جلد ۳۶
ISSN. 1726-9067 (Print) ISSN. 1816-3424 (Online)
شمارہ ۱

ہائیر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ 'Y' کیٹگری

جرنل آف ریسرچ (اردو)

شعبۂ اردو، فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز

شعبۂ اردو
بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
jorurdu.bzu.edu.pk

جرنل آف ریسرچ (اردو) ۳۶
شعبۂ اردو
بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ISSN: 1726-9067 (Print)
ISSN: 1816-3424 (Online)

ھائیر ایجو کیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ وائی کیٹگری جرنل

جرنل آف ریسرچ (اردو)

جون ۲۰۲۰ء — جلد: ۳۶، شمارہ: ۱

شعبۂ اردو، فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز

بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان (پاکستان)

مجلسِ ادارت

سرپرستِ اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر منصور اکبر کنڈی

وائس چانسلر، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

مدیر

ڈاکٹر ممتاز خان کلیانی

پروفیسر، شعبہ اردو

نائب مدیران

ڈاکٹر محمد ساجد خان

پروفیسر، شعبہ اردو

ڈاکٹر محمد خاور نوازش

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو

Website: https://jorurdu.bzu.edu.pk/ Email: jorurdu@bzu.edu.pk

مجلسِ مشاورت

بیرونِ ملک:

- پروفیسر ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم (قاہرہ۔مصر)
- پروفیسر ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان (انقرہ۔ترکی)
- پروفیسر ڈاکٹر سویامانے (اوساکا۔جاپان)
- ڈاکٹر محمد کیومرثی (تہران۔ایران)
- ڈاکٹر تغرید محمد البیومی السید (قاہرہ۔مصر)
- ڈاکٹر آئی کت کشمیر (انقرہ۔ترکی)

اندرونِ ملک:

- پروفیسر ڈاکٹر نجیب جمال (لاہور)
- پروفیسر ڈاکٹر یوسف خشک (اسلام آباد)
- پروفیسر ڈاکٹر نجیبہ عارف (اسلام آباد)
- پروفیسر ڈاکٹر ضیاء الحسن (لاہور)
- پروفیسر ڈاکٹر سلمان علی (پشاور)
- پروفیسر ڈاکٹر سید عامر سہیل (بہاول پور)

اداریہ

جرنل آف ریسرچ (اردو) کی جلد نمبر ۳۶ کا شمارہ نمبر ا حاضرِ خدمت ہے۔اس میں شامل دو مضامین بیرونِ ملک سے تعلق رکھنے والے جبکہ بقیہ تیرہ مضامین پاکستانی اسکالرز کے ہیں۔ہم اُردو زبان وادب کے نہایت معتبر اسکالر پروفیسر ڈاکٹر علی احمد فاطمی (سابق صدرِ شعبۂ اُردو، الٰہ آباد یونیورسٹی، الٰہ آباد) کے خصوصی طور پر شکر گزار ہیں کہ انھوں نے جرنل آف ریسرچ (اردو) کے لیے اپنا مقالہ ارسال کیا۔ڈاکٹر لیلیٰ عبدی خجستہ (تہران) کا تحقیقی مقالہ بھی ہمارے ریویورز صاحبان کی طرف سے خصوصی طور پر پسند کیا گیا، ہم اُن کے قلمی تعاون پر بھی شکر گزار ہیں۔اُمید ہے کہ بقیہ تمام مضامین بھی جرنل آف ریسرچ (اردو) کے قارئین کی توجہ حاصل کریں گے۔

ہائیر ایجوکیشن کمیشن اسلام آباد نے جون ۲۰۲۰ء کے بعد پاکستانی ریسرچ جرنلز کے لیے ایک نئی پالیسی وضع کرنے کا فیصلہ کیا ہے جس پر مختلف حلقوں سے مختلف ردِعمل سامنے آرہا ہے۔اس پالیسی کے ثمرات تو یقیناً بعد میں سامنے آئیں گے لیکن اس کے نتیجے میں ابتداً بالخصوص سوشل سائنسز اور ہیومینیٹیز کے تحقیقی جرائد کو کافی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ سکتا ہے۔ جہاں تک اُردو اور دیگر پاکستانی زبانوں کے تحقیقی جرائد کا تعلق ہے تو اس بات پر پورے ملک کی یونیورسٹیوں کے اُردو اور دیگر زبانوں کے شعبہ جات مکمل طور پر متفق ہیں کہ اُن کے لیے ہائیر ایجوکیشن کمیشن کو ایک مختلف پالیسی وضع کرنی چاہیے۔اُردو، پنجابی، سندھی، پشتو، بلوچی، براہوی، سرائیکی وغیرہ کے لیے ''اکیڈیمکلی ایڈوانسڈ کنٹریز'' سے ریویوز لینے کی پالیسی پر غور بہت ضروری ہے کیونکہ ان تمام مضامین کے لیے پاکستان کے اندر سے ہی اعلیٰ پایے کے محققین اور اسکالرز بآسانی دستیاب ہو سکتے ہیں۔دوسرے مقامی سطح پر ہونے والی ریسرچ کی مقامی تحقیقی جرائد میں اشاعت پر پابندی کا فیصلہ بھی حوصلہ شکن اقدام میں شمار ہوگا۔اگر ہم اپنے ادارے میں ہونے والی اعلیٰ پایے کی تحقیق کو اپنے ادارے کے ریسرچ جرنلز میں شائع نہیں کر سکتے بلکہ ادارے سے باہر کے ریسرچرز کے پیپرز (خواہ وہ کسی بھی معیار کے ہوں) کو ہی شائع کیا جائے گا تو یہ اپنے جرنل کی سائٹیشن اور ایمپکٹ فیکٹر پر سمجھوتہ کرنے کے مترادف ہوگا۔ہم اُمید کرتے ہیں کہ ہائیر ایجوکیشن کمیشن سوشل سائنسز اور ہیومینیٹیز کے ڈسپلنز اور بالخصوص اُردو کے لیے اپنی متوقع پالیسی پر ازسرِنو غور کرے گا۔

ہم جرنل آف ریسرچ (اردو) کی مجلسِ مشاورت اور خاص طور پر اُن تمام ماہرینِ مضمون کے شکر گزار ہیں جنھوں نے کووڈ-۱۹ کی حالیہ وبا کے دنوں میں بھی جرنل آف ریسرچ (اردو) کے لیے وقت نکالا اور موصول ہونے والے مضامین پر جانچ رپورٹس بھجوائیں۔یہ اُن کی قابلِ قدر معاونت کی وجہ سے ہی ممکن ہوا کہ جرنل آف ریسرچ (اردو) کی بیس سالہ تاریخ میں پہلی دفعہ کوئی شمارہ معمول کی تاریخِ اشاعت سے قبل ہی تیار ہو کر شائع ہو رہا ہے۔

(مدیران)

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

مقالہ نگار 'جرنل آف ریسرچ (اردو)' کو اپنا مقالہ ارسال کرنے سے پہلے ہدایات ضرور پڑھ لے۔ ان ہدایات کو نظر انداز کر کے بھیجا گیا کوئی بھی مقالہ اشاعت کے لیے قابلِ قبول نہ ہوگا۔ ہدایات کے لیے مندرجہ ذیل لنک دیکھیے:

http://jorurdu.bzu.edu.pk/website/page/author-guidelines

مقالہ بھیجنے کے لیے پتا

مقالہ نگاروں سے گزارش ہے کہ ہمارے درج ذیل آفیشل ای میل ایڈریس پر ہی اپنا مقالہ ارسال فرمائیں:

jorurdu@bzu.edu.pk

اگر مقالہ بھیجنے کے ایک ہفتے کے اندر آپ کو اپنے ای میل ایڈریس پر رسید موصول نہ ہو تو کم از کم ایک دفعہ یاد دہانی کا پیغام (ریمائنڈر) ضرور بھیجیے۔

Submission Fee

بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان نے جرنل آف ریسرچ (اردو) میں اشاعت کے لیے مقالہ جمع کرانے کی فیس -/5000 روپے مقرر کی ہے۔ مقالات بھیجنے والے تمام اسکالرز جرنل کی ویب سائٹ پر دیے گئے بنک اکاؤنٹ نمبر میں مقرر فیس جمع کرا کر رسید کا عکس مقالے کے مسودہ کے ساتھ ای میل کریں۔

فہرست

⊙ فطرت، فلسفہ اور ٹیگور

پروفیسر علی احمد فاطمی

1

⊙ نظریے اور فن کی کشاکش (شعریاتِ فیض: ایک محاکمہ)

ڈاکٹر احتشام علی

11

⊙ رانجھا اور ہندوستانی اساطیر

ڈاکٹر منیر گجر / ڈاکٹر سید صفدر حسین

19

⊙ ایلف شفق کا ناول 'ناموس' اور پاکستانی معاشرہ

پروفیسر ڈاکٹر صوفیہ یوسف

29

⊙ سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کی عکاسی

صدف مشتاق / ڈاکٹر پروین کلو

37

⊙ اُردو ناول کی ابتدائی روایت اور 'فردوسِ بریں' کا سہ جہتی مطالعہ

ڈاکٹر شاہد نواز

47

⊙ اُردو کا جرأت مند عامیانہ لغت نویس: محمد منیر لکھنوی

ڈاکٹر لیلیٰ عبدی خجستہ

57

⊙ عربی ادبیات میں محمد کاظم اور خورشید رضوی کا تخصص (تقابلی مطالعہ)
ڈاکٹر عذرا پروین / ڈاکٹر نازیہ راحت
77

⊙ میراجی کی نظمیں: ابہام اور ابلاغ میں توازن کی تلاش
بینش مشتاق
89

⊙ نذر سجاد حیدر کے ناولوں کا تانیثی مطالعہ
عاصمہ کبیر
103

⊙ علی عباس جلال پوری کی نثری تخلیقات (افسانہ، ناول، ڈراما، مکاتیب): ایک جائزہ
سدرہ عارف / ڈاکٹر محمد افضال بٹ / ڈاکٹر طاہر عباس طیب
125

⊙ علی عباس جلال پوری کی افسانہ نگاری
ڈاکٹر سمیرا اعجاز / ڈاکٹر ریحانہ کوثر
139

⊙ ***An Evaluation of Pictorial Illustrations in Urdu Dictionaries***
Dr. Muhammad Akram / Dr.Akbar Sajid / Dr.Muhammad Khawar Nawazish / Dr. Snobra Rizwan
157

⊙ ***The Changing Role of Urdu News Media with Digital Communication in Pakistan***
Dr. Malik Adnan / Dr. Zahid Yousaf / Dr. Muhammad Bilal Nawaz/ Muhammad Ahsan Bhatti
173

⊙ **A Study in the Developments of the Macro-Structure of Siraiki Dictionaries**
Hafsa Qadir Buzdar/Muhammad Tariq Ayoub
185

⊙ پروفیسر علی احمد فاطمی
شعبۂ اُردو، الٰہ آباد یونیورسٹی، الٰہ آباد (انڈیا)

فطرت، فلسفہ اور ٹیگور

Abstract:

Rabindranath Tagore is a renowned figure of Indian Art of late 19th and early 20th century. His fiction and poetry encircles his personal and contemporary socio-political situation. He received Nobel Prize of literature in 1913 and became the voice of India's spiritual heritage for the world. In this article, salient features of his poetry and fiction in the context of his practical life has been discussed.

Keywords:

Tagor Indian Nobel Heritage Art Nature Falsfa Tagor

ہر بڑا شاعر اپنی دنیا خود خلق کرتا ہے۔ پیمانے کچھ بھی ہوں لیکن سچ یہ ہے کہ دنیا کی ہر بڑی شاعری کے لئے بنائے ہوئے پیمانے اکثر چھوٹے ہی ہو جاتے ہیں۔ ان کے لئے کچھ اور پیمانے چاہئے۔ جیسے عظیم شاعر مرزا غالب نے کہا تھا:

؎ کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کے لئے

بلا شک وشبہ ٹیگور کا شمار بھی عظیم شاعروں میں ہوتا ہے۔ ٹیگور کی عظمت کو سمجھنا ہے تو اولاً ان کی فطرت کو سمجھیے۔ ان کے ماحول ماحول کی پابندی اور ان پابندی کو توڑتی ہوئی بے آواز صدا کو بھی سمجھیے۔ جس کو سننا اور سمجھنا آسان نہیں۔ پھر ہوتا یہی ہے کہ ہم اپنی کم سماعتی اور کم فہمی کو شاعر کی کج ادائی سے جوڑ کر اسے کم رتبہ بنانے کی ناسمجھ کوشش کرنے لگتے ہیں۔ لیکن بڑا شاعر تو ہمارا آپ کا امتحان بھی لیتا ہے۔ اور اس کی بڑی شاعری بلندی پر کھڑی مسکراتی رہتی ہے جو حیرت انگیز ہوتی ہے اور نغمہ ریز بھی۔ تفصیل میں جائے بغیر اتنا جاننا کافی ہوگا کہ ٹیگور ایک زمیندار گھرانے اور قصباتی ماحول کی روایتی نگہبانی میں پروان چڑھے۔ جہاں ابتداً فطرت اور عورت دور دور تھی۔ لیکن جو اشیاء دور ہوتی ہیں زیادہ پرکشش ہوتی ہیں۔ ان کی خوشبو سونگھنے اور ان کو قریب سے دیکھنے کی للک اور لالچ از خود وجدان میں نمو پانے لگتی ہے خصوصاً حساس فنکار اور معصوم اداکار کے ذہن میں۔ اس پر طرّہ یہ کہ ان کا خاندان، والد بڑے بھائی وغیرہ سبھی ادب پرست تھے۔ اپنے کلچر سے پیار کرتے تھے۔ اور اتنا

ہی اپنے وطن سے بھی۔ان کے درمیان ٹیگور کا معصوم ذہن پروان چڑھا،نوجوانی کا وہ دور ٹیگور کی حسیات کا بے حد اہم دور تھا۔خود لکھتے ہیں۔''وہ دور' میرے لئے دیوانگی کا دور تھا۔''اور ایک جگہ یہ بھی لکھتے ہیں ؎

''کوئی شخص اگر یہ سوچے کہ یہ تمام چیزیں محض شاعرانہ خیال ہیں تو یہ اس کی بھول ہوگی نوجوانی کے شروع میں ایسے واقعات جن کے لوازمات سے زندگی قائم ہوتی ہے جب تک اس میں استحکام نہیں آجاتا وہ لوازم ہنگامہ مچاتے رہتے ہیں۔'' (میری یادیں)

ٹیگور پوری سچائی سے اعتراف کرتے ہیں کہ نوجوانی اور کم سنی کے اس دور کی تخلیقات میں خامیاں تو ہوتی ہی ہیں'بعد کے دور میں اسے پڑھیے تو پچھتاوا ہی ہوتا ہے لیکن اس کے بعد یہ بھی کہتے ہی کہ ؎

''وہ عمر تو خامیوں کی ہی ہوتی ہے لیکن یقین ہے کہ وہی کم سنی اعتماد حاصل کرنے امید لگانے اور خوشیاں منانے کی عمر ہوتی ہے۔''

اور یہ بے حد قیمتی جملہ ؎

''ان خامیوں کو اگر ایندھن بنا کر جوش و جذبہ کی آنچ سلگتی رہے تو جسے راکھ بننا ہو تو وہ راکھ میں تبدیل ہو ہی جائے گی لیکن اس آگ کی جو کارکردگی ہے وہ اس زندگی میں کبھی ناکام نہیں ہوگی۔''

(میری یادیں)

عہدِ طفولیت کے گھیرے، دور سے فطرت کے نظارے، پھر رفتہ رفتہ سمٹتے دائرے، کھلے آسمان کے نیچے، ناریل کے پیڑ کے سائے میں، رومان وجدان کے غبار میں باپ کی تربیت، بڑے بھائی کی محبت، رسالہ بھارتی کی اشاعت غرض کی ان سب عناصر نے ٹیگور کے اندر نمو پانے والے معصوم فنکار کو فطرت اور کلچر سے بے پناہ پیار کو جگا دیا۔اس بیداری کا تعلق صرف جزبہ وطن پرستی نہ تھا بلکہ فطرت اور کلچر کے تئیں والہانہ سپردگی بھی تھی۔رفتہ رفتہ یہ وابستگی اور محبت عورت، تعلیم و تربیت وغیرہ کو لے کر ایک بے نام سا تجسس بھی بیدار ہونے لگا جس نے آگے بڑھ کر تفکر و تعلق کی جگہ لے لی۔فطرت میں اگر تجسس شامل ہو جائے اور کلچر میں تفکر، زندگی کی بوالعجبی اور انسان کی کرشمہ سازی تو سب کچھ از خود فکر و فلسفہ کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔فطرت اس کی خوبصورتی، تنہائی، تنہائی میں سرسراہٹ ندی کی گنگناہٹ، پرندوں کی چہچہاہٹ خود سے زندگی کی پراسراریت کو ہوا دینے لگتی ہے۔زندگی عطر بیز بھی ہوتی ہے اور نغمہ ریز بھی۔

زندگی کے اس سفر میں ولایت جانے سے قبل اپنے سنجھلے بھائی سے ملنے احمد آباد گئے تو ان کے محل نما مکان کا یہ منظر ملاحظہ کیجئے ؎

''اس محل کی دیوار کے قدموں میں موسم گرما کی پتلی سی صاف شفاف سا سابرمتی ندی ایک کنارے پر ریت کے ساتھ بہتی تھی۔اس ندی کے ساحل پر محل کے سامنے ایک بڑی سی کھلی چھت تھی۔اس بڑے مکان میں میرے سوا کوئی نہیں رہتا تھا۔۔۔۔آوازوں میں اگر کوئی آواز سنی جاتی تھی تو وہ صرف دوپہر میں کبوتروں کی گٹرگوں کی آوازیں ہی تھیں۔اس وقت میں ایک بلاسبب تجسس خالی گھر میں پھرتا رہتا تھا۔'' (میری یادیں)

مکان کا یہ خالی پن اور کبوتر کی گٹر گوں اور اس سے زیادہ شفاف سا برمتی ندی وغیرہ اس خالی پن کو رومانی فکر و خیال بلکہ پرواز سے کس قدر مالا مال کر رہی تھی اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے لیکن یہ اندازہ بھی وہی لوگ لگا سکتے ہیں جو حساس ہیں سنجیدہ ہیں اور غور و فکر کا جذبہ رکھتے ہیں وہی لوگ یہ سمجھ سکتے ہیں کہ الماری میں رکھی ٹینی سن کی کتاب وہ اثر نہ ڈال سکی جو کبوتر کے گٹر گوں اور کوئل کی کوک نے ڈالی۔ خود لکھتے ہیں:

''ان نظموں کے مقابلے میرے لئے کوئل کی کوک زیادہ اثر دار تھی۔''

اسی مقام پر جب وہ سنسکرت کی بعض کتابیں الٹتے پلٹتے ہیں تو سمجھ میں یہ آنے کے باوجود بحروں کی روانی، سحر آفرینی ڈھول کی تھاپ کی طرح محسوس ہوتی ہے۔ شعر و ادب میں فطرت، فطرت میں شاعری اور شاعری میں چاندنی کا احساس ٹیگور کی حسیت و جذباتیت کا غیر معمولی حصہ بنتی چلی جاتی ہے۔ اور وہ جوانی چاندنی اور ندی کی روانی میں نہا اٹھتے ہیں۔ ان کی چہل قدمی میں شاعری کے گھنگھرو بجنے لگتے ہیں۔ خود لکھتے ہیں ؎

''چاندنی راتوں میں ندی کی جانب پھیلی ہوئی چھت پر ٹہلنا میرا ایک خبط تھا۔ اس چھت پر راتوں کو ٹہلتے ہوئے میں نے اپنے ہی دھنوں میں مزیّن گیت لکھے۔ ان میں سے 'بلی او مار گولاب بالا' (گلاب کے پھولوں سے خطاب) کے عنوان سے یہ گیت آج بھی میرے شعری مجموعے کی زینت ہے۔''

سچ یہ ہے کہ بچپن کی پابندی، فطرت سے دوری، عورتوں سے دوری غرضیکہ ابتداً دوری ہی دوری تنہائی اور دوری کبھی کبھی ذہن میں خوابوں کا ایک ہیولیٰ تیار کر دیتی ہے۔ خوابوں کا سلسلہ شروع کر دیتی ہے پھر خواب ایک کردار کا روپ لے لیتے ہیں۔ پھر وہی کردار غیر شعوری طور پر فنکار کی نفسیات و حسیات کا معصوم و پاکیزہ حصہ بن جاتے ہیں جہاں چاندنی چمکنے لگتی ہے۔ دریا لہرانے لگتا ہے۔ شجر جھومنے لگتے ہیں اور پرندے چہکنے لگتے ہیں۔ ان سب کی چمک، رمق اور دمک میں فطرت پسند انسان و حساس شاعر زندگی کی آواز سننے لگتا ہے' کبھی کبھی یہ آواز' آواز جرس بنتی ہے تو کبھی بانگِ رحیل، کبھی اقبال کے یہاں خضر سے سوال کرنے لگتی ہے تو کبھی ٹیگور کے یہاں فطرت اور حسن فطرت سے بغل گیر ہوتی ہے اور شاعر کے جذبہ و احساس میں گھل مل کر شاعر کی اپنی فطرت اور حسیت ہی رچ بس جاتی ہے۔ شاید اسی لئے آکسفورڈ انگلش ڈائری میں فطرت یعنی نیچر کے معنی دیے گئے ہیں ؎

''کسی شخص یا شئے کی فطری خصوصیات یا کردار، فطرت یا طبیعت، وہ طبیعی طاقت جو اس عالم مادیت کے کارخانے کو چلاتی ہے۔''

ایک طرح سے کہا جا سکتا ہے کہ خارجی فطرت ہی شخص و شاعر کی باطنی فطرت کو جنم دیتی ہے۔ ٹیگور بیرسٹری کی تعلیم حاصل کرنے برطانیہ گئے۔ برطانیہ میں ایک نئی دنیا تھی جو ٹیگور کی دیکھی ہوئی دنیا سے قدرے مختلف' صاف اندازہ ہوا کہ ___ ''دنیا کی جو شکل دیکھی ہے یہ وہ شکل نہیں ہے۔ یہ گویا ایک خواب ہے یا کچھ اور'' ___ یہ احساس بھی انھیں وہاں کی فطرت کو محظوظ کر کے، برف سے ڈھکی ہوئی زمین کو دیکھ کر ہوا انھیں لگا کہ ہر قریب کی چیز دور چلی گئی ہے اور ہر شئے برف سے ڈھکی گیان دھیان میں مصروف ہے۔ کلکتہ اور کائنات باہم شیر و شکر ہونے لگے۔ سچ یہ ہے کہ فطرت دونوں کے مابین

نقطۂ اتصال تھی۔ پھر فطرت فکر میں تبدیل ہوتی ہے اور ایک مانوس سا ربط پیدا ہوتا ہے جو جغرافیائی اجنبیت کو دور کر کے اکثر بڑے ذہنوں میں نمودار ہوتا ہے۔ خواہ وہ کسی مقام۔ ماحول اور علاقہ کے ہوں۔ اسی لئے لندن میں رہتے ہوئے ٹیگور یہ کہنے میں ہچکچائے نہیں ___ ''کسی ایک مقام پر کسی فکر کی توانائی جمع ہو جاتی ہے تو وہ دوسری جگہ رازدارانہ طور پر دوسری طرف منتقل ہو جاتی ہے ___'' جو کبھی کبھی فطرت کی حیرت زائی سے گونگا بھی کر دیتی ہے اس لئے کہ وہ وقت تخلیقی عمل کا کم' فطرت کے امتزاج وانجذاب کا زیادہ ہوتا ہے جس کے پہلو در پہلو سے نظمیں جنم لیتی ہیں۔

لندن میں ایک غیر معمولی فطری منظر سے متاثر بلکہ غرق ہونے کے بعد ہزار کوششوں کے باوجود وہ نظم نہیں کہہ پائے لیکن ایک بار جب شعوری طور پر نظم کہنے کا ارادہ کیا تو ان پر کیا گذری انھیں کی زبان سنیے ؎

> ''ایک دن ہاتھ میں بیاض اور سر پر چھتری لے کر نیلے سندر (آسمان) اور سمندر کے کنارے پہاروں کے درمیان ایک شاعر کے فرائض ادا کرنے گیا۔ میں نے خوبصورت جگہ کا انتخاب کیا تھا .....ایک سالم ساحلی پتھر سدا سمندر کی طرف جھکا سا تھا' جھاگ کی لکیریں رقیق نیلے رنگ کے جھولے پر دن کے نیلے آسمان پر جھولا جھولتے ہوئے گیت میں مگن ہو کر مسکراتے ہوئے سو رہی ہیں.....عقب میں قطار میں کھڑے صنوبر کے خوشبودار سائے جنگل کے آنچل کی طرح لہرا رہے ہیں۔ اسی پتھر کی مسند پر بیٹھ کر مکنتری (غرقاب کشتی) کے عنوان سے ایک نظم کہی تھی۔ وہی سمندر کے پانی میں ڈال کر آ جانے پر شاید آج بیٹھ بیٹھ کر سوچتا کہ وہ نظم تو اچھی ہوتی تھی لیکن وہ راہ تو مسدود ہو گئی ہے۔'' (میری یادیں)

لیکن وہ نظم بھی وہیں غرقاب ہو گئی۔ نظم تو کسی طرح ہو گئی لیکن راستے مسدود کر گئی اور یہ احساس بھی دلا گئی کہ شاعری اور مصوری میں بہر حال فرق ہوا کرتا ہے۔ ٹیگور نے اس نظم کو اپنے مجموعے سے خارج کر دیا کہ اس میں باہر کا حسن زیادہ تھا۔ اندر کا حسن کم۔ صرف آنکھوں سے دیکھ کر اور دل میں ڈوب کر نظم کہنے کے درمیان کیا فرق ہوا کرتا ہے۔ فطرت کیا ہوتی ہے حسن فطرت کے کے احساسات تخیل و وجدان کا نرم و نازک حصہ کس طرح بنتے ہیں۔ یہ بات قلم، کاغذ اور نیلی چھتری سے طے نہیں ہوتی۔ یہ ایسا احساس ہوتا ہے جو نا قابل بیان ضرور ہوتا ہے لیکن پھر بھی آگے چل کر ٹیگور نے 'حسن کا احساس' کے مضمون میں اس کو کچھ اس طرح بیان کیا ہے ؎

> ''انسان بالآخر اس بات سے واقف ہو گیا ہے کہ یہ صرف اس کے ادراک کی محدودیت ہے جو اس کے جمالیاتی شعور کے میدان کو حسن اور بدصورتی میں تقسیم کرتی ہے۔ جب اس میں چیزوں کو ذاتی مفاد اور حواس کے فقدان کے مسلسل مطالبات سے الگ کر کے دیکھنے کی قوت پیدا ہو گی۔ تب ہی اس میں ہر طرف پھیلے ہوئے حسن کو دیکھنے کی بصیرت حاصل ہو گی۔ اسی وقت یہ محسوس کر سکتا ہے کہ جو چیز ہمیں خوشگوار نہیں لگتی وہ لازمی طور پر بدصورت نہیں بلکہ حقیقت میں حسین ہوتی ہے۔''

عمر کی اس منزل پر جب سچائی کی روشنی پورے طور پر واضح نہ ہو فلسفۂ حیات سمجھنے کا شعور نہ ہو پھر وہاں فطرت اپنا کام کرتی ہے۔ شفق کی لالی ادراک بن کر رگِ جاں میں اتر جاتی جاتی ہے شام کا دھندلکا ایک نئی روشنی دیتا ہے خونِ جگر ٹھاٹھیں مارتے

ہوئے سمندر کا روپ اختیار کر لیتا ہے کم و بیش یہی کیفیت ان کی نظم ''دل شکستہ'' میں پائی جاتی ہے جسے انھوں نے محض اٹھارہ برس کی عمر میں کہا تھا۔ اس عمر میں سبھی چیزیں اٹھارس برس کی ہو جاتی ہیں۔ حقیقی دنیا بھی تصورات کے دھند میں لپٹ جاتی ہے۔ کچھ اشارے ہوتے ہیں، کچھ سائے، کچھ حقیقت ہوتی ہے تو اس سے زیادہ رومان اور سر پر نیلا آسمان اور زمین پر تخیل و وجدان۔ مادی دنیا سے دور، ایک ایسا انسان جہاں صرف دل کا معاملہ ہوتا ہے دماغ کا نہیں، دنیا کا تو بالکل نہیں۔ ایک منظّم سی بد نظمی۔ ایک بے ترتیب سی ترتیب، کیا اچھی بات ٹیگور نے کہی ہے ؎

''اسی طرح ناپختہ ذہن کے جھٹ پٹے میں بے شمار جذبات عجیب و غریب شکل اختیار کر کے ایک بے نام سا سمت اور لا متناہی جنگل کے سائے میں گھومتے رہتے ہیں۔''

یا

''جب زندگی ایک ناکام حالت میں خوابیدہ صلاحیتیں اجاگر ہونے کے کوشاں رہتی ہیں جب سچائی کو ہم دیکھ پاتے ہیں اور وہ ہمارے بس سے باہر نہیں ہوتی ہیں' تب وہ کثرت کے ذریعہ ہی اپنا اعلان کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔'' (میری یادیں)

عنفوانِ شباب سے وابستہ فطرت کی یہ پاکیزہ کیفیت اور معصوم سی یہ خلش و تپش اس وقت تک قائم رہتی ہے جب تک زندگی کے تلخ ایام اور گردشِ صبح و شام اسے اخلاقیات کی ایک نئی دنیا میں نہیں لے جاتی مشکل یہ بھی ہے کہ اکثر زندگی دل کی ان کیفیتوں سے دور صرف دماغ بلکہ اکثر بے دماغی بلکہ بد دماغی سے ٹکراہٹوں میں مبتلا رہتی ہے۔ لیکن یہاں بھی ٹیگور جیسا بڑا ادیب فطرت کو انسانی فطرت میں بدل کر دیکھتا ہے سماج کے پیچ و خم، سرد و گرم کو آنکنے کا ایک راستہ راست نوعیت کا ہوتا ہے جو اکثر غیر ادب ہوتا ہے لیکن اس الجھن کو ذہن اور وژن دینے کا کام شیکسپیر، غالب جیسے بڑے فنکاروں نے کیا۔ ٹیگور بھی کہتے ہیں ؎

''دل کو جہاں اخلاق اور سلوک کی چادر میں چھپے ہونے کے باعث اپنی مکمل شناخت پیش کرنے کا موقع فراہم نہیں کرتا وہاں آزاد اور سرگرم دلوں کے کارناموں کے دیپک راگ سے ہم متعجب ہو گئے تھے۔''

اس دیپک راگ کے سُر انیک ہیں جو کبھی نو بائرن کی شاعری میں سنائی دیتے ہیں کہ انقلاب فرانس کے بعد فرانس کے ، مذہب سماج کے دل کو بائرن نے فطرت میں بدل دیا۔ انگریزی کی رومانی شاعری اور رومانی تحریک پس پردہ فطرت کے رول کی نمائندگی کچھ اسی طرح کے دلی جذبات کے ترجمان کرتی ہے۔ اردو میں بھی اقبال، جوش، فیض وغیرہ کی نیم رومانی فلسفیانہ شاعری سماج کو فطرت اور فطرت کو سماج میں بدلتے ہوئے دیکھنا چاہتی ہے۔ ٹیگور کی نظموں اور گیتوں کو بھی سر سنسار ملا۔ خود لکھتے ہیں ؎

''انگریزی ادب کے یہی رجحان ہمارے ملک کے تعلیم یافتہ نوجوانوں میں خصوصی طور پر سرایت کر گیا تھا۔ اسی سرگرمی کی لہروں نے بچپن میں ہم لوگوں پر چاروں طرف سے حملہ کیا تھا۔ اس لئے پہلی بیداری کے ایام ضبط کے نہیں بلکہ جوش و ولولہ کے ہی تھے۔''

اور یہ قیمتی جملے ؎

''دلی جذبات محض ادب کا ایک آلہ ہے یہ مقصد نہیں ہے۔۔ادب کا مقصد مکمل حسن، ضبط اور سادگی ہے۔اس بات کو انگریزی ادب نے کبھی تسلیم نہیں کیا ہے۔''

ٹیگور کا خیال ہے کہ شعروادب میں سچائی کو دماغ سے زیادہ دل سے قبول کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ادب میں اس کو دل سے محسوس کرنا ہی اس کا بامعنی اور بامقصد ہوتا ہے۔ٹیگور کے اس خیال سے اختلاف کی گنجائش نکل سکتی ہے لیکن آگے چل کر ان کے بامعنی میں بامقصد بھی جڑتا چلتا ہے اور یہ احساس بھی کہ انھوں نے ادب، شاعری، حسن وغیرہ کے بارے میں جو کچھ سوچا وہ پورے طور پر درست ہو۔کچھ غلطیاں ان سے ہوئی ہیں یہ اعتراف انھوں نے ترقی پسند تحریک کے تعلق سے دیئے گئے پیغامات اور خطبات میں کئے ہیں۔یہاں ان کے خیالات کو غلط ثابت کرنا یا ان کے خیالات کی تردید کرنا ہرگز مقصد نہیں ہے بلکہ صرف اتنا کہ ان کی زندگی میں فطرت کا کیا رول اور سچائی وحسن کی تلاش میں فطرت کس طرح کروٹ بدل بدل کر فکر کا روپ دھارن کرتی رہی اور شعروادب کے بارے میں ان کے نرم ونازک افکار کو جنم دیتی رہی۔اس کا طائرانہ اظہار۔ٹیگور نے بار بار اس بات کا اظہار کیا ہے کہ میں صرف اپنے دلی جذبات پر یقین رکھتا تھا اور اسی جذبہ کو ایک آگ کی طرح روشن کرنا چاہتا تھا اور اس آگ کی روشنی میں حیات وکائنات کو سمجھنا چاہتا تھا۔سچائی کو تلاش کرنا چاہتا تھا۔یہ تلاش اور یہ آگ ان کے زلفوں وگیتوں روح بن کر دوڑیں تبھی وہ کہتے ہیں ؎

''گیتانجلی میں میرے جو گیت ہیں وہ میں نے قصداً نہیں لکھے ہیں۔دراصل یہ میری روح کی آوازیں ہیں۔میری روح کی عبادتیں ہیں ان کے اندر میری زندگی کے وہ سارے دکھ سکھ ہیں وہ ساری بندگیاں ہیں جو الفاظ کا روپ دھارن کر چکی ہیں۔''

اور یہ جملے ؎

''ایک ذہنی تفکر دل کے سرور کے لئے انتہائی ضروری ہے۔دکھ سے کنارہ کشی کی خواہش نہیں بلکہ صرف اس کی لہریں ہی لطف اندوزی کا سامان ہوا کرتی ہیں۔اسی لئے تو شاعری میں اس کا بازار گرم ہوگیا۔''

ملاحظہ کیجئے اردو شاعری میں جہاں غم کو دولت غم، نشاط غم یا فلسفۂ غم کہا گیا اور غم کے چلے جانے پر ساری کائنات کو چلے جانے کو کہا گیا (غم گیا ساری کائنات گئی) لیکن ٹیگور کے یہاں اردو شاعری کا روایتی غم نہیں ملتا۔ذاتی غم بھی نہیں ملتا۔غم کے اشارے ملتے ہیں اور کہیں کہیں سائے جیسے وہ فطرت کے بڑے فلسفہ میں ڈھال کر رومانی بنا دیتے ہیں جو آگے چل کر وجدانی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔گھر کی زمیندارانہ کیفیت اور پدرانہ تربیت کی وجہ سے ٹیگور اپنی ذات میں محصور رہے جس کا اعتراف انھوں نے بار بار کیا ہے۔لیکن یہ حصار ایسا نہ تھا کہ جو دنیا سے بیگانہ کر دے۔تعلق کو ختم کر دے۔۔شاید اسی کو دیکھ کر اردو کے ممتاز ترقی پسند ناقد اختر حسین رائے پوری نے ٹیگور پر فراریت کا الزام بھی لگایا۔خود ٹیگور نے بھی کہا تھا کہ ایک وقت تھا جب میں خود ہی اپنی ذات میں کھویا ہوا تھا بے سبب احساسات اور بے مقصد آرزوؤں کے مابین میرا تصور مختلف بھیسوں میں سرگرداں تھا۔اس طرح کی نظمیں 'دل کی وحشتیں' میں شامل ہیں۔ٹیگور کا بڑا گھر اور اتنی ہی بڑی تنہائی

چنانچہ دل تنہا، جسم تنہا تو دماغ بھی تنہا ہو ہی جائے گا۔ لاشعوری طور پر وہ تنہائی کی فطرت اور فطرت کی تنہائی کے قریب تر ہوتے گئے۔ ایسے ہی ایک احساس جاگا کہ:

''میرا تمام تر اندرون جاگ اٹھا دیکھا جو بھی لکھتا تھا وہ مکمل میرا ہی ہوتا تھا، بیرون کی دنیا قریب سے سمجھنے کے لئے اندرون کا جاگنا ضروری ہوا کرتا ہے''۔

حالانکہ ٹیگور یہ بھی کہتے ہیں:

''اسے کوئی بھی باعث فخر محسوس نہ کرے لیکن ہوتا کچھ یوں ہے کہ یہ تنہائی اور اس کی شدت پہلے اصولوں کو توڑتی ہے اس کے بعد اصولوں کو خود اپنے اختیار میں لیتی ہے۔ تب وہ صحیح معنوں میں آپ کے اختیار میں ہوتی ہے۔''

بعد میں ٹیگور کا یہی رویہّ اپنی شاعری کے بارے میں بھی رہا۔ یہی نہیں وہ آرٹ اور فن کے بارے میں بھی ایک الگ قسم کی رائے رکھتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں ؎

''ہم دماغ بھی رکھتے ہیں اور دماغ اپنی خوراک تلاش کرتا ہے۔ دماغ اشیا میں منطق تلاش کرتا ہے۔ اس کا مقابلہ صداقتوں کی کی مختلف النوع پہلوؤں سے پڑتا ہے اور وہ الجھ کر رہ جاتا ہے جب وہ چیزوں کے متضاد پہلوؤں میں کوئی اصول وحدت تلاش کرنے میں ناکام رہتا ہے۔''

ساتھ میں وہ یہ بھی کہتے ہیں ؎

''انسان کی ذاتی شخصیت جسمانی اور دماغی ضرورتوں سے برتر اور ماورا اس مقام پر ہے جہاں وہ بیکار اور مفید ہونے کے پہلوؤں سے آزاد ہے۔ یہ انسان میں سب سے بلند عنصر ہے یعنی اس کی ذاتی شخصیت اس وسیع وعریض دنیا سے اس کے اپنے ذاتی رشتے ہیں اور وہ اپنی ذات کی تشکیل کے لئے اس سے وابستہ ہے۔''

صد فی صد خارجی دنیا میں جینے والوں اور آرٹ وفن کو بھی اسی انداز سے برتنے والوں کو ٹیگور کے اس خیال سے اختلاف ہوسکتا ہے اور ہوا بھی لیکن ان سب کے باوجود یہ تو تسلیم کیا گیا ہے کہ ٹیگور کی فطرت اور فلسفہ دونوں ہی اس وسیع وعریض دنیا سے ماورائی انداز سے سہی رشتے تو بناتی ہے جہاں فطرت حسن اور فلسفہ حسن خود ایک اپنی دنیا بنا لیتا ہے جسے آسانی سے سمجھ پانا عموماً مشکل ہوا کرتا ہے اسی لئے ٹیگور کا کہنا ہے کہ باہر کی دنیا ایک طرح سے میکانکی رویوں کا ڈھیر ہوتی ہے۔ ہمارے لئے کچھ اشیا ضرور پیدا کر جاتی ہیں لیکن احساس کی دنیا میں یہ محض پرچھائیاں ہوتی ہیں اس لئے کہ احساس وتصور کی دنیا لامحدود ہوتی ہے جہاں سائنس بھی اپنا منہ موڑ لیتی ہے اور یہ اعلیٰ مقام آرٹ اور فن حاصل کر لیتا ہے اور بڑی شاعری اسی نقطۂ عروج سے جنم لیتی ہے۔ اس کو آپ جو بھی نام دیں۔ بیگانگی، تنہائی یا احساس کی گہرائی ۔ ٹیگور یہیں سے الگ ہوتے ہوئے اپنی منفرد ومعیاری پہچان بناتے ہیں۔ ٹیگور پر لکھتے ہوئے فراق گورکھپوری نے ایک مضمون میں ٹھیک ہی لکھا تھا ؎

''بات یہ ہے کہ شعرا فلسفیوں کی طرح منطق میں اپنے کو محدود نہیں رکھ سکتے ان کو اس کو اس کی

ضرورت نہیں کہ اپنے کمال اور تخیل کو منطق پر قربان کر دیں قیود منطق سے کلام ٹیگور بالکل آزاد ہے۔''

ایک جگہ اور لکھتے ہیں ؎

''ٹیگور کا کلام ڈرامیٹک آرٹ کا اعلیٰ نمونہ اور شاعرانہ بیگانگی کی بہترین مثال ہے..... یہ انتہا درجے کی بیگانگی اور انتہا درجے کی ہمدردی ٹیگور کی کامیابی کا راز ہے۔''

فراق کے ان جملوں پر غور کرنے کی ضرورت ہے وہ بیگانگی کے ساتھ ہمدردی لفظ کا بھی استعمال کرتے ہیں اگر صحیح ہے اور یقیناً صحیح ہے کہ یہ ہمدردی کیا ہے اور کس نوعیت کی ہے۔ یہ ہمدردی فطرت سے ہے۔عورت سے ہے۔انسان سے ہے یا پوری کائنات سے۔اس ہمدردی کا بے محابا اعلان نہیں ہے یہ تخیل وتصور کی پرواز سے جنم لیتی ہے اور فطرت میں سما جاتی ہے اسی لئے فراق یہ لکھنے پر مجبور ہوئے ؎

''ٹیگور کے تخیل کی وسعت وجولانی محتاج بیان نہیں۔وہ ہر طرح کے انسانوں اور انسان کے مختلف جذبات کی کیفیتوں کو ایسا اپنا لیتے ہیں اور اس میں شاعرانہ جوش وخروش و بیگانگی اس طرح کوٹ کوٹ کر بھر دیتے ہیں گویا وہ ان ہی کا حصہ ہے.....ان کا تخیل فطرت انسانی پر اتنا حاوی ہے اور ان کی شاعری اصلیت میں اس قدر ڈوبی ہوتی ہے گویا انھوں نے اپنی شخصیت میں تحلیل کر دی ہے۔''

اس لئے اگر آپ کو ٹیگور کی شاعری۔افسانہ نگاری کو سمجھنا ہے تو پہلے ٹیگور کو سمجھنا ہوگا۔ان کا ذہن،ان کی نفسیات،ان کے جذبہ فطرت اور احساس حسن کو سمجھنا ہوگا جس میں فطرت اور حسن کی نزاکت، پراسراریت اور حرارت کا ایک ایسا طوفان لہریں مارتا نظر آئے گا جس کو پکڑنا آسان نہیں' اس لئے کہ یہاں جذبہ،تخیل،تصور،تفکر،تصوف سبھی پوری لطافت اور گھلاوٹ کے ساتھ شیر وشکر ہو جاتے ہیں اور مسرت سے بصیرت تک کا ایک غبار آمیز اور شبنم ریز سفر طے کرتے ہیں۔ مسرت کے بارے میں وہ کہتے ہی:

''کوئی چیز اسی وقت مکمل طور پر ہماری اپنی ہوسکتی ہے جب وہ ہمارے لئے مسرت بخش ہو.....''

اس جملے سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ ٹیگور مسرت کو علیحدگی (ISOLATION) میں نہیں لیتے یا ان کا تصورِ فطرت ومسرت ماورائی نہیں ہے۔وہ زندگی کے اشیا کے ذریعہ ہی مسرتوں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کے باطن کا احساس خارج سے ہی پیدا ہوتا ہے۔فطرت سے،عورت سے،فکر وعمل سے،رومان وجدان سے غرض کہ پوری کائنات سے وہ خود کہتے ہیں:

''حسن ہر طرف ہے اس لئے ہر چیز سے ہمیں مسرت حاصل ہوسکتی ہے.....یا سچائی ہر جگہ موجود ہے اس لئے ہر چیز علم کے دائرے میں ہے۔''

وہ یہ بھی کہتے ہیں جیسے جیسے ہمارا شعور بیدار ہوتا جائیگا حسنِ جمال تیز تر ہوتی جائے گی یوں بھی مذہبی کتابوں میں اس کے اشارے ملتے ہیں کہ کائنات کی تخلیق ایک لامحدود مسرت کے لئے ہی کی گئی ہے۔اچھی بات یہ ہے کہ ٹیگور فطرت، صداقت،حسن وغیرہ کو الگ الگ نہیں دیکھتے وہ اسی دنیا اور معاشرے سے جوڑ کر دیکھتے ہیں۔ان کی یہ وابستگی اور ہم آہنگی

انھیں انفرادیت اور فراریت دونوں سے بلند رکر دیتی ہے لیکن ان تمام تذکروں کا یہ مطلب بھی نہیں کہ دنیا میں بدصورتی نہیں ہے، جھوٹ نہیں ہے ایک جگہ لکھتے ہیں ؎

''جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہر طرف حسن ہی ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اپنی زبان سے بدصورتی کا لفظ خارج کر دیا جائے۔ یہ کہنا اتنا ہی بے معنی ہے جتنا کہ یہ کہنا کہ جھوٹ کچھ نہیں ہے۔ یقیناً جھوٹ موجود ہے لیکن یہ جھوٹ کائنات میں نہیں بلکہ ہماری قوت ادراک میں اس کے منفی عنصر کے طور پر موجود ہے۔ بدصورتی بھی اسی طرح ہماری زندگی میں حسن کے بگڑے ہوئے اظہار اور سچائی کے نامکمل احساس سے جنم لینے والے فن میں موجود ہے۔ ہمارے اندر ہر چیز کے اندر موجود سچائی کے اس قانون کے خلاف ہم اپنی زندگی کو ایک حد تک برقرار رکھ سکتے ہیں۔ اسی طرح ہر جگہ موجود ہم آہنگی کے ابدی قانون کے خلاف عمل کر کے ہم بدصورتی ہی میں اضافہ کر سکتے ہیں۔۔'' (حسن کا احساس)

ان تمام مکروہ سچائیوں کے باوجود وہ بدصورتی میں صورت اور غیر حسن میں حسن تلاش کرتے ہیں جیسے پریم چند نے تلاش کیا لیکن پریم چند کی تلاش میں زمینی صداقت اور حقیقت ہے اور ٹیگور کے یہاں رومانیت اور کہیں کہیں پراسراریت جو انھیں فطرت کی پراسراریت اور حسن کی رمزیت سے جوڑتی ہے۔ جسے بعض نقادوں نے روحانیت اور ماورائیت سے جوڑ کر دیکھا جو شاید غلط بھی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی سریّت روحانی تصور میں ڈھل جاتی ہے اور کبھی رومانیت حقیقت ابدی کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ بڑی شاعری یوں بھی رومانی احساسات اور سری تجربات یا تجربات کی سریت کی دین ہوا کرتی ہے جس کے لئے شعور علم سے زیادہ شعورِ کائنات ضروری ہوا کرتا ہے۔ یہی شعور کائنات جب انسانی و آفاقی قدروں میں ڈھل کر شعری پیکر میں جذب ہوتا ہے تو ایسی بڑی بامعنی اور بامقصد شاعری ہر عہد میں اپنی معنویت کی روشنی بکھیرتی رہتی ہے اور وہ اپنے عہد کی سرحد پار کر کے ہمہ عہدی ہو جاتی ہے۔ ویسے بھی جہاں نغمہ، نغمۂ حیات بن جاتے فطرت، فطرت کائنات ہو جائے جہاں آنسو موتی اور موتی آنسو بن جائیں۔ اور جہاں بقول جوش ملیح آبادی:

''جہاں نوحوں کی گود میں راگنیاں پروان چڑھنے لگیں۔ جہاں پلکوں کی نوک پر آسمان تولے جانے لگیں۔ جہاں شعور کی چھلنی کائنات چھانی جاتی ہو۔ جہاں اوس کی بوندو میں الاؤ روشن کئے جاتے ہوں جہاں بوئے گل محبت بن جاتی ہو۔''

وہاں سے ٹیگور کی شاعری اور فنکاری جنم لیتی ہے۔ ان کی غیر معمولی تصنیف سادھنا کی چند سطروں پر مضمون ختم کرتا ہوں۔ ان کو پڑھیے اور پڑھنے کے بعد سوچئے کہ کیا ٹیگور صرف فطرت پسند تھے۔ کیا ٹیگور کا عشق صرف قدرت سے تھا۔ پوری کائنات سے نہیں تھا ؎

''ہمیں معلوم ہونا چاہئے ہر ملک انسانیت کا حصہ ہے اور ہر ایک کو اس سوال کا جواب دینا ہے! آپ کے پاس انسان کو دینے کے لئے کیا ہے، آپ نے خوشحالی کے کون سے نئے طریقے ایجاد کئے ہیں؟ جیسے ہی کوئی اس دریافت کے لئے ضروری حیات بخش قوت کھو دیتا ہے وہ مردہ زن یعنی

آفاقی انسان کی تنظیم کا ایک مفلوج رکن بن جاتا ہے۔صرف وجود باقی رہنا کوئی شان کی بات نہیں ہے۔

ہمارے عہد کی ایک نئی سچائی ایک نئی زندگی کی یہ موجیں ہیں جو ہمیں کام کرنے پر آمادہ کرتی ہیں .....تاہم روح کی اساس میں اس چاہت کا ایک رجحان ہے کہ سامان آرائش کے طور پر اپنی انفرادیت سے انسانیت وزینت بخشی جائے۔''

انفرادیت سے انسانیت تک کا یہ سفر یہ رجحان دنیا کے تمام رجحانوں کو پیچھے چھوڑ دیتا ہے خواہ وہ اشتراکیت ہی کیوں نہ ہو۔ ٹیگور صرف اپنے عہد تک محدود نہیں تھے بلکہ ان کے اقدار وافکار انسانی مستقبل کی بصیرت رکھتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ وہ کل ہمارے لئے جتنے اہم تھے آج بھی ہمارے لئے اتنے ہی اہم، کارآمد اور عظیم ہیں۔

⊙ ڈاکٹر احتشام علی
لیکچرر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور

نظریے اور فن کی کشاکش
(شعریاتِ فیض: ایک محاکمہ)

Abstract:

Faiz Ahmed Faiz is reckoned as one of the most prominent poets of the Modern Urdu Poetry. He made the revolution a romantic rendezvous, but his natural romantic expression and commitment with progressive manifesto create a confrontation in his poetic text. The article under view is a modest endeavor to pinpoint the features of the above conflict in Faiz's poetry.

