی سبب ہے کہ پروفیسر ردولوی نے جس طرح عابد سہیل کے افسانوں کا جائزہ لیا ہے وہ کسی اور کے بس کی بات نہیں۔ اپنے مضمون کی ابتداء میں ہی انہوں نے عابد سہیل کے افسانوں کے اوصاف ان لفظوں میں بیان کئے ہیں:

> ’’عابد سہیل کو بہت معمولی اور غیر اہم واقعات کو کہانی بنانے پر قدرت حاصل ہے۔ ان کے افسانے عام طور پر ایسے واقعات سے پیدا ہوئے ہیں جو نظر سے تو ہر ایک کی گزرتے ہیں لیکن ان کی طرف توجہ کوئی نہیں دیتا۔ درگا ہوں، مزاروں اور علم وغیرہ کس نے نہیں دیکھے ہونگے۔ ان میں بندھے ہوئے ہرے لال، پیلے دھاگوں پر کس کی نگاہ نہ پڑی ہوگی۔ سال میں ایک دو بار تو ایسی جگہوں سے گذر ہو ہی جاتا ہے اپنی دعاؤں اور آس پاس سے بے خبر چہرے بھی سامنے آتے رہتے ہیں لیکن ان کا یہ عمل ایک عام بات ہے۔ اس لئے اس کی طرف کوئی توجہ نہیں دیتا۔ اس کے بارے میں سوچنا تو دور کی بات ہے۔ یہی ایک بہت معمولی اور چھوٹا سا واقعہ اردو کے افسانوی ادب کو ایک بڑی کہانی دے جاتا ہے۔‘‘

پروفیسر شارب ردولوی نے عابد سہیل کے متعدد افسانوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ ’’سب سے چھوٹا غم‘‘ عابد سہیل کا ایک غیر معمولی افسانہ ہے۔ اس میں ایک

عورت اپنے نغموں کا پہاڑ لئے ایک مزار پہ جاتی ہے۔ جہاں جالیوں میں رنگ برنگے دھاگے بندھے ہوئے ہیں۔ وہ بھی اپنا دھاگہ باندھ دیتی ہے، لیکن وہ وہاں بہت ساری دوسری بظاہر خوشحال عورتوں کو روتے گڑگڑاتے دیکھتی ہے تو اسے اپنا غم سب سے چھوٹا لگتا ہے۔ اتنی سی بات کو عابد سہیل نے ایسا افسانہ کیا کہ جس کا شمار اردو کے اچھے افسانوں میں ہوتا ہے۔ عابد سہیل کو یہ فن آتا ہے کہ وہ معمولی سے واقعہ کو بھی اپنی تکنیک اور بیانیہ کے بل پر افسانہ کے سانچے میں کچھ اس طور ڈھالتے ہیں کہ وہ افسانہ ہر شخص کا افسانہ ہو جاتا ہے۔ پروفیسر شارب ردولوی اس افسانے کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''اس افسانے کی خوبصورتی یہ ہے کہ عابد سہیل نے اس پر کئی تکنیک کا بڑی کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ بیانیہ پر ان کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ وہ اس کا احساس بھی نہیں ہونے دیتے کہ کب اس کی تکنیک تبدیل ہو گئی۔ وہ کبھی خواب بیداری سے فائدہ اٹھاتے ہیں اور کبھی شعور کی رو سے اور کبھی Flashback سے فلیش بیک کی تکنیک عام طور پر کہانی کو کھول دینے کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ اس لئے افسانے میں کم اور ناولوں میں اس کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن یہاں محسوس نہیں ہوتا کہ کہانی کو طول دیا جاتا ہے یا کسی اور رخ کی طرف موڑ دیا گیا ہے۔ یہ ساری چیزیں بڑی آہستگی سے کہانی میں پیوست ہو جاتی ہیں۔ وہ ان سے الگ محسوس ہی نہیں ہوتیں۔''

عابد سہیل متحرک ادیبوں میں شمار ہوتے ہیں۔ انہوں نے ترقی پسند تحریک جدیدیت اور مابعد جدیدیت تینوں کو بہت قریب سے دیکھا۔ ویسے مزاجاً وہ ترقی پسند تھے اور ترقی پسندوں کو نہ صرف پسند کرتے تھے بلکہ ان کے تحفظ کے لئے عملی کوششیں بھی کیں۔ وہ فلسفہ کے طالب علم تھے۔ اس لئے مغربی مفکرین اور تحریکات سے بخوبی

واقف تھے۔ جب جدیدیت ہمارے یہاں شروع ہوئی تو عابد سہیل نے بھی علامت نگاری سے کام لیا لیکن ان کے یہاں علامت کہانی کی ضرورت کے مطابق ہوتی تھی جس میں ترسیل کا کوئی مسلہ نہیں ہوتا تھا۔ پروفیسر شارب ردولوی نے عابد سہیل کے متعدد افسانوں پر اپنی بے باک رائے دی ہے۔ روح سے لپٹی ہوئی آگ ہوسوا نیزے پر سورج یا پھر 'میں اور میں' ۔ یہ عابد سہیل کی لیک سے ہٹ کر کہانیاں ہیں۔ان کہانیوں میں شعور کی رو بھی ہے تو کردار کا نفسیاتی جائزہ بھی۔ پروفیسر شارب ردولوی کا ماننا ہے کہ عابد سہیل اپنے افسانوں میں ایک ساتھ کئی تکنیک کا استعمال بخوبی کرتے ہیں۔

پروفیسر شارب ردولوی کے مطابق اردو میں جانوروں اور پرندوں کی کہانیاں، بچوں کی کتابوں اور قدیم ادب میں تو با آسانی مل جاتی ہیں لیکن بڑوں کے افسانوں میں عابد سہیل کی دونوں کہانیاں ''ایک محبت کی کہانی'' ''سنگ گذیدہ، مردم گذیدہ'' جانوروں کی وفاداری اور جاں نثاری کی عمدہ مثال ہیں۔ان کہانیوں میں انسان کی کتے سے محبت اور کتے کی انسان سے وفاداری کی جیتی جاگتی تصویر میں موجود ہیں، بلکہ ایک محبت کی کہانی میں کہانی کا راوی بھی کتّا ہی ہے۔ 'شرائط' عابد سہیل کی ایک عمدہ کہانی ہے۔اس کہانی میں اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی صورت حال پر احتجاج بھی ہے اور ہندو مسلم کے درمیان اندر اندر پنپنے والی نفرت کا اظہار بھی۔ دہشت گردی کی جھلک بھی کہانی کو ایک نیا رنگ دیتی ہے۔ کہانی میں ایک مکان مالکن بوڑھی عورت ہے اور کرائے دار لئے نام کا ایک نوجوان ہے۔

> ''مالکن ایک ضرورت مند بوڑھی عورت ہے جس کا شوہر بیمار ہے اور جس کا اکیلا بیٹا ناوقت زندگی سے منھ موڑ گیا۔ کرایہ دار ایک نوجوان ہے جو للّہ کہلاتا ہے۔اس کے بارے میں شروع میں کچھ نہیں معلوم ہوتا کہ وہ کیا کرتا ہے لیکن اپنی خوش مزاجی اور برتاؤ سے وہ پہلے ہی دن مالکن کا

دل جیت لیتا ہے۔''

کہانی میں ایک موڑ اس وقت آ جاتا ہے جب لوگوں کا للّہ کے تئیں رویہ بدلتا ہے یعنی جب انہیں پتہ چلتا ہے کہ للّہ مسلمان ہے تو ان لوگوں کی نفرت اپنے عروج پر ہوتی ہے چاچی بھی (مکان مالک) اس نفرت کا ساتھ دیتی ہے۔

''لوگ کہتے ہیں للّی مسلمنٹا ہے'' للّے کے اصل نام سے بھی کوئی واقف نہیں ہے۔ پروفیسر شارب ردولوی کہانی کے تعلق سے لکھتے ہیں کہ'' عابد سہیل کا فن یہ ہے کہ بے حد Sensative مرحلہ کو موضوع بنانے کے بعد ہر پل صراط سے وہ صاف نکل گئے اور یہی اس کہانی کی بڑائی اور خوبصورتی ہے۔ یہاں تک کہ پڑھنے والا بھی جذبات کا شکار ہونے کے بجائے حالات پر صرف تاسف کرتا ہے۔'' کہانی اپنے اختتام پر نیم پلیٹ کے واقعہ کے ساتھ پہنچتی ہے۔ للّے گھر کے باہر نیم پلیٹ لگوانے پر بضد ہے لیکن چاچی اور محلے والے اسے ایسا کرنے سے خوش نہیں ہیں اور ایک دن یہ ہوتا ہے کہ للّے جو دراصل محمد لطیف تھا اپنا کمرہ خالی کر کے کہیں اور چلا جاتا ہے کہانی ختم ہو جاتی ہے مگر کہانی اپنے پیچھے بہت سارے سوال چھوڑ جاتی ہے۔ یہ ہی اچھی کہانی کی پہچان ہے۔

عابد سہیل کے یہاں کرداروں کی بھی کوئی کمی نہیں ہے۔ عابد سہیل نے کئی کردار اردو افسانے کو دئے ہیں۔ اس کے باوجود عابد سہیل کے یہاں کردار سے زیادہ مسائل کی اہمیت ہے۔ پروفیسر شارب ردولوی ان کے کئی کرداروں کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن ان کا بھی آخری تاثر یہ ہی ہے کہ عابد سہیل کے افسانوں میں کردار کی بجائے واقعات اور مسائل کہانی میں زیادہ اہم ہوتے ہیں:

''سب سے چھوٹا غم'' کے جاوید کی بیوی ہو یا ایک محبت کی کہانی کا کانگ ہو یا سفید بالوں والا بوڑھا، سنگ گزیدہ مردم گزیدہ، کا پرنس ہو یا افسر کی بیوی یا شرائط کی چاچی ہو یا للّے یا دوسرے ضمنی کردار یہ اپنے عمل میں مکمل ہیں۔ لیکن کہانی ختم کرنے

کے بعد ذہن میں کردار کے بجائے وہ مسئلہ ہی چھایا رہتا ہے۔اوراس کا تاثر تادیر قائم رہتا ہے۔''

پروفیسر شارب ردولوی ہمارے عہد کے بڑے محقق و ناقد ہیں۔ بطور ناقد ان کے جو کارنامے ہیں، ان پر ہم فخر کر سکتے ہیں۔ان کی ایک ہی کتاب ''جدید اردو تنقید: اصول ونظریات'' انہیں بطور محقق و ناقد ثابت بخشنے کے لئے کافی ہے۔ جہاں تک پروفیسر شارب ردولوی بحثییت فکشن ناقد کا سوال ہے، شارب ردولوی نے اس ضمن میں کوئی مستقل کتاب نہیں تصنیف کی ہے، لیکن مختلف رسائل میں پچھلے پچاس برسوں میں ان کے جو مضامین فکشن کے حوالے سے شائع ہوئے ہیں وہ نہ صرف انہیں ایک بہتر فکشن ناقد ثابت کرتے ہیں بلکہ ان میں سے بعض فکشن کی ضخیم تنقیدی کتب پر بھاری ہیں۔

ادھر دوستوں اور شاگردوں کے بے حد اسرار پر پروفیسر شارب ردولوی نے فکشن تنقید کے حوالے سے اپنے مضامین کو یکجا کیا ہے اور کتابی شکل دینے کا سلسلہ جاری ہے۔ کتاب کا نام اردو افسانہ (سماج سے علامت تک) رکھا گیا ہے۔اس مضامین کے مجموعے میں پریم چند، چودھری محمد علی ردولوی، قرۃ العین حیدر، احمد ندیم قاسمی، منٹو، علی باقر، عصمت چغتائی کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے رتن سنگھ، عابد سہیل، اقبال مجید، جوگندر پال، مسرور جہاں، ولایت جعفری وغیرہ کے فکشن پر مضامین قلم بند کئے ہیں۔ یہ کتاب پروفیسر شارب ردولوی کی تنقیدی جہات میں ایک اضافہ ہوگی۔ ساتھ ہی متعدد افسانہ نگاروں کے افسانوں کو نئے زاویے سے پیش کرے گی۔ پروفیسر شارب ردولوی کی فکشن تنقید، تنقید کے ساتھ ساتھ تحقیق کے سانچے میں ڈھلی ایسی تنقید ہے جو مختلف فکشن نگاروں کو اپنے طور پر سمجھنے کی کامیاب کوشش ہے اور فکشن تنقید میں نئے طرز کی شروعات بھی جس میں تنقید کے ساتھ تحقیق کے عناصر بھی موجود ہیں۔

نوٹ: جن اقتباسات کے حوالے درج نہیں ہیں وہ پروفیسر شارب ردولوی کی آنے والی کتاب کے مسودے سے ماخوذ ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ مرثیہ انیس میں ڈرامائی عناصر، شارب ردولوی نسیم بک ڈپو لکھنؤ، 1959ء

۲۔ جدید اردو تنقید: اصول ونظریات، شارب ردولوی، اترپردیش اردو اکادمی لکھنؤ، 1994ء

۳۔ آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید، مرتب شارب ردولوی، اردو اکادمی، دہلی، 2003ء

۴۔ معاصر اردو تنقید مسائل ومیلانات، مرتب شارب ردولوی، اردو اکادمی، دہلی، 1994ء

۵۔ تنقیدی مطالعے، شارب ردولوی، نصرت پبلی کیشنز، امین آباد لکھنو، 1984ء

۶۔ تنقیدی عمل، شارب ردولوی، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی 2017ء

۷۔ اردو مرثیہ آزادی کے بعد، پروفیسر شارب ردولوی، دہلی اردو اکادمی، 1995ء

۸۔ اردو افسانہ: روایت اور مسائل مرتب گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی دہلی 2008ء

۹۔ تنقید اور احتساب، وزیر آغا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1976ء

۱۰۔ جدید اور ادب آل احمد سرور، مرتب علی گڑھ، شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی، 1996ء

۱۱۔ افسانوی ادب تحقیق وتجزیہ، عظیم الشان صدیقی، نیو پبلک پریس دہلی، 1983ء

۱۲۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ دہلی، 1972ء

۱۳۔ نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث،، مرتب گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی دہلی 2003ء

۱۴۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، شمیم حنفی، ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس، 1977ء

۱۵۔ جدید اردو افسانہ شہزاد منظر، ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس، دہلی 1988ء

☆☆☆

راجندر سنگھ بیدی اور ان کے ڈرامے

پروفیسر محمد کاظم

راجندر سنگھ بیدی پر گفتگو کرتے ہیں تو اکثر ان کے ناول 'ایک چادر میلی سی' یا ان کے چند شاہکار افسانے پر مطالعے کو مرکوز رکھا جاتا ہے۔ یعنی ان کے فکشن پر مبنی تحریر کے حوالے سے گفتگو کی جاتی ہے اور ان کی ان نگارشات میں پنجاب کے قصبوں اور دیہاتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جب ان کے فکشن کے مطالعے سے آگے بڑھتے ہیں تو ان کی لکھی ہوئی فلموں اور ان کے مکالموں کی بات کر لیتے ہیں ۔راجندر سنگھ بیدی کی یہ حیثیت تو مسلم ہونے کے ساتھ ساتھ وہ ایک اہم ڈراما نگار بھی ہیں۔ وہ بحیثیت ڈراما نگار اس پائے کو نہیں پہنچے جو مقام ان کو افسانہ نگاری، ناولٹ نگاری یا فلمی مکالمہ نگاری میں حاصل ہے۔ چوں کہ انھوں نے اول تو ریڈیائی ڈرامے لکھے اور پھر وہ ڈرامے فنی لحاظ سے کمزور ہیں۔ البتہ افسانہ نگاری میں بیدی کا فن نہایت پختہ اور کامل درجے کا ہے۔ یہاں ان کی ڈراما نگاری پر تفصیلی گفتگو مقصود ہے۔ لیکن یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ڈراما نگاری اور ان کے ڈراموں پر تفصیل سے گفتگو کرنے سے پہلے ان کی زندگی اور فن کا تعارف پیش کر دیا جائے۔

راجندر سنگھ بیدی، غیر منقسم ہندوستان کے صوبہ پنجاب کے ضلع سیالکوٹ

کے گاؤں ڈالکی میں ہیرا سنگھ بیدی اور سیوا دائی کے گھر یکم ستمبر 1915 کو پیدا ہوئے۔ انھوں نے اپنی ابتدائی زندگی لاہور میں گزاری۔ اس وقت پنجابی خاندانوں میں اردو کی تعلیم حاصل کرنے کا رواج عام تھا اس مناسبت سے ان کی تعلیم اردو میں ہی ہوئی۔ انھوں نے کبھی کالج سے کوئی ڈگری حاصل نہیں کی۔ ہاں بقول وارث علوی 'انٹرمیڈیٹ کا امتحان بیدی نے غالبًا 35-1933 میں پاس کیا' اسی زمانے میں ان کی والدہ سیوا دائی کا انتقال ہو گیا۔ وہ اپنی والدہ سے بہت محبت کرتے تھے اور انھوں نے ان کی خدمت میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کرنے کے بعد اپنے والد ہیرا سنگھ کے حکم پر پوسٹ آفس میں کلرک کی نوکری کر لی۔ انھوں نے اپنی دلچسپی سے اردو، پنجابی اور انگریزی زبان پر اس قدر مہارت حاصل کی جوان کے معاصرین فنکاروں سے کسی قدر کم نہیں بلکہ زیادہ تر لوگوں سے بہتر تھی۔ ان کے ادبی اور تخلیقی دور پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اپنے معاصرین سے زیادہ عرصہ ملا جو کم و بیش 1931 سے 1984 پر محیط ہے۔ بیدی کی ادبی زندگی کے آغاز کے بارے میں وارث علوی لکھتے ہیں:

''بیدی کی ادبی زندگی کا آغاز بھی کالج کی زندگی یعنی 1931 کے لگ بھگ سترہ اٹھارہ سال کی عمر سے ہوتا ہے۔ اس زمانے میں انھوں نے انگریزی میں نظمیں لکھیں۔ اردو اور پنجابی میں افسانے اور مضامین لکھے۔ طالب علمی کے زمانے میں محسن لاہوری کے نام سے لکھا کرتے تھے۔ کلرکی کے زمانے میں دیر گئے رات تک پڑھنے اور لکھنے کی عادت تھی۔ ڈاک خانہ میں بیدی کو بہت کام کرنا پڑتا۔ کئی بار سترہ اٹھارہ گھنٹے ڈیوٹی دینا پڑتی۔ یہی زمانہ بیدی کی سنجیدہ افسانہ نگاری کا بھی ہے۔ وہ رومانی کہانیوں، الّم غلّم مضامین، تراجم اور نہایت مفرس اردو کے دور سے نکل آئے اور زندگی کے اہم تجربات کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔

یہی وہ کہانیاں ہیں جو 1937 میں ان کے پہلے مجموعہ 'دانہ و دام' کی زینت بنیں اور جب دوسرا مجموعہ 'گرہن' 1941 میں شائع ہوا تو وہ اردو کے مستند افسانہ نگار تسلیم کیے جا چکے تھے۔'' (وارث علوی، کلیاتِ راجندر سنگھ بیدی، صفحہ 10)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیدی نے اپنی ابتدائی زندگی میں نہ صرف محنت و مشقت کی بلکہ زندگی کے جو تجربات حاصل کیے اسے بخوبی اپنی کہانیوں میں پیش کیا۔ کم عمری میں تراجم اور رومانی کہانیوں کی جانب سے سنجیدہ ادب کی طرف مراجعت کر گئے۔ ابھی سنجیدگی سے لکھنا پڑھنا شروع ہی کیا تھا کہ 1934 میں جب وہ صرف انیس برس کے تھے ان کی شادی ایک سلیقہ مند اور قبول صورت لڑکی 'ستونت کور' سے کر دی گئی۔ گھر کی ذمہ داریاں اور ادب تخلیق کرنے کی راہ میں ڈاک خانے کی نوکری حائل ہونے لگی تو انھوں نے اس نوکری کو خیر باد کہا۔ اس کے بعد 1943 لاہور ریڈیو سے وابستہ ہو گئے۔ ڈاک خانے میں کام کرنے کی عادت ریڈیو میں مزید صیقل ہو گئی۔ یہاں انھوں نے ریڈیو کی اپنی ذمہ داری نبھانے کے ساتھ ساتھ کئی ریڈیو ڈرامے لکھے۔ ان کی لگن اور تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ سے وہ مقبول ہو گئے۔ ان کی شہرت کو دیکھتے ہوئے دوسری جنگ عظیم کے زمانے میں ترقی دے کر ان کو سرحد کے ریڈیو اسٹیشن بھیج دیا گیا۔ یہاں انھوں نے ریڈیو کا کام تو کیا لیکن اپنا تخلیقی کام اس طرح سے نہیں کر سکے جو مواقع پہلے ملا کرتے تھے۔ لہٰذا یہاں سے استعفیٰ دے کر لاہور واپس آ گئے۔ تقسیم ہند سے پہلے ان کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ 'دانہ و دام' 1937 میں شائع ہوا تھا۔ اسی مجموعے میں ان کی شہرہ آفاق کہانی 'گرم کوٹ' بھی شامل ہے۔ 1942 میں ان کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ 'گرہن' شائع ہوا۔ 1943 میں انھوں نے 'مہیشوری فلمز' میں شمولیت اختیار کی جو لاہور کا ایک چھوٹا سا فلم اسٹوڈیو تھا۔ اس کمپنی کے لیے فلم 'کہاں گئے' لکھی۔ اس کے بعد انھوں نے اپنا مطبع 'سنگم پبلشرز' قائم

کیا۔اسی مطبع سے ان کے ڈراموں کا مجموعہ 'سات کھیل' شائع ہوا۔اس کام میں بھی ان کا جی نہیں لگا اور ایک بار پھر وہ آل انڈیا ریڈیو جموں سے وابستہ ہو گئے۔ یہاں انھوں نے 1947 تک کام کیا اور جموں وکشمیر براڈ کاسٹنگ سروس کے ڈائریکٹر کے عہدے پر فائز ہوئے۔تقسیم ہند تک راجندر سنگھ بیدی متعدد افسانے شائع کرنے کے بعد ایک مقبول قلم کار کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔

1947 میں تقسیم ہند کے بعد وہ بمبئی آ گئے اور ڈی ڈی کشیپ کے ساتھ کام کرنا شروع کیا۔انھوں نے 1949 میں پہلی بار فلم 'بڑی بہن' کے لیے مکالمے لکھے۔اس فلم سے انھیں کوئی خاص پذیرائی حاصل نہیں ہوئی۔ان کی شناخت قائم کرنے میں 1952 میں بننے والی فلم 'داغ' نے اہم کردار ادا کیا۔1954 میں انھوں نے امر کمار، بلراج ساہنی، گیتا بالی اور دیگر فنکاروں کے ساتھ مل کر 'سینے کو آپریٹو' کے نام سے ایک نئی کمپنی بنائی۔اسی کمپنی کے بینر سے 1955 میں انھوں نے اپنے افسانے پر مبنی پہلی فلم 'گرم کوٹ' بنائی۔امر کمار کی ہدایت میں بننے والی اس فلم میں بلراج ساہنی اور نروپا رائے نے اداکاری کی ہے۔یہی وہ فلم ہے جس میں بیدی کو اسکرین پلے لکھنے کا پورا موقع ملا۔1962 میں بنی ان کی دوسری فلم 'رنگولی' بھی امر کمار کی ہدایت میں ہی بنائی گئی۔اس فلم میں کشور کمار، وجینتی مالا، اور درگا کھوٹے نے اہم رول ادا کیا ہے۔

ان کی فلمی دنیا میں گزاری زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بہت سی کلاسیکی ہندی فلموں کے مکالمے تحریر کیے۔انھوں نے اپنے ابتدائی زمانے میں ہی سہراب مودی کی فلم 'مرزا غالب' (1954)، بمل رائے کی 'دیوداس' (1955) اور مدھومتی (1958) جیسی فلموں کے لیے مکالمے تحریر کیے۔امر کمار اور رشی کیش مکھر جی کی 'انورادھا' (1960)، انوپما (1966)، ستیہ کام (1969) اور ابھیمان (1973) جیسی فلموں کے لیے اسکرین پلے اور مکالمے لکھے۔ان فلموں

کے ساتھ ساتھ 'بہاروں کے سپنے' اور 'میرے ہمدم میرے دوست' کا شمار بھی ان کی کامیاب فلموں میں ہوتا ہے۔

فلموں کے لیے کہانیاں، اسکرین پلے اور مکالمے لکھنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے ہدایت کاری کے جوہر بھی دکھائے۔ انھوں نے اپنے اس فن کی ابتدا 1970 میں ایک کلاسک فلم 'دستک' سے کی۔ اس فلم میں مدن موہن کی موسیقی تھی تو اداکاری کے جوہر سنجیو کمار اور ریحانہ سلطان نے دکھائے تھے۔ اس کے بعد انھوں نے یکے بعد دیگرے مزید تین فلموں 'پھاگن' (1973)، 'نواب صاحب' (1978) اور 'آنکھیں دیکھی' (1978) کی ہدایت کاری کی۔

بمبئی منتقل ہونے کے بعد ان کی تخلیق کی رفتار سست پڑی لیکن ختم نہیں ہوئی۔ قیام بمبئی کے چالیس برسوں میں ان کے چار افسانوی مجموعے 'کوکھ جلی' (1949)، 'اپنے دکھ مجھے دے دو' (1965)، 'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' (1974) اور 'مکتی بودھ' (1983) منظر عام پر آئے۔ ان کا ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' پہلے رسالہ نقوش میں 1960 میں شائع ہوا۔ یہ ناولٹ کتابی شکل میں 1962 میں منظر عام پر آیا اور اس پر 1978 میں پاکستان میں 'مٹھی بھر چاول' کے نام سے فلم بنائی گئی۔ اس کے بعد 1986 میں ہندوستان میں 'ایک چادر میلی سی' کے نام سے ہی فلم بنائی گئی جسے ناظرین نے بے حد پسند کیا۔ نینا گپتا نے 2006 میں ان کے افسانے 'لاجونتی' پر ایک ٹیلی فلم بنائی۔ اس فلم کو بھی ناظرین نے کافی پسند کیا۔

راجندر سنگھ بیدی کا فن تعداد کے لحاظ سے کم معلوم ہوتا ہے لیکن بیدی نے جو کچھ لکھا بہت سوچ سمجھ کر لکھا۔ کہا جاتا ہے کہ بیدی لکھنے سے پہلے سوچتے تھے، لکھتے وقت سوچتے تھے اور لکھنے کے بعد سوچتے تھے۔ اس کی عکاسی ان کی تخلیقات میں بخوبی ہوتی ہے۔

انھیں 1965 میں ناولٹ، 'ایک چادر میلی سی' پر ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ سے

نوازا گیا۔ ان کی اس کتاب کا ترجمہ انگریزی میں Take This WomanI کے نام سے کیا گیا اس کے بعد اس کا ترجمہ ہندی، کشمیری اور بنگالی زبان میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ بھی کئی ادبی اور فلمی ایوارڈ سے انھیں نوازا گیا جن میں فلم فیئر ایوارڈ (1956، 1958 اور 1969) اور 'ہم سب غالب ایوارڈ' (1978) اہمیت کے حامل ہیں۔

بیدی کی بیوی ستونت کور کی موت کے بعد ان کی صحت مسلسل بگڑتی چلی گئی۔ 1982 میں ان پر فالج کا حملہ ہوا اور اس کے دو سال بعد 11 نومبر 1984 کو بمبئی میں ان کا انتقال ہو گیا۔

راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کا ذکر 'سات کھیل' کے نام سے ہوتا ہے۔ اس مجموعے میں 'سات' ڈرامے شامل ہیں اسی مناسبت سے اس مجموعے کا نام انھوں نے 'سات کھیل' رکھا۔ کئی ناقدین ادب 'سات کھیل' کو ایک ڈراما مانتے ہیں اور کئی یونیورسٹیوں کے نصاب میں ڈراما 'سات کھیل' شامل ہے۔ ایک بار ایک یونیورسٹی سے سوال نامہ بنانے کے لیے میرے پاس وہاں کا نصاب اور گزشتہ برس کا سوال نامہ آیا۔ نصاب میں ڈراما 'سات کھیل' شامل تھا اور سوال نامے میں ڈراما 'سات کھیل' کا تجزیہ کرنے کے لیے کہا گیا تھا۔ نصاب کمیٹی کے ارکان اور سوال بنانے والے کے علم میں شاید یہ تھا ہی نہیں کہ 'سات کھیل' ایک ڈراما نہیں بلکہ سات ڈرامے پر مبنی ایک مجموعہ ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا تعلق ترقی پسند تحریک اور اپٹا سے بہت گہرا رہا ہے۔ اردو فکشن کی طرح اردو ڈرامے کی تاریخ اور ارتقا میں ان کا اہم حصہ ہے۔ ان کے ڈراموں کے دو مجموعے 'بے جان چیزیں' (1943) اور 'سات کھیل' (1946) منظر عام پر آئے۔ پہلا مجموعہ چھ ڈراموں پر مشتمل ہے جب کہ دوسرے مجموعے میں سات ڈرامے شامل ہیں، اسی مناسبت سے اس مجموعے کا نام سات کھیل ہے۔ آیئے

اب بیدی کی ڈراما نگاری پر تفصیل سے گفتگو کرتے ہوئے ان کے دونوں مجموعوں میں شامل ڈراموں کا جائزہ لیں۔

راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ 1943 میں 'بے جان چیزیں' کے نام سے شائع ہوا۔ کتاب کے سرورق پر بے جان چیزیں (ایک ایکٹ کے ڈرامے) نظر آتا ہے۔اس کے ناشر: موہن سنگھ، مالک پنج دریا، لاہور، پرنٹر: بابو گوپال داس ٹھکرال، منیجر مرکنٹائیل پریس، لاہور اور قیمت: ایک روپیہ آٹھ آنے لکھا ہوا ہے۔ جب کہ پہلے صفحہ پر قیمت دو روپے کے ساتھ ساتھ لاہور بک شاپ، نسبت روڈ، موہن لعل روڈ، لاہور، شہید مارکٹ امرتسر بھی درج ہے۔ چھ ڈراموں پر مشتمل اس مجموعے کی ضخامت 184 صفحات ہے۔ان کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ 'سات کھیل' 1946 میں شائع ہوا۔1943 سے 1946 کے درمیان لکھے گئے ریڈیو ڈرامے پر مشتمل اس مجموعے کو سنگم پبلشرز لمیٹیڈ، لاہور نے 1946 میں پہلی بار شائع کیا۔244 صفحات کی اس کتاب میں کل سات ڈرامے شامل ہیں۔ ان ڈراموں میں سے بیشتر کو بعد میں اسٹیج پر پیش کیا گیا اس لیے ان میں اسٹیج کی ہدایات شامل ہیں۔

اب اگر ان دونوں مجموعوں پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما 'خواجہ سرا' ان دونوں مجموعوں میں شامل ہے۔ان کے پہلے مجموعے 'بے جان چیزیں' میں ایک ڈراما 'ایک عورت کی نہ' کے عنوان سے شامل ہے۔اس ڈرامے کے مطالعے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ بیدی نے اسی ڈرامے کو اپنے دوسرے مجموعے 'سات کھیل' میں اس کا نام بدل کر 'پاؤں کی موچ' کے نام سے شامل کر دیا ہے۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ چھ اور سات ڈراموں پر مشتمل ڈرامے کے دو مجموعوں میں شامل ڈرامے کی کل تعداد گیارہ ہی قرار پاتی ہے۔

مجموعہ 'بے جان چیزیں' میں پہلا ڈراما 'کار کی شادی' کے نام سے

شامل ہے۔ یہ ایک طنزیہ ڈراما ہے۔اس ڈرامے کے اہم کرداروں میں 'شفیق'، 'محمود'، 'بتول'، 'فرحت'، 'زینت'، 'حمید' اور 'اکرم' کے ساتھ ساتھ 'ابا جان'، 'اماں جان' اور 'کریمن' شامل ہیں۔ڈراما انسان کی ہوس اور دولت کے لالچ کو طنزیہ انداز میں منظر عام پر لاتا ہے۔ڈراما ایک لاپرواہ، معصوم اور کھلنڈرے نوجوان شفیق کے گرد گھومتا ہے۔شفیق ایک دولت مند جج کا بیٹا ہے جس کے پاس ایک بڑی کار ہے جس کا نمبر 355 ہے۔اس کا دوست محمود ایک ہوشیار، سنجیدہ لیکن غریب کلرک کا لڑکا ہے۔شفیق یہ سمجھتا ہے کہ اس کی منگیتر بتول اور اس کے گھر والے اس کی خوبیوں اور ذہانت کی وجہ سے اسے پسند کرتے ہیں لیکن محمود اسے بتاتا ہے کہ وہ لوگ صرف اس کی دولت اور کار کی وجہ سے اسے پسند کرتے ہیں اور بتول سے شادی کے لیے رضا مند ہوئے ہیں۔محمود شفیق سے کہتا ہے:

محمود:...... ارے میاں! تمھارے ہردوئی میں تین منزلہ
مکان ہیں نا؟ یہ ان مکانوں کی شادی ہو رہی ہے۔
یہ شفیق کی نہیں بلکہ میاں احسان الحق سب جج
ہردوئی کے بیٹے کی شادی ہو رہی ہے۔ یہ بھی میں
رعایتاً کہہ رہا ہوں۔ کیوں کہ اگر میں کہوں میاں
احسان الحق سب جج کا بیاہ رچایا جا رہا ہے تو تم
میرے منھ پر تھپڑ مار دوگے........۔

شفیق: ارے بکواس بند کرو۔

محمود: تم احمقوں کی جنت میں بستے ہو۔ یہ تمھاری تین سو
پچپن ہے نا...... یہ کریم رنگ کی کار جو ابھی فراٹے
بھرتی ہوئی پارک اور دلشاد کی طرف جائے گی، یہ
اس کی شادی ہو رہی ہے.... تم جنت الحمقا میں بستے

ہو شفیق......

لیکن شفیق کو یقین نہیں آتا اور وہ اس حقیقت کو جاننے کے لیے ایک دن بغیر کار کے بتول کے گھر چلا جاتا ہے۔ اس کے آتے ہی بتول کے گھر والے شفیق کو ہاتھوں ہاتھ لیتے ہیں اور بتول کے بھائی بہن بار بار کار کے سفر کا ذکر اور آج لمبے سفر پر جانے کی بات کرتے ہیں۔ بتول بھی خوش ہو کر آتی ہے۔ شفیق سنیما دیکھنے چلنے کی بات کرتا ہے۔ اس کے لیے بتول، اس کا بھائی، بہن اور والدین سب تیار ہو جاتے ہیں لیکن جیسے ہی شفیق بتاتا ہے کہ اس کی کار فروخت ہو چکی اور مکان بھی گروی ہے اور اس کے والد مقروض ہیں تو بتول سر درد کے بہانے اس کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے اس کے بعد اس کا بھائی، بہن اور والدین سب اسے اکیلا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ اشارے میں شادی سے بھی انکار کر دیتے ہیں۔ ڈرامے میں طنز کے پیرائے میں سیدھے اور سپاٹ طریقے سے مکالمے لکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے امیر اور غریب کی فکر اور سمجھ کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ ایک ترقی پسند ذہن کے مالک تھے اور ان کا ماننا تھا کہ امیر کے پاس ذہانت اور دنیا داری بھی ہو ضروری نہیں۔ یہ فرق شفیق اور محمود کی شکل میں ہمیں صاف دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح بتول ایک متوسط طبقے میں پلنے والی لڑکی ہے۔ نہ صرف وہ بلکہ اس کے گھر کے تمام افراد دولت اور عیش و آرام کو دیکھ کر شفیق سے رشتہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اس ڈرامے کے ذریعے بیدی مادہ پرستی کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں۔ گویا یہ ایک سادہ اور ہلکا پھلکا ڈراما ہے۔

اس مجموعے میں دوسرا ڈراما 'ایک عورت کی نہ' کے نام سے شامل ہے۔ اس ڈرامے میں بھی طنز و مزاح کے پیرائے میں پلاٹ کو بیان کیا گیا ہے۔ یہی ڈراما بیدی کے دوسرے مجموعے 'سات کھیل' کے آخر میں 'پاؤں کی موچ' کے عنوان سے شامل ہے۔ ڈراما نگار نے اس ڈرامے کو صرف چار کرداروں کی مدد سے پیش کیا

ہے۔ ہردے ناتھ تیواری ایک ڈراما نگار ہیں، وسنتی ، ہردے ناتھ کی بیوی ہے۔ پروفیسر مسز گپتا، مقامی گرلز کالج کی پروفیسر اور تیواری کی مداح ہیں۔اس ڈرامے کا ایک اور سرگرم کردار ہردے ناتھ تیواری کا دوست 'مدن' ہے۔ ہردے ناتھ مدن سے بتاتا ہے کہ اس نے ایک ڈراما 'ایک عورت کی نہ' لکھا ہے۔ مدن سے اس سلسلے میں گفتگو ہوتی ہے اور پھر وسنتی وہاں آجاتی ہے۔ مدن کے جانے کے بعد تیواری اور وسنتی میں مدن کو لے کر نوک جھونک ہوتی ہے۔ یہ نوک جھونک ایک روایتی شوہر اور بیوی کے درمیان نظر آتی ہے۔ زندگی کے رنگ اور ہر شخص کی مختلف پسند و ناپسند پر بات ہوتی ہے ایک دوسرے کے روٹھنے اور منانے کی بات ہوتی ہے۔آخر میں مسز گپتا آتی ہیں اور بھاگ دوڑ میں وسنتی کے پاؤں میں موچ آجاتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے میں تیواری، مدن، وسنتی اور مسز گپتا کے لیے جو مکالمے تحریر کیے ہیں وہ نہ صرف مزاح کے پیرائے میں تہہ داری کا عنصر لیے ہوئے ہیں بلکہ برجستہ معلوم ہوتے ہیں۔ان کی گفتگو میں کچھ ظاہر ہوتا ہے تو بہت کچھ پوشیدہ نظر آتا ہے۔لوگ ایک دوسرے سے اشاروں کنایوں میں گفتگو کرتے ہیں اور کردار ان اشاروں کنایوں کو نہ سمجھنے کا ڈھونگ کرتے ہیں تو ان کا مطلب بخوبی سمجھتے ہیں۔اخلاق کو ملحوظ رکھتے ہوئے تیواری، مدن کو لے کر وسنتی کے ساتھ چھیڑ چھاڑ بھی کرتا ہے اور اس کا مذاق بھی بناتا ہے تو وسنتی مسز گپتا کے آنے کے بعد تیواری اور مسز گپتا کے درمیان اشارے کنائے میں ہونے والی گفتگو کی جانب بھی توجہ دلاتی ہے۔ان دونوں کی ایک دوسرے سے دلچسپی کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ یہ معاملہ سمجھتے سب ہیں لیکن ظاہر کوئی نہیں کرتا اور یہی اس ڈرامے کی خوب صورتی ہے۔بعض اوقات ایسا لگتا ہے کہ مکالمے بھرتی کے ہیں لیکن جیسے جیسے ڈراما اپنے عروج کی جانب بڑھتا ہے اس کی اہمیت اجاگر ہوتی جاتی ہے۔ گویا ہلکے پھلکے انداز میں لکھا گیا یہ ایک نفسیاتی ڈراما ہے۔

اس مجموعے میں دو مزاحیہ ڈراموں کے بعد ایک المیہ ڈراما 'روحِ انسانی' ہے۔ یہ ڈراما جنگ عظیم کے ایک برس قبل کے پس منظر کو پیش کرتا ہے۔ ڈراما کے متن میں 'وقت': موجودہ جنگِ عظیم سے ایک سال پہلے' درج کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کے کرداروں میں روحِ انسانی، قیدی نمبر ۱، قیدی نمبر ۲، قیدی نمبر ۳، داروغہ جیل، کنسٹیبل، چپراسی، ناظم اعلیٰ شامل ہیں۔ ڈرامے کے کردار کا تعارف کراتے ہوئے بیدی نے روحِ انسانی کے بارے میں لکھا ہے کہ 'روحِ انسانی' ایک حساس مصنف کے جسم میں جو اپنی آزادروی کی پاداش میں زندانی قرار دیا جاتا ہے'۔ اس ڈرامے کا موضوع سیاسی ہے۔ ڈراما ارنسٹ مالر کے ڈرامے سے ماخوذ یا ترجمہ ہے۔ ڈرامے کو شائع کرتے ہوئے بیدی نے کہیں اس کا ذکر نہیں کیا ہے۔ ڈرامے کا مطالعہ کرنے کے دوران ایک مکالمہ (خودکشی ہی نجات کا ایک مسیحی طریقہ ہے) کے حوالے کے طور پر بیدی نے صفحہ کے نیچے (یہ ارنسٹ مالر کے الفاظ ہیں) درج کیا ہے۔ جس سے اس کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ ان کا طبع زاد ڈراما نہیں ہے۔ ہاں جس زمانے میں بیدی نے اسے منتقل کیا وہ بہت اہم ہے۔

ڈراما روحِ انسانی کے وقوع پذیر ہونے کا مقام جیل ہے۔ اس قید خانے میں روحِ انسانی مقید ہے۔ یہ ایک نسوانی کردار ہے جسے تین مرد قیدی کے ساتھ رکھا گیا ہے۔ تینوں سنگین جرم کے ارتکاب میں یہاں قید ہیں جو سماج کے لیے کریہہ ہیں۔ لیکن تینوں روحِ انسانی کو اس کی تکلیف سے نجات دلانے کے لیے نہ صرف جیل کے قانون کو توڑتے ہیں بلکہ اس کا الزام داروغہ کے بیٹے پر رکھ دیتے ہیں۔ گویا ڈراما نگار نے مجرم کے اندر بھی اچھائی دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اور حقیقت بھی یہی ہے کہ ہر انسان میں اچھائی اور برائی ضرور ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ کوشش کرنے پر اچھائی اور برائی کے اوسط میں تبدیلی آسکتی ہے۔ جس کا ثبوت یہاں ملتا ہے کہ برا کام کرنے والا ایک اچھا کام کرکے خود کو قربان کر دیتا ہے۔ یعنی تینوں قیدی

روحِ انسانی کو اس کی تکلیف سے نجات دلانے کی کوشش کے جرم میں گولی مار کر قتل کر دیے جاتے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی کی مکالمہ نگاری کے ہم سب قائل ہیں۔ ان کی مکالمہ نگاری اور فکر کا ایک اچھا نمونہ اس ڈرامے میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثال کے طور پر مختلف مناظر کے چند مکالمے دیکھیں:

> ''روحِ انسانی: لیکن آپ نہیں جانتے کہ میں قید بامشقت کو
> قید محض پر کتنی ترجیح دیتی ہوں۔ یہاں مجھے میرے
> خیالات ستاتے ہیں اور میرا دماغ پھٹا پڑتا ہے۔
> قید محض میں کسی شخص کے نہ ہونے سے ذہنی کوفت
> ہوتی ہے وہ کسی جسمانی تکلیف سے زیادہ ہے۔
> میرے لیے کوئی چیز جسمانی طور پر اتنی ایذا رساں
> نہیں۔ مجھے میرا ذہن ستاتا ہے۔ لوگ بید زنی کو
> وحشی سزاؤں میں شمار کرتے ہیں۔ کاش حاکمِ اعلیٰ
> نے میرے تئیں بید لگانے کا حکم صادر کیا ہوتا۔''

> ''روحِ انسانی: آہ تم اپنی وحشیانہ ہنسی سے مجھے کتنی اذیت
> دے رہے ہو..... کیا میں نے بید زنی ہوتے نہیں
> دیکھی؟ کیا میں نے کسی مہذب درندوں کی سنگینوں
> کا شکار ہوتے ہوئے نہیں دیکھا۔ میں نے اپنی
> آنکھوں سے ان ہی قیدیوں میں سے ایک کے
> گوشت کی دھجیاں اڑتے دیکھی ہے۔ ٹکٹکی کے
> کلموں اور سامنے دیوار پر ابھی تک سیاہ خون کے

چھینٹے دکھائی دیتے ہیں۔اس کے زخموں کو میں نے سفید، سرخ اور پھر جامن ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔ ان آنکھوں نے اس کے شدت درد سے بیہوش ہو جانے کا مشاہدہ کیا ہے، میں اچھی طرح سے جانتی ہوں تمھاری قید بامشقت کیا ہوتی ہے۔زیادہ سے زیادہ آپ مجھے دفتر کا کام دیتے ہیں۔کولھو چلواتے ،سن بٹواتے اور کیا کرتے؟ لیکن آپ یہ نہیں جانتے کہ قیدِ محض سے باقی سب سزائیں اچھی ہیں، خاص طور پر اس انسان کے لیے جو ذہنی طور پر بیدار ہو اور جسے پڑھنے کے لیے کتابیں اور لکھنے کے لیے کاغذ قلم دوات مہیا نہ کی جائے۔''

''روحِ انسانی: موجودہ ناظم فسق و بربریت کا عہد لانے کے سوا اور کچھ نہیں جانتے۔ یہ بنی نوعِ انسان کی روح کو اذیت دینے میں ایک شیطانی خوشی محسوس کرتے ہیں......''