Keywords:

Faiz Modern Urdu Poem Progressive Movement Revolution Poetry

شعریاتِ فیض کو جدید اردو نظم نگاری کی روایت کے تناظر میں دیکھیے تو نہ جانے کیوں ذہن انیسویں صدی کی عظیم کلاسیکی روایت میں موجود اُس شعری تثلیث کی طرف چلا جاتا، جسے انیسویں صدی کے نصف تک قلعہ معلّٰی میں بالترتیب ذوقؔ، مومنؔ اور غالبؔ کے ناموں سے موسوم کیا جاتا تھا۔ یاد رہے کہ شیخ ابراہیم ذوقؔ، مومن خان مومنؔ اور میرزا اسداللہ خان غالبؔ کے انتقال کے بعد بھی یہ تثلیث تو اُسی طرح قائم ہے مگر اُس میں ناموں کی ترتیب وقت کی کسوٹی پر کسے جانے کے بعد تبدیل ہوگئی ہے۔ اب مذکورہ عہد کے شعری نابغوں کے نام لکھتے ہوئے غالبؔ کا نام سب سے پہلے لیا جاتا ہے، مومن بدستور اپنے مقام پر موجود ہیں جب کہ ابراہیم ذوقؔ، جن کے نام کا کبھی طوطی بولتا تھا اب کہیں آخری نمبر پر نظر آتے ہیں۔ فیضؔ صاحب کا شمار بھی اُن کی زندگی میں اقبالؔ کے بعد سب سے بڑے شاعر کے طور پر کیا جانے لگا تھا بلکہ بعض ترقی پسند ناقدین تو اُنھیں اقبالؔ سے بھی بڑا شاعر قرار دیتے تھے، راشدؔ اپنی مشکل پسندی کے باعث خواص کے شاعر تو تھے، مگر عوامی مقبولیت کے پیمانے پر وہ بھی فیضؔ سے کوسوں دور تھے، میراجیؔ کا نام اُن کے انتقال کے بعد محض حاشیے پر ہی نظر آتا تھا، لیکن وقت کی بازی گری دیکھیے کہ اب جدید اُردو نظم کے سنجیدہ قارئین جب بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے بڑے نظم نگاروں کا ذکر کرتے ہیں تو فیض صاحب کے ساتھ مجید امجد، ن م راشد، میراجی اور اختر الایمان کے نام بھی ناگزیر

ہوجاتے ہیں۔ درج بالا معروضات کا مقصد فیض کی شعریات کا تقابل اُن کے معاصرین کے ساتھ کرنا نہیں ہے، بلکہ اُن اسباب کو نشان زد کرنے کی کوشش کرنا ہے، جنھوں نے فیض صاحب کی وفات کے محض ۳۵ برس بعد ہی اُن کے مقابل کچھ ایسے بڑے نظم نگار لا کھڑے کیے ہیں جن کی پذیرائی اور سنجیدہ مطالعات میں دن بہ دن اضافہ ہوتا چلا جا رہا ہے۔ گو فیض صاحب آج بھی کافی حد تک ایک برینڈ کا درجہ رکھتے ہیں، لیکن کیا کیجیے کہ وہ تو ذوقؔ کی مرضی کے بغیر بھی قلعہ معلیٰ کے کسی مشاعرے کی فہرست ترتیب نہیں پاتی تھی۔ درج بالا اسباب کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہی زیرِ نظر مقالے میں فیض صاحب کی شعریات کو مرکوز مطالعہ کا موضوع بنایا گیا ہے۔

فیض احمد فیضؔ (۱۹۱۱ء۔۱۹۸۴ء) کا شمار جدید اردو نظم کے اُن اہم ترین شعراء میں ہوتا ہے جنھوں نے نہ صرف ترقی پسند نظم کو اعتبار بخشا بلکہ ایک پورے عہد کو بھی اپنی شاعری سے متاثر کیا۔ اپنے عہد میں جو قبولِ عام اُن کی نظموں کو حاصل ہوا وہ کسی اور نظم نگار کے حصے میں نہیں آ سکا، خصوصاً قیامِ پاکستان کے بعد اُن کی شاعری نے بلا کسی نظریاتی تخصیص کے قارئین کا ایک وسیع حلقہ پیدا کیا۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ فیض کی وفات کو لگ بھگ پینتیس برس کا عرصہ گزرنے کے بعد اُن کی مقبولیت تو کافی حد تک برقرار ہے، لیکن شاعری کے سنجیدہ قارئین اب اُن کے شعری مرتبے کے بارے میں کوئی جاروبی بیان دیتے ہوئے ظن و تخمین کا شکار نظر آتے ہیں۔ شعریاتِ فیض کا مرکوز مطالعہ کرنے کے بعد گو ہم آج بھی فیض احمد فیض کو ترقی پسند تحریک کا سب سے کامیاب شاعر قرار دے سکتے ہیں، لیکن ہمیں اِس حقیقت سے بھی انکار نہیں کرنا چاہیے کہ اپنی آخری عمر تک پہنچتے پہنچتے فیض کی قوتِ متخیلہ (چند مخصوص دائروں میں گردش کرتے ہوئے) اُس آفاقی شعور سے لگ بھگ محروم ہوگئی تھی جو اُن کے دیگر معاصرین کے ہاں بدرجہ اتم موجود تھا۔ فیض کی نظموں میں ترقی پسندی اور رومانیت کی کشاکش دراصل اُس نظریے اور فن کی آویزش تھی جس نے ابتدائی شعری مجموعوں کی اشاعت کے بعد اُن کی شعری صلاحیتوں کو متاثر کرنے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ فیض کا ابتدائی مجموعہ کلام نقشِ فریادی کے نام سے ۱۹۴۲ء میں منظرِ عام پر آیا، تو اس کی ابتدائی نظموں پر رومانیت کے اثرات انتہائی نمایاں تھے۔ باقر مہدی کے بقول:

> ''نقشِ فریادی ۱۹۴۲ء میں شایع ہوئی اور ایک آندھی کی طرح چھانے کی بجائے آگ کی طرح آہستہ آہستہ شعری حلقوں میں قبول ہوئی۔''(۱)

گو ترقی پسند ناقدین نے ابتدا میں اِس شعری مجموعے کو زیادہ اہمیت نہیں دی تھی، لیکن اِس مجموعے کی چند نظموں مثلاً 'مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'، 'رقیب'، 'بول'، 'کُتے' اور 'موضوعِ سخن' کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا تھا۔ آزادی کے بعد فیض کی نظم 'صبح آزادی' کو جہاں کافی مقبولیت ملی وہیں اِس نظم پر علی سردار جعفری کے اُس اعتراض کو بھی کافی شہرت ملی تھی، جس میں انھوں نے کہا تھا کہ یہ نظم جن سنگھی اور مسلم لیگی دونوں لکھ سکتے تھے، علی سردار جعفری کی مراد یہ تھی کہ ایسے مبہم خیالات، جن میں اشتراکیت کا حقیقی تصور واضح نہ ہو سکے ترقی پسند شعرا کو قطعاً بیان نہیں کرنے چاہییں۔ لہٰذا فیض صاحب کو اپنی شاعری میں استعاروں کے پردوں کے پیچھے چھپنے کی بجائے براہِ راست اپنی منزل (اشتراکیت) کا اعلان کرنا چاہیے۔ 'صبحِ آزادی' کے وہ اشعار جو عام اور خاص دونوں طبقوں کے دل کی آواز ہونے کے باعث زبان زدِ عام ہوئے ملاحظہ فرمایئے:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں ، جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل

کسی پہ چارۂ ہجراں کا کچھ اثر ہی نہیں
کہاں سے آئی نگارِ صبا، کدھر کو گئی
ابھی چراغِ سرِ رہ کو کچھ خبر بھی نہیں
ابھی گرانیٔ شب میں کمی نہیں آئی
نجاتِ دیدۂ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی (۲)

یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ فیض کی شاعری کو زیادہ شہرت ملنے میں اُن بدلتے ہوئے عصری حالات کا بھی بڑا عمل دخل تھا، جن کے تحت ملک کے تعلیم یافتہ طبقے نے اُنھیں اپنا ہیرو مان لیا تھا، خصوصاً ۱۹۵۱ء میں راولپنڈی سازش کیس میں گرفتاری کے بعد فیض کی مقبولیت ملکی سطح سے تجاوز کر کے بین الاقوامی سطح تک پہنچ گئی تھی۔ ترقی پسند ادیبوں نے اِس دوران فیضؔ کو کھلے دل سے قبول کرتے ہوئے اُن کے لیے نظمیں ہی نہیں لکھی تھیں بلکہ اپنی بہت سی کتابوں کے انتساب بھی فیضؔ صاحب کے نام کیے تھے۔ فیضؔ کے جیل میں قیام کے دوران اُن کے دو شعری مجموعے دستِ صبا اور زنداں نامہ کے نام سے منظرِ عام پر آئے اور انھیں بے پناہ پذیرائی ملی۔ اِسی دورانیے میں بہت سے سنجیدہ ناقدین نے فیض کی شاعری کا حقیقی مزاج متعین کرنے کی بھی کوشش کی۔ اِس ضمن کلیم الدین احمد کی ایک اہم رائے ملاحظہ فرمائیے:

> ''فیض میں دو چیزیں ہیں جو دوسرے ترقی پسند شعرا میں نہیں ملتیں۔ پہلی چیز تو یہ ہے کہ فیض کو نظم کے فنی تقاضوں کا احساس ہے اور وہ فنی تقاضوں کو پورا کرنا چاہتے ہیں..... دوسری چیز جو فیض میں ملتی ہے وہ ایک طرح کی خود ضبطی ہے وہ اپنے آپ کو لیے دیے رکھتے ہیں اور دوسرے شاعروں کی طرح اپنے نعروں سے آسمان کو نہیں ہلاتے۔'' (۳)

کلیم الدین احمد نے فیض کے ہاں جس چیز کو خود ضبطی قرار دیا دراصل وہ فیض کا وہ منفرد غنائی اسلوب ہے، جو انھیں ایک خاص حد سے متجاوز نہیں ہونے دیتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فیض کی بیش تر نظمیں دیگر ترقی پسند شعرا کی طرح اکہریت، سپاٹ پن، مخصوص لفاظی اور نعرہ بازی کا شکار نہیں ہوتی تھیں بلکہ فہم، غنائیت اور متخیلہ کی آمیزش سے ایک نئی حسّیت کی تشکیل کرتی تھیں۔ اگر فیض کی نظموں میں مختلف رنگوں اور تمثالوں سے اُبھارے اُن پیکروں کی بات کی جائے جو کسی بھی تخلیق کار کی صلاحیتوں کو فہم اور ادراک سے مملو کر کے قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں تو اس ضمن میں نقشِ فریادی میں شامل محض نو مصرعوں کی نظم 'تنہائی' نصف صدی سے زائد عرصہ گزر جانے کے باوجود آج بھی تازگی کا احساس دلاتی ہے۔ مذکورہ نظم کے درج ذیل مصرعے دیکھیے، جن میں موجود امیجری اور داخلی کرب کی زیریں لہر نے نظم کی ساخت کو ایک ایسا احساساتی ہالہ عطا

کیا ہے، جو نصف صدی سے زائد عرصہ گزرنے کے باوجود آج بھی لَو دے رہا ہے۔ 'تنہائی' کا شمار راقم کی عاجزانہ رائے میں فیضؔ کی بہترین نظموں میں ہوتا ہے۔ نظم ملاحظہ ہو:

پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی نہیں
راہرو ہو گا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہگزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا (۴)

فیض کے تخلیقی سفر میں دستِ صبا اور زنداں نامہ ایک اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان دونوں مجموعوں میں فیض کا فن اپنی معراج پر پہنچا ہوا ہے۔ مذکورہ عہد میں فیض کی نظمیں قارئین کے لیے اس لیے بھی پُرکشش رہیں کیونکہ وہ دورانِ قید تخلیق ہوئیں تھیں۔ وزیر آغا کے بقول:

''فیض کی اس زمانے کی نظموں میں زنداں کے تجربات جذب ہوتے چلے گئے ہیں میں جب ان نظموں کو پڑھتا ہوں تو مجھے ان میں زنداں کے پھاٹکوں کے کھلنے اور بند ہونے کی آوازیں اور زرد فاقوں کے ستائے ہوئے پہرہ داروں کی ''خبردار'' صاف سنائی دیتی ہے۔''(۵)

فیض نے ابتلا کے اس دور میں اردو شاعری کو رجائیت کے اعلیٰ نمونے عطا کیے اور طوق و دار کے موسم کو خیالِ یار کی لَو سے منور کیے رکھا:

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رُخ پہ بکھر گئی ہوگی
غرض تصورِ شام و سحر میں جیتے ہیں
گرفتِ سایۂ دیوارودر میں جیتے ہیں (۶)

مذکورہ عہد کی نظموں میں 'زنداں کی ایک شام'، 'زنداں کی ایک صبح'، 'اے روشنیوں کے شہر'، 'ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'، 'یاد' اور 'ملاقات' کلامِ فیض میں انتہائی اہمیت کی حامل ہیں۔ مذکورہ نظموں میں بیان کیا گیا شعری تجربہ مختلف حسّیات کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے داخلی کرب کی صورت گری ایک نئے تناظر میں کرتا ہے۔ یہاں فیض نے اپنے معاصر ترقی پسند نظم نگاروں کی طرح اُن مخصوص استعاروں اور علائم کا استعمال نہیں کیا جو مذکورہ عہد کی نظموں میں جا بجا نظر آ رہے تھے۔ شعوری سطح پر مارکسی اور ترقی پسند نظریات کو اپنی نظموں کے قالب میں ڈھالنے کے باوجود فیضؔ لاشعوری سطح

پر اُن رومانوی اثرات سے مغلوب نظر آتے ہیں جو اُن کا فطری شعری میلان تھا۔ دستِ صبا اور زنداں نامہ کے بعد فیض کے ہاں شعور اور لاشعور کی یہ کش مکش مزید واضح ہو کر اپنا ادراک کراتی ہے۔ معروف ترقی پسند نقاد ممتاز حسین اِسی کش مکش کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''فیض کی شاعری میں ایک روایت قیس کی ہے اور دوسری منصور کی۔''(۷)

درج بالا دونوں کتابوں میں ہمیں کچھ ایسی نظمیں بھی نظر آتی ہیں جن میں فیض نے اپنے عصر کو ایک نامیاتی کل کی حیثیت سے دیکھا ہے اور اُن تمام مظلوموں، لاچاروں کے دکھوں کو اپنی شاعری کے ذریعے آواز دینے کی کوشش کی ہے جو اُن کے مخصوص مارکسی نظریات کی کسوٹی پر پورے اترتے تھے۔ 'طوق و دار کا موسم'، 'سرِ مقتل'، 'ترانہ'، 'ایرانی طلبہ کے نام'، 'نثار میں تری گلیوں کے'، 'ملاقات'، 'ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'، 'اے روشنیوں کے شہر'، 'دریچہ' اور 'Africa Come Back' ایسی نظمیں ہیں جو شاعری کے فکری رجحانات میں نئی تبدیلیوں کا پتہ دیتی ہیں۔ لیکن یہاں یہ سوال بھی قابلِ غور ہے کہ آیا ان نظموں میں شاعر نے اپنے اردگرد بپا آشوب کو ایک آفاقی تناظر میں دیکھا ہے یا ان نظموں کی داخلی ساخت میں خود اُس کی اپنی ذات کے منبع سے پھوٹنے والا ایک محدود سیاسی تصور کارفرما رہا ہے۔ نظم 'ایرانی طلبہ کے نام' کے چند مصرعے دیکھیے:

یہ کون سخی ہیں
جن کے لہو کی
اشرفیاں، چھن چھن، چھن چھن
دھرتی کے پیہم پیاسے
کشکول میں ڈھلتی جاتی ہے
کشکول کو بھرتی جاتی ہے
یہ کون جواں ہیں ارضِ عجم
یہ لکھ لُٹ
جن کے جسموں کی
بھرپور جوانی کا کندن
یوں خاک میں ریزہ ریزہ ہے
یوں کوچہ کوچہ بکھرا ہے (۸)

درجہ بالا نظم میں مختلف صوتی اور بصری امیجز کی مدد سے ظلم اور ناانصافی کے مقابل سینہ سپر نوجوانوں کا بیانیہ ایک آفاقی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اگر نظم کا عنوان ہٹا دیا جائے تو درج بالا مصرعے اُن لاکھوں مظلوموں کی استقامت اور جوانمردی کو نشان زد کرتے ہیں، جو مذکورہ عہد میں ہی نہیں بلکہ لمحۂ موجود تک سامراج کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر اپنے حقوق کی جنگ لڑ رہے ہیں۔ متذکرہ دونوں مجموعوں کے بعد فیض کے پانچ مجموعے منظرِ عام پر آئے مگر ان مجموعوں کی بیش تر نظموں میں برتا گیا اسلوب ایک طے شدہ پیٹرن اور سانچے میں اپنا ادراک کراتا ہے۔ تازہ تمثالوں اور مختلف حسیّات کی آمیزش سے تشکیل دیا گیا وہ منظر نامہ، جو ایک زمانے میں محض فیض کی تخلیقی اُپج کا زائیدہ تھا رفتہ رفتہ اُس پر کہولت کے اثرات نمایاں

ہونے لگتے ہیں۔ایک مخصوص 'آئیڈیالوجیکل وابستگی' اور پھر اُس آئیڈیالوجی کے طے کردہ دائرے میں اپنے تخلیقی امکانات کی بازیافت کسی بھی تخلیق کار کو ایسے مخمصے میں مبتلا کر دیتی ہے کہ اُس کی فطری صلاحیتوں کا متاثر ہونا بعید از امکان نہیں رہتا۔فیض کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ اُن کی بے پناہ مقبولیت، لینن انعام کا ملنا، بین الاقوامی سطح پر ملنے والی شناخت اور بڑے بڑے عہدوں پر فائز رہنے کے بعد اُن کی شعری شخصیت اُس تخلیقی اپج کا مظاہرہ نہ کر سکی جس کا تقاضا جدید اردو نظم کر رہی تھی۔فیض جہاں ایک مخصوص پرولتاری طبقے کے دکھوں کو اپنی شاعری میں سمیٹنے کی کوشش کرتے رہے، وہیں اپنی ذات کے اظہاریے کے لیے اُس مخصوص رجحان سے بھی پہلو تہی نہ کر سکے جسے ترقی پسند 'بورژوا جمالیات' سے تعبیر کرتے تھے۔نتیجتاً دستِ تہِ سنگ کی اشاعت کے بعد اُن کی شاعری ارتقائی منازل طے کرنے کی بجائے پہلے ہی سے موجود مضامین کو دہراتی نظر آتی ہے۔یہاں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہوگا کہ ہمارے بیش تر ناقدین نے بھی شعریاتِ فیض کی تفہیم کے دوران اُن کی شاعری کے 'اصل جوہر' کی بازیافت سے گریز کیا اور ہر کوئی اپنے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق فیض صاحب کو اپنی منشاء کا پابند بنانے کی سعی کرتا رہا۔کسی نے فیض کی شاعری کو 'انقلابی رومانیت' کا علمبردار قرار دیا تو کسی نے ان کی شاعری کو 'رومان سے حقیقت اور حقیقت سے رومان کی طرف مراجعت' سے تعبیر کیا جس سے تنقیدی تعبیروں میں تناقض کی نت نئی صورتیں پیدا ہوئیں۔

فیضؔ کے آخری چار شعری مجموعوں کا مطالعہ اِس بات کا غماز ہے کہ اُن کے ہاں آخری عمر میں منظرِ عام پر آنے والے کلام میں عصری شعور اور حسّی ادراک کی کارفرمائی انتہائی محدود ہے۔اس دور کے کلام میں نہ صرف پامال شدہ مضامین کو بار بار استعمال کیا گیا ہے، بلکہ کلاسیکی شعراء کے اثرات کو بغیر کسی تقلیب کے اظہاری سانچوں میں ڈھالنے کی ناکام کوششیں کی گئی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اُن کے اِس دور کے کلام میں کلاسیکی شعراء کے تضمین شدہ مصرعوں کے ساتھ غیر تضمین شدہ مصرعے بھی جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔فیضؔ نے نظم کی جدید حسیّات کو بروئے کار لانے کی بجائے ایسے استعارات و علائم کا بے دریغ استعمال کیا جو اُن کے معاصرین کے ہاں کلیشے کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔مذکورہ دور میں فیض جیسے غنائی اسلوب رکھنے والے نظم نگار کے ہاں سپاٹ لفاظی اور نامانوس کھردرے لہجے کے نقوش کی ایک جھلک ملاحظہ کرنے کے لیے سرِ وادیِ سینا کا یہ نظمیہ انتساب دیکھیے جو اُن کی نظموں میں رونما ہونے والی فکری اور اسلوبیاتی تبدیلیوں کو نشان زد کر رہا ہے:

آج کے نام
اور
آج کے غم کے نام
آج کا غم کہ ہے زندگی کے بھرے گلستاں سے خفا
زرد پتوں کا بن
زرد پتوں کا بن جو مرا دیس ہے
درد کی انجمن جو مرا دیس ہے
کلرکوں کی افسردہ جانوں کے نام

کرم خوردہ دلوں اور زبانوں کے نام
پوسٹ مینوں کے نام
تانگے والوں کے نام
ریل بانوں کے نام
کارخانوں کے بھوکے جیالوں کے نام (۹)

فیضؔ صاحب کی ۱۹۶۵ء کے لگ بھگ شایع ہونے والی درج بالا نظم کے لفظی و معنوی ساختیوں پر ایک نظر دوڑایئے اور اِس کے بعد علی سردار جعفری کی ۱۹۵۰ء میں شایع ہونے والی ایک نظم 'امن کا ستارہ' کے آخری مصرعے بھی ملاحظہ فرمایئے:

کاشتکاروں کی 'جے' کا مگاروں کی جے
ابر دولت کی ٹھنڈی پھواروں کی جے
انجنوں ، پٹریوں اور ریلوں کی جے
سیب کے پیڑوں ، انگور کی سبز بیلوں کی جے
میوزیم کی ، کتب خانوں کی ، اسپتالوں کی جے
علم و حکمت کی جے ، باکمالوں کی جے

برف کے نیچے سوتے جوانوں کی جے
شاعروں کے ترانوں کی جے (۱۰)

اوپر درج دونوں نظموں کے چند مصرعوں کا انتخاب محض اُس اسلوب کی شناخت کے لیے پیش کیا گیا ہے، جو اردو ادب میں اشتراکی نظریات اور پرولتاری دکھوں کی ترویج کے لیے تو انتہائی مؤثر رہا، لیکن فیض صاحب نے جب اسے اپنی نظموں کے فطری بہاؤ کے برخلاف شعوری طور پر اپنانے کی کوشش کی تو اُن کی نظموں کی سلاست اور روانی ہی متاثر نہیں ہوئی بلکہ فنی طور پر بھی وہ انتہائی کمزور ہوگئیں۔ درجہ بالا معروضات اس بات پر دال ہیں کہ ادب میں کوئی محاکمہ بھی حرفِ آخر نہیں ہوتا، کسی مخصوص عہد یا زمانے میں کسی ادیب یا شاعر کے نام کا طوطی بولنا، اُسے بقائے دوام کے دربار میں جگہ دلانے کے لیے قطعاً ناکافی ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی تمام تر شعری صلاحیتوں اور مذکورہ عہد میں قبولِ عام کی سند حاصل ہونے کے باوجود، ترقی پسند تحریک کا یہ اہم ترین شاعر آج لٹریری فیسٹولز، میڈیا اور ادبی میلوں میں تو جا بجا دکھائی دیتا ہے، مگر شاعری کے سنجیدہ پارکھ فیضؔ کے کلام کو اب وہ توجہ دینے پر آمادہ نظر نہیں آ رہے، جو اُن کے دیگر معاصرین خصوصاً مجید امجد، راشد اور اختر الایمان کو مل رہی ہے۔ فیض کی چند غنائی نظمیں گو ہمیشہ ہمارے اجتماعی حافظے کا حصہ رہیں گی، لیکن وقت جو کھرے کھوٹے کی کسوٹی پر کسنے کے بعد، ذوقؔ جیسے نابغے کو بھی 'مٹی کے پہاڑ' میں تبدیل کر دیتا ہے، مشاعروں، فیسٹولز اور ادبی میلوں سے قطعاً مرعوب نہیں ہوتا اور اپنا فیصلہ سنانے کے بعد اپیل کا حق بھی سَلب کر لیتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ باقر مہدی،فیض:ایک نیا تجزیہ،مشمولہ: فیض احمد فیض—عکس اور جہتیں ،(لاہور:ماورا پبلشرز،اگست ۱۹۸۸ء)،مرتبہ شاہد ماہلی،ص۱۳۹

۲۔ فیض احمد فیض،نسخہ ھائے وفا،(لاہور:مکتبہ کارواں،س۔ن)،ص۱۱۶

۳۔ کلیم الدین احمد،فیض،مشمولہ: فیض احمد فیض— عکس اور جہتیں،ص۲۳

۴۔ نسخہ ھائے وفا،ص۱۷

۵۔ وزیر آغا،فیض اور ان کی شاعری،مشمولہ:فیض احمد فیض— عکس اور جہتیں،ص۵۰

۶۔ نسخہ ھائے وفا،ص۱۶۲

۷۔ ممتاز حسین،دستِ صبا کا غزل گو،مشمولہ:فیض کی تخلیقی شخصیت،(لاہور:سنگِ میل پبلی کیشنز،س۔ن)،مرتبہ:طاہر تونسوی،ص۴۳

۸۔ نسخہ ھائے وفا،ص۱۵۵

۹۔ ایضاً،ص۳۸۹

۱۰۔ علی سردار جعفری،کلیاتِ علی سردار جعفری،(دہلی:قومی کونسل فروغِ اردو زبان،۲۰۰۴ء)،مرتبہ: علی احمد فاطمی،ص۴۹۲

⊙ ڈاکٹر منیر گجر

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ پنجابی، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

⊙⊙ ڈاکٹر سید صفدر حسین

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ سرائیکی، دی اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

رانجھا اور ہندوستانی اساطیر

Abstract:

This article is an exertion to trace the commonalities between the characters of dark skinned god Krishna and the protagonist of much loved and celebrated love tale of the sub-continent "Heer and Ranjha". Both challenged the society's stereotypes in almost a same manner. They used the tool of love as a counter narrative to the stringencies of priesthood. Fascination with the dark skinned Krishna had been so awe-inspiring in the sub-continent that even the fair skinned Aryans had to willy-nilly accept him as a god. This article is an effort to comprehend the difference between Aryan concept of Krishna and the indigenous one. The character of water buffalo in Punjabi literature has also been discussed briefly in this context as both had a strapping affiliation with it.

Keywords:

Myth Mythology Ranjha Krishna Punjabi Heer Waris Shah

کالے رنگ کے دلپذیر اور کھلنڈرے دیوتا کرشن کی تہذیبی چھاپ اتنی گہری ہے کہ رانجھے کا کردار کئی حوالوں سے اسی کا اگلا روپ لگتا ہے۔ بانسری بجا کر لوگوں کو اپنا عاشق بنالینا، رائج رسم و رواج کے آگے ڈٹ جانا، تبدیلی کی کوششیں کرنا اور پریم کا پرچار کرنا ایسی خوبیاں ہیں جو دونوں کے بیچ مماثلت متعین کرتی ہیں۔

کرشن کے لغوی معنیٰ 'کالے' کے ہیں۔ رگ وید ایسے حوالوں سے بھرا پڑا ہے جن میں یہاں کے مقامی لوگوں

کو کالے رنگ والے، دیوی دیوتاؤں کو نہ ماننے والے اور دیوتاؤں کو چڑھاوے نہ چڑھانے والے کہا گیا ہے۔ ہر کالی چیز خواہ وہ کرشن ہو، بھینس ہو یا ہندوستان کا قدیمی باشندہ، ان کا ذکر آریاؤں نے نفرت سے ہی کیا ہے۔ رگ ویـــــد میں آریاؤں کے ہر دلعزیز دیوتا اندر کے آگے دیسی لوگوں کے مویشی چھین کر آریاؤں میں تقسیم کرنے، دیسی لوگوں کو جان سے مارنے کی خواہش اور ان کو بھگانے کا ذکر جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے:

"Active and bright have they come forth, impetuous in speed like bulls, Driving the black skin far away. Quelling the riteless Dasyu, may we think upon the bridge of bliss.Leaving the bridge of woe behind". **(1)**

یہاں پنجاب کے مقامی قبیلے دسیو کے بارے میں بات ہوئی ہے۔ ایک اور جگہ اگنی دیوتا کی شان میں لکھے گئے بھجن میں کالے رنگ والے مقامی قبائل کے ڈر بھاگنے کی بات کچھ ایسے آئی ہے:

"For fear of thee, forth fled the dark-hued races, scattered abroad, deserting their possessions. When glowing, O vaisvanara, for Puru thou Agni didst light up and rend their cattles." **(2)**

آریہ جب پنجاب میں آئے تو یہاں کے مقامی قبائل کو لتاڑا۔ سیدھی سی بات ہے کہ حملہ آور کے حملے کا تو مقصد ہی لوٹ مار ہوتا ہے۔ ہڑپا سے ملی مہریں اور سکے بتاتے ہیں کہ سندھ وادی کی تہذیب ترقی کی بلندیوں پر تھی۔ کھدائیوں میں یہاں سے ایک ترقی یافتہ اور بھرپور تہذیب کے بہت سے آثار ملے ہیں پر ہتھیار نہیں۔ یہ اس بات کی گواہی ہے کہ یہاں کے لوگ اس قدر امن پسند تھے کہ انھوں نے اپنی حفاظت کے لیے ہتھیار گھڑنا بھی ضروری نہ سمجھا۔ یہی امن پسندی ان کی دشمن بن گئی۔ یہاں سے ہتھیاروں کے اگر کچھ نمونے ملے بھی ہیں تو وہ صرف جانوروں کا شکار کرنے والے ہی ہیں، حملہ آوروں کو روکنے یا حملہ آور بننے کے قابل نہیں۔ دانشور آج تک اس وقت کا تعین نہیں کر سکے جب آریاؤں نے کالے رنگ کے دیوتا کرشن کو قبول کیا۔ کرشن کو قبول کرنے کے ممکنہ اسباب میں سے ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مالی طور پر خوشحال ہونے کے لیے آریاؤں کو مقامیوں کے ساتھ چلنا تھا اور ساتھ چلنے کے لیے کرشن کو قبول کرنا ان کی کاروباری مجبوری تھی۔ آریاؤں نے کرشن کو تو قبول کیا پر ڈنڈی یہ ماری کہ اس کے مذہبی تقدس کو گائے کے ساتھ جوڑ کر گائے کے تقدس کو اونچے ستھان پر پہنچا دیا۔ یہیں سے گائے اور بھینس کے حوالے سے تعصّباتی فضا کا آغاز ہوتا ہے۔ ہندومت میں گائے کو کیوں اور کیسے عظمت دی گئی، اس کے بارے میں یہاں کچھ کہنا برمحل ہوگا۔

ہندوؤں کے ہاں دُرگا دیوی بہت بلند مرتبہ دیوی ہے۔ اس کا ایک صفاتی نام مہیش مار دِنی بھی ہے۔ جس کا مطلب ہے بھینسے کو مارنے والی۔ اس کو بھینسوں کا خون پینے والی بتایا گیا ہے وِلکنز کے بقول:

"Mahishmardini (the Slayer of Mahisha) slew Sumbha

as he attacked her in the form of a buffalo." **(3)**

ڈاکٹر سعید بھٹا نے اسی بات کو یوں بیان کیا ہے:

''دُرگا دیوی کالے رنگ دے ہک جن سُمبھا نوں مارن دامان پراپت کیتا ہویا ہے، جیہنے سڈھے دا روپ وٹا لیا ہا۔ کالی کھلڑی والے دراوڑاں دے سورمیاں نوں بگی کھلڑی والی آریائی سوچ نال ای نکھدیا گیا اے۔'' **(۴)**

یوں ہندو دھرم میں بھینس اور گائے، کالے اور گورے کے اس تعصب کا آغاز ہوا جو بڑھتے بڑھتے اس حد کو پہنچ گیا کہ دنیا کی سب سے بڑی جمہوریت ہونے کا دعویٰ کرنے والے ہندوستان میں بے شمار ایسے واقعات ہوئے جو آج کے اس ترقی یافتہ دور میں بہت مضحکہ خیز دکھائی دیتے ہیں۔ ہندوستان میں براہمن ٹولا بہت طاقتور ہے۔ گائے کی مذہبی عظمت کو برقرار رکھنے اور اسے بڑھاوا دینے کے لیے کوئی بھی ایسی تحریر جس میں بھینس کی تعریف ہو، خواہ وہ کتابی شکل میں ہو یا انٹرنیٹ پر فوراً ہی غائب کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ حالانکہ کسی بھی قسم کی مذہبی عقیدت کو ایک طرف رکھ کے دیکھیں توں بہت ہی سیدھی اور قابل فہم بات ہے کہ بھینس مالی حوالے سے خوشحالی کی علامت ہے۔ اس کے دودھ کا گاڑھا ہونا، میٹھا ہونا، گھی زیادہ بننا ایسے خواص ہیں جو اسے دودھ دینے والے باقی جانوروں سے ممتاز کرتے ہیں۔ گائے بھینس کے تعصب کو پیدا کرنے اور بڑھوتری دینے کے پیچھے چھپی براہمن ذہنیت کی بہت سی مثالیں ہندو متھالوجی میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

ہڑپا کی کھدائی میں ملنے والی مہروں پر بھینس، شیر، ہاتھی اور مگرمچھ کے نقش ملتے ہیں۔ ہڑپا سے گائے کی مہر والا سکہ دریافت نہیں ہوا، ہندومت میں گائے کی مذہبی اہمیت کیوں ہوئی اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہندو مت کے عقائد کی رو سے براہما نے گائے اور براہمن کو ایک ساتھ پیدا کیا۔ *Hindu Mythology* میں وِلکنز لکھتا ہے:

"The cow, though not regarded as the vahan of any deity, is worshipped too. Brahma is said to have created cows and Brahmans at the same time. The Brahman to officiate at worship, and the cow to provide milk, ghi etc., as offerings, whilst cow-dung is necessary for various purifying ceremonies."**(5)**

اب جبکہ گائے ہندومت میں اتنے بلند مرتبے پر فائز ہو چکی تو ضروری تھا کہ اس کی عظمت کو بڑھایا جائے اور بھینس کو کم تر دکھایا جائے، کیوں کہ اس کی کوئی مذہبی وابستگی نہیں تھی۔

بھینس پانی کا جانور ہے۔ پنجاب میں وافر پانی اور کھلی چراگاہیں بھینس کی افزائش کے لیے بہت سودمند تھیں۔ یہاں بہتے دریاؤں کے وسیلے سے ہر طرف ہریالی اور خوش حالی تھی۔ یہاں کے سات دریاؤں کا ذکر آریاؤں نے رگ وید میں بھی کیا:

"Him whose fame spreads between wide earth and

heaven, who as dispenser, gives each chief his portion. Seven flowing rivers glorify like Indra. He slew yudhamadhi in close ecounter." **(6)**

اقوام متحدہ کے ادارے United Nations Food and Agricultural Organization نے 2000ء میں ایک رپورٹ تیار کی جس کی رو سے دنیا میں بھینسوں کی گنتی 158 ملین ہے۔ان میں سے 97% صرف ایشیا میں ہیں **(۷)**۔اسی ادارے نے ۱۱ر جون ۲۰۰۸ء کو ایک اور رپورٹ شائع کی جس میں بتایا گیا کہ بھینس کے دودھ اور اس سے بننے والی اشیاء گھی، پنیر وغیرہ کی پیداوار کے حوالے سے دنیا کے دس بڑے ملکوں میں ہندوستان پہلے اور پاکستان دوسرے نمبر پر ہے **(۸)**۔ یہاں ان معلومات کے تذکرے کا مطلب یہ ہے کہ آج کے جدید اور مہنگے دور میں جبکہ بھینس رکھنا یا پالنا اچھا خاصا نوابی شوق ہے تو بھی اس خطے میں پائی جانے والی بھینسیں ساری دنیا زیادہ ہیں، جب آریہ آئے ہونگے تو بھینسوں کی گنتی کیا ہوگی؟

آج کے ہندوستان میں گائے کے تقدس سے جڑی بہت سی باتوں کی طرف دھیان دیں تو کسی بھی ذی شعور کے لیے انھیں قبول کرنا اتنا سہل نہیں ہے۔نمونے کے طور پر یہاں ایک دو باتوں کا ذکر کرتے ہیں۔ ۷ر نومبر ۱۹۶۶ء کو بہت سی ہندو تنظیموں نے مل کر دہلی میں پارلیمنٹ کے سامنے جلوس نکالا اور گائے کے ذبیحہ پر قانونی پابندی لگانے کی مانگ کی۔وزیر اعظم اندرا گاندھی نے یہ مطالبہ مسترد کر دیا جس کے نتیجے میں حالات اس قدر بگڑ گئے کہ بپھرے ہوئے مظاہرین کو قابو میں کرنے کے لیے پولیس کو گولی چلانا پڑی۔کئی 'سادھو' مارے گئے اور اس وقت کے وزیرِ داخلہ گلزاری لعل نندا کو استعفیٰ دینا پڑا۔ **(۹)**

گائے کے تقدس کے حوالے سے براہمن ذہنیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ایک وقت تھا جب ہندوستان میں گائے کو مارنے پر سزائے موت لاگو تھی۔۱۹۶۰ء کی دہائی تک سڑک کنارے پیدل چلتے ہوئے کسی شخص کو ایکسیڈنٹ سے مارنے پر تین مہینے کی قید بھگتنا پڑتی تھی جبکہ گائے کو صرف زخمی کرنے پر ایک سال کی قید اور جان سے مارنے پر عمر قید کی سزا ہوتی تھی (۱۰)۔اس کو تو پرانی بات کہا جا سکتا ہے لیکن مارچ ۲۰۱۰ء میں ہندوستانی صوبے کرناٹکا کی اسمبلی میں Karnataca Prevention of Slaughter and Preservation of Cattle Bill 2010 کے عنوان سے ایک قانون پاس ہوا ہے جس کی رو سے گائے کو ذبح کرنے پر کم از کم ایک سال سے لے کر سات سال تک قید یا پچیس ہزار سے پچاس ہزار روپے تک جرمانہ یا دونوں ہو سکتے ہیں۔ جو کوئی دوسری دفعہ یہ ''جرم'' کرے تو اس کے لیے جرمانے کی رقم پچاس ہزار سے ایک لاکھ روپے اور ساتھ قید کی سزا۔ ہندوستان کی کچھ ریاستوں گجرات، مدھیا پردیش، چھتیس گڑھ اور جموں کشمیر میں ایسا قانون پہلے سے ہی رائج ہے۔ **(۱۱)**

اب تو ہندوستان کے کئی دانشور بھی براہمنوں کے اس پاکھنڈ کو بے نقاب کرنے کے جتن کرتے دکھائی دیتے ہیں:

"In no other part of the world has the (wild) buffalo been domesticated and used to yield milk and hence

curd, butter and ghee. Yet the buffalo, according to Ilaiah, is not revered as a national animal, but the cow is. why? Because the buffalo is black. Ilaiah agrues that we must posit buffalo nationalism(which represents dark/ dravadian-ness) against the cow nationalism of the Brahamanical forces."(12)

سندھ وادی میں بھینس کو شروع سے ہی بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ کسی بھی مذہبی وابستگی کے بغیر پنجاب کے باسی گائے کے مقابلے میں بھینس کو ہی زیادہ پسند کرتے اور سراہتے آئے ہیں۔ پنجابی ادب میں بھینس کے ذکر کے بارے میں بات کریں تو لوک ادب سے لے کر قصہ ادب اور کلاسیکی ادب میں شاعروں اور قصہ کاروں نے بھینس کی ایسی تصویر کشی کی ہے کہ پڑھنے والے کے تصور میں بھینس پریوں سے زیادہ خوبصورت دکھائی دینے لگتی ہے۔ سوہنی کا عاشق عزت بیگ بھینسیں چرانے کی وجہ سے مہینوال بن گیا اور دھید ورانجھے کو بھی بھینسیں چرانا پڑیں۔ پنجاب کے یہ دونوں رومانی قصے سینکڑوں شاعروں نے لکھے اور یوں بھینس کا حسن پنجابی ادب کا ایک با قاعدہ موضوع بن گیا۔ پنجاب میں آج بھی بھینسوں کے لیے لکھے جانے والے ڈھولے ہر دلعزیز ہیں۔ بھینسوں کے ڈھولوں کی وجہ سے مشہور کیا ڈھاڈی ایک جگہ بھینس کے حسن کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"کئیں کیلیاں، کالیاں، بھبھاسیاں، اڈیاں، بگیاں تے چُورکڈھیاں
جیوں چُوڑا سوہندا ہے نورنی نارنوں
نھا کے دریا چوں نکلیاں ہن، جیویں شیشے سوہن بازار نوں
پچھلی راتیں کھاریں لگھ کے دیون گُنکاں تے دُھنکاں
الاپے آسا، بھیروں، پیلوں، پہاڑی، رام کلی تے میگھ ملھار نوں" (۱۳)

پنجابی لوک وار کار میر چوغطہ ایک وار کے "وچار" میں بھینس کا تعارف ان الفاظ میں کرواتے ہیں:

"بھاگ مجھ کیہو جیہی ہائی؟ جیویں سلھیٹیاں اچ ہیر، ٹمن دے برچھے ہاٹھ اچ ہوندن۔ جیویں رُکھاں چوں توریاں آلی ٹاہلی۔ ٹھلھاں چ کڑانہ ہے۔ بھاگ مجھ ایہو جیہی ہائی۔ ڈِلے دی ہینہہ نال بجھدی ہائی۔ کولی داوال ہا۔ بھاگ مجھ دا چونا ساون ماہ دا ہڑھ۔ بھاگ دودھوں کدی ناہی سُکدی۔ جیویں پھتو دا سر، سراں دے وچوں سوکا کدی نہ آیا۔ بھاگ مجھ نوں دودھ دا سوکا کدی نہ آیا۔" (۱۴)

بھینس کے ساتھ پنجابیوں کا پریم کوئی آج کی بات نہیں۔ پنجابی کے پہلے با قاعدہ شاعر اور انسان دوستی کے علم بردار بابا فریدؒ کے ہاں بھی بھینس کے دودھ کا ذکر ربی نعمتوں کے طور پر ملتا ہے:

فریدا شکر، کھنڈ، نوات، گُڑ، ماکھیوں، ماجھا دودھ (۱۵)

پنجاب میں شروع سے ہی بھینس کو ایک قابل فخر سرمایہ سمجھا گیا ہے، عزت اور شان کی علامت، چناب کے علاقوں میں آج بھی بھینس کی چوری کو مالی نقصان سے زیادہ عزت کا مسئلہ سمجھا جاتا ہے۔ مالی نقصان تو قابلِ برداشت ہے لیکن بھینس کی چوری مالک کی عزت پہ بٹا ہے۔ اس کی تلافی کے لیے جنگ چھڑ سکتی ہے، جانیں جا سکتی ہیں۔ پنجابی کے لوک وارلکھاری میر چوغطہ ''للیر یاں اعواناں دی وار'' میں اس بات کو یوں بیان کرتے ہیں:

''گاں دا ریڈھ ہووے چنھاں دی کدھی تے کنوئی نوں کُھرک۔ مجھ دا ریڈھ ہووے پھپھر دے ٹوٹے، کلیجے نوں دھمک، گاٹے دی رت، عمرنوں ورھیوں۔''(۱۶)