''روحِ انسانی: ....نطشے اپنی ساری زندگی رحم کو ایک سفلی اور نسوانی جذبہ قرار دیتا رہا، سپر مین بننے کی کوشش میں اپنے اساسی جذبات کو دباتا رہا۔لیکن جب ان قدرتی احساسات کو دبانے کی وجہ سے پاگل ہوا اور عالم دیوانگی میں اس نے ایک زخمی گھوڑے کو دیکھا

تو اس کے تمام دبے ہوئے جذبات ابل پڑے اور
وہ اس قدر رویا، اس قدر رویا کہ آنسوؤں کے دریا
بہا دیئے..... آج انسان اپنے اس جذبۂ رحم کو
دبانے میں مکمل طور پر کامیاب ہو گیا۔ لیکن وہ دن
دور نہیں جب کہ اس کی غیر فطری حرکتیں اسے پاگل
کر دیں اور پھر وہ اپنی روح کو پالے........''

ان مکالموں سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ روحِ انسانی جسمانی اذیت سے نہیں گھبراتی وہ تو روح کی اذیت سے پریشان ہوتی ہے۔ ظالم اور مظلوم کے حوالے سے بیدی نے ایک مختلف زاویہ پیش کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ جسمانی تکلیف یا اذیت وقتی ہوتی ہے لیکن جس طرح سے غور وفکر کرنے والے ذہن کو ختم کرنے کی کوشش کی جارہی ہے وہ زیادہ تکلیف دہ ہے۔ اب دشمن کی نشاندہی کر کے اسے ختم کرنے کے لیے ان کے ہاتھوں سے کتابیں، قلم اور کاغذ چھین لینے کی کوشش کی جارہی ہے تاکہ وہ اپنی فکر کو محفوظ نہ کر سکے جس سے آنے والی نسلیں مستفید ہوں۔ ان کے مطالعے کے بعد اپنی نجات کی راہ ہموار کر سکیں۔ انھیں تمام نکات کی جانب راجندر سنگھ بیدی نے کامیابی سے اشارہ کیا ہے۔ اب سے کم وبیش 80 برس قبل لکھا گیا یہ ڈراما موجودہ دور میں اپنی نئی معنویت کے ساتھ اہمیت کا حامل ہے۔

ڈراما 'اب تو گھبرا کے' ایک منظر کا ڈراما ہے لیکن اس کے درمیان میں خواب کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ بیدی نے اس ڈرامے کو 'نقل، ایک ایکٹ' کہا ہے۔ اس کے مطالعے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ پہلے یہ ڈراما ریڈیو کے لیے لکھا گیا بعد میں شائع کرتے وقت چند مقام پر اسٹیج کی مناسبت سے ہدایت درج کر دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ کرداروں کی تفصیل بیان کرنے کے بعد مختلف آوازوں کے استعمال کی ہدایت بھی موجود ہے۔ مثال کے طور پر 'خالق کائنات کی گڑگڑاتی ہوئی آواز، ریل

گاڑی کے پہیوں کی گڑگڑاہٹ کے مشابہ،فرشتۂ موت' وغیرہ کی آوازوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

اس ہلکے پھلکے ڈرامے کا مرکزی کردار خلیل ہے۔ اس کے علاوہ گڈوانی (بینک کا سپروائزر)،کلرک، سردار صاحب، شریمتی جی، خالق کائنات اور فرشتۂ موت کے کردار کی مدد سے ڈرامے کو پیش کیا گیا ہے۔ پورا ڈراما ایک بینک میں ایک ہی دن کے دو گھنٹے کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔ بیدی ڈرامے کو 27 جون 1937 کے دن کے ساڑھے بارہ بجے شروع کرتے ہیں۔ یہ تاریخ اور وقت دیوار پر لٹکے کلینڈر اور گھڑی کی مدد سے دکھایا گیا ہے۔ تاریخ سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ بینک کے ششماہی ختم ہونے کے قریب کے دن ہیں۔ ان دنوں میں بینک کے ملازم پر زیادہ کام ہوتا ہے اور خلیل چونکہ گریجویٹ ہے اس لیے اس کے ذمے زیادہ کام ہے۔ گھر پر بیوی بیمار ہے اس لیے وہ رات کو آرام نہیں کر سکتا اور دن میں زیادہ وقت دفتر میں دینے کی وجہ سے نیند پوری نہیں ہوتی۔ نتیجے میں کام میں غلطی زیادہ ہوتی ہے۔ وہ چھٹی چاہتا ہے لیکن کام کی زیادتی کی وجہ سے وہ اسے میسر نہیں۔ درمیان میں اس کی آنکھ لگ جاتی ہے اور خواب میں خالق کائنات اور موت کے فرشتے کے ساتھ گفتگو سے معلوم ہوتا ہے کہ فرصت کے اوقات کہیں میسر نہیں ہیں۔ جب اس کی آنکھ کھلتی ہے تو کام میں زیادہ دل لگتا ہے اور اسے چھٹی بھی مل جاتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کی مدد سے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جس جگہ ہم ہوتے ہیں اس سے خوش نہیں ہوتے اور اکثر یہ سوچتے ہیں کہ دوسری جگہ زیادہ سہولت ہے اور وہاں زیادہ سکون ہے لیکن حقیقت اس کے برخلاف ہوتی ہے۔ اس لیے جہاں رہیں اور جو کام کریں اس میں خوشی محسوس کریں تو زندگی زیادہ بہتر ہوگی۔

اس مجموعے کے نام کا ڈراما 'بے جان چیزیں' ایک ہلکا پھلکا ڈراما

ہے۔ ڈرامے کا تانا بانا محض چار کرداروں کی مدد سے تیار کیا گیا ہے جن میں ڈاکٹر قدوائی (ایل ڈی ایس ای، دندان ساز) اور ڈاکٹر مس سلیمہ سلطانہ (ایل ایس ایم ایف لیڈی ڈاکٹر) مرکزی کردار ہیں۔ ان کی مدد کے لیے ڈاکٹر قدوائی کا ملازم 'بختیار' اور سلیمہ کی 'خادمہ' ہے۔ سلیمہ اور قدوائی دونوں ڈاکٹر ہیں، دونوں میں محبت ہوتی ہے، شادی ہوتی ہے اور پھر نہایت معمولی بات پر دونوں ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ قدوائی کو سلیمہ کے جانے کے بعد اس کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے کہ کس طرح وہ جوتوں کے تسمے باندھ دیا کرتی تھی، وہ تھک کر گھر آتے اور جوتے پہن کر ہی بستر پر دراز ہو جاتے تو سلیمہ کس آہستگی سے اس کے جوتے اتارتی، فوٹو فریم کس طرح ان دونوں کی محبت کی نمائندگی کرتا تھا لیکن وہ اسے دوبارہ زندگی میں شامل کرنے کی ہمت نہیں کر پاتے۔ آخر میں جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ سلیمہ نے اپنی ڈسپنسری کا بورڈ، جس پر شادی کے بعد 'سلیمہ قدوائی' لکھوایا تھا اسے نہیں بدلا ہے تو ہمت کر کے سلیمہ کے گھر جاتے ہیں اور اپنے دل کی بات ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''قدوائی: تمھارے سائن بورڈ نے مجھے کانوں میں کچھ
کہہ دیا۔
مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

دو مہینے سے دن رات یہ سڑک پر کھڑا مِس
سلیمہ سلطانہ کے نام کو جھٹلا رہا ہے اور کہہ رہا ہے کہ تم
میری ہو، فقط میری..... سچ مچ یہ خاموش چیزیں کتنی
قوتِ گویائی رکھتی ہیں۔ ان بظاہر بے جان چیزوں
میں کتنی جان ہے۔''

اس کے بعد پھر دونوں ایک دوسرے سے شکوہ شکایت اور معافی تلافی کرتے ہوئے پائے جاتے ہیں۔ڈراما میں حرکت وعمل اوراحساس وجذبات کی عکاسی بے جان چیزیں کرتی ہیں یعنی، جوتا، جوتے کا تسمہ،کلینک کا سائن بورڈ اور فوٹو فریم۔ان کی مدد سے ڈرامے میں حرکت وعمل تو نظر آتا ہے لیکن ڈرامے میں کوئی ایسا نکتہ نہیں دکھائی دیتا ہے جو پلاٹ میں تذبذب وکشمکش پیدا کرسکے یا قارئین/ سامعین/ناظرین کے ذہن میں گھر کرسکے یاان کے دلوں پرنقش ہوسکے۔

مجموعہ 'بے جان چیزیں' کا آخری اور 'سات کھیل' کا پہلا ڈراما 'خواجہ سرا' ہے۔ دونوں مجموعوں میں شامل ڈرامے کے کرداروں کی فہرست کو دیکھتے ہیں تو چندکرداروں کی کمی اورزیادتی نظرآتی ہے۔مجموعہ 'بے جان چیزیں' میں کرداروں کی جوفہرست پیش کی گئی ہے ان میں 'کاشفہ' (اُڑدابیگنی،محل میں ڈولیوں کی تنقیح کرتی ہے)،'قباذ' (خواجہ سرا) ،'مرزا کوچک سلطان' (نواب ثالث زمانی بیگم کا چھوٹا بھائی)،'نواب ثالث زمانی بیگم' اور'نواب ننھی بیگم خورد' (بیگمات نواب کاڈس شاہ)، 'نواب شرافت محل' (بیگم نواب بلند بخت)،'نواب بلند بخت' (نواب کاڈس شاہ)، 'باباطاہر' (شاہی طبیب)،'داروغنی' (مہتمہ محلات شاہی)،'خیرصلا والی' (بیگمات سے خیروعافیت دریافت کرنے والی)،'آچا' (صاحبزادیوں کو پڑھانے والی) اور 'تین ڈولی بردارنیاں' شامل ہیں۔کرداروں کی اس فہرست میں 'نواب کاؤس شاہ' کا نام شامل نہیں ہے۔جب کہ مجموعہ 'سات کھیل' میں شامل اس ڈرامے کی فہرست میں 'نواب کاؤس شاہ' کا نام شامل ہے تو 'شرافت محل،نواب بلند بخت،خیرصلا والی اور آچا' کا نام یہاں شامل ہونے سے رہ گیا ہے۔وارث علوی نے جوکلیات مرتب کی ہے اس کی دوسری جلد میں شامل اس ڈرامے کے کرداروں کی فہرست پیش کرتے ہوئے 'نواب کاؤس شاہ' کو شامل نہیں کیا گیا ہے۔اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ دونوں مجموعے میں شامل اس ڈرامے کے کرداروں کی فہرست کونظر میں رکھنے کے بجائے

وارث علوی کے پیش نظر مجموعہ 'بے جان چیزیں' ہی رہا ہے۔ کیوں دونوں مقام پر 'نواب کاؤس شاہ کا نام شامل نہیں ہے۔ بیدی نے کرداروں کی فہرست پیش کرنے کے بعد یہ نوٹ لگایا ہے کہ 'مذکورہ بالا نام فرضی ہیں اور کرداروں کی اہمیت کے لحاظ سے دیے گئے ہیں'۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کو نہایت فنکاری سے پیش کیا ہے۔ یہ ایک عشق پر مبنی ڈراما ہے۔ ایک کنیز کاشفہ اور سلطنت کا ولی عہد مرزا کوچک اور قباد کے درمیان عشق کے جذبے کا اظہار ہے۔ تینوں کا عشق اپنی اپنی نوعیت کا ہے۔ قباد اور کاشفہ میں گہری محبت ہے لیکن مرزا کوچک کا دل کاشفہ پر آجاتا ہے اور وہ اپنی محبت کو پانے کے لیے قباد کو راستے سے ہٹانا چاہتا ہے۔ اس کی صورت یہ نکالتا ہے کہ وہ قباد کو خواجہ سرا میں تبدیل ہونے پر مجبور کر دیتا ہے۔ قباد یہ سوچ کر اسے قبول کر لیتا ہے کہ محل میں وہ کاشفہ کے قریب تو رہے گا۔ جب وہ خواجہ سرا میں تبدیل ہونے کے بعد محل میں آتا ہے اور کاشفہ یہ دیکھ کر حیرانی کا اظہار کرتی ہے تو دونوں کے درمیان ہونے والی گفتگو کا ایک حصہ دیکھیں:

''قباد: میں تم سے کل کی بات کہتی ہوں.........کہتا ہوں،
کاشفہ! کل جو کہ اب عدم آباد والوں کا حصہ ہو چکا
ہے۔ کل جب کہ مجھ میں مرد کا صائب حسد زندہ تھا
اور کوچک سلطان کے ساتھ نبرد آزمائی میں میں نے
اسے سرنگوں کر دیا تھا.....کل جب کہ اپنے نئے پیشے
کی تعلیم پانے کے لیے خواجہ سراؤں کے سامنے میں
نے زانوئے ادب تہہ نہیں کیا تھا......آنے والے
کل کو شاید میں اپنی جنس کھو دینے سے کیا کچھ کھو
دوں...... مرزائے کوچک نے تمھیں مشروع کا

تھان اور مونگے کی مالا دی اور یہ سب کچھ میری برداشت سے باہر تھا۔ میں جانتا تھا کہ تم بھی اس کی مالا میں مونگا بن کر لٹک جاؤ گی......خواجہ سراؤں کی آمدنی کے پیش نظر مجھے خیال تھا کہ میں تمھیں ایک موتیوں کی مالا نذر کر سکوں۔ موتی جو مونگے سے گراں تر ہوتے ہیں........اور شاید تم موتی بن کر لٹکنا زیادہ پسند کرو گی۔

اڑدابیگنی: تم کس قدر بھولے ہو قباد! عورت خواہ مونگا بن کر لٹک جائے، خواہ موتی بن کر.........لٹکنا وہیں رہتا ہے۔ میرے محبوب ! عورت دولت نہیں چاہتی۔ وہ جاہ و حشمت کی طلبگار نہیں ہوتی۔ وہ محبت چاہتی ہے۔لیکن محبت کسے کہتے ہیں.......یہ تم نہیں جانتے......محبت کیا ہوتی ہے۔ یہ شاید میں بھی نہیں جانتی.........

قباد: مجھے تم سے محبت ہے...... پاک اور بے لوث محبت۔ میں سمجھتا ہوں کہ تمھیں بھی مجھ سے بے غرض محبت ہوگی۔تم میری قربانی کا جواب قربانی سے دیتے ہوئے پاسِ ناموسِ وفا بھی ہو رہی ہو اور مجسمہ نفرت بھی.....لیکن اس میں تمھارا کیا قصور ہے کاشفہ! ....اب میں محبت کے اس مقام ہُو میں داخل ہو چکا ہوں جہاں اپنا نفس ہی محسوس ہوتا ہے۔ جہاں سب کچھ اپنا ہی قصور دکھائی دیتا ہے۔ اور پھر

تمھارے لیے یہ سب کچھ ایک حادثہ ہے اور
میرے لیے محض ایک واقعہ!

اڑدابیگنی: جسے تم محبت کہتے ہو، وہ محبت نہیں ہے......
رفاقت ہے۔ جیسے دو مسافر ایک ہی منزل کو روانہ
ہوں اور انھیں منزل کی یک جہتی کی وجہ سے ایک
نوع کی محبت ہو جائے، جیسے ایک انتہائی بدصورت
انسان سے کوئی اتنا مانوس ہو جائے کہ اس سے
خوف کھانے کے بجائے اس سے اُنس ظاہر کرنے
لگے۔ لیکن تمھارے اس فعل کے پس منظر جو اخلاص
ہے، میں اِس کی قدر کرتی ہوں......قباد......
لیکن......قباد!

قباد: (اپنے آنسو پونچھتے ہوئے) میں کچھ نہیں جانتا.....
میں اس وقت نہیں جاننا چاہتا کہ میں نے کیا کیا ہے
کاشفہ!.....میں صرف یہ جانتا ہوں کہ میں تمھیں
چاہتا ہوں.......تمھیں چاہتا ہوں.......''

ہم نے دیکھا کہ دونوں عشق اور محبت کو کیا سمجھتے ہیں اور ایک دوسرے کے لیے کس طرح کے جذبات رکھتے ہیں۔ قباد کی اس قربانی کا جواب کاشفہ اپنی ناراضگی سے دیتی ہے۔ وہ اسے پسند کرنے کے بجائے اس سے نفرت کا اظہار کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک بہادر، خوب رو اور مرد قباد سے محبت کرتی ہے جو اب اپنی اصلی صورت میں باقی نہیں رہا۔ حالاں کہ اب اسے ایک جانب محبت ہے تو دوسری جانب ناپسندیدگی کی وجہ۔ دوسری جانب مرزا کو چک سے اس غیر انسانی سلوک کی وجہ سے نفرت کرنے لگتی ہے۔ اس نفرت و محبت کا اظہار نہایت جرأت

مندی سے کرتی ہے۔ یہاں تک کہ جب مرزا کوچک خواجہ قباد کا مذاق اڑاتے ہیں اور کاشفہ سے قباد اور خود کی محبت کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دونوں کاشفہ کے قریب رہنا چاہتے تھے اور اب بھی دونوں قریب ہیں لیکن اس کی صورت بدل چکی ہے تو کاشفہ جس انداز میں مرزا کوچک کو مخاطب کرتی ہے وہ نہ صرف حوصلے کا ثبوت ہے بلکہ قباد سے سچی محبت کا اظہار بھی ہے:

> اڑدابیگنی: نواب صاحب...... آپ کو گریبان میں منھ ڈال کر سوچنا چاہیے۔ اب قباد میں مرد کے حسد اور مرد کے انتقام کو کچل کر آپ قہقہے لگاتے ہیں..... کیا آپ وہ دن بھول گئے ہیں، جب قباد کے ساتھ نبرد آزمائی میں آپ کو منھ کی کھانی پڑی تھی؟ اب آپ اسے ذلیل کرتے ہیں، جسے آپ نے مرد بھی نہیں رہنے دیا..... اور جو نہ عورت ہے۔ کاش! آپ کسی مرد سے باتیں کرتے اور پھر دیکھتے وہ کیسے شیرِ بنگلہ کو روباہِ اودھ میں تبدیل کر دیتا۔ آپ کسی عورت سے باتیں کرتے تو وہ آپ کا منھ سیاہ کر کے ڈُکڑی پر بٹھا بھیجتی۔

ان مکالموں سے نہ صرف اس کی بہادری اور جرأت مندی کا ثبوت ملتا ہے بلکہ قباد سے محبت اور مرزا کوچک سے نفرت کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ جب مرزا کوچک قباد کی جان لینے کے لیے اس کی جانب بڑھتا ہے۔ کاشفہ اس کی جان بچاتی ہے۔ محبت کی یہ تثلیث ڈرامے میں کشمکش اور تذبذب کو اپنے نکتۂ عروج پر لے جاتی ہے جب کہ مرزا کوچک کی بہنیں اسے بہت حقارت سے دیکھتی ہیں۔ وہ مرزا کوچک کو اس سے باز رہنے کو کہتی ہیں اسی درمیان معلوم ہوتا ہے کہ کاشفہ اپنے دونوں عاشق کو

دغا دے کر ایک بہادر فوجی افسر قویش کے ساتھ بھاگ گئی ہے۔ یہ سن کر ایک جانب مرزا کو چک تلوار لے کر قویش کو قتل کرنے کے لیے نکل پڑتا ہے تو دوسری جانب قباد مکمل خواجہ سرایانہ انداز میں کہتا ہے: ''آئے ہائے بیگم.....قربان جاؤں! اِتّی بات کے پیچھے اب مرتھوڑے ہی جائے آدمی.......جینا بھی تو مقدم ہے!'' اور یہیں ڈراما ختم ہوتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا ڈراما 'خواجہ سرا' کئی معنوں میں اہمیت کا حامل ہے۔ ایک جانب کردار نگاری کا عمدہ نمونہ دیکھنے کو ملتا ہے تو دوسری جانب اس کی زبان اور جزئیات نگاری کردار کی مناسبت دکھائی دیتی ہے۔ فارسی کے اشعار کا استعمال بھی نظر آتا ہے تو محاوروں کو نہایت برجستگی سے مکالمے میں پرویا گیا ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے ایک مقام پر قباد کے مکالمے کے ذریعے پان کی مختلف قسموں 'سموسہ، تعویذی، بیڑا، بیضہ، لقمی' کے بارے میں بتایا ہے۔ اس ڈرامے میں دوسرے ڈراموں کے مقابلے بیدی کی فنکاری کا منفرد نمونہ دیکھنے کو ملتا ہے۔

'سات کھیل' میں شامل دوسرا ڈراما 'چانکیہ' ہے۔ چندر گپت موریہ کے زمانے میں اس کا مہامنتری 'چانکیہ' بہت مقبول تھا۔ اسی پس منظر میں لکھا گیا یہ بظاہر ایک تاریخی ڈراما معلوم ہوتا ہے۔ دراصل یہ ڈراما محبت کرنے والوں کی قربانی کو اجاگر کرتا ہے۔ بیدی نے اس ڈرامے کا تانا بانا تیار کرتے ہوئے کردار کی شکل میں 'چندر گپت موریہ (بھارت سمراٹ)، چانکیہ (مہامنتری)، دُردھر (چندر گپت کی رانی)، پروتک (ایک ساتھی راجا)، انورادھا (وش کنیا)، راج دوت، انگ رکھشکائیں اور پنڈت' کو مرکز میں رکھا ہے۔ ڈرامے میں چندر گپت موریہ کی حکومت کو ایک ساتھی راجا 'پروتک' سے خطرہ بتاتے ہوئے مہامنتری چانکیہ وش کنیا انورادھا سے اس کی شادی کرادیتا ہے۔ چانکیہ یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنی چال میں کامیاب ہو گیا لیکن چندر گپت کی رانی 'دردھر' وش کنیا کو یہ راز بتادیتی ہے کہ وہ ایک وش کنیا ہے

کیوں کہ چانکیہ نے اسے وِش پلا پلا کر پالا ہے۔ یہ بات وِش کنیا شادی سے پہلے راجا پروتک کو بتاتی ہے اور راجا پروتک اس کا کیا جواب دیتا ہے دیکھیں:

''انورادھا: مہاراج! مجھے آپ سے ایک بات کہنا ہے جو شاید آپ کو آج تک نہیں معلوم۔

پروتک: کہو پر یہ۔

انورادھا: (رندھے ہوئے گلے سے) میں یہ سہن نہیں کر سکتی۔ پر ماتما میرے سہاگ کو امر رکھے مہاراج! مجھے برسوں سے بِس پر پالا جا رہا ہے....... میں وِش کنیا ہوں، آپ میرے شریر کو چھو کر........

ہروتک: (ہنستے ہوئے)........ باؤلی!.......انورادھے! کیا تم سمجھتی ہو کہ پروتک ان باتوں کو نہیں جانتا؟

انورادھا: مہاراج......آپ ان باتوں کو جانتے ہوئے بھی؟.....مہاراج، مہامنتری چانکیہ آپ کو اپنے راج پاٹ کی بھینٹ چڑھا رہے ہیں۔

پروتک: (پھر ہنستا ہے) اور پروتک راج پاٹ کو پریم کی بھینٹ چڑھا رہا ہے۔ انورادھے! آؤ آج اِن راج پاٹ کے لوبھیوں کو بتا دیں کہ پریم پر جیون نچھاور کرنا پریمی، ایک تُچھ وستُو سمجھتے ہیں.......آؤ مجھے اپنا ہاتھ دو.......''

اس طرح پروتک یہ جانتے ہوئے بھی کہ انورادھا ایک 'وِش کنیا' ہے اس سے شادی کرتا ہے۔ دونوں لگن منڈپ میں آگ کے سامنے ہم آغوش ہوتے ہیں اور آگ کے سامنے وِش کنیا کا زہر دونوں پر اپنا اثر تیزی سے دکھاتے ہوئے

اسے موت کی نیند سلا دیتا ہے۔جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ پروتک نے محبت کے لیے نہ صرف اپنے راج پاٹ کی قربانی دی بلکہ اپنی جان کو بھی قربان کر دینے میں عار محسوس نہیں کی۔ گویا راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کے ذریعے محبت کی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

اب اگر ڈراما خواجہ سرا اور چانکیہ کو دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ دونوں تاریخی پس منظر میں لکھے گئے ڈرامے ہیں اور دونوں کا موضوع ایک ہی ہے۔ یعنی دونوں محبت کی داستان ہیں۔خواجہ سرا میں قباد اور چانکیہ میں راجا پروتک کی قربانی محبت کی مثال ہے۔ دونوں ڈراموں میں بیدی نے کردار کی مناسبت سے اس مکالمے کی زبان کا تعین کیا ہے۔ایک جانب فارسی آمیز اردو کا اثر نظر آتا ہے تو دوسری جانب سنسکرت آمیز ہندی میں مکالمے تحریر کیے گئے ہیں۔ گویا بیدی کی کردار نگاری اور اس کی مناسبت سے مکالمہ نگاری کا ایک اچھا نمونہ ان ڈراموں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کے منظر میں اداکار کے حرکات و سکنات اور چہرے کے تاثرات تک کو بیان کر دیا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ کردار کی جسمانی ساخت،اس کے لباس اور حلیہ بھی بیان کر دیا ہے۔مثال کے طور پر دربار میں چانکیہ کے داخل ہونے کا منظر دیکھیں:

> ''اس عرصے میں وشرانتی استھان میں انگ رکھشکائیں ڈری سہمی کھڑی رہتی ہیں۔کبھی کبھی ایک دوسری کو اشارا کر لیتی ہیں۔ کچھ دیر بعد وہی شور پھر سنائی دیتا ہے اور رتھوں کے پہیوں کی گڑگڑاہٹ اور بھی اونچی ہو جاتی ہے۔
>
> ایک پل بعد چانکیہ وشرانتی استھان میں سامنے کے

دروازے سے داخل ہوتے ہیں۔ دبلے پتلے اور
لمبے انسان ہیں۔ رنگ کالا، گال اندر کو پچکے ہوئے
ہیں۔ آنکھوں میں شک اور تجسس کی جھلک ہے۔
ایک ہاتھ سے اپنی ٹھوڑی کھجاتے ہیں اور دوسرے
ہاتھ کے انگوٹھے کو اضطراب کے عالم میں جنیو پر
پھیرتے ہیں۔ پھر دونوں ہاتھوں سے سر پر کی لمبی
چٹیا کو گانٹھ دیتے ہیں اور دروازے کی طرف
جھانکتے ہیں۔ انگ رکھشکاؤں کے پران خشک نظر
آتے ہیں.......''

بیدی کو منظر نگاری میں دسترس تو حاصل ہے ساتھ ہی ساتھ مکالمہ نگاری میں بھی ان کا جادو دکھتا ہے۔ دوسرے ڈراموں کے مقابلے اس ڈرامے میں کردار کی ساخت، ان کا حلیہ اور منظر میں استعمال ہونے والے لباس اور میک اپ کی جانب بھی اشارہ ملتا ہے۔ حالانکہ انھوں نے چوتھے منظر میں لکھا ہے کہ 'منڈپ کے دائیں طرف لوگ بیٹھے ہیں۔ شاید ان میں ملیہ کیتو اور بندوسار بھی ہیں۔' ہم جانتے ہیں کہ اسٹیج ڈراما میں سب کچھ دکھتا ہے اس لیے لفظ 'شاید' اس بات کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ یہاں ان سے چوک ہوئی ہے۔ اسٹیج پر یا تو ہوتا ہے یا نہیں ہوتا ہے اور جب ڈراما نگار کو ہی نہیں معلوم کہ فلاں کردار ہے یا نہیں تو پھر منظر آگے کیسے بڑھے گا۔ اس کے باوجود اس ڈرامے میں کشمکش اور تذبذب کا مادہ موجود ہے۔

'سات کھیل' میں شامل ڈراما 'تلچھٹ' کا مرکزی خیال Pavalenko کی ایک کہانی سے لیا گیا ہے۔ صرف چار کرداروں 'ماں (ایک بیوہ عورت جس نے یوگ کو پالا ہے)، یوگ (ایک یتیم لڑکا)، جوتن کی ماں (محلے کی ایک عورت) اور 'شری پت رائے (یوگ کا باپ) پر مبنی ہے۔ ڈراما کا پلاٹ ایک ایسی

عورت کی کہانی بیان کرتا ہے جو اپنے شوہر کے مرنے کے باوجود ایک بے سہارا لڑکے کو پالتی ہے۔ سلائی کڑھائی کر کے بڑی مصیبتوں سے اس لڑکے یعنی یوگ کو پڑھاتی ہے۔ ڈرامے کے مرکز میں یوگ کے والد آ جاتے ہیں۔ اپنے بیٹے کو پا کر وہ بہت خوش ہوتے ہیں۔ وہ یوگ کو لے جانا چاہتے ہیں۔ حالانکہ یوگ ماں کو چھوڑ کر نہیں جانا چاہتا لیکن باپ شری پت پیسے کا لالچ دے کر اپنے بیٹے کو لے جانے کی ضد کرتا ہے۔ ماں پیسے لینے سے انکار کرتے ہوئے کہتی ہے:

''ماں: لے جایئے ان پیسوں کو۔ جس نے آپ کو بہکایا ہے
، اس کی بھینٹ کر دیجیے۔ شاید اُسے پیسوں کی
ضرورت ہو۔ مجھے نہیں۔ میں یہ ہانی نہیں جھیل
سکتی۔ جایئے یہاں سے، چلے جایئے۔ اپنے بیٹے
کو بھی ساتھ لے جایئے۔ اگر میری چیز ہوتی تو
میرے پاس رہتی۔

شری پت: لیکن سنیے تو......

ماں: نہیں، میں آپ کی کوئی بات سننے کو تیار نہیں، چلے
جایئے۔ اور اپنے بیٹے کو بھی لے جایئے۔ میں اس
کی ماں نہیں۔ میں اس کی ماں بننے سے انکار کرتی
ہوں۔ میں نے دس
سال کا رنڈاپا کاٹا ہے تو اسے بھی سہہ جاؤں گی۔ اگر میں
اتنے کڑے دل کی عورت نہ ہوتی تو میں اس طرح
بدھوانہ ہوتی.......

یوگ: ماں.......

ماں: چلے جایئے یہاں سے۔ لے جایئے، اپنے بیٹے کو اور

ان کاغذ کے پرزوں کو......خبردار جو اِس دہلیز پر
شری پت اوراس کے بیٹے نے قدم رکھا تو......میں
ابھی پولس کو بلواتی ہوں..... میں نہیں جانتی تھی ،
انسان اتنا کمینہ ہوسکتا ہے کہ وہ اِن چیزوں کا سودا
کرے......جاؤ......چلے جاؤ۔''

اور باپ شری پت یوگ کے نہ چاہتے ہوئے بھی ماں سے اس کا بیٹا چھین کر لے جاتے ہیں۔ ڈرامے کے بالکل آخر میں پلاٹ ایک کروٹ لیتا ہے اور جب شری پت، یوگ کو کھینچ کر باہر لے جاتا ہے۔سیڑھیاں اترنا شروع کرتا ہے تو ماں کے دل میں خیال آتا ہے کہ ''......شاید.....شاید اس کمینے آدمی کے دل میں کبھی یہ خیال آئے کہ اس نے غلطی کی۔شاید وہ پشچا تاپ کے لیے پھران سیڑھیوں پر قدم رکھے۔'' یہ

آتے ہیں وہ دانت پیس کر آواز دیتی ہے:''........ذرا بات سنتے جایئے گا۔'' اور پھر جو بات کہتی ہے وہ قابل غور اور مکالمہ نگاری کی بہترین مثال ہے:

''ماں: ٹھہرو.....تم نے استری کی بھاؤنا کا مول ڈالا ہے
نا۔ مامتا کی قیمت لگائی ہے.......تو میں تمھارا مول
نہیں لگا سکتی؟ لاؤ روپئے ، اِدھر پھینکو تا کہ میں تم
ایسے کمینے رذیل انسان کو کبھی بھولے سے نہ دیکھ
پاؤں.....شاید کہیں پشچا تاپ پھر تمھارے نیچ قدم
میرے دروازے پر ڈال دے۔''

اس کے بعد وہ بے ہوش ہو کر گر جاتی ہے اور ڈراما ختم ہوتا ہے۔ بیدی کے اس ڈرامے کی کہانی تو روسی سے ماخوذ ہے لیکن وہ اکثر غیر ملکی کہانی میں اپنی مٹی کی خوبو ضرور شامل کر دیتے ہیں۔افسانوں میں اس کی بہترین مثال دیکھنے کو ملتی

ہے لیکن ڈرامے میں بعض اوقات اس کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔اس ڈرامے میں بھی انھوں نے کوشش کی ہے کہ اپنے ملک کی مٹی کی خوبو ڈال دی جائے اور اپنی تہذیب کی عکاسی بھی ہو سکے۔اس کوشش کی جانب ایک قدم یہ نظر آتا ہے کہ جب شری پت اور ماں کے

درمیان بیٹے کے ساتھ رات قیام کی بات ہوتی ہے اور اس دوران سماج کے فرسودہ خیالات پر ماں اور یوگ کا باپ شری پت نہایت مختصر طور پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ماں: ....کیا دنیا میں ہر جگہ پاپ اپرادھ ہی ہوتا ہے؟ کیا یہ نہیں ہو سکتا کہ ایک مرد اور ایک عورت ایک چھت کے تلے سو سکیں اور ان کے نام پر کوئی دھبّہ نہ آئے؟

شری پت: ابھی تک دنیا والے اتنے بڑے دل والے نہیں ہوئے........''

ہم جانتے ہیں کہ ہمارے یہاں ایک عورت اور ایک مرد کے ایک چھت کے نیچے رات گزارنے کا صرف ایک ہی مطلب نکالا جاتا ہے اور پھر مردوں کا تو کچھ نہیں ہوتا ہاں عورتوں کا سماج میں رہنا دشوار ہو جاتا ہے اور ماں تو ایک بیوہ ہے۔

اس ڈرامے میں کشمکش اور تذبذب پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن ڈراما نگار کا ہاتھ اس کے نکتہ عروج پر پہنچنے سے پہلے ہی پھسلتا ہوا نظر آتا ہے۔ جتن کی ماں اور شری پت کے درمیان گفتگو کے وقت بھی صرف ایک جملہ آتا ہے اور پھر موضوع بدل جاتا ہے۔اسی طرح یوگ اور شری پت کی گفتگو کے دوران ایک جملہ آتا ہے کہ 'کیا تم انھیں اپنی ماں بنانا پسند کروگے؟' اور پھر اس پر کوئی گفتگو نہیں ہوتی۔ اس طرح کے اور بھی موقعے آتے ہیں لیکن اس کا اثر قائم ہونے سے پہلے ہی ختم ہو

جاتا ہے۔ کردارنگاری کی مناسبت سے مکالمے کی زبان تو نظر آتی ہے لیکن یوگ کے مکالمے اس کی عمر سے زیادہ سنجیدہ معلوم ہوتے ہیں۔ ہاں ماں کے مکالمے کو نہایت چابکدستی سے تحریر کیا گیا ہے۔ان کے یہاں کردارنگاری، زبان اور فکر کی اچھی عکاسی نظر آتی ہے۔ گویا یہ ایک نئے زاویے سے لکھا گیا ڈراما ہے۔

مجموعہ 'سات کھیل' میں شامل ڈراموں میں 'نقل مکانی' ایک اہم ڈراما ہے۔ یہ ڈراما بھی پہلے ریڈیو کے لیے لکھا گیا لیکن شائع کرتے وقت اس میں اسٹیج کے لیے ہدایت درج کردی گئیں جس سے اسٹیج ڈرامے کا گمان ہوتا ہے جب کہ بعض مقامات پر موجود ہدایت سے ریڈیو ڈرامے کا انکشاف ہو جاتا ہے۔اسی ڈرامے پر بیدی نے اپنی فلم 'دستک' بنائی تھی جسے ناظرین کے ساتھ ساتھ ناقدین نے بھی بہت سراہا تھا۔

ڈراما 'نقل مکانی' میں بیدی نے تہذیب کے بدلتے اقدار کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔اس ڈرامے کو پیش کرنے کے لیے ڈراما نگار نے جن کرداروں کی تخلیق کی ہے ان میں 'نفیس (ایک معمولی آدمی جو محلّہ نہر میں ملازم ہے)، عذرا (نفیس کی قبول صورت بیوی، گانے کا شوق رکھتی ہے)، مراتب (کاٹھ بازار کا پنواڑی)، سیّاں (ایک آوارہ اور ذہین طالب علم جس کا اصل نام امجد حسین ہے)، بنواری لعل، مرزا شوکت (محلّہ دار)، سب انسپکٹر مائیکل، دو سپاہی اور شیو برت (ایک عیاش رئیس)' شامل ہیں۔اس ڈرامے میں یوں تو بہت معمولی واقعہ پیش کیا گیا ہے کہ نفیس اور عذرا ایک کرائے کے مکان میں آتے ہیں جہاں پہلے ایک طوائف شمشاد (شادو) رہتی تھی۔ چونکہ عذرا کو بھی گانے کا شوق ہے اور اس طوائف کی بدنامی کی وجہ سے نفیس کو بھی اس کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔آئے دن کوئی نہ کوئی اس کے گھر آکر گانے کی فرمائش اور اپنی ضرورت پوری کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ عذرا اور نفیس اس سے اس قدر تنگ آچکے ہیں کہ مکان کو چھوڑ کر کہیں اور چلے جانے کا فیصلہ کرتے ہیں

اور نفیس مکان کی تلاش بھی کرتا ہے لیکن اس کے پاس اتنی رقم نہیں ہوتی کہ کسی اچھے محلے میں ڈھنگ کا مکان کرائے پر لے سکیں۔ وہ اپنے حالات کا ذمہ دار اپنے عمل کو سمجھتا ہے۔ تبھی تو کہتا ہے:

"نفیس: ......آج تک میں سمجھتا رہا تھا کہ ہمیں اپنے ہی
گناہوں کا حساب دینا ہوتا ہے۔ لیکن نقل مکانی
کے اس تجربے نے ثابت کر دیا ہے کہ انسان اپنے
بچوں، اپنے ماں باپ، بھائی،
بہن، بیوی کے کردار کا ہی ذمہ دار نہیں ہوتا، بلکہ اپنے
پڑوسیوں کے قول اور فعل کے لیے بھی گردن زدنی
ہے۔"

اس کے پڑوسی اس کی بدنامی میں برابر کے شریک رہتے ہیں۔ اس بدنامی سے بچنے میں انسپکٹر کی مدد سے نفیس اور عذرا کامیاب بھی ہوتے ہیں لیکن آخر میں دونوں مختلف طرح کی بدعنوانی میں ملوث ہو جاتے ہیں۔ نفیس جو اللہ رسول کی دہائی دیتے نہیں تھکتا رشوت لینے کا ارادہ کر لیتا ہے اور اس میں عذرا بھی برابر کی شریک ہو جاتی ہے بلکہ نفیس کو اس کی تحریک بھی دیتی ہے۔ آخر میں گانے کے شوقین عیش پرست سیٹھ شیو برت اس گھر میں شمشاد کا گانا سننے کی غرض سے آتا ہے۔ اس سے بات کرنے کے بعد نفیس کو معلوم ہوتا ہے کہ سیٹھ گانے سننے کا شوقین ہے تو وہ عذرا سے کہتا ہے کہ 'ایک گانا سنا دو، سیٹھ صرف گانا سننے کا شوقین ہے۔ سو ایک روپیہ ہو جائے گا۔ گانا سنانے میں کیا حرج ہے۔' نفیس کے کہنے کے بعد روپئے کے لالچ میں سیٹھ شیو برت کے لیے عذرا گیت گانے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے 'نقل مکانی' کے ذریعے متوسط طبقے کی زبوں حالی کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس پہلو کو بھی اجاگر کیا ہے کہ ضرورت میں صبر و تحمل

سے کام لینے کے بجائے کیسے پورا خاندان بدعنوانی کے دلدل میں دھنستا چلا جاتا ہے اور اخلاقی سطح پر انسان کیسے بدل جاتا ہے۔ اکثر ہم اپنی برائی کو دوسرے کے سر ڈال کر مطمئن ہو جاتے ہیں یا پھر ان تمام برائیوں کا ذمہ دار سماج اور اس سے وابستہ مختلف لوگوں کو گردان کر یکے بعد دیگرے برائی کے مرتکب ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہی صورت حال عذرا اور نفیس کی ہے۔ دونوں کے درمیان ہونے والی گفتگو دیکھیں:

''عذرا: .... میں کہتی ہوں تم بھی بھلا دفتر کے دوسرے
لوگوں کی طرح کیوں نہیں ہو جاتے ؟ ..... اس تنخواہ
میں گزارا تو ہونے سے رہا۔ کبھی کبھار پیسے لے
لینے سے کیا ہو جاتا ہے...... یہ غریبی بھی تو سو
گناہوں کا گناہ ہے۔

نفیس: رشوت کے نام پر جیسے اسرافیل کا صور سنائی دینے
لگے وہ کیا کرے؟ مر کر ہمیں خدا کو جواب دینا
ہے۔

عذرا: تمھارا کیا خیال ہے باقی خدائی تمھاری طرح ہی ہے؟
وہ لوگ آخر کیا جواب دیں گے؟ جو جواب وہ دیں
گے وہ تم بھی دے لینا...... پھر تم اسے عادت نہ
بناؤ۔ ہوا ایک آدھ بار کسی سے کچھ لے لیا۔ جب
کام نکل گیا تو پھر منھ نہ لگایا کسی کو......

نفیس: ہاں عذرا! میں تم سے پہلے اس نتیجہ پر پہنچ چکا تھا۔ بلکہ
میں نے ٹھیکیدار عرفانی کو گانٹھ بھی لیا تھا..... اس نے
یہاں چھ بجے آنے کا وعدہ کیا تھا۔ لیکن اس وقت
ساڑھے چھ بجے ہیں اور اس کی شکل تک نظر نہیں

آتی۔

عذرا: (قدرے آسائش کے احساس سے) کتنے پیسوں کی

امید ہے؟

نفیس: یہی سات آٹھ سو کی...... ارے ایک پُلیہ کا ٹھیکہ تو

ہے۔ کہیں بڑے صاحب سے براہِ راست نہ لے

لے۔ میں نے پہلے تمھیں نہیں بتایا کہ کہیں تم مجھے

بُرا بھلا نہ کہو۔ بلکہ مجھے یہ فکر دامن گیر تھی کہ تمام

بات کھُل جانے پر میں تمھیں کیا منھ دکھاؤں

گا...... کچھ تمھیں حیران کردینے کا ارادہ بھی

تھا.......اب تم خود ہی اس کی تائید کر رہی ہو۔‘‘

ان مکالموں سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ نفیس اور عذرا دونوں کس قدر اخلاقی پستی کے شکار ہو چکے ہیں۔ ایک کو رشوت لینے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتا تو دوسری اخلاق اور عزت کی دہائی دینے والی نہ صرف شوہر کو بدعنوانی کرنے کی تحریک دیتی ہے بلکہ چند روپے کی خاطر خود پیشہ ور بننے کی جانب قدم بڑھاتی ہے۔ ڈرامے کا آخری مکالمہ ’کتنے پان درکار ہوں گے سرکار کو‘؟ اس گھر کی تاریخ اور اس سے وابستہ شخصیت اور اس کے پیشے کا پورا منظر پیش کر دیتا ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ایک بار پھر سے اس گھر کی روایت بحال ہو چکی ہے۔ پنواڑی کی خفیف سی مسکراہٹ عذرا اور نفیس کی پوری ذہنیت کو اجاگر کر دیتا ہے اور اس جانب بھی اشارہ کرتا ہے کہ اب پھر سے اس کا کاروبار چمک اٹھے گا۔ اس طرح ڈراما ’نقل مکانی‘ عذرا اور نفیس کی معصومیت سے شروع ہو کر ان کے شر پر ختم ہوتا ہے اور اس ڈرامے کا خاتمہ دل و دماغ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ڈراما بیدی کے مقبول ترین ڈراموں میں شامل ہے۔ اس ڈرامے کی پیش کش کے حوالے سے ڈاکٹر اگیات لکھتے

ہیں:

”1948 میں بمبئی میں دو ناٹک اسٹیج کئے گئے۔
راجندر سنگھ بیدی کا تحریر کردہ ’نقل مکانی‘ اور اس
کے بعد ’جادو کی کرسی‘۔’نقل مکانی‘ بمبئی کے
چالوں میں مزدوروں کے

درمیان کھیلا گیا۔ اس میں زہرہ سہگل اور حبیب
تنویر نے بالترتیب ہیرو اور ہیروئن کا رول ادا کیا۔
اس کے بعد سندر بال میں اس ڈرامے کی باقاعدہ
نمائش ہوئی۔“

(بحوالہ اپٹا اور اردو ڈراما: شاہد رزمی، صفحہ:65)

ڈراما ’آج‘ کو راجندر سنگھ بیدی نے علامتی پیرائے میں لکھا ہے۔ انھوں نے اس ڈرامے میں 1944 کے وقت کا ذکر کیا ہے لیکن ڈرامے کے متن سے ایسا کچھ بھی اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ جنگ آزادی کے زمانے میں لکھا گیا ڈراما ہے۔ بلکہ یہ ایک ایسا ڈراما ہے جو ہر زمانے میں اپنی اہمیت قائم رکھ سکتا ہے۔ یہ ایک ایسا ڈراما ہے جس میں زندگی اور موت کے ساتھ زمانہ، تہذیب، ثقافت، تعلیم، روزگار، انسانی اقدار اور ادب کے رموز واوقاف اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ بیدی نے اس ڈرامے کو پیش کرنے کے لیے کردار کے طور پر ’زندگی ‘(کیبرے زندگی اور موت میں زندگی کی اداکار۔ قوم کی امریکن ہے)، ’موت‘ (کیبرے زندگی اور موت میں موت کی اداکار۔ ایک خوبصورت انگریز لڑکی)، ’مینجر‘ (ریستوران کا مینجر، ایک معمر انگریز جو اپنے کیم چہرے کی وجہ سے چڑچڑ معلوم ہوتا ہے)، ’پروفیسر ٹھاکر‘ (ایک ماضی پرست انسان جو اپنے آپ کو گاندھی سے کم نہیں

سمجھتا)، تین ہندوستانی طالب علم 'بلانوش'، 'امرت' اور 'شنکر'، 'صفدر (ایک آرٹسٹ جو ایک گراموفون کمپنی میں ملازم ہے) اور 'بیر' کی مدد لی ہے۔ ان میں صفدر، بلانوش، امرت، منیجر، پروفیسر ٹھاکر اور شنکر اپنے اپنے بھید مختلف انداز میں کھولتے ہیں جس سے زمانے کے مختلف رنگ اور اس کے بھید کا علم ہوتا ہے۔ زندگی کو بوڑھی اور موت کو خوبصورت اور جاذب دکھا کر علامتی طور پر زمانے کے چلن کی جانب بھرپور اشارہ کیا گیا ہے۔

ڈرامے کے پلاٹ پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک کیبرے بار میں زندگی اور موت کا رقص چل رہا ہے۔ نہایت ڈرامائی انداز میں موت زندگی کو اپنے حصار میں لے لیتی ہے۔ اس بار میں زندگی کے مختلف شعبے سے تعلق رکھنے والے لوگ موجود ہیں جن میں آرٹسٹ، کمیونسٹ، طالب علم، استاد، دانشور شامل ہیں جو ذہنی اور عملی طور پر کچھ بھی کرنے سے قاصر ہیں۔ ان تمام لوگوں کی اپنی گزشتہ زندگی افسردگی کے ساتھ ہے۔ ان لوگوں نے راہ فرار کے طور پر اس بار کو اپنایا ہے جہاں انھیں وقتی طور پر خوشی حاصل ہوتی ہے۔ زندگی اور موت کی شکل میں دو کیبرے ڈانسر ہیں جو امریکہ اور برطانیہ کی علامت کو ظاہر کرتی ہیں۔ زندگی اپنی چمک دمک کے ساتھ موجود ہے تو موت سیاہ فرغل میں ملبوس ہے۔ زندگی اور موت کے رقص کے بعد یہ تمام کردار شراب کے نشے میں دھت دکھائی دیتے ہیں۔ اس دوران ہی ان کی زندگی کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ 'شنکر' کمیونسٹ ہے لیکن پہلے ایک دولت مند باپ کا بیٹا تھا۔ 'صفدر' گراموفون کمپنی میں ملازم ہے لیکن درحقیقت وہ ایک آرٹسٹ ہے، 'بلانوش' اور 'امرت' طالب علم ہیں اور 'پروفیسر ٹھاکر' قدیم تہذیب و ثقافت، ہندوستان کی اصل روح، اس کی وراثت اور عوامی روایت کے پاسدار کے طور پر سامنے آتے ہیں:

''پروفیسر ٹھاکر: ہم انگریزی اوپیرا کو پسند کرتے ہیں، لیکن

ہم کرشن یاترا کو بھول گئے ہیں جنھیں کرشن پجاری
اپنے مذہبی تہواروں میں کھیلا کرتے تھے۔ جن میں
جیدیو چنڈی داس اور ودیاپتی کے گیتوں کو گایا جاتا
تھا، جن میں رادھا اور کرشن روح اور اس کا سوامی
مدھر وچنوں میں مرنے والا پریم جتایا کرتے تھے۔
آہ! جیدیو کا گیت گووند...... 'کنو بنا گت نہیں.....''

لیکن نوجوان ہیں کہ شراب کے نشے میں دھت اس بوڑھی زندگی اور نوجوان موت کے آغوش میں رہنے کو ترجیح دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ لوگ بار بار زندگی کو آواز دیتے ہیں اور زندگی ہے کہ کیبرے بار کے منیجر سے ان نوجوانوں کے مستقبل کے لیے جھگڑ رہی ہوتی ہے۔ وہ ملک اور قوم کی فکر کرتے ہوئے منیجر اور موت سے بحث ومباحثے میں مشغول رہتی ہے:

''زندگی: منیجر!.... وہ طالب علم رونے لگا ہے۔ شاید وہ زیادہ
پی گیا ہے۔ (کچھ سوچ کر) کیا اس کے لیے کوئی
بھی ذمے داری محسوس نہیں کرتا منیجر؟.... اس نئی پود
کے لیے، جس کو اس ملک کے بچوں کا باپ بننا ہے
اور جس سے اس ملک کی تمام امیدیں وابستہ ہیں۔
کیا انھیں یوں تباہ کر دینے والی زندگی سے کوئی نہیں
روکتا؟

موت: اوہ! تم ان چھوکروں کی قسمت پر آنسو بہا رہی ہو؟
...... میرے خیال میں یہ سب بالغ ہیں.... اپنی
رائے دینے کا حق رکھتے ہیں۔ انھیں ہر طرح کی
شخصی آزادی ہے۔ انھیں اپنا نفع اور نقصان خود سمجھنا

چاہیے۔''

لیکن دوسری جانب تمام لوگ 'زندگی' کو اپنے پاس بلاتے ہیں اور اب زندگی مایوس کن انداز میں ان کے پاس آتی ہے اور حقیقت سے آشنا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ زندگی کو حقیقی روپ میں جیسی ہے ویسے اپنانے کی بات کرتی ہے:

''زندگی: تم سب کتابی باتیں کرتے ہو۔ سب بیکار ہو۔ ہوٹلوں میں بیٹھ کر شراب اور کافی پیتے ہو اور جنس کے متعلق باتیں کرتے ہو۔ تم بالکل بے عمل ہو۔ بالکل بے عمل۔ بیدار ملکوں میں ہوش سنبھالتے ہی ایک نوجوان کو آٹھ دس گھنٹے کے لیے ایک ورکشاپ میں ڈھکیل دیا جاتا ہے۔ وہاں وہ تیس بتیس توڑے گولیوں کے بناتا ہے۔ مشینوں کے لیے درجنوں ایکسل تیار کرتا ہے اور بوائلر کی حرارت میں کھڑا پگھلتا رہتا ہے۔ جب وہ باہر آتا ہے تو اُسے صرف ایک ہی بھوک ہوتی ہے۔ پیٹ کی بھوک! دنیا میں اور پھر ہندوستان میں، ایک ہی بھوک مقدم ہے اور وہ ہے پیٹ کی بھوک۔ دوسری بھوک ، پیٹ کی بھوک بعد بیکار آدمی کا مشغلہ ہے!''

اس کے بعد تمام لوگ ایک بار پھر سے زندگی کو اپنانے کی بات کرتے ہیں اور وہ لوگ قسم کھاتے ہیں کہ آج کے بعد 'زندگی' آخری لڑکی ہوگی، یہ جام آخری ہوگا، یہ آخری کیفے ہوگا اور یہ آخری کیبرے۔ اسی دوران نوجوان موت ان کے

سامنے آتی ہے اور اپنے جلوے دکھا کر ان لوگوں کو اپنی جانب پھر سے متوجہ کر لیتی ہے ۔لیکن سبھی لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہم عہد کر چکے ہیں کہ آج کے بعد ان تمام چیزوں کو تج دیں گے تبھی بلانوش موت کو اپنانے کا جواز پیش کرتے ہوئے کہتا ہے:

''بلانوش: ہم نے کہا تھا ، آج سے ہم ان سب چیزوں کو
چھوڑ دیں گے۔ آج سے! جس وقت ہم نے یہ قسم
لی تھی ، اس وقت گھڑی بارہ بجا چکی تھی۔ بارہ بجے
کے بعد دوسرا دن شروع ہوتا ہے ، اس لیے ہمارا
آج کا دن ختم ہونے میں ابھی تئیس گھنٹے باقی
ہیں۔اے بیرا! پانچ وہسکی اور ایک پورٹ لاؤ۔''

اس کے بعد سب لوگوں کے اندر خوشی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور بلانوش تمام لوگس کی نمائندگی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'ہمیں موت چاہیے،
زندگی بہت بوڑھی ہے۔' اور یہیں ڈراما ختم ہوتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کی تخلیق اس وقت کی جب جنگ آزادی اپنے شباب پر تھی ، دوسری جنگ عظیم کا سانحہ ہو چکا تھا اور کمیونسٹوں کی سمجھ میں یہ نہیں آ رہا تھا کہ وہ کیا کریں۔ان لوگوں نے ایک طرح سے جنگ آزادی سے کنارہ کشی اختیار کر لی تھی کیوں کہ ان کا ماننا تھا کہ یہ انگریز بھی تو فاشزم کے خلاف لڑ رہے ہیں۔ ایسے میں نوجوان بے راہ روی کے شکار تھے۔ ان تمام بحران اور حالات کو علامتی طور پر پیش کرنے کی بیدی نے نہایت کامیاب کوشش کی ہے۔بعض مقامات پر مکالمے طویل اور جذباتی ہو گئے ہیں لیکن وہ ڈرامے ، حالات اور کردار کی ضرورت معلوم ہوتے ہیں۔

'رخشندہ' بھی ایک علامتی ڈراما ہے۔ یہ ایک ایسے کردار کے گرد گردش کرتا ہے جو ایک طرح کی ذہنی مریض ہے۔اس ڈراما کا تانا بانا بیدی نے جن

کرداروں کی مدد سے تیار کیا ہے ان میں 'رخشندہ' (بائیس تئیس برس کی ایک پڑھی لکھی ،اعصاب زدہ لڑکی)، 'آپا' (رخشندہ کی آپا)، 'دولھا بھائی' (رخشندہ کے دولھا بھائی)، 'بھابی' (رخشندہ کی بھابی)، 'بھائی جان' (رخشندہ کے بھائی جان)، 'ننھے میاں' (رخشندہ کا چھوٹا بھائی)، 'اماں جان' (رخشندہ کی اماں جان) اور 'آپ' (رخشندہ کے جسم اور روح کے مالک)

اہمیت کے حامل ہیں۔ان کرداروں کے ذریعے تین مناظر میں ڈرامے کے پلاٹ کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کی ابتدا میں ڈراما نگار نے رخشندہ کا حلیہ اس طرح پیش کیا ہے:

> ''ساٹن کی شلوار اور آرگنڈی کی قمیص اس کے دبلے پتلے اور روح ایسے لطیف جسم کے ساتھ چپک جاتی ہے۔ رخشندہ کے بال بکھرے ہوئے ہیں۔بجلی چمکتی ہے تو اس کے سفید چہرے پر سر کے بھورے بال یوں معلوم ہوتے ہیں جیسے دِیے کی لَو سے کرنیں پھوٹ رہی ہیں،.....وہ رخشندہ ہے!''

راجندر سنگھ بیدی نے پورے ڈرامے میں صرف رخشندہ کے لباس اور اس کے حلیے کو بیان کیا ہے۔اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما نگار نے جو توجہ رخشندہ کے کردار پر دی ہے وہ دوسرے کردار پر نہیں دے سکے۔اور حقیقت یہی ہے کہ رخشندہ نہ صرف ڈرامے کا مرکزی کردار ہے بلکہ پورا ڈراما اسی کے ارد گرد گھومتا ہے۔ڈرامے کی ابتدا میں ہی رخشندہ کو پریشان دکھایا گیا ہے۔اس کی پریشانی کی وجہ یہ ہے کہ اچھی خاصی رات گزر جانے کے باوجود اس کا شوہر گھر نہیں آیا ہے۔اس انتظار کی تاب نہ

لا کر پہلے رخشندہ اپنی بہن اور بہنوئی کو پریشان کرتی ہے۔اس کے

بعد اپنے بھائی اور بھابھی کی نیند خراب کرتی ہے۔ان لوگوں کے سمجھانے کے باوجود اسے قرار نہیں آتا اور وہ ایک اعصابی مریض کی مانند بے قرار دکھائی دیتی ہے۔اس بے قراری سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے شوہر کو اپنی روح کی مانند قریب رکھنا چاہتی ہے۔اسے ایسا لگتا ہے کہ دنیا کے تمام شوہر وقت پر گھر آجاتے ہیں اور اپنے جسم یعنی بیوی کے پاس روح کی طرح رہتے ہیں صرف وہی ایک عورت ہے جس کا شوہر ابھی تک واپس نہیں لوٹا ہے۔ جب اس کی بہن اور بھابھی اس کے شوہر کے اب تک نہ آنے کی وجہ سے اس قدر بے چین ہونے سے منع کرتی ہیں تو وہ عورت اور مرد کے رشتے اور عورت کے ساتھ مرد کے ہونے کی اہمیت نہایت خوش اسلوبی سے بیان کرتی ہے:

> ”رخشندہ: (آواز میں رقّت ہے) تمیز! (آواز میں لغزش ہے) اوہ تمیز! کبھی تم لوگ میری تمیز اور سلیقے کی داد دیا کرتے تھے۔کبھی میری حیا کا چرچا ہوا کرتا تھا۔ جب کسی کا بچانے والا ہاتھ ہٹ جائے تو عورت سے سب عیب منسوب کر دیے جاتے ہیں۔آپا تم جانتی ہو،
> جب ابّا، اللہ کو پیارے ہوئے تو رشتہ داروں نے کون سی تہمتیں تھیں جو امّاں جان پہ نہ لگائیں؟ اگر وہ گھر سے نکلی ہیں تو ان پر انگلیاں اٹھی ہیں، اگر اندر رہی ہیں تو آوازے کسے گئے ہیں۔ اب جن حالات میں میں ہوں، ان میں تمیز سے واسطہ؟ آپا میری تمیز، میری حیا، میری عقل، میرے سہاگ کی باندی ہے۔“

ڈراما نگار نے ایک اعصاب زدہ کردار سے دنیا کی حقیقت کا راز افشاں کیا ہے۔اس طرح کی حقیقت سے پر مکالمے کئی مقام پر دیکھنے کو ملتے ہیں اس کے ساتھ انسانی نفسیات اور عورت کے مختلف روپ سامنے آتے ہیں۔اس طرح ڈرامے میں روحانی اور حقیقی دونوں عناصر بھر پور انداز میں پائے جاتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ رخشندہ کبھی روح تو کبھی باشعور جیتی جاگتی تجربہ کار خاتون نظر آتی ہے۔ جب اس پر دورے پڑتے ہیں تو اس کی بھابھی یہ سمجھتی ہے کہ اس پر روح کا غلبہ ہو گیا ہے اور وہ معافی تلافی کرنے لگتی ہے۔رخشندہ پر دورہ جب شدید ہوتا ہے تو وہ بیہوش ہو جاتی ہے اور گھر کے سب لوگ یکجا ہو جاتے ہیں۔ جب اسے ہوش آتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ اسے اس کے کمرے میں لے جایا جائے، وہ آرام کرنا چاہتی ہے۔جب اسے کمرے میں لے جایا جاتا ہے تو 'آپ' یعنی رخشندہ کا شوہر سلامت نیم غنودگی کے عالم میں پانی مانگتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ دیکھ کر سب حیران رہ جاتے ہیں:

''بھائی جان: بھائی جان آپ یہیں تھے؟

(سب لوگ بھونچکا رہ جاتے ہیں۔)

رخشندہ: (اٹھتے ہوئے) آپ؟......آپ؟......آپ کہاں تھے؟ (پھوٹ پڑتی ہے) کہاں تھے آپ؟

آپ: میں یہیں تھا.....کیوں کیا ہوا؟ کیا بات ہے؟ تم سب لوگ پریشان کیوں نظر آتے ہو؟ رخشندہ کیوں موت کی طرح زرد نظر آ رہی ہے؟

رخشندہ: آپ یہاں نہیں تھے۔آپ یہاں نہیں تھے۔

آپ: میں اور کہاں تھا، رخشندہ؟ اتنے طوفان میں میں باہر کیسے جا سکتا ہوں؟

رخشندہ: آپ کدھر چلے گئے تھے؟
آپ: میں تم سے ایک ہاتھ کی دوری پر تھا۔ اے
مضطرب روح! میں ہمیشہ ایک ہاتھ کی دوری پر رہتا ہوں۔
لیکن تم مجھے پانے کے لیے اپنا ہاتھ نہیں
پھیلاتیں۔''

ان مکالموں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ رخشندہ کا اعصابی مرض جب بڑھتا ہے تو وہ بستر سے اٹھ کر باہر نکل جاتی ہے اور اسے اکیلا پن محسوس ہوتا ہے جس سے یہ سمجھتی ہے کہ اس کا شوہر اسے چھوڑ کر کہیں چلا گیا ہے جب کہ وہ اس کے ساتھ بستر پر ہی تھا۔ بیدی نے اس ڈرامے میں رخشندہ کے مرض کے بہانے انسانی ذہنیت اور سماجی حقیقت کو علامتی طور پر پیش کیا ہے۔ کئی مقام پر عورتوں کا کمزور ہونا دکھائی دیتا ہے تو بعض مقامات پر ان کی مضبوطی بھی نظر آتی ہے، کبھی عورت مفاد پرست بن جاتی ہے تو کہیں دوسرے کے کام آنے والی عورت کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ وہ اعصابی طور پر کمزور ہے تو جلد کسی بات پر یقین کر لینے میں بھی عار محسوس نہیں کرتی۔ کہیں مردوں کے بارے میں منفی رائے رکھتی ہے تو کہیں اس کی مجبوری کا بھی اظہار کرتی ہے۔ اس ڈرامے میں رخشندہ، آپا، بھابھی اور اماں جان کی شکل میں مختلف ذہنیت رکھنے والے نسوانی کردار دکھائی دیتے ہیں۔ دولھا بھائی، بھائی جان، ننھے میاں اور آپ کی شکل میں ڈراما نگار نے مختلف ذہن رکھنے والے مرد کرداروں کو پیش کیا ہے۔ گویا اس ڈرامے میں ایک ہی گھر
میں سماج کے مختلف پہلو اور ذہنیت رکھنے والوں کو نہایت کامیابی سے شامل کیا گیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کے دو مجموعے میں شامل گیارہ ڈراموں کے مطالعے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ بیدی نے یہ تمام ڈرامے اس

زمانے میں لکھے ہیں جب وہ AIR میں ملازم تھے۔یعنی یہ تمام ڈرامے پہلے ریڈیو کے لیے لکھے گئے اور بعد میں اسے کتابی صورت میں شائع کرتے وقت ان پر ایسی ہدایات شامل کردی گئیں جن سے یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ اسٹیج ڈرامے ہیں۔ان میں سے کئی ڈراموں کو اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ کھیلا بھی گیا جس سے یہ لگتا ہے کہ اشاعت کے وقت ان میں کچھ ترامیم و اضافے بھی کیے گئے ہیں۔اس کے باوجود اکثر ڈراموں کے مطالعے کے دوران یہ احساس باقی رہتا ہے کہ یہ ڈرامے اصل میں ریڈیو کے لیے ہی لکھے گئے ہیں۔اس لیے ان ڈراموں پر نہ تو کلی طور پر اسٹیج ڈرامے کے اصول و معیارات کو بطور کسوٹی استعمال کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی ریڈیو ڈرامے کی تکنیک کو مدنظر رکھ کر ان کا معیار متعین کیا جاسکتا ہے۔ان ڈراموں کی خوبی یا خامی یہ ہے کہ یہ ڈرامے جتنی کامیابی سے ریڈیو پر نشر ہوتے رہے ہیں اتنی ہی خوبی کے ساتھ اسٹیج بھی کیے جاتے رہے ہیں۔اس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ ان ڈراموں کے موضوعات ایسے ہیں جو

نہ صرف اپنے تخلیق کیے جانے والے زمانے میں اہم تھے بلکہ آج بھی اتنی ہی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان ڈراموں کے کردار اس زمانے میں اپنی شناخت قائم کیے ہوئے تھے اور آج نئی معنویت کے ساتھ مختلف طبقات کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آرہے ہیں۔ اس مناسبت سے ہم بیدی کے ڈراموں کو اردو ڈرامے کا شاہکار تو نہیں کہہ سکتے لیکن ان کی اہمیت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا۔

☆☆☆

ہندوستان کا میرِ کارواں

مولانا ابوالکلام آزاد

پروفیسر محمد اسد اللہ دوانی

مولانا ابوالکلام آزاد ۱۱ نومبر ۱۸۸۸ء کو مکہ میں پیدا ہوئے۔ آپ کا اصلی نام ابوالکلام محی الدّین احمد تھا۔ آپ نے آزاد تخلص اختیار کیا اور ساری دنیا میں مولانا ابوالکلام آزاد کے نام سے شہرت پائی۔ آپ کے آباواجداد افغانستان سے ہجرت کر کے ہندوستان آئے تھے۔ آپ کی والدہ ایک عرب خاتون تھیں۔ آپ کے والد مولانا خیر الدّین افغان نژاد ایک بنگالی مسلمان تھے، جو ۱۸۵۷ء میں مکہ چلے گئے اور پھر ۱۸۹۰ء میں ہندوستان واپس چلے آئے۔ مولانا آزاد نے روایتی اسلامی تعلیم حاصل کی۔ انہوں نے اسلامیات کے علاوہ عربی، فارسی، فلسفہ، ریاضی اور دوسرے متداول علوم بھی پڑھے مگر باضابطہ کہیں سے کوئی ڈگری حاصل نہیں کی۔ مولانا آزاد نے قرآن، حدیث اور فقہ کے علوم کا بھی گہرا مطالعہ کیا اور ان کی تفسیر میں جدت پیدا کی۔ وہ اپنے وقت کے ایک عبقری اور نابغۂ روزگار شخص تھے۔ ان کی شخصیت گوناگوں

صفات اور جامع الکمالات کی حامل تھی ۔ وہ ہندوستان کے مسلم الثبوت رہنما تھے ۔ ان کا شمار آزاد اور جدید ہندوستان کے معماروں میں ہوتا ہے ۔ان کی شخصیت ایسی عہد آفریں تھی جس نے پرانے تمام مسلّمات ردّ کر کے نئی شاہراہیں نکالیں ۔ وہ نہ صرف ایک وسیع المشرب انسان تھے بلکہ مذہبی رواداری اور ہندو مسلم اتحاد کی علامت بھی تھے ۔ جمہوریۂ ہند کی مخصوص سیکولرازم مولانا آزاد کی ذہنی بالیدگی اور وسیع النّظری کا کمال ہے ۔ الہلال اور البلاغ کے رسالے اُن کے زورِ قلم کا نتیجہ تھے ۔ ان رسالوں کے مضامین نے ہندوستان کے عوام بالخصوص مسلمانوں میں ایک زبردست انقلاب پیدا کیا ۔ اُن کی انقلاب آفرین تحریروں نے انہیں اپنے عہد کے علمأ میں لا کھڑا کیا ۔ ان کی تحریروں سے انگریزی سامراج کے ایوانوں میں زلزلہ پیدا ہو گیا ۔ لہٰذا انہیں کئی بار قید و بند کی زندگی بھی گزارنا پڑی ۔ وہ مہاتما گاندھی اور جواہر لال نہرو کے ساتھیوں کے ہراول دستے میں شامل تھے ۔ اسی لیے نہرو نے انہیں میر کارواں کہا ہے ۔

مولانا آزاد ہندوستان کی آزادی کے سپاہی تھے ۔ ملک کو آزادی دلانے والوں میں ان کا شمار صفِ اول میں ہوتا ہے ۔ وہ آزادی کے بعد ہندوستان کی حکومت میں پہلے وزیر تعلیم تھے ۔ انہیں مشرقی علوم پر کامل دستگاہ تھی ۔ عربی، فارسی اور اُردو کے دلدادہ اور ماہر ہونے کے باوجود انگریزوں کے ہندوستان سے چلے جانے کے بعد بھی انہوں نے ملک اور قوم کی ترقی اور خوشحالی کے لیے انگریزی نظام تعلیم برقرار رکھا ۔ وہ دنیا کے سب سے بڑے جمہوری ملک کے مسلسل ۱۱رسال وزیر تعلیم رہے ۔ اس دوران انہوں نے تعلیم کے بنیادی ڈھانچے میں جو تبدیلی لائی اب تک اس کے اثرات محسوس کیے جا رہے ہیں ۔ انہوں نے اس بات کو شدت سے محسوس کیا کہ ایک موزوں نظامِ تعلیم کے بغیر قوم کی اصلاح کی کوشش ریت پر عمارت بنانے کے مترادف ہے ۔ چنانچہ وہ ایک ایسے نظام تعلیم کو فروغ دینا چاہتے تھے جو پوری قومی

زندگی کے بوجھ کو سنبھال سکے۔اسی لیے انہوں نے اپنی وزارت کے دوران تعلیم کے بارے میں جو خاکہ پیش کیا تھا اس میں آج تک توسیع ہو رہی ہے۔مولانا آزاد کا تعلیم کے بارے میں سرسید احمد خان ، علامہ اقبال ،ڈاکٹر ذاکر حسین یا اس طرح کے دوسرے فلاسفہ،علمأ اور ادبأ کی طرح کوئی واضح تعلیمی پالیسی نہ تھی لیکن اگر گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مولانا آزاد کا تعلیم کے سلسلے میں اپنا ایک خاص نظریہ تھا اور یہی وہ نظریہ تھا جس نے انہیں مختلف علوم پڑھنے پر مجبور کیا اور وہ اپنے وقت کے ایک جیّد عالم بن گئے۔وہ سرسید کی تحریک سے کافی متاثر تھے۔دہلی میں جامعہ ملیّہ اسلامیہ کی ترقی اور فروغ میں وہ پیش پیش تھے۔انہوں نے جب نہرو کی کابینہ میں وزارتِ تعلیم اور سائنٹی فک ریسرچ کا عہدہ سنبھالا تو ان کی یہ کوشش رہی کہ تعلیم ایک عام انسان تک پہنچے تاکہ علم کی روشنی میں بہتر افراد کی تربیت ہو۔تعلیم کی بدولت انسان کی ذات میں بلند نظری ، جرأت ، رواداری اور دیانت داری کے چراغ روشن ہوں اور ان کے ذریعے ان کی خاطر ایک ایسا بہتر سماج تشکیل پائے جس میں انصاف ،محبت،فراخ دلی اور معقولیت پسندی کی کارفرمائی ہو۔اسی لیے وہ اپنی تقریروں میں بار بار کہتے تھے کہ ہماری پنچ سالہ یوجنا کا مرکزی مقصد مادی وسائل اور ذرائع کی توسیع اور ان کا بہتر استعمال ہی نہیں بلکہ ایک نیا ذہن اور نئی سیرت پیدا کرنا ہے اور اس کے لیے صنعت وحرفت تجارت اور زراعت ،بجلی اور پانی سے بھی زیادہ ضروری صحیح تعلیم کا رواج ہے اور اسی صحیح تعلیم سے ایک بہتر اور بالیدہ سماج کی تشکیل ہوسکتی ہے۔ ایسے ہی خیالات کی حامل اپنی ایک تقریر میں مولانا نے کہا تھا:

''آنے والا زمانہ جو ہے اس میں لوگوں کو اپنے دل و دماغ کو نئے سانچوں میں ڈھالنے کی ضرورت ہے۔ ہندوستان ماضی کی سرحد سے نکل چکا ہے اور مستقبل کے دروازے پر دستک پڑ چکی ہے۔یہ تغیر کا موسم ،تخم ریزی کی فصل ہے۔خود ہم اس کی کارفرمائیاں محسوس نہیں کر رہے ہیں لیکن مستقبل کا

مورخ انہیں محسوس کرے گا اور انہیں میں نئے عہد کی ساری بنیادیں دیکھنی چاہے گا۔ اس وقت جو نقشے ہم بنائیں گے، جو چال ڈھال بھی اختیار کریں گے، جیسی کچھ صدائیں ہماری زبان سے نکلیں گی انہیں سے ہماری ذہنیت کا سانچہ بنے گا اور اس سانچے میں ہمارا مستقبل ڈھلے گا۔ پس ضروری ہے کہ ہم اپنے دل و دماغ کی نگرانی کریں۔ ہمیں جو روش بھی اختیار کرنی ہے مقصد و عزم کے ساتھ کرنی ہے۔ ہمیں زمین پر چلنا ہے، لہروں پر بہنا نہیں ہے۔''

چنانچہ مولانا آزاد کا تعلیم کے بارے میں جو نظریہ تھا اس کے خدوخال جاننے کے لیے الہلال اور البلاغ کے رسائل میں ان کے تحریر کیے گئے مضامین کے علاوہ یونیسکو سمپوزیم میں پیش کی گئی، اُن کی وہ جامع تقریر ہے۔ جس میں انہوں نے اپنے نظریے کا واضح اظہار کیا ہے۔ اس تقریر کا موضوع ''مشرق و مغرب میں انسان کا تصوّر اور اس کا تعلیمی فلسفہ'' تھا۔ اس تقریر میں مولانا نے جو فلسفہ پیش کیا ہے اس کا بنیادی خیال یہ ہے کہ مشرق اور مغرب کے نظریوں میں میل پیدا کیا جائے تا کہ انسان سائنس کا صحیح استعمال کرنا سیکھے اور اس ذریعے ان مقاصد کو حاصل کر سکے جو اس کی فطرت کے بہترین تقاضوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کے خیال کے مطابق تعلیم کا اصل کام یہ ہے کہ وہ ایک صالح اور مربوط سوسائٹی کے لیے ایسے افراد کی تربیت کرے جن کی شخصیت ہم آہنگ اور مربوط ہو، ایسی مربوط جیسی خود مولانا کی اپنی شخصیت تھی۔ چنانچہ اِن کے تعلیمی تصور میں مذہب، سائنس، ادب، فلسفہ، ٹیکنالوجی، سب کے لیے جگہ تھی۔ ان کی نظر میں ادب، آرٹ، سائنس اور فلسفہ کی ایک امتیازی حیثیت تھی۔ تعلیم کے سلسلہ میں انہوں نے سنٹرل ایڈوائزری بورڈ آف ایجوکیشن کے اپنے آخری جلسے میں درج ذیل پانچ بنیادی باتوں کی طرف توجہ دلائی:

☆ ۹ سے ۱۲ برس تک کے بچوں کے لیے لازمی تعلیم

☆ جمہوریت کی جڑیں مضبوط کرنے کے لیے ناخواندہ بالغوں کے

لیے سماجی تعلیم وی اوراعلیٰ تعلیم کی توسیع اور معیار بلند کرنا

☆ ملکی ضرورتوں کے شایانِ شان ٹیکنیکل سائنٹفک تعلیم کا اہتمام

☆ قومی تہذیب کو مالا مال کرنے کے لیے آرٹ اور فنونِ لطیفہ کی ترویج

یہ مولانا آزاد کی قیادت کا کمال تھا کہ آزادی کے بعد پہلی مرتبہ آرٹ اور کلچر کو وزارتِ معارف کا جزو بنایا گیا ورنہ انگریزوں کی حکومت کے دوران اس کا تعلق محض سکولوں اور کالجوں سے تھا۔

جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے کہ مولانا آزاد نے عربی، فارسی اور اردو کے ماہر اور شہرۂ آفاق مشرقی عالم ہونے کے باوجود آزادی کے بعد وزیرِ تعلیم کا عہدہ سنبھالتے ہی اپنی گیارہ سالہ وزارتِ تعلیم کے دوران ملک کی ترقی اور خوش حالی کے لیے جو دُور رس اور نتیجہ خیز اقدام کیے اُن کی تفصیل یوں ہے:

☆ ملک کی قومی ترقی، ضرورت اور علمی فوائد کے لیے انگریزی نظام تعلیم کو برقرار رکھا

☆ ٹکنیکل ایجوکیشن کا فروغ

☆ تعلیمِ بالغاں کے منصوبے کا قیام اور عمل آوری

☆ تعلیمِ نسواں کی وسعت

☆ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کی تشکیل

☆ کلچرل ریلشنز کونسل کا قیام

☆ ہندوستانی (ساہتیہ) اکادمی کا قیام

☆ سہ ماہی عربی رسالہ 'ثقافتہ الہند' کا اجرا

☆ آل انڈیا ریڈیو کے شعبۂ عربی' جو اس وقت وزارتِ تعلیم کے تحت تھا' کی از سرِ نو تنظیم

☆ انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی کا قیام

علاوہ ازیں انہوں نے انجمن ترقی اردو ہند کا تحفظ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی بقا، دارالمصنّفین اعظم گڑھ کی مالی اعانت، مدرسۂ عالیہ کلکتہ کی حفاظت، جامعہ ملیّہ اسلامیہ دہلی کی ترقی کے ساتھ ساتھ مشرقی علوم وادب میں تحقیق کو فروغ، ادب اور فنون لطیفہ کی ترقی وترویج کے لیے اکیڈیمیوں کا قیام، ہندی زبان میں سائنسی اصطلاحات سازی میں سرعت اور ذریعۂ تعلیم کے نازک مسئلے اور ہندی اور غیر ہندی زبانوں کے جھگڑے کو دانشمندی سے سنبھالا۔ انہوں نے اپنے عہدِ وزارت میں نہ صرف اعلیٰ تعلیم کو زیادہ وسائل بخشے بلکہ یونیورسٹیوں کی آزادی کے تحفظ کے علاوہ عورتوں کی تعلیم کو مردوں کی تعلیم سے زیادہ اہم ٹھہرایا۔ مولانا آزاد کا خیال تھا کہ ملک کی تعمیر وترقی اور فلاح و بہبودی کا دارومدار اس کی تعلیمی پالیسی میں مضمر ہے۔ اس لیے خوراک اور پوشاک کے بعد تعلیم کو سب سے زیادہ اہمیّت اور فوقیت دینی چاہیے۔ اُن کے مطابق زندگی کے تمام مسائل کا حل صرف موزوں اور مناسب نظامِ تعلیم میں ہی پنہاں ہے۔

۱۸رفروری ۱۹۴۹ء کو پریس کانفرنس سے خطاب کرتے ہوئے مولانا آزاد نے ملک، تعلیم، تعلم اور معلم کے بارے میں اپنے جن خیالات کا اظہار کیا وہ کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ اُن کی خواہش تھی کہ ملک کے قومی بجٹ میں تعلیمی شعبے کو اعلیٰ ترین ترجیحات حاصل ہوں۔ چنانچہ اس سے متعلق ان کے زیرِ غور اس طرح کا خاکہ تھا:

> ''ایک قومی عجائب خانہ کا قیام، بنیادی تحقیقی کام کا بہتر بندوبست، تعلیم کی نئی اسکیم کے اساتذہ کے لیے ایک ہدایت نامہ کی تیاری، ایک عام نصاب کی تیاری، تعلیم کے سلسلے میں تجربے کرنے والی درس گاہوں کو زیرِ امداد، آثارِ قدیمہ کے مطالعہ کی حوصلہ افزائی، عوام کی تعلیم کے نئے ذرائع مثلاً براڈ کاست اور فلموں سے پورا پورا فائدہ اٹھانا۔''

عوام النّاس تک تعلیم کی روشنی پہنچانے میں چونکہ معلّم کا کلیدی کردار ہوتا ہے اس لیے

آزاد اپنے تعلیمی منصوبے کو عملانے والے اساتذہ کی بہتر حیثیت اور بہبود کے متمنی تھے۔اس ضمن میں اُن کا یہ نظریہ تھا:

''پرانے زمانے میں استادوں کا احترام بہت زیادہ تھا لیکن آج کل ایک غریب استاد کو کوئی پوچھتا بھی نہیں۔لہذا ضرورت ہے کہ آئندہ جو نظامِ تعلیم مرتب کیا جائے اُس میں استادوں کی حیثیت اور ان کی اقتصادی حالت کو بہتر بنانے کا خیال رکھا جائے۔نئی حکومت کا یہ اوّلین فرض ہوگا''

قومی ضروریات کے مطابق نظامِ تعلیم کی بارے میں آزاد کے زیرِ غور یہ تجویز تھی:

''میکالے کا مقصد صرف برطانوی خیر خواہ تیار کرنا تھا۔لہذا ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ موجودہ نظامِ تعلیم ہماری قومی ضروریات کس حد تک پوری کرتا ہے''

ذریعۂ تعلیم کیا ہو؟ مولانا آزاد کہتے ہیں:

''اب وقت آ گیا ہے کہ ملک میں ہر قسم کی تعلیم دیسی زبانوں ہی میں دیے جانے کا تجربہ کیا جائے..........یہ پسندیدہ امر ہے کہ ہر ہندوستانی دیوناگری اور اردو دونوں رسم الخط سیکھے''

تعلیم اور زبان ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔اس عالمِ امکان یا اسباب میں زبان کے بغیر فقط درس وتدریس ہی کیا اولادِ آدم کی باہمی بات چیت کا تصوّر ہی نہیں کیا جا سکتا۔کرّۂ ارض پر زبان جہاں اقوام اور قبائل کی شناخت کا واحد ذریعہ ہے وہاں یہ عالمی سطح پر ملکی ،قومی اور نسلی عصبیت کی وجہ سے شدید تنفر اور تباہ کن فسادات کا سبب بھی ہے ۔ ہندوستان کے کثیر اللسانی خطہ ہونے سے کسے انکار ہے۔آزادی کے بعد مولانا آزاد سمیت سبھی رہنما اس حقیقت سے بخوبی آگاہ تھے کہ ہندوستان کے عوام وخواص کی زبان یہاں کی قومی زبان ہوگی اور وہ عوام کی زبان جسے