یعنی گائے کی چوری ایسے ہے جیسے کان کُھجانا جبکہ بھینس کی چوری جگر کے ٹکڑے ہونا شہ رگ کٹ جانا یا عمر بھر کا روگ ہے۔

اب کرشن مہاراج اور رانجھے کے درمیان مشترکہ اوصاف کی بات کرتے ہیں۔ ہندومت کے مطابق کرشن وشنو کا اوتار ہے، جو خلقِ خدا کو کنس کے مظالم سے چھٹکارا دلانے آیا۔ کرشن نے آہستہ آہستہ لوگوں کو ان رائج باتوں اور عقائد کے خلاف ابھارنا شروع کیا جو گمراہ کن اور ظلم یا ناانصافی کی ترویج میں مدد دینے والے تھے۔ مثال کے طور پر اس سے جڑی بہت سی کہانیوں میں سے ایک کو دیکھتے ہیں۔ اس نے ورنداون کے باسیوں کو سمجھایا کہ وہ ہر سال اپنی املاک اور مال و دولت کو اِندر کے آگے لٹانے کی بجائے اپنے مویشیوں اور گردونواح پر دھیان دیں جہاں سے ان کی ضروریاتِ زندگی پوری ہوتی ہیں۔ یہی کہانی ایک اور طرح یوں بھی بیان کی جاتی ہے کہ اس نے لوگوں سے کہا کہ اِندر کی بجائے اس پہاڑ کی پوجا کریں۔ اس بات پر اِندر بہت غضب ناک ہوا اور اس نے بہت زور آور طوفان بھیجا۔ کرشن نے پہاڑ کو اٹھایا اور چھتری کی طرح ورنداون کے اوپر تان دیا۔ سات دن اور سات راتیں آسمان سے پانی برسا لیکن ورنداون کے لوگوں کا کوئی نقصان نہیں ہوا۔ بعض دانشوروں کا خیال ہے کہ کرشن کی طرف سے چلائی گئی روحانی لہر میں اتنی جان تھی کہ اس نے لوگوں کو اِندر جیسے ویدی دیوتا کے خلاف سوچنے کی ہمت دی۔

یہیں ہم رانجھے اور کرشن کی ذات میں پہلی مشترکہ خصوصیت دیکھتے ہیں۔ رانجھا بھی جگہ جگہ رائج ریت رواج سے بغاوت کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا ظاہری حلیہ، اس کی مصروفیات اور سارے کا سارا سفر ایک کٹر مذہبی سوچ کے حساب سے سراسر غیر شرعی ہے۔ اس کی ایک بہت بڑی مثال رانجھے کا مسلمان ہوتے ہوئے بھی جوگ لینے ایک ہندو جوگی کے پاس جانا ہے۔ رانجھے کا مولوی کے ساتھ مسجد میں پہلا ٹاکرا ہی بہت بھرپور اور دلچسپ ہے۔ اسی ملاقات اور مذاکرے میں اس کی ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جہاں وہ صرف ایک عاشق یا مسافر کی بجائے دلائل سے مخالف کو قائل کر لینے والا یا چُپ کرا دینے والا ایک دانشور لگتا ہے۔ ریت رواج کے دھارے میں بہتی خلق مذہب کے معاملے میں کوئی سوال اٹھانے کو بھی گناہ سمجھتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مُلا کا بتایا ہی دین بن جاتا ہے۔ اس کی ہر جائز و ناجائز بات کو من وعن تسلیم کرنے کا ایک قدیمی سلسلہ چلا آ رہا ہے۔ سوالوں کی اس ممانعت کے پیچھے ہی مُلا (اور براہمن) کا کردار چھپا بیٹھا ہے۔ اگر کبھی یہ بے نقاب ہو جائے تو مذہب کا نقشہ ہی بدل جائے۔

وِرِندا اور رادھا کے علاوہ کرشن کی ۱۶۱۰۸ بیویاں بتائی جاتی ہیں۔ ان میں سے کئی پریاں اور حوریں بھی تھیں۔

کرشن کی شخصیت میں اتنی کشش تھی کہ جو دیکھ لیتی دل دے بیٹھتی۔ رانجھے میں ہمیں یہ کشش تقریباً سبھی ہیر نگاروں کے ہاں بدرجہ اتم دکھائی دیتی ہے۔ اس نے کرشن کی طرح ہزاروں بیاہ تو نہ رچائے لیکن پورے قصے میں وہ صنفِ لطیف کے دلوں پر حملہ آور دکھائی دیتا ہے۔ جہاں جاتا ہے کوئی نا کوئی اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ رانجھے کی طرف صنفِ مخالف کے اس جھکاؤ کا پہلا ثبوت ہمیں اس کی بھابیوں کی اس بات سے ملتا ہے:

رناں ڈِگدیاں ویکھ کے چَھیل مُنڈا، جیویں دودھ وچ مکھیاں پھسدیاں نیں (۱۷)

اس بات سے اس کے حسن کی ایسی شبیہہ ابھرتی ہے جس میں آگے چل کر اور بھی رنگ بھرتے جاتے ہیں۔ حسن کے ساتھ ساتھ اس کے پاس بانسری کا جادو ہے جو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ اس کی مثالیں پورے قصے میں دکھائی دیتی ہیں۔ جب لُڈن ملاح رانجھے کو مفت کشتی میں سوار کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو وہ ایک طرف بیٹھ کر بانسری بجانے لگتا ہے۔ جس جس کے کان میں اس بانسری کی آواز پڑتی ہے وہ اس کے گرد جمع ہوتا جاتا ہے۔ اچھا خاصا مجمع لگ جاتا ہے۔ اس مجمعے میں لُڈن ملاح کی دو بیویاں بھی ہیں وہ بھی رانجھے کی من موہنی صورت اور بانسری کے جادو کے سامنے دل ہار جاتی ہیں اور اس کی خاطر تواضع میں لگ جاتی ہیں۔ لُڈن بیچارے کو مدد کے لیے لوگوں کو پکارنا پڑتا ہے:

پنڈا باہوڑی جٹ لیجاگ رنا، کیہا شغل ہے آن جگا بیٹھا (۱۸)

رانجھے کے حسن کا جادو سب سے بڑھ کر وہاں دکھائی دیتا ہے جہاں اس کی ہیر سے پہلی ملاقات ہوتی ہے۔ کسی کو جوتے کی خاک برابر نہ سمجھنے والی ہیر پہلی ہی نظر میں اس کی کنیز بننے کی خواہش ظاہر کرتی ہے:

ہتھ بدھڑی رہاں غلام تیری، سنے ترنجناں نال سہیلیاں دے (۱۹)

کرشن کے بارے میں بہت سی روایات ملتی ہیں کہ وہ مُرلی بجاتا تھا تو گوپیاں گھر بار، کام کاج چھوڑ کر اس کے پیچھے ہو لیتی تھیں۔ یہی کام رانجھا کرتا تھا یعنی ہر خاص و عام کو بانسری کے جادو سے اپنا ہم نوا بنا لینا۔ پنجابی میں قصہ ہیر کے بانی دمودر نے تو کئی جگہ رانجھے کے لیے کرشن کا استعارہ بھی استعمال کیا ہے۔ ہیر کی شادی کے بعد رانجھا بیلے میں جاتا ہے۔ ہیر کو یاد کرتا ہے اور روتا ہے، بانسری بجانا شروع کر دیتا ہے۔ بانسری کی مدھر آواز سن کر ہیر کی سہیلیاں جمع ہو جاتی ہیں۔ ان کے آنے میں جو خود سپردگی کی کیفیت ہے اس کی تصویر کشی دمودر نے بہت خوبصورتی سے کرشن کے استعارے کے ذریعے کی ہے:

آکھ دمودر کتھوں دھیرن، گوپیاں کرشن بلائیاں (۲۰)

کرشن رادھا کا دیوانہ تھا۔ رانجھے کا کردار بھی اس حوالے سے کرشن سے ملتا ہے۔ لگ بھگ سبھی ہیر نگاروں نے پہلی نظر میں رانجھے کے سامنے جوان لڑکیوں کے دل ہارنے کی بات کی ہے لیکن رانجھا، ہیر کے علاوہ کسی کے بارے میں سوچنے کو بھی گناہ سمجھتا تھا۔ کرشن کو تو دیومالائی کردار بنا کر ہزاروں شادیاں کروا دی گئیں، پر سچی بات تو یہ ہے کہ پاک و ہند میں آج بھی ایک سے زائد شادیوں کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔ مسلمانوں کے ہاں ایک وقت میں مرد کو چار بیویوں کی شرعاً تو اجازت ہے لیکن حقیقت میں دوسری شادی کرنے کے عمل کو بالکل بھی قابلِ تعریف نہیں کہا جاتا، شاید اس لیے کہ یہاں کی مٹی میں وفا کا جو تصور ہے وہ اس کی اجازت نہیں دیتا۔

کرشن کی ذات سے بہت سے چمتکار منسوب ہیں۔ایک دفعہ ایک لڑکی جو کسی جسمانی معذوری کا شکار تھی، شاہی محل کے لیے خوشبو لے کے جا رہی تھی۔کرشن نے اس سے خوشبو مانگی اور اس نے دے دی۔کرشن مہاراج خوش ہوئے اور اس کی معذوری دور کر کے اسے بھرپور جوان اور خوبصورت دوشیزہ بنا دیا۔کرشن تو دیومالائی کردار بن چکا تھا۔اس کی ذات سے چمتکار منسوب کرنا براہمن کی مذہبی ضرورت تھی لیکن قصہ ہیر میں ہم دیکھتے ہیں کہ رانجھا ایک سیدھا سادھا جاٹ ہو کر بھی کرامتیں دکھاتا ہے۔دمودر نے رانجھے کی ذات سے بہت سی کرامتیں منسوب کی ہیں۔ہیر کے باپ چوچک کے ساتھ پہلی ملاقات میں ہی رانجھا صرف دودھ پی کر بھینس کے رنگ روپ اور حسب نسب کی تفصیل یوں بیان کرتا ہے کہ سیال حیرت میں جکڑے جاتے ہیں:

ترتیجے سوئے تے رنگ رتی، متھے پھلی ناہیں
کٹی چھیاں مانہہ دی سٹی، ماجھی گیا کدائیں
کھاہدی جیر لڑی وچ بیلے، نہ کھسم نہ سائیں
تِس دا دودھ پوائیو مینوں، اجے نہ گڑھی کدائیں (۲۱)

وارث شاہ کے قصہ ہیر میں ہیر کی نند سہتی پہلے تو جی بھر کے رانجھے سے لڑائی کرتی ہے لیکن بالآخر مان جاتی ہے اور مصالحت کے لیے نذر نیاز لے کر رانجھے کے پاس جاتی ہے جو اس وقت جوگی کے روپ میں گاؤں کے باہر خیمہ زن ہے۔یہاں جوگی کے روپ میں رانجھے کی بہت بڑی کرامت ظاہر ہوتی ہے۔سہتی شکر اور ملائی کا تھال بھر کے اسے کپڑے سے چھپاتی ہے اور اُوپر پانچ روپے نقدی کی صورت میں رکھتی ہے۔راستے میں اسے خیال آتا ہے کہ کیوں نہ جوگی کے درجۂ معرفت کا امتحان لیا جائے۔سہتی جوگی کے پاس پہنچتی ہے۔سلام کرتی ہے۔کوئی جواب نہیں آتا۔یہاں پھر دونوں کے درمیان اچھی خاصی تکرار ہوتی ہے۔سہتی اسے کہتی ہے کہ میں تو تب تجھے فقیر مانوں جو یہ بتاؤ کہ اس تھال میں کیا ہے؟ رانجھا کہتا ہے اس میں شکر اور چاول ہیں اور اوپر پانچ پیسے نذر کے ہیں۔یہ سن کر سہتی تمسخرانہ انداز میں ہنستی ہے۔فقیر جلال میں آجاتا ہے۔سہتی کپڑا ہٹاتی ہے تو کرامت ظاہر ہو چکی ہوتی ہے۔

سہتی کھول کے تھال جاں دھیان کیتا، کھنڈ چاولاں دا تھال ہو گیا
چُھٹا تیر فقیر دے معجزے دا، وچوں کفر دا جیو پرو گیا
جیہڑا چلیا نکل یقین آہا، کرامات نوں ویکھ کھلو گیا
گرم غضب دی آتشوں آب آہا، برف کشف دے نال کھلو گیا (۲۲)

کرشن کی بیویوں میں سے کچھ آریائی تھیں اور کچھ مقامی۔یہ شادیاں آریاؤں اور دیسی قبائل کے اختلاط/انضمام کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں اور یوں سماج میں وارد ہو رہی ایک بہت بڑی تبدیلی کی خبر بھی دیتی ہیں۔پنجابی ادب میں رانجھے کا کردار تخلیق تو دمودر کی ہے لیکن وارث شاہ تک آتے آتے یہ سماج میں ایک منفرد مقام حاصل کر چکا تھا۔وارث شاہ کا قصہ ہیر صرف ایک رومانی قصہ ہی نہیں رہا بلکہ اس میں اس دور کے سماجی، مذہبی، سیاسی اور معاشرتی حوالوں نے اسے ایک قابلِ بھروسہ تاریخی دستاویز کا روپ دے دیا۔وارث شاہ کا رانجھا اٹھارھویں صدی کا کردار ہے جب پنجاب

میں سماجی سطح پر بہت سی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ روایتی طبقاتی تقسیم کی بنیادیں کھوکھلی ہو رہی تھیں اور پنجاب زرعی سے صنعتی معاشرے کی طرف قدم بڑھانے کی تیاری کر رہا تھا۔ کرشن کو معاشرے میں تبدیلیاں لانے کے لیے لڑائیاں لڑنا پڑیں۔ اس نے قتال بھی کیا جبکہ رانجھا ہتھیاروں کی بجائے فلسفیانہ ڈھنگ سے سماج کے بڑے بڑے ستونوں، مذہبی کٹڑتا، نئے ابھر رہے ساہوکار طبقے اور زمین جائیداد کی غیر منصفانہ تقسیم کے قوانین کے بارے میں بحث کا آغاز کرتا ہے۔ وہ سیدھی سادھی اور استحصالی طبقوں کے ظلم کا شکار عوام کے ذہنوں میں سوال پیدا کرتا ہے۔ رانجھے کی اپنے بھائیوں، قاضی، مُلا اور ملاح سے بات چیت اچھی خاصی فلسفیانہ بحث ہے اور غیر منصفانہ معاشرے کے عیبوں کو بے نقاب کرنے کی مثالیں بھی۔

رانجھے اور کرشن کے درمیان اتنے مشترکہ اوصاف کے بعد ایک اختلافی وصف کی طرف اشارہ کرنا بھی برمحل ہو گا۔ کرشن مقصد کے حصول کے لیے موقعے پر جھوٹ بولنے یا تھوڑی بہت دھوکہ دہی کو برا نہیں سمجھتا تھا۔ اس کی ایک واضح مثال وہاں دیکھی جا سکتی ہے جہاں کرشن کی سب سے لاڈلی محبوبہ رادھا کی نند اپنے شوہر کو خبردار کرتی ہے کہ تمہاری بیوی کا چال چلن ٹھیک نہیں ہے۔ رادھا کو پتہ چلتا ہے کہ ایانا گوش (رادھا کا شوہر) اس کی حقیقت جان چکا ہے تو وہ ڈر جاتی ہے کہ ایانا گوش اسے جان سے مار دے گا۔ اس نے اپنی چنتا کرشن پر ظاہر کی تو کرشن نے اسے تسلی دی کہ جب تمہارا گھر والا ادھر آئے تو میں روپ ہی بدل لونگا۔ ایسے ہی ہوا۔ جب ایانا گوش بہت غصے میں وہاں پہنچا تو اس نے رادھا کو کالی دیوی کی گود میں دیکھا۔ اس سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ پیار میں جھوٹ بولنا کرشن کے نزدیک غلط یا ناجائز نہیں تھا۔ دوسری طرف جب ہم رانجھے کے کردار پر نظر ڈالتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ اس کے پاس کتنے ہی ایسے مواقع آئے جب وہ بہت سہولت اور آسانی سے ہیر کو بھگا کر لے جا سکتا تھا، لیکن اس نے اخلاقی اقدار کا خیال رکھتے ہوئے ایسا نہ کیا۔ بلکہ ایک دفعہ تو ہیر نے خود اسے یہ مشورہ دیا۔ یہاں رانجھے کا ہیر کو جواب عشق کی اعلیٰ اخلاقی قدر کے طور پر محظوظ ہو گیا۔

ہیر ے عشق نہ مول سواد دیندا ، نال چوریاں اتے ادھالیاں دے **(۲۳)**

ہماری دانست میں یہاں رانجھا فاتح بن گیا ہے۔ کوئی اگر یہ اعتراض کرے کہ رانجھا اگر ایسا ہی بلند اخلاق اور مثالی کردار تھا تو ہیر کی شادی کے بعد اس نے ایک شادی شدہ عورت کو کیوں ورغلایا اور گھر سے بھگایا تو اس کا جواب ہمارے خیال میں بہت سیدھا اور آسان ہے کہ ہیر کا سیدے کھیڑے سے نکاح ہی غیر شرعی تھا۔ نکاح کے لیے لڑکی کا برضا و رغبت شادی کے موقع پر ہاں کرنا یعنی ایجاب و قبول اسلامی اصولوں کے مطابق نہایت ضروری ہے۔ اس کے بغیر نکاح کی کوئی شرعی حیثیت نہیں ہے۔ ہیر نے تو اس نکاح کو شروع سے ہی قبول نہیں کیا تھا۔ اس طرح وہ سیدے کھیڑے کے گھر حبسِ بے جا میں تھی۔ رانجھے نے تو ایک ظالم کے مقابلے میں مظلوم کا ساتھ دیا۔ اس کی جان چھڑوائی اور ایک عورت کو اس کا شرعی حق یعنی اپنی مرضی سے جیون ساتھی منتخب کرنے کا موقع دیا۔

حوالہ جات

1. Ralph, T. H, Griffith, Hymns of Rgveda, Vol.II (N ew Delhi: Munshriam, Manoharlal Publishers, 1987), p. 318
2. Griffith, 8
3. W.J, Wilkins, Hindu Mythology (London: Curzon Press, 1974), p. 308

۴۔ سعید بُھٹا، دیس دیاں واراں، (لاہور: پنجاب انسٹی ٹیوٹ آف لینگوئج آرٹ اینڈ کلچر، ۲۰۰۷ء)، ص ۳۰۹

5. Wilkins, p.449
6. Grifffith, p.21
7. Water Buffalo: An Asset Undervalued <http://www. apcha.org/ publications/files/w_buffalo.pdf>Accessed July 16.2011
8. Water Buffalo <http://en.wikipeida.org/wiki/water_buffalo> Acccessed july 30, 2011.
9. 1966 anti_cow slaughter agitation <http://en.wikipedia.org/wiki/ 1969_anti_cow_slaughter_agitation>Accessed July 16,2011
10. Cattle <http://en.wikipedia.org/wiki/cow> Accessed June 30, 2011.
11. Cow Slaughter Bill Passed in Karnataka Assembly <http://www. deccanherald.com/ content 58978/cow-slaughter _ban_ bill_ passed. html> Accessed June 29, 2011.
12. Bangaru Laxman as Human & Buffalo nationalism <http://www. ambedkar.org/news/hl/laxmans.html> Accessed Jun 25 2011

۱۳۔ سعید بُھٹا، کمال کھانی، (لاہور: سانجھ، ۲۰۰۶ء)، ص ۱۶۱

۱۴۔ سعید بُھٹا، دیس دیاں واراں، ص ۳۳۳

۱۵۔ بابا فرید، آکھیا بابا فرید نے، (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۱۹۷۸ء)، مرتبہ: محمد آصف خاں، ص ۱۷۰

۱۶۔ دیس دیاں واراں، ص ۳۳۰

۱۷۔ وارث شاہ، ہیر سید وارث شاہ (لاہور: پنجابی ادبی اکیڈمی، ۱۹۶۰ء)، مرتبہ: شیخ عبدالعزیز، ص ۱۶

۱۸۔ وارث شاہ، ص ۴۶۰ ۱۹۔ وارث شاہ، ص ۶۹

۲۰۔ دمودر، ہیر دمودر، (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۱۹۸۶ء)، مرتبہ: محمد آصف خاں، ص ۱۹

۲۱۔ دمودر، ص ۱۰۰ ۲۲۔ وارث شاہ، ص ۵۹۱ ۲۳۔ وارث شاہ، ۱۹۴

⊙ پروفیسر ڈاکٹر صوفیہ یوسف
چیئر پرسن، شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور (سندھ)

ایلف شفق کا ناول 'ناموس' اور پاکستانی معاشرہ

Abstract:

Elif Shafak is a seminal novelist of Turkish literature. Problems faced by women, minorities, migrants and social problems are her novel's basic topics. Elif Shafak's novel "Iskender" is translated in English & Urdu under the title 'Honor' and 'Namoos' respectively. The story of the novel revolves around honor killing, family relationships and domestic violence. This research paper critically analyses Elif Shafak's novel with reference to Pakistani society.

Keywords:

Elif Shafaq Novel Fiction Pakistani Society Violence Honor Killing

ایلف شفق (پ:۱۹۷۱ء) کا شمار جدید تر کی ادب کے اہم فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔ شفق حقوق نسواں کی علم بردار ہیں۔ ملکی و بین الاقوامی سیاست پر ان کے مضامین ترکی اور انگریزی دونوں زبانوں میں شائع ہوتے ہیں۔ ان کی اب تک ۱۶ کتب شائع ہو چکی ہیں جن میں ۱۰ ناول بھی شامل ہیں۔ ایلف شفق کی کتابوں کے اب تک اردو کے علاوہ ۴۸ زبانوں میں ترجمے ہو چکے ہیں۔ شفق کی تحریروں کے موضوعات میں سماجی پابندیاں، مشرق و مغرب کی کشمکش، جنس، شناخت، آزادی اظہار، حقوق نسواں، صوفی ازم اور گلوبل سیاست نمایاں ہیں۔ ان کی مشہور ناولوں میں پنہاں (Pinhan)، محرم (Mahrem)، چالیس چراغ عشق کے (Fonty Rules of Love) اور ناموس اہم ہیں۔

ناول ناموس ایلف شفق کے ترکی ناول Iskender (۲۰۱۲ء) کا اردو ترجمہ ہے۔ اس ناول کو ۲۰۱۳ء میں فرانس میں ادبی انعام (Prix Relaydas Voyageurs) دیا گیا۔ اس کے علاوہ ایشین لٹریری پرائز کے لئے بھی یہ ناول نامزد ہوا تھا۔

جس پدرسری معاشرے میں ہم رہتے ہیں اس نے مردووں کو ایک خاص قسم کے احساس برتری میں مبتلا کر دیا ہے جس کی وجہ سے وہ صنف مخالف (نازک) کو اپنی جاگیر اور کم تر شے سمجھتے ہوئے اس پر اپنی اجارداری قائم کرنا چاہتے ہیں۔ انسانی جذبات و احساسات، شعوری و لاشعوری محرکات، رسوم و رواج، ادب کے بنیادی اجزا میں شامل ہوتے ہیں

اور ناول کا دائرہ ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں زیادہ وسیع و گہرا ہوتا ہے اس لئے اس میں تہذیب و معاشرت کی عکاسی بہتر طور پر تمام تر جزئیات کے ساتھ کی جا سکتی ہے۔ اس حوالے سے جب ایلف شفق کے ناول ناموس کا مطالعہ کریں تو اس میں پدرسری معاشرہ، متنوع ثقافتیں، تہذیبی اختلافات، دیہی و شہری زندگی کے مسائل کو اس خوبی سے پیش کیا گیا ہے کہ ناول کے کسی بھی کردار سے نفرت محسوس نہیں ہوتی بلکہ ہر کردار اپنی تمام تر منفی و مثبت خوبیوں کے ساتھ محبت و ہمدردی کا مستحق نظر آتا ہے۔ مصنفہ نہایت چابکدستی و مہارت کے ساتھ کہانی بُنتے ہوئے اپنے قاری کو گرفت میں لیے رہتی ہیں۔ ناموس جیسے پیچیدہ مسئلے کو شفق اس خوب صورتی سے برتتی ہیں کہ پڑھنے والے کو کسی بھی موڑ پر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ کہانی کسی اور معاشرے اور تہذیب سے وابستہ مصنفہ کی تحریر ہے۔ بلکہ آغاز سے اختتام تک یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ پاکستانی معاشرے کی کہانی ہے۔ کیوں کہ ناموس، غیرت کے پر قتل، بیٹے اور بیٹی کے درمیان فرق، اولاد نرینہ کی خواہش، ماں کی نفسیات، باپ کی غیر موجودگی میں بیٹا گھر کا محافظ وغیرہ ایسے موضوعات و مسائل ہیں جو ہماری دیہی و قبائلی نظام معاشرت کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں شہروں کی طرف بڑھتی ہوئی نقل مکانی کی وجہ سے بڑے شہروں میں بھی اس طرح واقعات جن کی بازگشت کبھی سندھ، بلوچستان، خیبر پختون خواہ یا پنجاب کے دور اُفتادہ اور پسماندہ علاقوں سے آتی تھی اب روز مرہ کی بات بن چکے ہیں۔ اسی طرح پاکستان سے حصول معاشی کے لئے یورپ و امریکہ ہجرت کر جانے والے گھرانوں کے معاشرتی مسائل بھی کچھ مختلف نہیں ہیں۔

ناول ناموس کا انتساب ذو معنویت کا حامل ہے جو ایک مہذب شہری کو اپنے اردگرد کے ماحول پر نظر رکھنے اور کسی بھی طرح کی ناہمواری کے خلاف آواز اٹھانے پر راغب کرتا ہے۔ ایلف شفق لکھتی ہے:

''اُن لوگوں کے نام جو سنتے ہیں جو دیکھتے ہیں۔''(۱)

ناول کا آغاز ترکی میں دریائے فرات کے کنارے آباد ایک چھوٹے سے گُردگاؤں کی دو جڑواں بہنوں پمپے قدر اور جمیلہ یاتر کی پیدائش پر ان کی ماں کی مایوسی و تقدیر سے خفگی اور المیائی اختتام ۷۰ء کی دہائی میں لندن کی ایک سڑک پر عزت کے نام پر بیٹے کے ہاتھوں ماں کے قتل پر ہوتا ہے۔ اس قتل کو اخبار میں ان الفاظ میں رپورٹ کیا گیا:

''دی ڈیلی ایکسپریس:

لڑکے نے غیرت کے نام پر اپنی ماں کو قتل کر دیا، ۲ر دسمبر ۱۹۷۸ء ترک کُرد نسل کے ایک ۱۶ سالہ لڑکے نے Hackney میں غیرت کے نام پر اپنی ماں کو چاقو کے وار کر کے ہلاک کر دیا.....

بتایا جاتا ہے کہ ۳ بچوں کی ۳۳ سالہ ماں کے کسی سے ناجائز مراسم تھے، ہمسایوں کا کہنا ہے کہ اگرچہ آدم اور پمپے ابھی شادی شدہ تھے لیکن اکھٹے نہ رہتے تھے اور ان کی علیحدگی ہو چکی تھی جب باپ اس طرح غیر حاضر ہو تو ماں کی عزت و ناموس کا محافظ بڑا بیٹا ہوتا ہے جو اسی صورت میں اسکندر تھا۔ ایک عینی شاہد نے کہا:

پولیس اب تفتیش کر رہی ہے کہ ٹین ایجر نے جو ابھی تک آزاد ہے یہ اقدام اکیلے کیا یا پھر قتل کے اجتماعی منصوبے میں خاندان کے لوگوں نے اس کو آلہ کار کے طور پر استعمال کیا تھا..... لاتعداد

کمیونٹیوں میں خاندان کی عزت و ناموس کو اس کے افراد کی خوش سے زیادہ اہم سمجھا جاتا ہے۔''(۲)

فرد کی خوشی سے زیادہ عزت و ناموس کو سمجھنا ہی وہ بنیادی مسئلہ ہے جس کی وجہ سے ہمارے معاشرے میں لوگوں سے ان کی مرضی سے زندہ رہنے کا حق چھین لیا جاتا ہے۔ اسماء تو پراک جو پمپیے قدر کی بیٹی اور خود دو جڑواں بیٹیوں کی ماں ہے کی خودنوشت تحریر کے توسط سے قصے کا آغاز ہوتا ہے اور بعد میں فلیش بیک و فلیش فارورڈ تکنیک کی مدد سے کہانی سُبک رفتار سے کبھی آگے اور کبھی پیچھے بڑے ربط و تنظیم کے ساتھ رونما ہوتی جاتی ہے کہ کسی موڑ پر بھی قاری الجھن اور مایوسی کا شکار نہیں ہوتا۔ معاشرتی دباؤ اور فرسودہ اقدار مردوں کو مجبور کر دیتی ہیں کہ وہ اس طرح کا انتہائی قدم اُٹھائیں جیسے عزت، ناموس و غیرت کے نام پر قتل کہا جاتا ہے۔ اگر کوئی مرد ایسا کرنے میں ناکام رہے تو اس کی سماجی موت واقع ہو جاتی ہے اور اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب ہو جائے تو اس صورت میں اس کے خاندان کی رشتے دار خواتین کے بنیادی حقوق سلب کر لیے جاتے ناول کا ہیں ایک فقرہ پیش ہے۔

''ایک قتل کر کے اسکندر نے بہت سوں کی جان لے لی۔''(۳)

گھر کا ماحول بچے کی شخصیت کی تعمیر اور شعوری بالیدگی میں اہم کردار ادا کرتا ہے، گھر میں باپ ماں کے درمیان جھگڑا اور تشدد روز کا معمول ہو تو بچوں کی نفسیات پر اس کا گہرا اثر پڑتا ہے۔ اور یہ نقوش اتنے گہرے ہوتے ہیں کہ جوان بچوں کی آئندہ زندگی میں زہر گھول دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر پمپیے قدر کے شوہر آدم کے گھر کے ماحول کی تصویر کشی کچھ اس انداز میں کی گئی ہے:

''آدم نے اپنا سارا بچپن دو باپوں کے درمیان کھینچا تانی میں گزارا تھا: اس کے سنجیدہ بابا اور اس کے شرابی بابا دونوں آدمی ایک ہی جسم میں رہتے تھے..... دروازوں، میزوں، دیواروں، الماریوں کو گھونسا مارنے کے بعد جب ان پر بس نہ ہوئی تو بیلٹ سے ان کی پٹائی اور ایک مرتبہ ماں کے پیٹ پر لات ماری اور انہیں سیڑھوں سے نیچے پھینک دیا۔''(۴)

اس غیر انسانی سلوک و تشدد سے گھبرا کر اگر عورت راہ فرار اختیار کرے تو اس کے بچوں کو معاشرے میں کسی طرح کی ذلت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ کریں:

''جب تمھاری ماں کسی دوسرے کے ساتھ بھاگی ہے..... تمھارے خاندان کی شہرت اچھی نہیں ہے..... یکا یک ہی آدم کا چہرہ تاریک پڑ گیا۔ اسے خیال تک نہ گزرا تھا کہ یہ آدمی (جو اس دور دراز گاؤں میں رہتا ہے) اس کے خاندان کے اس شرم ناک واقعے کے بارے میں جانتا تھا۔ لفظوں کا خانہ بدوش قبیلوں کی طرح کوئی گھر گھاٹ نہیں وہ دور دراز کا سفر کرتے زمین پر بکھر جاتے ہیں۔''(۵)

اس طرح کے ماحول میں پل کر بڑے ہونے والے بچے معاشرے کا مفید حصہ کس طرح بن سکتے ہیں؟ آدم اپنے گھر میں جو کچھ دیکھ کر بڑا ہوا تھا اور جب اس نے اپنی شادی شدہ زندگی کا آغاز کیا تو وہ چاہنے کے باوجود بھی اپنے

باپ سے مختلف نہ تو شوہر بن پایا اور نہ ہی ایک اچھا باپ:

''جب میرے (اسماء) بابا (آدم) نے دو مہینے کی اجرت کے برابر رقم جوئے میں ہار دی تو تبھی سے ماں نے پہلے پہل کام کرنے کا آغاز کیا تھا..... میرے بابا آدم تو پر اک اپنے بیوی بچوں کو مارتے پیٹتے نہیں تھے اور پھر بھی اُس رات اور آنے والے برسوں کی دوسری راتوں کو وہ بڑی آسانی سے خود پر قابو کھو دیتے اور فضا کو ان الفاظ سے نیلوں نیل کر دیتے جو پیپ اور غلاظت سے بھرے ہوتے تھے۔''(۶)

دوسری طرف آدم کی بیوی (پمپے قدر) جو ایک ایسی عورت (نازے) کی ساتویں بیٹی کے طور پر پیدا ہوئی تھی جسے بیٹے کی تمنا تھی۔ اس طرح کے حالات میں پرورش پانے والی بچیاں شروع ہی سے جانبداری اور عدم مساوات کو اپنی تقدیر سمجھ کر تسلیم کر لیتی ہیں وہ نہ تو اپنے حق کے لئے آواز اُٹھا سکتی ہیں اور نہ ہی اپنی ماں سے مختلف ماں بن سکتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھیے:

''اسے (یونس) وہ دن یاد آئے جب بابا (آدم) ذرا سی غلطی پر اسکندر کو ڈانٹے، پھٹکارتے اور سزا دیتے تھے۔ لیکن وہ دن عرصہ ہوا گزر چکے تھے۔ اب اسکندر کو لگتا تھا کہ وہ انچارج تھا وہ ہمیشہ بگڑا ہوا۔ برہم، اور رسائی سے باہر رہتا تھا۔ کاش کے ماں اس کے سامنے کھڑی ہوتیں اور اس سے تسلیم کروالیتی کے باس وہ تھیں۔''(۷)

عورت جب ماں بنتی ہے تو وہ اپنی اولاد کی ہر ضرورت اور خواہش بن کہے اور بن مانگے پوری کرنے کی تک و دو میں لگا جاتی ہے۔ وہ اپنی اولاد کی ہر کمزوری خامی و خوبی کو کسی ماہر نفسیات کی طرح بہ خوبی جانتی ہے۔ پمپے قدر بھی ایک ایسی ہی جوان سال ماں ہے جیسے دیار غیر میں اپنے بچوں کی پرورش کے لئے سخت محنت کرنا پڑتی اور زیادہ وقت گھر سے باہر گزارنا پڑتا ہے اس کے باوجود وہ اپنے بچوں کی نفسیات سے بہ خوبی واقف ہے:

''پمپے کا خیال تھا کہ..... اسکندر میں جہاں دنیا کو کنٹرول کرنے کی تمنا تھی اور اسما اسے (دنیا) مکمل طور پر بدلنے کی خواہش رکھتی تھی وہیں یونس اسے (دنیا) سمجھنا چاہتا تھا اور بس۔''(۸)

پمپے قدر کا اپنے بچوں کے بارے میں یہ تجزیہ کہانی کے ان کرداروں (اسکندر، اسما، یونس) کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے اور قاری آسانی سے ان تینوں کرداروں کو اپنے اردگرد تلاش کر سکتا ہے۔ یونس تو پر اک پمپے قدر کا چھوٹا بیٹا ہے جو لندن میں پیدا ہوا۔ اس کی عادات اپنے دوسرے دونوں بہن بھائی سے مختلف ہیں۔ ایسا بچہ جس کے گھر میں باپ یا بھائی اس کے چھوتے چھوٹے مسئلے حل کرنے کے لئے موجود نہ ہوں تو وہ اپنی دنیا خود تلاش کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ تھی کہ جب وہ اپنی ماں کو کسی اور شخص کے ساتھ دیکھتا ہے تو اس کا ردعمل مختلف ہوتا ہے:

''یونس نے کتنی سعی کی کہ وہ مام کے ساتھ نظر آنے والے آدمی سے نفرت کر پائے لیکن وہ ایسا نہ کر پایا۔ وہ کون تھا؟ اس نے کیسے ماں کو مسکرانے پر مجبور کر دیا جب کوئی اور ایسا نہ کر پایا تھا۔''(۹)

جب کہ یونس کے مقابلے میں اس کا بڑا بھائی مکمل طور پر مختلف طرح سے ردعمل دیتا ہے۔ اسکندر کے اس ردعمل

کی ایک وجہ تو اس کی شخصیت ہے، دوسری وجہ اس کے طارق تایا جنہوں نے اس معاملے کو منفی انداز میں غیرت، عزت کے حوالے سے اس کے ذہن میں بٹھایا تھا۔ طارق تایا کی باتوں نے ہی اسے قتل جیسا انتہائی قدم اٹھانے پر مجبور کر دیا:

''صبح جب اسکندر کیفے پہنچا جہاں اسے کیٹی سے ملنا تھا وہ باہر طارق کو کھڑے دیکھ کر حیرت زدہ رہ گیا.....

تایا آپ یہاں کیا کر رہے ہیں؟

تمھارا انتظار.....

اسکندر کو اپنے پیٹ میں گرہ پڑتی محسوس ہوئی۔

سب ٹھیک ہے؟

ہمیں بات کرنی ہے مردوں کی طرح

تبھی اسکندر کو احساس ہوا کے تایا کس قدر تناؤ میں تھے.....میرے پاس تمھارے لئے ایک بری خبر ہے۔

ہاں میں سمجھ گیا ہوں۔

طارق نے اپنے سگریٹ کے کش لگائے، دھواں اس کے نتھنوں سے باہر نکل رہا تھا اور بالکل دھیمے لہجے میں بولا یہ تمھاری ماں سے متعلق ہے.....

.....تبھی تھا کہ میں نے جانا کہ طارق تایا نے مجھے میری ماں کے بارے میں سچ بتایا تھا۔ مجھے ایک چاقو خریدنے کا خیال آیا۔ لکڑی کے دستے والا، مڑی ہوئی نوک والا، کمانی دار چاقو، غیر قانونی، یقیناً۔''(۱۰)

ناول کے واقعات اور کردار فطری اور حقیقی زندگی سے قریب تر ہیں۔ اس سلسلے میں اسماء (پمپے قدر) کا کردار اہم ہے وہ بہن ہے اور بہن ہونے کے ناطے اپنے بھائی کو اس کی تمام تر خامیوں کے ساتھ چاہتی ہے۔ جس دن اسکندر کی ۱۴ سال کی قید ختم ہوتی ہے تو اسماء اسے جیل سے لینے جانے سے قبل اس کے لئے وہ سب کھانے تیار کرتی ہے جو اس کے ماں (پمپے قدر) پکاتی تھی۔ اس دوران اس کے ذہن میں چلنے والی نفرت و محبت کی کشمکش کو جس طرح پیش کیا گیا ہے یقیناً وہ قاری کی آنکھ نم کر دے گا:

''میں اسے وہاں چھوڑ دوں گی اپنے گھر کے ایک کمرے میں۔ خود سے دور نہ ہی قریب میں اسے ان چار دیواروں میں محصور رکھوں گی۔ نفرت و محبت کے درمیان، جن میں سے ہر ایک جذبہ محسوس کرنے پر میں مجبور ہوں میرے دل کے خانے میں ہمیشہ کے لئے مقید۔

وہ میرا بھائی ہے

اور ایک قاتل۔''(۱۱)

آج اگر دنیا میں محبت و احساس باقی ہے تو وہ انسان کی اس فطری خوب صورتی کی وجہ سے ہے۔ جس پر کبھی اس

کے اندر کی وحشت و بدصورتی حاوی ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے انسان خود اور اپنے چاہنے والوں کو مشکل میں ڈال دیتا ہے:

''انسانی دل پر یشر ککر کی مانند ہے۔ ہم حرارت پیدا کرتے ہیں۔ ہم توانائی بناتے ہیں۔ روزانہ لیکن جب ہم دوسروں کو الزام دیتے ہیں جب ہم تکلیف دہ باتیں کہتے ہیں اندرونی یا باطنی توانائی کہیں اور چلی جاتی ہے ہمارا دل سرد ہو جاتا ہے۔ ہمیشہ اپنے اندر جھانکنا بہتر ہوتا ہے دوسرے لوگوں کو ان پر چھوڑ دو۔''(۱۲)

ایلف شفق نے اپنے ناول کے لئے معاشرے کی ایک مشکل اور تلخ حقیقت کو چنا ہے لیکن وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروکار لاتے ہوئے اس تلخ حقیقت کو Sugar Coat کرنے کے لیے ان تمام لوازمات کو استعمال کرتی ہیں جن سے قاری کی دلچسپی بڑھے۔ وہ روحانیت اور پراسراریت کی فضا تخلیق کرتی ہیں جس میں مرنے کے بعد بھی کرداروں میں ایک ماورائی طاقت نظر آئی ہے جیسے پمپے کے گھر جب پہلی اولاد بیٹا پیدا ہوتا ہے تو اسے یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کی ماں کی روح اس کا پیچھا کر رہی ہے اور اُسے ڈراونے خواب سکون نہیں لینے دیتے۔ پمپے جب بیٹے کا نام رکھنے کے لئے گاؤں کی ایک بوڑھی عورت سے کہتی ہے تو وہ عورت بچے کا نام تو رکھتی ہے لیکن ساتھ ہی بچے کے لئے یہ پیشن گوئی کرتی ہے کہ ''یہ بچہ تجھے توڑ دے گا''، یہ ایک بدشگونی شمار ہوتی ہے۔ پمپے قدر اور جمیلہ یاتر دونوں بہنوں کے ناموں کا ان کی زندگی پر گہرا اثر ہے قضا و قدر کے مذہبی اعتقادات کے حوالے سے ان کی زندگی کے واقعات پراسرار طور پر کسی ماورائی طاقت کے ہاتھوں عجیب طرح سے رونما ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے خاندان کے لئے مچھلی اور سمندر کی علامتیں ایک خاص پُر اسرار معنویت رکھتی ہے۔ ان علامتوں کو یونس کے کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جمیلہ یاتر کا کردار پراسراریت کا حامل ہے جن حالات میں وہ ترکی کے ایک دور افتادہ گاؤں میں کنواری طبیبہ کے طور پر کام کرتی ہے۔ اس کا ایک مریض اس سے خوش ہو کر ایک قیمتی ہیرا دیتا ہے اور ساتھ ہی یہ بتاتا ہے کہ ہیرا بیچا نہیں جا سکتا بلکہ صرف تحفے میں دیا جا سکتا ہے ورنہ بدشگونی ہوگی اور پر بیچنے والے کی جاں چلے جائے گی۔ جب جمیلہ یاتر کے بہن پمپے قدر کو اس کی ضرورت ہوتی ہے تو وہ پر اسرار طریقے سے لندن پہنچ جاتی ہے وغیرہ وغیرہ۔ Magical Realism (جادوئی حقیقت پسندی) کے تکنیک کی وجہ سے کہانی میں سسپنس برقرار رہتا ہے۔ ایسی ہی کسی تخلیق کے لئے شاید ورجینا وولف نے کہا تھا کہ ''دنیا کے عظیم شاہکار انفرادی کوشش سے تخلیق نہیں ہو جاتے ان کے پیچھے بہت سے لوگوں کی مدتوں کی سوچ اور تجزیہ شامل ہوتا ہے(۱۳)۔ ادب کا یہی وہ کمال ہے کے وہ کسی بھی زبان میں لکھا جائے یا وہ کسی بھی خطے سے مخصوص ہو وہ تجربہ انسان کا ہے اس لئے وہ ہم سب کے باطن کی نمائندگی کرتا ہے ایک مثال آخر میں اور دینا چاہوں گی تا کہ پاکستانی معاشرے کے حوالہ سے ناموس کی مطابقت واضح ہو جائے۔ ۳۱ر جنوری ۲۰۲۰ء کو ڈیلی ڈان کراچی میں سندھ پولیس کی ایک رپورٹ شائع ہوئی جس کے مطابق ۲۰۱۹ئمیں ۱۰۸ خواتین کو سندھ میں غیرت کے نام پر قتل کیا گیا(۱۴)۔ یہ اعداد و شمار وہ ہیں جو رپورٹ ہوئے، رپورٹ نہ ہونیوالے واقعات کی یقیناً تعداد کہیں زیادہ ہوگئی۔ اس کی گوائی ایلف شفق اپنے ناول میں کچھ یوں دیتی ہیں:

''سکالینڈیارڈ کی ترجمان نے دی ٹائمز کو بتایا کہ یہ کیس برطانیہ اور یورپ میں پہلا ہے نہ ہی آخر ہوگا انہوں نے اعلان کی اس وقت وہ ۱۵۰ ایسی اموات کی تفتیش کر رہے ہیں جن کی کڑیاں غیرت

کے نام پر قتل سے ملی ہوسکتی ہیں۔ افسوس ناک طور پر تعداد زیادہ ہوسکتی ہے کیوں کہ تمام کیسز
پولیس تک نہیں پہنچتے۔''انہوں نے کہا'' خاندان اور ہمسائے جتنا جانتے ہیں اتنا بتاتے نہیں۔
مقتول کے قریب ترین لوگ ہی قابل قدر اہم معلومات کو دبا لیتے ہیں۔''(۱۵)

ایلف شفق کا ناول ناموس اپنے موضوع کے اعتبار سے نہایت دلچسپ ہے اور ترکی فکشن کے مزید مطالعے کی ترغیب دلاتا ہے۔ پاکستانی معاشرے میں بھی عزت و ناموس اور غیرت کے تصورات ترک معاشرے سے ملتے جلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں بھی اکثر عزت کے نام پر قتل کے کیسز پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا میں رپورٹ ہوتے رہتے ہیں۔ ایلف شفق کا ناول ناموس پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مسلمان معاشرہ جو یورپ کے بہت قریب ہے اور ایک مشرقی ناظر اور پارکھ کے لیے بظاہر مشرق سے کہیں زیادہ آزاد خیال، ترقی یافتہ یا قوانین کا پابند معاشرہ محسوس ہوتا ہے، وہاں بھی عزت کی تعریف کا دائرہ اتنا ہی محدود ہے جتنا کہ ہمارے سماج میں ہے۔ ایسے موضوعات کے اعتبار سے اُردو اور ترکی ادب اور بالخصوص ناول کا تقابلی مطالعہ یقینی طور پر بہت دلچسپ ہوسکتا ہے اور اس کی روایت کا سلسلہ آگے بڑھنا چاہیے۔

حوالہ جات

۱۔ ایلف شفق، ناموس، (لاہور: جمہوری پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)، ص ۵

۲۔ ایضاً، ص ۷۷

۳۔ ایضاً، ص ۳۴۹

۴۔ ایضاً، ص ۵۷۔۶۲

۵۔ ایضاً، ص ۹۴

۶۔ ایضاً، ص ۸۵

۷۔ ایضاً، ص ۲۵۸

۸۔ ایضاً، ص ۶۷

۹۔ ایضاً، ص ۲۵۸

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۰

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۲۱

13. Ender, Evelyn, *Architects of Memory: Literatures Science and Autobiography,* (Michigan, University of Michigan Press, 2005), P.65

14. https://www.dawn.com/news/1531683

۱۵۔ ناموس، ص ۷۷

⊙ صدف مشتاق

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

⊙⊙ ڈاکٹر پروین کلو

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کی عکاسی

Abstract:

Sadat Hassan Manto was born in Komrilala, Ludhiyana, Punjab on 11th May 1916. His forefathers were Kashmiri Pandits. He wrote fiction and is the most reknowned short story writer of Urdu. Mato's writings reflect superstitions and old beliefs. He believes that our society is a victim of superstitions and wrong beliefs. He is of the view that our society is facing social decline and most of the people do wrong deeds to please Muslim monks. This article represents a critical analysis of Manto's fiction in the context mentioned above.