ہندوستانی یا اردو کہتے تھے کے سوا کوئی اور زبان نہ تھی لیکن اسے رسم خط کے تنازعے کی وجہ سے دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا۔ مولانا آزاد نے اس لسانی ٹکراؤ اور رسمِ خط کے تسلیم نہ کرنے کی ان الفاظ میں مذمت کی:

''.... یہ چھپانا نہیں چاہتا کہ بحیثیتِ مجموعی زبان کا مسئلہ ہم نے صحیح فیصل نہیں کیا۔ صحیح فیصلہ اسی وقت ہوتا جب ہم قومی زبان کا نام ہندوستانی رکھتے..... میں صفائی سے کہنا چاہتا ہوں کہ آپ ایک مخصوص زبان کو ٹھونسنا چاہتے ہیں........ صحیح چیز میری رائے میں یہی تھی کہ ہندوستانی قومی زبان ہو اور تمام سرکاری کاروائی ہندی رسم الخط میں ہو، لیکن جہاں تک سرکاری کاغذات کی اشاعت کا تعلق ہے وہ اردو رسم الخط میں بھی ہونی چاہیے'' (آزاد کی تقریریں ص۔۲۸۲۔۸۷)

۱۵؍فروری ۱۹۵۸ء کو انجمن ترقی ہند کی اردو کانفرنس سے خطاب کرتے ہوئے آزاد نے اپنی بے بسی کے انداز میں اردو کا یوں ذکر کیا:

''آپ چاہتے ہیں کہ ہندوستان کی زندگی میں اردو کی جو جگہ ہے وہ ملنی چاہے.... اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اردو کی کیا جگہ ہے؟ اس کی وہی حیثیت ہے جو دوسری زبانوں کی ہے..... اردو ایک ایسی زبان ہے جو کثرت کے ساتھ بولی جاتی ہے، نہ صرف شمال میں بلکہ جنوب میں بھی'' (آزاد کی تقریریں ص۔۲۹۲۔۹۳)

قدیم ہندوستان مختلف مذہبی اور لسانی رنگا رنگی اور بوقلمونی کے باوجود ایک وحدت رکھتا تھا مگر تقسیم کے بعد یہاں مذہبی تنگ نظری، نسلی منافرت اور فسادات کا نہ ختم ہونے والا ایک ایسا سلسلہ شروع ہو گیا جس سے ہندوستان کی صدیوں پرانی وہ تہذیبی، ثقافتی اور آپسی بھائی چارے کی روایات پارہ پارہ ہو رہی ہیں جن کا بقول علامہ اقبال ابھی تک نام ونشان ن باقی تھا۔

آزاد کا شمار جدید ہندوستان کے معماروں میں ہوتا ہے۔ آزادی کے بعد جب ہندوستان کے لیے مغربی انداز کی سیکولر طرزِ حکومت جو سراسر لا مذہبیت یا لادینیت کی حامل تھی، تجویز کی گئی تو اس کے روبہ عمل لانے میں بروقت مولانا آزاد کی دین داری رکاوٹ بن گئی اور انہوں نے جب یہاں کے اربابِ بست وکشاد پر اس کے دُور رَس اثرات واضح کیے تو ''صرف ریاست کو مذہب کے معاملے میں غیر جانب دار قرار دے کر سماج کے مذہبی اداروں میں حکومت کی عدمِ مداخلت اور تمام مذاہب کے لیے یکساں احترام کے اصول کو تسلیم کرلیا گیا.....اس طرح نیشنلزم کے ساتھ ساتھ سیکولرازم کو بھی ہندوستان میں ایک مثبت اور تعمیری شکل دی گئی'' بلا شبہ ملک کے درپیش فرقہ وارانہ مسائل کے حل اور اُن کے نتیجہ میں برپا ہونے والے فسادات کی روک تھام کے لیے مولانا کی یہ ایک بہتر کاوش تھی مگر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہاں ایسے ہوش ربا واقعات اور دگرگوں حالات رونما ہوئے جن کا انہوں نے بچشم خود مشاہدہ کیا۔

مولانا آزاد ہندوستانیوں کو نظریاتی اعتبار سے بین الاقوامی نقطۂ نظر کے حامل بنانا چاہتے تھے۔ یہ بات انہوں نے دسمبر ۱۹۴۷ء میں پٹنہ یونیورسٹی کے کانوکیشن میں کہی تھی:

> ''آج دُنیا قومیت کی نہیں بلکہ فوق القومیت کی طالب ہے۔ بہ ظاہر عصرِ حاضر میں تنگ نظری کے لیے مطلق کوئی گنجائش نہیں ہے۔ اقوامِ عالم کی صف میں اگر ہم کوئی ممتاز مقام چاہتے ہیں تو اس کا امکان صرف اسی صورت میں ہے جب کہ ہم نظریاتی اعتبار سے بین الاقوامی نقطۂ نظر کے حامل ہوجائیں''

آزاد اخلاقی اقدار کی قدر و قیمت کی بقا اور انسانیت کی بنیاد پر تعمیر سیرت کی مہم سر کرنے کی خاطر قومی تعلیم میں مذہبی تعلیم کی اہمیت ضروری سمجھتے تھے۔ لہٰذا انہوں

نے اس پہلو پر زور دیتے ہوئے ۱۹۴۸ء میں مشاورتی تعلیمی بورڈ کے اجلاس سے خطاب کرتے ہوئے کہا:

''پہلے یہ خیال کیا جاتا تھا کہ بچے کے ذہنی ارتقا میں مذہب خلل انداز ہوتا ہے لیکن اب یہ خیال ہو چلا ہے کہ مذہبی تعلیم کسی صورت میں بھی مضر نہیں ۔اگر قومی تعلیم میں اس عنصر کا فقدان ہوگا تو نہ اخلاقی اقدار کی کوئی قدر و قیمت باقی رہے گی اور نہ انسانیت کی بنیاد پر تعمیر سیرت کی مہم سر ہو سکے گی''

''آزاد کے نزدیک مذہب کبھی نہ ختم ہونے والی حقیقت ہے اور یہ انسان کے لیے اطمینانِ قلب کی دوا ہے'' لیکن اس کے اعتقاد کی بنیاد تقلید و توارث پر نہیں بلکہ تحقیق و نظر پر ہونی چاہیے ۔انہوں نے اس ضمن میں اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''یہ صحیح ہے کہ مذہبی اعتقاد کی بنیاد تقلید و توارث پر نہیں بلکہ تحقیق و نظر پر ہونی چاہیے۔مگر سوال یہ ہے کہ تحقیق و نظر کا معیار کیا ہو؟ انسانی علم جہاں تک ہے وہ منفی درجے سے آگے نہیں بڑھتا،یعنی سائنس ہمیں بتلاتا ہے کہ وہ خدا کے بارے میں کچھ نہیں جانتا اور نہ یہ اس کا میدانِ تحقیق ہے۔لیکن کوئی مثبت جگہ وہ اختیار نہیں کرتا۔اس کی جگہ لاادری کی ہے۔تب ایسی حالت میں ہمیں اطمینان و تسکین کے لیے کسی مثبت آواز کی ضرورت ہے اور وہ مثبت آواز دین و وحی کی ہے''(ملفوظاتِ آزاد ص۔۸۸)

مولانا آزاد فقط ایک سیاسی رہنما اور وزیرِ تعلیم ہی نہیں تھے بلکہ وہ معلمِ اخلاق بھی تھے۔ہندوستانی مسلمانوں کا ایک بڑا طبقہ انہیں امام الہند کہتا تھا ۔ہندوستان کے مسلمانوں کو اُن کی قیادت پر مکمل اعتماد تھا۔سیاست کے ساتھ ساتھ فقہ، دینیات،قدیم وجدید مشرقی ومغربی علوم وفنون کی جامعیت ،مہارت اور آ گہی میں ان کا کوئی ثانی نہ تھا۔ وہ حکومتِ ہند کے ڈھانچے میں ایک اہم ستون

تھے۔انہوں نے ملک کی تقسیم کے وقت ہندوستانی مسلمانوں کے اُکھڑتے قدموں کو پھرایک باراس دھرتی پر جمانے کی خاطر جس حوصلے اوراستقامت سے کام لیا وہ صرف اورصرف آزاد کا کام تھا۔انہوں نے دلی کے مسلمانوں کے اجتماع سے اکتوبر۱۹۴۷ء میں جوخطاب کیا تھا اُس کی بازگشت آج بھی سنائی دیتی ہے:

''یہ دیکھومسجد کے بلند مینارتم سے اُچک کرسوال کرتے ہیں کہ تم نے اپنی تاریخ کے صفحات کو کہاں گم کردیا ہے؟ابھی کل کی بات ہے کہ جمنا کے کنارے تمہارے قافلوں نے وضو کیا تھااور آج تم ہو کہ تمہیں یہاں رہتے ہوئے خوف محسوس ہوتا ہے،حالانکہ دہلی تمہارے خون سے سینچی ہوئی ہے.....آج زلزلوں سے ڈرتے ہو،کبھی تم خود اک زلزلہ تھے۔آج اندھیرے سے کانپتے ہو،یادنہیں کہ تمہاراوجودایک اجالا تھا!یہ بادلوں نے میلا پانی برسایا ہے،تم نے بھیگ جانے کے خدشے سے اپنے پائنچے چڑھا لیے ہیں۔وہ تمہارے ہی اسلاف تھے جوسمندروں میں اتر گئے،پہاڑوں کی چھاتیوں کوروند ڈالا،بجلیاں آئیں توان پرمسکرادیے،بادل گرجے توقہقہوں سے جواب دیا،صرصراٹھی تواس کارخ پھیردیا،آندھیاں آئیں توان سے کہا کہ تمہاراراستہ یہ نہیں ہے،یہ ایمان کی جان کنی ہے کہ شہنشاہوں کے گریبانوں سے کھیلنے والے آج خوداپنے گریبانوں سے کھیلنے لگے اورخدا سے اس درجہ غافل ہوگئے کہ جیسے اس پرکبھی ایمان ہی نہیں تھا(خطباتِ آزادمرتبہ مالک رام ص۔۳۴۰۔۳۴۲)

القصہ مولانا آزاد جمہوریۂ ہند کے،وزیرتعلیم،معلمِ اخلاق اورامام الہند تھے۔پنڈت جواہرلال نہرو نے انہیں میر کارواں کہا ہے۔حقیقت بھی یہی ہے کہ وہ ہندوستانیوں کے امام اورمیر کارواں تھے۔یہ ہندوستان کے بدنصیبی ہے کہ وہ آج تک آزادجیسی ہمہ جہت صفات کی حامل کوئی دوسری شخصیت پیدانہیں کرسکا۔

تانیثیت: دورِ جدید اور اسلام

پروفیسر عارفہ بشریٰ

''تانیثیت''مغرب سے مستعار،ادب اور سماجیات کا ایک ایسا موضوع ہے جس کی جڑیں یوں تو اٹھارویں اور انیسویں صدی کی سماجی اور سیاسی تحریکوں میں پیوست ہیں۔لیکن گذشتہ کم و بیش پچاس برسوں سے دوسری زبانوں کی طرح اُردو میں بھی''تانیثیت''(Feminism) کے موضوع پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اب بظاہر مزید کچھ لکھنے کی گنجائش کم نظر آتی ہے۔لیکن ادھر اکیسویں صدی عیسوی کے وسط تک آ کر،مغربی نظریات کے پیچھے کارفرما،مادیت پرست سوچ اور فکر کی سچائیاں سامنے آ رہی ہیں،ان کے حوالے سے اب یہ بھی کہا جانے لگا ہے کہ مارکسزم (Marxism)، موڈرنزم (Modernism)،پوسٹ موڈرنزم (Postmodernism)، کنزیومرزم (Consumerism) وغیرہ کی طرح Feminism بھی مشرق خصوصاً اسلام کی روحانیت پر مبنی سماجی اور ثقافتی نظام کے خلاف مغرب خصوصاً صیہونیت کی ایک سازش ہے۔اس بات سے اتفاق بھی کیا جا سکتا ہے اور اختلاف بھی۔لیکن اتنی بات طے ہے کہ''تانیثیت'' کی بنیادی فکر

مغرب کے مادی نظام کی ہی پیداوار ہیں۔مادام سیمون دابُوار کی تصنیف The Second Sex سے لے کر ورجینا وولف ،میری وال اسٹون کرافٹ ،ایملی برونٹے،ہیلن فشر،ایچ جی ویلز اور برناڈ شاہ وغیرہ اَن گنت خواتین اور مرد دانشوروں کی کتابوں کے حوالے سے بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔اوران سب کا خلاصہ محض اتنا ہے کہ ''تانیثیت'' ایک ایسی سوچ ،فکر یا فلسفہ ہے جس کا مقصد صرف اور صرف محض مادی Materialistic معاملات میں عورتوں کو مردوں کے مقابل کھڑا کرنا ہے''۔بظاہر یہ بات نہایت پُرکشش معلوم ہوتی ہے۔یقینی طور پر عورتوں کو برابر کے حقوق ملنے چاہیے۔اور آج کی تاریخ میں عورت کو برابر کے حقوق اور زندگی کے ہر شعبہ میں آگے بڑھنے کے مواقع بھی مل رہے ہیں۔لیکن اس کے جو نتائج سامنے آرہے ہیں وہ اچھے بھی ہیں اور بُرے بھی۔جن سے ہر شخص واقف ہے۔ممبئ،چینئی ،دہلی اور کلکتہ جیسے بڑے شہروں کے جدید ترین ،مغربی متاثر زدہ ماحول میں عورتوں کی حد سے زیادہ آزادی کے سبب جو سماجی اور اخلاقی مسائل پیدا ہورہے ہیں ان سے دُنیا واقف ہے۔یہ ''تانیثیت'' کے فلسفے کا تاریک پہلو ہے اور آج کی تاریخ میں بعض مغربی مفکرین بھی ،تانیثی فکر کی پیداوار مادی سماجی نظام (Materialistic Social System) کی ناکامی کا اعتراف بھی کررہے ہیں۔مثال کے طور پر''تانیثیت'' کی تحریک سے ہی وابستہ ایک دانشور 'ہیولٹ' نے عورت اور مرد کو صنف (Gender) کی بنیاد پر ایک دوسرے سے الگ مخلوق قرار دینے کے رجحان کو غلط قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ ''یہ ایک خطرناک رجحان ہے کہ جسمانی بناوٹ کی بنیاد پر عورت اور مرد کو الگ سمجھا جائے بلکہ ایک کی دوسرے پر برتری ثابت کی جائے''۔اگر دیکھا جائے تو اردو میں ''مابعد جدیدیت'(Postmodernism) کے حوالے سے سماجیات اور ادب کی تفہیم وتوضیح کے ایک زاویے کے طور پر اب تک متعدد کتابیں

اور مضامین لکھے گئے۔ گوپی چند نارنگ، عتیق اللہ، وہاب اشرفی اور ناصر عباس نیر سے لے کر قدوس جاوید، ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال حسین، ساجدہ زیدی، شہناز نبی اور شافع قدوائی سے لے کر مشتاق احمد وانی تک نے بہت کچھ رقم کیا ہے، پروفیسر قدوس جاوید نے اپنی کتاب ''متن، معنی اور تھیوری'' میں تانیثیت کے مختلف اور متضاد پہلوؤں کا تقابلی اور موازناتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے تانیثیت کی درج ذیل قسمیں بتائی ہیں۔

۱۔ صنفی مساوات پرمبنی تانیثیت ۔ بہ مقابلہ صنفی امتیازات

۲۔ ثقافتی تانیثیت بہ مقابلہ پس ساختیاتی تانیثیت

۳۔ بنیاد پسند تانیثیت بہ مقابلہ سماجی تغیر پسند تانیثیت

۴۔ تانیثیت اور جنسیت

۵۔ تانیثیت اور نسلی روایات، مفروضات اور تعصّبات

اس طرح کی تمام بحثوں کا خلاصہ یہی ہے کہ ''تانیثیت ایک طرز فکر یا نظریہ سے عبارت ہے جس کا مقصد انسانی زندگی کے کسی بھی شعبہ میں عورت اور مرد کے بیچ کسی بھی امتیاز یا جانب داری کو رد کرنا ہے بہ الفاظِ دیگر ''تانیثیت'' وہ طرزِ فکر ہے جو کسی بھی سماج کی تعمیر و ترقی کے لئے عورت اور مرد کو برابر کے حقوق دینے پر زور دیتی ہے۔

لیکن ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ تانیثیت پر زیادہ تر باتیں مغربی سماج، مغربی تہذیب اور مغربی ادب کے حوالے سے کی گئی ہیں۔ لیکن اب وقت آ گیا ہے کہ اردو ادب پر ''تانیثیت'' کے اثرات کا جائزہ مغرب کے بجائے مشرقی نظام اور روایات Eastern System & traditions کی روشنی میں از سرنو لیا جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اُردو کے دونوں بڑے علاقے ہندوستان اور پاکستان بنیادی طور پر'' روحانیت پسند ممالک ہیں۔ مادی ضرورتوں اور ترقیوں کے باوجود ان دونوں ملکوں

میں نئے حالات ضرور پیدا ہورہے ہیں۔اور ایک نئی ثقافتی صورت حال (Modern Cultural Condition) بھی سامنے آچکی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی مذہبیت ،خدا پرستی اور انسان دوستی کی قدریں ابھی بھی کسی نہ کسی شکل میں زندہ ہیں۔لہذا اُردو ادب میں ''تانیثیت'' یا کسی بھی دوسرے سماجی،ثقافتی یا ادبی نظریہ پر بات کرتے ہوئے اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ جس زبان کے ادب میں ایسی ساری بحثیں کی جارہی ہیں اس زبان اورادب کی رگوں میں مشرق کی سماجی ،مذہبی اور شعری روایات اور رسومیات کا لہو دوڑ رہا ہے۔علامہ اقبالؔ نے اس سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے اس سے دنیا واقف ہے۔آج کی تاریخ میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بھی اپنی کتاب ''غالب:معنی آفرینی ،جدلیاتی وضع ،شونیتا اور شعریات'' میں ازلی سچائی کو ان الفاظ میں بیاں کیا ہے:

''مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب مادی طور پر۔مغرب میں روحانیت بچھڑ گئی ہے۔تمام بڑے مذاہب اور مسالک مشرق میں ہی پیدا ہوئے۔بُدھ ہوں،مہاویر ہوں،رام ہوں،زرتشت یا کنفیوشش۔۔۔نانک ہوں یا کبیر دنیا کو مشرق کی ہی دین ہیں حضرت محمد ﷺ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔مشرق میں ہزاروں سال سے کہا جاتا رہا ہے کہ ''کائنات'' وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔اصل حقیقت ''مادہ'' نہیں بلکہ ''شعورِکلی'' ہے۔'آئن اسٹائین کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بھی حیرت سے دوچار تھا۔اس کا کہنا تھا کہ 'سائنس جتنے رازوں کو حل کرسکی ہے اس سے کہیں بڑے راز سامنے آگئے ہیں۔کائنات کے بارے میں جو چیز سب سے زیادہ قابلِ فہم ہے وہ یہ کہ' کائنات نا قابلِ فہم ہے۔'' غالب :معنی آفرینی،جدلیاتی وضع ۔۔۔۔ص۔۵۶۴

تخلیقِ کائنات کے اسرار اور کائنات کی تعمیر و ترقی میں عورت کے کردار کو سمجھنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں ۔علامہ اقبالؔ کا یہ مصرعہ دُہراتے ہیں کہ ''وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ'' جو بجا ہے لیکن ایک سوال یہ بھی ہے کہ کس طرح کی عورت؟ کیا آج کی مغربی ماحول سے متاثر زدہ عورت یہ دعوی کرسکتی ہے کہ کائنات کیا بلکہ خود اپنے ماحول اور معاشرہ میں اس کا واقعی کوئی تعمیری کردار ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ اس کائنات میں رنگ بھرنے کے لئے عورت کو اپنے آپ کو اس کا اہل بنانا ہوگا۔تاریخ اسلام میں،خاتون جنت حضرتِ فاطمۃ الزہرہؓ،حضرت عائشہؓ اور حضرت خدیجہؓ کی مثالیں موجود ہیں۔کلام پاک میں بھی عورتوں کو تصویرِ کائنات میں رنگ بھرنے کی اہلیت پیدا کرنے کے لئے راستے دکھائے گئے ہیں،لیکن بدقسمتی سے ہم ان راستوں پر چلنا بھول گئے ہیں۔یہ بات درست ہے کہ آج کے دور میں بھی حیات و کائنات کا کوئی بھی پہلو،کوئی بھی گوشہ کیوں نہ ہو عورت اس کے مرکز میں ضرور ہوتی ہے۔لیکن مرکز میں ہونے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ عورت کو اس طرح مرد کے مقابل کھڑا کردیا جائے کہ وہ سارا نظام (System) ہی درہم برہم ہوجائے،جو کائناتی نظام اللہ اور اس کے رسول ﷺ نے ترتیب دیا ہے۔کلام پاک میں سورہ بقرہ،سورہ آل عمران،اور سورہ نساء میں گھر سے لے کر معاشرہ تک عورت اور مرد کے حقوق کے فرائض کے بارے میں جو وضاحتیں ملتی ہیں اور خود رسول اکرم ﷺ کا اپنی ازواج اور اپنی صاحبزادی جناب فاطمہؓ کے ساتھ اُٹھنے بیٹھنے کا جو انداز تھا اس سے یہ ظاہر ہوجاتا ہے کہ ہمارے دین اسلام میں عورت کو کس مقام اور مرتبے پر فائز کیا گیا ہے ۔کلام پاک،سیرتِ رسول ﷺ اور احادیث کے حوالے سے اسلام کا جو ''تصورتانیثیت'' Islamic Concept of Feminism سامنے آتا ہے

وہ مغرب کے تصورتانیثیت سے کہیں زیادہ جامع اور لائق تحسین ہے۔یہ دوسری بات ہے کہ مسلم معاشرے میں اس پر سنجیدگی سے عمل نہیں کیا جاتا ہے نیز تعلیم کی کمی اور غیر اسلامی کٹر پن Orthodoxy کے سبب مسلم ماحول/معاشرہ میں عورتوں کو کئی طرح کی ناانصافیوں کا شکار بنایا جاتا ہے۔اسلام نے مرد اور عورت کے درمیان کوئی امتیاز نہیں رکھا ہے، بلکہ دونوں کو برابر کے حقوق دئے ہیں دینِ اسلام کے نزدیک کسی بھی انسان، چاہیے وہ مرد ہو یا عورت اس کی فلاح وکامرانی کا انحصار نیک اور مثبت فکر وعمل پر ہوتا ہے۔

''تانیثیت'' کو ذہن میں رکھتے ہوئے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ''اسلامی نظام'' میں عورت اور مرد دونوں کو مساوی مقام دیا گیا ہے۔اور دونوں کو مذہبی، سماجی اور معاشی سطح پر مساوات کا درس بھی دیا گیا ہے۔دینی اور دنیاوی دونوں اعتبار سے ترقی اور مقام ومرتبہ میں بلندی کے لیے۔چاہیے وہ روحانی، مادی، اخلاقی اور معاشی کیوں نہ ہو، ہر اعتبار سے برابر مواقع فراہم کیے گئے ہیں۔مرد اور عورت دونوں کو اپنے اعمال وکردار کے ذریعے دین و دنیا میں کامیابی اور کامرانی حاصل کرنے کا ایک جیسا اختیار ہوگا۔ان سے ہرگز یہ سوال نہیں پوچھا جائے گا کہ تمہارا تعلق کس طبقہ، کس خاندان اور کس صنف (Gender) ہے! یعنی اہمیت اعمال کی ہوگی، عورت یا مرد ہونے کی نہیں۔اللہ تبارک وتعالیٰ کے نزدیک عورت ہو یا مرد دونوں کی کامیابی کا انحصار تقوی اور پرہیزگاری پر ہے۔اسلامی نظام کے مطابق سماج میں جو پابندی یا آزادی مرد کے لیے ہے وہی عورت کے لیے بھی ہے۔اسلام میں چند باتوں میں مرد کو عورت پر ضرور ترجیح حاصل ہے لیکن مرد، عورت کے ساتھ بے انصافی نہ کرے اور عورت کو کمتر اور ناقص نہ سمجھے۔اس غرض سے کئی معاملات میں اسلام نے عورت کو جو حقوق دئے ہیں ان میں تعلیم کے حصول کا حق، وراثت

یا جائداد کا حق شوہر کے انتخاب کا حق، مہر اور نان نفقہ کا حق، ملازمت کرنے کا حق، کاروبار یا تجارت کرنے کا حق اور چند معاملات کو چھوڑ کر 'قاضی کے فرائض انجام دینے کا حق بھی عورت کو دیا گیا ہے۔ دنیا کی کسی بھی قوم یا مذہب نے عورتوں کو اس طرح کے حقوق نہیں دئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں مغرب میں عورتوں کو جو حقوق دلوانے کے لیے ''تانیثیت'' کے نام سے سو دو سو سال پہلے باضابطہ تحریک شروع کی گئی تھی، وہ سارے حقوق چودہ سو سال پہلے ہی دین اسلام نے دے رکھے تھے۔ قراۃ العین حیدر نے ''ہندوستان کی مسلمان عورتیں'' کے عنوان سے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے:

> ''اسلام نے عورتوں کو بعض ایسے اعزازات دئے جو اس وقت (یعنی چھٹی اور ساتویں صدی عیسوی تک) دنیا میں عورتوں کو کہیں بھی حاصل نہیں تھے اور نہ ہی یہ اعزاز و استحقاق انہیں مغربی ممالک میں ۱۹۱۸ء سے پہلے مل سکے''۔ قرۃ العین حیدر؛ ''ہندوستان کی مسلمان عورتیں''۔ ماہنامہ 'آج کل'۔ اگست، ستمبر ۱۹۷۵ء، ص ۱۳۔

لیکن یہ ایک بدقسمتی ہے کہ ہندوستان میں مسلمان عورتوں کو دیے گئے ان حقوق کو اصولی طور پر تو تسلیم کیا گیا لیکن عملی طور پر اسے نظر انداز ہی کیا گیا۔ جیسا کہ قرۃ العین حیدر کے علاوہ رومیلا تھاپر اور ستیش چندرا جیسے مورخین نے بھی لکھا ہے کہ مسلم معاشرہ میں بھی مرد اپنی بالادستی قائم رکھنا چاہتے تھے۔ ہندوستانی سماج میں صدیوں سے عام غیر مسلم عورتوں کے ساتھ جو جابرانہ رویہ اپنایا جاتا رہا تھا، وہی رویہ مسلم سماج میں مسلمان مردوں نے بھی اختیار کیا اور اس طرح مسلمان عورتوں کے حقوق میں لگاتار کمی ہوتی گئی۔ یہاں تک کہ ہندوستان میں ''پردہ'' کے نام پر مسلمان عورتوں کے ساتھ بے انصافی ہی ہوئی۔ پردہ ایک پیچیدہ معاملہ ہے۔ عربوں اور

ترکوں میں غیر محرم نگاہوں سے عورتوں کو بچانے کے لیے پردہ کا رواج اپنایا گیا تھا۔عرب اور تُرک جب ہندوستان آئے تو پردے کا رواج بھی اپنے ساتھ لائے اور ہندوستان میں دیکھتے ہی دیکھتے پردہ مسلمان عورتوں کی سماجی زندگی میں ایک لباس کی حیثیت اختیار کر گیا۔اس پردہ کے اچھے نتائج بھی نکلے اور ایک بڑا نقصان یہ ہوا کہ مسلمان عورتیں تعلیم سے دور ہوتی چلی گئیں۔اگر دیکھا جائے تو سرسید تحریک سے پہلے تک مسلمانوں کا سماجی ڈھانچہ ایسا تھا کہ مسلمان لڑکیوں کو صرف آٹھ دس سال کی عمر تک ہی تعلیم وتربیت دی جاتی تھی۔اس عمر کے بعد لڑکیاں شادی کے بندھن میں باندھ دی جاتی تھی لیکن ایسے ماحول میں بھی اعلیٰ طبقہ کی بعض روشن خیال عورتوں نے اعلیٰ تعلیم بھی حاصل کی اور مردوں کی طرح بڑے بڑے کارنامے انجام دئے مثلاً بابر بادشاہ کی بیٹی ’گُلبدن بانو‘ نے اپنے بھائی ہمایوں کی سوانح عمری ’’ہمایوں نامہ‘‘ کے نام سے لکھی۔ہمایوں کی بھتیجی سلمی سلطانہ فارسی کی باکمال شاعرہ تھی۔دہلی کے حکمراں شمس الدین التمش کی بیٹی رضیہ بیگم نے دہلی کی سلطنت پر بیٹھ کر چار سال تک حکومت کی۔احمد نگر کی چاند بی بی نے نقاب پوش ہوکر شہنشاہ اکبر کی فوج کے خلاف مردانہ وار جنگ کی۔شاہجہاں کی دو بیٹیاں ’’جہاں آرا‘‘ اور ’’روشن آرا‘‘ نے بھی ملک وقوم کے لیے اہم کارنامے انجام دئے۔اورنگ زیب کی بیٹی ’’زیب النسا‘‘ نے فن خطاطی میں کمال پیدا کیا۔نور جہاں اور ممتاز محل بھی ادب وفن اور حکمرانی کے معاملات میں مہارت رکھتی تھیں۔کشمیر میں ’حبہ خاتون‘ ایک بے مثل قوم پرست شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ اکبر اعظم کے خلاف آواز بلند کرنے کے لیے بھی مشہور ہیں۔لیکن ان چند مثالوں سے قطع نظر عام طور پر مغلیہ دور میں متوسط اور نچلے طبقے کی ہندو اور مسلمان عورتیں انتہائی پس ماندہ ہی تھیں۔لیکن پھر اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی میں سر سید تحریک اور راجہ رام موہن رائے ،ایشور چندرودیا ساگر ،رابندرناتھ ٹیگور ،اینی بیسنیٹ سے لے کر سروجنی نائیڈو تک نے عورتوں کی پسماندگی کو دور کرنے کے لیے

کوششیں کیں۔جن سے ہندو مسلمان عورتوں کو کافی فائدہ پہنچا۔سر سید کی تعلیمی تحریک کو آگے بڑھاتے ہوئے ''تہذیب الاخلاق'' کے علاوہ مسلمان عورتوں کی کسمپرسی اور پسماندگی کو ملوظِ خاطر رکھ کر ''خاتون'' اور ''تہذیب نسواں'' جیسے رسالے جاری کیے گئے۔علی گڑھ کے ایک قوم پرست رہنما اور دانشور شیخ عبداللہ کی سر پرستی میں ۱۹۰۴ء ''کو آل انڈیا مسلم لیڈیز کانفرنس'' علی گڑھ میں منعقد ہوئی۔شیخ عبداللہ نے عورتوں کے لیے اسکول اور کالج بھی قائم کیے۔سر سید اور ان کے رفقائے کار مثلاً مولانا حالیؔ،شبلیؔ اور محسن الملک وغیرہ نے مسلمان عورتوں کی بیداری کے لیے جو ادب لکھا اس سے ہر شخص واقف ہے،لیکن بعد میں نذر سجاد حیدر،ڈاکٹر رشید جہاں اور ممتاز شیریں سے لے کر قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، پروین شاکر اور کشور ناہید تک اور اس کے بعد شاہد حسن سے لے کر شبنم عشائی،رخسانہ جبیں وغیرہ شاعرات اور بانو قدسیہ،صادقہ نواب سحر اور ترنم ریاض وغیرہ فکشن نگار خواتین تک نے جس طرح اور زبانوں کے علاوہ اردو زبان و ادب میں عورتوں کے مخصوص انفرادی اور اجتماعی سماجی ،نفسیاتی اور اخلاقی مسائل کو پیش کیا ہیں ان کا رشتہ مغرب کے فلسفۂ تانیثیت سے جوڑنا ضروری نہیں جیسا کہ عام طور پر ہمارے اکثر لکھنے والے کر رہے ہیں ۔دراصل آج کی مسلم قلم کار خواتین جو کچھ بھی لکھ رہی ہیں'اس میں جدید اور مابعد جدید حالات کا شعور تو ہے ہی ساتھ ہی شعوری یا لاشعوری طور پر عورتوں کو دین اسلام کی جانب سے عطا کیے گئے حقوق کی بازگشت بھی ہے۔اس لیے اب کشمیر ہو یا کراچی ،دہلی ہو یا لاہور کسی بھی مسلم ماحول ،معاشرہ ،ادب اور ثقافت پر غور کرتے ہوئے مغربی تانیثیت کی بجائے اسلامی تانیثیت کے حوالے سے غور وفکر کرنا زیادہ بہتر ہوگا۔

☆☆☆

نظم ’جبریل و ابلیس‘ جہد مسلسل کا استعارہ

ڈاکٹر محمد محسن

اقبالؔ اردو فارسی شاعری میں ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔وہ بیک وقت شاعراور مفکر و مدبر بھی ہیں ۔جن کی شاعری احساسات و جذبات ، مشاہدات و تخیلات کا اعلیٰ معیار رکھتی ہے۔کلامِ اقبالؔ کا مطالعہ مختلف جہتوں سے کیا گیا ہے۔ دنیا کی مختلف زبانوں میں ان کی شاعری کے تراجم ہوئے اور لاتعداد مضامین اور کتابیں لکھی گئی ہیں۔جوسلسلہ تا حال قائم ودائم ہے۔

علامہ اقبال کو دنیا شاعرمشرق کے لقب سے بھی نواز چکی ہے اور بطورِ مفکرشاعراور فلسفی بھی تسلیم کرتی ہے لیکن اقبال کے حوالے سے یہ بھی ایک محدود نظریہ ہے کہ وہ شاعراسلام ہیں اور بعض کا کہنا ہے کہ انھوں نے نظریہ پاکستان کو بھی فروغ دیا اور وہ قیامِ پاکستان کے حامی رہے تھے جو صحیح نہیں ہے۔اس طرح کے نظریات سے بنیادی طور پر اقبالؔ کی شخصیت اور شاعری کو مجروح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو درحقیقت کامیاب نہ ہوسکا۔انصاف کا تقاضہ یہی ہے کہ انہیں ایک شاعر کی حیثیت سے دیکھا جائے۔علامہ اقبال عالمی ادب میں بحیثیت شاعر ہی تسلیم کئے جاتے ہیں۔ اس بات سے کسی کو انکارنہیں ہونا چاہیے کہ ان کی شاعری میں جوفکر اور فلسفہ پایا جاتا

ہے اسے الگ الگ زاویے سے مزید دیکھنے کی ضرورت ہے۔

علامہ اقبال کی شاعری کو وہ مقام حاصل ہے جو بہت کم شاعروں کو نصیب ہوا ہے۔ کیونکہ شاعری میں فلسفہ اور فکر و فن کو ایک ساتھ کس طرح پرویا جائے اس سے علامہ اقبال بخوبی واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری مجروح ہونے سے محفوظ رہتی ہے۔ وہ ایک عالمی شہرت یافتہ شاعر ہیں۔ جن کی شاعری میں آفاقیت پائی جاتی ہے۔ جو اپنی شاعری میں روزمرہ کی زندگی اور عالمی مسائل کے ساتھ ساتھ اسلامی اقدار اور روایات کی خوبصورتی کے ساتھ عکاسی کرتے ہیں۔ اور یہی وہ فن ہے جو دوسرے شاعروں سے انہیں ممیّز و ممتاز کرتا ہے۔ زیر مطالعہ موضوع اقبالؔ کا تصور ابلیس ہے۔ اقبالؔ کے یہاں یہ موضوع بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ ابلیس کے بارے میں خلیفہ عبدالحکیم لکھتے ہیں:

''دراصل ابلیس کی ماہیت کا مسئلہ خیر و شر کا مسئلہ ہے۔ حیات و کائنات میں شر کے وجود سے کون انکار کرسکتا ہے۔ حکمانے شر کے دو بڑے اقسام قرار دیے ہیں۔ ایک شر طبعی ہے جیسے آندھیاں، طوفان، زلزلے اور ہزاروں قسم کی بیماریاں جن سے انسانوں کو ضرر پہنچتا ہے۔ لیکن وہ انسانی ارادوں کی پیداوار نہیں۔ دوسری قسم نفسی یا اخلاقی شر ہے جو انسان کے اختیار کے غلط استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔'' (فکرِ اقبالؔ، ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم، بزمِ اقبال، لاہور، ص:۴۴۹، نومبر ۲۰۰۵)

دراصل اقبال نے ابلیس کے ان پہلوؤں کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے جس سے لوگوں کے درمیان حرکت و عمل، جہد مسلسل اور اپنی عزم میں استقامت و بیداری کیسے پیدا ہو۔ اس پیغام کو عام کرنے کے لئے حتیٰ المقدور کوشش کی ہے۔ ابلیس جو شر کا پیکر ہے جس کا کام شر کو فروغ دینا ہے۔ وہ اپنے مشن میں ہمہ وقت بڑی مستعدی اور انہماک کے ساتھ کاربند ہے۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی رقم طراز ہیں:

''چونکہ ابلیس کائنات میں شر کا سب سے بڑا مظہر ہے اور انسان کا روحانی ارتقاء اسی قوت کو مغلوب کرنے پر موقوف ہے جیسا کہ اقبالؔ خود کہتے ہیں:

خوش تر آں باشد مسلمانش کنی
کشتۂ شمشیر قرآنش کنی

اس لئے انہوں نے اپنی اکثر تصانیف مثلاً 'پیامِ مشرق'، 'جاوید نامہ'، 'بالِ جبریل'، 'ضربِ کلیم' اور 'ارمغانِ حجاز' میں ابلیس کی سیرت کے اہم پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔''

(بالِ جبریل، پروفیسر یوسف سلیم چشتی، اعتقاد پبلیشگ ہاؤس، دہلی، ص۔ ۷۴۳، ۱۹۹۵ء)

اقبال نے ابلیس کو اپنی کئی مشہور نظموں میں جگہ دی ہے۔ جیسے جبریل و ابلیس، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ، وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ اقبالؔ کی اردو شاعری کا دوسرا مجموعہ ''بالِ جبریل'' ہے جو قارین کے لئے غیر معمولی طور پر اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ ۱۹۲۴ء میں ''بانگ درا'' کے بعد ۱۹۳۵ء میں ''بال جبریل'' منظر عام پر آیا تھا اس درمیان دوسرے فارسی مجموعے شائع ہو قارئین کے سامنے آ گئے تھے جس کی وجہ سے لوگوں نے ''بال جبریل'' کو ہاتھوں ہاتھ لیا۔ نظم ''جبریل و ابلیس'' جو ایک کامیاب مکالماتی نظم ہے جس میں جبریل و ابلیس ایک دوسرے کے سوال کا بخوبی جواب دیتے نظر آتے ہیں۔ فرشتہ جبریل، ابلیس سے سوال کرتے ہیں کہ

ہمدم دیرینہ! کیسا ہے جہاں رنگ و بو؟

یہاں جبریل نے ابلیس کو 'ہمدم دیرینہ' سے مخاطب کیا ہے۔ فنی اعتبار سے تلمیحات اور رمزیہ کی عمدہ مثال ہے۔ جو جنت میں فرشتوں کا سردار رہنے کی طرف اشارہ کرتا ہے اور جو حکم باری حق سے روگردانی کے سبب جنت سے نکالا کیا گیا ہے۔

پھر ہمیشہ کے لئے ملعون و مردود کے لقب سے پہچانا گیا ''جہاں رنگ و بو' کے ذریعے جبریل ابلیس سے دوستانہ لہجہ میں دریافت کرتے ہیں کہ بتاؤ یہاں آکر کیسا محسوس ہو رہا ہے۔ تو جواب میں ابلیس کہتا ہے کہ؛

'سوز وساز ودرد وداغ وجستجوئے آرزو'!

ابلیس کا جواب دراصل کلاسکیت کی بڑی دلکش مثال ہے۔ اقبال نے ان چھ لفظوں میں انسان اور دنیا کی ہزار سالہ تاریخ کا خلاصہ بیان کر دیا ہے۔ اس شعر میں کہیں بھی فنی لوازمات کا دامن چھوٹنے نہیں دیا جو علامہ اقبال کا طرۂ امتیاز ہے۔

جبریل

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو؟

ابلیس

اہ اے جبریل! تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو!
اب یہاں میری گذر ممکن نہیں ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالمِ بے کاخ و کو!
جس کی نو میدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
اس کے حق میں 'تقنطوا' اچھا ہے یا 'لاتقنطو'

زیر نظر نظم میں جبریل اور ابلیس کے درمیان نظم کے اختتام تک مکالمے کی شکل میں گفتگو ہوتی رہتی ہے اور ایک دوسرے کے لحاظ کو بھی برقرار رکھا گیا ہے۔ جس سے کسی کو اذیت نہیں پہنچتی اور اقبال ابلیس کی زبان سے تمام تر راز بیان کراتے ہیں۔ یہ اقبال کی ہی دین ہے۔ اس سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے ڈاکٹر خالد محمود لکھتے ہیں:

''صوفیانہ ادب میں ابلیس کی بابت جو تصورات ملتے ہیں ان میں اس مغرور کو مردود کہنے کے بجائے سب سے بڑا موحد قرار دیا گیا ہے۔ ایک ایسی اخلاقی جرأت رکھنے والا موحد جس نے اللہ کے حکم کہ باوجود غیر اللہ کو سجدہ کرنے سے انکار کر دیا۔'' (مکالمہ جبریل و ابلیس ،ڈاکٹر خالد محمود، ادب کی تعبیر،ص ۱۳، ۱۹۹۹)

جبریل

کھو دیئے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو!

ابلیس

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو!
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے ،میں کہ تو ؟
خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفان یم بہ یم ، دریا بہ دریا ، جو بہ جو !
گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصہ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو !
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح ،
تو فقط اللہ ہو، اللہ ہو، اللہ ہو

اس نظم کے ذریعے اقبال ابلیس کی حرکت و عمل اور جہدِ مسلسل کو بیان کر کے یہ پیغام دینا چاہتے ہیں کہ امت میں اگر یہ اوصاف پیوست ہو جائیں تو اسے کوئی مردِ مومن بننے سے روک نہیں سکتا۔ جو دراصل اقبال کا پیام و پیغام ہے۔اس

بات سے انکار نہیں کہ جبریل اور ابلیس دونوں کے کردار **تعرف الاشیاء باضدا دھا** کے مصداق ہے اس منفی کرداروں سے بھی مثبت پہلو نکال لینا آسان کام نہیں تھا لیکن اقبال کی خوبی یہی ہے کہ کوزے میں سمندر کو کیسے سمویا جائے ، یہ ہنر ان ہی کو حاصل تھا جو اقبال کو اقبال بناتا ہے۔

☆☆☆

مظفر ایرج کی شاعری میں نرگسی عناصر اور عرفانِ ذات

"ھوا دشت دیار" کی نظموں کی روشنی میں

ڈاکٹر کوثر رسول

نرگس ایک ایسا پھول ہے جو خوبصورت دل کش اور جاذبِ نظر تو ہے ہی مگر اس کی خاصیت یہ ہے کہ اس کا جھکاؤ زمین کی طرف ہوتا ہے اور دور سے اس کو دیکھنے والے کو یوں لگتا ہے کہ گویا یہ ہما وقت خود کو ہی نہارتا رہتا ہے گویا کہ خودنمائی وخودستائی میں منہمک رہتا ہے اور اس خودستائی وخودنمائی کو شعری زبان میں نرگسیت کہتے ہیں۔نرگسیت کے بارے میں یونان کا ایک قدیم اسطوری قصہ بہت مشہور ہے۔کہتے ہیں کہ دریا کے دیوتا سیفیسس (Cephisus) اور پری لری اوپ (Leiriope) کے یہاں لڑکا پیدا ہوا جس کا نام Narciss یعنی نرگس رکھا گیا۔ اس وقت کے مذہبی پیشوا ٹیری سیاس (Teiresias) نے نرگس کی ماں سے کہہ دیا تھا کہ اگر یہ بچہ اپنے خدوخال پر نظر نہیں ڈالے گا تو اس کی عمر دراز ہوگی۔

نرگس کی طبیعت عام بچوں سے مختلف تھی، یہ ہمیشہ خود میں مگن رہتا تھا جب اس نے عنفوان شباب میں قدم رکھا تو یہ یونان کی مہہ جبینوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ مگر نرگس اپنے حسن پر اس قدر نازاں تھا کہ اس میں شانِ بے نیازی پیدا ہوگئی اور وہ کسی کو خاطر میں نہ لاتا تھا۔ ایک دن اس خوبصورت و دلکش نوجوان پر ایکو (Echo) پری کی نظر پڑ گئی اور وہ دل وجان سے اس پر فریفتہ ہوگئی۔ مگر نرگس کے دل پر اس پری کی اداؤں کا کوئی اثر نہ ہوا اور اس نے بے دردی سے ایکو پری کی محبت کو ٹھکرا دیا۔ ایکو پری اس صدمے سے مرگئی او راس کی آہ وفریاد ہواؤں میں صدائے بازگشت (Echo) کی طرح گونجتی رہی۔ جس کی بناء پر دیوتاؤں کی دنیا میں ہلچل پیدا ہوگئی۔ انتقام کی دیوی (Nemisis) نے تہیہ کیا کہ نرگس کو اس کے کیے کی سزا دے گی۔ نرگس کو ایک تالاب کے کنارے لایا گیا۔ جہاں کے پانی میں اپنی صورت دیکھنے کے بعد نرگس خود پر عاشق ہوگیا اور اپنے ہی غم میں سلگتا رہا یہاں تک کہ وہ مرگیا۔ جس جگہ اس کا ناز پرور جسم خاک میں مل گیا تھا۔ اس خاک سے ایک حسین پھول نمودار ہوا جس کا نام نرگس پڑ گیا۔ [1]

Frazer نے اس نکتہ کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ایک عرصے تک یونان میں اپنی شکل دیکھنا منحوس خیال کیا جاتا تھا۔ کیونکہ لوگ نرگس کی موت کو فراموش نہیں کر سکے تھے۔ [2]

حقیقت جو بھی ہو مگر اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ انسان کی پہلی او راولین توجہ و دل جوئی کا پہلا مرکز اس کی اپنی ہی ذات ہوتی ہے۔ اس کا پہلا عمل اپنے جمال کو خود اپنے ہی خواب میں دیکھنا ہے اور اپنی ذات سے واقفیت ہی در حقیقت اس کو بیرونی حقیقتوں کی ان اقالیم سے ہمکنار کرتی ہے جس کو عرفِ عام میں عرفان کائنات کہتے ہیں۔

ماہر نفسیات کیرن ہارنی کا کہنا ہے کہ خود پرستی انسان کی بنیادی خصوصیت

ہے بچہ پیدائش کے وقت سے ہی اپنی ذات سے محبت کرتا ہے مگر بعد کی زندگی میں خود پسندی کا رجحان ابھرتا ہے خود پسندی کی ایک نازک اور لطیف موج نرگسیت ہے۔ [۳]

فرائڈ نے بھی کہا ہے کہ ابتدائی عمر میں ہی نرگسیت کے کچھ نقوش ہر انسان میں موجود ہوتے ہیں۔ جس کو وہ اصول مسرت Pleasure Principle کہتا ہے اور جو کسی حد تک Id میں شامل ہوتے ہیں مگر بعد میں بچہ اصولِ حقیقت یعنی Reality Principle کو سمجھنے لگتا ہے اور جب اس کی "Ego" ''انا'' پروان چڑھنا شروع ہوتی ہے تو خود پسندی و خودنگری کے توسط سے نرگسیت کا آغاز ہوتا ہے پھر جب اس کا واسطہ باہری دنیا کی ٹھوس حقیقتوں کے ساتھ پڑتا ہے اور اکثر خواہشات کو دھچکہ لگتا ہے تو نرگسیت میں کمی واقعہ ہوتی ہے جو در حقیقت اس کی شخصیت کو مثبت انداز میں نشو ونما کا موقعہ فراہم کرتے ہیں مگر کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے یعنی کہ کوئی بچہ نرگسی انسان کی شخصیت میں ڈھل کر سامنے آجاتا ہے۔ روبوٹ ورڈس ورتھ (Robert Wordsworth) بھی ایک ماہرِ نفسیات ہے وہ نرگسی انسان کی تعریف یوں کرتا ہے:

> ''نرگسی انسان چاہے وہ مرد ہو یا عورت اس کو کہتے ہیں
> جو اپنے سے محبت کرے ایسا شخص آئینہ دیکھ کر اپنے حسن
> کی تعریف کرتا ہے اور جنسی حظ حاصل کرتا ہے'' [۴]

کیرن ہارنی نرگسیت کے دائرے میں خودستائی (Vanity)، غرور (Conciet)، طلب جاہ (Craving for Prestige)، جذبۂ محبوبیت (Desire to be Adored) دوسروں سے کنارہ کشی (Withdrawal from others)، خود داری (Normal Self Esteem)، تصوریت (Idealism)، تخلیقی

خواہشات(Creative Desires)،شدید فکرِ صحت (Anxious Concern About Health)،شکل و شباہت (Appearance)اور ذہنی صلاحیت (Intellectual Faculties) شامل کرتا ہے۔ کیرن ہارنی کے مطابق:

> ''ایک انسان دوسروں کے بجائے خود اپنی ذات کو محبت کے لیے منتخب کرتا ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ دوسروں سے نفرت کرتا ہے یا سب کچھ اپنے ہی لیے چاہتا ہے بلکہ اندرونی طور پر اپنے سے محبت کرتا ہے اور ہر وقت ایک ایسے آئینہ کی تلاش میں رہتا ہے جس میں وہ اپنی تصویر کا مشاہدہ کر سکے'' ۵

گویا کہ نرگسی صفات ہر شخص کے اندر کسی نہ کسی حد تک پائی جاتی ہیں اور ان کی نشو ونما بھی ہماری شخصیت کے ساتھ ساتھ ہوتی رہتی ہے مگر جب یہ صفات حد سے زیادہ تجاوز کر جائیں اور انسان کی ذات ہی کائنات اور اس میں موجود دیگر مخلوقات پر تفوّق حاصل کر لے تو ایسے شخص کو نرگسی انسان کہا جاتا ہے۔ جو نفسیاتی اعتبار سے ایک بیمار شخص تصور کیا جاتا ہے۔ ایسے شخص میں منفی قسم کے رجحانات اس قدر نمایاں ہوتے ہیں کہ وہ فوراً دوسروں کی نظروں میں آ جاتا ہے اور لوگوں کی آراء اس کے بارے میں یہی ہوتی ہے کہ یہ خود پسند، گھمنڈی، خود غرض، لالچی اور اپنے بارے میں بڑی غلط فہمی کا شکار ہے۔

یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ایسی صفات ان لوگوں میں بھی موجود ہوتی ہیں۔ جو بڑے ہی حساس اور نازک جذبات رکھنے والے ہوتے ہیں۔ یعنی جو فنونِ لطیفہ اور شعر و ادب سے منسلک ہوتے ہیں۔ مگر یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ ہر شاعر، مصور، سنگ تراش، مغنّی، موسیقار، ناچنے والا نرگسی شخصیت کا مالک ہو۔ البتہ بیشتر فنکاروں کے

یہاں معدودے چند نرگسی خصائل موجود ہوتے ہیں۔مثلاً اگر اردو ادب کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو بہت سے شعراء ہمیں اس زمرے میں کھڑے نظر آئیں گے مثلاً خسرؔو، حاتمؔ، آبروؔ، سراج اورنگ آبادی، دردؔ، سوداؔ، میرؔ، انشاءؔ، رنگیںؔ، غالبؔ، مومنؔ، ناسخؔ، آتشؔ، داغ، اقبالؔ، اصغرؔ، فانیؔ، فراقؔ، جوشؔ، فیضؔ، مجازؔ، ندا فاضلی، بشیر بدرؔ، قتیل شفائیؔ، شہر یارؔ، پروین شاکرؔ، کشور ناہیدؔ، سارہ شگفتہؔ وغیرہ اگر کشمیر کی بات کریں تو یہاں بھی شہ زورؔ کاشمیری، رساؔ جاودانی، شوریدہؔ کاشمیری، حکیمؔ منظور، حامدیؔ کاشمیری سے لے کر مظفر ایرج تک ایسے متعدد شعراء ہیں جن کی شاعری میں نرگسی عناصر بالواسطہ یا بلا واسطہ موجود ضرور ہیں۔

جہاں تک مظفر ایرجؔ کا تعلق ہے ابھی تک ان کے پانچ شعری مجموعے ''ابجد ۱۹۸۳ء''، ''انکسار ۱۹۸۸ء''، ''ثبات ۲۰۰۷''، ''دل کتاب ۲۰۰۹ء اور ''ہوا دشت دیار ۲۰۰۹ء'' منظر عام پر آچکے ہیں۔ان سبھی مجموعوں کا اگر بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو ان سبھی غزلوں اور نظموں میں ہمیں بڑی حد تک نرگسی خصائص کی زریں لہر دوڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اگرچہ مظفر ایرجؔ کی شاعری پر اپنے تنقیدی مضامین کے دوران کئی ناقدین نے ان کی شعری تیکنیک میں ''میں'' واحد متکلم اور خود کلامی کے اسلوب کی بھی نشاندہی کی ہے جو ان کی شاعری کے نرگسی پہلو پر ہی دلالت کرتے ہیں۔مظفر ایرجؔ کی پوری شعری کائنات خصوصاً نظمیں ''میں'' کے ہی محور کے گرد گھومتی ہیں اور اپنے قاری کو بھی اسی دائرے کے گرد چکر کاٹنے کے لیے اکساتی ہیں۔میرا موضوع چونکہ ان کے پانچویں شعری مجموعے ''ہوا دشت دیار'' کی نظموں میں نرگسی عناصر کی تلاش ہے۔اس لیے میں دیگر شاعرانہ خصوصیات سے صرفِ نظر کر کے محض ان کے انہیں رجحانات سے کلام کروں گی جو کسی نہ کسی اعتبار سے نرگسیت سے مس کرتے ہیں۔اس سے پہلے کہ میں اس ضمن میں شعری شواہد اور سوانحی کوائف کی طرف رجوع کروں اس بات کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ان کے

یہاں نرگسیت کا منفی رجحان نہیں ملتا۔اس چیز کی تائید افتخار اجمل شاہین یوں کرتے ہیں:

''..... ''میں'' ان کی شاعری میں فخر اور تکبر کی علامت نہیں ہے بلکہ یہ ان کی آرزو' امنگ اور خواہشات کی علامت بن جاتا ہے'' ۶؎

دراصل مظفر ایرج میں وہی نرگسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کے بارے میں کیرن ہارنی نے کہا تھا:

''ہر انسان کچھ نہ کچھ نرگسی ہوتا ہے' کیونکہ نرگسیت کا مفہوم بڑی حد تک عرفانِ ذات ہے اور ہر شخص کو اپنی ذات کا عرفان ہوتا ہے اس لیے یہ ایک فطری بات ہے لیکن جب عرفانِ ذات حد سے تجاوز کر جاتا ہے تو وہ نرگسیت کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے۔اس صورت میں نرگسیت معیوب سمجھی جاتی ہے'' ۷؎

مگر مظفر ایرج کا عرفانِ ذات اپنے محدود دائروں میں ہی سفر کرتا رہتا ہے اور ان کی تلاش و جستجو بحیثیتِ مفکر اور بحیثیت سائل جاری وساری ہے۔دیپک بدکی نے ایرج کی عرفانِ ذات کی اس کوشش کو اس دھرتی کی دین قرار دیا ہے۔جس نے لل دید اور نند ریشی جیسے صوفی شاعر پیدا کیے۔ ۸؎

مظفر ایرج کے یہاں اگر چہ نرگسیت کے سبھی رنگ تو نہیں ملتے البتہ عرفانِ ذات سے لے کر عرفانِ کائنات کے افق Horizon تک جانے والی ایک خوب صورت دھنک ضرور دکھائی دیتی ہے جس میں خود داری' خود اعتمادی' جذبۂ محبوبیت' تصویت' جذبۂ مراجعیت' خودشناسی (عرفانِ ذات) اور عرفانِ کائنات شامل ہیں۔ جو ایک طے شدہ Sequence کے تحت ایک کے بعد ایک نظموں کے شعری

پیکروں میں ڈھل کر ابھرتے ہیں اور شاعر کے تخیل، تفکر اور وجدان کی اختساسی تشہیر کو ممکن بنانے کے سامان مہیا کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے قاری فقط جذباتی اعتبار سے ہی ان سے اپنی وابستگی محسوس نہیں کرتا بلکہ وہ فکری وروحانی سطح پر بھی متشفی ہوجاتا ہے۔

جہاں تک مظفر ایرجؔ کی ''ہوادشت دیار'' کی نظموں کا تعلق ہے تو ان میں ایک نمایاں رجحان خودداری اور خوداعتمادی کی صفات ہیں۔ خودداری بقول Alfied Adle ۹ کے ایک اچھی شریفانہ صفت ہے۔ یہ خودپسندی کی طرح معیوب نہیں ہے۔ خودداری کا انحصار ان خوبیوں پر ہے جو انسان کی ذات میں موجود ہیں۔ یہ ایک متوازن اور متعدل شخصیت کی پہچان ہے۔ سب سے اہم بات یہ کہ یہ دونوں صفات ان لوگوں میں موجود ہوتی ہیں جو شریف اور اعلیٰ خاندان سے متعلق ہوتے ہیں اور مظفر ایرجؔ جیسا کہ شیخ بشیر احمد ان کے سوانحی کوائف کے متعلق ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''جناب مظفر ایرجؔ کا تعلق اس خاندان سے ہے جس کے آباء و اجداد نقشبندی خاندان سے وابستہ کئی ولی بزرگ گزرے ہیں اور ران کی ساری عمر وعظ و تبلیغ اسلامی پرچار کے سلسلے میں شہر شہر گام گام میں گذری ہے۔ جس کی چھاپ ان کے کلام میں جگہ جگہ نمایاں طور ظاہر ہے۔ اس آفاقی مشن کو بڑھانے کی سعادت مندی کا جوہر ان کے کلام میں موجزن ہے'' ۱۰

''ہوادشت دیار'' میں کل اٹھائیس (۲۸) نظمیں ہیں اور ہر نظم موضوع اور فنی ٹریٹمنٹ اور طرز بیان کے اعتبار سے مکمل بھی ہے اور منفرد بھی۔ ان نظموں کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ہم ایک جانی انجانی دنیا میں داخل ہورہے ہیں جہاں کسی کی ذاتی

شکست وریخت ایک موجِ بے قرار کی مانند پہلے جھرنے کی طرح اپنا آغاز کرتی ہے پھر ہولے ہولے ندی کی طرح بہتی ہے اور ہم بھی اسی رو میں بہتے چلے جاتے ہیں بنا یہ جانے کہ جانا کہاں ہے گویا کہ مظفر ایرج قاری کو پورے انہماک کے ساتھ اپنی تلاش وجستجو میں شامل کرتے ہیں۔

اس مجموعے کے عنوان ''ہوادشت دیار'' پر ہی اس کی پہلی نظم ہے۔اس نظم کا موضوع خودشناسی وعرفانِ ذات ہے۔اس نظم کو بھی مظفر ایرجؔ نے گذشتہ مجموعوں کی نظموں کی طرح خودکلامی کی تیکنیک میں لکھا ہے۔ انگریزی کے ایک بڑے ناقد John Stuart Mill نے شاعری کو خودکلامی سے تعبیر کیا ہے وہ کہتے ہیں:

"Poetry is of the nature of soliloquy" (11)

''ہوادشت دیار'' میں مظفر ایرجؔ نے شعوری طور پر''خودکلامی'' کی تیکنیک سے کام لیتے ہوئے زمانے کی بربریت کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی ہے۔وہ خارجی عوامل کے ساتھ ساتھ داخلی

شکست وریخت کا بھی احساس کراتے ہیں۔وہ جس استحصال کی بات کرتے ہیں وہ محض ان کی ذات تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ اس کے Victim ان جیسے ہی اور حساس لوگ بھی ہیں البتہ وہ اس اجتماعی استحصال کو شخصی وذاتی استحصال میں ڈھال کر اس کی مؤثر ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔پھر واحد متکلم''میں'' کے صیغے میں ان کا داخلی دردوکرب پوری شدت کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اشعار کی صورت میں نکھر کر سامنے آتا ہے۔بقول ساحل احمد:

> '' ''خودشناسی'' اور''میں'' کی راست گفتگو منفی روش کی نہیں مثبت رویے کی پہچان ہے۔کہیں پر''میں'' ان کی معصوم اور نیک خواہشات کا وسیلہ بنا ہے تو کہیں کہیں یہ

خودکلامی کا دل نشین پیکر نظر آتا ہے'' ۱۲؎

اس نظم کی ایک اور خصوصیت لفظوں اور جملوں کے تکرار ہے جو ایک طرف شعری حسن میں اضافہ کرتے ہیں تو دوسری اور ان کے لاشعور میں پلنے والے Impulses اور خدشات کی بھی نشاندہی کرتے ہیں۔ ''ہوائے سنگ'' کی ترکیب بھی اسی خدشے کا علامیہ ہے۔ ''ہوائے سنگ'' کا خیال بہ تکرار وارد ہوتا ہے مگر ہر بار ایک نئی شان کے ساتھ ایک نئے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتا ہے۔ ''ہوائے سنگ'' کے ساتھ اور کئی شعری پیکر ابھرتے ہیں۔ شجر ہجر، شکستہ بام و در اس کے بعد دھیرے دھیرے یہ سبھی پیکر متحرک ہو جاتے ہیں جیسے:

ہوائے سنگ پھر چلی
شکستہ بام و در لرز اٹھے
شجر ہجر اکھڑ گئے

پھر ایک اور قدم آگے بڑھتا ہے۔

شکستہ بام و در اُجڑ گئے

گویا کہ یہ تمام چیزیں خارجی منظر کی تباہیوں کا اظہار کر رہی ہیں اور ساتھ ہی متکلم کے داخلی خدشات کو بھی ہوا دے رہی ہیں۔ مگر متکلم کے وجود سے باہر ہیں۔

میرے وجود کی حدود کو مگر نہ چھو سکی
میری جڑیں
جو کھو کھلے خلاء سے
میری ذات کی
تہوں میں جذب ہیں
کچھ اور پھیلنے لگیں
زمین کی چھاتیوں سے

خون چوسنے لگیں
ہوائے سنگ تیز تر
مجھ کو سنگسار کر

گویا کہ خارجی آلام کو داخل پر مسلط ہونے کی دعوت دی جا رہی ہے یہ ایک طرح سے اپنی آزمائش بھی ہے اور خود اعتمادی کا عروج بھی یہ خود داری بھی ہے جو شاعر کی شخصیت کا ایک اہم وصف بھی ہے اور انتہا پسندی بھی۔ آگے متکلم کہتا ہے:

مجھ کو میرے
ان کیے گناہوں کی سزا دے
مجھ کو میری بے گناہیاں بہت عزیز ہیں
میں
زمہریرِ ذات میں ہی دفن ہوں

''میں'' واحد متکلم اپنی ذات میں گم ہے جہانِ ومافیہا سے بے خبر خود نمائی وخود شناسی میں غرق مگر یہ ''میں'' بے گناہ بھی ہے اور اسے یہ بھی پتہ ہے کہ بے گناہیوں کی سزا بھی مقرر ہے اس لیے ہوائے سنگ کو پھر صدا دی جا رہی ہے۔

ہوائے سنگ
تیز گام تیز تر
ہمارے درمیاں ابھی
وجود کا ہے فاصلہ
یہ فاصلہ اکھاڑ پھینک
مجھ میں موتیوں کو ڈھونڈ
سیپیاں تلاش کر
میں

ریت ریت بیکراں سمندروں کی

تھاہ ہوں

پناہ ہوں۔

یہ خارجی طاقت یعنی ''ہوائے سنگ'' دراصل وہ محرک بھی ہے جس کے توسط عرفانِ ذات ممکن ہے۔ یہ ہوا جتنی تیز ہوگی اتنی ہی وجود کے اندر خداشناسی کی آگ (طلب) زیادہ سے زیادہ بڑھکے گی۔ امریتا پریتم نے کہیں لکھا تھا کہ:

''محبت آگ ہے اور جدائی (ہجر کی صعوبتیں)

ہوا۔ اگر آگ تیز ہوگی تو ہوا اس کو بڑھکائے گی۔ مگر

اگر آگ کمزور ہوگی تو ہوا اس کو بجھا دے گی''۔

چنانچہ عشقِ حقیقی (خداشناسی) کی آگ بھی ہوائے تیز سے مزید بڑھکے گی اس لیے واحد متکلم اس آگ کو مزید تیز کرنے کے لیے ہوائے سنگ کو بھی تیز تر ہونے کے لیے کہتا ہے کہ مالک حقیقی اور اس کے درمیان ابھی وجود کا فاصلہ ہے۔ یعنی کہ اب شاعر تصوف کی سرحد میں داخل ہو رہے ہیں۔ ''وجود'' جو انسان ہونے کے ناطے بہت اہم ہے کہ وجود زیست کا استعارہ بھی ہے مگر تصوف میں وجود پر روح کو فوقیت حاصل ہے اور یہ تب ممکن ہے جب وجود نیست ہو جائے اور تب ہست بود ہو سکتی ہے۔

مجھ میں موتیوں کو ڈھونڈ

سیپیاں تلاش کر

میں

ریت ریت بیکراں سمندروں کی

تھاہ ہوں

پناہ ہوں

گویا کہ انسان جس مالکِ حقیقی کی تلاش خارجی عوامل میں کر رہا ہے وہ درحقیقت اس

کی اپنی ذات میں پنہاں ہے۔انسان ایک بیکراں سمندر ہے اور اس سمندر میں سیپیاں موجود ہیں جن میں بیش قیمت موتی بھی ہیں۔مگران تک پہنچنا آسان نہیں ہے۔ شاعر کے جذبات کا اتار چڑھاؤ او رمتکلم کے داخلی تلاطم کو الفاظ کے انتخاب،تراکیب کی بندش،مصرعوں کی تراش اورتکرارِ قافیہ کی بناء پر بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

میں دشت دشت پیاس ہوں
پیاس بے قیاس ہوں
اداس ہوں
کربلائے زیست میں
اکیلا بدحواس ہوں

پیاس، قیاس،اداس، بدحواس صنعتِ تکرار قافیہ کی مدد سے شاعر اپنی داخلی کیفیت کو خارجی منظر میں منتقل کرنے کی سعی کرتے ہیں تا کہ ان کے داخلی دردوکرب،اضطراب کی بخوبی تشہیر ہوسکے کہ تمام چیزوں کوسمجھنے کے بعد وہ اس منتج پر پہنچتے ہیں کہ خودشناسی وعرفانِ ذات سے خداشناسی تک کا فاصلہ فقط علم ومشاہدے، تخیل وادراک سے ہی ممکن نہیں بقول شاعر:

اکیلا بدحواس ہوں
میں ہاتھ اپنا دوں تو
کس کے ہاتھ میں؟
کس کو رہنما کروں
کون ہے؟
جو میری رہبری کرے

بلکہ خدا شناسی مرشد او ررہبر کے بنا ممکن نہیں۔ جیسا کہ اقبالؔ بھی اپنی نظم ''فلسفہ و

مذہب''میں کہتے ہیں۔

کُھلتا نہیں ہے میرے سفرِ زندگی کا راز
لاؤں کہاں سے بندۂ صاحب نظر کو میں

صاحب نظر کوئی مرشد ہی ہوسکتا ہے جس کی تلاش وجستجو اقبال کو بھی تھی گویا کہ وہ بنیادی طور پر فلسفی تھے اور اس ناطے نطشے اور ابن سینا کے افکار سے ان کا منطقی رشتہ بنتا تھا مگر انہیں جن اسرار ورموز کی جستجو تھی اس کے لیے روحانی مرشد ہی وسیلہ بن سکتا تھا اس نظم کے آخر میں وہ بھی ایرج کی طرح اپنی بے بسی وتلاش وجستجو کی بات کرتے ہیں۔

جاتا ہوں تھوڑی دور ہر اک رہرو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

اور ایرج بھی کہتے ہیں۔

میں ہاتھ اپنا دوں تو
کس کے ہاتھ میں؟
کس کو رہنما کروں
کون ہے جو؟
میرے رہبری کرے

یہ تلاش جاری ہے جو ہمیں اس مجموعے کی متعدد نظموں میں ملتی ہے۔ جیسے ''انکشاف''، ''تیسری سوچ''، ''دشا کی کھوج''، ''حل طلب''، ''اعتراف''۔

''اعتراف'' یہ نظم بھی خود شناسائی اور عرفانِ ذات کی تلاش کے سلسلے کی ایک اور کڑی ہے چونکہ جس رہنما ومرشد کی خواہش ''ہوادشت دیار'' میں کی تھی وہ ابھی تک ملا نہیں ہے اس لیے بہت سے سوالات ابھی بھی جواب طلب ہیں جو ہنوز واحد متکلم کو اندر ہی اندر کچوکے دیتے ہیں اور اس کو مسلسل متوحش ومتذبذب بھی کررہے ہیں۔ یہاں بھی ''وجود'' سوالیہ نشان کی طرح ابھرتا ہے۔ لفظوں کی خوب صورت

ترکیبیں جو اصل میں لاشعور میں پنپنے والے واہموں اور ہیلوں کی پرت پرت کھولتے ہیں۔

سرسراتی سرپھری سبک
ہمکتی ہنہناتی ہانپتی ہوائیں
ریت نقش پھول آہیں

کتنی خوبصورت مگر قدرے گنج لک ترکیبیں ہیں جو لاشعور کے Complex کی آئینہ دار بھی ہیں۔ بہرحال آگے نگاہِ نارسا' نوید ناشنیدہ کی شکار تھی۔ ہر لفظی ترکیب اس مصرعے میں حرف''ن'' سے شروع ہوتی ہے ۔یعنی صوتی تکرار ذہن میں Binary Oppositions کے درمیان ایک معنوی ربط پیدا کر رہے ہیں پھر''س'' آواز سے بھی یہی کام لیا گیا ہے۔

سکوت بر گزشت
سربریدہ سرسراہٹیں
سراغ
سرمئی کہ سردئی ساعتیں

سکوت اور سرگزشت ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ سربریدہ سرسراہٹیں ایک عجیب سا تاثر پیدا کرتے ہیں۔اس سنسی پیدا کرنے والی کیفیت کا سراغ بظاہر ممکن نہیں۔اسی طرح اس مصرعے کے لفظی پیکر سرمئی کہ سردئی ساعتیں۔انسان کی ساعتوں میں بھی وہی چیز داخل ہوگی جو کہ قوتِ سامع کے احاطے میں آتی ہوں۔اس کے بعد شاعر نے حواسِ خمسہ سے آگے کی منزلوں کا ذکر کیا ہے۔ یہاں بھی کئی لفظی پیکر ایک ایک کر کے سامنے آتے ہیں۔مثلاً سراب منتشر' سراب سلسلۂ لامکاں کی وسعتیں' مکیں ہوا تو حرف کا' لفظ لفظ حادثہ' فریبِ ذات میں مگن' سراب کا گجر سنہری خواب کا' اذنِ بے خودی ہوا ہوا' خاک ہوں' میری ذات کا طلوع' سفر کی ابتداء ہوئی۔ پھر مصرعے سوالیہ نشان پر ختم

ہوتے ہیں۔

میں کون تھا؟

میں

میں کون ہوں؟

میں

تھا اگر تو کس لیے؟

آگے سمت ہے نہ مسکنت، دائروں کے درمیاں میں کس لیے صلیب پر ٹنکا رہا۔ان چند لفظی ترکیبوں کی مدد سے ایک طرح سے اس نظم کی تلخیص یہ ہے کہ جس سفر کی ابتداء وہ چاہتے تھے ہو چکی ہے اس لیے خود شناسی کے توسط سے وہ مابعد الطبیعات میں داخل ہو کر ''وجود'' کی بحث میں الجھتے ہیں جیسا کہ اقبالؔ کی نظم ''فلسفہ و مذہب'' میں وہ کہتے ہیں:

حیراں ہے بو علی کہ میں آیا کہاں سے ہوں

یہ فلسفی کی سوچ ہے مگر عارف اس کے برعکس سوچتا ہے:

رومی یہ سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں؟

مگر ''اعتراف'' میں شاعر ابھی پہلے ہی سوال پر اٹکا ہوا ہے یعنی ابھی تلاش کا سلسلہ جاری و ساری ہے۔

اسی سلسلے کی ایک اور نظم ''حل طلب'' ہے۔اس میں بھی شاعر تلاشِ ذات و عرفانِ ذات کی شعوری و غیر شعوری کوشش میں سرگردانِ عمل ہے۔جس میں ''میں'' وجود کے روحانی ارتقاء کی داستان بیان کرتا ہے۔جو ہست و بود کے درمیان متصادم بھی ہے اور دونوں کے درمیان پل کی بھی حیثیت رکھتا ہے مگر ''روح'' جو جسم سے الگ بھی ہے اور اس سے متصل بھی جو جبلتوں سے مملو بھی ہے اور ثقل زمینی Gravitational Force کے ناطے اس سے پیوست بھی ہے مگر عرفانِ

ذات بھی اسی کے توسط ممکن ہے۔ ’’کہکشاں‘‘، ضمیر بھی ہے اور ’’روح‘‘ کی آواز بھی۔
اس نظم کے آخری چند مصرعے ملاحظہ فرمائیں:

عجب سی کہکشاں ابھری
وہ بولی
زیرِ لب طنزاً
بڑے احمق ہو جی!
یہ بھی نہیں تم جانتے ہو جی!
کہ
ایوریسٹ
تو ہمالہ سلسلے کی
چوٹیوں میں سب سے اونچی ہے!

’’کہکشاں‘‘ کی امیجری اس Alienation Effect کو ذائل کرتی ہے جو وقتاً فوقتاً نظم کے مختلف پڑاؤ پر اُبھر کر قاری کو کسی حد تک جذباتی طور پر بھٹکانے کی بھی کوشش کرتی ہے۔ تاہم ’’ایوریسٹ‘‘ کی علامت اسے روحانی سفر کی منتہا کا اشاریہ ہے اور ساتھ ہی اس کا رشتہ زمینی علائم اور دنیاوی علوم سے متصل و مربوط بھی رکھتی ہے۔

نرگسی خصوصیات میں ایک اہم چیز جذبۂ محبوبیت بھی ہوتا ہے یعنی چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش۔ ماہر نفسیات گارڈنر مارفی کا کہنا ہے کہ انسان دوسروں سے محبت کرتا ہے اور اس کے معاوضہ میں خود بھی محبت کا طلب گار ہوتا ہے۔ خود پسندی، تلاشِ ذات اور تشخص کی تلاش کی یہ بھی ایک صورت ہوتی ہے جس کو جذبۂ محبوبیت کہا جاتا ہے۔ مظفر ایرجؔ کے یہاں کئی ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں اس طرح کی خواہش کا اظہار ملتا ہے اگر چہ یہ نظمیں کہیں نہ کہیں عرفانِ کائنات کے ہی

آفاقی موضوع میں ضم ہوجاتی ہیں۔ بہر حال اس زمرے میں''اچنبھا''، ''وردان''، ''مکینوں کا جسم''، ''نیا انسان'' وغیرہ شامل ہیں۔

''اچنبھا'' کو مظفر ایرج نے ہندو دیو مالا کے خمیر سے تیار کیا ہے۔اس میں جو لفاظیت ہے وہ ہندی زبان کے بہت قریب ہے۔اس نظم کی تخلیق میں جذبۂ محبوبیت، تصوریت، تلاشِ ذات اور تلاشِ کائنات سبھی نے اپنا بھر پور حصہ دیا ہے۔آغاز کچھ یوں ہوتا ہے۔

دیویوں دیوتاؤں نے

وردان جیون کا دے کر

بڑے

چکرویو میں پھنسایا

لفظ''وردان'' جذبۂ محبوبیت کا ہی استعارہ ہے اور وردان کی صورت میں ''جیون'' ملا ہے جس کے کثیر الجہت معانی بھی ہیں اور اہمیت بھی مگر لفظ ''چکرویو'' معمہ ہے اور یہ ایسا معمہ ہے جس کا حل ہندو اسطور کے مطابق فقط بھگوان کرشن اور ارجن کو معلوم تھا۔چکرویو ایسا دائرہ ہے جس سے نکلنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے گویا کہ جیون کا وردان ہی چکرویو ہے۔جس سے نکلنے کی دِشا کسی کو معلوم نہیں۔اس دائرے میں رہ کر انسان چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش میں سرگرداں رہتا ہے اور اپنی ذات کو نسل اور رنگ کے خانوں میں بھی تقسیم کرتا ہے مگر تشخص مکمل نہیں ہو پاتا کہ یہ'وردان' دینے کے بعد دیوی دیوتا کھو گئے ہیں۔

کتابوں میں تحریر ہے

سورگ واسی ہوئے

نظم''مکینوں کی تلاش'' میں تلاشِ ذات' جذبۂ محبوبیت اور تصوریت تینوں تلازمے کا رفرما ہیں۔جسم جو انسانی وجود کی ظاہری شکل ہے۔جو خوب صورت' جاذبِ نظر اور ناز

پرور ہونے کے ساتھ ساتھ چند حیاتیاتی تقاضوں سے بھی مملو ہے اور چاہنے کی خواہش کے طفیل اس کی اہم احتیاج یہ ہے کہ کوئی اس کے اندر سدا کے لیے بس جائے۔ شاعر نے جسم کو حویلی کا نام دے کر اس کو بے جان اور منجمد بتایا ہے اور اس حویلی میں شینڈ لہریں، چراغ جوگل ہو چکے ہیں دکھائے ہیں ساتھ ہی اس کے دروازے بند مگر کھڑکیاں کھلی بتائی ہیں یعنی کہ اس کو اب بھی مکینوں کی تلاش ہے۔ اس کے تخیل میں وہ وقت آتا ہے جب یہ گھر آباد تھا:

جسم کی حویلی کی
ٹوٹتی فیصلوں کو کوئی پھاند کر آیا
ہلکے ہلکے قدموں سے
آہٹیں نہ کوئی چاپ
شاخ بھی نہیں ٹوٹی
سیڑھیاں نہیں کھڑکی
کھڑکیوں پہ آویزاں
چلمنوں کے پیچھے بھی
سرسراہٹیں گم تھیں

مگر یہ یاد بھی زیادہ دیر قائم نہیں رہی تھی دفعتاً خیالوں کا سلسلہ ہی ٹوٹا تھا۔ جسم کی حویلی میں کوئی کیوں نہیں رہتا؟ جذبۂ محبوبیت کے ساتھ ساتھ ہی عموماً احساسِ محرومی اور تنہائی کا احساس بھی جاگزیں ہو جاتا ہے۔ اس نظم کا یہ آخری مصرعہ تنہائی کی دستاویز یعنی Testament of Loneliness ہے۔ ایک نرگسی صفت یہ بھی ہے کہ انسان دنیا سے کنارہ کشی کے لیے مختلف طریقے اختیار کرتا ہے یعنی وہ پہلے مراجعت سے کام لیتا ہے یعنی اس نظم میں وہ زمانہ یاد کیا گیا جو ماضی تھا یہ ایک طرح سے واہمہ کی دنیا ہے، جو حقیقت سے مختلف و متضاد حقیقت کا ادراک ہوتے ہی شاعر تنہائی

‘محرومی کے دردوکرب کا شکار ہونے لگا اوراس کے اندر سے کئی خدشات نے سر ابھارا جن کی ایک ہی گردان تھی کہ جسم کی حویلی میں:

کوئی کیوں نہیں رہتا......؟

کوئی کیوں نہیں رہتا......؟

اسی قبیل کی ایک اور نظم ’’وردان‘‘ ہے۔اس نظم میں شاعر نے کئی نرگسی رجحانات کو بہ یک وقت استعمال میں لایا ہے۔اس میں دوسروں سے کنارہ کشی Withdrawal from others‘ تلاشِ ذات‘ خود شناسی کے ساتھ ساتھ جذبۂ محبوبیت‘ تصوریت Idealism اور پھر عرفانِ ذات کے توسط سے ہی نظم کے آخر میں ’’وردان‘‘ کی خواہش مکمل ہوتی ہے۔اس میں بھی کئی لفظی پیکر جیسے اونٹ‘ کٹارہ‘ جرس‘ مندر‘ بجارن‘ پنچ مکھیا دیا‘ سندر مورت‘ لیلیٰ کی ناقہ‘ مجنوں کا کاسہ‘ سنگ ستارے‘ ریت کے ذرّے وغیرہ الفاظ ڈوبتے اور ابھرتے ہیں اور بالآخر ان لفظوں کا معنوی ربط واحد متکلم ’’میں‘‘ اور قاری کو اس پُرسکون مگر پُراسرار زندگی کا حصہ بنانے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔اس کا اختتام بھی جذبۂ محبوبیت اور تلاشِ ذات پر ہی ہوتا ہے۔

مورت کے چرنوں میں اس نے پوجا کی تھالی رکھ دی

ہاتھ مرے ہاتھوں میں دیئے

جیسے یگوں سے پیاسی تھی

عام طور پر نرگسی عناصر انسان کو اطراف کی دنیا سے بے خبر اور نابلد بھی کرتے ہیں مگر مظفر ایرؔج اتنے حساس واقعہ ہوئے ہیں کہ وہ اپنے اطراف میں پھیلے ہوئے انتشار کو داخلی دردوکرب کی اتھاہ گہرائیوں کے ساتھ محسوس کررہے ہیں اور انہیں کسی پہلو قرار نہیں ملتا اور وہ مضمحل وجود اور احساسِ شکست کو علامتی پیرایے میں بیان کرنے سے باز نہیں آتے:

ہمارے سروں کو نشانہ بنانے لگے
ہمارے تو سر ہی نہیں
جسم سیّال سے
سنگ ٹکرائے
پاؤں پہ گرنے لگے
پاؤں!
ہمارے تو پاؤں بھی
جیسے نہیں تھے
پھر ہم کیا تھے؟ یہ سوچ کر
ہم کہ وہ
وہ کہ ہم
ایک دوجے کی سنگت میں بیٹھیں
کوئی
فیصلہ تو کریں

___(انتشار)

دیپک بُدکی، مظفر ایرجؔ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مظفر ایرجؔ جس یگ میں جی رہے ہیں اس میں بارود کی بو ہے۔ دھواں ہے، یورشِ عفریت ہے اور ہر سو ویرانی ہی ویرانی ہے۔ اس عدم تحفظ کے باعث ہر شخص ڈرا سہما رہتا ہے ظاہر ہے کشمیر کے موجودہ حالات نے شاعر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ہے اور یہی درد و کرب بار بار ان کی شاعری میں اُبھر آتا ہے'' ۱۳؎

نظم ''انتشار'' میں داخلی کرب کو اجتماعی لاشعور کی حیثیت سے ضمیر ''وہ'' اور جمع متکلم ''ہم'' کے پیرائے میں ظاہر کیا ہے اور اس انداز میں کہ جسم سیّال بن چکا ہے سر اور پاؤں کی تمیز بھی باقی نہیں رہی اور نہ ظالم اور مظلوم کی تخصیص' یہاں دونوں کی حالت مساوی ہے نہ مارنے والے کو پتہ ہے کہ کیوں مار رہا ہے اور نہ مرنے والے کو سمجھ میں آتا ہے کہ اسے کیوں مارا جا رہا ہے۔اسی طرح کا تھیم نظم ''بقا'' میں بھی موجود ہے۔جس میں انسانی وجود کی اہمیت خود انسان کی اپنی نظر میں Redundent ہو جاتی ہے۔اس نظم کے آخری چند مصرعے یوں ہیں:

مگر یہ میرا المیہ ہے
میں سچ بولتا ہوں
جو کسی انسان کے
کام آتا ہی نہیں ہے
اس لیے میں بھی Redundent ہو گیا ہوں۔

(بقا)

''دائرے'' بھی ایک ایسی نظم ہے جس میں شاعر حال کے انتشار اور اپنے وجود کی ارزانی سے پریشان ہو کر ماضی کی طرف مراجعت کر کے تاریخ کی بازیافت کرنے میں مگن ہو جاتا ہے۔اس کے بعد وہ وقت بھی آتا ہے جب شاعر کے یہ سبھی نرگسی رجحان واحد ایک تھیم میں ضم ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور یہاں جُز کا وجود مٹ کر کُل بن جاتا ہے یعنی جس خود شناسی' تلاشِ ذات سے اس سفر کی شروعات ہوئی تھی وہ مختلف پڑاؤ طے کرنے کے بعد اپنی منزل یعنی عرفانِ الٰہی تک پہنچ کے ہی دم لیتا ہے۔اس زمرے میں ''دِشا کی کھوج''، ''ردِ خاک''، ''ادراک''، ''بازیافت'' جیسی نظمیں آتی ہیں۔جہاں واضح طور پر ان کا فکری وروحانی مسلک سامنے آجاتا ہے۔اس ضمن میں فقط ایک نظم ''ادراک'' کا اجمالی جائزہ پیش کروں گی۔