Keywords:

Manto Fiction Shortstory Superstitions Beliefs Decline Society

یہ ایک ازلی حقیقت ہے کہ ادب نے جو نہج اپنائی اس کا مدعا و منتہا نوع انسانی کی خیر خواہی و راہنمائی تھی۔ تخلیق کار جہاں زمانے کی نبض بن کر دھڑکتا ہے وہاں مسائل سماج کی چارہ گری بھی کرتا ہے۔ اور بطور خاص توہمات، وساوس، گمان، تشکیک ایسے انسانیت سوز پہلوؤں کو نشان زد ہی نہیں کرتا بلکہ ان کو اقدار حیات بننے سے روکتا بھی ہے۔ اہانت آمیز قدروں کو حقائق کی روشنی میں رد کرتا ہے اور آفاقی و فطری اصولوں کو مدنظر رکھتے ہوا انسانیت کی خیر خواہی کا علمبردار ہوتا ہے۔ ہر اچھا تخلیق کار کسی ایسے نظام حیات کی تعمیر کا خواب دیکھتا ہے جو مستقبل میں انسانی فلاح و بہبود و کامرانی کا ضامن ہو۔ توہمات کے سبب شر اور فساد کا سد باب کرتا ہے۔ تہذیب جدید میں یہ فحش غلطی در آئی وہ دراصل عقل و ایمان کے مابین تفریق و انفصال کے سبب سے تھی۔ اس نے پہلا کام کام ہی یقین و ایمان کا وہ عالم درہم برہم کیا جس پر شرف انسانیت کا دارومدار تھا۔ اردو دنیا میں منٹو نے اس آہنگ کو افسانے میں بنیادی ٹریٹمنٹ کے طور پر برتا۔

سعادت حسن منٹو کے آباؤ اجداد کشمیری پنڈت تھے۔ وہ ۱۱ر مئی ۱۹۱۲ء کو مرالہ لدھیانہ (پنجاب) میں پیدا ہوئے۔منٹو کا اصل نام سعادت حسن تھا لیکن ادبی دنیا میں منٹو کے نام سے پہچان پائی۔منٹو نے افسانے اور ڈرامے میں طبع آزمائی کی۔اُن کے افسانوں میں توہم پرستی اوضعیف الاعتقادی کے عناصر بکثرت پائے جاتے ہیں۔منٹو کے خیال میں ہمارا معاشرہ توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کا شکار ہے۔اُن کے خیال میں یہ معاشرہ سماجی پستیوں کا شکار ہونے کی بنا پر اپنے پیروں اور مرشدوں کے لیے وہ سارے کام کرتا ہیں جو مذہبی طور پر بھی جائز نہیں ہوتے۔اس خاص موضوع کو منٹو نے کئی افسانوں میں پیش کیا ہے۔مثلاً 'سراج' میں انھوں نے ڈھونڈو کو شدید ضعیف الاعتقادی کا شکار کردار دکھایا ہے کہ وہ اپنے موکلوں کے لیے لڑکیاں ڈھونڈ ڈھونڈ کر لاتا ہے۔سعادت حسن منٹو 'سراج' میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''معلوم نہیں، اس کا اصل نام کیا تھا۔مگر سب اسے ڈھونڈو کہتے تھے۔اس لحاظ سے تو مناسب تھا کہ اس کا کام اپنے موکلوں کے لیے ان کی خواہش اور پسند کے مطابق ہر نسل اور ہر رنگ کی لڑکیاں ڈھونڈنا تھا۔''(۱)

سعادت حسن منٹو ہمیں سمجھانا چاہتے ہیں کہ ہم جیسا سوچتے ہیں ہمارے ساتھ ویسا ہی پیش آتا ہے۔یہ دراصل ایک نفسیاتی مسئلہ بھی ہے۔مثلاً اُن کا ایک افسانوی کردار فہمیدہ بچپن ہی سے سرمے کا استعمال بہت کرتی ہے آخر اس کی شادی کی ساری تیاریاں ختم ہوتی ہیں تو وہ اپنی ماں سے کہتی ہے کہ وہ سرمہ جو اِن کے ہاں آتا ہے چاندی کی سرمے دانی میں ڈال کر اسے ضرور دیا جائے۔شادی سے پہلے سرمہ اس کے لیے کامیابی کا باعث ہوتا ہے اور شادی کے بعد اس کے لیے کالک کا باعث بنتا ہے۔بچہ ہوتا ہے تو وہ اپنے نومولود بچے کی آنکھوں میں بھی اس کا بہت استعمال کرتی آخر کار فہمیدہ توہم پرستی کا شکار ہو جاتی ہے کہ اس کے بچے کی موت کا سبب سرمہ بنا ہے کیوں وہ سرمے میں بہت خوبصورت لگتا تھا۔

سعادت حسن منٹو 'صاحبِ کرامات' میں پیروں، فقیروں کے ہاتھ پاؤں چومنے اور اُن کے سامنے سجدہ ریز توہم پرستوں کو یوں پیش کیا ہے:

> ''فقیر کہاں سے آئیں گے ان کا کوئی گھر نہیں ہوتا ان کے آنے کا کوئی وقت نہیں ہوتا اِن کے جانے کا کوئی وقت مقرر نہیں ہوتا۔اللہ تبارک نے جدھر حکم دیا چل پڑے۔جہاں ٹھہرنے کا حکم ہوا ٹھہر گئے۔چودھری موجود پر ان الفاظ کا بہت اثر ہوا اس نے آگے بڑھ کر اس بزرگ کا ہاتھ بڑے احترام سے اپنے ہاتھوں میں لیا چوما آنکھوں سے لگایا ''چودھری موجو کا گھر آپ کا اپنا گھر ہے'' اللہ جل شانہ کو جانے تیری کون سی ادا پسند آئی کہ وہ اپنے اس حقیر اور عاصی بندے کو تیرے پاس بھیج دیا۔''(۲)

یہ پیر فقیر معاشرے کے سادہ لوح لوگوں کو لوٹتے ہیں ان سے اپنی خدمت کرواتے ہیں۔وہ لوگوں کی نفسیاتی کمزوریوں کے نقیب ہوتے ہیں۔انھیں اپنے فریب کو بروئے کار لاتے ہوئے ان کی عزتوں سے کھیلتے ہیں کہ ان کو پتہ بھی نہیں چلتا ہمارے معاشرے کی برقعہ پوش عورتیں ان کے سامنے پردے اٹھا لیتی ہیں یہ پیر شہوت کا شکار ہو جاتے ہیں ان پر اپنی ہوس کی آگ مٹاتے ہیں۔یہاں پر سعادت حسن منٹو بتا رہے ہیں کہ کس طرح یہ فقیر موجو کو بھیجتا ہے کہ جاؤ اپنی بیوی

پھاتاں کو لے آؤ اور اس کے پیچھے جینا کی عصمت سے کھیلتا ہے۔ سعادت حسن منٹو 'صاحب کرامات' میں جعلی پیروں، عاملوں کی عیش پرستی کی بات بھی کرتے ہیں کہ یہ پیر شراب کے رسیا ہیں، زنا ان کی عادت بن چکا ہے لیکن پھر بھی ہمارا معاشرہ ان کی پیروی کرتا ہے۔ یہ توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی نہیں تو اور کیا ہے؟ اقتباس دیکھئے:

> ''ان کے ارشاد کے مطابق شراب کا گھڑا لا کر ان کے قریب رکھ دیا مولوی صاحب نے کچھ پڑھا گھڑے کا منہ کھول کر اس میں تین بار پھونکا اور دو تین کٹورے چڑ گئے۔ اوپر آسمان کی طرف دیکھا کچھ پڑھا اور بلند آواز میں کہا ''ہم تیرے ہر امتحان میں پورے اتریں گے مولا۔'' موجو جا، حکم ملا ہے ابھی جا اور اپنی بیوی کو لے آ۔ راستہ مل گیا ہے ہمیں، وضو کرانے کے بعد مولوی صاحب نے جائے نماز مانگی نہ ملی ڈانٹا۔ کیس منگوایا اس کو اندر کی کوٹھری میں بچھوایا اور جینا سے کہا کہ باہر کی کنڈی لگا دے کٹورا جو آدھا بھرا تھا اس میں تین تین پھونکیں ماری جینا کی طرف بڑھا دیا ''پی جاؤ اسے'' مولوی صاحب اسی طرح آنکھیں بند کیے تسبیح کے دانے کھٹا کھٹ پھیرے رہے جینا نے محسوس کیا کہ اس کا سر چکرا رہا ہے جیسے اس کو نیند آ رہی ہے پھر اس نے نیم بے ہوشی میں یوں محسوس کیا کہ وہ کسی بے داڑھی مونچھ والے جوان مرد کی گود میں ہے اور وہ اسے جنت دکھانے لے جا رہا ہے۔''(۳)

مولوی صاحب سادہ لوح لوگوں کو دھوکا دیتے ہیں۔ مولوی صاحب صبح کو غائب، جینا پریشان کہ مولوی صاحب کے طفیل سے اس کی ماں نے گھر آنا تھا۔ مولوی صاحب غائب ہو گئے ہیں۔ سعادت حسن منٹو بتا رہے ہیں کہ لوگ اپنے ہاتھوں سے اپنے گھروں کو آگ لگاتے ہیں۔ نماز، روزے کا تو ان مسلمانوں کو پتا نہیں مولوی کی کرامات سے گھر بسانا ان کی عادت ہے۔ مولوی جو خود شراب پیتا ہے زنا کا عادی ہے۔ وہ اس قابل کہاں کہ لوگوں کے کام آ سکے۔ افسانہ نگار بتانا چاہتے ہیں کہ معاشرے نے اپنی عزتیں بیچ ڈالیں ہیں لیکن توہم پرستی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ موجو پھاتاں کو لے کر گھر آتا ہے تو جو جنت مولوی صاحب نے موجو کی لاڈلی جینا کو دکھائی تھی وہی اس کی ماں پھاتاں کو دکھانے کی کوشش میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''ہم نے خدا کے حضور گڑگڑا کر دعا مانگی کہ ایسی کڑی سزا نہ دی جائے غریب کو۔ اس سے بھول ہو گئی آواز آئی، ہم ہر روز تیری سفارش کب تک سنیں گے تو اپنے لیے جو بھی مانگ ہم دینے کے لیے تیار ہیں میں نے عرض کی میرے شہنشاہ بحر و بر کے مالک میں اپنے لیے کچھ نہیں مانگتا، تیرا دیا میرے پاس بہت کچھ ہے۔ موجو چودھری کو اپنی بیوی سے محبت ہے ارشاد ہوا کہ ہم اس کی محبت اور تیرے ایمان کا امتحان لینا چاہتے ہیں ایک دن کے لیے تو اس سے نکاح کر لے دوسرے دن طلاق دے کر موجو کے حوالے کر دے۔ ہم تیرے لیے بس صرف یہی کر سکتے ہیں کہ تو نے چالیس برس سے ہماری مدد کی ہے۔''(۴)

''صاحب کرامات'' میں پیر صاحب موجو سے کہتے ہیں کہ موجو میں تیری بیوی اور تیرے لیے دعا کی ہے کہ

اللہ ان دونوں کو ملا دیں تو مجھے غیب سے آواز آئی ہے۔ پہلے تم ایک دن کے لیے موجو کی بیوی سے نکاح کرو پھر اسے طلاق دے کر موجو کے حوالے کر دو۔ ہم تیرے لیے صرف یہی کر سکتے ہیں کیوں کہ تم نے چالیس سال ہماری خدمت کی ہے۔ پیر صاحب موجو کو اپنی باتوں میں لبھا لیتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کی ایسی ہزاروں مثالیں موجود ہیں۔

سعادت حسن منٹو کے خیال میں شادی کے بعد عورت سب سے بڑی خواہش اولاد ہوتی ہے معاشرے کے اندر دوسری شادی رواج بن گیا ہے۔ عورت کو بانجھ قرار دیا۔ بانجھ عورت اپنی ماں سے بہن سے دوسری عورتوں سے مشورے کرتی ہیں۔ ڈاکٹروں، حکیموں سے علاج کرواتی ہیں اور روحانی علاج کے واسطے شاہ جی کے ہاں تشریف لے جاتی ہیں۔ سعادت حسن منٹو 'شاہ دولے کا چوہا' میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''یہ شاہ دولے صاحب کی برکت ہے..... مجھ سے ایک عورت نے کہا تھا! اگر اولاد چاہتی ہو تو گجرات جا کر شاہ دولے کے مزار پر منت مانو اور کہو کہ حضور، جو پہلا بچہ ہوگا وہ آپ کی خانقاہ پر چڑھاوے کے طور پر چڑھا دیا جائے گا۔۔۔ فاطمہ نے سلیمہ کو یہ بھی بتایا کہ جب شاہ دولے کے دربار پر ایسی منت مانی جاتی ہے تو پہلا بچہ ایسا پیدا ہوتا ہے جس کا سر بہت ہی چھوٹا ہوتا ہے اور وہ پہلا بچہ اس خانقاہ پر چھوڑ آنا پڑتا ہے۔''(۵)

عورتیں جو وہم کا شکار ہوتی ہیں اپنے خاوندوں سے جھوٹ بول کر مزاروں پر جا کر منتیں مانگتی ہیں۔ منٹو دکھاتے ہیں کہ سلیمہ جب فاطمہ کے ساتھ شاہ دولے کے مزار پر گئی تو اس نے دیکھا کہ وہاں ایک لڑکی ہے جو عجیب وغریب حرکتیں کر رہی ہے آخر کار سلیمہ ماں بنتی ہے بچہ پیدا ہوتا ہے، تو ماں کی ممتا اس بچہ کو شاہ دولے کے مزار پر چڑھانے کی اجازت نہیں دیتی۔ وہ فاطمہ کے ورغلانے پر اور اپنی ضعیف الاعتقادی کے ہاتھوں مجبور ہو کر کہ کہیں وہ کسی آفت کا شکار نہ ہو لڑکے کو مزار کے مجاروں کے حوالے کر دیتی ہے۔ 'شاہ دولے کا چوہا' میں سلیمہ جب اپنے بیٹے کو شاہ دولہ کے مزار پر چڑھا دیتی ہے اس کے بعد ماں کی ممتا اس کو جینے نہیں دیتی ہے، سوتے جاگتے ہر لمحہ وہ پریشان رہتی ہے۔ اقتباس دیکھیں:

> ''وہ عجیب عجیب خواب دیکھتی ہے۔ شاہ دولے کا چھوٹے سر والا چوہا اس کے پریشان تصور میں ایک بہت بڑا چڑھاوا بن کر نمودار ہوتا ہے۔ جو اس کے گوشت کو اپنے تیز دانتوں سے کترتا ہے..... وہ چیختی ہے اور اپنے خاوند سے کہتی ہے، ''مجھے بچائیے۔ دیکھیے چوہا میرا گوشت کھا رہا ہے۔''(۶)

انسان ضعیف الاعتقادی کا شکار ہوتا ہے تو وہ نفسیاتی مریض بن جاتا ہے جو بات انسان کے دماغ میں بس جاتی ہے اس کو ہر طرف وہی چیز نظر آتی ہے۔ سلیمہ کے دماغ میں چوہوں کا خوف سما جاتا ہے تو اس کو ہر جگہ پر چوہے ہی نظر آتے ہیں۔ سلیمہ بخار میں مبتلا ہو جاتی ہے اس کے شوہر نجیب کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بیوی کی بیماری کا باعث ضعیف الاعتقادی تھی۔ نہ ہی بیوی ضعیف الاعتقادی کا شکار ہوتی ہے بلکہ مرد بھی ضعیف الاعتقاد ہے۔ نجیب کو احساس ہی نہیں وہ تو یہ سمجھتا ہے کہ اس کا بیٹا اس کا نہیں شاہ دولے صاحب کا تھا۔ 'شاہ دولے کا چوہا' میں توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی اس حد تک دکھائی گئی ہے کہ لوگ اپنے لختِ جگر کا چڑھاوا بھی مزاروں پر چڑھانے سے دریغ نہیں کرتے ہیں:

''جب سلیمہ کا بخار بالکل اتر گیا اس کے دل و دماغ کا بخار ٹھنڈا پڑ گیا نجیب نے اسے کہا: ''میری جان اپنے بچے کو بھول جاؤ۔۔۔ وہ صدقے کا تھا'' سلیمہ نے بڑے زخم خوردہ لہجے میں کہا: میں نہیں مانتی۔ ساری عمر میں اپنی ممتا پر لعنتیں بھیجتی رہوں گی کہ میں نے اتنا بڑا گناہ کیوں کیا۔ میں نے اپنا لخت جگر اس مزار کے مجاروں کے حوالے کیوں کیا۔ وہ مجاور ماں تو نہیں ہو سکتے۔''(۷)

سلیمہ تین بچوں کی ماں ہوگئی مگر پہلے بچے کو نہ بھولی، گجرات جاتی ٹکریں مارتی، اپنے بچے کو تلاش کرتی۔ وہ مزار پر جا کر پکارتی ہے بیٹا میں تیری ماں ہوں مگر بیٹا پاگل بن چکا ہوتا ہے، اب وہ مجیب نہیں بلکہ اک بھکاری ہے۔ ماں اپنے بھکاری بچے کو دیکھ کر اپنی ممتا پر لعنت بھیجتی ہے کہتی ہے کہ میں نے بہت بڑا گناہ کیا ہے۔ 'شاہ دولے کا چوہا' کا منظر دیکھئے:

''بیٹے، میں تیری ماں ہوں۔ شاہ دولے کا چوہا بڑے بے ہنگم انداز میں ہنسا۔۔۔ اپنی ناک کی رینٹھ آستین سے پونچھ کر اس نے سلیمہ کے سامنے ہاتھ پھیلا دیا۔ ''ایک پیسہ'' سلیمہ نے بالآخر پانچ سو روپوں پر راضی کیا وہ رقم ادا کر کے جب اندر آئی تو مجیب غائب تھا۔ مجیبہ نے اس کو بتایا کہ وہ پچھواڑے سے باہر نکل گیا تھا۔ سلیمہ کی کوکھ پکارتی رہی۔ مجیب واپس آجاؤ.....، مگر وہ ایسا گیا کہ پھر نہ آیا۔''(۸)

گویا سلیمہ کی کوکھ ساری عمر مجیب کو پکارتی رہتی ہے مگر وہ واپس نہیں آتا۔ مزار پر جا کر روتی ہے مدد مانگتی ہے مگر بچہ نہیں ملتا ہے۔

سعادت حسن منٹو نے توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کی منظر کشی کرتے ہوئے یہ تک دکھایا ہے کہ اگر کوئی چور کسی کا مال لوٹ کر بھاگتا ہے اور کسی کنویں میں گر کر مر جاتا ہے۔ تو لوگ اس کی قبر کو مزار بنا ڈالتے ہیں۔ کہتے ہیں یہ بڑے عالی شان بزرگ تھے اس کی قبر پر دیئے جلائے جاتے ہیں۔ اس کی پرستش کی جاتی ہے اور منتیں مانگی جاتی ہیں۔ پھر شیر خوار بچے، ماؤں کے لخت جگر ان مزاروں کی نذر ہوتے ہیں۔ اس سے بڑھ کر معاشرہ اور کیا ضعیف الاعتقادی کا شکار ہو۔ سعادت حسن منٹو 'کرامات' میں ایک منظر یوں کھینچتے ہیں:

''ایک آدمی کو بہت دقت پیش آئی اس کے پاس شکر کی دو بوریاں تھیں جو اس نے پنساری کی دکان سے لوٹیں تھیں ایک تو وہ جوں کی توں رات کے اندھیرے میں پاس والے کنویں میں پھینک آیا لیکن جب دوسری اٹھا کر اس میں ڈالنے لگا تو خود بھی ساتھ چلا گیا۔ شور سن کر لوگ اکٹھے ہو گئے کنویں میں رسیاں ڈالی گئیں دو جوان نیچے اترے اس آدمی کو باہر نکال لیا.....لیکن چند گھنٹوں کے بعد وہ مر گیا۔ دوسرے دن جب لوگوں نے استعمال کے لیے اس کنویں میں سے پانی نکالا تو وہ میٹھا تھا۔ اسی رات اس آدمی کی قبر پر دیئے جل رہے تھے۔''(۹)

'کرامات' میں مزید دکھایا گیا ہے کہ ہم لوگوں نے اپنی مرضی سے مزار تعمیر کر لیے ہیں اور ان مزاروں کی پوجا شروع کر دی ہے۔ جمعرات کو ان پر چڑھاوے چڑھاتے ہیں۔ موم بتیاں جلاتے ہیں۔ جب ملک کے حالات خراب ہوتے ہیں یا گھر کے حالات خراب ہوں تو انسان کی اپنی صحت ٹھیک نہیں رہتی، ایسے میں وہ سمجھتا ہے کہ کسی بزرگ کی بددعا

ہے۔ کسی کی اولاد کی کارکردگی ٹھیک نہ ہو اس کو بھی لوگ کہتے ہیں کہ اس نے اپنے بڑوں کی خدمت نہیں کی اس لیے مصائب کا شکار ہے۔ ہندوستانی معاشرے میں سوچنے کا یہ انداز معمول کی بات ہے۔ سعادت حسن منٹو نے اپنے افسانوں میں انسانوں کے سوچنے کے اس انداز کو بخوبی پیش کیا ہے۔ 'نیا قانون' منٹو کا بہت معروف افسانہ ہے اس میں بھی منٹو نے دیگر پہلوؤں کے ساتھ ساتھ یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جب ہندو مسلم فسادات کی باتیں ہوتی ہیں تو منگو ٹانگے والا ضعیف الاعتقادی کا شکار ہو کر سمجھتا ہے کہ یہ کسی بزرگ کی بددعا کا نتیجہ ہے:

> ''یہ کسی پیر کی بددعا کا نتیجہ ہے کہ آئے دن ہندوؤں اور مسلمانوں میں چاقو، چھریاں چلتے رہتے ہیں اور میں نے اپنے بڑوں سے سنا ہے کہ اکبر بادشاہ نے کسی درویش کا دل دکھایا تھا اس درویش نے جل کر یہ بددعا دی جا تیرے ہندوستان میں ہمیشہ فساد ہی ہوتے رہیں گے اور دیکھ لو۔ جب سے اکبر بادشاہ کا راج ختم ہوا ہے ہندوستان میں فساد پر فساد ہوتے رہتے ہیں۔''(۱۰)

'رحمت خداوندی کے پھول' میں منٹو نے ڈاکٹر لاتھر کی توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کو بخوبی موضوع بنایا ہے۔ ڈاکٹر لاتھر اپنے کالج کو اپنے لیے دربار سمجھتا تھا۔ اس کے خیال میں کالج حاضری بہت ضروری تھی۔ اقتباس دیکھیے:

> ''ڈاکٹر لاتھر اطاعت مند بیٹے کی طرح اپنے ماں باپ کی خواہش کے مطابق میڈیکل کالج میں پڑا ہوا تھا اتنے عرصہ سے کہ اب کالج کی عمارت اس کی زندگی کا ایک جزو بن گئی تھی۔ وہ یہ سمجھنے لگا تھا کہ کالج اس کے کسی بزرگ کا گھر ہے جہاں اس کو ہر روز سلام عرض کرنے کے لیے جانا پڑتا ہے۔''(۱۱)

سعادت حسن منٹو اپنے معاشرے کے نباض ہیں۔ اُن کے خیال میں بعض گناہ ایسے ہیں جو ہم نے خواہ مخواہ اپنے سر چڑھا لیے ہیں ہمیں کچھ نہیں معلوم ہوتا مگر ہم کہہ دیتے ہیں کہ یہ گناہ ہے جیسے ایسا کاغذ زمین پر گر پڑے جس پر اللہ کا نام لکھا ہوا ہو تو ہم کہتے ہیں کہ ہم سے گناہ سرزد ہو گیا حالانکہ ایسی بات قرآن و حدیث میں کہیں بھی نہیں ہے۔ شام کی اذان ہو رہی ہے پانی مت پیو کیونکہ شام کے وقت پانی پینا گناہ ہے۔ یہ باتیں نسل در نسل منتقل ہوتی ہیں۔ آج کل کی نئی نسل بھی ایسے ہی توہمات کا شکار ہوتی ہے۔

سعادت حسن منٹو کے خیال میں ہمارا جب خود کام کرنے کو دل نہ چاہتا ہو تو انسان بہانہ تلاشتا ہے اور کہتا ہے کہ فلاں کا منحوس چہرہ دیکھا تھا اس لیے کام نہیں ہوا۔ جب ہم اپنا کام دل جمی سے کرو گے تو کوئی بھی نحوست پیش نہیں آئے گی۔ جب انسان ضعیف الاعتقادی کا شکار ہو جاتا ہے تو اُسے لگتا ہے کہ فلاں بندہ منحوس ہے اگر میں نے اس کا منہ دیکھ کر کام شروع کیا تو میرا کام ضرور بگڑ جائے گا اور ایسا ہو بھی جاتا ہے۔ یوں ایک عام آدمی میں ضعیف الاعتقادی بڑھتی جاتی ہے۔ منٹو نے ان سب معاشرتی خرابیوں کو مختلف کرداروں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ 'پیرن' افسانے میں برج موہن جو پیرن کا دوست ہے اس کو اس بات کا یقین ہے کہ پیرن منحوس ہے کیونکہ وہ ہر اتوار کو آٹھ آنے کرائے کے قرض لے کر پیرن سے ملنے جاتا ہے جب وہ اس سے مل کر آتا ہے تو وہ بے روزگار ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب آپ کام دل لگا کر نہیں کرو گے تو مالک آپ کو کام سے فارغ کر دیں گے اس میں کسی کو منحوس کہنا یا سمجھتا ضعیف الاعتقادی کی واضح مثال ہے۔

'پیرن' سے اقتباس دیکھئے:

''اس کی نحوست..... میں اس کا امتحان لے رہا ہوں..... یہ نحوست اپنے امتحان میں پوری اتری ہے۔ میں نے جب بھی اس سے ملنا شروع کیا، مجھے اپنے کام سے جواب ملا.....اب میری ایک خواہش ہے کہ اس کے منحوس اثر کو چکمہ دے جاؤں۔''(۱۲)

سعادت حسن منٹو نے اس موضوع کو عشق اور محبت کے نشے کے ساتھ جوڑ کر بھی مختلف افسانوں میں دکھایا ہے۔ وہ اس کیفیت کو بخوبی سمجھتے ہیں کہ جب انسان محبت کے نشے میں گرفتار ہوتا ہے تو اس کی دنیا اندھیر ہو جاتی ہے وہ ہر وقت اپنی محبت کو حاصل کرنے کی کوشش میں ہوتا ہے، کبھی میٹھے بول سے کبھی شرائط پوری کر کے اور کبھی جادو کا سہارا لے کر، کبھی قبرستان جا کر رات بھر چلّے کر کے۔ اپنے افسانے 'منتر' میں انھوں نے دکھایا ہے کہ شاہ صاحب جو ایک دکان دار ہیں ایک برقع پوش لڑکی پہ عاشق ہو جاتے ہیں تو ان کی آنکھیں ہر وقت نمناک رہتی ہیں۔ ایک دن شاہ صاحب کی دکان پر بلونت سنگھ مجیٹھیا آتا ہے تو وہ سمجھ جاتا ہے کہ شاہ صاحب کسی پر عاشق ہو چکے ہیں۔ بلونت سنگھ انھیں چند منتر بتاتا ہے کہ ان کی مدد سے لڑکی تیرے پیروں میں آ کر گرے گی اور تجھ سے محبت کا اظہار کرے گی۔ 'منتر' میں یوں رقم طراز ہیں:

''اس نے مجھے ایک منتر بتایا:

منتر بتایا کہ سات رنگوں کے پھول لو۔ ان میں سے ایک پر یہ منتر پڑھ کر پھونکو اور منگل کے روز اس لڑکی کو کسی نہ کسی طرح سنگھاؤ..... یہ منتر مجھے ابھی تک یاد ہے۔''(۱۳)

منٹو نے ایسی معاشرتی برائیوں کو گہرے طنز کا نشانہ بھی بنایا ہے۔ اُن کے خیال میں منتر انسانی کمزوریوں کا اظہار ہوتے ہیں اور انھی کمزوریوں کا شاطر لوگ فائدہ اٹھاتے ہیں۔ ایک اور افسانے 'محمودہ' کے مرکزی کردار محمودہ کا شوہر نامرد ہونے کے ساتھ ساتھ نکما بھی ہوتا ہے سو اُس کا کام صرف چلے کاٹنا اور بزرگوں کی قدم بوسی کرنا ہے۔ شوہر اپنے چلوں میں مصروف۔ یہاں پہ منٹو ہمیں بتانا چاہتا ہے کہ فقیروں کے پاس گھنٹوں بیٹھنا ان کی خدمت میں وقت ضائع کرنا انسانی تباہی کا باعث بنتا ہے۔ محمودہ کا شوہر عورت کے قابل نہیں ہوتا اس لیے وہ فقیروں کے پاس اور سنسیاسیوں کے پاس ٹونے ٹوٹکے لیتا رہتا ہے۔ 'محمودہ' کا اقتباس دیکھئے:

''آپ سن تو لیجیے۔۔۔ ہر وقت مذہب کی باتیں کرتا رہتا ہے۔۔۔ لیکن بڑی اوٹ پٹانگ قسم کی، وظیفے کرتا ہے، چلے کاٹتا ہے اور محمودہ کو مجبور کرتا ہے کہ وہ بھی ایسا ہی کرے۔ فقیروں کے پاس گھنٹوں بیٹھا رہتا ہے گھر بار سے بالکل غافل ہو گیا ہے داڑھی بڑھا لی ہے۔ ہاتھ میں ہر وقت تسبیح ہوتی ہے۔ کام پر بھی نہیں جاتا جب اس سے شکایت کرتی ہے تو آگے سے جواب یہ ہوتا ہے۔۔۔ فاقہ کشی اللہ تبارک وتعالیٰ کو بہت پیاری ہے۔''(۱۴)

سعادت حسن منٹو ''محمودہ'' میں معاشرے کے اندر پائی جانے والی توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کو موضوع بناتے ہوئے واضح کرنا چاہتے ہیں کہ اگر شوہر کام نہ کرے تو عورتیں پیروں، فقیروں کے پاس جاتی ہیں اور کہتی ہیں کہ پیر صاحب کوئی ایسا تعویز دے دیں کہ میرا خاوند کام کرنا شروع کر دے۔ کسی دربار کو مشکل کشا سمجھا ایمان کی کمزوری ہے اور

خدمت کرنے والے شخص کو فرشتہ کہنا یا پیر ماننا غلط ہے۔لیکن یہ ایسی روش ہے جو ہمارے معاشرے میں عام ہے۔

اپنے ایک اور افسانے 'حمد بھائی' میں منٹو نے پڑھے لکھے طبقے کی ضعیف الاعتقادی کو پیش کیا ہے۔'حمد بھائی' کی خوبیاں جب اس انداز میں بیان کی جاتی ہیں جیسے وہ ایک فرشتہ ہیں تو پڑھا لکھا ڈاکٹر بھی اس کی بزرگی اور فرشتہ صفتی پر یقین کرنے لگتا ہے۔اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''کسی درگاہ میں ہو کر وہ اس تانگے میں واپس عرب گلی آجاتا۔دیکھو، اگر'' عاشق حسین کو کچھ ہو گیا تو میں سب کا صفایا کر دوں گا۔'' عاشق حسین نے بڑے عقیدت مندانہ لہجے میں مجھ سے کہا:''منٹو صاحب! حمد بھائی فرشتہ ہے۔۔۔ فرشتہ۔۔۔جب اس نے ڈاکٹروں کو دھمکی دی تو سب کے سب کانپنے لگے۔''(۱۵)

سعادت حسن منٹو 'کالی شلوار' میں ضعیف الاعتقادی کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں کہ ہر شخص بہتر روزگار کی تلاش میں رہتا ہے۔جب نہیں ملتا تو پھر پیروں فقیروں سے تعویز گنڈا کرواتا ہے۔افسانہ نگار یہاں ہمیں سلطانہ کا بتاتا ہے جو پٹنہ اور خدا بخش کو اپنے لیے مسرت کا باعث سمجھتی ہے۔یہاں پہ سلطانہ ضعیف الاعتقادی کا شکار ہے کیونکہ کسی شخص یا جگہ کو اپنے لیے باعثِ رحمت یا زحمت سمجھنا انسان کی نفسیاتی کمزوری ہے۔اس افسانے سے مثال ملاحظہ کریں:

> ''خدا بخش کے آنے سے ایک دم سلطانہ کا کاروبار چمک اٹھا۔عورت چونکہ ضعیف الاعتقاد تھی۔ اس لیے اس نے سمجھا کہ خدا بخش بڑا بھگوان ہے جس کے آنے سے اتنی ترقی ہوگئی۔چنانچہ اس خوش اعتقادی نے خدا بخش کی وقعت اس کی نظروں میں اور بھی بڑھا دی۔''(۱۶)

اسی طرح جب کوئی پڑھا لکھا روزگار کا متلاشی ہو اور اسے روزگار نہ ملے تو راستے تلاش کرتے کرتے وہ پیروں، فقیروں کے پاس بھی جا سکتا ہے تاکہ ان کے تعویذ، گنڈوں کے اثر سے ہمارے لیے روزگار کے دروازے کھل جائیں۔ سعادت حسن منٹو 'کالی شلوار' میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''اس لیے کہ وہ کئی دنوں سے ایسے خدا رسیدہ فقیر کے پاس اپنی خدمت کھلوانے کی خاطر جا رہا ہے جس کی اپنی قسمت زنگ لگے تالے کی طرح بند ہے یہ کہہ کر شنکر ہنسا اس پر سلطانہ نے کہا کہ تم ہندو ہو اس لیے ہمارے بزرگوں پر ہنستے ہو۔شنکر مسکرایا! ایسی جگہوں پر ہندو مسلم سوال پیدا نہیں ہوا کرتے۔بڑے بڑے پنڈت اور مولوی بھی یہاں آئیں تو شریف آدمی بن جائیں۔خدا بخش تھک کر چُور چُور ہو رہا تھا، کہنے لگا پرانے قلعے کے پاس سے آرہا ہوں وہاں ایک بزرگ کچھ دنوں سے ٹھہرے ہوئے ہیں انہی کے پاس ہر روز جاتا ہوں کہ ہمارے دن پھر جائیں۔''(۱۷)

خدا بخش کا خدا رسیدہ بزرگوں پر غیر ضروری اعتقاد کام نہیں آتا لیکن شنکر کی ذہانت کام آتی ہے۔منٹو دکھاتے ہیں کہ اگر کسی کا کاروبار ٹھیک نہیں چلتا تو وہ بھی بھاگ کر پیر صاحب کے پاس جاتا ہے تاکہ ان سے دعا کروائے اور کاروبار میں بہتری آئے۔ایسے میں بعض اوقات اپنا بچا کھچا سب کچھ پیروں پر لٹا دیا جاتا ہے۔کاروبار میں بہتری یقیناً صرف مسلسل محنت اور صبر سے آسکتی ہے لیکن ہمارے سماج میں اکثر لوگ شارٹ کٹ کی تلاش میں اپنا نقصان کروا بیٹھتے ہیں۔

پیروں فقیروں کو بھی ایسے شارٹ کٹس تلاش کرنے والوں کی ہی تلاش ہوتی ہے کیونکہ اُن کی زندگی کا پہیہ ایسے لوگوں کی توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی سے ہی چلتا ہے۔

منٹو نے اپنے افسانوں میں مشرقی سماج کی توہماتی اقدار کے بخیے ادھیڑنے کی حقیقت پسندانہ کوشش کی اور داخل وخارج کے دونوں زاویوں کو مدنظر رکھا۔انہوں نے کسی خاص فلسفے یا نظریے کی پیروی نہیں کی بلکہ اپنی دنیا آپ بنائی۔اس ضمن میں انہوں نے نفس انسانی کے نشیب وفراز،عمل وردعمل شعوری ولاشعوری اعمال کا پردہ چاک کیا زندگی کے لیے ہولناک شہوانی، ہیجانی اور تلخ حقائق کو آشکار کر کے ضعیف الاعتقادی کے سد باب کی اپنی سی کوشش بھی کی ہے۔ سعادت حسن منٹو کی افسانوی کائنات کا نمایاں ترین موضوعات دھوکا دہی، انتشار، ریاکاری اور ضعیف الاعتقادی ہیں اور یہ موضوعات دراصل ہمارے ہندوستانی سماج کی مکمل تصویر کشی کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سعادت حسن منٹو، منٹو راما، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۴۳

۲۔ ایضاً، ص ۱۴۲

۳۔ ایضاً، ص ۲۸۱، ۲۸۲

۴۔ ایضاً، ص ۲۸۴، ۲۸۵

۵۔ ایضاً، ص ۲۰۴

۶۔ ایضاً، ص ۲۰۵

۷۔ ایضاً، ص ۲۰۶

۸۔ ایضاً، ص ۲۰۹

۹۔ سعادت حسن، منٹو، منٹو نما، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)، ص ۴۲

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۵

۱۱۔ سعادت حسن منٹو، مجموعہ منٹو، (لاہور: زبیر بکس، ۲۰۱۴ء)، ص ۵۴

۱۲۔ سعادت حسن منٹو، ٹھنڈا گوشت، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)، ص ۲۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۲

۱۴۔ سعادت حسن منٹو، سر کنڈوں کے پیچھے، (لاہور: سنگِ پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ص ۲۷

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۶۷، ۱۶۸

۱۶۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)، ص ۴۸

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۱۷

⊙ ڈاکٹر شاہد نواز

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

اردو ناول کی ابتدائی روایت اور 'فردوسِ بریں' کا سہ جہتی مطالعہ

Abstract:

Despite the lack of artistic maturity, early tradition of Urdu Novel had diverse colors. In this tradition Lakhnavi' novelists took great pains in presenting the life and social mobility. Abdul Haleem Sharar's Firdaus-e-Bareen is the interesting and well written artistically. In this article three distinct and salient feature of the novel are discuss, i.e. fictionalization of history, maximalist style and film like scenes. These features belong to the novel's art. Urdu critics have not pondered over these feature before.

Keywords:

Urdu Novel Fiction Sharar Abdul Haleem Firdaus Bareen

ناول کہانی کی ایسی صنف ہے، جو اپنی وسعت، گہرائی اور تنوع کی وجہ سے دنیا میں مقبول ترین صنف کا درجہ اختیار کر چکی ہے۔ ناول کی روایت دنیا بھر کی زبانوں میں پختہ ہو چکی ہے۔ اس صنف کا بنیادی وصف یہ ہے کہ یہ اپنے لکھاری اور قاری دونوں کو ذہنی طور پر متصل کر دیتی ہے۔ ناول کی روایت میں بڑے بڑے ناول نگاروں اور ناولوں نے لکھاری اور قاری کے اس تعلق کو زماں و مکاں کے فاصلوں سے ماورا کر دیا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ناول کے فن میں ہونے والے تجربات اس صنف کو باقی اصناف ادب سے بہت مختلف اور بلند قامت کرتے جا رہے ہیں۔ دنیا بھر میں سنجیدہ ادب کی بڑی صنف کے طور پر شاعری کے بعد ناول کو قبول کیا گیا ہے۔ ناول نے جدید انسانی زندگی کے معاملات کو خوشگوار اور تخلیقی انداز میں پیش کرنے میں سب سے نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

> ''ناول ایک جدید صنفِ ادب کے طور پر عصرِ رواں کی وہ ایجاد ہے، جو بقول ڈی ایچ لارنس کسی بھی عظیم سائنسی دریافت سے ہرگز کم نہیں۔ جس طرح کوئی بڑی سائنسی ایجاد معاشرتی زندگی کے سابقہ نظام کو بدل کے رکھ دیتی ہے اور انسانی رویوں، سرگرمیوں اور انسانی روابط کو نئی شکل دیتی ہے، اسی طرح ناول رویوں اور روابط کے تازہ اور انوکھے امکانات کی کہانی سناتا

ہے جو محض تصوراتی یا خالص فلسفیانہ نہیں ہوتی ناول فرد، ماحول، سماجی، کائنات وغیرہ کے امکانی رشتوں کا آزادانہ مگر تخلیقی رو میں تجربہ کرتا ہے۔ ناول نے امکانی رشتوں کے آزادانہ تخلیقی ترجبہ کرنے کا حوصلہ فکر وتصور کی اس آزادی سے حاصل کیا ہے، جو زمانۂ حاضر کی پہچان اور دین ہے۔''(۱)

اردو ناول کی ابتدائی روایت دنیا بھر کے ناول کی روایت کی طرح محدود فنی پختگی کی حامل ہے۔ موضوعات کا تنوع ہونے کے باجود کرداروں کی تشکیل، جزئیات نگاری، منظر نگاری، تکنیک اور اسلوب کی یک رنگی نے ابتدائی اردو ناول کو زیادہ توانا نہیں ہونے دیا۔ ابتدائی چار ناول نگاروں، ڈپٹی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا سب کے ہاں ناولوں کی تعداد تو اچھی خاصی ہے، مگر سب کے ہاں بہ مشکل ایک آدھ ناول ہی معیاری ٹھہرتا ہے۔ بیشتر ناولوں کو فنی رعایتیں دے کر با قاعدہ ناول نگاری کے دائرے میں لایا گیا ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد قدیم طرز زندگی سے اُٹھے اور ارد گرد پھیلے سماج کو اس وقت کی جدیدیت کی عینک سے دیکھتے رہے۔ یہ عینک درآمدی تھی، اسی لیے اس عینک سے بیشتر وقت وہی کچھ نظر آیا جو عینک ساز دکھانا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ان کے ہاں مقامیت رسوا اور بدیسی پن خاصا دل کش نظر آتا ہے۔ فنی طور پر نذیر احمد کے ہاں عمل کی بجائے تقریر اور تحریر کے رنگ زیادہ گہرے ہیں۔ نذیر احمد اپنے ناولوں کی جزئیات مرتب کرے وقت بہت محدود ہو جاتے ہیں، ان کا زیادہ تر مشاہدہ خانگی اور کسی حد تک شہری زندگی کا ہے۔ باہر کی دنیا کا زیادہ وسیع مشاہدہ نہ ہونے کی وجہ سے اُنکی جزئیات نگاری محدود ہونے کے ساتھ ساتھ تقریری نوعیت کی ہے۔ مثلاً نذیر احمد مذہبی عبادات کے بارے میں یا کسی سماجی مسئلے کے بارے میں طویل طویل بحث مباحثہ اور مکالمہ تو کروا دیتے ہیں، مگر کوئی مذہبی عبادت یا سماجی مسئلے کی عملی شکل دکھانے سے گریزاں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے ہاں منظر نگاری بہت یک رنگی ہے۔ اُن کے بیشتر ناولوں کا لوکیل بھی خاص دائرے سے باہر نہیں نکلتا اور پھر یہ منظر نگاری کی محدودیت اُن کے اسلوب پر بھی اثرات چھوڑتی نظر آتی ہے۔ یہ فنی کمزوری اُن کے ہر ناول کا خاصہ ہے، کسی حد تک یہ یک رنگی دہلی کی مٹتی تہذیب کا عکس ہے۔ ممکنہ طور پر نذیر احمد کے ہاں یہ تخلیقی رویہ اُن کا اجتماعی لاشعور اور دہلی کی تہذیبی وراثت سے پنپا ہو، دہلی کی عمومی معاشرت اور ثقافت علمی زیادہ اور عملی کم دکھائی دیتی ہے۔

''نذیر احمد کے تمام ناولوں کی واقعیت بھی، اس تجرید سے نمو کرتی ہے، جسے انہوں نے معاصر عہد کی تلاش معنی کی روشوں سے اخذ کیا۔ دوسرے لفظوں میں ان کے ناول دہلی کی مسلم اشرافیہ کی 'حقیقی صورتِ حال' کی عکاسی سے زیادہ اس صورتِ حال کی ناول کی ہیئت میں منظّم کرتے ہیں تا کہ اسے بامعنی بنایا جا سکے۔''(۲)

ڈپٹی نذیر احمد کے بالمقابل ابتدائی طور پر تین ناول نگار سرزمین لکھنؤ سے سامنے آتے ہیں۔ تینوں ناول نگاروں کے ہاں مشاہدے کی وسعت ان کے فنی معیارات کو بہت بلند کر دیتی ہے۔ مذکورہ بالا لکھنوی ناول نگار علم کے ساتھ ساتھ مشاہدے کی گہرائی کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے ناول کی جزئیات اور مناظر تشکیل دیتے ہیں۔ یہی وجہ

ہے کہ لکھنؤ کی سرزمین سے تخلیق ہونے والا ناول اصلاحی نہ سہی مگر ناول ہونے کے زیادہ قریب ہے۔ رتن ناتھ سرشار، مرزا رسوا اور عبدالحلیم شرر تینوں کے زندگی کے نصب العین بھی ہوں گے، قوم کا درد بھی، تہذیب کا تاراج ہونے کا غم بھی اور دیگر مقاصد زندگی بھی، مگر اُن کے ہاں مقاصد زندگی کو کہانی کی شکل میں پیش کیا گیا ہے، اس خطہ زمین سے تخلیق ہونے والے ناولوں فنی پختگی کا معیار بہت مختلف نظر آتا ہے۔ اگرچہ ناول نگاروں کے معیاری ناولوں کا تناسب بہت بلند نہیں۔

> ''فسانۂ آزاد، اردو ناول کی تاریخ میں اسی لیے زندہ رہے گا کہ ایک خاص عہد کا لکھنؤ اس کی بدولت زندہ ہے اور اس لیے زندہ ہے کہ ناول نگار نے اس کا پوری طرح مشاہدہ کیا ہے، اس کے گوشے گوشے میں جھانک کر اس کی ہر چھپی ہوئی چیز کو باہر نکالا ہے، اور اس کی مجلسوں میں پوری بے تکلفی سے شریک ہو کر اس کے مزاج کی نزاکتوں میں داخل حاصل کیا ہے اور یوں پوری طرح اس کا ہمدم و ہم راز بن کر اس کے بھید کھولے ہیں۔ لکھنوی معاشرے کے جسم و جان میں دوڑے ہوئے خون کی روانی مصنف نے اس کی نسوں میں چھپ کر دیکھی اور اس کی دل کی دھڑکنیں سینے میں سما کر سُنی ہیں۔''(۳)

عبدالحلیم شرر نے درجن بھر ناول لکھے مگر روایت میں ''فردوس بریں'' نے جو معیار اور شہرت حاصل کی، وہ دیگر ناولوں کو میسر نہ آ سکی۔ اس شہرت کی ایک وجہ اردو تنقید کا بھیڑ چال کا رویہ بھی ہو سکتا ہے، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ شرر کے اس ناول میں بہت کچھ باقی ناولوں سے مختلف ہے۔ ایک طرف تو شرر اس ناول میں ایک ایسے تاریخی واقعے کو لے بیٹھے کہ جس میں زیادہ تبدیلی کی گنجائش نہیں تھی۔ دوسری طرف یہ ناول انہوں نے اپنے تخلیقی سفر کے کافی مراحل طے کرنے کے بعد لکھا۔ یوں اُن کے ہاں فن کارانہ صلاحیتوں کے استعمال کا سلیقہ بڑھ چکا تھا۔ شرر کے اس ناول کی مقبولیت کا راز ایک نقاد کی زبانی کچھ یوں ہے:

> ''شرر کے تاریخی ناولوں کی روایت میں ''فردوس بریں'' ایک نیا اور حیرت انگیز تجربہ ہے۔ اس کے پسِ پشت باطنیہ تحریک کا فروغ اور اس کی تاریخی قوت ہے؛ اور بالآخر اس قوت کا تاتاریوں کے بھرپور حملے کے ہاتھوں انتشار و اختلال۔ ناول کا فارم ایک طرح کی Fantasy ہے، اور شرر نے ان دونوں عناصر یعنی Fantasy اور تاریخیت Historicity کو بہ خوبی عینی فن کارانہ طور پر ایک دوسرے کے اندر سمونے کا جتن کیا ہے۔''(۴)

''فردوس بریں'' میری رائے مین تین حوالوں سے بہت اہم ہے۔ اس ناول کی اہمیت کا اولین حوالہ تاریخ کو افسانویت بخشنے کا کامیاب تجربہ ہے، تاریخ عمومی طور پر اجتماعی اور ذیلی روئیوں اور کارگزاری کی بجائے چنیدہ اور اعلیٰ کاروائیوں کی سرگذشت ہوتی ہے۔ یوں تاریخ کا بیانیہ سماج اور کسی بھی اہم واقعے کے خارجی پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ دوسری طرف تاریخ لکھنے والے کا کسی بھی نوعیت کا تعصب یا ہمدردی ساری کارروائی کو مختلف رنگ میں پیش کر دیتی ہے۔ اس پیش کش کا حتمی پن دراصل واقعے، سماج کی سرگذشت یا کردار کی شخصیت کو جامد کر دیتا ہے یہ جمود صدیوں کے سفر

کے بعد عقیدت اور عصبیت کا چغہ پہن کر آنے والے زمانوں پر گذشتہ زمانوں کو حق حکمرانی بخشتا ہے۔

''تاریخ چونکہ عمرانیات ہی کی ایک شاخ ہے اس لیے واقعات کے اسباب و نتائج کا تجزیہ کرتے وقت عمرانیات کی دوسری شاخوں کا مطالعہ تاریخ نگاری کو نہ صرف دل چسپ بناتا ہے بلکہ اسے آفاق رنگ بخشتا ہے..... تاریخی ادب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مورخوں کی ایک جماعت مخصوص طبقے کی حکمرانی کے جواز اور مفاد کو پیش نظر رکھتی ہے۔ ان مورخوں نے ہر اس تحریک اور ہر اس جماعت کو جو انسانی فلاح کے لیے حرکت میں آتی رہی طرح طرح کے نام دے کر بدنام کیا۔''(۵)

اس کے برعکس ناول نگار یا کوئی بھی ادیب سماج، واقعے یا کردار کے خارجی رنگ سے جدا، داخلیت کو موضوع بناتا ہے اور یوں اپنے تخیل کی آمیزش سے سماج کی کارروائی واقعے اور کردار کے اعمال کو امکانات کی دنیا میں لے آتا ہے۔ کسی ایک واقعے یا کردار کے کسی مخصوص عمل کو جب امکان کے تحت دکھایا جاتا ہے، تو واقعے اور کردار کا عمل جامد نہیں رہتا۔ پھر یہ واقعہ یا عمل ''یوں نہ تھا'' کی بجائے یوں بھی ہوسکتا کی متحرک مثال بن جاتا ہے۔

''فردوس بریں'' کا تاریخی واقعہ یاد کریں اور پھر اس ناول کی جزئیات مناظر اور واقعات کی کارگزاری کی طرف دیکھیں۔ تاریخ، افسانویت میں ڈھلتی نظر آئے گی۔ فردوس بریں کے عمومی تصور کو شرر نے قائم رکھا تاکہ تاریخ کا خارجی خول قائم رہے اور گزرے ہوؤں کا بھرم بھی۔ اندریں خانے صرف شیخ علی وجودی (حسن بن صباح کے کردار کو حقیقی کردار سے تشبیہ دی، مگر اپنی فنی صلاحیتوں سے اس میں بھی افسانوی رنگ بھر دیئے۔ تاریخ شیخ علی وجودی کو جس طرح پینٹ کرتی ہے۔ ناول میں کردار اس طرح نہیں ہے۔ ناول میں شیخ علی وجودی تمام حربے استعمال کرنے کے باوجود حسین کے دل سے شکوک کا خاتمہ نہیں کرسکتا۔ فقط ایک فدائی پوری طرح ایمان نہیں لاسکا۔ یہ تو بھلا ہو حسین کی سادہ لوح محبت کا، کہ جس کی بدولت شیخ علی وجودی (حسن بن صباح) کا تاریخی کردار مکمل طور پر چیلنج ہونے سے بچا رہا۔ وگرنا تو حسین پہلے ہی مرحلے میں اس کی بیعت سے انکار کر دیتا۔

''الحاصل اے حسین تو خوب سمجھ لے کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے اور خدا باطن کا طرف دار ہے۔ تجھے شیخ مرشد کی اطاعت آنکھیں بند کر کے اسی طرح کرنی چاہیے جیسی اطاعت کی خواہش خضرؑ نے موسیٰؑ سی کی تھی۔

حسین۔ (سینے پر ہاتھ رکھ کے) بے شک! میں ایسی ہی اطاعت کروں گا مگر کیا معاصی اور برے کاموں کا بھی بے سمجھے ارتکاب کر لینا چاہیے؟

شیخ۔ (نہایت ہی جلال کے ساتھ اور آنکھیں سرخ کر کے) کیا تجھے یہ گمان ہے کہ مرشد برے کام کا حکم دے گا۔؟

حسین۔ (ڈر کے اور اخلاقی کمزوری کی شان سے) لیکن ممکن ہے کہ مرید اور عقیدت کیش کو وہ فعل گناہ نظر آتا ہو۔

> شیخ۔ہاں ممکن ہے،مگراس کا باطن گناہ نہیں اور نتائج صرف باطن پر مترتب ہوتے ہیں۔
>
> حسین۔مگراسی باطن پر جو مرتکب اور کرنے والے کے دل میں ہو۔میں ایک فعل کا ارتکاب کروں تو اس کے نتائج اسی نیت پر مرتب ہوں گے جو میرے دل میں ہے۔اگر مجھے اس کا باطنی رخ اچھا معلوم ہوگا تو خواہ مخواہ میری نیت بھی بری ہوگی اور جب میری نیت بری ہوگی تو نتیجہ بھی اسی نیت کے موافق برابر ہونا چاہیے۔
>
> شیخ۔(جوش میں آ کے اور آنکھیں سرخ کر کے) تو کیا تیرے نزدیک شیخ کی نیت پر شبہ کیا جا سکتا ہے اور اس پہلے رازِ لاہوتی کے تسلیم کرنے سے تجھے انکار ہے؟۔"(۶)

ذرا اپنے تخیل پر زور دیں اور سوچیں کہ حسین اور زمرد جیسے کتنے فدائی ہوں گے۔ممکنہ طور پر ہر کوئی ایک جیسے نہ ہو، کیوں کہ تاریخ میں تو ایسے کسی فدائی کا ذکر کم ہی ملتا ہے۔جس نے حسن بن صباح کے دائرہ عقیدت میں آنے کے بعد گردن بھی اٹھائی ہو۔یہ شرر کا تخیل اور تاریخ کو امکان بنانے کا ہی وصف ہے کہ جس نے حسین اور زمرد کی شکل میں فدائین کی جوڑی کو پیدا کیا۔مرا گمان ہے کہ تاریخ میں ایسے کسی فدائی کا ذکر کم ہی ملے گا۔یہی تخلیقی اور تخیلی رویہ دراصل اس ناول کی کردار نگاری کو جامد کردار نگاری سے متحرک کردار نگاری میں بدل دیتا ہے۔حسین اور زمرد کا امکانی جوڑا اور ان کی سادہ لوح محبت کا ردعمل ہی "فردوس بریں" کے خاتمے کا موجب بنتا ہے۔یہ خاتمہ ناول کا ہے۔یہاں بھی شرر نے تاریخ کے سکہ بند نتائج سے منہ موڑا ہے اور تاریخ کو افسانویت میں ڈھال دیا ہے۔کیونکہ تاریخی طور پر فردوس بریں کے خاتمے کی وجوہات یکسر مختلف ہیں:

> "حسن الصباح کا انتقال ۱۲ جون ۱۱۲۴ء کو ہوا۔کیونکہ ان کی نرینہ اولاد زندہ نہیں بچی تھی۔اس لیے انہوں نے اپنی زندگی ہی میں اپنے ایک وفادار داعی بزرگِ امید کو اپنا جانشیں مقرر کر دیا تھا، جنہوں نے ایک عرصہ قلعہ الموت پر حکومت کی یہ سلسلہ ۱۲۵۶ء تک چلتا رہا تاوقت یہ کہ منگول حکمران ہلاکو خان نے الموت کو فتح کر کے اس نزاری اور اسماعیلی ریاست کا خاتمہ کر ڈالا۔"(۷)

دلچسپ امر یہ ہے کہ شرر نے تاریخ کے اس تحریری عمل کو یکسر تبدیل کرنے کی بجائے جزوی تبدیلی کی ہے۔بلغان خاتون کے تخیلی اور امکان کردار کو تخلیق کر کے ناول نگار نے امکانی وجہ پیدا کی۔زمرد کے ہاتھوں فرضی راز بلغان خاتون تک پہنچایا کہ شیخ علی وجودی اور قلعہ التمونت والے اس کے باپ کے قاتل ہیں اور یوں بلغان خاتون کا فرضی اور بعد ازاں ہلاکو خان کا حقیقی (تاریخی) حملہ فردوس بریں کے خاتمے کی وجہ بنا، پورا ناول تاریخ کو افسانویت بخشنے کے اس عمل سے مالا مال ہے۔ناول نگار کا کمال یہی ہے کہ انہوں نے تاریخی علم، مشاہدے کی وسعت اور تخیلاتی امکان سے کہانی کا تار و پود ترتیب دیا ہے۔ساری کہانی سے اگر امکانی صورتحال کو منہا کر دیا جائے تو خالی اور پھیکی تاریخ باقی بچ جائے گی۔

اس ناول کی دوسری اہم خصوصیت جزئیات نگاری، منظر نگاری اور پھر جزئیات اور مناظر کی تبدیلی کے ساتھ

رنگ بدلتا اسلوب ہے۔اس معاملے میں مولانا شرر کو اُن کا تہذیبی شعور، اجتماعی نفسیات اور لکھنوی رنگا رنگی نے بہت سہولت بخشی وگرنہ ناول کے ابتدائی حصے میں زمرد کا جس طرح تعارف کروایا گیا ہے۔ یہ تعارف کسی اصلاح پسند یا داخلیت پسند فنکار کے بس کی بات نہیں تھی۔لکھنوی رنگا رنگی نے مولانا شرر کے ذہن کو وہ مشاہداتی تخیل عطا کیا۔جس کی بدولت زمرد جیسا متحرک، خوبرو اور وقت شناس کردار اردو ناول کو عطا ہوا۔

> ''الغرض ایک گدھے پر یہ نوجوان سوار ہے اور دوسرے پر ایک اٹھارہ انیس برس کی پری جمال ہے۔موٹے موٹے کپڑے اور بھدی پوستین اس کے زاہد فریب حسن کو بہت کچھ بہت کچھ چھپا رہے ہیں، مگر ایک ماہ وش کی شوخ ادائیں کہیں چھپائے چھپی ہیں۔جس قدر چہرہ کھلا ہے، حسن کی شعاعیں دے رہا ہے اور دیکھنے والے کی نظر کو پہلا ہی جلوہ یقین دلا دیتا ہے کہ ایسی نازنین وحسین پھر نظر نہ آئے گی۔ ہماری آفتِ روزگار مہ جبیں ایک زرد ریشمی پائجامہ پہنے ہے، جو اوپر سے نیچے تک ڈھیلا اور پاؤں کے گٹوں پر خوشنما چنٹ کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ گلے میں دیبائے سرخ کا ایک کُرتا ہے اور سر پر نیلی پھولدار اطلس کی خمار، لیکن یہ سب کپڑے ایک گرم اور پھولے پھالے پوستین کے اندر چھپے ہوئے ہیں۔ جو چیز کہ اس کے عورت ہونے کو عام طور پر ظاہر کر رہی ہے وہ چھوٹی چھوٹی سینکڑوں چوٹیاں ہیں جو خمار کے نیچے سے نکل کے ایک شانے سے دوسرے شانے تک ساری پیٹھ پر بکھری چلی گئی ہیں۔''(۸)

عبدالحلیم شرر نے اس ناول کی جزئیات کو بیشتر مناظر اور واقعات میں نہایت عمدگی سے ترتیب دیا ہے۔ حسین اور زمرد کی کہانی میں آمد ہوئی، زمرد کا بھائی موسیٰ کی قبر پر جانا، پریوں کے غول کی آمد اور حسین کا بے ہوش ہونا، نہر و یرنجان اور اس کے اردگرد سبزہ اور پہاڑ، حسین کا مختلف مراحل سے گزرنا اور پھر چچا کا حجرے میں قتل، فردوس بریں کی سیر کے وقت، جنت کے رنگ اور مختلف حصوں کی تفصیل قلعہ التمونت کی پراسراریت، حسین کی بلغان خاتون سے ملاقات میں سرگرداں ہونا اور پھر بلغان خاتون کی خفیہ آمد، ان سب جگہوں، مناظر اور واقعات میں ناول نگار نے جزئیات کو ممکنہ طور پر نہایت عمدگی سے ترتیب دیا ہے۔اس جزئیات کا خاص کمال یہ ہے کہ ہر واقعے یا منظر کی جزئیات ترتیب دیتے وقت اسلوب (الفاظ کے چناؤ سے لے کر جملے کی بنت) کا جتنا عمدہ اور دلنشیں مظاہرہ کیا گیا ہے، وہ کم کم ناولوں میں ملتا ہے۔ ابتدائی مناظر میں نوعمروں کی محبت کا رنگ اسلوب پر حاوی ہے۔ شیخ علی وجودی اور حسین کے مکالموں میں خطابت کا رنگ نمایاں ہے۔ جنت کی سیر کے وقت قرآن مجید اور عربی زبان کے حوالوں سے مزین اسلوب ہے اور ناول کے آخری حصے میں بلغان خاتون کی آمد کے وقت پراسراریت اسلوب پر غالب ہے، اسی طرح ناول کے آخر میں جنگ کے میدان کا اسلوب نمایاں ہے۔ ایک ناول میں جزئیات اور اسلوب کی یہ رنگا رنگی کہانی کے داخلی بہاؤ کو قائم رکھتے ہوئے بہت کم کم ملتی ہے۔ذیل میں ایک دو اقتباس میں جزئیات، مناظر اور اسلوب نگاری کی یہ دلنشیں انداز ملاحظہ ہو:

> ''ان دنوں ابتدائے سرما کا زمانہ ہے۔سالِ گزشتہ کی برف پوری پگھلنے نہیں پائی تھی کہ نئی تہ جمنا

شروع ہوگئی مگر ابھی تک جاڑا اتنے درجے کو نہیں پہنچا کہ موسم بہار کے نمونے اور فصل گل کی دلچسپیاں بالکل مٹ گئی ہوں۔ آخری موسم کے دو چار پھول باقی ہیں اور کہیں کہیں ان کے عاشق و قدردان بلبل بدخشانی بھی ہزار داستانی نغمہ سنجی کے راگ سناتے نظر آ جاتے ہیں۔ یہ کوہستان عرب کے خشک و بے گیاہ پہاڑوں کی طرح برہنہ اور دھوپ میں جھلسے ہوئے نہیں بلکہ ہر طرف سایہ دار درخت اور گھنی جھاڑیوں نے نیچر پرستوں اور قدرت کے حقیقی قدردانوں کے لیے عمدہ عمدہ عذلت کدے اور تنہائی کی خلوت گاہیں بنا رکھی ہیں اور جس جگہ درختوں کے جھنڈ تھے وہاں کے کوئی شرابِ شیراز کے لطف اٹھانا چاہے تو یہاں نہر رکن آباد کے بدلے نہر وینجان موجود ہے۔''(۹)

ایک اور منظر ملاحظہ کریں:

''نغمہ سنج طیوران چمنوں میں اُڑتے پھرتے ہیں اور پھولوں کے قریب بیٹھ بیٹھ کے عشق و محبت کی داستان سناتے ہیں، اور خدا جانے کس کمال استادی سے تعلیم دی گئی ہے کہ اکثر آنے جانے والے جہاں دیگر اطراف میں پری پیکروں کے نورانی گلوں سے خیر مقدم کا ترانہ سنتے ہیں، وہاں ان نغمہ سنج طائروں کا بینڈ بھی اپنے قدرتی ارغنوں سے یہی کلمہ خیر مقدم سناتا ہے کہ:

''سلام علیکم طبتم فادخلوھا خالدین''

حسین نے نہایت ہی حیرت و جوش سے دیکھا کہ ان ہی چمنوں میں جا بجا نہروں کے کنارے سونے چاندی کے تخت بچھے ہیں جن پر ریشمی پھول دار کپڑوں کا فرش ہے۔ لوگ پرتکلف گاؤ تکیوں سے پیٹھ لگائے دل فریب اور ہوش ربا کم سن لڑکوں کو پہلو میں لئے بیٹھے ہیں اور جنت کی بے فکریوں سے لطف اٹھا رہے ہیں۔''(۱۰)

یوں تو ناول نگار بیشتر جگہوں پر مذکورہ بالا فنی حوالوں کو کامیابی سے برتتے نظر آتے ہیں۔ مگر چند واقعات اور مناظر میں وہ اس میں ناکام بھی ہوئے۔ مثلاً حسین جس غار میں چالیس دن چلہ کشی کرتا ہے۔ اس چلہ کشی کا بیان صرف دو سے تین سطروں میں ہے اور یہ بیان بھی کسی جزئیات کے بغیر ہے۔ ایسے گمان ہوتا ہے کہ ناول نگار کو چلہ کشی کی جزئیات کا اندازہ ہی نہیں یا پھر کسی مذہبی یا نظریاتی اختلاف کی وجہ سے تفصیلات بتانے سے گریزاں ہیں، ورنہ وہ پہلا مرحلہ تھا، جہاں حسین (فدائی) کے کردار، وابستگی اور نفسیاتی کمزوریوں اور طاقت کا بخوبی اظہار ہوسکتا تھا۔ یہ صورتحال ناول میں بعض دیگر واقعات میں بھی ہے، مگر مجموعی طور پر جزئیات اور اسلوب اس ناول کی سب بڑی فنی خوبی ہے۔

فردوس بریں کی تیسری اہم جہت، جس پر بالکل توجہ نہیں دی گئی، وہ اس ناول کا فلمی رنگ ہے۔ عمومی طور پر ڈرامے کے عناصر ناول میں موجود ہوتے ہیں، مگر فردوس بریں میں بعض تکنیک ایسی ہیں، جن کے اثرات بعد ازاں ہندوستان کی فلم انڈسٹری میں واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس ناول کے تین حصوں پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ تینوں

حصے الگ الگ فلمی رنگ کے حامل ہیں۔ سب سے پہلے امام نجم الدین نیشاپوری کے قتل کا واقعہ ہے۔ اس قتل سے پہلے اس پہلو پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ حسین فدائی کی شکل میں امام نجم الدین کے پاس پہنچا۔ اگر چہ فدائی کی ذہن سازی کس طرح کی جاتی ہے۔ یہ پہلو بھی بہت اہم ہے۔ اور موجودہ دنیا میں خودکش کی ذہن سازی کو سمجھنے میں بہت معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ حسین کہانی میں امام نجم الدین نیشاپوری کا بھتیجا دکھایا گیا ہے۔ یوں خونی رشتے کے علاوہ اعتماد کا رشتہ بھی موجود ہے۔ یہ طریقہ واردات بہت کامیاب رہا، ہندوستان کیا پوری دنیا کی فلم میں دشمن یا مخالف کو راہ سے ہٹانے کا یہ طریقہ آج تک چلا آ رہا ہے۔ شرر نے جب یہ ناول لکھا اس وقت تک ہندوستان کے لوگوں کو فلم کی شکل کا اندازہ نہیں تھا، چہ جائیکہ اس کی تکنیک کا، یوں لگتا ہے کہ شرر کا دماغ اس معاملے میں انتہائی زرخیز تھا۔

ناول کا ایک اور منظر قلعہ التمونت کا ہے۔ جہاں حسین شیخ علی وجودی سے فردوس بریں میں زندہ جانے کے اصرار پر جھگڑا کرتے ہوئے پہنچتا ہے۔ وہاں پر حسین کا مکالمہ ایک ان دیکھی طاقت سے ہے۔ یہ طاقت انسان ہے یا کوئی اور طاقت کوئی اندازہ نہیں۔ حسین کو صرف آوازیں آتی ہیں۔ کردار نظر نہیں آتا۔ علاوہ ازیں اس قلعے کا منظر نامہ نہایت دلچسپ ہے۔ جن لوگوں نے ستر اور اسی کی دہائی کی ہندوستانی دور پاکستانی فلمیں دیکھی ہیں، انہیں ایسے مناظر یاد آ جائیں گے، ہیرو بعض اوقات کسی محل نما میں ہوتا ہے۔ غصے میں لال پیلا ہو رہا ہے۔ مگر ایک ان دیکھی آواز سے مکالمہ کرتا ہے۔ اسے سمجھ نہیں آتی کہ آواز کہاں سے آ رہی ہے۔ یوں کچھ دیر بعد کسی انجانی مصیبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ یہاں حسین مصیبت میں تو گرفتار نہیں ہوتا۔ البتہ قلعے کا منظر فلم کے ایک اور منظر کی یاد دلاتا ہے کہ ہیرو ولن کی تلاش میں سرگرداں ہے، اچانک اسے کسی طرف ولن نظر آتا ہے، وہ اس کو مارنے کے لیے بھاگتا ہے تو اچانک ولن کسی دروازے کے پیچھے غائب ہو جاتا ہے اور ہیرو کے وہاں پہنچتے پہنچتے دروازہ دیوار بن چکا ہوتا ہے۔ یہ قلعہ کسی فلم کے مکمل سیٹ کی نشاندہی کرتا ہے۔ میرا گمان ہے کہ فلمی ماہرین نے اس منظر سے کسی نہ کسی سطح پر فیض حاصل کیا ہے۔ ناول کے اس حصے کا مطالعہ قاری کو فلم کے باقاعدہ منظر/سیٹ میں لے جاتا ہے:

> ''شیخ علی وجودی کا خط دیکھتے ہی حسین کو باریابی کی اجازت دی گئی۔ بڑے بڑے قوی ہیکل اور مہیب شکل وشمائل کے فدائی اُسے پکڑ کے خورشاہ کے سامنے لے گئے۔ حسین نے سامنے جا کے جیسے ہی فرمانروائے التمونت کو صورت دیکھی دوڑ کے قدموں میں گر پڑا اور چلایا ''ھذا امامی! ھذا امامی!'' رکن الدین اٹھانے کے لیے جھکنے ہی کو تھا کہ اہل دربار میں سے بعض ممتاز لوگوں نے اسے اٹھا کے کھڑا کیا۔ ''بے شک یہی امام زمانہ ہیں اور نورِ محض ہیں مگر ادب وصبر سے کام لو اور جو التجا ہو پیش کرو۔''(۱۱)

اس ناول کا تیسرا حصہ جس پر فلمی رنگ موجود ہے۔ وہ بلغان خاتون کا حسین کے ساتھ فردوس بریں میں آنا اور وہاں پر زمرد کی موجودگی اور بعد ازاں لباس کی تبدیلی کا عمل۔ اس سارے عمل میں جو پراسراریت ہے، وہ بھی کسی فلم کے منظر کی طرف توجہ دلاتی ہے۔ پہاڑوں کے بیچ میں بہت تنگ سا راستہ جس میں سے ایک وقت میں ایک انسان بمشکل گزر سکے۔ جدید فلم کے کسی منظر کی طرف اشارہ ہے، زمرد اور بلغان کے درمیان خط کے ذریعے جس طرح ٹائمنگ کی مطابقت

ہے، وہ پڑھتے ہوئے تحریر کی بجائے فلم دیکھنے کا گمان ہوتا ہے۔ بعدازاں لباس کی تبدیلی کے ساتھ فردوس بریں کے فدائین کو دھوکا دینا اور فردوس بریں کے بڑوں کو بے خبر رکھنا بھی فلمی پن کا حامل ہے۔ یوں لگتا ہے کہ یہ منظر فلم کی بجائے کیمرے سے بنایا گیا ہے۔

اس کے علاوہ وہ بھی ناول میں کئی واقعات اور مناظر ایسے ہیں، جن کو بعدازاں مقامی فلموں میں بارہا دیکھا جا سکتا ہے۔ شرر کے فردوس بریں کی یہ خوبی اس ناول سے پہلے اور بعد میں کسی ناول میں یوں واضح نہیں دکھائی دیتی۔ مجموعی طور پر فردوسِ بریں فلمی اصطلاح میں لوکیشنز اور مختلف سیٹوں سے مزین ہے۔

عبدالحلیم شرر کا فردوس بریں مذکورہ بالا تینوں فنی جہات کی بناء پر اردو ناول کی ابتدائی روایت میں بہت منفرد اور بلند مقام کا حامل ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ناصر عباس نیر، ناول کی شعریات، مشمولہ: اردو ناول: تفہیم و تنقید، (اسلام آباد: ادارۂ فروغ قومی زبان پاکستان، ۲۰۱۲ء)، مرتبہ، ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم، ص ۳۱۶

۲۔ ناصر عباس نیر، اردو ادب کی تشکیل جدید، (کراچی: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۶ء)، ص ۹۶

۳۔ سید وقار عظیم، داستان سے افسانے تك، (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)، ص ۷۰

۴۔ اسلوب احمد انصاری، اردو کے پندرہ ناول، (لاہور: مکتبہ قاسم العلوم، س ن)، ص ۵۹

۵۔ باری علیگ، تاریخ کا مطالعہ، (لاہور: بک فورٹ، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۰

۶۔ عبدالحلیم شرر، فردوس بریں، (لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۳ء)، ص ۴۸

7. http://www.bbc.com.cdn.ampproject.org

۸۔ فردوس بریں، ص ۲۹

۹۔ ایضاً، ص ۲۷۔۲۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۶۸

۱۱۔ ایضاً، ص ۹۲

⊙ ڈاکٹر لیلیٰ عبدی خجستہ
پی ایچ ڈی (اردو)، تہران (ایران)

اُردو کا جرأت مند عامیانہ لغت نویس: محمد منیر لکھنوی

Abstract:

In past, Urdu lexicographer tried to compile materials from written language, not form spoken language. And the written language was the highly appreciated classical literary and text was supposed to authentic and accurate. Therefore the spoken language used by common people was ignored in dictionaries. Some lexicographers included spoken languages but they commented like: Juhala (جہلا), Awam (عوام). MunirLucknawi was first Urdu lexicographer who wrote a separate dictionary on Spoken language and in his dictionary he compiled Bazari Zuban, Aamyana and special words or expressions used by a profession. In this article, the examples from MunirLucknawi's dictionary have been studied and show that by passing time some Bazari and Aamyana Zuban become a part of standard language and well-used by every people.

Keywords:

Munir Lakhnavi Lexicography Language Linguistics

مقدمہ:

جب لغت نویسی کی بات ہوتی ہے سب سے پہلے یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ مواد کہاں سے فراہم کیے جائیں؟ تحریری زبان (یعنی: متن) سے یا تقریری زبان (یعنی بول چال) سے۔ ابتدائی اردو لغات کے دیباچے اور مقدمے مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گذشتہ دور میں اردو لغت نویس تحریری زبان: اعلیٰ شاعروں کے کلام اور مستند ادیبوں کے نثر پاروں سے مواد تلاش کرتے تھے۔ کیوں کہ مجموعی طور پر ان دو مقاصد کے لیے لغت مرتب کرتا تھا:

(۱) شاعروں یا ادیبوں کے مشکل کلام کی تفہیم۔ عاشق نے اپنے لغت لسان الشعرا کے دیباچے میں یہ لکھا ہے:

"ابتدا به مطالعه دواوین متقدمان و متاخران روزبشب می آرند و شب را چون روز می گذرانند و در آن دواوین و مصنفات بسیار الفاظ می

خـوانند کـه معانی آن نمی دانند و چون اطلاع نمی یا بند غرض شاعر نا مـعـلـوم می ما ند و طبع از تلذذ محروم می گردد و آ نکه ایشان آنچنان الـفـاظ آورده مبـنی بر آ نست کـه یا لغت ایشان و یا متعارف آ ن زمان بود و امروز از استعمال دور افتاده و در متعارف مـهجور گشته " (۱)

(ترجمہ: شروع میں [پڑھنے والے] دن رات اگلے اور اخیر شاعروں کے دیوان کا مطالعہ کرتے رہتے ہیں جن میں بہت ایسے الفاظ ہیں جن کے معانی پڑھنے والوں کو نامعلوم ہیں۔ چناں چہ شاعر کی اصلی بات سمجھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں اور لطف اندوزی سے محروم۔ کبھی شاعروں کے کلام میں ایسے الفاظ مل جاتے ہیں جو، اسی دور میں رائج تھے اور پڑھنے والوں کے زمانے میں یہ الفاظ منسوخ ہو چکے ہیں)

(۲) درسی کتابوں اور طالب علموں کی ضروریات پوری کرنے کے لیے:

مولوی امان الحق نے امان اللغات کا پہلا ایڈیشن ۱۲۸۷ ہجری/۱۸۷۰ء میں مرتب کیا تھا جس کے بارے میں ابوسلمان شاہجہاں پوری لکھتے ہیں:

"یہ لغت سررشتۂ تعلیم اودھ کی ایماء پر مدارس و مکاتب اینگلو ورنیکلر کے طلبہ کے استفادے کے لیے مرتب کی گئی تھی۔" (۲)

لغاتِ سروری کے سرورق پر یوں لکھا ہے:

زبدۃ اللغات المعروف بہ لغاتِ سروری: یہ ایک کتاب جامع لغات مفید ارباب مدارس ہے ایک مادہ سے جس قدر الفاظ عربی خواہ فارسی یا ترکی یا مشترک اللسان ہیں جہاں تک جملہ کتبِ درسیہ متداولہ مطوّل اور مختصر میں مستعمل ہیں مع شرح معانی زبان اردو میں وہ سب مفصلاً و مشروحاً اس کتاب میں مندرج ہیں ... (۳)

چناں چہ اردو لغت نویس:

- اپنے مواد تحریری اعلیٰ اور بلند پایہ متون سے اخذ کرتا تھا۔
- یہ مواد، اکثر شعرا کے دیوان، ادبا کے کلام اور کسی حد تک نثری (ادبی) متون سے اخذ کرتا تھا۔
- کیوں کہ اس کے نزدیک، مشکل اور دور از فہم الفاظ تشریح طلب تھا۔

مواد سے مراد وہ مشکل الفاظ تھے جو متون میں ملتے تھے۔

مشکل الفاظ سے مراد: اشخاص، مکانات، اشیاء وغیرہ کے نام والقابات یا کسی اور زبان کے نامانوس الفاظ۔

متون سے مراد: اعلیٰ اور بلند پایہ ادبی کتابیں یا عالی رتبہ شاعروں کے کلام۔

یعنی لغت نویس صرف انھی الفاظ کو قابل اندراج سمجھتے تھے جو "فصیح" اور "شائستہ" شمار کیے جاتے تھے۔ (۴)

ابتدائی اردو لغت نویسی میں عامیانہ زبان کا لحاظ نہ کرنا:

پاک و ہند میں ابتدائی اردو لغت نویسی میں پہلی کوشش عبدالواسع ہانسوی کی ہے جنھوں نے اورنگ زیب کے

عہد میں (دورِ حکومت: ۱۶۵۸ء۔۱۷۰۷ء) غرائب اللغات تالیف کیا تھا۔ اس پر کچھ سال بعد (۱۱۶۵ ہجری/۱۷۵۲ء) سراج الدین علی خان آرزو نے (۱۱۰۱۔۱۱۶۹ ہجری/۱۶۸۸ء۔۱۷۵۶ء) اتنی کڑی تنقید کی کہ اس لغت کی تصحیح میں ایک لغت نوادر الالفاظ مرتب کی۔ خان آرزو کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ عبدالواسع نے عوام کی زبان کو اپنے لغت میں جمع کیا ہے:

''غرائب اللغات میں بہت سے ایسے الفاظ ہیں جو عوام کی زبانوں پر چڑھ کر کسی حد تک اپنی شکل وصورت کو بھی بدل چکے ہیں، میر عبدالواسع عموماً اس قسم کے الفاظ کو ان کی آخری یعنی بگڑی ہوئی صورت میں لکھ کر ان کو خاص اردو بنا لیتے ہیں۔ مگر خان آرزو نے الفاظ کے اپنی اصلی شکل لکھ دیے ہیں۔''(۵)

''غرائب اللغات کے الفاظ میں ہریانی اور قصباتی محاورہ کا عنصر قالب ہے، اس کے مقابلے میں سراج الدین خاں آرزو وقت کی فصیح ترین زبان کو رواج دینا چاہتے ہیں۔ میر عبدالواسع نے جہلا اور عوام کی زبان اور الفاظ کو مستند اور صحیح قرار دے کر اپنی لغت میں شامل کر لیا ہے مگر آرزو نے اگر چہ ایسے الفاظ کو نقل کیا ہے مگر ان کے نزدیک، عوام کے محاورے اور جہال کے الفاظ کو صحیح الفاظ کے طور پر پیش کرنا درست نہیں۔ خان آرزو 'نوادر الالفاظ' میں کئی موقعوں پر غرائب کے الفاظ کو 'زبان جہال' یا 'زبان صاحب رسالہ' کے پُر حقارت نام سے یاد کرتے ہیں۔ اور اس کے مقابلے میں گوالیاری زبان کو ہندوستان کی فصیح ترین زبان قرار دیتے ہیں۔ آرزو نے میر عبدالواسع کی قصباتی اور عوامی زبان کے مقابلے میں شہری اور فصیح تر محاورے کو رائج کرنے کی کوشش کی اور جہلا کے تلفظ اور لہجے کے مقابلے میں شستہ اور مہذّب شہریوں کے تلفظ کو رواج دیا۔''(۶)

اس حوالے سے خان آرزو کے چند تبصرے ملاحظہ کریں:

کلابا۔ ... لیکن ' کلابا 'بکاف تازی زبان جہلا و عوام ہندوستان است ...(۷)

(ترجمہ: لیکن 'کلابا' بکافِ تازی، ہندوستان کے جاہل اور عوام کی زبان ہے)

ہر دل۔ در رسالہ ' پیش آ ہنگ لشکر م مقدمۃ الجیش '' لیکن 'ہردل 'غلط عوام و دہا قین است صحیح 'ہراول' است کہ لفظ ترکی است(۸)

(ترجمہ: غرائب اللغات میں اس کا معنی 'پیش آہنگِ لشکر، مقدمۃ الجیش' لکھا ہوا ہے۔ لیکن 'ہردل' غلط ہے۔ عوام اور گنواروں کی زبان ہے۔ اس کا صحیح لفظ 'ہراول' ہے جو ترکی لفظ ہے)

ہڑ پھنا۔ در رسالہ '' چیزے نا چا دیدہ فرو بر دن ، نوازیدن '' لیکن 'پڑ پھن' از زبانِ اردو و اہلِ شہر ہا نیست ، شا ید زبانِ قریا ت و مواضع با شد و بدین معنی نگلنا شہرت دارد ...(۹)

(ترجمہ: غرائب اللغات میں اس کا معنی 'چیزی نا چا دیدہ فرو بُر دن، نوازیدن' لکھا ہوا ہے۔ لیکن 'پڑ بھن' اردو اور

شہر والوں کی زبان نہیں۔ غالباً گاؤں اور اس کے مضافات کی زبان ہوگی۔ اور اسی معنی 'نگلنا' آتا ہے)

بلکہ ایک جگہ خان آرزو نے عوام کو 'انعام' (= جانور) کہا ہے اور ان کی زبان کو داخل لغات شامل کرنا، نامناسب سمجھا ہے:

بیر کھ۔ در رسالہ "دستار چہ علم طرازہ" لیکن 'بیر کھ' غلط عوام بد تر از انعام است و این قسم الفاظ را داخل کردن چناں چہ شیوہ صاحب این رسالہ است خطاست (۱۰)

(ترجمہ: غرائب اللغات میں اس کا معنی 'دستار چہ علم طرازہ' لکھا ہوا ہے۔ لیکن 'بیر کھ' غلط ہے۔ یہ عوام کالانعام کی زبان ہے۔ مولفِ غرائب اللغات نے حسبِ عادت اپنے لغت میں ایسے الفاظ شامل کیے ہیں جو غلط ہے)

غرائب اللغات اور نوادر الالفاظ کے بعد ہمارے اردو لغت نویسوں کی انتہائی یہ کوشش رہی کہ 'ٹکسالی زبان' سے مواد فراہم کریں۔ یعنی: درباری اور شریفوں کی زبان، مستند شاعروں کے کلام اور ادیبوں کے نثری پاروں سے۔ اگر لغت نویس 'بازاری زبان'، 'عوام کی زبان'، 'گنواروں کی زبان' اور بعض 'پیشوں کی زبان' (جن کو معاشرے نچلے طبقے سمجھتے تھے) اور 'جرائم پیشہ لوگوں کی زبان' کو اپنے لغت میں شامل کرنے پر مجبور ہوتا تو وہ ایسے لغات کے سامنے 'غیر ٹکسالی زبان' یا 'ٹکسال سے باہر' تبصرہ لکھتے تھے۔ مثلاً:

خلیفہ: وہ شخص جو کسی کا قائم مقام ہو، اور پسر استاد اور بمعنی حجام کے اور سوا حجام کے اوروں پر بھی جو پیشہ اور حرفہ رذیل کرتے ہیں جیسے درزی (۱۱)

گوئیاں: یہ اصطلاح پورب والوں کے یہ محاورے میں بیگمات کے نہیں۔ اس واسطے یہ لفظ ٹکسال سے باہر ہے اور بیگماتِ قلعۂ معلیٰ شاہ جہاں آباد کے نزدیک معیوب ہے۔ لیکن اب ہنسی کی راہ سے اکثروں کی زبان پر آجاتا ہے۔ البتہ وہ باعثِ سند کا باہر والوں کے ہے۔ مگر اس نام سے مراد یہ ہے کہ اکثر آپس میں چپٹی کھیلنے والوں کے ایسے رشتے ہوتے ہیں (۱۲)۔

تیلی تنبولی: تیل اور پان بیچنے والی قوم۔ مجازاً رذیل قوم کے آدمی جیسے: چوڑھے چمار (۱۳)

جون: (ٹکسال باہر ہے) جس، جو (۱۴)

خلیفہ: حجام، نائی، درزی وغیرہ ادنیٰ پیشہ کرنے والے آدمیوں کو، ان کے خوش کرنے کی غرض سے کہتے ہیں۔ (۱۵)

کارستانی: (۱) چالاکی، عیاری، سازش کارسازی، جوڑ توڑ (۲) استادی، ہوشیاری (۳) تدبیر (۴) نٹ کھٹی، شرارت، بدی، فتنہ انگیزی (یہ لفظ فارسی 'کارستان' بہ معنی: 'کارخانہ' و 'کارگاہ' سے لیا گیا ہے۔ چوں کہ کارخانوں میں اکثر غیر مہذب لوگ ہوتے ہیں اور ان کے سبب سے دن بھر چالاکیاں اور بدمعاشیاں، گالی، گلوچ وغیرہ رہتی ہے اس وجہ سے یہ معنی ہو گئے۔ (۱۶)

باتونی: بہت باتیں کرنے والا، بکّی، لسّان، اور 'باتون' بھی کہتے ہیں مگر 'باتونی' فصیح ہے۔ (۱۷)

اردو لغت نویسی میں انقلابی تبدیلی:

یورپین کی بدولت، اردو لغت نویسی میں بڑی تبدیلیاں آئیں جن میں سے اہم تبدیلی یہ تھی: عوام کی زبان کو لغت میں اہمیت دینا۔ یورپین کے ہندوستان آنے کے دو بڑے مقاصد تھے: تجارت اور تبلیغ۔ ان دو مقاصد کو مدنظر رکھتے

ہوئے ان کا سروکار مقامی لوگوں سے تھا۔ پادری اپنے مطالب عوام پر دل نشین کرنے کے لیے انھی کی زبان میں تحریر اور تقریر کرتے تھے۔ چناں چہ ان سے رابطہ رکھنے کے لیے یورپین اپنے طور پر فرہنگیں اور لغات مرتب کرتے تھے۔ ان کے لغت نویس، ادبی زبان سے زیادہ عام بول چال کی زبان پر زور دیتے۔ اس لیے کہ وہ ادبی زبان سے زیادہ عوامی زبان سے دل چسپی رکھتے تھے۔ وہ زبان کے جس پہلو پر زیادہ زور دیا کرتے تھے وہ محاورات، ضرب الامثال اور کہاوت و بول چال کی زبان تھی۔ ملحوظ رہے کہ یورپی قواعد نویس بھی زبان کے اس پہلو سے مدد لیتے تھے۔ ''شلزے نے اپنے قواعد کی بنیاد روزمرہ بولی جانے والی زبان پر یا بولی پر رکھی ہے۔''(۱۸) یورپی لغت نویسوں میں سب سے اہم نام ایس. ڈبلیو. فیلن ہے، جنھوں نے اردو لغت نویسی کو نیا رخ دیا۔ ایس. ڈبلیو. فیلن نے اے نیو ہندوستانی انگلش ڈکشنری (۱۲۹۷ ہجری/۱۸۷۹ء) مرتب کی تھی۔ اس لغت کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں اہلِ ہند کی بولی ٹھولی کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے اور پہلی مرتبہ اس محاورے اور روزمرے کو تحریری گرفت میں لیا گیا ہے جو محض عورتوں سے مخصوص تھے۔ لفظوں کے استعمال کی مثالیں بھی عوام کی گفتگو، ان کی کہاوتوں اور گیتوں سے لی گئیں۔ انھوں نے پچھلے لغت نویسوں سے شکایت کی کہ وہ لوگوں کی روزمرہ گفتگو میں استعمال ہونے والے الفاظ کا ذکر ہی نہیں کرتے اور عربی، فارسی یا سنسکرت کے ایسے نامانوس الفاظ کے طومار لگا دیتے ہیں جو عام آدمی کی گفتگو یا تحریر میں کبھی استعمال نہیں ہوتے۔ فیلن نے عورتوں کی بول چال پر عمومی تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کی زبان میں فی البدیہہ جو چلی کٹی باتیں نکلتی ہیں ان میں تجربے کی چاشنی، خیال کی کاٹ، لفظوں کا انتخاب اور لہجے کا بانک پن کمال پر ہے۔ انھوں نے دیباچے میں تسلیم کیا ہے کہ جن لفظوں کو اس نے اپنی لغت میں درج کیا ہے ان میں سے اکثر ابھی کتابوں میں جگہ نہیں پا سکے اور مرتب نے ان کا عملی استعمال، محض لوگوں کی بات چیت میں دیکھا ہے:

> ''اس لغت کا اصلی مقصد، ہندوستانیوں کی بول چال کی زبان دکھانا ہے۔ چناں چہ عام لوگوں کی روزمرہ زبان سے شواہد اخذ کیے گئے ہیں۔ یہ شواہد ان کے معاشرتی کردار، سرگرمیاں، اخلاق، عادات، اعتقادات، رسم ریتوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو، ان کی روزمرہ زندگی میں چھا گئے ہیں۔''(۱۹)
>
> ''اردو لغت نویسی میں یہ پہلی بار ہے کہ 'ریختی زبان' شامل ہوگئی ہے۔ یہ زبان اب تک نظر انداز کی گئی تھی اس لیے کہ لغت نویسی کے اندراج میں عجیب سا لگتا تھا۔ نیز اس لغت میں عورتوں کی زبان کا خاصا لحاظ کیا گیا ہے۔''(۲۰)
>
> ''زبان کی دولت، اس کی بول چال ہے۔ لوگوں کی زندہ اور روزمرہ زبان، اب تک بڑی حد تک ہمارے لغات سے غائب تھے۔... بول چال ایسی زبان ہے کہ جب تک زمان و مکان اجازت دے گا تو اس وقت تک، تمام یورپیوں کی مدد دے گا جن کا نصب العین، لوگوں کے ساتھ رابطہ رکھنا ہے۔ اب تک کی لکھی ہوئی کتابوں اور دیگر لغات میں عام اور دیہاتی لوگوں کی زبان نہیں ملتی ہے کیوں کہ ان کی اور ادبی و فصیح زبان میں بہت سا فرق ہے۔''(۲۱)

چناں چہ فیلن نے اپنے مذکورہ لغت میں سب سے زیادہ کبیر داس کے اشعار سے ۳۸۰، اور نظیر اکبر آبادی کے اشعار سے

۱۰۰، اوردو ہے کی صنف سے ۲۲۰، شواہد اخذ کیے تھے (۲۲):

''نظیر کے اشعار لوگوں کی زبان پر جاری ہیں، ان کے اشعار میں ذہن اور احساس کی ہم آہنگی نظر آتی ہے، ان کے اشعار، ایک آپ بیتی ہیں، انھوں نے اپنے اشعار میں غریب اور بے بس لوگوں کا خیال رکھا ہے، وہ آزاد منش انسان تھے۔'' (۲۳)

فیلن کی اس جدت پسندی نے ان کو بہت بھاری لگی۔ مولانا الطاف حسین حالؔی نے اپنے ایک مضمون بعنوان: مزاح (رسالہ تھذیب الاخلاق، ۱۲۹۶ہجری/ ۱۸۷۹ء) میں لکھا ہے:

''جب انگریزی اخبار نویسوں نے فیلن کے لغت پر یہ اعتراض کیا تھا کہ اس ڈکشنری کو فاربس اور شکسپیئر پر اس کے سوا کوئی ترجیح نہیں ہے کہ اس میں ہزاروں گالیاں اور فحش محاورے ایسے ہیں جو، ان میں نہیں ہیں تو فاضل مصنف نے ایک مختصر جواب دے کر سب کو ساکت کر دیا۔
فیلن نے کہا: فاربس اور شکسپیئر، صرف لغات اردو کی ڈکشنریاں ہیں اور ہماری کتاب، اردو کے سوا، ہندوستانیوں کی طبیعت کا بھی آئینہ ہے اور ان کے اخلاق اور خصائل و جذبات نہایت عمدہ طور سے نظر آتے ہیں۔'' (۲۴)

الغرض ایسے حالات میں ایک مقامی اردو لغت نویس نے بڑی جرات کے ساتھ عامیانہ زبان کی ایک لغت مرتب کی تھی۔

مولوی محمد منیر لکھنوی کی لغت:

منیر لکھنوی کے کوائف جستجو کے باوجود حاصل نہیں ہو سکے۔ صرف ان کی ایک تالیف سعید اللغات میں ان کا پورا نام مل گیا: ابوالحسن ابن مولانا نیر الحق ابوالبشر مولوی عبدالحیم المعروف بہ مولوی میان جان۔ منیر لکھنوی شاگردِ حکیم محمد علی رُعب انصاری شاہ آبادی (وفات: ۱۹۱۹ء) تھے۔ (۲۵) منیر لکھنوی کی مطبوعہ تصانیف حسبِ ذیل ہیں جو ۱۹۳۰ء میں مطبع مجیدی، کان پور سے شائع ہوئیں:

☆ لمعاتِ منیر یعنی منیر اللغات فارسی۔ محاوراتِ نسواں و خاص بیگمات کی زبان۔ گنجینه اقوال و خزینة الامثال۔ غلط العوام و متروك الكلام:
اس میں یہ مباحث شامل ہیں:
حصہ اول: صحتِ الفاظ (ان متعارف الفاظ کی صحت جن کے اعراب غلط مشہور ہیں)۔
حصہ دوم میں چھ قسمیں ہیں: (۱) وہ محاورات جو آتش و ناسخ سے پہلے متروک ہوئے (۲) وہ محاورات جو، ان کے زمانے میں متروک ہوئے (۳) وہ محاورات جو، ان کے بعد متروک ہوئے (۴) وہ الفاظ جو بعض کے نزدیک قابلِ ترک اور بعض کے نزدیک نا قابلِ ترک ہیں (۵) وہ قدیم محاورات جو تھوڑی ترمیم کے ساتھ رائج ہیں (۶) الفاظِ فصیح و غیر فصیح کی تشریح اور آخر میں الفاظِ مبتذل و مذموم کی تصریح۔

☆ محاوراتِ ثقات اعنی منیر المحاورات:
دو جلدیں: پہلی اول میں زبانِ اردو کے وہ محاورات مع اسنادِ استادانِ ہند درج ہیں جن کا محل صرف جدا جدا

ہے۔دوسری جلد میں فارسی محاورات لکھ کران کے مترادف تمام محاوراتِ اردو بتائے گئے ہیں۔

☆ ملك کی زبان امعروف به محاوراتِ هندوستا ن:

حصہ اول: محاورات وضرب الامثال بلا اسناد جمع کیے گئے ہیں جو زبان زد خاص وعام ہیں۔

حصہ دوم: ان الفاظ کی تذکیر وتانیث مع اسناد۔

☆ منیر البیان فی تحقیق اللسان:

لکھنؤ ودہلی کے اہلِ اسلام کے محاورات کا فرق بترتیبِ حروفِ تہجی ر ہندوؤں کے محاورات کا فرق بترتیبِ حروفِ تہجی ر ہندوؤں اور مسلمانوں کے خاص خاص محاورات کا فرق بترتیبِ حروفِ تہجی ر وہ غیر زبان کے الفاظ جو، اردو کے قالب میں ڈھال لیے گئے ہیں: طبقہ اول: سنسکرت اور ہندی الفاظ جو مہنّد بنا لیے گئے۔طبقہ دوم: فارسی، عربی وترکی الفاظ جو مہند بنا لیے گئے۔طبقہ سوم: فارسی خوانانِ ہند کے اختراعی الفاظ بترتیبِ حروفِ تہجی۔طبقہ چہارم: انگریزی الفاظ جو مہنّد بنا لیے گئے۔

ڈاکٹر نذیر آزاد کے بقول: ''منیر لکھنوی کا گراں قدر کام مراۃ المنیر ہے۔''اس کے تین حصے ہیں:

پہلا حصہ: منیر اللغات۔جس میں اردو کے الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال مع اسناد شامل ہے۔

دوسرا حصہ: منیر المصطلحات۔جس میں اردو اصطلاحات کے معانی اور مختلف شعرا کے کلام سے ان کی اسناد اخذ کی گئی ہیں۔

تیسرا حصہ: منیر الجمال۔جس میں اقوال وامثال کی تشریحات اور تفصیلات شامل ہیں۔**(۲۶)**

اب منیر لکھنوی کا لغت: بازاری زبان (و) اصطلاحاتِ پیشه وران کا خصوصی مطالعہ پیش کیا جائے گا جس کو جنوری ۱۹۳۰ء میں حاجی محمد شفیع ابن حاجی محمد سعید، مطبع مجیدی، کان پور سے شائع کی تھی۔اردو لغت نویسی میں 'عامیانہ اردو لغت' کے حوالے سے پہلی، باقاعدہ اور جرات مندانہ کوشش ہے۔سب سے پہلی بات یہ ہے کتاب کا عنوان ہی کچھ نکات بتاتا ہے:

الف۔ اس دور میں معاشرے میں کچھ لوگوں کی زبان دوسرں کی زبان سے الگ تھلگ تھی۔

ب۔ معاشرے میں کچھ پیشہ وروں کی زبان، روزمرہ زندگی سے مختلف تھی۔

ج۔ ان دو طبقوں کو معاشرے میں نچلے طبقے کے سمجھتا جاتا تھا اور ان کی زبان ٹکسال باہر۔

الغرض اس لغت میں تین اسالیبِ زبان کا تعارف دیا گیا ہے:

قسم اول: عام بازاری زبان۔خاص غنڈوں کی زبان

قسم دوم: محاوراتِ عامیانہ (بازاریوں کی زبان پر بیش تر، ثقات کی زبان پر کم تر)

قسم سوم: خاص مصطلحات (نشہ بازان، پیشہ وران وغیرہ): افیوں، بُزقصّابوں، بیڑٹوں، پالیوں، پہلوانوں، جواریوں، چرسیوں، دلّالوں، زنانوں، سپاہیوں، سیف بازوں، شُہدوں، فقیروں، فیل بانوں، قصّائیوں، کمہاروں اور موچیوں کی اصطلاحیں۔**(۲۷)**

بازاری لوگ کون تھے؟

i)۔ بازاری لوگ کو معاشرے میں ''ناشائستہ'' اور ''غیر مہذّب'' سمجھے جاتے تھے۔ چناں چہ اس لغت میں کہیں کہیں ''بازاری'' مدِمقابل ''ثقات'' یا ''مہذب'' لوگ قرار دیا گیا ہے۔ جیسے:

پتّا:...ان پتّوں کے ذریعے سے مختلف کھیل کھیلے جاتے ہیں جن میں بعض نامہذبوں اور جواریوں کے کھیل ہوتے ہیں اور راوباشوں کے اور بعض مہذب لوگوں کے۔ **(۲۸)**

چاند: ثقات ''چند'' بولتے ہیں۔ **(۲۹)**

چودہ:...یہ کھیل جواریوں اور مہذبوں میں مشترک ہے۔ **(۳۰)**

مان باپون: ثقات صرف ''مان باپ'' بولتے ہیں۔ **(۳۱)**

ہگ مار بھڑسے: کسی کے حوصلے سے زائد کام کرنے پر اس کی تضحیک کرنا۔ عامیانہ بازاریوں کی زبان پر بیشتر ثقات کی زبان پر کمتر۔ **(۳۲)**

ii)۔ انھیں معاشرے میں ''جاہل'' سمجھا جاتا تھا۔ جیسے:

پروستی: بمعنی پرورش۔ جاہلوں اور ناخواندوں کا محاورہ ہے۔ **(۳۳)**

عرض کرنا: فرمانے کے مقام پر جہلا بولتے ہیں / **فرمانا:** عرض کرنے کی جگہ پر۔ **(۳۴)**

iii)۔ یہ لوگ اکثر بے ہودہ کاموں میں لگے رہتے تھے۔ اکثر بازار میں اس قسم کے کھیل کھیلتے تھے: اِلّی، برجلاّ، پہاڑی ٹیلو، جواری، چوسر، گولیاں اور گیڑی۔ جیسے:

اِلّی: بازاری لونڈوں کا کھیل جس میں کچھ کوڑیاں لے کر تین یا چار لڑکے ایک دوسرے میں پھینکتے ہیں ایک لڑکا پھینکتا ہے باقی ماندہ لڑکے اپنی مٹھی میں ہار جیت والی رقم مخفی رکھتے ہیں جو پھینکنے والا جیتا ہے اسے وہ رقم ملتی ہے۔ **(۳۵)**

آنکھ موچی دھپ کھیلنا: بازاری لڑکوں کا ایک کھیل کہ ایک نے آنکھ بند کی دوسرے نے دھول ماری اور پوچھا کہ کس نے دھول ماری اگر اس نے بتا دیا تو دھول لگانے والا چور ٹھہرا۔ **(۳۶)**

پہاڑی ٹیلو: بازاری لونڈوں کا ایک کھیل ہے جسے اس طرح کھیلتے ہیں... **(۳۷)**

iv)۔ یہ لوگ زیادہ تر غیر قانونی کاموں میں لگے رہتے تھے۔ جیسے:

ٹپکا: بدمعاشوں کی اصطلاح میں پیتل کا کڑا کسی سرک پر گرا کر اِدھر اُدھر موقع کا منتظر رہنا۔ جب کوئی سادہ لوح آدمی سونے کا سمجھ کر اسے اٹھالے چلے تو اس کے پاس مدعیانہ تفتیش کرنا اور آخرِکار آدھے کی شرکت پر باہم معاملہ کر لینا۔ اس قسم کی ڈکیتی کو 'ٹپکا' کہتے ہیں۔ **(۳۸)**

v)۔ ان کی زبان میں کچھ خاص طرزِ تخاطب ہوتا تھا جو یہ لوگ اپنوں سے اور بے تکلفی میں بھی استعمال کرتے تھے۔ جیسے کہ:

ابے: کلمہ ندا ہے بازاری زبان پر۔ **(۳۹)**

جان گچا کا: جانی، جانِ من **(۴۰)**

بازاری زبان کی خصوصیات:

ا۔ صوتی تغیرات:

اس لغت کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اندراجات کے سامنے تلفظ بھی دیے گئے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ تلفظ کا الٹ پلٹ کی بنا پر لفظ معیاری سے عامیانہ میں بدل جا سکتا ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بازاری زبان میں صوتی تغیرات (تخفیف، حذف، قلب، افزایشِ صوت وغیرہ) بہت ہوتے تھے۔ باب سوم میں یہ بحث کی گئی کہ کبھی تلفظ کے بگاڑ کی بنا پر لفظ معیاری سے عامیانہ میں بدلتا ہے۔ اس لغت میں بازاری زبان کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ٹھہرائی جاتی تھی۔ اور ان کے صوتی تغیرات میں یہ بھی شامل ہے کہ یہ لوگ الفاظ کو کھینچ کھینچ کے بولتے تھے۔ (جیسے 'بَر کَت' کو 'بُرَّ کَت' بولنا) شاید اس لیے کہ اس انداز سے وہ اپنا رعب داب ڈال سکتے تھے۔ ایک دل چسپ بات ہے کہ تغیر یافتہ تلفظ کے اندراجات کے سامنے منیر لکھنوی نے کچھ ظریف تبصرہ لکھا ہے۔ دیکھیے ذیل: 'امام دستہ'، 'بیانہ'، 'بے تنائی'، 'بے ہنگم'، 'پھرک آباد'، 'تمئیا'، 'دروغہ' اور 'رعاب'۔

۱.۱ حذف:

البت: البتہ (۴۱)

اتنا، اتنی: بجائے اتنا، اتنی اور اس قدر کے بولتے ہیں (۴۲)

جِتّا، جِتّی: جس قدر، جتنا (۴۳)

بے تنائی: ''بے اعتنائی'' کی مٹی خراب کی گئی ہے (۴۴)

تسبی: بالفتح ''تسبیح'' (۴۵)

گوش: گوشت (۴۶)

۲.۱ قلب:

تغما: تمغہ (۴۷)

سنسلت: ''سلطنت'' کی مٹی خراب کی گئی ہے (۴۸)

صفیل: فصیل (۴۹)

صقلی گر: صیقل گر (۵۰)

فلیتہ: فتیلہ (۵۱)

قُلف: قفل (۵۲)

قلفی: قفلی (۵۳)

۳.۱ تخفیف:

باغچہ: 'بغیچہ' کا مخفف ہے (ضد کی گئی ہے) (۵۴)

بیانہ: لفظ ''بیعانہ'' کی مٹی خراب کی گئی ہے (۵۵)

بے ہنگم: 'بے ہنگام' کو اصلاح دی گئی ہے (۵۶)

پنشا خا: 'پخشا خہ' سے مراد ہے (۵۷)

پخشا خا ہاتھ میں رہ جانا: بے وقوفی سے کچھ حاصل نہ ہونا (۵۸)

حَضَت: حضرت (۵۹)

خاکشیر: خاکشی (۶۰)

خشخش: خشخاش (۶۱)

دروغہ: 'داروغہ' کو اصلاح دی گئی ہے (۶۲)

مُدّا: 'مدّ عا' کا مخفف (۶۳)

۴.۱ افزایشِ صوت:

بُرّکت: لفظ بَرکَت'' کو بہ فتحتین و کاف مشدد بولتے ہیں (۶۴)

بے فکرا ہے: بے فکر آدمی (۶۵)

پرواہ: بازاری زبان پر مع ہائے ہوز جاری ہے (۶۶)

پروائی: پرواہوا (۶۷)

تخت: بازاری زبان پر بہ فتحتین جاری ہے(٦٨) **تندور**: بالفتح ودال مہملہ وسکون واومعروف ' تنور '(٦٩)

توَکّل: بازاری زبان پر کاف مشدد مفتوح جاری ہے صحیح بہ ضم کاف ہے(٧٠) **حمل**: بہ فتحتین لفظ صحیح ''حمل'' بہ سکون میم ہے(٧١)

رِزَق: بالکسر وفتح زائے معجمہ بازاری زبان پر ہے(٧٢) **رعاب**: لفظ 'رعب' کی مٹی خراب کی گئی ہے(٧٣)

زَرَد: بازاری زبان میں بہ فتحتین جاری ہے(٧٤) **عاصا**: عصا(٧٥)

۱.۵ لفظ کے حروف میں تبدیلی:

انمٹ: لفظ ''امانت'' کی خرابی(٧٦) **تمیا**: لفظ ''تمنہ'' پر عنایت ہوئی ہے۔ بازاری زبان اور عورتوں کی زبان پر جاری ہے(٧٧)

اکارت: لفظ ''غارت'' کی خراب کی گئی ہے(٧٨)

۱.٦ تبدیل صوت:

پھرک آباد: ''فرخ آباد'' کی مٹی خراب کی گئی ہے(٧٩)

کھڑا کھیل فرخ آبادی: جُرت پُرت معاملہ کرنا اچھا ہوتا ہے اہتمام اور انتظام برا معلوم ہوتا ہے(٨٠)

تمباخو: بہ فتح واومعروف ''تمباکو''(٨١) **ٹھانسنا**: بازاری زبان میں ''ٹھونسنا'' کا مترادف دخول کرنا(٨٢)

چنبل: بالفتح ونوں غنہ وفتح موحدہ ''چنبر''(٨٣) **دیغ**: دیگ(٨٤)

ذِکَر: بالکسر وکاف مفتوح۔ بازاری زبان پر جاری ہے۔ صحیح بہ سکون کاف ہے(٨٥)

سرخ: بازاری زبان بہ فتح رائے مہملہ جاری ہے(٨٦) **سردہ کرنا**: سجدہ کرنا(٨٧)

سیو: سیب(٨٨) **قاغذ**: کاغذ(٨٩)

۲۔ ان کی زبان میں زیادہ تر اتباع استعمال ہوتا تھا اور وہ بھی تابع مہمل۔ جیسے: (٩٠)

ابیل دبیل: کنوڈا کسی سے کم زور(٩١)

ٹلی للّی بھوں: بازاری آوارہ لڑکوں کا محاورہ۔ کسی برہنہ لڑکے کی نسبت جولنگوٹی بھی نہ باندھے ہووے(٩٢)

چرندم خورندم کرنا: کھا پی جانا خورد برد کرنا(٩٣) **چین چان**: لفظ ثانی مہمل ہے، مگر بازاری زبان پر جاری ہے(٩٤)

سٹّی بٹّی بھول جانا: بدحواسی طاری ہونا(٩٥) **نٹ کھٹ ہے**: بڑا شریر ہے(٩٦)

۳۔ یہ لوگ اپنی زبان میں قواعد کی غلطیوں کی پروا نہیں کرتے تھے۔ جیسے:

اپنا سے لیا ہے: اپنا کرلیا ہے(٩٧)

پیاس کی تشنگی: بازاری زبان پر اور عورتوں کی زبان پر ہی جاری ہے۔ ورنہ صرف پیاس یا تشنگی بولنا صحیح ہے(٩٨)

حقیقتاً میں: کلمہ 'میں' زیادہ ہے۔ 'درحقیقت' میں۔ کلمہ 'در' زیادہ ہے۔ مگر بازاری جہلا کی زبان پر جاری ہے(٩٩)

رعایا: جمع کا لفظ واحد کی جگہ مستعمل ہے(١٠٠) **شب شہادت کی رات**: بازاری زبان پر 'کی رات' کا فقرہ زائد شامل ہے(١٠١)

۴۔ ان کی زبان تشبیہاتی (استعارتی) زبان ہوتی تھی۔ جیسے:

پرانی کھوپری: مرد کُہن سال(١٠٢) **چونچ**: کنایہ ہے زبان سے(١٠٣) **چھری بند بھائی**: قصابوں سے مراد ہے(١٠٤)

۵۔ ان کی زبان تحقیر آمیز الفاظ بولے جاتے تھے۔ جیسے:

بُڈُیا گلنجرو: بہ ضم کافِ فارسی۔ کلمہ تضحیک (۱۰۵) **بھت کا، بھتو کا:** کلمہ تضحیک کسی کی نسبت (۱۰۶)

بھونکا: کلمہ تضحیک کسی کی نسبت (۱۰۷) **تَوَلّد ہونا:** مجامعت کرنا۔ بازاری اصطلاح مضحکہ کے وقت بولی جاتی ہے (۱۰۸)

ڈُھسنی کا: کلمہ حقارت آمیز سے کسی کو خطاب کرنا (۱۰۹) **رہ گھڑے میں:** کلمہ تضحیک کسی کی شان میں (۱۱۰)

ہگ کونے میں مٹی سرکا کے: کلمہ تذلیل مخاطب کی نسبت (۱۱۱)

۶۔ ان کی زبان میں کچھ خاص طرزِ تخاطب ہوتا تھا جو یہ لوگ اپنوں میں بے تکلفی میں یا دوسروں کے ساتھ بدتمیزی کے ساتھ استعمال کرتے تھے۔ جیسے: ابے: کلمہ ندا ہے بازاری زبان پر (۱۱۲)، جان گچا کا: جانی، جانِ من (۱۱۳)

۷۔ تفریح تا تحقیر کے طور پر خاص القابات و خطابات استعمال کرتے ہیں۔ جیسے:

چھری بند بھائی: قصابوں سے مراد ہے (۱۱۴) **دھوتو بیگ:** کلان، پھپھسا آدمی (۱۱۵)

۸۔ وہ دوسروں کا لحاظ نہ کرتے تھے اور کثرت سے ان کی زبان دشنام سے بھری ہوتی تھی۔ جیسے:

بڑچود: ایک قسم کی گالی ہے۔ (دکور کی نسبت جو عوام کی زبان پر جاری و رہتی ہے خواص بھی بولتے ہیں) (۱۱۶)

خاکی انڈا ہے: بے اصل، بے بنیاد یعنی نسب کا کمتر ہے۔ حرامی ہے، ماں باپ کا پتا نہیں ہے (۱۱۷)

۹۔ وہ جنس کے بارے میں یا جنسی الفاظ زیادہ تر بولتے تھے۔ جیسے:

اڈّن پڈّن: گوز کے چپ ہو رہنا۔ بدتمیز آوارہ لڑکوں کا محاورہ (۱۱۸) **ڈھپ کھانا:** جماع کرانا، اغلام کرانا (۱۱۹)

لے پڑنا: جماع کی نیت کرنا (۱۲۰) **مارنا:** جماع کرنا (۱۲۱)

بلکہ ایک جگہ ان کی زبان اتنی غلیظ تھی کہ منیر لکھنوی سے برداشت نہیں ہوئی اور انھوں نے پورا لفظ بھی نہیں لکھا اور اس کی جگہ، تین نقطے (...) لگائے ہیں۔ **کھڑا... بادشاہ کے برابر:** شہوت کے جوش میں نیک و بد کچھ نہیں سوجھتا (۱۲۲)

۱۰۔ ان کی زبان میں الفاظ کا بڑا ذخیرہ ہوتا تھا۔ یہ نیا لفظ بناتے تھے یا ایک لفظ سے دوسرا نیا لفظ تراشتے تھے۔ جیسے:

انٹا غفیل: غافل، بے ہوش (۱۲۳) **انٹیا:** اینٹ کا ٹکڑا (۱۲۴)

جھگّاڑ: بہت لڑائی، جھگڑا کرنے والا (۱۲۵) **زیٹ، زپٹ، زیٹ قلا، زیٹ قلا با قلا:** سخنانِ بے اصل و مہمل (۱۲۶)

غت ربود: ہیچ کارہ، مہمل (۱۲۷)

۱۱۔ وہ دوسرے پیشوں (عام طور پر مزدوروں اور سڑک والے پیشے) کی اصطلاحات کو اپنی زبان میں (غالباً مزاحیہ انداز میں) استعمال کرتے تھے۔ جیسے:

ڈورا: باورچیوں کی زبان میں گھی جو پختہ چاول میں اوپر سے ڈال دیا جاوے (۱۲۸)

سپڑدا: ساز بجانے والا ڈھاریوں کی اصطلاح ہے (۱۲۹)

۱۲۔ ان کے کچھ الفاظ معاشرے کی روزمرہ زبان میں داخل ہو گئے تھے۔ جیسے:

اچھے ہو جاؤ گے: مطلب یہ کہ کیا مہمل باتیں کرتے ہو۔ ثقات کی زبان پر بھی جاری ہے (۱۳۰)

صَدَر: عام و خاص کی زبان پر بہ فتحتین جاری ہے (۱۳۱)

ماحصلِ بحث:

- انیسویں صدی میں لغت نویسی کے میدان میں یہ بحث چلتی رہی کہ لغت کو توصیفی (descriptive) ہونا چاہیے یا تجویزی (prescriptive)؟ کیا لغت کو صرف decoding (جیسا ہے) ہونا چاہیے یا اس کو encoding (جیسا ہونا) بھی ہونا چاہیے؟ یعنی لغت کی ترتیب میں: اندراجات کے رسم الخط، تلفظ اور معانی کی متداول صورت درج کرنا چاہیے یا درست ترین اور بہترین صورت کو درج کرنا چاہیے؟ لغت نویس زبان کی توصیف کرنے والا ہے یا تجویز کرنے والا؟ ''موجودہ دورِ لغت نویسی میں یہ فیصلہ کیا گیا کہ لغت کو 'توصیفی' ہونا چاہیے اور لغت کا کام ہے کہ زبان کے مستعمل اور متداول صورت کو درج کرنا۔'' (آی.ای.ایل، ۲۰۰۶ء، ج۴، ص۴۰۸)
- عموماً زیادہ تر عامیانہ الفاظ، ایک فطری موت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ فیشن کی طرح جلد آتا اور چلا جاتا ہے۔ یعنی عامیانہ ایک عبوری، عارضی اور وقتی زبان ہے۔ گزرے ہوئے کل کے بہت سے عامیانہ، آج نہیں بولے جاتے اور موجودہ دور کے بہت سے عامیانہ، آنے والے کل میں نہیں سنائی دیں گے۔
- کچھ ایسے عامیانہ ملتے ہیں جو کبھی نہیں مرتے لیکن معیاری زبان میں بھی شامل نہیں ہو پاتے۔ گویا ایسے عامیانہ بھی ملتے ہیں جو مستقل صدیوں سے عامیانہ کے مفہوم میں ہی سمجھے جاتے ہیں اور مختلف نسلیں ان کو شعوری (یا غیر شعوری) طور پر معیاری زبان کے شامل ہونے کی اجازت نہیں دیتیں۔ مثلاً اردو میں مولوی محمد منیر لکھنوی کی بازاری زبان و اصطلاحاتِ پیشہ وران (۱۹۳۰ء) اور ڈاکٹر رؤف پاریکھ کی اولین اردو سلینگ لغت (۲۰۰۶ء) میں بھی یہ دو عامیانہ ملتے ہیں:

ٹائیں ٹائیں فش: شہرت بہت کچھ اصلیت کچھ نہیں

(بازاری زبان و اصطلاحاتِ پیشہ وران، ص۵) / (اولین اردو سلینگ لغت، ص۸۹)

ریڑھ مارنا: کسی کے فائدے میں رخنہ ڈالنا، درپے آزار ہونا

(بازاری زبان و اصطلاحاتِ پیشہ وران، ص۹) / (اولین اردو سلینگ لغت، ص۱۴۶)

- بعض نادر بازاری زبان کے کچھ الفاظ یا تلفظ، زمانے گزرنے کے ساتھ ساتھ عامیانہ کو ادبی زبان یا معاشرے میں احترام کے معنوں میں قبول کیا ہے اور انھیں معیاری زبان کی فہرست میں شامل کر لیا گیا ہے۔ جیسے: اکّا دکّا (۱۳۲)، چاکو (۱۳۳)، چھپے رستم ہیں (۱۳۴)، دوائی (۱۳۵)، طبیّت (۱۳۶)، لگ بھگ ہونا (۱۳۷)، ماف (۱۳۸) مندرجہ ذیل نقشے میں اس لغت کے اندراجات کا آج کل کے دور سے موازنہ کیا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ امتدادِ زمانہ کے باعث میں بازاری الفاظ، غیر معیاری اور پھر معیاری کی سطح پر پہنچ سکتے ہیں۔ (۱۳۹)

بازاری زبان (و) اصطلاحاتِ پیشہ وران (۱۹۳۰ء)	موجودہ دور	بازاری زبان (و) اصطلاحاتِ پیشہ وران (۱۹۳۰ء)	موجودہ دور
بے ہنگم	رسمی	حرام داڑھ لگنا	عامیانہ
پرانی کھوپڑی	غیر رسمی	ڈھیلا کرنا	عامیانہ
پونگا ہی رہے	عامیانہ	راپٹا	عامیانہ

پھوکٹ	عامیانہ	رسید کرنا	عامیانہ
ٹانگ لینا	عامیانہ	ریڑھ مارنا	عامیانہ
ٹھوکنا	عامیانہ	طعنے تشنے	غیر رسمی
جھاڑنا	غیر رسمی	فالتو	رسمی
جھاپڑ	عامیانہ	قسمت ٹھوکنا	عامیانہ

- عامیانہ لغت کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ معاشرے کے افراد کو بخوبی معلوم ہو جاتا ہے کہ پبلک میں، پُر تکلّف ماحول اور رسمی موقعوں میں کن کن الفاظ بولنے سے اجتناب کرنا چاہیے۔ یعنی موقع و محل کا لحاظ کرنا۔ چناں چہ بازاری زبان (و) اصطلاحاتِ پیشہ وران کے پبلشر نے کتاب کے آخری صفحے میں کتاب کی تعریف میں یوں لکھا ہے:

> ''اس زمانہ ترقی، اردو میں بھی عام زبان میں پڑھے لکھے حضرات اور بازاری لوگ پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں بلکہ بعض بعض مرتبہ تو کلماتِ فحش بھی زبان ثقات پر جاری ہو جاتے ہیں۔ اس لیے اس بات کی نہایت ضرورت تھی کہ ان کلمات اور الفاظ کی پوری طور سے تشریح کر دی جائے تا کہ مہذّب پارٹی کے حضرات اور خاص کر طلبائے مدارس [اسکول] ان سے احتراز کریں اور ساتھ ہی ساتھ اس کے تمام پیشہ وروں اور دلاّلوں وغیرہ کے خاص اصطلاحات بھی لکھ دیے جائیں تا کہ تا کہ لوگ ان کی چالاکی سے بچیں۔''(۱۴۰)

- ''یہ ایک عجیب حقیقت ہے کہ معیار ہمیشہ اوپر سے مسلط نہیں ہوتا بلکہ نیچے سے ابھر کر آتا ہے۔ جو کچھ عوام بولتے ہیں وہ رفتہ رفتہ خواص بھی قبول کر لیتے ہیں۔ خصوصاً ایک ترقی پذیر معاشرے میں جہاں نچلا طبقہ اوپر ابھر کر آتا رہے، یہ عمل اور بھی تیزی سے ہوگا۔ چناں چہ معیاری زبان، شائستہ زبان نہیں بلکہ پاسبانِ زبان ہے۔''(۱۴۱)
- اردو میں ثقافتی، تہذیبی اور معاشرتی ممانعتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ابھی تک عامیانہ زبان کے حوالے سے یہ لغات مرتب کیے گئے ہیں:

☆ قاموس الفصاحت یعنی اردو زبان کی کھاوتوں، محاوروں، روزمروں کا گنجینہ، [خاص طور پر لغت کے اس حصے میں جس کا عنوان: ''زبان اور حکمت کے مصنوعات'' ہے]
از: مخمور اکبر آبادی، سید محمد محمود رضوی، ۱۹۷۳ء

☆ روھیل کھنڈ اردو لغت (رام پور کی بے تکلف عوامی بول چال کے الفاظ)۔
از: رئیس رام پوری، ۱۹۹۶ء، ترمیم واضافے ۱۹۹۹ء

☆ اولین اردو سلینگ لغت۔
رؤف پاریکھ، ۲۰۰۶ء

☆ اُردو سلینگ لغت
قاسم یعقوب، ۲۰۱۶ء

حوالہ جات و حواشی

۱۔ عاشق، فرہنگِ لسان الشعرا، (نئی دہلی: رایزنی فرہنگی جمہوری اسلامی ایران، ۱۹۹۵ء)، ترتیب و تصحیح: نذیر احمد، ص ۵۷

۲۔ ابوسلمان شاہ جہان پوری، کتابیاتِ لغاتِ اردو، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۰، ۱۱

۳۔ غلام سرور لاہوری، زبدۃ اللغات المعروف بہ لغاتِ سروری، (لاہور: نول کشور، ۱۸۷۷ء)، پہلی اشاعت، سرورق

۴۔ یہ تنگ تصور اردو لغات تک محدود نہیں تھا۔ انگریزی کے ابتدائی لغات میں بھی ''ایک بہتر زبان کو بیان کرنے کے لیے مثالیں (شواہد) عام طور پر اعلیٰ انگریزی فن پاروں سے لی جاتی تھیں۔ لغت ایک ایسا ذریعہ تھا جس کی زبان بہترین اور درست تصور کی جاتی تھی۔'' (اسٹین، ۲۰۰۲ء، ص ۴۱) روی ہریس (پیدائش: ۱۹۳۱ء) او۔ای۔ڈی (اوکسفرڈ انگلیش ڈکشنری) کے مشہور نقادوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ انھوں نے اس ڈکشنری پر تنقید کرتے ہوئے مندرجہ ذیل نکات پیش کیے: (ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ، ۱۹۸۲ء)

i۔ یہ ایک تجویزی لغت ہے نہ کہ توصیفی۔ چناں چہ الفاظ کے انتخاب اور بعض کے سامنے ''erroneous'' رائے (تبصرہ) لکھنا اپنا حق سمجھتے۔

ii۔ مرتبین وکٹورین اقدار کے پیروکار تھے اور اس ڈکشنری میں تاریخی تسلسل کے تناظر میں فور لیٹر ورڈز غائب ہیں۔ (البتہ ۱۹۷۲ء تک)

iii۔ اس میں شہنشاہی انگریزی کو نمایاں ترجیح دی گئی ہے۔

iv۔ اس کا زیادہ تر مواد ''تحریری زبان'' کے سہارے پر ہے نہ کہ ''تقریری زبان'' پر۔

۱۹۵۷ء میں او۔ای۔ڈی کے دوسرے سپلیمنٹ کی ترتیب میں رابرٹ بورکفیلڈ (۱۹۲۳ء۔۲۰۰۴ء) کو تعاون کے لیے دعوت دی گئی۔ بورکفیلڈ نے سب سے زیادہ اس بات کی تائید کی کہ ان اضافوں میں روزمرہ اور بول چال کی زبان اور مختلف علوم کی اصطلاحات کو شامل ہونا چاہییں۔ اس کے علاوہ، بورکفیلڈ نے اندرجات کا دائرہ مزید بڑھا دیا جب انھوں نے انگلینڈ میں بولی جانے والی انگریزی کے علاوہ، شمالی امریکہ، نیوزی لینڈ، آسٹریلیا، جنوبی افریقہ، ہندوستان، پاکستان اور کیریبیئن کی انگریزی بھی شامل کرنے کا منصوبہ سامنے رکھا۔ یہ عظیم پروجیکٹ انتیس (۲۹) سال میں مکمل ہوا۔ چناں چہ او۔ای۔ڈی ۳ کی ترتیب میں یہ بات خاص طور مدنظر رکھی گئی کہ اندراجات اور شواہد، زبان کے تمام سرمائے سے فراہم کیے جائیں۔ مثلاً: کوکنگ بکس، لوک گیت، ڈائجسٹ، تحقیقی رسائل وغیرہ۔

۵،۶۔ سید عبداللہ، مقدمہ: نوادر الالفاظ، از: سراج علی خان آرزو، (کراچی: انجمن ترقی اُردو پاکستان، ۱۹۹۲ء)، مرتبہ، طبعِ دوم، ص ۱۶

۷۔ ایضاً، ص ۳۳۸

۸۔ ایضاً، ص ۴۴۱

۹۔ ایضاً، ص ۴۴۲

۱۰۔ ایضاً، ص ۹۵

۱۱۔ امام بخش صہبائی، رسالہ قواعدِ صرف و نحوِ اردو، (لکھنؤ: منشی نول کشور، ۱۸۴۵ء)، ص ۱۴۴

۱۲۔ نیاز علی بیگ نکہت دہلوی، مخزنِ فوائد، (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۸۴۵ء)، مرتب: محمد ذاکر حسین، ص ۳۶۸

۱۳۔ سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ، (لاہور: مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۷۷ء)، جلد اول، ص ۶۵۴

۱۴۔ فرہنگِ آصفیہ، ۱۹۷۷ء، جلد دوم، ص ۶۲

۱۵۔ فرہنگِ آصفیہ، ۱۹۷۷ء، جلد سوم، ص ۲۰۴

۱۶۔ فرہنگِ آصفیہ، ۱۹۷۷ء، جلد سوم، ص ۴۰۲

۱۷۔ امیر احمد امیر مینائی، امیر اللغات، مسودہ: ۱۸۹۵ء (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء)، جلد سوم، مرتبہ: رؤف پاریکھ، ص ۴۹

۱۸۔ ابواللیث صدیقی، ہندوستانی گرائمر، از: بنجمن شلزے، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء)، مرتبہ، ص ۳۲

19. Fallon, S.W, A New Hindustani-English Dictionary, (Banaras and London: Medical Hall press, 1879), P. i

20. Ibid, P. vi

21. Ibid, P. ii-iii

۲۲۔ مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے:
راقمۃ الحروف کے ایم۔اے کا مقالہ: انیسویں صدی کی اردو لغت نویسی میں ادبی ذوق کے شواھد، (لاہور: شعبہ اردو، پنجاب یونی ورسٹی، ۲۰۰۸ء)

23. A New Hindustani-English Dictionary, P. iv

۲۴۔ الطاف حسین حالؔی، کلیاتِ نثرِ حالی، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء)، جلد اول، مرتبہ: شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی، ص ۱۵۵

۲۵۔ منیر لکھنوی، تمہید: سعیدی ڈکشنری معروف بہ سعید اللغات، (کان پور: مطبع مجیدی، ۱۹۴۰ء)، دوسری اشاعت

۲۶۔ یہ معلومات ڈاکٹر نذیر آزاد کی کتاب: اردو لغت نگاری ؛ روایت اور ارتقاء (۲۰۰۹ء) کے صفحہ نمبر ۱۹۴ سے حاصل ہوئیں۔

۲۷۔ غور طلب بات ہے کہ منیر لکھنوی نے 'شُہدوں' کو پیشہ وروں کے ذیل میں شامل کیا ہے۔ جب کہ فرہنگِ آصفیہ (مرتب: سید احمد دہلوی، ۱۹۷۷ء، جلد اول، ص ۳۰۴) میں 'شہدہ' بازاری کے مفہوم میں بتایا گیا ہے یا امیر اللغات (مرتبہ: امیر مینائی، ۱۸۹۲ء، جلد دوم، ص ۲۴۹) میں 'انٹا غفیل ہونا' شہدوں کی اصطلاح یوں بتائی گئی ہے:

انٹا غفیل ہو گئے: مر گئے۔ اصل میں شُہدوں کی اصطلاح ہے۔ ظرافتاً اور لوگ بھی بول جاتے ہیں۔

(منیر لکھنوی نے بازاریوں کے ذیل میں لکھا ہے، ص ۳) یعنی تھوڑا بہت فرق کے ساتھ 'شُہدہ' لوگ بھی بازاری کے مفہوم میں آ جاتا ہے۔

۲۸۔ منیر لکھنوی، بازاری زبان و اصطلاحاتِ پیشہ وران، (کان پور، مطبع مجیدی، ۱۹۳۰ء)، ص ۴۷

۲۹۔ ایضاً، ص ۷ ۳۰۔ ایضاً، ص ۴۹ ۳۱۔ ایضاً، ص ۱۳

۳۲۔ ایضاً، ص ۱۶ ۳۳۔ ایضاً، ص ۴ ۳۴۔ ایضاً، ص ۱۱

۳۵۔ ایضاً، ص ۴۶ ۳۶۔ ایضاً، ص ۲ ۳۷۔ ایضاً، ص ۴۸

۳۸۔ ایضاً، ص ۵ ۳۹۔ ایضاً، ص ۲ ۴۰۔ ایضاً، ص ۶

۴۱۔ ایضاً، ص ۲ ۴۲۔ ایضاً، ص ۲ ۴۳۔ ایضاً، ص ۶

۴۴۔ ایضاً، ص ۴ ۴۵۔ ایضاً، ص ۵ ۴۶۔ ایضاً، ص ۱۳

۴۷۔ ایضاً، ص ۵ ۴۸، ۴۹، ۵۰۔ ایضاً، ص ۱۰ ۵۱، ۵۲، ۵۳۔ ایضاً، ص ۱۱

۵۴، ۵۵۔ ایضاً، ص ۴ ۵۶۔ ایضاً، ص ۳ ۵۷، ۵۸۔ ایضاً، ص ۴

۵۹۔ ایضاً، ص ۷ ۶۰، ۶۱، ۶۲۔ ایضاً، ص ۸ ۶۳۔ ایضاً، ص ۱۳

۶۴، ۶۵۔ ایضاً، ص ۳ ۶۶، ۶۷۔ ایضاً، ص ۴ ۶۸، ۶۹، ۷۰۔ ایضاً، ص ۵

۷۱۔ ایضاً، ص ۸ ۷۲، ۷۳، ۷۴۔ ایضاً، ص ۹ ۷۵۔ ایضاً، ص ۱۱

۷۶۔ ایضاً، ص ۲ ۷۷۔ ایضاً، ص ۵ ۷۸۔ ایضاً، ص ۱۶

۷۹۔ ایضاً، ص ۴ ۸۰۔ ایضاً، ص ۳۷ ۸۱، ۸۲۔ ایضاً، ص ۵

۸۳۔ ایضاً، ص ۷ ۸۴۔ ایضاً، ص ۸ ۸۵، ۸۶، ۸۷۔ ایضاً، ص ۹

۸۸۔ ایضاً، ص ۱۰ ۸۹۔ ایضاً، ص ۱۱

۹۰۔ یہ بذاتِ خود علیحدہ تحقیقی موضوع ہے کہ اتباع کو گذشتہ دور میں معیاری زبان سے باہر سمجھ کر رسمی گفتگو یا تحریروں میں ان کے استعمال سے اجتناب کیا جاتا تھا۔

۹۱۔ ایضاً، ص ۲ ۹۲۔ ایضاً، ص ۶ ۹۳، ۹۴۔ ایضاً، ص ۷

۹۵۔ ایضاً،ص۹ ۹۶۔ ایضاً،ص۴۱ ۹۷۔ ایضاً،ص۲
۹۸۔ ایضاً،ص۴ ۹۹۔ ایضاً،ص۸ ۱۰۰۔ ایضاً،ص۹
۱۰۱۔ ایضاً،ص۱۰ ۱۰۲۔ ایضاً،ص۴ ۱۰۳،۱۰۴۔ایضاً،ص۷
۱۰۵۔ ایضاً،ص۲ ۱۰۶،۱۰۷۔ ایضاً،ص۱۶ ۱۰۸۔ ایضاً،ص۵
۱۰۹،۱۱۰،۱۱۱۔ایضاً،ص۱۶ ۱۱۲،۱۱۳۔ ایضاً،ص۶ ۱۱۴۔ ایضاً،ص۷
۱۱۵۔ ایضاً،ص۸ ۱۱۶۔ ایضاً،ص۲۲ ۱۱۷۔ ایضاً،ص۳۰
۱۱۸۔ ایضاً،ص۲ ۱۱۹۔ ایضاً،ص۸ ۱۲۰،۱۲۱۔ ایضاً،ص۱۳
۱۲۲۔ ایضاً،ص۳۷ ۱۲۳،۱۲۴۔ ایضاً،ص۳ ۱۲۵۔ ایضاً،ص۶
۱۲۶۔ ایضاً،ص۱۶ ۱۲۷۔ ایضاً،ص۱۱ ۱۲۸۔ ایضاً،ص۹
۱۲۹۔ ایضاً،ص۱۰ ۱۳۰۔ ایضاً،ص۲ ۱۳۱۔ ایضاً،ص۱۰
۱۳۲۔ ایضاً،ص۲ ۱۳۳۔ ایضاً،ص۶ ۱۳۴۔ ایضاً،ص۲۹
۱۳۵۔ ایضاً،ص۸ ۱۳۶۔ ایضاً،ص۱۰ ۱۳۷۔ ایضاً،ص۳۹
۱۳۸۔ ایضاً،ص۱۳

۱۳۹۔ اس نقشے کی تیاری میں محترمہ کرن غفار (شعبہ فارمیسی، سندھ یونی ورسٹی، حیدرآباد پاکستان) سے مخلصانہ مدد ملی جب کہ اس کے دوران، ان کے فائنل امتحانات ہو رہے تھے۔ ان کی بے حد ممنون ہوں۔

۱۴۰۔ انگریزی لغات میں عامیانہ لغت کے حوالے سے بی.اے کا پہلا لغت شمار کیا جاتا ہے۔ اس لغت کے پہلے ایڈیشن (۱۷۲۵ء) کا سرورق ملاحظہ کیجیے: (نوٹ: تمام الفاظ کا املا کتاب کے مطابق تحریر کیا گیا ہے)

A New canting dictionary: Comprehending All the Terms, Ancient and Modern, Used in the Several Tribes of Gypsies, Beggars, Shoplifters, Highwaymen, Foot-pads and all other Clans of Cheats And Villains. Interspersed With Proverbs, Phrases, Figurative Speeches, &c. Being a Complete Collection of all that has been publish'd of that Kind. With very large additions of Words never before made Publick. Detecting under cash Head or Order, the Several Tricks or Pranks made use of by Varies of all Denominations and the fore useful for all sorts of people (especially Travelers and foreigners) to enable them to secure their

money and preserve their lives. With a preface, giving an account of the original, progress, &c. of the canting crew; and recommending methods for diminishing these varlets, by better employment of the poor. To which is added a complete collection of songs in the canting dialect.

اس لغت کو جان سمپسن (پیدائش:۱۹۵۳ء) نے اے فرسٹ ڈکشنری آف سلینگ : ۱۶۹۹ء کے نام سے تصحیح کر کے ۲۰۱۰ء میں بوڈلئین لائبریری سے شائع کروایا۔

۱۴۱۔ شان الحق حقی، زبان کے معیار کا مسئلہ، مشمولہ: اخبارِ اردو، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، اکتوبر ۲۰۰۰ء) شمارہ ۱۰، ص ۵

تعلیقات

☆ **ایس ڈبلیو فیلن** (۱۸۱۷۔۱۸۸۰ء) کلکتہ میں پیدا ہوئے۔صوبہ بہار میں انسپکٹر تعلیمات تھے۔وہ کچھ اخبارات اور رسائل کے مدیر اعلیٰ بھی رہے۔جیسے: اخبار الحقائق (۱۲۶۶ہجری/۱۸۴۹ء سے لے کر ۱۲۷۰ہجری/۱۸۵۳ء تک)/خیر خواہِ خلق (سن اجرا: ۱۲۷۵ہجری/ ۱۸۵۸ء)/ماہ نامہ تاریخِ بغاوتِ ہند (محرم ۱۲۷۶ہجری/جولائی ۱۸۵۹ء سے لے کر صفر ۱۲۷۷ہجری/اگست ۱۸۶۰ء تک)

☆ **سراج الدین علی خان آرزو** (۱۶۸۹ء۔۱۷۵۶ء)۔جوانی میں گوالیار میں منصب دار مقرر ہوئے۔ مثمر (۱۷۵۰ء) ان کی غیر معمولی کارنامہ ہے جس میں پہلی مرتبہ سنسکرت اور فارسی کے متحد الاصول ہونے کا نظریہ پیش کیا تھا۔

☆ **رابرٹ ویلیام بورکفیلڈ** (۱۹۲۳۔۲۰۰۴ء) اوکسفرڈ انگلش ڈکشنری کا چیف ایڈیٹر (۱۹۷۱ء سے ۱۹۸۶ء تک)

☆ **مولانا الطاف حسین حالؔی** (۱۸۳۷ء۔۱۹۱۴ء)۔ان کی مشہور تالیفات: مدو جزر اسلام معروف بہ مسدس حالی (۱۸۷۹ء) اور مقدمہ شعر و شاعری (۱۸۹۳ء)

☆ **جان شیکسپیئر** (۱۷۷۴۔۱۸۵۸ء) مشرقی زبانوں، خاص طور پر عربی کے ماہر اور رائل ملٹری کالج مارلو میں مشرقی زبانوں کے پروفیسر تھے۔ان کی اردو انگلش اینڈ انگلش اردو ڈکشنری پہلی بار ۱۸۱۷ء میں شائع ہوا۔

☆ **ڈاکٹر ڈنکن فارنس** (۱۷۹۸ء۔۱۸۶۸ء) لندن میں کنگ کالج کے پروفیسر تھے جو باغ و بہار کے مستند ایڈیشن کے لیے شہرت رکھتے ہیں۔ان کی ہندوستانی ۔ انگریزی ڈکشنری جس میں اس کا عکس یعنی انگریزی ۔ ہندوستانی ڈکشنری بھی شامل ہے، لندن سے پہلی بار ۱۲۶۴ہجری/۱۸۴۸ء میں شائع ہوئی۔

☆ **کبیر داس** (۱۴۴۰ء۔۱۵۱۸ء) جنھیں بھگت کبیر کے نام سے جانا جاتا ہے ایک عارف تھے جن کے دوہے بہت مشہور ہیں۔

☆ **نظیر اکبر آبادی** (۱۷۳۹ء۔۱۸۳۰ء)۔وہ زندگی کے ہر مسائل کو اپنی شاعری کا موضوع بناتے۔ چناں چہ ان کو اردو کا پہلا عوامی شاعر تسلیم کیا جاسکتا ہے۔

☆ **ہانسوی حسینی، عبدالواسع متخلص بہ خالص**۔ان کی کچھ تالیفات: شرحِ بوستان، شرحِ

یوسف و زلیخائے جامی ،فرهنگِ شرح الاسماء،مقامات،رساله عبدالواسع ،دستورِ فارسی (یا قواعدِ زبانِ فارسی) ۔ایک ایرانی اسکالر کا تھیسز مذکورہ کتاب دستورِ فارسی کی تصحیح ہے

☆ **ابوذر اسفندیاری بہراسمان**،(۲۰۱۴ء)، مقدمه ، تصحیح و تحشیه قواعدِ زبانِ فارسی ،استاد راہنما: دکتر علی اکبر احمدی دارانی، دانش کدہ ادبیات وعلوم انسانی، دانش گاہ اصفہان، اصفہان۔

☆ **روے ہریس** (Roy Harris)(پیدائش: ۱۹۳۱ء):عمومی لسانیات کے ایمرٹس پروفیسر ،اوکسفرڈ یونی ورسٹی میں۔ساتھ ساتھ ہانگ کانگ، باسٹون، پریس، آسٹریلیا اور جنوبی افریقہ میں لسانیات پڑھا چکے ہیں۔ان کی کچھ تالیفات:دی لینگویج میتھ (۱۹۹۸ء)، دی لینگوسٹك آف هسٹری (۲۰۰۴ء)۔

⊙ ڈاکٹر عذرا پروین

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ عربی، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

⊙⊙ ڈاکٹر نازیہ راحت

ایس ایس ٹی، گورنمنٹ گرلز ہائی سکول، چیچہ وطنی، پاکستان

عربی ادبیات میں محمد کاظم اور خورشید رضوی کا تخصص

(تقابلی جائزہ)

Abstract:

This article deals withtwo famous authors of Urdu literature namely, Muhammad Kazim and KhrsheedRizvi. It is related to their field of specializationin Arabic literature. Both the researchers were not only interested in Urdu literature but had a special interest in Arabic literature as well and because of this reason they not only read extensively about Arabic literature but also wrote several books on it, which are an evidence of their grip on Arabic literature. Furthermore they have also translated several books from Arabic into Urdu. After a comparison between these two authors with each other, it becomes obvious that Muhammad Kazim, when compared to Khurshed Rizvi has explained in more detail about his own writing detail on Arabic literature. Khursheed Rizvi mentions about his writings very precisely. As for instance, in his books the history of Arabic literature from the age of ignorance to the modern tines he mentions the poets and prose writers of Arabic literature from then till new. On the other hand, Khursheed Rizvi mentions only the period of Bannu Ommaya. However, the brilliance of both the authors in Arabic literature is of high value.