اگر دیکھا جائے تو یہ نظم مظفر ایرج کی شاعری اور ان کے روحانی سفر کا حاصل ہے۔اسی لیے شاید اس کا عنوان ہی ''ادراک'' رکھا گیا ہے۔بہر حال اس نظم میں حیات وکائنات اور انسانی وجود کا مشاہدہ شعری پیکروں میں ڈھل گیا ہے جن سے قوتِ حیات کے متنوع پہلوؤں کا انکشاف ہوتا ہے۔ جیسے سرابِ جاں، قصر برزخ، قصودِ جسم یہ تمام بندشیں ظاہری ہیں جو وجود کو مخفی رکھتی ہیں۔اس لیے وجود ''جز او رکُل'' کے مابین معلق رہتا ہے۔ واحد متکلم ''میں'' یہاں پوری آب وتاب کے ساتھ ایک متحرک وجود میں جلوہ افروز ہوتا ہے اور اپنی تلاش وجستجو میں سرگراں ہے اور اس حقیقت سے بھی واقف ہے کہ ''ندائے کُن'' ہی کائنات کے معروضِ وجود میں آنے کا سبب ہے اور یہ ندا ''لاَ اِلٰہَ اِلا اللّٰہ '' کی ہے۔بحیثیت وجود انسان اس ازلی وابدی حقیقت تک پہنچنے کے لیے سرابِ جاں، رزمِ جاں سے نبرد آزما ہوتا ہے اور یہ اذنِ الٰہی ہی ہے کہ ابراہیم نے اپنے اسلاف کے دین کو رد کر کے بتوں کو توڑا یہ انسانی آگہی کا پہلا اظہار تھا۔اس کے بعد تلاشِ ذات کے سلسلے چلتے رہے ایسے میں اندر باہر جگہ خلاء کا احساس گامزن تھا فقط وہی ندا ''لاَ اِلٰہَ اِلا اللّٰہ '' کانوں میں گونجتی تھی۔اس کے بعد اذنِ الٰہی سے ہی حضرت عیسیٰؑ نے بھی آگہی اور ادراکِ ذاتِ حقیقی کے اظہار کی صورت میں صلیب پر لٹکنے کو فوقیت دی اور آسمان کی وسعتوں میں پھر ندائے حق گونجتی رہی یہاں تک کہ پیغمبر آخر الزماں حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم تشریف لائیں اور خداوند کریم کا انتظار بھی مکمل ہوا اور انسانی وجود کی تلاش وجستجو بھی او راس نظم کا واحد متکلم بھی اپنی ذات کے عرفان کی آخری منزل پر پہنچ کر عرفانِ کائنات وعرفانِ الٰہی تک پہنچ پایا کہ اس مقام پر پہنچ کر:

جسم تو وجان کے ہر ایک ریشے سے

یہ
اٹھ رہی تھی صدا

لاَ اِلٰهَ اِلاَ اللّٰہ مُحَمَّد الرَسُول اللّٰہ ؐ

گویا کہ اس صورت میں اس شاعر کی تلاش مکمل ہوگئی جس نے نرگسی عناصر کو مثبت انداز میں اپنے اندر پروان چڑھایا تھا تا کہ خود داری، خود شناسی، تلاش ذات، جذبۂ محبوبیت، عرفانِ ذات، تصوریت، تنہائی ومحرومی، ماضی کی طرف مراجعت اور پھر عرفانِ کائنات وعرفانِ الٰہی تک ان کی رسائی ممکن ہوسکے جیسا کہ کیرن ہارنی کہتا ہے:

''ہر انسان کچھ نہ کچھ نرگسی ہوتا ہے، کیونکہ نرگسیت کا مفہوم بڑی حد تک عرفانِ ذات ہے اور ہر شخص کو اپنی ذات کا عرفان ہوتا ہے۔ لیکن جب عرفانِ ذات حد سے تجاوز کر جاتا ہے تو وہ نرگسیت کے دائرے میں داخل ہوجاتا ہے۔اس صورت میں نرگسیت معیوب سمجھی جاتی ہے'' ۱۴

مگر مظفر ایرؔج نرگسی شخصیت نہیں ہے فقط ان کے یہاں چند نرگسی عناصر موجود ہیں جو مثبت پیرائے اظہار میں ان کی شاعری کی زیریں لہروں میں سرائیت کرتے رہتے ہیں۔مگر یہ فخر یا گھمنڈ سے کوسوں دور ہیں یہ محض ان کو کائنات کے علم تک پہنچنے میں معاونت کرتے ہیں بقول ڈیوڈسی میکل لینڈ:

''انسان چونکہ کائنات کے اندر داخل ہے اس لیے انسان کو اپنی ذات کا بھی علم ہے'' ۱۵

یہی علم مظفر ایرؔج بھی رکھتے ہیں یعنی عرفانِ ذات۔

☆☆☆

حواشی:

۱۔ Enchychlopedia of Britanica P-273

۲۔ Enchychlopedia of Britanica Volume-16 P-117

۳۔ New Ways In Psychoanalysis by Karen Herney P-90
بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت ،سلام سندیلوی

۴۔ Contemporary Schools of Psychology by Robert Wordsworth P_182
بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت ،سلام سندیلوی

۵۔ New Ways In Psychoanalysis by Karen Herney P-88

۶۔ بحوالہ رسالہ ''رنگ'' گوشۂ مظفر ایرج' جنوری۔فروری۔مارچ ۲۰۱۲ء
مضمون نگار، افتخار اجمل شاہین

۷۔ New Ways In Psychoanalysis by Karen Herney P-91

۸۔ بحوالہ رسالہ ''رنگ'' گوشۂ مظفر ایرج، مارچ ۲۰۱۲ء، ص ۲۹

۹۔ Understanding Human Nature by Alfied Adle P-191

۱۰۔ رسالہ ''رنگ'' مارچ ۲۰۱۲ء، مضمون نگار: شیخ بشیر احمد، ص ۶۴

۱۱۔ John Stuart Mill Gibbs 1897 P-208
بحوالہ ''بازیافت'' شمارہ ۴۸۔۴۹' ۲۰۱۱ء ،مضمون نگار: پروفیسر غلام رسول ملک، ص ۷۳

۱۲۔ رسالہ ''رنگ'' مارچ ۲۰۱۲ء مضمون نگار: افتخار اجمل شاہین

۱۳۔ رسالہ ''رنگ'' مارچ ۲۰۱۲ء مضمون نگار: دیپک بُدکی ،ص ۲۹

۱۴۔ New Ways In Psychoanalysis by Karen Herney
بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت ،سلام سندیلوی ،ص ۹۱

۱۵۔ "Personality" by David C Mecheland
بحوالہ اردو شاعری میں نرگسیت ،سلام سندیلوی

کشمیر کے نوجوان اردو قلمکار

ایک درخشاں مستقبل کے ضامن

ڈاکٹر مشتاق حیدر

انسانی زندگی میں بڑا تنوع ہے۔ یہی تنوع انسان کو مجبور کرتا ہے کہ زندگی میں دلچسپی لے اور اس کا اظہار کرے۔ اگر یہ اظہار خلاقانہ طریقے سے ہو تو یہ پرُ اثر بھی ہوتا ہے اور دیر پا بھی۔ ایسے خلاقانہ طریقوں کو ہم فنونِ لطیفہ سے تعبیر کرتے ہیں۔جن میں سے ایک ادب بھی ہے۔

ادیب کی قوتِ تخیل عام آدمی سے زیادہ ہوتی ہے۔ وہ محض خیالات اور الفاظ کے درمیان ایک رسمی رشتہ یا رابطہ ہی قائم نہیں کرتا بلکہ وہ اپنی قوتِ متخیلہ کے بل پر اس میں کچھ اور یا بہت کچھ شامل کرتا ہے۔ ادیب عام آدمی سے زیادہ اشیاء کی گہرائی تک پہنچتا ہے۔ وہ باتیں جن سے عام آدمی صرفِ نظر کرتا ہے، ادیب کی نظروں سے بچ کر نکل نہیں سکتیں۔ وہ تجربہ جو عام آدمی کے لیے معمولی بات ہے، ادیب کے لیے ایک ایسا قطرہ ہے جس میں دریا نظر آجاتا ہے۔ ادیب اپنے تجربات کو جذبہ واحساس کی بھٹی میں پکا کر قارئین کے سامنے پیش کرتا ہے۔ اگر ہم یہ کہیں تو بے جا نہ ہوگا کہ ادب میں ہمیں ذہین ترین دماغوں کی خوش بیانی اور اُن کی فصاحت

نظر آتی ہے، جو تحریر کی شکل میں زمین و زماں کی رُکاوٹوں کو پار کرتی ہوئی ہم تک پہنچتی ہے۔

مشہور نقاد ہڈسن نے ادبی تخلیقات کے وجود میں آنے کے اسباب پر نظر ڈالتے ہوئے اُنہیں تین ذمروں میں تقسیم کیا ہے۔ ہڈسن کے تجزیے کے مطابق ادب کے وجود میں آنے کے چار اسباب ہیں:

(اوّل) انفرادی اظہارِ خیال: یہ انسانی فطرت کا خاصا ہے کہ وہ اپنے خیالات کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے۔ انسان (تخلیق کار) اپنے خیالات کو موئثر طریقے سے دوسروں تک پہنچانے کے لیے جب الفاظ کو ایک خاص ہئیت میں ڈھالتا ہے تو ادب وجود میں آتا ہے۔

(دوئم) انسانی زندگی سے دلچسپی:۔ ادیب/فنکار کا دل صحیح معنوں میں جامِ جم ہے، جس کے اندر اُسے سب کچھ نظر آتا ہے، یہاں اپنی فکر کی جھلملاہٹ تو خیر نظر آتی ہی ہے، ساتھ ہی سماج کا ایک فرد ہونے کی بنا پر اس جامِ جم میں سماج سے وابستہ دیگر افراد کے تجربوں، مسائل اور اعمال کا بھی عکس نمایاں ہوتا ہے۔ فنکار اپنی شخصیت کو ان تجربوں سے ہم آہنگ کر کے تخلیقی تجربے کی شکل میں سامنے لاتا ہے۔

(سوئم) ملک، قوم یا وطن اور دنیا سے محبت:۔ ایک سماج کا حصہ ہونے کے ساتھ ساتھ فنکار ملک و قوم کا ایک جز بھی ہوتا ہے اور یہ فنکار حب الوطنی، قومی ترقی، امن اور جنگ، رنگ و نسل، سیاست و سماج سے جذباتی طور پر اثر قبول کرتا ہے اور نتیجے میں اپنی خلاقیت کی بنا پر اس صورت حال اور جذبے کو تخلیقی تجربے کی صورت میں پیش کرتا ہے۔

(چہارم) مخصوص صنفِ ادب سے دلچسپی:۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کوئی صنف یا ہئیت کسی تخلیق کار کے جمالیاتی شعور کو اس طرح مہمیز کرتی ہے کہ وہ صرف اُسی مخصوص ہئیت یا صنف میں اپنی تخلیقی اُپج کا اظہار کرتا ہے۔

یہ تو مختصر سی بات ہوئی کہ ادبی تخلیقات کے وجود میں آنے کے اسباب کیا ہوتے ہیں۔ پھر جب یہ ادبی تخلیقات منصۂ شہود پر آتی ہیں تو اِن کی تشکیل میں کئی عناصر شامل ہوجاتے ہیں۔ ہڈسن نے مواد کے علاوہ ایسے دیگر عناصر کو بھی چار خانوں میں تقسیم کیا ہے:

(۱) عقلی وذہنی عناصر (۲) جذباتی عناصر (۳) تخیلی عناصر (۴) تکنیکی وفنی عناصر

عقلی اور ذہنی عناصر کی بابت ایسا کہنا کافی ہے کہ کسی بھی سنجیدہ ادب پارے کی تخلیق فکری عنصر کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے۔ فکری عنصر کے بغیر ادب پارے کی مثال ایک ایسے جسم کی ہے کہ جو حسین تو ہے مگر بے جان!

ترسیلِ کیفیت وخیال کے لیے ضروری ہے کہ فنکار جو بات یا تجربہ جس کیفیت کے اثر کے تحت بیان کرے وہی کیفیت قاری پر بھی طاری ہو۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ادیب جذبات سے سرشار ہو کر ادب کی تخلیق کرے۔ یعنی جذباتی عنصر ادب پارے کی کامیاب ترسیل کا ضامن ہوتا ہے۔

اس بات کی بھی کافی اہمیت ہے کہ قاری بھی ادیب کی پروازِ خیال کا ساتھ دے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ادب پارے میں ادیب کے تخیل کی ذرخیزیت اپنا کام کر گئی ہو۔

مذکورہ بالا تینوں عناصر مواد کی تشکیل میں مدد کرتے ہیں لیکن مواد کو ایک واضح اور منفرد وجود فراہم کرنے کے لیے اِسے کسی مخصوص ہئیت میں ڈھالنا ناگزیر بن جاتا ہے۔ یہ مرحلہ فنی وتکنیکی عناصر کی شمولیت سے طے ہوتا ہے۔

جہاں اول الذّکر عناصرِ ثلاثہ یہ بتاتے ہیں کہ ادب پارے میں کیا کہا گیا ہے وہاں مؤخر الذّکر عنصر یہ بتاتا ہے کہ کیسے کہا گیا ہے۔ اس مختصر سی تمہید کی روشنی میں اگر اصل موضوع کی طرف مراجعت کریں اور ریاست جموں وکشمیر کے نوجوان اردو شعراء کی نگارشات کا سرسری ہی جائزہ لیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے نوجوان اردو

شعراء اِس بُتِ ہزار شیوہ کے عاشق صادق ہی نہیں طالبِ باعمل بھی ہیں۔ ان تمام عناصر اور اسباب میں کوئی نہ کوئی سبب یا عنصر اپنی مخصوص شکل وصورت میں ہر شاعر کے کلام میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔

ہمارے نوجوان اردو شعراء غزل، نظم ہی نہیں بلکہ رباعی ومرثیہ کے میدان میں بھی پامردی سے ڈٹے ہوئے ہیں۔ اسی طرح منثور ادب کے مختلف مظاہر مثلاً ناولٹ، مختصر افسانہ، انشائیہ، روزنامچہ اور رپوتاژ نگاری میں بھی ہمارے نوجواں ادباء اردو کے ادبی حلقوں میں اپنا نام درج کروانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

فی زمانہ تحقیق وتنقید کے اصول وضوابط سیال شکل اختیار کر گئے ہیں۔ ایک محقق اور ناقد کے لیے اس بہتے دریا کی روانی کے ساتھ اپنی رفتار بنائے رکھنا از حد ضروری ہے بھی ہے اور مشکل بھی۔ البتہ خوشی اور طمانیت کی بات یہ ہے کہ ہماری ریاست کے نوجوان ناقدین ومحققین اس صورت حال سے نہ صرف باخبر ہیں بلکہ اپنے آپ کو اس مزاج ومنہاج سے بھی کامیابی کے ساتھ ہم آہنگ کر پائے ہیں۔

آیئے ہماری ریاست کے نوجوان اردو شعراء کی طرف اپنی گفتگو کا رُخ موڑتے ہیں۔ ہمارے نوجوان شعراء مواد اور فن ہر دو سطح پر مہارت کا ثبوت پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ جن نوجواں شعراء پر راقم نے خامہ فرسائی کی ہے ان میں سے چند ایک کے اسمائے گرامی یوں ہیں: شیخ خالد کرار، علمدار عدم، سلیم ساغر، غضنفر علی شہباز، غلام نبی غافل، قتیل مہدی، رؤف راحت، ع ع عارف، سید لیاقت نیّر، اقبال صدیقی، محتشم احتشام، احمد پاشا جی وغیرہ۔

جہاں قتیل مہدی اور احمد پاشا جی جیسے نوجوان اردو شعراء اردو تہذیب و ثقافت کے اندر پائے جانے والے درویشانہ اور متصوفانہ افکار و خیالات کو پوری توانائی کے ساتھ ادا کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ وہیں شیخ خالد کرار، ع ع عارف اور علمدار عدم جیسے نوجواں شعراء جدید لب ولہجے کو وقار بخشتے نظر آرہے ہیں۔

اسی طرح سلیم ساغر، سید لیاقت نیّر ،محتشم احتشام، یاسین سمبلی اور رؤف راحت سے اگر کوئی شخص بالمشافہ نہ ملا ہو تو اُن کا کلام پڑھ کر اُسے یہ گمان گزر سکتا ہے کہ یہ لوگ ایسے صاحبانِ نظر ہیں جنہوں نے دشت زندگانی میں بہت صحرا نوردی کی ہے اور اب عمر کے آخری پڑاؤ پر ستانے کے ساتھ ساتھ تجربہ و تخیل کے رنگوں سے حسین اور گہرے معانی کی تصویریں بنا رہے ہیں۔

اردو ادب میں مستعمل صوفیانہ مضامین اور درویشانہ فکر کشمیری رشیت کے فلسفے سے ذرا مختلف ہے۔ اردو ادب میں تصوف ایک شعری روّیہ کے طور پر برتا گیا ہے۔ جس کی اپنی ایک نظریاتی اساس ہے اور جس کی پشت بان گنگا جمنی تہذیب ہے۔ ہمارے نوجوان اردو شعراء دونوں فلسفوں کے درمیان کے اُس نازک فرق کو بہ خوبی سمجھتے ہیں جس کا ہمارے یہاں کے کئی بزرگ ادباء ماضی میں ادراک نہیں کر پائے۔ میرے دعوے کی دلیل کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے جن سے خالص اردو/فارسی شاعری میں برتے گئے تصوف کے روّیے کی سوندھی سوندھی مہک آ رہی ہے۔

نقشِ ہستی بگاڑ کر دیکھوں
پردۂ جاں کو پھاڑ کر دیکھوں
کیا کسی اور کو میں دوں الزام
اپنا دامن ہی جھاڑ کر دیکھوں
وہ نہیں ہے تو سوچتا ہوں میں
شہرِ الفت اُجاڑ کر دیکھوں
قبر میں کیا حساب لیتے ہیں
خود میں خود کو ہی گاڑ کر دیکھوں
جو فہم سے پرے ہے وہ دنیا

اے قتیل اب میں تاڑ میں دیکھوں

(قتیل مہدیؔ)

ہمارے ایک اور نوجواں شاعر احمد پاشا جی کے یہاں بالکل اُسی طرح وارداتِ قلبی کا بیان نظر آتا ہے جو اصغر گونڈوی یا میر دردؔ کے متصوفانہ کلام کا جوہر ہے۔ میں اُن عظیم شعراء سے احمد پاشا جی کا موازنہ قطعی نہیں کر رہا ہوں البتہ احمد پاشا جی کو اُسی راہ کا تیز رَو راہی کہنے میں مجھے کوئی تامل نہیں ہے۔ اگر چہ فنی سطح پر پاشا جی کو ابھی کئی ہفت خواں طے کرنے ہیں۔ اس پسِ منظر میں پاشا جی کے چند شعر ملاحظہ کیجیے۔

بڑے تپاک سے ہم اہتمام کرتے ہیں
کہ کار رندِ بلا نوش عام کرتے ہیں
اگر چہ صبح کا تارا ہے تو !عجب کیا ہے؟
عجب ہے ہم تیری زلفوں میں شام کرتے ہیں
جناب قیس کو دیکھا نہیں، سُنا بھی نہیں
دیارِ عشق میں ہم بھی قیام کرتے ہیں
زمینِ شاعرِ مشرق ہے یہ تو پاشا جیؔ
اسی جگہ پہ غزل کو تمام کرتے ہیں

(احمد پاشا جیؔ)

اسی قبیل سے تعلق رکھنے والے نوجوان شاعر فاروق فداؔ کے چند شعر بھی ملاحظہ کیجیے:

دوئی گمراہ کرتی ہے ذہن جب خام ہوتا ہے
نظر کے واسطے ہر شے میں اک پیغام ہوتا ہے

مختصرؔ سا کام کرے گا نظر لے جائے گا
بس وہی جو تیرے اندر اور باہر ہے بسا

ہے یہی شیوہ ازل سے وہ ہواؤں کے عوض
بے خبر بن کر تیرے سب بال و پر لے جائے گا

(فاروق فدا)

اگر چہ دنیا سمٹ کر ایک عالمی گاؤں میں تبدیل ہو کر رہ گئی ہے اور سیاسی سطح پر فکر و فلسفہ کی ایک عالمگیر شکل سامنے لانے کی کوششیں کی جا رہی ہیں لیکن پس مابعد جدید ادبی نظریہ کا زرو اس بات پر ہے کہ ادب وادیب کتنا بھی عالمی مسائل کو اپنے فن پاروں میں برتے، ہر فن پارے کی جڑیں اپنی ثقافت میں ہی پیوستہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ سامعین اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ پچھلی صدی کی نویں دہائی سے خطۂ کشمیر ایک خوں آشام دور سے گزر رہا ہے۔ یہاں کے نوجواں شعراء کی تخلیقات میں بھی اس درد و کرب نے راہ پائی ہے جو اِس زمین کے باشندوں کا مقدر بن گیا ہے۔ اس سلسلے میں نوجواں شاعر شبیہ الحسن قیصر کے یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

اسیری مجھ پہ کیسی چھا رہی ہے
ہوا زنجیر سی پہنا رہی ہے

ذہن میرا نہ جانے قید کب سے
تصور خامشی برسا رہی ہے

ہے پاگل دیر سے چپ سوچ کر یہ
طبیعت اور بھی گھبرا رہی ہے

عہد نامہ پُرانا ہو گیا ہے
شبِ اُمید ڈھلتی جا رہی ہے

بس اک شجرہ ہے کُل میرا اثاثہ
اُسے بھی ایک دیمک کھا رہی ہے

(شبیہ الحسن قیصرؔ)

اس طرز کی شیخ خالد کرار کی ایک مختصر نظم بعنوان 'خوں بہا' ملاحظہ کیجیے:

'خوں بہا'

ہوا جب شور کرتی ہے
تو لگتا ہے
خلا میں ایکا ایکی کروڑوں لوگ چیخے ہوں
ہوا جب شور کرتی ہے
رگ و پے میں
عجب سا خوف آسیب بن کر دوڑتا ہے
ہوا جب شور کرتی ہے
تو لگتا ہے
ہزاروں سال سے سوئی ہوئی روحیں
بیدار ہو کر
چیختی ہیں
اور اپنا خوں بہا مانگتی ہیں

(شیخ خالد کرار)

یہاں کچھ نہ کہہ کر سب کچھ کہنے والا انداز اپنایا گیا ہے۔ یہ وہی پس مابعد جدیدیت والا انداز ہے کہ تخلیق کی جڑیں تو اپنی زمین میں پیوست ہیں لیکن شاعر تمام عالم کے مستضعفوں کے درد و کرب کے اظہار میں کامیاب ہوا ہے۔ اس نظم کی مغموم فضا صرف خطۂ کشمیر سے ہی علاقہ نہیں رکھتی بلکہ یہ فضا فی الوقت نصف سے زیادہ عالم پر چھائی ہوئی ہے۔

حرف و صوت کے اسی قبیلے سے متعلق نوجواں شاعر رؤف راحت کے چند

اشعار ملاحظہ کیجیے:

تمنا ہو چکی ہے خاک جل کر
ملے گا کیا مجھے اب ہاتھ مل کر
ہمارا تجربہ کس کام آیا
لگی ہے آج پھر ٹھوکر سنبھل کر
سنا ہے رات بھی ڈھلنے لگی ہے
کبھی دیکھا نہیں گھر سے نکل کر
بہا کر خون کے دریا گلی میں
پھرا کرتا ہے وہ چہرہ بدل کر
ابھی زندہ ہے راحت شکر للہ
گیا تھا وہ ہمیں ورنہ کچل کر

(رؤف راحت)

یہ اور اس طرح کے دیگر اشعار اُس شعری کردار کے دل کا حال کامیابی کے ساتھ بیان کرتے ہیں جو تمام عالم کے مستضعفوں کا نمائندہ بن گیا ہے۔ فنی خوبصورتی اور صناعی کا عالم یہ ہے کہ اشعار میں فعل تو واضح ہے مگر فاعل غائب۔ بات دراصل یہ ہے کہ جس زمانے میں ہم آپ اور ہمارا عصری شاعر رہ رہا ہے یہ زمانہ بے چہرہ لوگوں کا زمانہ ہے، اور ہماری ریاست کے بیشتر نوجوان شاعر اس حقیقت کو بہ خوبی سمجھتے ہیں۔ انگریزی تنقید میں دو جملے بہت زیادہ استعمال کیے جاتے ہیں اوّل A writer writes of his times دوم Art is immortal۔ بظاہر یہ دو جملے متضاد معنی کے حامل نظر آتے ہیں لیکن ذرا غور کریں تو ایک اچھے ادب پارے میں پائی جانے والی معنی کی بوقلمونی اور صداقت کی پائیداری اِن ہی خصوصیات کی وجہ سے پیدا ہوسکتی ہے۔ زمین و زمانہ کے مسائل تخلیق میں صداقت کے عناصر کو قوی کر دیتے ہیں

اور فنکاری اس تخلیق کو دیرپائی عطا کرتی ہے۔

اردو دنیا کو ہمارے یہاں کے شاعروں سے برسوں تک یہ گلہ رہا ہے کہ انکے اشعار میں فکر کی گہرائی کم کم نظر آتی ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے کئی نوجواں شعراء کا کلام دیکھ کر یہ گلہ ضرور دور ہوگا۔ دعویٰ کی دلیل کے طور پر نوجوان شاعر علمدار عدم کے چند شعر مشت از خروارے پیش کر رہا ہوں۔

آنے والی ہر گھڑی احساس دیتی ہے مجھے
میں گریزاں لمحۂ بیزار کے قابل نہیں
مجھ سے برگشتہ ہوئی ہر شے تمہارے شہر کی
میں جو چاہوں موت بھی تو دار کے قابل نہیں
یہ تیری آنکھیں لب و رخسار یہ ناز و ادا !
داد کے قابل ہیں لیکن پیار کے قابل نہیں

ے

حصارِ ذات میں رہنے کی سزا ہے جیسے
شعورِ زیست لگے ہے خفا خفا جیسے
یہی تو بات ہے میری زمیں کی مٹی میں
میں گھوم پھر کے وہیں پھر سے آ گیا جیسے

ے

سیاہی عمر بھر میرے تعاقب میں رہے گی
کہ میں نے جسم کو قرطاس سے باندھا ہوا ہے
ہمارے بعد ان آبادیوں کی خیر کچھ
سمندر ہم نے اپنی پیاس سے باندھا ہوا ہے

اردو غزل کو جس وصف نے غزل دشمنی کے دور میں بھی زندہ رکھا وہ فکر و غنا

کا حسین امتزاج ہے۔غزل اگرچہ غنائی شاعری ہے مگر اِس طائرِ غنا کو فکر کے پَر دو عالم کی سیر کراتے ہیں۔ ہماری ریاست کے کئی نوجواں شعراء اس حقیقت کا سراغ پا گئے ہیں۔غزل کی اس قوی روایت سے جڑے ہوئے چند نوجواں شاعروں کے اشعار ملاحظہ کیجیے:

ہر درد کیا اس نے مرے نام سے منسوب
الفت میں مری ذات ہے الزام سے منسوب
میں ریت کا گھر روز بناؤں سرِ ساحل
قسمت نے کیا مجھ کو یہ کس کام سے منسوب
یہ سوچ رہا تھا کہ مری آنکھ بھر آئی
کیا کیا نہ خطا ہے دلِ ناکام سے منسوب
باطن کی صفائی ہو بیاں نوکِ قلم سے
پھر شعر ہوا کرتا ہے ابہام سے منسوب

(سلیم ساغر)

سہلِ ممتنع اردوغزل کی ایک ایسی خوبی ہے جس نے اِسے عصری معاشرے میں ہردلعزیز بنائے رکھا ہے۔سہل ممتنع کی خوبصورت مثالیں ہمیں حسرت موہانی کے دور سے ملنی شروع ہوتی ہیں۔ ریاست کے ایک نوجواں شاعر غضنفر علی شہبازؔ کی اسی صفت سے متصف ایک غزل کے چند شعر ملاحظہ کیجیے:

ہم اُن سے شکایت کر نہ سکے
ہم ترکِ روایت کر نہ سکے
اشکوں کے بنائے شیش محل
پر رنج کو راحت کر نہ سکے
ہم ہجر میں ہر پل جلتے رہے

ہم وصل کی چاہت کر نہ سکے
اوروں پہ کرم ہر وقت رہا
ہم پر وہ عنایت کر نہ سکے
اشکوں کے گُہر لٹتے ہی گئے
کچھ اس میں کفایت کر نہ سکے
واعظ تو ہمیں سمجھاتے رہے
پر خود کی ہدایت کر نہ سکے
شہبازؔ بتوں کی بستی میں
ہم کوئی کرامت کر نہ سکے

(غضنفر علی شہبازؔ)

امیجری اردو شاعری خصوصاً اردو غزل کا طرۂ امتیاز رہی ہے۔ یہ امیجری کا فن ہی ہے جس نے اردو شاعری کو سمعی و بصری دونوں ذرائع تفنن کے لیے ناگزیر بنا دیا ہے۔ ہمارے یہاں کے کئی نوجواں شاعروں کی غزلیں اسی صفت سے متصف نظر آتی ہیں۔ اس سلسلے سب سے پہلے ع ع عارف کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

خوش نما منظر یہاں کوئی نہیں
خوشبوؤں کا گھر یہاں کوئی نہیں
کس کے سر رکھیں کلاہِ فخر ہم
جب مقدس سر یہاں کوئی نہیں
ٹوٹ کر بکھرے پڑے ہیں آئینے
دور تک پتھر یہاں کوئی نہیں

(ع ع عارفؔ)

اسی سلسلے میں ایک اور نوجواں شاعر محتشم احتشام کے چند شعر ملاحظہ کیجیے۔

ہر طرف دربدر تھی تنہائی
میں تھا اور ہمسفر تھی تنہائی
تھی یہ آبِ حیات میرے لیے
کیسے کہہ دوں زہر تھی تنہائی
کوئی سایہ نہ دوست نہ دشمن
ساتھ چاروں پہر تھی تنہائی

(محتشم احتشام)

ایسے مضامین کو اگر محاکاتی انداز سے پیش کیا جائے تو الفاظ لافانی ہو جاتے ہیں۔ یہ کرشمہ کر دکھانے کا ہنر ہمارے دونو جواں شاعروں غلام نبی غافل اور سلیم ساغر کو خوب آتا ہے۔ پہلے غلام نبی غافل کی ایک غزل سے مذکورہ موضوع کی ترسیل کے لیے امیجری کے فن کا فنکارانہ انداز ملاحظہ کیجیے۔

گنبدِ بے در پہ اک در کا نزول
روز ِ محشر اور پیمبر کا نزول
عقل ہائے فکر پرور کا نزول
وادیٔ گل بادِ صرصر کا نزول
چلتے پھرتے پتھروں کی ہے دعا
ذر اُگلتے دستِ آزر کا نزول
فصل ہے یہ کُشتِ جسم و جان کی
آسماں سے تو نہیں شر کا نزول
سب دھڑوں کو لا کے اک محور پہ رکھ
عینِ ممکن ہے کہ ہو سر کا نزول
کتنی صدیوں سے چُکایا جائے گا

آہِ اصغرؑ پر یہ خنجر کا نزول
یاد رکھ غافلؔ بھرے بازار میں
بالیقیں ہے ایک دن گھر کا نزول
(غلام نبی غافلؔ)

سلیم ساغر کے چند غزلوں سے اسی فنکاری کے نمونے ملاحظہ فرمائیں۔

اُترا ہے دل میں یاد کا خنجر تمام رات
عالم رہا ہے صورتِ محشر تمام رات
خاموش سب ہوئے تو سماں بولنے لگے
منہ میں زبان رکھتے ہیں منظر تمام رات
توحید کی کرن سے صنم منہ کے بل گرے
رویا صبح ، تراش کے آزر تمام رات
الجھے شکن ،شکن میں کنوارے جو خواب تھے
خالی پڑی رہی ہے جو چادر تمام رات
جلتا رہا کبھی تو کبھی بجھ کے رہ گیا
اِک آرزو میں شمع سا پیکر تمام رات
گلشن کی چاہ کیسے سنگستاں میں لے گئی
دن کو لگے جو پھول وہ پتھر تمام رات
(سلیم ساغر)

ہمارے نوجواں مصنفین شاعری کے ساتھ ساتھ منثور ادب خاص کر صنف افسانہ میں بھی اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوار ہے ہیں۔ہماری ریاست کا افسانہ نگار اور اردو فکشن کے ناقدین ہمیشہ ایک دوسرے سے دور دور رہے ہیں۔اس سلسلے میں دونوں طبقے الزام ایک دوسرے کے سرڈالتے ہیں۔ریاست کے فکشن نگاروں کا گلہ

یہ رہا ہے کہ اردو دنیا کے فکشن ناقدین اُن سے متعصّبانہ روّیہ روا رکھے ہوئے ہیں اور فکشن ناقدین کا کہنا ہے کہ ابھی جموں و کشمیر کا فکشن باقی اردو دنیا کے فکشن کے دھارے سے ہم آہنگ نہیں ہو پایا ہے۔

اسی پوری صورت حال پر غور کرنے پر میرے ذہن میں دو چیزیں آتی ہیں۔

اوّل یہ کہ ادب کی دیگر اصناف کے مقابلے میں فکشن زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ پر تخلیق کار کی خاصی دسترس کا متقاضی ہے۔ چونکہ اردو ہماری مادری زبان نہیں ہے اس لیے اس میدان میں کمی یا کمزوری ایک فطری امر ہے۔

دوئم یہ کہ فکشن نگار کا مشاہدہ بہت وسیع ہونا چاہیے، خصوصاً اُس لسانی گروہ کے معاشی، معاشرتی، سیاسی اور سماجی مسائل کی پوری واقفیت ہونی چاہیے جس زبان میں فکشن لکھا جا رہا ہے۔ مذکورہ دونوں سطحوں پر تخلیق کار تب کامیاب ہوسکتا ہے جب اُسے اہل زبان کے ساتھ بات کرنے اور اُس سوسائٹی کے ساتھ میل جول رکھنے کا موقعہ فراہم ہو۔ ہمارے پیش روؤں کو جغرافیائی بُعد نے ان دونوں چیزوں سے کسی حد تک محروم رکھا تھا۔ لیکن فی زمانہ رسل و رسائل کی فراوانی اور خصوصاً اطلاعاتی تکنالوجی نے ہمارے نوجوان فنکاروں خصوصاً فکشن نگاروں کے لیے ان مسائل کا سد باب نکالا ہے۔ جس کے خاطر خواہ نتائج بھی بر آمد ہو رہے ہیں۔ اب ہمارا نوجوان فکشن نگار نہ صرف باہر پڑھا جا رہا ہے بلکہ سراہا بھی جا رہا ہے۔ اس میدان ابھی اگر چہ ہمیں جھنڈے گاڑنے باقی ہیں لیکن اُمید یہی کی جا رہی ہے کہ اردو فکشن کے کارواں کی باگ دوڑ بہت جلد کشمیر کے فکشن نگاروں کے ہاتھوں میں ہوگی۔

فکشن نگاروں کی ہماری نوجوان پود میں کئی ایسے نام ہیں جن سے ہم اُمیدیں وابستہ رکھ سکتے ہیں۔ ایثار کشمیری، طارق شبنم، ملک ریاض فلک، ناصر ضمیر، نکہت نظر، ریاض توحیدی، ایوب شبنم اس کہکشاں کے چمکتے ستارے ہیں۔

ایثار کشمیری کے تازہ افسانوی مجموعے ’کرب ریزے‘ میں شامل افسانے

پڑھنے کے بعد یہ بات اظہر من الشمس ہو جاتی ہے کہ ایثار نے اگر اسی طرح مشق سخن جاری رکھی تو بہت جلد اُن کا نام صاحبِ کمال افسانہ نگاروں میں گنا جائے گا۔ان کے افسانوں کی زبان تصنع سے بالکل پاک نظر آتی ہے جو کہ ایک کامیاب افسانے کے لئے لازمی صفت ہے۔ان کے افسانوں کے موضوعات سماج کے مڈل کلاس طبقے کی خواہشیں، تمنائیں، حسرتیں، غم، خوشیاں اور مسائل و مصائب ہیں۔ ایثار کے افسانوں کا مثبت پہلو یہ ہے کہ اُن میں اُمید ورجا کی ایک روشن کرن بھی نظر آتی ہے۔ افسانے بعنوان 'اندھیری رات کا مسافر، واپسی، ملن، اُمید اور آخری سبق اُن کے نمائندہ افسانے ہیں۔

ریاض توحیدی کے افسانوی مجموعوں 'کالے دیوں کا سایۂ اور' کالے پیڑوں کا جنگل' میں شامل افسانے عالمی سطح پر انسانی حقوق کی پائمالیوں پر ایک حساس فنکار کے واویلا کے اظہار پارے ہیں۔توحیدی کا ماننا ہے کہ یہ دنیا تبھی پھر سے جنت کا نمونہ بن سکتی ہے جب ہم اپنے اسلاف کے طریقہ سے منسلک ہو جائیں گے، جس سے ہم کب کے کٹ چکے ہیں۔ ریاض توحیدی زبان پر گرفت کو آہستہ آہستہ مضبوط کر رہے ہیں۔اُن سے بہتر افسانوی ادب کی توقع ہے بشرطیکہ وہ زودنویسی سے خود کو بچائیں۔

ریاست کے نوجوان افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام ناصر ضمیر کا ہے۔ ناصر کے موضوعات وادی تک ہی محدود نہیں ہیں بلکہ اُن کا کینوس عالمی سطح کے مسائل کو محیط ہے۔ ناصر نے کرشن چندر کے کالو بھنگی کی طرح کے کئی افسانے لکھے ہیں جنہیں میں شخصی افسانوں سے تعبیر کروں گا۔یعنی کسی شخص کی ذات کو مرکز بنا کر انسانی اور کائناتی مسائل کا فنکارانہ اظہار افسانے کی ہئیت میں کرنا۔ان کے ایسے افسانوں میں زون (حبہ خاتون کی ذات اور شخصیت پر افسانہ)، یادوں کا موسم (عمر مجید کی ذات اور شخصیت پر افسانہ)، آوارگی (مجاز کی ذات اور شخصیت پر افسانہ)، منٹو کہانی (سعادت حسن منٹو

کی ذات اور شخصیت پر افسانہ) قابلِ ذکر ہیں۔ ناصر کا یہ منفرد انداز واظہار اُن کے فن پاروں کی دیرپائی میں ایک اہم ممدو معاون ثابت ہوگا۔

نوجوان افسانہ نگار ملک فلک ریاض نے منی افسانے لکھ کر اپنی آمد کا توانا احساس دلایا ہے۔منٹو کے بعد اکثر افراد نے منی افسانے لکھنے کی کوششیں کی لیکن اُن کی بیشتر تحریریں ایک کالمی خبر کی شکل سے آگے بڑھ نہ پائی۔ میں سمجھتا ہوں کہ منی افسانہ لکھنا عمومی طوالت کے افسانے سے بہت زیادہ مشکل کام ہے۔لیکن ملک فلک ریاض نے منی افسانے کو پوری فنکاری کے ساتھ برتا ہے اور بہت ہی خوبصورت فن پارے سامنے لاکر قارئین سے داد وتحسین بھی پائی ہے اور پا رہے ہیں۔ملک فلک ریاض کی اختصار پسندی اُنہیں ریاست کے اردو افسانے میں بہت جلد ایک منفرد مقام دلائے گی۔شرط یہ ہے کہ وہ یونہی مشق سخن جارر کھیں۔

ریاست کے نوجوان افسانوں نگاروں میں چند ایک سال پہلے رافعہ ولی کے نام کا اضافہ ہوا جنہوں نے اپنی زوردار آمد سے قارئین کو چونکا دیا۔ وہ افسانہ ’کھیت‘ کے ساتھ میدان میں اُتریں اور لگاتار نئی تخلیقات سے میدان میں ڈٹی ہوئیں ہیں۔ میں ریاست کے افسانوی اُفق پر اُن کے تاباں مستقبل کی پیش گوئی کر رہا ہے۔رافعہ ولی کے ساتھ ساتھ کئی دیگر نوجوان افسانہ نگاروں سے ہماری اُمیدیں وابستہ ہیں جن میں چند نام یوں ہیں: طارق شبنم ،زبیر قریشی،سہیل سالم ،بلقیس مظفر،شہزادہ سلیم وغیرہ

ریاست کے ہمعصر افسانوی منظرنامے پر بہت سارے افسانہ نگار ستاروں کی مانند روشن و تاباں ہیں۔لیکن وہ جواں سال ہونے کے باوجود سینئر تخلیق کاروں کے قافلے سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے اس مخصوص مضمون میں اُن کے فن پر بات کرنا خلاف ادب ہوگا۔

نثری ادب کی اہم ترین شاخ تنقید و تحقیق میں بھی ہمارے نوجوانوں شمعیں

فروزاں کر رہے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس میدان میں جہاں بہت عرصے تک ہمارے یہاں خلاء پایا جاتا تھا اب ہم خود کفیلی کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ ہمارے نوجوان ناقدین و محققین نے ایسے ان چھوئے موضوعات پر قلم اُٹھایا ہے اور اُٹھا رہے ہیں کہ ہمارے یہاں ایک ادبی انقلاب کے آمد کا صاف عندیہ مل رہا ہے۔ کشمیر اور جموں کی یونیورسٹیوں میں کی جانے والی سنّدی تحقیق وتنقید سے ہٹ کر بھی ہمارے کئی محققین نے اعلیٰ ادب پارے سامنے لائے ہیں۔ ایسے ناقدین و محققین میں سلیم سالک، ڈاکٹر الطاف انجم، ڈاکٹر عرفان عالم، ارشاد آفاقی، ڈاکٹر شاہ فیصل، ڈاکٹر آصف علیمی، ڈاکٹر فیض قاضی آبادی، جنید جاذب، ڈاکٹر عرفان عارف جیسے نام قابل ذکر ہیں۔ خاکسار بھی کئی برسوں سے وقتاً فوقتاً ادب نوازوں کے سامنے اپنے تحقیق اور تنقیدی مضامین رکھنے کی احمقانہ کوشش کرتا رہتا ہے۔

مجھے یقین ہے کہ گزشتہ صفحات میں پیش کیے گیے منظر نامے کو دیکھ کر قارئین کو یک گونہ اطمینان حاصل ہوا ہوگا کہ ہماری نوجوان پود تندہی اور سنجیدگی کے ساتھ ریاست میں اردو ادب کے شجر کی آبیاری میں منہمک ہے جو کہ ایک روشن ادبی کل کی ضمانت ہے۔

☆☆☆

ادب کا سماجیاتی تناظر: تضاد و تناقص

ڈاکٹر اویس احمد بٹ

ادب قلبِ انسانی کے لطیف اور نفیس احساسات و جذبات کے اظہار کا ذریعہ ہے جو وجدان کی گہرائیوں میں غوطہ زن ہو کر انسانی سوچ اور فکر و خیال کی بلندیوں کو چھوتے ہوئے انسان کے حسی پیکروں کو بصری پیکروں کا روپ دیتا ہے جس سے لطف و لذت اور حظ و انبساط کشید کیا جاتا ہے۔ شاید اسی لیے ادب کو فنِ لطیف بھی کہا گیا ہے اور اگر اردو ادب کی بات کی جائے تو اسے ادبِ لطیف کہا گیا ہے کیوں کہ ادب کا بنیادی مقصد تفریح و تفنن، لطف اندوزی اور مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کسی تحریر میں ایسی کیا خصوصیات ہوتی ہیں جو اُسے ادب بنا دیتی ہیں؟ اس کا جواب یہی ہے کہ جب کوئی تحریر انسانی جذبات و احساسات اور افکار و خیالات کا اظہار ایک مخصوص ہیئت میں زبان کو نکھارتے اور سنوارتے ہوئے نہایت ہی شائستگی، سلیقگی اور شستگی کے ساتھ جمالیاتی عناصر کی کثافت اور حسن کی لطافت کے ساتھ ساتھ حسِ لطافت کی فراوانیت، ندرت بیان کی حساسیت، حسن و دلکشی اور حسن کاری و حسن ادا کی تاثیریت، حسن آفرینی اور حسن کی تخلیق و تلاش کے بیکراں کو محیط ہو جسے زبان کی جمالیاتی آب جو ایک ایسی صورت عطا کرے جسے پڑھنے والا لطف اندوز ہو جائے وہ

تحریر ادب کے زمرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ یہاں پر ایک اور سوال یہ اُٹھتا ہے کہ کیا ادب کا مقصد محض تفریح و تفنن اور لطف و انبساط کا حصول ہے؟ اس کا جواب اس لیے نفی میں دیا جا سکتا ہے کیوں کہ لطف و انبساط، مسرت، حظ اور لذت زبان کے جمالیاتی برتاؤ سے ہی ممکن ہے۔ اسی تناظر میں جیکب سن نے زبان کی دو قسمیں بتائی ہیں ایک ''شعری زبان'' یعنی Autotelic Nature of Language جس کا ایک ادبی مقصد ہوتا ہے اور دوسری ''عام زبان'' یعنی Heterotelic Nature of Language جس کی کوئی ادبی اہمیت نہیں ہوتی ہے۔ جمالیاتی عناصر ادب کی انفرادیت کا تعین تو کر سکتے ہیں لیکن محض جمالیاتی عناصر کی تشکیل و تعمیر اور ترتیب و تنظیم کا اطلاق ادب پر نہیں کیا جا سکتا ہے کیوں کہ اگر ایسا ہی ہے تو پھر موجودہ دور میں انسان کی لطف اندوزی اور اُسے مسرت بہم پہنچانے میں ادب کے علاوہ کئی اور بہترین ذرائع بھی موجود ہیں۔ ادب کی شناخت جہاں فنی و جمالیاتی قدروں سے ہوتی ہے وہیں اس کی عمرانیاتی یا سماجیاتی، نفسیاتی، تاریخی، تہذیبی و ثقافتی قدریں بھی ناگزیر ہیں۔ یہ بات ہم سب جانتے ہیں کہ زبان اپنے مخصوص معاشرے کی تہذیب و ثقافت، تمدن، رہن سہن اور رنگ ڈھنگ کی آئینہ دار ہوتی ہے اور تو اور معاشرے کے بغیر زبان کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا ہے کیوں کہ زبان کی ترقی و ترویج اور اس کے تحفظ میں اُس مخصوص معاشرے کا بنیادی کردار ہوتا ہے جس کی وہ امین ہوتی ہے۔ ٹھیک اُسی طرح ہم ادب کے سماجیاتی سیاق کو نظر انداز نہیں کر سکتے ہیں کیوں کہ جہاں زبان اپنے مخصوص معاشرے کی تہذیب و ثقافت کی آئینہ دار ہوتی ہے وہیں اُس معاشرے کا عکاس اور ترجمان ادب ہوتا ہے۔ ادب اور سماج ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ دونوں ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں تو کوئی مبالغہ نہ ہوگا کیوں کہ ادب اپنی فنی و جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کی سماجی قدروں کو بھی ساتھ لے کر

تخلیق پاتا ہے۔اب یہاں ایک اور سوال یہ اُٹھتا ہے کہ اگر ادب کی سماجی قدروں کونظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے تو پھرادب برائے فن کا کیا مطلب ہے؟ یہ بات یاد رہے کہ ادب بہرصورت اپنے عہد کی سماجی، سیاسی، نفسیاتی، تہذیبی وثقافتی قدروں سے فرار حاصل نہیں کرسکتا ہے۔ ہاں البتہ اس بات سے بھی انکارنہیں کیا جاسکتا ہے کہ ادب اپنی بنیادی حدود (بنیادی تقاضوں) کو پھلانگ نہیں سکتا ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ ادب محض سماجیاتی اقدار کی ترجمانی نہیں کرسکتا ہے کیوں کہ اُس کے لیے الگ سے سماجیات کا شعبہ موجود ہے؛اسی طرح ادب اخلاقیات یا سیاسیات میں اس حد تک داخل نہیں ہوسکتا جہاں یہ اپنی بنیادی جمالیاتی قدریں کھودے گا۔یہی وجہ ہے کہ ادب کی تخلیقیت میں سماجی قدروں کے اظہار میں ایک تناسب وتوازن برقرار رکھا جاتا ہے تاکہ ادب، ادیب اور انسانی زندگی کی دائمی قدروں کی تثلیث قائم رہے۔ادب برائے فن میں جہاں ہم یہ دعوا کرتے ہیں کہ ادب کے خارجی عناصر پر اُس کے داخلی عناصر کو ترجیح دی جائے گی یعنی موضوع یا مواد پر ہیئت اور ادب کے فنی و تکنیکی عناصر کو فوقیت دی جائے گی لیکن اس صورت میں بھی ادب میں جو بھی تخلیق ہو پائے گا اُس کی جڑیں انسانی اور سماجی قدروں میں پیوست ہوں گی کیوں کہ ادب خواہ وہ شاعری ہو یا پھر نثر ہوٗ ہوا میں تخلیق نہیں ہو پاتا ہے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ ادب برائے فن میں ادب کی جمالیاتی قدریں صاف اور واضح ہوں گی جب کہ سماجی قدریں دھندلی نظر آئیں گی۔ ضمنی طور پر اگر ہم جدیدیت کی بات کریں تو وجود کو مادے پر فوقیت دی گئی ہے یعنی اجتماعیت کی بجائے انفرادیت، خارجیت کی بجائے داخلیت کو اہمیت دی گئی ہے لیکن شاید ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ اگر فرد کو مرکزیت حاصل ہے اور ادب اسی فرد کے اردگرد گھومتا ہے تو ہمیں یہ بھی یادرکھنا چاہیے کہ وہ فرد بھی معاشرے کے ساختیاتی نظام کا ایک عنصر ہے جس کے وجود اور ذات پر معاشرے کی گہری چھاپ ہوتی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ایک فرد انفرادی طور پر اپنے معاشرے سے

لاتعلق ہوکر زندگی نہیں گزار سکتا ہے بلکہ وہ کسی نہ کسی صورت میں لازم طور اپنے معاشرے سے جڑا رہتا ہے۔

سماجیات جیسا کہ نام سے ہی ظاہر ہے سماج کے مطالعے کا علم ہے۔ اسے سماجی تعلقات (Social Relation) کی سائنس بھی کہا جاتا ہے جس کے تحت سماج میں موجود افراد کے آپسی تعلقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ مزید برآں سماجیات سماجی تغیر و تبدل، سماجی کیفیات، انسانی عادات و اطوار، آپسی تعلقات، سماجی عمل و ردعمل کے مطالعے کو محیط ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس میں اُن تمام مظاہر کا مطالعہ کیا جاتا ہے جو انسان کی سماجی زندگی کی عکاسی یا ترجمانی کرتے ہیں؛ اُس میں رسوم و رواج، تہذیبی و تمدنی اقدار نیز انسان کی معاشی، مذہبی، اخلاقی اور ثقافتی مظاہر شامل ہیں لیکن اہم بات یہ ہے کہ ان مظاہر کو افراد کا آپسی میل جول اور سماجی تعلقات ہی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اسی بنیاد پر مورس گنس برگ نے کہا تھا کہ سماجیات سماج میں انسانی بین العمل (Inter Action) اور بین التعلقات (Inter Relation) کے جال یعنی Web یا ریشہ (Tissue) کے مطالعے سے متعلق ہے۔ اس طرح معلوم ہوا کہ سماجیات سماجی تعلقات کا علم ہے جس میں سماج کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس مطالعے کے لیے سماجیات مختلف ذرائع سے مواد حاصل کرتی ہے اور اُن ذائع میں ادب بھی ایک ذریعہ ہے۔ اس تناظر میں ادب کو اگر سماجی پیداوار (Social Product) تسلیم کر لیا جائے تو اس میں انسانی تعلقات کے ساتھ ساتھ اُس معاشرے کے متنوع مظاہر کی عکاسی بھی ہوتی ہے جس میں ہم سب رہتے ہیں، آپسی میل جول رکھتے ہیں اور آگے بڑھتے ہیں۔ سماجیات کی طرح ادب بھی اپنے تنقیدی نقطۂ نظر سے سماج کی ایک حقیقت پسندانہ تصویر پیش کرتا ہے۔ اس بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب سماج کا آئینہ ہونے کے ساتھ ساتھ سماج کا نگراں بھی ہے۔ جس طرح ادب سماجی اقدار اور سماجی مظاہر کو اپنے دامن میں سمو دیتا ہے اُسی طرح سماجیات بھی

اُن ادبی حقیقتوں پر ارتکاز کر کے سماجی تعلقات اور سماجی روابط پر اُن کے اثرات کو متلاشتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ رینی ویلک (Rene Wellek) جیسے ادبی سماجیات کے نقاد ادب کو سماجی ادارہ (Institution) اور سماجیات کو اس ادارے کے مطالعے سے منسلک کرتے ہیں۔سماجیات کی طرح ادب بھی انسان کی سماجی دُنیا،اس کی تطبیق (Adaptation) اور اُس کی سماج میں تغیر وتبدل کی خواہش سے تعلق رکھتا ہے۔اگر دیکھا جائے تو اس تناظر میں فرد اور سماج مواد کی حیثیت رکھتے ہیں جس سے ادب تخلیق ہو پاتا ہے۔اس طرح ادب انسانی زندگی کے اظہار (Expression) یا نمائندگی (Representation) کا نام ہے۔اس ضمن میں ڈبلیو۔ایچ ہڈسن (W.H.Hudson) نے ادب اور سماج کے تعلق پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ادب ایک ایسا حیات آفریں دستاویز ہے، جو تخلیق کار نے اپنی زندگی میں دیکھا ہے، جس کا اُسے تجربہ رہا ہے، جو کچھ اُس نے سوچا اور محسوس کیا۔ادب بنیادی طور پر زبان کے ذریعہ اظہار زندگی ہے۔''

اگر مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں دیکھا جائے تو ادب کی تخلیقیت میں انسانی زندگی اور سماج کو مرکزیت حاصل ہے یعنی ادب انسانی زندگی اور سماج سے ہی تخلیق بھی پاتا ہے،انسانی زندگی کا ہی ردعمل بھی ہوتا ہے اور اس کی نشو ونما میں بھی انسانی زندگی کا ہی ہاتھ ہوتا ہے۔جیسا کہ مذکور ہو چکا ہے کہ سماج اور فرد ادب کے خام مواد ہیں ؛ جب خارجی حالات وواقعات اور کیفیات (جن کا تعلق انسانی زندگی اور سماج سے ہوتا ہے) تخلیق کار کے ذہن میں منتقل ہو جاتی ہیں تو منتقل شدہ عناصر ہی ادب میں حقیقت کا روپ دھارن کر لیتے ہیں اور اُن کے جمالیاتی برتاؤ سے ہی پڑھنے والا لطف اندوز ہو جاتا ہے۔ادب کے سماجیاتی تناظر میں اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ادب انسانی زندگی اور سماج کا حقیقت پسندانہ اظہار ہے کیوں

کہ انسانی زندگی بہ ذات خود ایک سماجی حقیقت(Social Reality) ہے۔ادب اور سماج باہمی طور منحصر بھی ہیں اور باہم متعلق بھی لیکن اس کے باوجود بھی اگر دیکھا جائے تو ان کے باہمی انحصار اور باہمی تعلق پر کئی سوالیہ نشان بھی لگا دیئے گئے ہیں۔اگر ہم نئی تنقید کے نقادوں کی بات کریں تو وہ اس بات پر مصر ہیں کہ ادب کی داخلی ساخت سماجی ساخت سے زیادہ اہم ہے۔وہ ادب کے سوانحی اور سماجی تناظر سے یکسر منہ موڑتے ہیں لیکن اس کے باجود بھی متعدد نقادان ادب ایسے ہیں جو ادب اور سماج کے باہمی رشتے کی حمایت بھی کرتے ہیں۔حالاں اگر دیکھا جائے تو اس بحث میں مواد اور ہیئت کو بنیاد بنایا گیا ہے یعنی ادب میں محض ادبی تقاضے پورے ہو جانے چاہیے یا پھر ادب میں سماج اور انسانی زندگی کے مظاہر کی بھی ترجمانی ہونا چاہیے لیکن اس بات سے شاید ہی انکار ہوگا کہ ادب میں مواد اور ہیئت کی تبدیلیاں بھی سماج میں ہونے والی تبدیلیوں پر انحصار کرتی ہیں اور سماج میں تبدیلی ادب میں نت نئے نظریات کی بنیاد پر رونما ہوتی ہیں۔ادبی سماجیات ادب اور سماج کے اسی باہمی رشتے کے مطالعے کا نام ہے۔ادب،ادیب اور سماج کے باہمی رشتے پر روشنی ڈالتے ہوئے راجندر ناتھ شیدا یوں رقم طراز ہیں:

''ادب،سماج اور ادیب کی فکری صلاحیتوں میں بڑا گہرا تعلق ہے۔تخلیقی ہو یا تنقیدی۔ادب ہر صورت میں ایک بڑی حد تک سماج کی پیداوار ہوتا ہے اور سماج کو متاثر کرتا ہے۔دونوں طرح کے ادیبوں کی فکری کاوش ادب اور سماج کے درمیان رابطہ قائم کرتی ہے۔۔۔تخلیقی ادب سماجی حقائق سے تاثرات حاصل کرکے اور اُن تاثرات میں اپنے مخصوص ذہنی عمل سے اپنی شخصیت کا رنگ بھر کر انہیں زبان کے سانچوں میں ڈھالتا ہے۔اس کا نقطہ آغاز زندگی اور سماج ہے اور منتہا تخلیق ادب۔۔۔۔ادیب سماج کا ایک ذمہ دار رکن ہوتا ہے۔اس کے نتائج فکر کا سماج پر اثر انداز ہونا ناگزیر ہے۔'' (ادب،فکر اور

سماج از راجندر ناتھ شیدا، ایشیا پبلشرز، دہلی ۱۹۷۲ء، ۷ یا ۸)

اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادب اور سماج کا رشتہ اٹوٹ ہے جس میں اگر ادب سماجی پیداوار یعنی Social Product ہے تو اس میں ضرور ایسے عناصر بھی موجود ہوں گے جو اسی سماجی نظام/ساخت کا حصہ ہوں گے۔ بہر صورت ادب کا سماج سے رشتہ یا ادبی سماجیات کوئی جدید مطالعاتی رویہ نہیں ہے بلکہ شروع سے ہی ادب اور سماج کا رشتہ گہرا اور لا ینفک (Inseparable) رہا ہے۔ ہاں البتہ ہر دور میں ادب کے لیے سماجی تقاضے بدلتے رہے کیوں کہ ہر دور کا سماجی و تہذیبی منظر نامہ اپنے ساتھ نئے مسائل اور چیلنجز لے کر آتا ہے۔ اگر ہم اردو کی ادبی تاریخ پر نظر دوڑائیں گے تو ادب کی سماجی قدریں موجودہ دور سے بہت مختلف معلوم ہوتی ہیں۔ وجہ یہی ہے کہ جس قدر سماج آگے بڑھتا ہے، اُس میں مختلف النوع تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اور سماجی مسائل کی نوعیت بدل جاتی ہے تو ادب بھی اُن تبدیلیوں کے بڑھتے قدموں کے ساتھ اپنے قدم ملاتا ہے؛ اُس میں بھی تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے۔ ایک وقت ایسا تھا جب ادب اور سماج کا رشتہ غیر پیچیدہ تھا جس میں راست طور سماجی مسائل، سماجی اقدار اور تہذیبی و ثقافتی عناصر کا نہ صرف اظہار ملتا تھا بلکہ ہر نوع کے سماجی مسائل کو حل کرنے کی واضح کوششیں بھی ہوتی تھیں؛ سماج کے تئیں اصلاحی پہلوؤں کو اُجاگر کیا جاتا تھا کیوں کہ ادب سے یہ توقع کی جاتی تھی کہ یہ اخلاقی عناصر سے مملو ہو کر سماج کی اصلاح کا بہترین ذریعہ بن جائے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اب ادب میں سماجی مسائل یا سماجی رویوں کا کوئی دخل نہیں رہا ہے، ہاں البتہ ادب اور سماج کا رشتہ بہت حد تک پیچیدہ ہو چکا ہے۔ اب ادب ادب نہیں ''پیداوار'' (Product) تصور کیا جاتا ہے، ادیب ''پیداکار'' (Producer) اور قاری کو ''صارف'' (Consumer) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جدید ٹیکنالوجی اور سائنسی اختراعات اور نت نئے

نظریات نے ادب اور سماج کے رشتے میں اس پیچیدگی میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔اب اگر سماجی ساخت(Social Structure)میں کسی بھی نوع کی تبدیلی رونما ہوتی ہے تو اُس کے لیے صنعت کاری(Industrialism)، سرمایہ داری(Capitalism)، اشتراکیت (Communism)اور ہمہ گیریت(Totalitarianism) کو ذمہ دار ٹھہرایا جاتا ہے۔ظاہر سی بات ہے اس صورت حال میں سماجی میکانیت(Social Mechanism) یا سماجی طرز(Social Pattern) کے لیے سماجی اداروں (Social Institutions) کا رول بھی اب اہم گردانا جاتا ہے تا کہ سماجی نظام(Social Pattern) برقرار رہے۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ جب سماجی نظام میں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں تو ادب بھی اُن تبدیلیوں کو قبولتا ہے؛ اور قبول بھی کیوں نہ کرے جب سماج کی نمائندگی اور ترجمانی کا فریضہ ادب ہی انجام دیتا ہے۔اسی نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے منیجر پانڈے اپنی کتاب ''ساہتیہ کے سماج شاستر کی بھومیکا'' میں یوں لکھتے ہیں:

> ''ویسے تو ادب کی تخلیق اور اسکے شعور کا عمل کبھی بھی اپنے سماجی سیاق سے بے تعلق نہیں رہا ہے لیکن دور جدید میں ادب پر سماجی سیاق اور سیاسی ماحول کا جتنا اثر پڑا ہے اتنا پہلے کبھی نہیں تھا۔آج کے زمانے میں ادب کی دنیا صرف حسن و عشق کے سہارے نہیں چلتی ہے۔ وہ سماج کے اقتصادی ڈھانچے، سیاسی ماحول، سماجی ادارے اور تہذیبی اداروں سے بہت دور تک متاثر ہوئی ہے۔'' (بہ حوالہ ادب کی سماجیات: تصور اور تعبیر، منیجر پانڈے۔۔۔ص ۳۵)

اس بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب سیاسی، سماجی، ماحولیاتی، مذہبی اور اقتصادی حالات و کیفیات کے ساتھ ساتھ روزمرہ کے خانہ داری اقدار(Domestic Values) کی عکاسی کرتا ہے نیز ادب پر جغرافیائی ماحول

اور سائنسی ترقیاں بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔اگر ہم عصری ادب پر اپنی نگاہیں دوڑائیں گے تو معلوم ہوجاتا ہے کہ جدید سائنسی اختراعات نے سماجی ساخت(Social Structure) کو یکسر بدل دیا ہے اور اُس بدلتی ہوئی سماجی ساخت نے ادب میں نئے رجحانات کو جنم دیا ہے کیوں کہ ادبی سماجیات میں ادب ان ہی سماجی ساختوں اور سماجی قوتوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ضمنی طور پر یہاں یہ بات کہنا چاہتا ہوں کہ ہر معاشرہ دوسرے معاشرے سے عادات واطوار،طور طریقے، رہن سہن اور تہذیب وثقافت کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے کیوں کہ ہر سماجی نظام یکساں نہیں ہوتا ہے۔اس صورت میں ادب اگر چہ سماجی مظہر(Social Phenomen) ہے لیکن یہ ایک سماجی نظام سے دوسرے سماجی نظام سے مختلف ہوتا ہے۔جس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ہر معاشرہ اپنی مخصوص ساخت کے اعتبار سے عادات واطوار،اقدار،نظریات اور مسائل کی بنیاد پر امتیازی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے اور یہی امتیازی خصوصیات ہر ادب کو مخصوص نظریات، Themes، Images اور علامات فراہم کرتی ہیں۔اب یہاں پر ایک اور بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ ادب کی تخلیقیت میں بہ ظاہر اگر تخلیق کار کا ہاتھ نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں یہ محض تخلیق کار کی انفرادی کوشش کا نتیجہ نہیں ہوتا ہے بلکہ ادب کی تخلیقیت میں سماجی ادارے اور دیگر سماجی مظاہر بھی کارفرما ہوتے ہیں ۔اسی بنیاد پر رولاں بارتھ نے کہا تھا کہ تحریر(ادب) خود اپنے آپ کو لکھتی ہے،ادیب نہیں(Writing writes itself, not the writer)۔ادیب کی حیثیت تو بس ''پیداکار'' یعنی Producer کی ہے جو تحریر کو ''صارف'' (یعنی قاری) Consumer تک پہنچا دیتا ہے۔جب ہم ادب کو ایک سماجی مظہر(Social Phenomen) تصور کرتے ہیں تو دیگر سماجی ادارے اور سماجی مظاہر بھی ادب کی تخلیقیت میں پیش پیش رہتے ہیں۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کار کے ساتھ ساتھ ادب کی تخلیقیت میں سماج کا تہذیبی پس منظر(Cultural

Context)، سماجی حوالہ(Social Referent)، مروجہ عقائد ونظریات اور ماحول کا بھی عمل دخل ہوتا ہے۔دوسری جانب بہ قول جان ہال(John Hall) ادبی مظہر کے لیے پبلشرز، تقسیم کاران، قارئین ،ناقدین اور لائبریاں پاسبان/دربان یعنیGatekeepers کی حیثیت رکھتے ہیں۔اُن کے نزدیک یہی پاسبان ادب تخلیقِ ادب میں مثبت ومنفی دونوں طرح کا کردار نبھا سکتے ہیں۔ادب کی ترقی وترویج اور اُسے قارئین تک احسن طریقے سے پہنچا دینے کے ساتھ ساتھ قارئین کے حلقے کو وسعت دینے کا دارومدار بھی ان ہی پاسبان ادب پر ہے۔اس سے یہ فائدہ بھی ہے کہ اگر اُنھوں نے مثبت کردار نبھایا تو قارئین کا حلقہ وسیع سے وسیع تر ہو جائے گا اور ادب اور سماج کا رشتہ اپنے آپ مزید مستحکم ہو جائے گا۔

ادبی مطالعات کے مختلف تنقیدی رویوں میں ایک اہم تنقیدی رویہ ادبی سماجیات بھی ہے جس کے تحت کسی بھی فن پارے کا مطالعہ اس اعتبار سے کیا جاتا ہے کہ ادب اور سماج کے بین العمل (Inter Action) اور بین التعلقات(Inter Relation) واضح ہوسکیں لیکن ادبی سماجیاتی مطالعے میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ ادب کی ادبیت مجروح نہ ہو اور ادب کے بنیادی تقاضے نظر انداز نہ ہوتے ہوئے ادبی پیرائیوں (Literary Devices) کو بھی ملحوظ نظر رکھا جائے۔ادبی سماجیات کی بنیادی شناخت ہی یہی ہے کہ اس کے تحت ادب میں ''سماجی شناخت'' کی تفہیم وتعبیر ہوتی ہے اور ظاہری بات ہے کہ ادب کی سماجی شناخت اُس وقت تک ناممکن ہے جب تک ادب کو سماجی مظاہر اور سماجی اداروں کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔

☆☆☆

دیپک کنول کے افسانوں میں
امن و انسان دوستی کا پیغام

ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر[1]

دیپک کنول وادی کشمیر کے ایک منجھے اور سلجھے ہوئے افسانہ نگار اور ناول نگار ہیں جو کہ یہاں سے ہجرت کر کے آج کل ممبئی میں قیام پزیر ہیں۔اُن کا اصلی نام دیپک کمار کنول ہے لیکن قلمی نام پہلے ڈی ۔کے ۔کنول اور بعد میں دیپک کنول اختیار کیا۔''برف کی آگ''،''پیمپوش''،''لال پُل کا دیوانہ'' اور''میرے گاؤں کا چنار'' کے عناوین سے ابھی تک ان کے چار افسانوی مجموعے شائع ہوئیں،جنہیں خاصی پزیرائی حاصل ہو چکی ہے۔ان کے افسانوں کو سرزمین کشمیر سے باہر ہندوستان بلکہ پاکستان میں بھی سراہا گیا۔ان کے افسانوی مجموعے''پیمپوش'' کو مہاراشٹرا اُردو اکادمی کی طرف سے ۲۰۱۳ء میں اعزاز سے نوازا گیا اور''لال پُل کا دیوانہ'' کو بہار اُردو اکادمی کی جانب سے ۲۰۱۶ء میں ایوارڈ سے نوازا گیا۔

ان کے افسانوں کا جب باریکی بینی سے مطالعہ کیا جاتا ہے تو آپ بار بار محبت،اخوت،امن اور انسان دوستی کا راگ الاپتے ہوئے نظر آتے ہیں اور قدم قدم پر نفرت،کینہ،بغض،دوئی،تفریق،قتل و غارتگری،دہشت گردی،فساد،گندھی سیاست وغیرہ جیسے انسانیت سوز اور امن دشمن عناصر کو سرنگوں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔انہوں نے خود اپنے افسانوی مجموعے''میرے گاؤں کا چنار'' کے مقدمہ میں

اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ:

''میں حقیقت پسند افسانہ نگار ہوں...... میں وہی لکھتا ہوں جو دیکھتا ہوں یا محسوس کرتا ہوں۔ میں امن و آشتی اور بھائی بندی کا خواہاں ہوں اور یہی پیغام لے کر چلتا ہوں..... محبت باٹنا اور بھائی چارے کا ترانہ گانا میرے خون میں شامل ہے۔ میں اسے اپنے آپ سے الگ نہیں کرسکتا۔''[۱۱]

انہوں نے کشمیر کی سسکتی اور درد انگیز زندگی کو خود اپنی آنکھوں سے نہایت قریب سے دیکھا ہے اور دل سے محسوس کیا ہے اور اسے صفحۂ قرطاس پر اتارتے ہوئے اخوت، ملنساری اور انسانیت کی قندیلیں دلوں میں روشن کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے ہندو مسلم اتحاد پر بے انتہا زور دیا۔ اس ضمن میں انہیں اپنی ہندو برداری کی اور سے طعن و تشنیع کے تیز اور نوکیلے تیر بھی اپنے سینے پر برداشت کرنے پڑے لیکن انہوننے ہندو مسلم یکجہتی اور اتحاد کے پیغام کو اپنے سے جدا ہونا کسی قیمت پر گوارا نہیں کیا۔ ان کے یہاں ہندو مسلم آپسی بھائی چارے کی مثال اگر چہ بہت سارے افسانوں میں دیکھی جاسکتی ہے تاہم ان کے ایک افسانوی مجموعے ''میرے گاؤں کا چنار'' کا انتساب بھی اس بات پر صداقت کی مہر ثبت کرتا ہے۔ جس کا انتساب انہوں نے غیر جانبدارانہ طور پر عصبیت کی موٹی عینک کو اتار کر ایک مسلمان لڑکی کے نام کیا ہے جس سے وہ محض بہن کہہ کر پکارتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

''وہ ممتا کی مورت تھی۔ وہ ایثار کی دیوی تھی۔ وہ میرے لیے اُس روشن مینار کی طرح تھی جو بھولے بھٹکے مسافروں کو راستہ دکھاتا ہے۔ وہ میری بہن تھی۔ میری اختر بی بی جس نے مجھے جھولیاں بھر بھر کے پیار اور دلار دیا۔ جس نے مجھے کسی غیر ہونے کا احساس نہیں ہونے دیا۔ وہ اوروں کے لیے دلیپ کمار کی چھوٹی بہن اور کے آصف مرحوم کی زوجہ تھی مگر میرے لیے وہ میری بہن تھی۔ میری اختر دیدی۔ میری پیاری اختر دیدی۔ میں یہ مجموعہ اُسی کے نام

منسوب کرتا ہوں۔‘‘[۲]

اس ضمن میں ان کے افسانوں سے بیسیوں مثالیں پیش کی جاسکتی ہین جو ہندو مسلم اتحاد و اتفاق اور آپسی بھائی چارے کی طرف اشاریہ ہیں۔

انہوں نے معاشرتی اور ملکی سطح پر ان تمام شر پسند عناصر و عوامل پر طنز کے تیر چلائے ہیں جو اخلاقی قدروں اور بھائی چارے کی راہ میں سنگ گراں بن کر نمودار ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ انہیں امن و امان قائم کرانے والا ایک اہم افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔وہ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان خلافِ امن قائم کشیدگی کی بار بار مذمت کرتے ہوئے اس کے جلو میں رونما ہونے والے حادثات و واقعات کی شدت سے مخالفت کرتے ہیں۔اُسے معلوم ہے کہ ان دونوں ملکوں کی آپسی چپقلش کے پیچھے چند خود غرض افراد و عناصر ہیں جو ان دونوں ملکوں کے درمیان امن و آشتی کے شیرازہ کو پارہ پارہ کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔وہ ان دونوں ملکوں کے درمیان پھیلی ہوئی نفرت کی زہریلی ہوا کو محض چند مفاد پرستوں کی دین قرار دیتے ہیں۔ورنہ انہیں معلوم ہے کہ دونوں اطراف کے لوگوں کے دلوں میں محبت اور بھائی چارے کا جذبہ ٹھاٹھیں مارتا ہوا نظر آتا ہے۔ان کے افسانوں کو پاکستانی رسالوں نے بغیر کسی مذہبی و ملکی منافرت کے چھاپ کے عزت بخشی۔اس بارے میں خود گویا ہیں:

’’پاکستانی رسالوں کا ذکر کرنے کا مقصد اپنی بڑائی جتانا نہیں بلکہ آپ سب کو اس بات سے روشناس کرانا ہے کہ یہ جو نفرت اور عداوت کی زہریلی ہوا چلی ہے یہ دونوں اطراف سے چند مفاد پرستوں کی پیداوار ہے جنہیں دوستی کی فضا راس نہیں آتی۔جن کی دوکانیں نفرت اور مخاصمت کے سہارے ہی چلتی ہے۔جب کہ اس پار اور اُس پار کے لوگوں کے امن کے خواہاں ہیں۔اور ایک دوسرے کے قدر ردان ہیں۔اس کا جیتا جاگتا ثبوت میری کہانیاں ہیں جو وہاں کے رسالوں میں بغیر کسی دقت کے چھپتی رہی ہیں۔‘‘[۳]

وہ ان دونوں ملکوں کے لوگوں کی آپسی محبت اور رواداری کو سب وشتم کرنے کا ذمہ دار محض گھٹیا اور گندی سیاست کو گردانتے ہیں۔ وہ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان موجود اس نفرت کی دیوار کو اپنے تیشہ اور شرار قلم سے بار بار مسمار کرنے کی کوشش انجام دیتے ہیں۔ افسانہ ''لال پُل کا دیوانہ'' جو کہ اس پار کے لڑکے اور اُس پار کی لڑکی کے پیار و محبت کی کہانی ہے، اس میں انہوں نے جمیل خان نامی ایک گوجری نوجون کے ایک کردار کے ذریعے سیاست کے بدنما کھیل کو بے نقاب کرتے ہوئے یوں محبت اور اخوت کا جذبہ اُبھارنے کی سعی کی ہے:

''وہ تو بہت سیدھا سادا انسان تھا۔ وہ تو محبت کرنا جانتا تھا۔ وہ سیاست کرنا نہیں جانتا تھا۔ وہ کہاں جانتا تھا کہ دونوں ملکوں نے محبت کے جذبے پر اتنی ساری پرتیں چڑھا رکھی ہیں کہ ان پرتوں کو کھولنے کے لئے صدیاں درکار ہیں۔ وہ ان رقابتوں سے بے خبر تھا۔ اُس کے لیے تو اُس کی دنیا ایک کوہستان سے شروع ہوتی تھی تو دوسرے پر جا کر ختم ہو جاتی تھی۔''[۴]

اس پار کے لڑکے جمیل خان اور اُس پار کی لڑکی گل افروز کی پیار و محبت میں اگرچہ دونوں ملکوں کے درمیان کی لکیر پریشانی کھڑا کرتی ہے مگر اُن کا جذبۂ محبت اس لکیر کو اپنی محبت میں آڑے نہیں آنے دیتی ہے۔ اس افسانے کا اختتام بھی گندھی سیاست یا سیاسی کھیل پر ایک زوردار طمانچہ ہے:

''اس سے پہلے کہ پلیس والے گاڑھی کو نکال پاتے وہ پیچھے سے فرار ہو گیا۔ وہ وہاں سے سیدھے ندی کی طرف بھاگا اور اُس نے بغیر کچھ سوچے سمجھے ندی میں چھلانگ ماری۔ یہ دیکھ کر اُس کی خوشی کا کوئی ٹھکانہ نہ رہا جب اُس نے گل افروز کو کنارے پر اُس کا انتظار کرتے پایا۔ وہ طوفانی لہروں سے لڑتا ہوا آگے بڑھنے لگا مگر اس بار ندی ایسی بپھری ہوئی تھی کہ وہ جمیل خان کو اپنے ساتھ بہا کر لے جانے لگی۔ وہ گل افروز تک نہیں پہنچ پایا۔ گل افروز نے

جب اُسے بہتے دیکھا تو وہ بھی ندی میں کود گئی۔ دو دن بعد پولیس کو ان دونوں کی لاشیں مل گئیں۔ حیرت کی بات یہ تھی کہ وہ دونوں ایک دوسرے میں جیسے پیوست ہو کے رہ گئے تھے۔ جیسے وہ ایک دوسرے میں سما گئے تھے۔ اُن کی لاشیں دیکھنے کے لیے ساری مخلوق پولیس تھانے پر ٹوٹ پڑی تھی۔ وہ لال پُل کے اس دیوانے کا ایک بار دیدار کرنا چاہتے تھے جس نے سیاست کو ایک بار پھر شرمسار کر دیا۔''[۵]

دونوں ملکوں کے مابین دوستانہ تعلقات اور بھائی بندے کو فروغ دینے کے خاطر جہاں انہوں نے مفاد پرست عوامل اور گندھی سیاست پر تنقید کے تیز تیر چلائے وہیں اپنے افسانوں کے مقام اور کردار بھی زیادہ تر دونوں ملکوں سے انتخاب کیا ہے۔ سنتا کی گوری، مرغی چور، پمپوش، مچھلی والا، لال پُل کا دیوانہ وغیرہ جیسے افسانوں میں انہوں نے پیار و محبت اور بھائی چارے کی اعلی مثالیں قائم کی ہیں۔

وہ پچھلی دہائیوں سے کشمیر کے دلدوز اور دلخراش حالات وواقعات پر مسلسل خامہ فرسائی کرتے رہے ہیں۔ ان کے بہت سارے افسانے سن نوے کے اُن حالات کا نوحہ کرتے ہیں جب کشمیر ہر طرف ظلم و بربریت، نفرت وعداوت اور کشت و خون کا بازار گرم ہونے کا منظر پیش کر رہا تھا۔ افسانہ ''ایک تھا بلبل'' ہو یا افسانہ ''پوشہ مال'' دونوں دہشت کی آندھی کا جگر خراش منظر بیان کرتے ہیں۔ اس آندھی کے تیئں انسانی رشتوں کا بکھراؤ، ہجرت کا درد و کرب، انسانی جان و مال کا بے دریغ زیاں اور خوف و ہراس کا ماحول سب ہی کچھ ان کے افسانوں میں سمٹ آیا ہے۔ افسانہ ''پوشہ مال'' کا یہ آخری اقتباس اس خوف و دہشت اور ظلم و بربریت پر غیر محسوس طریقے سے توہین و تذلیل کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے:

''رات جب ایک بندوق بردار پوشہ مال کے گھر میں ملک الموت بن کے پہنچا تو ننھا گلزار نانی کے بغل میں لیٹا ہوا تھا۔ باہر بڑی خوفناک رات تھی اور

اندر معصوم گلزار کے دل میں ایک طوفان مچا ہوا تھا۔ اسے وہ منظر یاد آ رہا تھا۔ جب اس کے ماں باپ خون میں لت پت اس کی آنکھوں کے سامنے پڑے تھے اور وہ مر و بھی نہیں پایا تھا۔ وہ اسی طوفان سے لڑتا جا رہا تھا کہ اچانک اُسے کسی کے قدموں کی آہٹ سنائی دی۔ اس کے کان کھڑے ہو گئے اور وہ ایک دم اُٹھ کھڑا ہوا۔ جب اس کی نظر بندوق بردار پر پڑی تو ایک پل کے لیے اس کا خون سوکھ کے رہ گیا۔ اگلے ہی پل میں اس نے نانی کو جگانے کی کوشش کی۔ گھر میں کھل بلی مچ گئی۔ گلزار نے دیکھا کہ بندوق بردار نے آگے بڑھ کر نانی کی طرف نشانہ باندھ لیا۔ گلزار کو لگا کہ وہ ایک بار پھر یتیم ہونے جا رہا ہے۔ اسے پہلے کہ گولی چل جائے وہ ڈھال بن کے نانی کے سامنے جا کر کھڑا ہو گیا۔ اس کے بعد گولیوں کی آواز نے رات کے سناٹے کو چیر ڈالا۔ آواز سن کر سارا گاؤں جاگ گیا اور پھر لوگ لشتم پشتم گھروں سے نکل کر پوشہ مال کے گھر کی طرف دوڑنے لگے۔ وہاں کا نظارہ دیکھ کر ہر کوئی سم ہو کے رہ گیا۔ پوشہ مال اپنے سر پر خاک ڈالے گلزار کے بے جان جسم کو اپنے گود میں لے کر ایسے بیٹھی تھی جیسے آج اس کی حقیقی اولاد کی موت ہوئی ہو۔''[۵]

کشمیر سے بچھڑنے کے سانحہ نے ان کی زندگی کو جھنجوڑ کر کے رکھ دیا۔ اپنے آبائی وطن سے بچھڑنے کے بعد وہ جسمانی اور روحانی طور پر کرب و عذاب اور داخلی گھٹن کا شکار رہا۔ یہ سچ ہے کہ ان کی زندگی میں پھر رفتہ رفتہ خوشحالی اور سدھار آتا گیا لیکن اس سانحہ عظیم کو زندگی کی کسی بھی سطح پر بھول نہیں پایا۔ یہ اندرونی درد و کرب لاوا بن کر بعد میں ان کی تحریروں میں صورت میں باہر پھوٹا۔ وہ زندگی کے کسی موڑ پر بھی ان حالات و واقعات کو نہیں بھولا جنھوں نے کشمیر کے امن و امان اور بھائی چارے کو تہہ و بالا کر کے ہر سو خوف و ہراس اور نفرت کی زہر پھیلا دی۔ وہ ان صعوبتوں اور ستم

ظریفیوں سے اپنے ذہن ودل کو کنارہ کش نہ کر پاسکے جو اسے گھر سے بے گھر ہونے پر اُٹھانی پڑی۔ افسانہ ''سناٹا'' میں انہوں نے اس درد پنہاں کو یوں زبان دی ہے:

''کہاں گئے وہ دن جب ہم اس گاؤں میں بڑے چین وامن سے رہ رہے تھے میرے اڑوس پڑوس میں جتنے بھی گھر تھے میری ہی برادری کے تھے۔ میں نے روزن سے جھانک کر دیکھا تو باہر مجھے چند مکان نظر آئے جو اپنے مکینوں کے انتظار میں آنکھیں بچھائے نہ جانے کب سے حسرت ویاس کی تصویر بنے کھڑے تھے۔ یہ مکان بھی بڑے ویران اور شکستہ دکھائی دے رہے تھے میں سوچتا رہا کہ آخر وہ سب لوگ تنکوں کی طرح بکھر کیوں گئے جو کبھی ایک سموہ میں رہتے تھے......