Keywords:

Arabic Kazim Khursheed Rizvi Comparison Bannu Ommaya Urdu

کوئی بھی ادیب یا شاعر جب لکھتا ہے تو اس کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے۔ عموماً لکھنے کی وجہ اپنی ذات سے معرفت کا حصول بھی ہوتا ہے۔ یہ عمل اپنے اندر ایسی مسرت اور سرشاری کی کیفیت رکھتا ہے کہ اپنے ہونے کا احساس پانیاور صلاحیتوں کو جانچنے کے لیے وہ تخلیقی عمل سے بار بار گزرتا ہے۔ یوں تو ہر انسان کچھ خاص رجحانات لے کر پیدا ہوتا ہے اور خود پر گزرنے والے حالات کو اپنے مخصوص نقطہ نظر سے احاطہ تحریر میں لاتا ہے۔ باشعور فرد اپنے ماحول اور عہد حاضر کے تقاضوں سے ضرور متاثر ہوتا ہے۔ کیونکہ معاشرہ اجتماعی شعور سے تشکیل پاتا ہے۔ تنہا فرد اس قطرے کی مانند ہے جو دریا سے الگ ہونے کی بنا پر خاک کا رزق بن جاتا ہے۔ وہی تخلیقات حیات دوام پاتی ہیں جو اپنے عہد کے سماجی و سیاسی رجحانات کی نمائندگی کرتی ہیں۔ چاہے نظم ہو یا نثر ان کے مطالعے سے اس عہد اور معاشرے کے شعرا و ادبا کے ساتھ دیگر افراد کی چلتی پھرتی تصویریں ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ عربی زبان کے حوالے سے اگر دیکھیں تو عربی ادب بھی ہمہ گیر تہذیب و تمدن کی دین ہے۔ اس کے ارتقاء میں ایک سے زیادہ نسلی و لسانی قومیتوں اور ثقافتوں نے حصہ لیا ہے۔ کسی بھی زبان کی قدامت کا تعین اس کے ادب کے قدیم ترین باقیات سے کرنے کا رجحان تسلی بخش قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ ادب کی تخلیق سے پہلے زبان کو ادبی اظہار کی سطح پر پہنچنے کے لیے بڑا کٹھن اور طویل صبر آزما سفر کرنا پڑتا ہے۔

موجودہ دور کے جدت پسند تقاضوں نے ہمارے معاشرے کے بیشتر افراد کی عربی ادب سے دلچسپی کو ختم کر دیا ہے۔ عربی علوم اور زبان و ادب سے دلچسپی محض ضرورت یا پھر چند لوگوں کے ذوق کی حد تک ہے۔ ایسے میں وہ افراد یقیناً لائق تحسین ہیں جنہوں نے عربی ادب کے فروغ اور اردو داں طبقے کو اس سے متعارف کرانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ان میں محمد کاظم اور ڈاکٹر خورشید رضوی کی ادبیات عربی کے حوالے سے تحقیق و تنقید کا جائزہ نہ لینا اور ان کی محنت شاقہ کا اعتراف نہ کرنا گویا ادبی بددیانتی کے مترادف ہے۔ محمد کاظم نے عربی ادبیات کا جائزہ لیتے ہوئے جن مآخذات کو حوالہ بنایا ان میں سے چند یہ ہیں:

عربی ادب کی تاریخ (جلد اول و جلد دوم)	ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی
عربی شاعری: ایک تعارف (آغاز تا عہد بنی امیہ)	ڈاکٹر خورشید رضوی
كلية ودمنة	ابن المقفع
عربی ادب دیار غیر میں	سید ضیاالحسن ندوی
تالیف (مجموعہ مضامین)	ڈاکٹر خورشید رضوی
اردو دائرہ معارف اسلامیہ	محمد کاظم
تاريخ الادب العربی	احمد حسن زیات
الوسيط فی الادب العربی وتاريخه	مصطفیٰ عنانی واحمد الاسکندری
الشعر والشعراء	ابن قتیبہ
شرح المعلقات السبع	للزوزنی

مصنف نے عربی ادب کی تاریخ کی چند کتب کے بارے میں بتایا ہے جنہیں وہ بوجوہ نہیں دیکھ سکا۔ ڈاکٹر خورشید رضوی نے

عربی ادبیات کا جائزہ لینے کے دوران جن کتب سے استفادہ کیا ان میں سے چند یہ ہیں:

الکامل فی التاریخ	ابن الاثیر، عزالدین، علی
ادباء العرب	بطرس البستانی
بیان القرآن	اشرف علی تھانوی
مقدمہ شعروشاعری	خواجہ الطاف حسین حالی
مصادر الشعر الجاهلی	ناصرالدین الاسد
عربی ادب میں مطالعے	محمد کاظم
فی الادب الجاهلی	طٰہٰ حسین
تاریخ الادب العربی	احمد حسن الزیات

مصنف نے ان کے علاوہ کثیر تعداد میں عربی، فارسی اور اردو کتب کی بطور مآخذ ومصادر فہرست دی ہے جن کا یہاں فرداً فرداً تذکرہ ممکن نہیں۔

محمد کاظم کا براہ راست عربی ادب سے کوئی تعلق نہیں بنتا۔ بلحاظ پیشہ ورانہ مصروفیت دیکھا جائے تو اس کی دنیا بالکل مختلف ہے۔ ہمارا موضوع اس کی وہ تحاریر ہیں جو اس نے عربی ادبیات کے تعارف کے حوالے سے اردو میں لکھیں۔ اس سے پہلے وہ مختلف عربی رسائل میں عربی زبان میں لکھتا تھا۔ وہ زمانہ طالب علمی سے ہی جماعت اسلامی سے وابستہ ہو گیا تھا۔ محمد کاظم کا فنون میں پہلا مضمون 'الف لیلہ عربی ادب'، شمارہ نمبر ۴ میں جنوری ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔ جس پر مدیر فنون کی طرف سے بے حد پذیرائی نے اسے مزید ہمت دلائی۔ محمد کاظم نے عربی ادب کا جائزہ لیتے ہوئے عرب قوم کی تاریخ، علاقے مشہور قبائل اور قبل از اسلام عربوں کی معاشرتی، سیاسی، مذہبی اور فکری زندگی کا تعارف مختصر مگر جامع انداز میں دیا ہے۔ اس کے بعد اصل موضوع عربی ادب کا جائزہ لیتا ہے۔ اس کے مختلف ادوار کا سیاسی تذکرہ محض پس منظر میں لیتا ہے لیکن وہ اصل موضوع عربی ادبیات میں شاعری اور نثر کا مختلف حوالوں سے جائزہ لیتا ہے(۱)۔ شاعری میں سبع معلقات کے ساتھ شعرا اور ان کے سرخیل اول امرؤ القیس کی شاعری کے فکری پس منظر سے بحث کرتا ہے۔ وہ الملک الضلیل (شاہ گم کردہ راہ) کے لقب سے کیوں مشہور ہوا۔ وہ اس کردار کو تمام عیش وطرب کے باوجود اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس سے نفرت کی بجائے ترحم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔

> ''ناصحا! مجھے زیادہ ملامت نہ کر کہ اس زندگی کے تجارب اور میرے حسب نسب کے لائے ہوئے مصائب میرے لئے کافی ہیں.....
>
> میری رگوں کا رشتہ یہ میری روح اور میرا جسم بھی لے لے گی اور میں خاک میں مل جاؤں گا میں حوادث ایام سے کسی نرمی کی امید رکھوں؟ جبکہ انہوں نے ان مہیب ادوار میں پر صلابت چٹانوں کو بھی نہیں چھوڑا تھا!''(۲)

مصنف جاہلی شاعری کی خصوصیات پر بحث کرتا ہے۔ معلقات کے علاوہ جاہلی دور کے اہم شعرا نابغہ ذبیانی اور اعشیٰ کی

شاعری اور فکر پر بحث کی ہے۔ جاہلی شاعری کے وہ شعراء جنہیں ''صعالیک شعراء'' کہا جاتا ہے۔ ان میں تأبط شرا اور شنفریٰ کے حالات زندگی اور کلام کا جائزہ لیا ہے کہ یہ لوگ حیوانیت کے قریب زندگی گزارنے کے باوجود قادرالکلام شاعر تھے۔ جاہلی نثر میں خطبات وضرب الامثال کا ذکر کرتا ہے۔ خطبات میں دو اہم نام قس بن ساعدہ اور عمرو بن معدیکرب ہیں۔ صدر اسلام اور اموی خلافت کے دور کا جائزہ لیتے ہوئے مصنف ان کی معاشرتی زندگی کے مختلف نظاموں کا مختصراً حال بیان کرتے ہوئے عربی ادب پر اسلام کے اثرات کا جائزہ لیتا ہے۔ پھر مخضرم شعراء میں کعب بن زہیر، خنساء، حسان بن ثابت اور حطیہ کے حالات زندگی اور کلام کے کچھ نمونے پیش کرتا ہے۔ پھر اموی دور کے شاعر جمیل بن معمر کے حالات زندگی اور کلام کا جائزہ لیتا ہے جس کی محبت کا مقصد محبوب کے ساتھ جنسی ملاپ نہیں بلکہ اس کی روح اور شخصیت سے گہری وابستگی تھی۔ اس دور میں اس محبت کو پاکیزہ محبت ''الھوی العذری'' کہا جاتا تھا۔ اس عشاق قبیلے کے چند اور افراد جن میں کثیر اس کی محبوبہ عزّہ جو کثیر عزہ کی نسبت سے مشہور ہوا۔ قیس بن الملوح اپنی لیلیٰ کے نام سے لیلیٰ مجنوں اسی طرح ایک اور عاشق قیس بن ذریح محبوبہ لبنیٰ کے نام سے قیس لبنیٰ مشہور ہوا۔ لیلیٰ مجنوں دونوں حقیقی کردار تھے بعد میں ان کے حوالے سے اکثر واقعات من گھڑت تھے۔ مصنف اس دور کی مناسباتی شاعری کے حوالے سے اخطل، فرزدق، جریر اور نصیب کا ذکر کرتا ہے۔ مذکورالاول تین شعراء کے حالات زندگی، شاعری اور فکر کا جائزہ تفصیل سے لیا گیا ہے۔

مصنف نے صدر اسلام اور اموی دور کی نثر میں خطبات کی بلاغت کا ذکر کرتے ہوئے سب سے موثر خطیب حضرت محمدؐ کو قرار دیا ہے۔ اس کے بعد صحابہ میں حضرت ابوبکر صدیقؓ، حضرت عمرؓ، حضرت علیؓ نے خطابت میں اعلیٰ نمونے پیش کیے۔ اسی زمانے میں سحبان بن وائل، زیاد بن ابیہ جو ایک کسبی لونڈی سمیہ کے بطن سے ابوسفیان کا بیٹا تھا لیکن وہ حضرت عمرؓ کے خوف سے اسے اپنا نسب نہ دے سکا۔ اس کے بعد حجاج بن یوسف کا نام بطور خطیب نمایاں ہے۔ اموی دور میں عربی زبان میں انشاء پردازی میں نثر کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کرنے والا عبدالحمید الکاتب ہے۔ مصنف نے اس کے حالات زندگی اور نثر کے نمونے بھی پیش کیے ہیں۔

عباسی دور کے ادب کا جائزہ لیتے ہوئے مصنف نے پہلے اس دور کے نثر نگاروں کا تذکرہ جامع انداز میں کیا ہے۔ اس حوالے سے مصنف نے مختلف طبقات کے چند اہم نثر نگاروں کے حالات زندگی اور نثر کے نمونے پیش کیے ہیں۔ ان میں ابن المقفع، جاحظ، ابن العمید، صاحب بن عباد، خوارزمی نمایاں ہیں۔ اس کے علاوہ عربی نثر کی نئی صنف 'مقامہ' جو ایک مختصر حکایت یا ڈرامائی واقعہ ہوتا ہے کے دو اہم نام بدیع الزمان ہمذانی اور حریری کے حالات زندگی اور نمونہ نثر کا جامع انداز میں جائزہ لیا ہے۔ مصنف عباسی دور کے اُن دو اکابر ادبا کا ذکر کرتا ہے جنہوں نے شاعری کے انتخاب، تنقید اور علم وادب کی متعدد شاخوں میں قابل قدر کام کیا اور ایسی تصانیف چھوڑیں جو کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان میں ابن قتیبہ اور ابوالعباس المبرد نمایاں نام ہیں۔ مصنف نے مختصر مگر جامع انداز میں ان کا جائزہ لیا ہے۔ عباسی دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے مصنف اس دور کی شاعری کے مقاصد، موضوعات، مضامین اور خیالات میں تبدیلی، لفظیات اور اسلوب کی تبدیلی کا تنقیدی اور تحقیقی انداز میں جائزہ لیتا ہے۔ اس دور کے شعراء کو دو گروہوں میں تقسیم کرتا ہے۔ شعرائے بغداد، شعرائے شام۔ شعرائے بغداد کے اہم شعراء میں سب سے پہلے بشار بن برد کے حالات زندگی زیر کی اور

حس مزاح، اس کی شعری فکر اور نمونہ کلام کا تفصیلی جائزہ لیتا ہے۔ اس کے بعد ابوالعتاہیہ کے حالات زندگی، شاعری اور نمونہ کلام کا جائزہ لیتا ہے، ابونواس (دور عباسی کا شاعر مینا و جام) کے حالات زندگی، اس کی شعری فکر، شاعرانہ خصوصیات، شاعری کے موضوعات جس میں سب سے اہم موضوع 'شعوبیت' ہے۔ جو عربوں کے نسلی تفاخر کے ردعمل میں عجمی قوموں خصوصا ایرانیوں میں شدت سے پیدا ہوا اور اس کا اظہار شاعری میں بھی ہوا(۳)۔ اس کے بعد مصنف ابن الرومی، ابن المعتز، الشریف الرضی، طغرائی کے حالات زندگی، شعری فکر اور نمونہ کلام کا جائزہ لیتا ہے۔

شعرائے شام کے حوالے سے شام میں شاعری کا مختصر جائزہ لیتے ہوئے اس دور کے شعراء میں ابوتمام جس نے اپنا مشہور انتخاب حماسہ مرتب کیا۔ بحتری، متنبّی، ابوفراس الحمدانی، ابوالعلامعری کے حالات زندگی، شاعری اور نمونہ کلام کا جائزہ لیا ہے۔ عربی شاعری میں فکر کے عنصر کے حوالے سے ابوالعلامعری کی شاعری کا تفصیلی وتنقیدی جائزہ لیا ہے۔ مصنف نے اندلسی دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے اندلس میں اموی حکومت کے عروج و زوال کے سیاسی حالات کا جائزہ لیتے ہوئے اندلسی شعراء کے حالات زندگی، شاعری اور نمونہ کلام کا جائزہ لیا ہے۔ ان کی شعری اصناف اور موضوعات کا ذکر کیا ہے۔ اندلسی عہد کے آٹھ اہم شعراء کی شاعری اور نثر کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ان میں ابن عبدربہ، ابن ہانی الاندلسی، ابن حزم، ابن زیدون، معمد بن عباد، ابن خفاجہ الاندلسی اور آخری ادیب اور شاعر لسان الدین بن الخطیب نمایاں ہیں۔ مصنف فاطمی دور میں مصر میں نثر نگاری اور شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے چوتھے فاطمی خلیفہ المعز الدین اللہ کے سپہ سالار جوہر صقلی کے بارے میں بتایا ہے کہ اس نے مصر فتح کرنے کے بعد دیگر تعمیرات کے ساتھ جامع الازہر کی بھی بنیاد رکھی۔

مصر کے اہم شعراء جن میں انشاء پرداز بھی تھے ان میں کمال الدین ابن النبیہہ، ابن الفارض، ابن عربی اور بہاء الدین زہیر نمایاں ہیں۔ ان میں ابن عربی نے تصوف وعرفان کی دنیا کو اپنے افکار سے بہت متاثر کیا۔ مصنف نے ان کی شاعری اور نمونہ کلام پر بحث کی ہے۔ ترکی دور کا جائزہ لیتے مصنف بتاتا ہے کہ سقوط بغداد کے بعد قاہرہ نے بغداد اور قرطبہ کی جگہ کیسے سنبھالی۔ پھر وہ ترکی دور کے تین اہم شعراء کے حالات زندگی، شاعری اور نمونہ کلام کا مختصراً جائزہ لیتا ہے(۴)۔ عربی ادب میں قصے کہانیوں کی روایت کہاں سے آئی اور ''الف لیلہ ولیلہ'' کی اہمیت اور روایت پر بات کرتا ہے، موجودہ دور میں عربی ادب کی کیا روایت ہے اور عربوں کی بیداری میں کن وسائل نے اہم کردار ادا کیا؟۔ مشہور عرب اہل قلم اور ادباء کون تھے اور عربی زبان وادب کی ترویج میں ان کے علم وکردار کے حوالے سے جائزہ لیا ہے۔ ان میں طٰہٰ حسین، احمد حسن زیات، شیخ محمد عبدہ، احمد امین اور دیگر نمایاں نام ہیں(۵)۔ جدید عربی شاعری کے نمائندہ شاعروں میں سے عربی شاعری کے تن مردہ میں نئی روح پھونکنے اور اس کا رنگ روپ سنوارنے کا سہرا قاہرہ کے شاعر محمود سامی البارودی کے سر جاتا ہے۔ مزید برآں جدید شعراء میں مصنف احمد شوقی، خلیل مطران، حافظ ابراہیم اور دیگر شعراء کے فن شاعری کا جائزہ لیتا ہے۔

شاعری کے بعد مصنف قدیم نثر کو پس منظر بناتے ہوئے جدید عربی ادب میں افسانہ، ناول اور ڈرامہ کے فن کا جائزہ لیتے ہوئے چند اہم افسانوں اور افسانہ نگاروں، ناولوں اور ناول نگاروں، ڈراموں اور ڈرامہ نگاروں کے فکر وفن پر اظہار خیال کرتا ہے(۶)۔

جدید شعراء کی شاعری کو تقریباتی شاعری کہہ کر ان کا خاکہ اڑنے کی کوشش میں پیش پیش شعراء میں ابراہیم

ناجی، علی محمود طہ، ابوالقاسم شابی اور کچھ ایسے شعراء جو بیرون ممالک ہجرت کر گئے۔ ان میں جبران خلیل جبران، میخائیل نعیمہ اور ایلیا ابو ماضی کا گروہ شامل ہے (۷)۔

مصنف عربی شاعری میں غالب آنے والے چار بڑے رجحانات کے حوالے سے ذکر کرتا ہے کہ یہ کس پس منظر کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئے۔ اس دور میں آزاد شاعری کے رجحان نے تحریک پائی کیونکہ عراق کے سیاسی اور سماجی مسائل نے ان کے شعور و آگہی کو تیز و تند کر دیا تھا۔ وہ چاہتے تھے کہ شاعری کی نوعیت ایسی ہو جو عام لوگوں کے مسائل کی عکاسی کرے۔ اس کی پاداش میں انہیں حکومتی ظلم و ستم کا نشانہ بننا پڑا۔ ان شعراء میں نازک الملائکہ، بدر شاکر السیاب، عبدالوہاب البیاتی اور بلند الحیدری کے نام نمایاں ہیں۔ مصنف شامی شاعر یوسف الخال کی زیر ادارت مجلّہ شعر کا ذکر کرتا ہے جس سے وابستہ شعراء نے اپنے مخصوص نقطہ نظر سے عربی شاعری کے میدان میں کچھ وسعت پیدا کی لیکن بوجوہ یہ ۱۹۵۵ء تا ۱۹۷۰ء جاری رہا اور پھر ہمیشہ کے لیے بند ہو گیا۔ آزادی شاعری کے نمائندہ شعراء اس میں باقاعدگی سے لکھتے تھے۔

اسرائیل کے ہاتھوں جون ۱۹۶۷ء کی شکست کے بعد، عربی افسانہ اور عربی شاعری کے رجحانات میں نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ اس کے نتیجے میں مزاحمتی ادب منظر عام پر آیا۔ ان میں محمود درویش، سمیح القاسم اور توفیق زیاد کی شاعری ان کے جذبات اور امنگوں کی ترجمان ہے۔ اس کی پاداش میں انہیں بہت ظلم اور زیادتی کا نشانہ بننا پڑا (۸)۔

عربی ادب کے حوالے سے محمد کاظم کا ایک کارہائے نمایاں اخوان الصفاء ہے۔ یہ مضمون دو حصوں میں پہلے فنون میں شائع ہوا اور بعد میں کتابی شکل میں ۲۰۰۳ء میں سامنے آیا۔ یہ عباسی دور میں مسلم اہل فکر کی ایک خفیہ تنظیم تھی۔ اس جماعت نے خفیہ طور پر جو مکاتیب قلم بند کیے ان کی تعداد ۵۲ ہے۔ نو سو سال بعد آج بھی اپنی اصل حالت میں محفوظ اور بآسانی دستیاب ہیں۔ اس دور میں خفیہ رہنے کی وجہ اہل اقتدار کا دباؤ تھا (۹)۔

مصنف نے عربی زبان باقاعدہ درسی طور پر نہیں پڑھی محض اپنے شوق کی خاطر اس میں بقدر خاطر استعداد حاصل کی۔ اس ضمن اس نے جاہلی شعراء کے کلام کا جو ترجمہ کیا ہے وہ بہت سادہ اور آسان زبان میں کیا ہے۔

قفا نبک من حبیب و منزل وما زال تشرابی الخمور ولذتی
بسقط اللویٰبین الدخول فحومل (۱۰)

جاہلی شاعر امرؤالقیس کے اس شعر کا ترجمہ مصنف اس طرح کرتا ہے:

ترجمہ: ذرا ٹھہرو دوستو کہ ہم ایک محبوبہ اور اس کے مسکن کی یاد میں آنسو بہالیں جو دخول اور حومل کے درمیان ٹوٹتی ریت واقع ہے۔

طرفہ بن العبد کا یہ شعر اور ترجمہ دیکھیں:

وما زال تشرابی الخمور ولذتی
وبیعی وانفاقی طریفی ومتلدی
الی ان تحامتنی العشیرۃ کلھا
وافردت افراد البعیر المعبد (۱۱)

ترجمہ: میری شراب نوشی اور لطف اندوزی کا عالم وہی رہا ہے اسی طرح میں اپنی نئی اور موروثی جائیداد کو خریدتا اور بیچتا رہا ہوں یہاں تک کہ میرے اہل خاندان نے مجھ سے کنارہ کشی کر لی اور مجھے ایک ایسے اونٹ کی طرح الگ کر دیا جسے خارپشت کا روگ لگ گیا ہو۔

زہیر بن ابی سلمٰی کے اس شعر کا ترجمہ دیکھیں:

فلا تکتمن اللہ ما فی صدورکم
لیخفی ومھما یکتم اللہ یعلم
یؤخر فیوضع فی کتاب فیدخر
لیوم حساب او یعجل فینقم (۱۲)

ترجمہ: جو کچھ تمہارے دلوں میں ہے وہ اللہ سے ہرگز نہ چھپاؤ اس خیال سے کہ وہ مخفی رہے اس لیے کہ جو کچھ بھی اللہ سے چھپایا جائے وہ اسے جان لے گا۔ یا تو اسے تاخیر میں ڈالا جائے گا اور ایک کتاب میں لکھ کر یوم حساب تک محفوظ کر دیا جائے گا یا پھر اس سے جلد ہی نمٹا جائے گا اور یہیں اس کی سزا دی جائے گی۔

لبید کا شعر اور اس کا ترجمہ دیکھیں:

عفت الدیار محلھا فمقامھا
بمنیً تابد غولھا فرجامھا (۱۳)

ترجمہ: مقام منیٰ کے دیار جن میں کچھ دن ٹھہرے تھے اور پھر زیادہ عرصہ بھی وہاں قیام رہا سب مٹ گئے اور غول اور رجام کے پہاڑی ڈیرے بھی اجاڑ ہو گئے۔

عمرو بن کلثوم کے فخریہ معلقے نے اس کے قبیلے کو اتنا مگن کر دیا کہ اس کے قبیلے بنو تغلب کے لوگوں نے اسے بار بار پڑھا تو ایک شاعر یہ کہہ اٹھا:

الھی بنی تغلب عن کل مکرمۃ
قصیدۃ قالھا عمرو بن کلثوم
یفاخرون بھا مذ کان اولھم
یا للرجال لشعر غیر مسؤم (۱۴)

ترجمہ: بنو تغلب کو عمرو بن کلثوم کے ایک قصیدے نے اتنا مگن کر دیا کہ اب وہ سارے اچھے کام چھوڑ چکے ہیں۔

محمد کاظم نے عربی ادبیات کے حوالے سے سرزمین حجاز کے علاوہ دیگر عرب شعراء کی فکر و فن کو بھی موضوع بنایا اور ان کے اسلوب، موضوعات کا جائزہ وسیع الذہنی کے ساتھ لیا ہے۔ ان کے کلام میں فحش نگاری کو بھی اس عہد کی روایت کے طور پر لیا ہے۔

عربی زبان کی اہمیت کے پیش نظر مصنف نے عربی سیکھیے کے نام سے جو کتاب لکھی اس میں عربی قواعد کی ترتیب کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے۔ یہ مصنف کا عربی زبان سے قلبی لگاؤ کا ثبوت ہے کہ مصروف ترین زندگی اور دیگر مسائل حیات سے نبرد آزما ہونے کے ساتھ ساتھ محض ذاتی شوق کی بناء پر اس نے عربی ادبیات کے فروغ کیلئے جان جوکھم کا کام کیا۔

عربی ادبیات کا اہم محقق اور نقاد ڈاکٹر خورشید رضوی جس کے لیے عربی زبان مادری زبان کی حیثیت رکھتی ہے۔ ایک ذکی الحس ادیب بیک وقت تحقیق اور تنقید کی خصوصیات سے متصف ہوتا ہے۔ خورشید رضوی نے ابتدائی کلاسوں میں عربی کو بطور مضمون اختیار کر لیا۔ اس کے حصول کے لیے بے مثال لگن کا ثبوت دیا۔ انسان ابتدائی عمر میں کوئی چیز سیکھتا ہے تو وہ تاحیات ذہن کے نہاں خانوں میں نقش ہو جاتی ہے اور وقت کی گرد سے کبھی نہیں دھندلاتی۔ خورشید رضوی نے اپنی عملی زندگی کا آغاز بھی عربی کے استاد کے طور پر کیا اور یوں وہ آج تک عربی زبان و ادب سے وابستہ ہیں۔ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ عربی ادبیات کے حوالے سے اس فاضل مصنف کے کام کی کیا نوعیت ہے؟ اسلوب، موضوعات اور فکر کا دائرہ کار کیا ہے۔

مصنف نے درسی نوعیت کے اسباق عربی کے طلبہ کے لیے ترتیب دیے تھے۔ طلبہ کی ذہنی صلاحیتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اسلوب آسان اور سادہ ہے۔ موضوعات میں عربی شاعری کے دیوان، معلقات کے شعراء کا تعارف اور مختصر نمونہ کلام، مخضرم شعرا کا تعارف اور نمونہ کلام، اموی دور کے شعراء کو دو گروہوں میں منقسم کیا ہے اور ہر سبق کے آخر میں طلبہ کے معیار کو جانچنے کے لیے سبق میں سے حل طلب مشقیں دی ہیں۔ فکر کا دائرہ دانستہ طور پر محدود رکھا گیا ہے۔

عربی ادب کا احاطہ کیے ہوئے مصنف کی ضخیم کتاب عربی ادب قبل از اسلام کی نوعیت عربی ادب سے زیادہ عرب اقوام اور قبائل کی تفصیل سے بھرپور ہے۔ عربی ادب کی تاریخ کے حوالے سے تحریر کی گئی کتب کا آغاز میں ذکر کیا ہے۔ مصنف کی مذکورہ بالا عربی ادب کی کتاب جلد اول ہے۔ جلد دوم تا حال شائع نہیں ہوئی۔ کتاب ھذا اس قدر تفصیل سے لکھی گئی ہے جو اردو داں طبقے کے لیے بلحاظ اسلوب اور موضوعات قدرے مشکل ہے۔ دور جاہلیت کے ادبی سرمایے میں نثر کے حوالے سے لفظوں پر گرائمر کے لحاظ سے بہت بحث کی گئی ہے جو اگر نہ بھی دی جاتی تو بات سمجھ میں آ سکتی تھی۔ ضرب الامثال کے سلسلے میں جو واقعہ ساتھ دیا ہے وہ معلوماتی ہے اس سے ضرب المثل کا سیاق و سباق سمجھنا آسان ہے۔ صفحہ ۱۸۸ پر سجع نثر پر بات کرنے سے پہلے لفظ 'سجع' پر طویل رائے غیر ضروری ہے۔ اس لیے عربی ادب کی تاریخ جو سات سو سے اوپر صفحات کا احاطہ کیے ہوئے ہے لیکن معلقات اور اصحاب معلقات پر اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔

جاہلی شاعری حقیقت یا افسانہ پر بحث میں مصنف عالمانہ اسلوب میں بات کرتا ہے اس پر شکوک کا ردعمل اس پر بھی مستزاد قدیم جاہلی شاعری کے منتخب مجموعوں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی بے جا تفصیل بیان کی گئی ہے۔ دیوان الحماسہ کے ضمنی ابواب کی تفصیل دی ہے معلقات کی تفصیل تو کسی حد تک روا ہے۔ معلقات کے شعرا میں محمد کاظم نے عنترہ کو آخر میں جگہ دی ہے جبکہ خورشید رضوی نے حارث بن حلزہ کو آخر میں رکھا ہے۔ اس کے حوالے سے ان دونوں اصحاب نے کوئی تذکرہ نہیں کیا۔ اصحاب معلقات کا جائزہ خورشید رضوی نے بہت تفصیل سے لیا ہے اور مزید تفصیل حواشی

میں بھی دی ہے(۱۵)۔امرؤالقیس کا لقب 'الملک الضلیل' کا ترجمہ خورشید رضوی نے 'شاہِ گم راہ' کے نام کیا ہے جبکہ محمد کاظم نے 'دربدر پھرنے والا بادشاہ' اور 'شاہِ گم کردہ راہ' کے نام سے کیا ہے۔عربی زبان میں دونوں کی حیثیت مسلمہ ہے۔ معلقات کے تمام شعراء کے حالات زندگی، نمونہ کلام، دواوین کا جائزہ خورشید رضوی نے تفصیلاً لیا ہے(۱۶)۔

مصری ڈاکٹر طٰہٰ حسین پر مصنف کا مضمون قدرے مفصل انداز میں ہے۔اسلوب بھی سلیس ہے لیکن اس میں عربی ادب کے حوالے سے اس کی تحریروں کا کوئی خاص حوالہ نہیں ہے۔اس کی تصنیف فی الادب الجاھلی کا مختصر تذکرہ ہے اور اس کی خودنوشت الایام کا ذکر مذکورہ مضمون میں ڈاکٹر طٰہٰ حسین کے حالات زندگی کا بیان اس خودنوشت کے حوالے سے دیا گیا ہے۔ڈاکٹر طٰہٰ حسین نے اقبال پر عربی زبان میں مضمون لکھا۔خورشید رضوی نے اس کا اردو ترجمہ کر کے اردو ادب کے قارئین کو اقبال کے بارے میں طٰہٰ حسین کے نظریات سے متعارف کروانے کی کوشش کی ہے۔اس میں طٰہٰ حسین نے اقبال کو عرب شاعر ابوالعلا معردی کے مماثل قرار دیا ہے۔دوسرا مضمون مصنف نے 'اقبال، عربی اور دنیائے عرب' کے عنوان سے تحریر کیا ہے۔اس میں عربی شاعری اور عرب ثقافت سے اقبال کے لگاؤ اور عربوں کی اقبال سے عقیدت مندی کو بیان کیا ہے(۱۷)۔مصنف نے پنج تنتر کلیلہ ودمنہ پر جو مضمون تحریر کیا ہے اس میں اس کے ہندی الاصل ہونے اور ایران تک جانے کا قصہ بیان کیا ہے اسکے بعد یہ دنیائے عرب میں کب اور کیسے پہنچی اس حوالے سے کچھ نہیں بتایا۔'عربی شاعری اندلس میں' (ایک طائرانہ جائزہ) خاصا مفصل مضمون ہے۔اندلس میں تخلیق ہونے والی عربی شاعری کے اولین قابل ذکر محفوظ رہ جانے والے نمونے کا ذکر کیا ہے۔اندلس میں عہد بہ عہد اموی حکمرانوں اور ان کے دور حکومت میں عربی ادب کے ارتقا پر بحث کی ہے۔اندلسی شاعری بھی عربی شاعری کی روایت کی گرفت میں ہے۔مصنف نے ابونواس کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس نے جاہلی شاعری کی فرسودہ روایت پر پھبتی کسی ہیکہ نشانات دیار پر کھڑا ہو کر رونے کی بجائے بیٹھ کر روئے لیکن ابونواس کا پس نظر بیان نہیں کیا کہ اس پر اپنی ماں کی وجہ سے ایرانی اثرات کا غلبہ تھا اور اس لیے اس کی شاعری میں 'شعوبیت' کا رجحان ملتا ہے۔

مصنف نے اندلس کے مختلف شعراء کے بارے میں بتایا ہے کہ شاعری کا ذوق اندلسی ثقافت کی رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا۔یہاں مرثیے کی روایت تو مشرق سے ہی آئی تھی اور اموات پر انہی روایتی اسالیب میں اظہار رنج وغم کیا جاتا تھا۔اندلس کے دیگر شعراء کے علاوہ مصنف دو سیاستدان شعراء کا ذکر کرتا ہے۔ان میں ابوالقاسم محمد بن عباد المعتمد جو اشبیلہ و قرطبہ کا فرماں روا ہونے کے ساتھ شاعر آدمی تھا۔اس کی شاعری کے نمونہ کلام کا تفصیل سے ذکر کرتا ہے۔دوسرا ابن الخطیب جو 'ذوالعمرین' (دو زندگیوں والا) کے خطاب سے مشہور تھا۔اس کا دن سیاسی امور میں اور رات پڑھنے لکھنے میں بسر ہوتی تھی۔لیکن دونوں کا انجام انتہائی المناک ہوا۔بعض لفظوں کی گرائمر کی رو سے تصحیح کی تفصیل مصنف نے حواشی میں دی ہے۔

عربی ادب کے حوالے سے مصنف کا تحقیقی مضمون 'حجرہ نبویہ پر نعتیہ اشعار' کے عنوان ہے۔مصنف نے ان اشعار کے شاعر اور انہیں کندہ کروانے والے فرماں روا کا تحقیقی نقطہ نظر سے جائزہ لیا ہے۔عربی شعراء کا تذکرہ 'قلائد الجمان' مورخ اور ادیب ابن الشعار کا ہے۔مصنف کی یہ بے مثال تحقیق درحقیقت اس کا پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے۔مذکورہ

مجموعے کی پہلی جلد کے مخطوطے کے ساٹھ اوراق پر محنت طلب کام مصنف نے عرصہ پانچ سال میں مکمل کر کے ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کی۔اس کام کے بعد مصنف کو اس مجموعے کی خستہ حال چھٹی جلد کی تحقیق وتدوین کا کام موصل یونیورسٹی کے ایک استاد سے ملا جو اس نے بہت محنت سے خوش اسلوبی سے پایہ تکمیل تک پہنچا دیا اور اسے پنجاب یونیورسٹی نے شائع کیا۔ خورشید رضوی کا یہ تحقیقی کام عربی زبان میں ہے۔اس لیے اگر محمد کاظم نے اس کا فنون میں تعارف نہ کرایا ہوتا تو شاید کسی کو پتہ بھی نہ چلتا۔محمد کاظم نے آسان فہم اسلوب میں اردو زبان میں اس تذکرے کے مورخ ابن الشعار کا تعارف کروایا ہے اور پھر اس کے تحقیقی کام کی نوعیت کی مکمل تفصیل دی ہے۔

خورشید رضوی نے نامور ترک محقق ڈاکٹر فواد سیزگین کے تیرہ عربی خطبات کا اردو ترجمہ کیا ہے۔لیکن ان کا تعلق عربی ادبیات سے نہیں ہے۔صرف ایک تیرہواں خطبہ 'قدیم عربی شاعری.....حقیقت یا افسانہ' اہم ہے جس میں مختلف مستشرقین کی آراء کو حوالہ بنایا ہے۔مصنف ڈاکٹر فواد کی یہ رائے پیش کرتا ہے:

> ''تدوین حدیث اور تدوین شعر میں یہ فرق ضرور ہے کہ حدیث میں وہ اسناد بھی موجود ہوتا ہے جو مصادر کی نشاندہی کرتا ہے جبکہ شعر میں راویوں کی کڑیوں کا ذکر نظر انداز کر دیا جاتا ہے تاہم بعض دستاویزوں میں قصائد کے راویوں کا سلسلہ اسناد بھی مذکور ہے جو جاہلی دور کے قدیم ترین راوی تک پہنچتا ہے''۔(۱۸)

خورشید رضوی کی عربی دانی سے انکار نہیں لیکن اسلوب میں تفصیل پسندی اور تکرار معنوی کھٹکتی ہے مگر یہ ایک طرح سے مصنف کی مجبوری ہے کہ اس نے تمام عمر ایک معلم کی حیثیت سے گزاری ہے۔چنانچہ چھوٹی سے چھوٹی اور عام فہم بات کے لیے تشریح میں الجھ جانا استاد کی فطرت بن جاتی ہے۔وہ اپنے قاری کی ذہنی سطح کو طالب علم کے مساوی قرار دیتے ہوئے مختلف حوالوں سے ذہن نشین کرانا چاہتا ہے حالانکہ عام قارئین ادب کی ذہنی سطح میں فرق ہوتا ہے وہ اس اسلوب سے ذہنی کوفت محسوس کرتے ہیں۔خورشید رضوی نے جاہلی شعراء کے کلام کا اردو ترجمہ کیا ہے اس کی تفصیل ذیل میں دی جاتی ہے۔امرؤالقیس کے معلقے کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

قفا نبک من ذکریٰ حبیب و منزلِ
بسقط اللویٰ بین الدخول فحومل

ترجمہ: ساتھیو! ٹھہرو کہ ہم گریہ کریں محبوب اور منزل محبوب کی یاد میں (مقامات) دخول وحومل کے مابین خمیدہ ریگ تودے کے اختتام پر۔

وما زال تشرابی الخمور ولذتی
وبیعی واتفاقی طریفی ومتلدی
الی ان تحامتنی العشیرہ کلھا
وافردت افراد البعیر المعبد

ترجمہ: میری بادہ نوشی ولذت کوشی اور ذاتی وموروثی مال کو لٹانے اور بیچ کھانے کا سلسلہ دراز رہا حتیٰ کہ ساری برادری نے مجھ سے کنارہ کشی اختیار کر لی اور میں خارش زدہ اونٹ کی طرح الگ کر دیا گیا۔

فلا تکتمن اللہ ما فی صدورکم
لیحفیٰ ومھما یکتما للہ یعلم
یوخر فیوضع فی کتاب فیدخر
لیوم الحساب او یعجل فینقم

ترجمہ: سوتم ہرگز ہرگز اللہ سے دلوں کا بھید چھپانے کی کوشش نہ کرو اس خیال سے کہ وہ چھپا رہے گا جو کچھ اللہ سے چھپایا جائے گا وہ اسے جان لے گا پھر یا تو اسے موخر کیا جائے گا اور ایک نوشتے میں درج کر کے روز حساب تک کے لیے ذخیرہ کر دیا جائے گا یا پھر جلدی کی جائے گی اور فوری سزا دے دی جائے گی۔

عفت الدیار محلھا فمقامھا
بمعنی تابدغولھا فرجامھا

ترجمہ: منیٰ کے مقام پر (وہ پرانے) دیار مٹ گئے جہاں کبھی عارضی پڑاؤ رہا اور کبھی طویل اقامت اور غول سے لے کر رجام تک کا سارا علاقہ اجاڑ ہو گیا۔

الھیٰ بنی تغلب عن کل مکرمۃ
قصیدۃ قالھا عمرو بن کلثوم
یفاخرون بھا مذکان اولھم
یا للرجال لشعر غیر مسؤم

ترجمہ: بنو تغلب کو ہر شریفانہ کام سے اس ایک قصیدے نے غافل کر رکھا ہے جو عمر بن کلثوم کہہ گیا ہے۔ یہ اپنے جدِ اعلیٰ کے زمانے سے مسلسل اسے پڑھتے چلے آ رہے ہیں دہائی ہے اے لوگو یہ بھی کیا نظم ہوئی کہ اس سے (کسی صورت) انکا جی ہی نہیں بھرتا۔

خلاصہ بحث:

محمد کاظم اور ڈاکٹر خورشید رضوی جن کا شمار اردو ادب کے ممتاز ادبا میں ہوتا ہے اور ان کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اردو ادب کے ساتھ ساتھ عربی ادب سے بھی گہری وابستگی رکھتے ہوئے کئی ایک کتب کا ترجمہ اور تالیف کا کام کیا ہے۔ جہاں تک اس تحقیقی کام میں دونوں ادبا کا تعلق ہے جو انہوں نے زمانہ جاہلیت کے مشہور شعرا کے قصائد کا ترجمہ کیا ہے جن کا شمار سبع معلقات میں ہوتا ہے تو محمد کاظم کا ترجمہ اصل متن کے زیادہ قریب ہے۔ مترجم نے عربی اشعار میں موجود تمام کلمات کے معانی و مطالب اور خاص طور پر صرفی و نحوی باریکیوں کو مدنظر رکھا ہے اور جب دور جدید کے ناول نگار، افسانہ نگاروں کا بڑی تفصیل سے ذکر کیا ہے جبکہ ڈاکٹر خورشید رضوی نے بعض اشعار میں صرف مفہوم بیان کیا ہے اور عربی ادب کی تاریخ صرف اموی دور تک بیان کی ہے جو قاری کیلیے ناکافی ہے۔ بہر حال دونوں ادیبوں کا اسلوب سادہ اور آسان فہم ہے یہ علمی و ادبی کام نہ صرف اردو کے طالب علموں کے لیے گراں قدر اضافہ ہے بلکہ عربی ادب کے طالب علم اس سے بھرپور مستفید ہو سکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ محمد کاظم، عربی ادب کی تاریخ: دور جاہلیت سے موجودہ دور تک، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)، ص ۲۸

۲۔ ابوزید قرشی، جمهرة العرب فی الجاهلية والإسلام، (بیروت: دار صادر، ۱۹۹۱ء، ص ۸۱

۳۔ ابن قتیبۃ، الشعر والشعراء، (مصر: دار لکتاب، ۲۰۰۱ء)، ص ۶۶

۴۔ احمد حسن زیات، تاریخ ادب عربی، (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء)، مترجم، عبدالرحمٰن طاہر سورتی، ص ۵۳

۵۔ عمر فروغ، دار العلم للملایین، بیروت، ۲۰۰۵ء، ۸۱/۲

۶۔ أحمد حسین هیکل، الأدب القصصی والمسرحی فی مصر، (مصر: دار لکتاب، ۲۰۰۱ء)، ص ۹۹

۷۔ کلیات خلیل جبران، (لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۵ء)، مترجم: ملک اشفاق، ص ۸۸

۸۔ محمود درویش، دیوان محمود درویش، (بیروت: دار صادر، ۱۹۹۹ء)، ۵۲/۱

۹۔ محمد کاظم، اخوان الصفا اور دوسرے مقالات، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)، ص ۳۳

۱۰۔ امرؤالقیس، دیوان امرء القیس، (مصر: دار لمعارف، ۱۹۸۴ء)، ص ۳۶۵

۱۱۔ طرفۃ بن العبد، دیوان طرفة بن العبد، (مصر: دار لکتاب العلمیۃ، ۲۰۰۲ء)، ص ۴۵

۱۲۔ زهیر بن ابی سلمی، دیوان زهیر بن ابی سلمی، (مصر: دار لمعارف، ۱۹۸۸ء)، ص ۱۲۳

۱۳۔ لبید بن ربیعۃ، دیوان لبید بن ربیعة العامری، (مصر: دار لمعارف، ۲۰۱۱ء)، ص ۲۸۱

۱۴۔ عمرو بن کلثوم، دیوان عمرو بن کلثوم، (مصر: دار لکتاب العربی، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۲۱

۱۵۔ محمد کاظم، عربی ادب میں مطالعے، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء) ص ۸۷

۱۶۔ خورشید رضوی، عربی ادب قبل از اسلام، (لاہور: ادارہ اسلامیات پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ص ۹۱/۱

۱۷۔ خورشید رضوی، تالیف، (لاہور: شہ تاج مطبوعات، ۱۹۹۵ء)، ص ۱۱۶

۱۸۔ خورشید رضوی، تاریخ علوم میں تهذیب اسلامی کا مقام، خطبات ڈاکٹر فواد سیزگن، (اسلام آباد: ادارہ تحقیقاتِ اسلامی، ۱۹۹۴ء)، (ترجمہ)، ص ۲۱۷

۱۹۔ خورشید رضوی، عربی شاعری ایك تعارف (آغاز تاعهد بنی أمیة)، (لاہور: شیخ زید اسلامک سنٹر، جامعہ پنجاب ۲۰۱۳ء)، ص ۵۱

⊙ بینش مشتاق

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

میراجی کی نظمیں: ابہام اور ابلاغ میں توازن کی تلاش

Abstract:

Despite the significance of Meera Ji's contribution to the modern Urdu poem, his poems were received with scrupulous hesitation to some extent. The reason of this aversion didn't lie with Meera Ji's poems but the distaste and apprehension of his readers and critics. The readers got distracted when they tried to interpret him solely on the basis of his personality and its various aspects. Another reason may also seem to be his poems that are marked by ambiguity, abstraction and sexualized figurative expression. In the true sense, this ambiguity is thought provoking and the sexual symbolism is the poet's acceptance and creative depiction of an integral aspect of human psyche, from which he tries to draw new meanings of life and existence. Though his physical being is under the influence of Enema but it seems to counter the dominating effect of Logos and hence a sort of balance between Logos and Eros is achieved in his poems. Some of his poems surely indicate sexuality but a greater number of poems don't imply it literally or even metaphorically. Such poems pose a modern sensibility which is expressed in an indigenous style of diction comprising of unique similes, metaphors and symbols.