جس دن میں نے گھر چھوڑا تھا اسی دن میں نے اپنی آتما یہیں چھوڑ دی تھی۔ وہ جو تمہارے ساتھ چلا تھا وہ محض میرا جسم تھا۔ جسم کو تو فنا ہونا ہی تھا سو فنا ہو گیا۔ پر روح۔ وہ تو اس گھر کے آس پاس ہی بھٹکتی رہے گی۔ ایک بات یاد رکھنا بیٹا یہ جو گھر ہوتا ہے نا یہ انسان کے لیے سب سے بڑی عبادت گاہ ہوتی ہے...... جب یہی گھر اسے چھن جاتا ہے تو پھر اس کا جینا کیا مرنا کیا۔''[٦]

اُن کی نظریں بغور مشاہدہ کرتی ہیں کہ انسانیت کا تار و پود بکھر چکا ہے۔ ان کا قلم قوموں، قبیلوں اور ملکوں میں پنپنے والی منافرت کی داستان لکھ کر خون کے آنسوں روتا ہے۔ لیکن دیپک کنول کا خاصہ یہ ہے کہ وہ خود ان ناگفتہ بہ حالات سے جوجنے کے باوجود اپنے افسانوں میں یاس اور قنوطیت کی فضا قائم کرنے نہیں دیتے ہیں بلکہ وہ ہر سطح پر ایک روشن مستقبل کا عندیہ دیتے ہوئے رجائیت کی فضا قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس بات کا اندازہ ان کے ایک افسانے ''میرے گاؤں کا چنار'' پڑھ کر ہی ہوتا ہے جہاں ایک چنار کو مخاطب ٹھہرا کر رہزنوں اور لٹیروں کے ہاتھوں ظلم وتشدد اور اپنے سے سب کچھ جدا ہونے کی داستان سناتا ہے۔ پورے

افسانے پر اگر چہ یاس اور افسردگی کے ساتھ ساتھ ظلم و بربریت کے بادل منڈلاتے ہوئے دیدنی ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود افسانے کے اختتام پر یہ رجائیت بھر پیغام بھی دیکھنے کو ملتا ہے:

''زندگی یوں ختم نہیں ہوتی ہے کہیں نہ کہیں اپنی رمق چھوڑ کے جاتی ہے اور پھر زندگی کی یہی رمق ایک نئی زندگی کو جنم دیتی ہے۔کل جب نئی ہوا چلے گی تو تمہاری جڑوں سے ایک نئی کونپل پھوٹے گی جو محبت کا، دوستی اور بھائی چارے کا، امن و آشتی کا پیغام لے کر آئے گی۔تب میں اسی مٹی سے نیا جنم لوں گا اور پھر تمہاری ڈالیوں میں رسّی ڈال کر جھولا جھلا کروں گا اور محبت اور اُلفت کے گیت گاوں گا۔میں قنوطیت پسند نہیں، رجائیت پسند ہوں۔''[۷]

ان کے افسانوی مجموعے ''پمپوش'' کے آخری افسانہ ''پمپوش'' میں انسانیت اور ہمدردی کے پیغام کا دریا موجیں مارتا ہوا نظر آتا ہے:

''آج وہ اس سے ملنے جارہی تھی جس میں اسے اپنے دادا کی شبیہہ نظر آتی تھی وہ سوچنے لگی کہ وہ کس طرح مادھو کا سامنا کر پائے گی کیا وہ اسے اس بات کے لیے ڈانٹے گا نہیں کہ اس آریت وقت میں اس نے ایک بار بھی اس کی سدھ نہ لی وہ انہی سوالوں میں الجھی ہوئی جب گنپت یار کے مندر کے اندر پہنچ گئی تو یہ دیکھ کر اس کا دل بلیوں اچھل پڑا مندر میں شو کی مورت کی جگہ خود مادھو جو براجماں تھا۔وہ اپنی خوشی کے آنسوں روک نہ سکی اور بے قابو ہو کر اس نے اپنی تھیلی میں رکھے سارے پمپوش نکال کر اس کی طرف اچھال دئے۔پھر وہ ریلنگ کے ساتھ لگ کر پھوٹ پھوٹ کر رو پڑی۔رونے کی آواز سن کر باہر پہرا دے رہے سی آر پی کے کچھ جوان بندوقیں تان کر اندر آ گئے۔ایک عورت کو مندر کے اندر دیکھ کر وہ سناٹے میں رہ گئے انہوں نے ہڑبڑاہٹ میں اسے پکڑ لیا اور اسے گھسیٹتے ہوئے باہر لے جانے لگے وہ

مسلسل روتی چلاتی رہی۔شورسن کر مندر کا نیا پجاری اپنے کمرے سے باہر آ گیا اس نے جب ایک مسلم خاتون کی درشاد دیکھی تو اس نے اسے نوجوانوں سے چھڑالیا اور اسے ایک کونے میں بٹھا کر پوچھا ''تم اس مندر میں کیسے آ گئی ہو بہن؟ وہ وہ جو مادھو اندر بیٹھا ہے میں اسے ملنے آئی ہوں۔ مادھو جو اندر بیٹھا ہے اس نے چونک کر پہلے اس کی طرف دیکھا اور پھر اس کے سراپا کا طائرانہ جائزہ لے کر وہ بڑی رقت بھری آواز میں بولا ''تمہیں بھرم ہوا ہے بہن۔ مادھو یہاں کہاں ہوسکتا ہے اسے تو مرے ہوئے ایک سال ہوگیا۔ پچھلے سال جموں میں سانپ کے کاٹنے سے اس کی موت ہوگئی۔ ''نہیں'' وہ تڑپ کر کھڑی ہوگئی اور پھر سختی سے بولی۔

''تم جھوٹ بول رہے ہو۔ مادھو جو کبھی مرنہیں سکتا وہ اندر بیٹھا ہوا ہے۔ میں نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔''[۸]

من جملہ طور پر اگر دیکھا جائے تو ان کے افسانوں کے بین السطور میں ہمیں کہیں نہ کہیں ضرور علامہ اقبالؒ کے ان اشعار کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔

ہوس نے کر دیے ہیں ٹکڑے ٹکڑے نوع انسان کو
اخوت کا بیاں ہو جا محبت کی زبان ہو جا
فرقہ بندی ہیں کہیں اور کہیں ذاتیں ہیں
کیا زمانے میں پنپنے کی یہی باتیں ہیں

محبت اور امن و اخوت کا ارگ اپنے افسانوں مین الاپتے ہوئے انہوں نے نہایت ہی دلکش، شرین اور شفاف زبان کا استعمال کیا ہے۔ مشکل استعاروں اور علامتوں سے بہت حد تک گریز کیا ہے تا کہ امن ومحبت اور بھائی چارے کا پیغام عام قاری بھی نہایت آسانی اور اچھے طریقے سے پا سکے۔ ایک طرف قاری ان کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے کشمیر کے دلکس مناظر اور زباں و بیاں سے

جمالیاتی حظ پاتا ہے تو دوسری طرف ان کے افسانوں میں درد و محبت کی زریں لہروں میں بہتا چلا جاتا ہے۔

☆☆☆☆☆

حوالہ جات:

۱) دیپک کنول، میرے گاؤں کا چنار (افسانوی مجموعہ)، جواہر پبلیکیشنز، ممبئی، ۲۰۱۷، ص ۸

۲) دیپک کنول، میرے گاؤں کا چنار (افسانوی مجموعہ)، جواہر پبلیکیشنز، ممبئی، ۲۰۱۷، انتساب، ص ۳

۳) دیپک کنول، میرے گاؤں کا چنار (افسانوی مجموعہ)، جواہر پبلیکیشنز، ممبئی، ۲۰۱۷، ص ۷

۴) دیپک کنول، لال پُل کا دیوانہ، افسانہ لال پُل کا دیوانہ

۵) ایضاً

۶) دیپک کنول، لال پُل کا دیوانہ (افسانوی مجموعہ)، افسانہ ''پوشہ مال''

۷) دیپک کنول، میرے گاؤں کا چنار (افسانوی مجموعہ)، جواہر پبلیکیشنز، ممبئی، ۲۰۱۷، ص ۱۰۲۔۱۰۳

۸) دیپک کنول، میرے گاؤں کا چنار (افسانوی مجموعہ)، جواہر پبلیکیشنز، ممبئی، ۲۰۱۷، ص ۱۵۸

۹) دیپک کنول، پمپوش (افسانوی مجموعہ)، فائن آفسیٹ پریس، شاہدرہ، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۱۶۰

ایاز رسول نازکی کا سفر نامہ 'ایران دوست دارم'

ڈاکٹر شاہ فیصل

''ایران دوست دارم'' ایاز رسول نازکی کا ایک ایسا سفر نامہ ہے، جس میں انہوں نے ایران کے ایک نہیں بلکہ دو اسفار کے احوال قلمبند کئے ہیں۔ پہلا سفر انہوں نے جشن نوروز میں شرکت کی غرض سے مارچ 2011ء میں اور دوسرا سفر جنوری 2017ء میں ایک سیمینار میں شرکت کی خاطر کیا۔ یہ مختصر سفر نامہ اس اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے کہ نازکی صاحب نے منظّم اور مربوط انداز میں جشن نوروز اور سیمینار کی مختلف نشستوں کے احوال کے علاوہ ایرانی تہذیب و ثقافت، تاریخ و تمدن، فارسی زبان و ادب، مختلف مقامات و محلات، میوزیم و مخطوطات، کتب خانوں و عجائب گھروں اور آزادئ نسواں و شہروں کی چمک دمک کے بارے میں قدیم و جدید معلومات یکجا کی ہیں۔

ایران ایک ایسا ملک ہے جس کے ساتھ ہماری مذہبی، لسانی اور جذباتی وابستگی بھی رہی ہے اور یہ ہمارے اسلاف اور کئی بزرگان دین کی سرزمین بھی رہی ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ ہماری تہذیب اور ثقافت کا اصل منبع بھی ہے۔ اسی سرزمین سے سید علی ہمدانیؒ وارِدِ کشمیر ہوئے۔ جن کی آمد سے یہاں مذہبی، لسانی، معاشی اور ثقافتی سطح پر ایک بڑا

انقلاب برپا ہوا۔موسیقی سے لیکر دستکاری تک' زبان و ادب سے لیکر تہذیب و معاشرت تک ہمارے یہاں زندگی کے ہر پہلو پر ایرانی تہذیب وثقافت کا اثر آج بھی عیاں ہے۔اسی بناء پر کشمیر کو ایرانی صغیر کہا جاتا ہے۔شاید اسی لیے ایاز رسول نازکی نے اپنے سفرنامے کی ابتداء میں ایرانی تہذیب وثقافت کا ذکر پرکشش انداز میں کیا ہے۔انہوں نے اپنے سفرنامے میں جابجا کشمیر کی ایران سے ملتی جلتی ثقافت و معاشرت، عادات واطوار، روایات ورسومات، فنون لطیفہ اور لسانی روابط کا ذکر چھیڑا ہے اور کہیں کہیں تاریخی مقامات یا تاریخی یادگار دیکھ کر اُن کا موازنہ کشمیر کی تاریخ سے کرتے ہیں۔سرزمینِ ایران سے عقیدت ومحبت کا اندازہ نازکی صاحب کے اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے۔

''ایران جس کے بارے میں بزرگوں سے سنا تھا، کتابوں میں پڑھا تھا، خبروں میں آمنا سامنا ہوا تھا۔پہلی بار قریب سے دیکھنے ،ہاتھ بڑھا کر چھونے اور محسوس کرنے کی نوبت آئی تو واقعی ایک تہذیبی اور تمدنی شناخت میں کہیں اندرون میں ایک انگڑائی لی۔وہاں پہونچنے پر وہی کیفیت کے کھول آنکھ، زمین دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ۔اور اپنے بزرگوں کے قدموں کے نشان ڈونڈو اوران انگلیوں میں سر بسجود گزر کہ جن میں کسی زمانے میں اُن کا گذر رہوا کرتا ہوگا۔ہم ٹائم اور تمدنی سطح پر کئی کئی صدیوں تک ایرانِ کبیر سے منسلک رہے،حتیٰ کہ کشمیر کی حسین وجمیل وادی ایرانِ صغیر کے نام سے جانی پہچانی جانے لگی۔یہاں کی تہذیب و تمدن ، ثقافت ،روزمرہ، زبان وادب، اٹھنا بیٹھنا،نشست و برخاست ،رسوم ورواج، دین،عقیدت ، مذہب،غرض کون سا شعبہ ہے جس پر آج بھی ایرانی تہذیب وتمدن کی چھاپ نہیں؟''

جیسا میں نے عرض کیا کہ نازکی صاحب نے کئی تاریخی مقامات کا موازنہ کشمیر کی تاریخ

سے کیا ہے۔ جب انہیں دوسری مرتبہ ایران جانے کا موقع ملا تو دوران مشاہدہ ایک میوزیم میں اُن کی نگاہ ایک انسانی ڈھانچے پر پڑی۔اس ڈھانچے کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کے بعد انہیں اپنے وطن عزیز کے علاقہ ’برز ہامہ‘ کے کھنڈر ذہن میں آئے۔وہ دونوں مقامات میں مشابہت دیکھ کر ان کا موازنہ یوں کرتے ہیں:

> ’’اس مجسمے کی دریافت ہونے سے اس بات کا انکشاف بھی ہوا کہ تہران کا شہر ’’رَے‘‘ نامی بستی کو اپنے اندر سمو دیا ہوگا۔ یہ بستی لگ بھگ پانچ ہزار برس پہلے اس علاقے میں مکین انسانوں پر مشتمل تھی۔ یہ جنگجو قسم کے لوگ تھے اور زمین دوز رہتے تھے۔ مجھے یہ جانکاری حاصل ہوئی تو اپنے برزہامہ کے قدیم ترین باشندے یاد آ گئے۔وہ بھی زیرزمین اقامت گاہوں میں رہتے تھے اور وہ بھی آج سے لگ بھگ پانچ ہزار برس پہلے اس دنیا میں بودوباش کرتے تھے۔کیا ’’رَے‘‘ اور ’’برزہامہ‘‘ کے لوگوں کا آپس میں کوئی رشتہ تھا۔؟‘‘

دوسری جگہ ’برزہ‘ اور ’البرز‘ کا موازنہ یوں لکھتے ہیں:

> ’’کیا ہمارا ’’برزہ‘‘ اور ’’البرز‘‘ کا کوہستانی سلسلہ کہیں نہ کہیں آپس میں ملے ہوئے ہیں۔’’برزہ‘‘ لفظ کے ڈانڈے سنسکرت کے ’’برت‘‘ سے بھی ملتے ہیں اور ہو نہ دونوں یعنی ’’البرز‘‘ اور کشمیری ’’برزہ‘‘ ایک ہی بنیادی روایت کے حامل ہوں۔‘‘

سفرنامے میں اس کے علاوہ بھی چند اقتباسات ہیں جن سے کشمیر اور ایران کے باہمی روابط کی طرف اشارے ملتے ہیں۔

نازکی صاحب نے نہ صرف ایرانی تہذیب و ثقافت سے گہری عقیدت و محبت کا اظہار کیا ہے بلکہ فارسی زبان وادبیات کے ساتھ بھی جذباتی اور روحانی وابستگی

کا والہانہ اعتراف کیا ہے۔فارسی زبان وادبیات کوکشمیری عوام نے ایرانی تہذیب و ثقافت کی مانند اپنی دھڑکنوں میں شامل کیا ہے۔اس سرزمین نے کئی شعراء عالم اور فاضل پیدا کئے جنہوں نے فارسی زبان میں اپنی تخلیقات کے اعلیٰ نمونے پیش کئے ہیں۔اگرچہ ہمارے یہاں فارسی زبان وادب اور علوم وفنون کی بنیادیں پہلی جیسی مضبوط نہیں ہیں تاہم اس کے چاہنے والے آج بھی موجود ہیں۔یہاں تک کہ کشمیر میں ہائراسکنڈری، کالج اور یونیورسٹی سطح پرآج بھی فارسی زبان وادب کوایک مضمون کے طور پر پڑھایا جاتا ہے۔فارسی زبان وادب کے ساتھ عقیدت واحترام کے جذبات واحساسات کوناز کی صاحب نے الفاظ کا جامہ پہنا کر ہمارے ذہنی خیابانوں میں تروتازگی پیدا کی ہے۔لکھتے ہیں۔

''فارسی تہذیب کی سب سے بڑی بڑی سب سے معتبر اور سب سے خوبصورت علامت فارسی زبان ہے۔یہ زبان اپنی شناخت اور اپنی ہیئت کی بناء پر شاعری اور موسیقی کے لیے دنیا کی سب سے زیادہ موزون زبان ہونے کا دعویٰ پیش کرسکتی ہے۔اس زبان اوراس کے شعروادب سے کشمیر میں رہنے والا علمی طبقہ ہر دور میں نہ صرف آشنا رہا بلکہ اس میں اپنی ذہنی اورفکری استعداد کے مطابق کشمیری جامہ وار کی طرز پر گل بوٹے بھی کاڑھتا رہا۔شیخ یعقوب صرفیؒ ، بابا داود خاکیؒ ،ملامحسن فانیؒ ،حبیب اللہ حبّی نوشہری اور سب سے بڑھ کے معتبر نام طاہر غنی کشمیری نے فارسی شعروسخن کا دامن کشمیر کے مہکتے پھولوں سے بھر دیا اور اپنی کاوشوں کی داد بھی پائی۔کئی صدیوں پر پھیلے ہوئے اس سرمائے نے فارسیٔ کشمیر کا ایک الگ دبستان ترتیب دیا۔مگر یہ سب اب داستان پارینہ ہے۔''

دوران سفر ناز کی صاحب کوکئی علمی وادبی شخصیات کا نیاز حاصل ہوا جن میں شعراء و ادباء کے علاوہ دیگر علوم وفنون سے وابستگی رکھنے والے فضلاء شامل ہیں۔جن کا ذکر

ذکر نازکی صاحب نے مناسب موقع ومحل کے حساب سے کیا ہے۔ایسے افراد میں ڈاکٹر سعید اکبر علی شاہ جعفری،صدر ایران ڈاکٹر احمدی نثراد، پروفیسر آفتاب، پروفیسر علی بیات، ڈاکٹر رستم شکوراو، سید ھادی کیا سری، علامہ مہجور، پروفیسر فائز، نامور گلوکار محمد اشرف خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ان میں سے چند شخصیات کی انہوں نے ایسی تصویر کشی یا یوں کہیے ان کے مختصر شخصی خاکے پیش کیے ہیں کہ ان کی شخصیت کے ظاہری خدوخال، کردار اور گفتار کے ساتھ ساتھ مزاج اور فکری روّیوں سے بھی قاری آشنا ہو جاتا ہے۔مثلاً ایران کے صدر ڈاکٹر احمدی نثراد کے بارے میں لکھتے ہیں:

''پروگرام شروع ہونے ہی والا تھا کہ اچانک میری نظر اپنے بائیں گی۔ایک لمحے کیلئے یقین کرنا مشکل ہوگا۔جو شخص ایک دلآویز مسکراہٹ کے ساتھ تیز قدم اٹھاتا ہوا ہماری جانب آرہا تھا۔بنا کسی پروٹوکال، بنا کسی تام جام اور کروفر اپنے مست مولا انداز میں کوئی اور نہیں بلکہ صدر ایران ڈاکٹر احمد نثراد تھا۔ان کے ساتھ صرف ایک اور ساتھی تھا۔آن کی آن میں وہ ہمارے پاس پہونچ گئے۔ہم جھٹ کے کھڑے ہو گئے وہ آگے بڑھے،انہوں نے یکے بعد دیگرے ہم تینوں سے ہاتھ ملایا۔میری باری آئی تو میں نے سلام کے بعد کہہ دیا کہ میں کشمیر سے آیا ہوں۔انہوں نے بھرپور مسکراہٹ سے تپاک سے ہاتھ ملایا۔گلے لگایا اور کہا: شما در قلب ما ہستین (آپ ہمارے دل میں رہتے ہیں)''

ایران کے دوسرے سفر کے دوران نازکی صاحب پاکستان کے مشہور شاعر افتخار عارف کے ساتھ بھی ملاقی ہوئے۔انہوں نے افتخار عارف سے اپنی ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

''افتتاحیہ سیشن کے دوران خوش قسمتی سے میرا اُن سے (افتخار راغب) سے تعارف ہو گیا۔میں نے علیک سلیک کے بعد انہیں یاد دلایا کہ آپ

ایک بار میرے والد مرحوم غلام رسول نازکی سے لندن میں ملے تھے۔انہوں نے جواباً کہا: جب شرکاء میں آپ کا نام لیا گیا تو مجھے نام کی نسبت سے وہ یاد آئے۔میں نے کہا آپ نے انہیں اپنی کتاب "مہر دو نیم" بھی دی تھی.........ہاں وہ ان ہی دنوں آئی تھی........اس طرح ہم کچھ دیر تک گفتگو کرتے رہے۔دوسرے روز اُن سے پھر مڈبھیڑ ہوئی۔میں نے پوچھا خضور کشمیر کب آیئے گا؟ وہاں آپ کے کافی مداح ہیں۔''انہوں نے جواب دیا: ابھی تو ناممکن لگتا ہے۔ہاں شاید کشمیر کی آزادی کے بعد!''

اس کے علاوہ انہوں نے کئی دیگر شخصیات کی اعلیٰ ظرفی اور خوش اخلاقی کے بارے میں بھی کئی دلچسپ واقعات قلمبند کیے ہیں۔

سفر نامے میں بعض اقتباسات سے محسوس ہوتا ہے کہ نازکی صاحب نے محقق کی آنکھ سے ہر شے اور مقام کو دیکھنے کی کوشش کی ہے۔مثلاً ایرانی چائے کی مٹھاس اور لذت کے ساتھ ساتھ ایران میں چائے کی کاشت و پیداوار کے حوالے سے انہوں نے جو تفصیلات پیش کی ہیں ،اُن سے ایرانی چائے کی مٹھاس'اس کے اقسام کے علاوہ چائے کی پیداوار تک کی پوری تاریخ سامنے آجاتی ہے۔مثلاً ایران میں چائے کی کاشت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''لاہیجان کے شہزادہ محمد رضا نے 1899ء میں چائے کے بارے میں ایک نہایت ہی دلچسپ اور اہم کارنامہ انجام دیا۔وہ ایک فرانسیسی مزدور کے بھیس میں کانگڑہ ہندوستان پہونچا۔ایک چائے کے باغ میں ملازم ہوگیا۔یہاں وہ چائے کی کاشت اور اس کی پیداوار کے دیگر مراحل سے آگاہ ہوا۔اسے معلوم تھا کہ انگریز حکمران کبھی بھی ایران میں چائے کی پیداوار کی حمایت نہیں کریں گے کیونکہ اس زمانے میں چائے کی بین

> الاقوامی تجارت پر انگریزوں کا تسلط تھا۔شہزادے نے واپس ایران لوٹتے ہوئے تین ہزار ننھے ننھے چائے کے پودے کانگڑہ سے سمگل کئے اور پہلی بار ایران کے علاقے گیلان میں چائے کی باضابطہ کاشت شروع کروا دی۔لاہیجان میں اس چائے کے عاشق شہزادے کا مقبرہ قومی چائے میوزیم کا حصہ ہے۔"

سفرنامے کی ایک خوبی یہ بھی ہے کی ایاز رسول نازکی نے کوئی ایسا واقعہ یا قصہ بیان نہیں کیا ہے جو خیالی یا فرضی ہو۔انہوں نے جو آنکھوں دیکھا' اور جو مشاہدے اور مطالعے سے گزرا، اُن ہی واقعات اور مقامات کے بارے میں خیالات کو نہایت ہی خوش اسلوبی کے ساتھ سفرنامے کا حصہ بنایا ہے۔مثلاً مغربی ممالک کو ہمیشہ یہ شکایت رہی ہے کہ ایران میں عورتوں پر طرح طرح کی پابندیاں عائد ہیں۔مغربی میڈیا نے ایرانی عورت کو بے بس اور مظلوم روپ میں دنیا کے سامنے پیش کیا ہے۔سفرنامے میں نازکی صاحب اس حقیقت سے ہمیں آشنا کراتے ہیں کہ ایران میں عورتوں پر اس طرح کی کوئی پابندی عائد نہیں ہے۔وہ شانہ بشانہ مردوں کے ساتھ گام پر بے خوف و خطر نظر آتی ہیں۔ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:۔

> "قیام تہران کے دوران ایک اور بات کا انکشاف ہوا۔وہ یہ کہ مغربی ذرائع وابلاغ نے ایرانی عورتوں کی مبینہ اور اُن پر ہونے والے ظلم و جبر کی جو تصویر کھینچی ہے اور سراسر بے بنیاد ہیں۔ہم نے ایرانی خواتین کو زندگی کے ہر شعبے میں مردوں کے شانہ بشانہ پایا۔ایرانی لڑکیاں ہر جگہ نظر آئیں۔آپ ہوٹل دیکھیں، بڑے بڑے شوروم دیکھیں، دفتر دیکھیں، زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہیں پائیں گے جو عورتوں پر بند ہو۔"

زبان و بیان کی چاشنی بھی اس سفرنامے کی ایک خوبی ہے۔انہوں نے سفرنامے میں ہر لفظ موضوع کی مناسبت سے استعمال کیا ہے اور جملوں کے خوبصورت استعمال سے

سفرنامہ کو پُر لطف بنایا ہے۔ نازکی کے اسلوب پر کہیں کہیں افسانوی رنگ بھی حاوی نظر آتا ہے جو زبان و بیان کی لطافتوں اور نزاکتوں سے اور مزین ہو گیا ہے۔ مثلاً شہر تہران کی رونق کو اپنے منفرد اسلوب میں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''سفر کے دوران تہران کی سڑکوں پر دائیں بائیں عظیم الشان عمارتیں دیکھنے کا موقع ملا۔ پہلی ہی نظر میں اس شہر سے عشق ہو گیا۔ یہ شہر شہر جمال ہے۔ ہر طرف خوبصورت منقش در و دیوار ہیں۔ ہر ایک ذرّے پر فارسی تہذیب اپنی تمام تر جمال آرائیوں کے ساتھ جلوہ ساماں ہیں۔ یہ مانیؔ کی مصوری کا شاہکار ہے۔ یہ بہزاد کے مؤقلم کا اعجاز ہے، یہ خیامؔ کی رباعیوں کی محسور کن فضا ہے۔ یہ سعدیؔ، رومیؔ، حافظؔ، اروکیؔ، فردوسیؔ کے نطق بے بہا کا کرشمہ ہے۔ تہران ایک غزل ہے یا مثنوی، یہ فارسی شاعری کا مجسم ہے۔ یہ فارسی موسیقی کی متکلم ہے۔ کسی نے پوچھا آپ کو تہران کیسا لگا؟ پہلے دن کے مشاہدے کی بناء پر میں نے کہا تھا ''تہران تہذیب ہے''۔ دوسرے دن کے تجربات کی بناء پر میں نے اپنے کہے میں ترمیم کی تھی۔ ''تہران شاعری ہے'' اور واقعی تہران سرتاپا شہر ہے۔ خوبصورت مرصع، مرقع''

مجموعی طور پر یہ سفرنامہ مختصر ہونے کے باوجود اپنے اندر معلومات کا ایک ذخیرہ سمیٹے ہوئے ہے۔ اس سفرنامے میں ایاز رسول نازکیؔ نے ایران کی جغرافیائی و تاریخی صورت حال سے زیادہ ایران کی تہذیب و معاشرت اور ایران کی تئیں اپنی قلبی اور فکری ہم آہنگی کا بیان کیا ہے۔

اسلوب: ایک تعارف

پروفیسر اعجاز محمد شیخ

عام فہم انداز میں کسی کام کو انجام دینے کے انداز، ڈھنگ یا طرز یا طریق کار کو اسلوب کہا جاتا ہے۔ مثلاً مرلی دھرن کا باؤلنگ (کرنے کا) اسلوب، رقص کا اسلوب، گانے کا اسلوب وغیرہ۔ اسلوب کی اس تعریف میں دو چیزیں زیر بحث آتی ہیں۔ ایک یہ کہ کیا یا کون سا کام انجام دیا جارہا ہے اور دوم یہ کہ کس طرح انجام دیا جارہا ہے۔ یعنی کیا (What) اور کیسے (How) اس ضمن میں کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ مثلاً:

کیا	کیسے
موسیقی	(۱) کلاسیکی
	(۲) مغربی
	(۳) صوفیانہ (کشمیری) وغیرہ

اردو میں مستعمل لفظ ''اسلوب'' دراصل انگریزی لفظ ''Style'' کے مترادف ہے جو کہ لاطینی لفظ ''Stilus'' سے مشتق ہے۔ جس کے معنی ہاتھی دانت، لکڑی یا کسی دھات سے بنا ہوا ایک نوکیلا اوزار ہے جس سے پرانے زمانے میں موم کی تختیوں پر حروف، الفاظ یا نقوش کندہ کیے جاتے تھے۔ اسلوبیات میں اسلوب کو ادبی زبان کے تعلق سے بیان

کیا جاتا ہے۔اس میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ ادیب یا قلم کار کس طرح اور کس انداز سے زبان کے موجود وسائل کو استعمال میں لاتا ہے اور ایسی خصوصیات تلاشنے کی سعی کی جاتی ہے جو اُس کے اسلوب کو دوسرے ادیبوں سے ممتاز کرتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر اسے طرز نگارش یا طرز تحریر بھی کہا جا سکتا ہے۔مگر اسلوب کی جامع تعریف کرنا ایک بڑا کٹھن کام ہے۔کیوں کہ اسلوبیات لسانیات،(ادبی) تنقید اور جمالیات جیسے مشکل پسند مضامین میں مستقل طور پر زیر بحث رہی ہے۔ چوں کہ مذکورہ شعبہ جات اور حلقوں سے تعلق رکھنے والے ماہرین نے اسلوب کی وضاحت اپنے اپنے انداز میں کی ہے؛ لہٰذا اس کی مختلف اور الگ الگ تعریفیں وجود میں آئی ہیں۔ بہ قول مڈلٹن مرے(Middleton Murry):

"A discussiion of the word style if it were pursued with only a fraction of the rigour of scientific investigation would inevitably cover the whole of literary asethetics and the theory of criticism. Six books would not suffice for the attempt, much less would six lectures."
(Murry, Problem of Style, pp3)

اس کے باوجود بھی ادیبوں، ماہرین لسانیات اوراور ماہرین جمالیات نے اسلوب کو اپنے اپنے اندز میں بیان کیا ہے۔ مثلاً سیمول ویزلے(Samuel Wesley) کے لیے اسلوب خیالات کا لباس(Dress of Thought) ہے اور جوناتھن سوفٹ(Jonathan Swift) مناسب جگہوں پر مناسب الفاظ(Proper words in proper places) کے استعمال کو اسلوب کہتے ہیں۔مشہور فرانسیسی دانشور بفون(Buffon) کی تعریف یعنی اسلوب خود انسان ہے زبان زد عام ہے۔ کارل پروسٹ(Karl Proust) کے مطابق اسلوب انسان کے لیے وہی حیثیت رکھتا ہے جو ایک رنگ ساز کے لیے رنگ رکھتا ہے۔مختصر طور پر اسلوب مختلف النوع انداز میں

بیان ہوا ہے۔

یہ بات زیر نظر رکھتے ہوئے مشہور ماہر لسانیات نلزارک اینکوسٹ (N.E.Enkvist) نے اپنے مشہور مضمون On Defining Style میں اسلوب کے بیان کے لیے مختلف انداز یا اپروچ بیان کیے ہیں۔:

(1) Style as embellishment.

(2) Style as the choice between alternate expressions.

(3) Style as the set of individual characteristics.

(4) Style as the deviation from norm.

(5) Style as a set of relations among linguistic entities that are statable in terms of wider spans of text than the sentences.

یعنی اسلوب:

(۱)اسلوب بہ حیثیت صنائع

(۲)اسلوب بہ حیثیت متبادل اظہارات کے مابین اختیاری انتخاب

(۳)اسلوب بہ حیثیت انفرادی خصوصیات کا مجموعہ

(۴)اسلوب بہ حیثیت مروجہ اصولوں سے انحراف

(۵)اسلوب بہ حیثیت رشتوں کا ایک سلسلہ جو جملوں سے بالاتر جملہ متن سے تعلق رکھتا ہے

ان مختلف اندازوں کی وضاحت درج ذیل ہے:

(۱) اسلوب بہ حیثیت صنائع:

یہ اپروچ اُن تمام تعریفوں کا احاطہ کرتا ہے جن میں اسلوب کا کام خیالات کو ایک ٹھوس شکل دینا تصور کیا جاتا ہے۔ اس طرز فکر کے مطابق ایک ادیب کے ذہن میں کوئی خیال ہوتا ہے جو وہ قارئین تک پہنچانا چاہتا ہے۔ ایسا کرنے کے لیے اُسے زبان کے وسائل کو مناسب

انداز میں استعمال کرنا پڑتا ہے اور اُن وسائل کا استعمال ہی اُس کے اسلوب کو روح بخشتا ہے۔ بفون اور ویزلے کی اسلوب کی تعریفیں اسی ذیل میں آتی ہیں۔

Style as a dress of thought.(Samuel Wesley)

Style consists in the order and the movement which we introduce into our thought. (Buffon)

(۲) اسلوب متبادل اظہارات کے مابین اختیاری انتخاب:

اس اپروچ کے مطابق ادیب یا قلم کار کے سامنے کسی شے یا خیال کے اظہار کے لیے زبان کے متبادل وسائل موجود ہوتے ہیں اور یہ اُس کی قابلیت اور صلاحیت پر منحصر ہے کہ وہ اظہار کے دوران کون سا وسیلہ یا کون سا ڈھنگ اختیار کرے۔ اس نوعیت کے متبادلات زبان کی ہر سطح پر دستیاب ہوتے ہیں۔ یعنی یہ متبادلات ایک ادیب کو صوتیاتی، صرفیاتی اور نحویاتی وغیرہ سطحوں پر دستیاب ہوتے ہیں۔ مثلاً کشمیری زبان میں لفظ ''بادشاہ'' اور ''پادشاہ'' دونوں موجود ہیں مگر کوئی ادیب موقع و محل یا کسی دوسرے سبب ''بادشاہ'' اور کوئی ''پادشاہ'' استعمال کرتا ہے اور کبھی ایک ہی ادیب مختلف موقعوں پر دونوں الفاظ استعمال کرتا ہے۔ یہ واضح رہے کہ دونوں الفاظ کو پہلی صوت الگ کرتی ہے؛ یعنی ادیب ''ب'' اور ''پ'' اصوات (مصمتوں) کے درمیان انتخاب کرتا ہے۔ اس نوع کا انتخاب مصوتوں کے درمیان بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً علامہ اقبالؔ کے درج ذیل شعر میں ''خموش'' اور ''خاموش'' مختصر اور طویل مصوتوں کے درمیان انتخاب کر کے استعمال کیے گئے ہیں۔ (بیگ، ۲۰۰۵ء، ص:۶۳)۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی　　　　شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی

اسی طرح ہم معنی الفاظوں کے درمیان بھی ادیب کے ذریعے انتخاب کیا جاتا ہے۔ مثلاً ''سرد'' اور ''ٹھنڈا''۔ دونوں ہم معنی لفظ ادیب کو دستیاب ہیں اور وہ شعوری یا غیر شعوری طور دونوں میں کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے۔ بعض دفعہ اس نوع کا انتخاب جملوں یا

دوسری سطح پر بھی کیا جاتا ہے۔ مثلاً:

(۱)۔ آؤ بیٹھو

(۲)۔ آیئے تشریف رکھیں

شاعری میں بھی ایسی مثالیں موجود ہیں جن میں دو شاعروں نے ایک ہی خیال کو الگ الگ جامہ پہنایا ہے۔ مثال کے طور ناسخ کا یہ شعر:

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس وجہ خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

تقریباً یہی خیال، جو ناسخ نے مذکورہ بالا شعر میں پیش کیا ہے؛ کو غالبؔ نے بھی اپنے ایک شعر میں بیان کیا ہے مگر اُنھوں نے اسے ایک الگ قالب بخشا ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

اس قبیل سے تعلق رکھنے والی تعریفوں میں مشہور ماہرین لسانیات کی تعریفیں درج ذیل ہیں:

The patterning of choice made within the options presented by the convention of the language. (Gleason)

Two utterances in the same language which convey approximately the same information but which are different in their linguistic structure can be said to differ in style. (Hockett)

(۳) اسلوب بہ حیثیت انفرادی خصوصیات کا مجموعہ:-

یہ اپروچ یا نقطہ نظر ادیب کے اسلوب میں اُس کی انفرادی اور ذاتی خصوصیات پر زور دیتا ہے۔ اس بات سے کسی کو انکار نہیں ہوسکتا ہے کہ ہر ادیب کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے جو اُس کی تحریر میں مختلف لسانی خصوصیات کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ ادیب کی یہی

خصوصیات اُس کے اسلوب کو پہچاننے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔اس نوع کی خصوصیات کو مختلف لسانی سطحوں پر شماریاتی تکنیکوں کے ذریعے شمار یا الگ کیا جاسکتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اقبال کی شاعری میں مذکورہ قسم کا صوتیاتی تجزیہ کرکے یہ بات ثابت کرتے ہیں کہ اقبال کی شاعری میں زیادہ تر صفیری مصمتے(Fricative Consonants)اور طویل مصوتے ملتے ہیں۔

یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ اقبالؔ کے کلام میں ملنے والے صفیری مصمتوں کے پیچھے عربی و فارسی روایت موجود ہے۔مختصر طور پر اس قسم کے مصموتوں کا استعمال اقبالؔ کے اسلوب کو ایک الگ پہچان بخشتے ہیں۔تاہم اس بات سے بھی مفر نہیں ہے کہ اس طرح کی منفرد خصوصیات کسی دوسرے ادیب میں بھی موجود ہوسکتی ہیں۔اس قبیل سے تعلق رکھنے والی تعریفوں میں چند ایک درج ذیل ہیں۔:

Style is the man. (Buffon)

Any man whatever has a peculair style. (Dr. Jonathan)

Style of an author is as apecific to him as his finger print. (Brown)

(٤) اسلوب مروجه اصولوں سے انحراف:

ادبی زبان بالخصوص شاعری میں یہ چیز بالعموم نظر آتی ہے کہ ادیب مروجہ لسانی اصولوں کو توڑ کر زبان کے وسائل کو منفرد اور نئے انداز سے استعمال میں لاتا ہے۔یہ بھی ممکن ہے کہ اس طرح کا استعمال زبان کے اصولوں کے دائرے میں ہی ہوا ہوگا لیکن اس سے قبل کسی ادیب نے زبان کا اس طرح کا استعمال نہ کیا ہو یا اگر کیا بھی ہو تو وہ استعمال محدود نوعیت کا رہا ہوگا۔مثلاً انگریزی زبان میں ایسا کوئی اصول موجود نہیں ہے جو یہ بتا سکے کہ اسم کے ساتھ کتنی صفات استعمال میں آتی یا آسکتی ہیں۔اگر چہ ایک ہی اسم کے ساتھ زیادہ صفات جوڑنا اسلوبی لحاظ سے غیر مناسب ہے مگر اس طرح کی کوئی حد بندی زبان کے قواعدی

اصولوں میں موجود نہیں ہے۔ اس آزادہ روی کا استعمال انگریزی زبان کے شاعر سون برن (Swinburne) ایک جگہ یوں کرتا ہے۔:

Villon, our sad, glad, mad brother's name

(بہ حوالہ ریمنڈ چیپ مین، ص:۴۶)

دوسرے طریقے کے استعمال میں زبان کے اصولوں سے انحراف واضح اور صاف طور سے نمایاں ہوتا ہے۔ یہ انحراف صوتی، مارفیمی اور جملوں کی سطح پر ہوتا ہے۔ مثلاً جان ہاپکنز (John Hopkins) نظم بہ عنوان The Wreck of Deutschland میں انگریزی زبان کے مارفیمی اصولوں کو توڑتے ہوئے رقم طراز ہیں۔:

The widow- making unchilding unfathering deeps

جملوں کی سطح پر اس قسم کی مثالیں بالعموم ملتی ہیں۔ کچھ مثالیں درج ذیل ہیں:

Come, we burn daylight. (Shakespear)
To what of a which of a wind. (E.E. Cummings)
A Grief ago. (Dylan Thomas)

اردو کے درج ذیل شعر میں لفظ ''پانی'' میں مارفیمی انحراف واضح طور نمایاں ہے۔:

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانیوں میں رہو
کبھی جو سطح پر آئے تو ڈوب جاؤ گے (صبا اکرام)

اس ضمن میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ اس قسم کے استعمال میں ادیبوں اور شاعروں کا مقصد کسی چیز یا موضوع کو واضح اور ممتاز کرنا ہوتا ہے۔

(۵) اسلوب متن میں جملوں سے بالاتر رشتوں کا سلسلہ:

یہ اپروچ اسلوب کو بہ حیثیت رشتوں کا ایک سلسلہ متصور کرتا ہے؛ جو جملوں سے بالاتر متن سے تعلق رکھتا ہے۔ مشہور ماہر لسانیات آرکی بالڈ ہل (Archibald A.

Hill) اسلوبیاتی تجزیے میں متن کو بہ حیثیت ایک کل (whole) واضح کرنے پر زور دیتا ہے۔ اُن کے نزدیک اسلوبیات اُن لسانی رشتوں کو بیان کرتا ہے جو جملوں کی سطح سے بالاتر یعنی متنی سطح پر بیان ہوتے ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ اُن کے الفاظ یوں ہیں۔:

(Style is concerned with) "all those relations among linguistic entities which are statable, or may be statable in terms of wider span than those which fall within the limits of the sentences.
(Archibald A. Hill. Introduction to lnguistic structure, pp.406)

یہاں یہ بات اہمیت کی حامل ہے کہ متنی تجزیہ (Textual Analysis) جدید لسانیات میں ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس نوع کے تجزیے میں متن کو ایک مربوط اکائی مانا جاتا ہے جس میں مختلف اجزا ایک دوسرے سے مکمل طور ہم آہنگ اور پیوست (Cohesion) ہوتے ہیں۔ کسی بھی متن کا اسلوبیاتی تجزیہ کرتے وقت مذکورہ پہلوؤں کی وضاحت لازم ہوتی ہے کیوں کہ یہ ادیب کے متن کو ایک الگ ہیئت دینے میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔

☆☆☆

کتابیات:

اعجاز محمد شیخ۔ اسلوبیاتی تنقید۔ (نئی دہلی، رجت پبلی کیشنز، 2020ء)

علی رفاد فتیحی۔ ساخت اور اسلوب: نظریہ و تجزیہ۔ (نئی دہلی، بُک کارپوریشن، 2016ء)

مرزا خلیل احمد بیگ۔ زبان، اسلوب اور اسلوبیات۔ (علی گڑھ، ادارۂ زبان و اسلوب، 1989ء)

مرزا خلیل احمد بیگ۔ تنقید اور اسلوبیاتی تنقید۔ (علی گڑھ، شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2005ء)

مسعود حسین خان۔ شعر در زبان۔ (حیدرآباد، شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی، 1969ء)
گوپی چند نارنگ۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات۔ (نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989ء)
نذیر احمد ملک۔ کشمیر سرمایۂ الفاظ کے سرچشمے (سرینگر، بک میڈیا، 1993ء)
Freeman, D.C (ed).1970. Linguistics and Literary Style. New York. Rinchart and Winston.
Turner, G. 1973. Stylistics. Hermondsworth:Penguin.
Widdwoson, H.G. 1975. Stylistics and the Teaching of Literature. London: Longman

☆☆☆