Keywords:

Meera Ji Poem Poetry Modern Symbolism Metaphor Expression

ترقی پسند تحریک کے دوش بدوش چلنے والی دوسری ادبی انجمن حلقہ اربابِ ذوق نے ہمیں ن۔م راشد اور میراجی جیسے اہم شعراء سے متعارف کروایا۔ ترقی پسند شعراء نے حریت، انقلاب اور سرمایہ دارانہ نظام کی مخالفت میں نظریاتی

شاعری پر زیادہ زور دیا جس کی وجہ سے اکثر شعرا کے کلام میں آمد کے بجائے آورد اور شعریت کے بجائے بناوٹ زیادہ نظر آتی ہے۔ان کے برعکس حلقہ اربابِ ذوق سے منسلک شعرا نے ادب کو خالصتاً ادبی مقاصد کے تحت تخلیق کیا۔

حلقہ اربابِ ذوق اپنی ابتدا میں ادبی تحریک نہیں بلکہ ادبی تنظیم تھی کیوں کہ یہاں کسی ادیب یا شاعر کو، کسی موضوع یا مسئلے کو موضوعِ سخن بنانے پر پابند نہیں کیا جاتا تھا بلکہ صنف اور موضوع ہر لحاظ سے لکھنے والوں کو آزادی تھی بس شرط یہ تھی کہ جو بھی لکھا جائے اس میں ادبیت ضرور موجود ہو۔حلقہ اربابِ ذوق کا بنیادی مقصد ہی ادب کو مقصدیت اور پروپیگنڈہ سے نجات دلانا تھا۔ابتداء میں حلقے کا نام 'بزمِ داستان گویاں'(۱) تھا، نام سے ہی ظاہر ہے کہ یہ نثری ادب کی تحریک تھی۔لیکن تھوڑے ہی عرصہ میں اس کے اجلاسوں میں شاعری کا بھی چرچا ہونے لگا۔شاعری میں نظم اور غزل دونوں لکھی گئیں البتہ نظم کو خاص اہمیت ملی۔اس کے ابتدائی شعراء میں یوسف ظفر اور قیوم نظر کے نام اہم ہیں لیکن میراجی کی حلقہ میں شمولیت کے بعد کو نظم نئی جہت اور واضح نصب العین حاصل ہوا۔حلقے نے ادب کو صرف ادب کی حیثیت سے پیش کرنے پر زور دیا کیونکہ ترقی پسند تحریک نے جس مقصدیت کو اپنا شعار بنا رکھا تھا اس کی وجہ سے بہت سے ناشاعر بھی شاعروں کا درجہ حاصل کرنے لگے تھے۔میراجی ترقی پسند تحریک پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بظاہر اردو شعراء کے دو بڑے گروہ اس ملک میں پھیلے ہوئے ہیں۔ایک گروہ اپنے کو ترقی پسند سمجھتا ہے۔۔۔اس گروہ میں ایسے شعراء کی کثرت ہے جن کے جذبات وخیالات کلیتاً اپنے نہیں ہیں۔جن کے پاس کوئی ایسا خیال نہیں تھا جسے شعر کے ذریعے پیش کرتے اور اس لیے انھوں نے چند تبلیغی باتوں کو جو نثر میں بہتر طریق پر ادا کی جاسکتی ہیں ایک سطحی اور کم وبیش غیر موثر انداز میں پیش کرنا شروع کر دیا۔''(۲)

ترقی پسند تحریک کی کارکردگی کے حوالے سے میراجی کی یہ رائے سخت ضرور ہے لیکن درست بھی ہے۔ن۔م راشد نے ترقی پسند تحریک کے ادبی رجحان کو واضح کرتے ہوئے جو بات برسبیلِ تذکرہ کہی وہ دراصل حلقہ اربابِ ذوق کا ادبی مطمحِ نظر تھا۔کہتے ہیں:

> ''میری رائے یہ رہی ہے کہ اگر ادیب یا شاعر اپنے ہنر کے ساتھ خیانت کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا تو اسے صرف اپنے ہی اندرونی اور بیرونی تجربات کی روشنی میں اپنا راستہ تلاش کرنا چاہیے اور موضوع کے رد وقبول یا کسی موضوع کے بارے میں اپنت جذباتی یا عقلی ردِعمل کے لئے کسی خارجی ہدایت کی پیروی نہیں کرنی چاہیے۔''(۳)

مندرجہ بالا اقتباسات میں حلقے کے ادبی نظریے کی جو جھلک ملتی ہے اس کی وضاحت ن۔م راشد کے صدارتی خطبے میں ملتی ہے۔اس خطبے وہ بنیادی تین نکات پیش کرتے ہیں کہ جن پر حلقے کی عمارت کھڑی ہے(۴):

۱۔ حلقہ اربابِ ذوق نے ادب میں ہر قسم کے تجربے اور جدت کی حوصلہ افزائی کی۔

۲۔ تنقید میں آزادی اور بے باقی کی روایات کو زندہ رکھا۔

۳۔ ادب کو غیر ادبی تصورات اور غیر ادبی گروہوں کے استیلاء سے محفوظ رکھنے کے لئے حلقے نے

حصار کا کام کیا۔

اسی مضمون میں آگے چل کر وہ حلقے کے لکھاریوں، ان کے بیان کی وسعت اور تنوع کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

> ''یہ وہ اہلِ قلم ہیں۔۔۔جن کی تحریروں میں زندگی کی وسعت اور جامعیت اور تنوع کا شاندار پرتو ملتا ہے۔اس لئے یہی وہ ادیب و شاعر ہیں جنھیں صحیح معنوں میں 'جدید' کہا جا سکتا ہے۔یوں نہیں کہ ان سب نے مل کر کسی سازش کے تحت جدیدیت کی بنیاد رکھی ہو بلکہ یہ سب الگ الگ ان غیر ادبی تعصّبات سے طبعاً آزاد تھے جو گذشتہ نسل کے شاعروں اور ادیبوں کے ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے۔''(۵)

اس اقتباس میں ن۔م۔راشد نے 'جدید' کی جو اصطلاح استعمال کی یہ اسی جدیدیت کی ذیل میں آتی ہے جس کی ابتدا یورپ میں کم و بیش ۱۷ویں صدی عیسوی میں شروع ہوئی لیکن ہندوستان میں اس کی بازگشت ۲۰ویں صدی عیسوی میں سنائی دی۔جس جدیدیت کا اطلاق عام طور پر انجمن پنجاب سے شروع ہونے والی شاعری پر کیا جاتا ہے وہ اپنے حقیقی معنوں میں حلقہ اربابِ ذوق اور خاص طور سے میراجی کی شاعری سے شروع ہوتی ہے۔بات کو آگے بڑھانے سے پہلے اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ اس جدیدیت کا اعادہ کر لیا جائے جس پر جدید ادب کی بنیاد ہوتی ہے۔جدید تخلیق کار کا سب سے اہم فریضہ فرد کی 'انا' کو پیش کرنا ہوتا ہے۔وہ اجتماعیت کے بجائے انفرادیت کا قائل ہوتا ہے۔انسانی نفس کی گہرائیوں میں موجود تہ در تہ پیچیدگیوں اور الجھنوں کو بھی جدید تخلیق کار اپنے فن پارے کا موضوع بناتا ہے۔جدید تخلیق کار اپنی ڈکشن خود تیار کرتا ہے۔اس کے لیے وہ روزمرہ کی زبان کو ترک نہیں کرتا بلکہ اس کی عمومیت کو ترک کر کے اسے جدید مفاہیم عطا کرتا ہے۔وہ اسی روزمرہ کی زبان سے کثیر المعنی علامتیں خلق کرتا ہے جو اس کے اسلوب کو منفرد بناتی ہیں۔وہ زبان کے ساتھ وابستہ مانوس احساس کو ختم کر کے اس میں انوکھا پن پیدا کرتا ہے۔اس انوکھے احساس کے لیے وہ ابہام سے بھی مدد لیتا ہے اور ادھوری بات سے بھرپور ابلاغ پیدا کرتا ہے۔جدید تخلیق کار اپنی منفرد ڈکشن کے ذریعے شاعری میں اپنے دستخط قائم کرتا ہے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے اس اقتباس سے جدید تخلیق کار کے اسلوب کی وضاحت مکمل ہو جاتی ہے:

> ''جدید تخلیق کار اپنے تجربات، واردات اور ان کے پیرایہء اظہار کے اعتبار سے اشرافیہ ہے۔یہ اشرافیہ جدیدیت ثانی میں آواں گارد (Avant Guard) کے نام سے اپنی پہچان رکھتا ہے۔آواں گارد اپنے عصر سے آگے کی بات کرتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب وہ عمومی حسیت سے مختلف خالص انفرادی حسیت کو غیر عمومی زبان میں منکشف کرے۔دوسرے لفظوں میں وہ جمہور کی حسیت کو انھی کی زبان میں ظاہر کرنے کے برعکس جمہور سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ اپنی عمومی حسیت کو تج کر، اپنی مانوس زبان کو فراموش کر کے اس کی انفرادی حسیت کے عرفان کی کوشش کریں۔اس طور آواں گارد کے یہاں تخلیقی تجربہ اپنی بلند سطح کے ساتھ موجود ہو نہ ہو، اپنی شدید ترین انفرادیت (بہ مقابلہ دوسرے تجربات) کے ساتھ ضرور ہوتا ہے۔''(۶)

حلقہ ارباب ذوق سے بے شمار شاعر وابستہ ہوئے لیکن مندرجہ بالا خصوصیات بہت کم شعرا میں نظر آتی ہیں۔ان میں صرف میراجی کی نظم ہے جو مکمل طور پر ان خصوصیات پر پورا اترتی ہے۔میراجی کو سب سے زیادہ ان کے حلیے کے حوالے موضوعِ بحث بنایا گیا اور ان کی شاعری کو ان کی ذاتی زندگی کا روزنامچہ سمجھ کر پرکھا گیا۔جب تک میراجی کی شاعری کے ساتھ یہ سلوک رہا ان کی نظم کے معنی نہیں کھلے۔میراجی کی شخصیت کو نظر انداز کر کے ان کی شاعری پر بات مکمل نہیں ہو سکتی۔اگرچہ میراجی کے ظاہری حلیہ اور ان کے تخلیقی اور تنقیدی کام میں مشرقین کا بُعد ہے لیکن یہ بُعد ہی بنیادی وجہ بنتا ہے کہ میراجی کے کام سے پہلے ان کی شخصیت پر بات کی جائے۔

میر جی کی ہیئت کذائی اور نام کی تبدیلی اور دیگر امور کے حوالے سے جو کہانیاں پیش کی گئیں ان میں واقعہ اور بیانِ واقعہ کا فرق بہر حال موجود تھا۔اس حوالے سے میراجی پر کافی کچھ لکھا گیا۔(خان فضل الرحمٰن نے میراجی پر ان کا مضحکہ اڑاتا ہوا ایک ناول لکھا جسے پڑھ کر قاری میراجی کی شاعری کی طرف تو کیا راغب ہوا الٹا ان سے نفرت محسوس کرنے لگے) خاکوں اور ناولوں میں حلیہ نگاری کی گنجائش ہوتی ہے لیکن تنقید لکھتے ہوئے بھی اکثر ناقدین نے یہی فریضہ انجام دیا ہے۔ایسا نہیں کی میراجی کی اس ہیئت کذائی کے کوئی بھی معنی نہیں۔ایک ایسا شخص جس کی واحد اور دائمی رفیق کتاب رہی ہو، جس نے دنیا کے تمام علوم سے ربط و شناسائی رکھی ہو اور جس نے مشرق اور مغرب کے تمام بڑے شعراء کو نہ صرف پڑھا ہو بلکہ ان پر معیاری تنقید بھی رقم کی ہو تو ایسے شخص کا اپنے ظاہری حلیے کو مسلسل سوسائٹی کے لیے قابلِ اعتراض بنائے رکھنا بے وجہ یا حادثاتی نہیں ہو سکتا۔وہ اپنے طرزِ زیست اور اس پر اٹھتے ہوئے سوالات سے بے خبر نہیں تھے۔ان کا ایک موقع پر محمود نظامی کو یہ کہنا کہ ''میں نے جو کچھ آج تک لکھا ہے، انھیں کپڑوں اور داڑھی مونچھ کی موجودگی میں لکھا ہے۔یہ چیزیں میری سوچ بچار اور طرزِ نگارش میں پہلے حائل ہوئی ہیں، نہ اب ہوں گی''(۷) اس بات کی دلیل ہے کہ میراجی نے اپنے ہر فعل اور ہر حالت کو باقائمی ہوش و حواس اپنایا۔میراجی کے لیے ایک اور اہم سوال ان کے نام کی تبدیلی کا تھا۔ادب لکھنے والوں میں تخلص یا قلمی ناموں کا رواج ادب کی روایت کا حصہ ہے اور اس سلسلے میں کوئی بھی شخص کوئی سا بھی ادبی نام رکھ سکتا ہے لیکن میراجی کو اس عمل میں بھی رعایت نہ ملی۔میراسین سے ان کی ایک نظر کی محبت اور پھر سرتاپا اس کے رنگ میں رنگ کر اپنا نام ثنا اللہ ڈار سے بدل کر میراجی رکھنا، میراسین کی تہذیب کو اپنانا، گلے میں موٹے منکوں کی مالا پہن کر 'جے جے ونتی' کا ورد سب ان کی شخصیت کو مبہم بنا رہے تھے۔ثنا اللہ ڈار کا میراجی بن جانا چند دنوں پر محیط نہیں تھا بلکہ انھوں نے پوری زندگی کے لیے میراسین کے 'پرسونا' کو اپنی 'پرسنالٹی' بنا لیا تھا۔میراسین کا التباس، میراجی کی اپنی والدہ کے لیے حد سے زیادہ محبت، اپنے والد سے دوری، والدہ کے لیے دھاڑیں مار مار کر رونا، اپنا اور دوسروں کا آملیٹ بنانا یہ سب چھوٹی بڑی باتیں مل کر میراجی کی شخصیت میں واحد مردانہ اصول (Logos) کی تلافی کرتی ہیں۔اس پدرسری معاشرے میں رہتے ہوئے جہاں لڑائی جھگڑے اور ایسی گالیوں کو مردانہ فخر سمجھا جائے جن میں عورت کی توہین کا پہلو نکلتا ہو، میراجی کا بے حد سلجھا ہوا لب ولہجہ، رویے کی شائستگی، ہمدردی اور نرم دلی بھی ان کی شخصیت میں موجود نسائی صفات کی علامات ہیں۔میراجی کے اس رویے کی شہادت شاہد احمد دہلوی نے ان الفاظ میں دی ہے:

''میراجی کو میں نے کبھی کسی سے بدزبانی کرتے نہیں دیکھا۔وہ تو کسی سے مذاق تک نہیں کرتے

تھے۔ان کا رکھ رکھاؤ ایسا تھا کہ کیا مجال کہ کوئی ان سے ناشائستہ بات کرے۔ادب آداب ہمیشہ ملحوظ رکھتے۔ان کی بھونڈی وضع قطع پر بے تکلّف دوست پھبتیاں کستے مگر وہ صرف مسکرا کر رہ جاتے،اور کبھی الٹ کر کوئی سخت جواب نہ دیتے۔''(۸)

میراجی کے رویے کی اس شائستگی کے سامنے ان کے جنسی افعال اور پنیاں چڑھے ہوئے تین گولے ان کی جسمانی اور ذہنی شخصیت میں تضاد کی نشاندہی کرتے ہیں۔ایسا بھی نہیں کہ میراجی اس بُعد سے ناواقف ہوں۔میراجی کی شخصیت میں اینیما آرکی ٹائپ کی وضاحت میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر کہتے ہیں:

''بطور ایک شخص انھوں نے میراجی بن کر جو نئی موضوعیت اختیار کی،وہ ایک طرح سے،ان کے اینیما آرکی ٹائپ کے فعال ہونے سے عبارت تھی.....میراجی کی موضوعیت میں 'مردمی'(masculinity) کے جبر کے ختم ہونے کا مطلب ہی یہ ہے کہ ان کے یہاں 'لوگوس' کو واحد اصول کا درجہ نہیں رہا۔اینیما یعنی ایروس ایک نسائی تخلیقی اصول بن کر ان کر شعور اور شخصیت کا حصہ بنا۔وہ تفریق پر قرابت کو اہمیت دینے لگے؛تفریق طبقاتی ہو،مذہبی،یا صنفی،اس کی قباحتوں سے میراجی نے خود کو آزاد کیا۔غالباً یہ اینیما کے متحرک ہونے کا نتیجہ تھا کہ میراجی اپنی ماں سے بے حد جذباتی طور پر قریب ہوئے،اور باپ سے اتنا ہی دور۔بعض لوگوں نے میراجی کو 'مادر مرکزیت' یعنی Mother Fixation کا مریض قرار دیا ہے،جو ہمارے خیال میں درست نہیں۔''(۹)

ایسا نہیں تھا کہ میراجی کی شخصیت میں صرف روحِ زن یعنی اینیما کا ہی آرکی ٹائپ موجزن تھا بلکہ انھوں نے اس آرکی ٹائپ کے ذریعے اپنی روح میں موجود واحد مردانہ اصول کی یوں تلافی کی ہے کی وہ ان دونوں کو اعتدال میں لے آتے ہیں۔وہ علتیں جو بظاہر ان کو قابلِ نفرین بناتی ہیں وہ بھی درحقیقت سماج کے جبر کو چیلنج کرتی ہیں اور دورخے سماج کے لیے ایک گالی کے مترادف ہیں۔یہ چیلنج کسی نشے کی کیفیت میں نہیں بلکہ باقائمی ہوش وحواس کیا جاتا ہے۔یہ مردانگی کے اس رخ کی طرف بھی اشارہ ہے جس کا تعلق شجاعت اور بہادری سے ہے۔بہادری محض تلوار سے لڑنے کا نام نہیں بلکہ سماج کی کرختگی کی جانب اشارہ کر کے سماج کی طرف سے ہونے والی پتھروں کی بارش کے آگے سینہ سپر ہو جانا بھی مردانگی کی ذیل میں آتا ہے۔میراجی کی شخصیت کے اس رخ کی وضاحت میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر کہتے ہیں:

''میراجی کی زندگی کے طور کی ایک توجیہ یہ کی جاسکتی ہے کہ وہ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی کے ہندوستانی نوآبادیاتی/اشرافیہ سماجی اخلاقیات کے سخت ترین ناقد اور باغی تھے۔ان کا حلیہ اشرافی معیارات کے منہ پر طنز بھرے تمانچے کا تاثر دیتا تھا۔اگر لباس ستر پوشی اور تن ڈھانپنے کے علاوہ،عزت وتوقیر کے سماجی معیارات کی علامت ہے تو میراجی نے ان معیارات کا مضحکہ اڑانے کا تہیہ کیا ہوا تھا۔تہذیب اور تنقید کے عمومی سفر کی تنقیدی آگہی رکھنے والے میراجی،لباس کے تہذیبی مفہوم اور اس کے نفسیاتی معنی سے بے خبر نہیں تھے۔ان کی نظر میں لباس،بڑھتے ہوئے تمدن اور تہذیب کی نشانی ہے،اور،صرف لباس ہی کی طرف توجہ مرکوز کر لی جائے تو یہ تہذیب سے

ذرا حد سے بڑھے ہوئے قرب کا اظہار ہوگا۔ میرا جی اس قرب سے گریزاں ہی نہیں، سخت نفور تھے۔ تہذیب کے اشرافی معیارات سے وہ جس شدت سے نفور تھے اسے شدت سے وہ ثقافت کے تخلیقی اور فکری منطقوں سے وابستہ تھے۔''(۱۰)

میرا جی پورے شعور کے ساتھ نوآبادیاتی نظام اور اس کی 'برکتوں' سے واقف تھے۔ وہ نوآبادیاتی نظام جس کی بنیاد سرمایہ داری پر تھی اور جس نے ہر نوآبادیاتی خطے کے نیٹوز کو لباس، رنگ اور نسل کی بنیاد پر نفسیاتی الجھنوں کا شکار بنایا۔ نوآبادکاروں کے مکر و فریب نے مقامی لوگوں کو اپنی ہی تہذیب سے برافروختہ کر کے رکھ دیا۔ میرا جی کی کیفیت گویا تجاہلِ عارفانہ کی سی تھی۔ انہوں نے اپنی ذات کو تماشا بنا کر اس نظام کا مضحکہ اڑایا۔

یہ باتیں تو میرا جی کی اس ظاہری حالت اور سوانح کے بارے ہیں جو سب کے لیے اکثر ایک مسئلہ رہی ہیں۔ میرا جی کی شاعری کی بات کریں تو ان کی اکثر نظمیں ایک معما اور چیستان ہیں۔ یہ اس شاعری سے کوسوں دور ہیں جس میں لغت حل کر لینے سے قاری نظم کے معنی تک پہنچ جاتا ہے۔ اگرچہ میرا جی کی کچھ نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں لغت حل کر لینے سے نظم کی کہانی تک پہنچا جا سکتا ہے (نظم کی کہانی اور نظم کے معانی میں بہت فرق ہے)۔ میرا جی کی نظم میں معانی تک رسائی بھی جوکھم کا کام ہے۔ ان کی نظموں میں پائی جانے والی یہ معمائی صورت قاری کو جس تفکر کی دعوت دیتی ہے اس کو لوگوس (Logos) کے فکری پہلو تعبیر کر سکتے ہیں۔

میرا جی کی شاعری میں ابہام، ہندی اساطیر (جس کے وہ مخصوص معانی نہیں ہیں جو کہ ہندی تہذیب میں پائے جاتے ہیں) جنسی استعارات (جن کے معانی اکثر جنسی نہیں ہیں) وغیرہ مل کر وہ چیستانی صورت حال پیدا کرتے ہیں جس میں سے معنی اخذ کرنے کے لیے قاری کو علم کے ایک بڑے سمندر کو عبور کرنا پڑتا ہے۔

میرا جی کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت سب سے پہلے جو چیز قاری کی توجہ اپنی جانب کھینچتی ہے وہ جنسی استعارات کا استعمال ہے۔ ان کی کچھ نظمیں تو براہِ راست اسی موضوع کو بیان کرتی ہیں جن میں 'اونچا مکان'، 'لبِ جوئے بار'، 'ہندی جوان' اور 'سرسراہٹ' وغیرہ جیسی نظمیں ہیں۔ میرا جی کی ایسی نظمیں ان کی ذہنی آسودگی سے زیادہ اس امر کی وضاحت کرتی ہیں کہ جنس ایک فطری چیز ہے جسے کسی بھی دوسرے جذبے کی مانند ہونا چاہیے نہ کہ اس پراسرار و رموز کے پردے ڈال کر اسے انسان کے لیے مقصود بالذات بنا دیا جائے۔ اس امر میں میرا جی فرائڈ کے ہم نوا محسوس ہوتے ہیں۔ جنس کے حوالے سے میرا جی کا بیان یہ ہے:

''جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے۔ اس لیے ردِعمل کے طور پر دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے۔''(۱۱)

جنس کو قدرت کی نعمت و راحت سمجھنے کا مطلب انخلاء جذبات کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے۔ یعنی وہ جذبات جو کسی بڑے کام کی راہ میں معمولی رکاوٹ ہوں لیکن رکاوٹ ایسی کہ اس کو ہٹائے بنا منزل نہ حاصل ہو سکے۔ ان جذبات کے

انخلاء کو میراجی ایک مستحسن عمل قرار دیتے ہیں۔اس اقتباس میں بادی النظر ایک بات یہ بھی ہے کہ میراجی سماجی حد بندیوں کو اس لیے چیلنج کرتے ہیں کیوں کہ یہ حد بندیاں فطرت کے منافی ہیں۔گویا ہمیں میراجی کی نظموں میں پائے جانے والے جنسی استعارات کو ان کے لغوی مفہوم سے ہٹ کر دیکھنے کی ضرورت ہے۔میراجی کی نظموں میں جنس کا تصور بھی فکری پہلو سے مملو ہے۔وہ تمام نظریات اور احساسات جن کو گرفت میں لینے کے لیے صوفی شعرا نے روحانی استعارے استعمال کیے (صوفی شعرا کے یہاں بھی کسی حد تک جنسی استعارے اور بہت حد تک روایتی عشق و محبت کے استعارے تصوف کے لیے استعمال ہوئے ہیں) میراجی ان کے لیے جنسی استعارے استعمال کرتے ہیں۔اس سلسلے میں میراجی کی وضاحت دادطلب ہے:

> ''بالکل غیر مرئی مفہوم کو ذہن انسانی اپنی گرفت میں لینے سے قاصر ہے۔اسے ایک روحانی بات سمجھانے کے لیے بھی جسمانی استعارے کی ضرورت ہے۔لیکن آج بیسویں صدی ہے جس کو قدامت پسند خواہ مادیت کا زمانہ کہہ کر حقارت کی نظر سے دیکھیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جذبہ محبت کی بنیاد جنسی تحریکات پر ہے۔''(۱۲)

جنس مرد اور عورت دونوں کا اجتماعی معاملہ ہے۔ژونگ نے فرائڈ کی طرح جنس کو براہِ راست موضوع نہیں بنایا۔اس کے برعکس وہ انسانی نفس کی اجتماعی الجھنوں اور شبیہوں کی بات کرتا ہے۔وہ اینیما اور اینیمس کو انسانی فکر کے دو دھاروں کی مانند سمجھتا ہے۔جب وہ انسانوں کے اجتماعی احساسات کو ایروس اور لوگوس میں تقسیم کرتا ہے تو جن چند مخصوص احساسات کو بیان کرتا ہے ان میں جنس کا کوئی ذکر نہیں۔(فرائڈ نے جس شدت کے ساتھ جنسی اشاروں کو انسانی لاشعور کو سمجھنے کی کلید بتایا ہے ژونگ اسی قدر جنس کے ذکر سے حذر کرتا ہے) لیکن یہ بے معنی یا لغو چیز نہیں۔جدید نظم میں جنس اور جنسی تلازمات ایک مستقل استعارے اور علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔میراجی کی نظم میں رادھا، کرشن، گوپیاں اور بندرابن وشنو تہذیب کی علامت سے زیادہ محبت کے استعارے کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔نظم ''سنجوگ'' میں رادھا اور کرشن مرد اور عورت کی محبت کا ایسا استعارہ بنتے ہیں جسے نسل در نسل انسانی حافظے نے قبول کیا ہے:

یہ چندا کرشن---ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا!
اور زہرا نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟
کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی؟
جنگل کی گھنی گپھاؤں میں جگنو جگمگ جگمگ کرتے، جلتے بجھتے، چنگارے ہیں!
اور جھینگر تال کنارے سے گیتوں کے تیر چلاتے ہیں،
نغموں میں بہتے جاتے ہیں!
لو آدھی رات دلہن کی طرح شرماتی تھی، اب آ ہی گئی،
ہر ہستی پر اب نیند کی گہری مستی چھائی---خاموشی!
کوئل بولی!

اور رات کی اس تاریکی میں ہی دل کو دل سے ملائے ہیں

پریمی پریتم-----

ہاں ہم دونوں! (۱۳)

رادھا صرف کرشن کی رادھا نہیں بلکہ میراجی اسے محبت کے لیے ایک آرکی ٹائپل شبیہ بنا دیتے ہیں اور رادھا کی کرشن کے لیے محبت پوری نسلِ انسانی میں عشق و محبت کا استعارہ بن جاتی ہے۔ یہاں محبت میں لذت پذیری کا عنصر بھی نظر آتا ہے جسے ہم ایروس کی ذیل میں آنے والے جذبات کے طور پر بھی دیکھ سکتے ہیں۔ یہاں میراجی کا تصورِ زن کا عکس نمایاں ہو جاتا ہے۔ وہ عورت کو ستی ساوتری یا مریم کا عکس نہیں سمجھتے اور نہ ہی عورت سے اس بات کے متمنی ہیں کہ وہ محبت کا جذبہ تو رکھے لیکن اس کے اظہار میں چھوئی موئی بن جائے۔ میراجی عورت کو محبت کے فطری جذبے سے مملو دیکھتے ہیں اور اس کے اظہار میں اس کی بے باکی کو بھی جائز سمجھتے ہیں۔ اس طرح میر جی کی شاعری میں جو شبیہہ عورت کے آرکی ٹائپ کی نظر آتی ہے وہ رادھا اور برندرابن کی گوپیوں کا عکس ہے۔

میراجی محبت اور جنس کے جذبے کو مذہب سے ورا دیکھتے ہیں (مذہب میں بھی یہ دونوں احساس اہمیت رکھتے ہیں) جنس نمو کا ذریعہ ہے اور نمو ایک فطری چیز ہے۔ میراجی کی نظم 'حرامی' میں نمو کے جذبے کی سماج میں ناپسندیدہ صورت کو بھی سراہا گیا ہے،

قدرت کے پرانے بھیدوں میں جو بھید چھپائے چھپ نہ سکے
اس بھید کی تو رکھوالی ہے
اپنے جیون کے سہارے کو اس جگ میں اپنا کر نہ سکی،
یہ کم ہے کوئی دن آئے گا..... وہ نقش بنانے والی ہے
جو پہلے پھول ہے کیاری کا، پھر پھلواری ہے..... مالی ہے
غیروں کے بنائے بن نہ سکے، اپنوں کے مٹائے مٹ نہ سکے
جو بھید چھپائے چھپ نہ سکے اس بھید کی تو رکھوالی ہے

یہ سکھ ہے، دکھ کا گیت نہیں، کوئی ہار نہیں کوئی جیت نہیں،
جب گود بھی تو مانگ بھری، جیون کی کھیتی ہو گی ہری،
جو چاہے ریت کی بات کہے، ہم پیت ہی کے متوالے ہیں (۱۴)

میراجی 'ریت' پر 'پیت' کو ترجیح دیتے ہیں۔ یہ رویہ ان کی شاعری میں آخر تک برقرار رہا ہے۔ مندرجہ بالا نظم میں نمو اور محبت دونوں جذبے تصورِ زن کی آرکی ٹائپل شبیہہ سے وابستہ ہیں۔ نمو کا جذبہ مادرِ عظمیٰ کے خلقی پہلو کی نمائندگی بھی کرتا ہے۔

میراجی کی شاعری کی ایک عمومی تصویر جو ان کے اکثر ناقدین نے مل جل کر بنائی ہے اس میں ان کی نظم کو آغشتہ

بہ جنس دکھایا گیا ہے لیکن میراجی کی بہت سی نظمیں اس کیفیت سے باہر ہیں۔ وہ روائتی محبت کو بھی اپنا موضوع بناتے ہیں۔ محبت کے راستے میں حائل دولت اور سٹیٹس کی دیوار بھی میراجی کو دکھائی دیتی ہے اور وہ اس سرمایہ دارانہ کشمکش کے نتیجے میں نا آسودہ رہ جانے والی محبت کا نوحہ بھی لکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی نظم 'کلرک کا نغمہ محبت' خاص طور سے دیکھی جا سکتی ہے۔ اس نظم کا موضوع اگرچہ عام ہے لیکن میراجی کا سلوب اسے خاص رنگ میں پیش کرتا ہے۔

جب آدھا دن ڈھل جاتا ہے تو گھر سے افسر آتا ہے
اور اپنے کمرے میں مجھ کو چپڑاسی سے بلواتا ہے
یُوں کہتا ہے، ؤوں کہتا ہے لیکن بے کار ہی رہتا ہے۔
میں اس کی ایسی باتوں سے تھک جاتا ہوں، تھک جاتا ہوں،
پل بھر کے لیے اپنے کمرے کو فائل لینے آتا ہوں،
اور دل میں آگ سلگتی ہے: میں بھی کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا،
اور تو ہوتی
لیکن میں تو اک منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے (۱۵)

اس کہانی کا دھرتی سے بھی پرانا ہونا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ محبت اور جاہ و ثروت کے درمیان کشمکش صرف سرمایہ دارانہ نظام کی عطا نہیں بلکہ یہ کشمکش روزِ ازل سے جاری ہے۔ میراجی کی نظم میں جہاں عشق، محبت اور نارسا جذبوں کی بات آتی ہے وہاں ان کی روح کا نسائی پہلو جھلکتا ہے۔ لیکن جنس کے نارسا جذبوں کو وہ کبھی نو آبادیاتی استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہیں تو کبھی سماج کے جبر کو توڑنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

میراجی کے یہاں تعقل کا ایک اظہار سائنسی نظریات کی صورت میں بھی دکھائی دیتا ہے لیکن وہ انجمنِ پنجاب کے شعرا کی طرح براہِ راست سائنس کو موضوع نہیں بناتے بلکہ یہ موضوعات ان کی نظم میں بالکل فطری انداز میں وارد ہوتے ہیں۔ وہ ان سائنسی موضوعات سے نظم کو بوجھل نہیں کرتے بلکہ یہ موضوعات برسبیلِ تذکرہ ان کی نظم کا حصہ بنتے ہیں۔ ''جہالت'' میں مداری کے بندر کے تماشے کو بیان کرتے عشقیہ واردات کی طرف گریز کر جاتے ہیں اور اس واردات کے بیان میں اچانک یہ خیال ان کے ذہن میں کوندے کی طرح لپکتا ہے۔ (یہ تلازمہ خیال کی بھی عمدہ مثال ہے)

ہم سے کہتا ہے خمِ دورِ زماں ہوں---مجھ کو
دیکھ کر اور کوئی بات نہ یاد آئے گی!
بات یاد آئی---ابھی کل ہی پڑھا تھا شاید
ڈارون کہتا ہے بندر سے ترقی کر کے
آج انسان بھی انسان بنا بیٹھا ہے،

دونوں کے گالوں پہ، جبڑوں پہ ذرا غور کرو
ناک بھی دیکھو---- یہ رفتہ رفتہ
اونچی ہوتے ہوئے اس درجے ابھر آئی ہے
اور پیشانی تو ویسی ہی نظر آتی ہے
یہ خیال آنے پہ ہر رات کی باتیں مجھ کو
یوں ہنسا جاتی ہیں جیسے وہ لطیفہ ہوں کوئی (۱۶)

ڈارون کے نظریے کو بیان کرنے کے لیے انھوں نے کم و بیش مذاحیہ اسلوب چنا۔ نظم کا نام 'مداری' بھی معنی خیز ہے۔ جس طرح مداری نئے نئے کرتب دکھا کر لوگوں کو تماش بینی میں مصروف رکھتا ویسے ہی سائنسی نظریات بھی نئی سے نئی بات نکال کر لوگوں کو ورطۂ حیرت میں ڈالے رکھنے کا ملکہ رکھتی ہے۔ 'دیومالا سے سائنس تک' بھی اس تسلسل کی ایک نظم ہے۔ اجرامِ فلکی کے حوالے سے قدیم زمانوں سے مختلف مائتھالوجیز نظر آتی ہیں جن میں کبھی سورج چاند کو دیوتا سمجھا گیا اور کبھی ان کو بچوں کو بہلانے کی خاطر 'چندا ماموں' جیسے القاب سے نوازا گیا لیکن سائنس نے آ کر اچانک سب پانسا پلٹ کے رکھ دیا، نظم کا موضوع یہی تاریخی سفر ہے جسے میرا جی بہت سبک انداز میں طے کرتے ہیں:

دن پر چھپے اجالا
کالا کالا ڈراؤنے والا گھور اندھیرا آئے
بھیدوں سے بھرپور رین کی دیوی گھونگھٹ کاڑھے
سہمی سہمی آنکھیں پھاڑے رستہ دیکھ نہ پائے
دھرتی کے اس کونے سے
بکھرے بکھرے سوکھے سوکھے پورب دیس کے جنگل میں
اک پتوں کے بچھونے سے، دن کے سوئے چندا جاگیں
آنکھیں ملتے ملتے بھاگیں بڑھتے جائیں
اور آکاش کے منڈل میں
بہتے بہتے بادل چھائیں
چندا بادل میں چھپ جائیں
چلیں ہوائیں بادل جائیں
چندا پھر سے سامنے آئیں
تارے مل کر شور مچائیں.....
دیکھو چندا ماموں ننگے (۱۷)

یہاں تک دن اور رات کی کہانی ان نیم دیومالائی یا داستانوی کہانیوں کے مماثل ہے جو بچوں کو بہلانے کی خاطر

گھڑی جاتی تھیں لیکن اس سے آگے وہ سائنس کی کہانی بیان کرتے ہیں کہ کس طرح انسان کے 'گیان' نے قدیم نظریات کو بدل دیا ہے:

ان کو کون یہ بھید بجھائے
گیان کا سورج بڑھتا جائے
مکتب میں استاد بتائے
کیسے ساون کے دن آئے
جلتے سورج میں ہے گرمی
اس گرمی کے دل کی نرمی
دھیرے دھیرے کھولتے ساگر کے سینے پر کرنوں کا اک جال بچھائے
بوندیں بھاپ بنیں پھر بادل
ڈول اٹھے آکاش کا منڈل
کالی گھٹائیں بہتی آئیں
آ کر پربت سے ٹکرائیں
رِم جھم رِم جھم برکھا آئے
من موہن ساون کو لائے
بڑھتا گیان منوہر میٹھے بھید مٹائے
اس کو رستہ کون بجھائے
تینوں ان مٹ دھیان کے دھوکے
سورج دیوتا، چندا ماموں، دھرتی ماتا (۱۸)

سائنس سے متعارف ہوتے ہی وہ سب 'منوہر میٹھے بھید' جنہوں نے سورج چاند اور زمیں کو انسانی رشتوں میں ڈھال رکھا تھا مٹنے لگے اور ان کی جگہ سائنسی توجیہات نے لے لی۔ یہ نظم قدیم نظریات کی شکستگی کی طرف بھی اشارہ ہے۔ میراجی کی اس قبیل کی نظموں میں تعقل پسندی اور جدید نظریات کے بہرہ ور ہونے کا رویہ غالب ہے۔

''اجنتا کے غار'' بظاہر ایک رومانوی احساس لیے ہوئے ہے لیکن یہ طویل نظم بھی اپنے اندر تکثیریت کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ اس میں شاعر حال سے ماضی کی طرف جست لگاتا ہے اور ہزاروں سال پہلے کے گزر جانے والے شہزادوں اور ان کی دنیا تیاگ دینے کی تپسیا کو اپنا موضوع بناتا ہے لیکن مناظرِ فطرت اس کے ذہن کو لمحے بھر میں صدیوں کا سفر طے کروا دیتے ہیں۔ شاعر کی معیت میں قاری کا دھیان اجنتا کے غار میں بنائی گئی تصویروں سے کپل وستو کی راجدھانی، شہزادوں کے محل، ان کے عیش اور نجی زندگیوں کا سفر طے کرتے سائنس کے جدید نظریات تک جا پہنچتا ہے:

کیا کنول تال کا منظر نہیں دیکھا تو نے

پیڑ بھی ہیں، پتے بھی ہیں، پودے بھی لہراتے ہیں
سوکھے جاتے ہیں جو پتے وہ گر جاتے ہیں
یہ سماں دیکھ کے اک دھیان مجھے آتا ہے
پہلے چپٹی تھی زمیں، سیب نے گر کر اس کو
کرہ ارض کی صورت دے دی (۱۹)

نظم کے اس حصے میں نیوٹن کے کششِ ثقل کے نظریے کو اشارتاً بیان کیا گیا ہے۔ نظم کے اس حصے کی وضاحت میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر کہتے ہیں:

'کنول تال' قدیم ہندوستانی اساطیری، مذہبی علامت ہے، اور 'سیب' جدید، سائنسی مغرب کی علامت ہے۔ گویا کنول تال کے زمانے میں زمین چپٹی تھی، لیکن سیب کے گرنے سے یہ 'کرہ ارض' یا ایک سیارے کی صورت اختیار کر گئی۔ اساطیری، مذہبی تصورِ کائنات کی جگہ جدید سائنسی تصورِ کائنات نے لے لی۔ کائنات کی بدھ کی مذہبی تعبیر کی جگہ نیوٹن کی سائنسی تعبیر نے لے لی۔ گویا کائنات تو ازل سے ایک ہی طرح سے موجود ہے، مگر کسی کا دھیان کنول پر ٹھہر گیا، اور کسی کی نگاہ سیب گرنے پر جم کے رہ گئی۔ (۲۰)

مغرب میں جدیدیت کی تحریک ذہنی بیداری کی تحریک تھی اور اس ذہنی بیداری نے خدا کی موت کا اعلان کر کے انسان کو مرکزی مقام دیا۔ مغرب کے اس فلسفے کا اثر اردو کے جن شعراء کے ہاں سب سے پہلے نظر آیا وہ ن۔ م راشد اور میرا جی ہیں لیکن ان دونوں کے بیان و اسلوب میں بہت فرق ہے۔ میرا جی راشد کی طرح واشگاف انداز میں 'خدا دشمنی' پر مائل نظر نہیں آتے بلکہ وہ فلسفیانہ انداز میں اسے اپنی نظم کا موضوع بناتے ہیں (شاید یہی وجہ ہے کہ وہ ناقدین کی طرف سے اس اعتراض سے کافی حد تک بچے رہے)۔ نظم 'سلسلہء روز و شب' میں خدا کے روائتی تصور اور انسانی فہم کی کشمکش کو موضوع بنایا گیا ہے جہاں انسان خدا کے 'الاؤ' کے مدِ مقابل اپنا 'شعلہ' روشن کرتا ہے۔ اگرچہ وہ اس 'شعلے' کو جلا کر بھی حیرت و استعجاب کا شکار ہے لیکن خدا کے 'الاؤ' سے بہر حال اس نے حذر کیا ہے۔ اس کے نتیجے میں ازلی و ابدی خلا اس کا مقدر بن گیا ہے:

خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے
اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے
ہر اک سمت اس کے خلا ہی خلا ہے
سمٹتے ہوئے، دل میں وہ سوچتا ہے
تعجب کہ نورِ ازل مٹ گیا ہے
بہت دور انسان ٹھٹکا ہوا ہے
اسے ایک شعلہ نظر آ رہا ہے
مگر اس کے ہر سمت بھی اک خلا ہے

تخیل نے یوں اس کو دھوکا دیا ہے
ازل ایک پل میں ابد بن گیا ہے
عدم اس تصور پہ جھنجھلا رہا ہے
نفس دو نفس کا بہانا بنا ہے
حقیقت کا آئینہ ٹوٹا ہوا ہے
تو پھر کوئی کہہ دے یہ کیا ہے، وہ کیا ہے؟
خلا ہی خلا ہے، خلا ہی خلا ہے **(۲۱)**

'حقیقت کا آئینہ' انہیں روایات کی صداقت کو بیان کرتا ہے جو مذہبی و سماجی قوانین کی صورت میں انسانوں پر مسلط ہوئے ہیں لیکن سائنس کی آمد نے ان قوانین کو شکستہ کر دیا اور جدید علوم نے خدا کے تصور کو ہی مشکوک کر دیا۔ 'حقیقت کا آئینہ' خدا کے تصور کا بھی آئینہ ہے۔ نئے نظریات کی زد جب اس آئینے پر پڑی تو وہ کرچیوں میں بٹ گیا اور ان کرچیوں میں ہر سو انسان ہی کی تصویر جلوہ گر ہونے لگی۔ خدا کے تصور پر سوال اٹھانے کے پیچھے سماجی گھٹن سے زیادہ عقل کی کارفرمائی ہے۔ (سماجی گھٹن سے بیزاری کا رویہ نسائی بھی ہو سکتا ہے) سماجی گھٹن کو لوگ قدیم زمانوں سے برداشت کرتے آئے ہیں۔ دیوی دیوتاؤں کے زمانے سے عہد جدید تک مذہبی استعماریت کی ایک لمبی داستان ہے لیکن خدا/دیوتا کے تصور اور ان سے وابستہ معجزات پر نہ صرف انگلی اٹھانا بلکہ اس تصور کو ہی یک قلم مسترد کر دینا اسی جدید تصور سے وابستہ ہے جس نے بے شمار انسانوں کے استحصال اور انسانیت کش جنگوں کو دیکھتے ہوئے خدا کے تصور کو ہی باطل قرار دے دیا۔ وہ مرکزی حیثیت جو پہلے خدا کے تصور کو حاصل تھی، اس سنگھاسن پر انسان کی حکمت کو براجمان کیا گیا۔ نظم کے اس مرکزی نقطے کو ڈاکٹر ناصر عباس نیر یوں واضح کرتے ہیں:

> ''اگر یہ شعلہ خدا کے الاؤ کا نہیں تو اس کا مطلب ہے کہ انسان نے ایک اور آگ دریافت کر لی ہے، ایک اپنی آگ! یعنی 'خدا مرکز شعور' کے مقابلے میں 'بشر مرکز شعور' حاصل کر لیا ہے۔ چوں کہ شعورِ تازہ کا شعلہ ہے، اس لیے انسان اسے حاصل کر کے ٹھٹھکا ہوا ہے۔ تاہم خدا کی مانند نیا انسان بھی اکیلا ہے۔ 'بشر مرکز شعور' نے انسان کو ایک خلا میں تنہا پھینک دیا ہے۔ خالق ہمیشہ تنہا ہوتا ہے۔'' **(۲۲)**

مجموعی طور پر ہم دیکھیں تو میراجی کی شاعری میں ایروس اور لوگوس کا شاندار توازن نظر تا ہے۔ ان کی ظاہری حالت اور افعال نے جو مغالطے پیدا کیے، ان کی نظم اس کی تردید کرتی ہے۔ میراجی نے جو کچھ کہنا چاہا وہ مروجہ شعری نظام میں کہنا ممکن نہیں تھا۔ اس کے لیے انھوں نے اپنی ڈکشن وضع کی۔ مخصوص استعارے اور علامتیں ان کے شعری اظہار کا وسیلہ بنیں۔ انھوں نے علامتوں سے آگے سفر طے کر کے آرکی ٹائپل دنیا میں قدم رکھا۔

حوالہ جات

۱۔ انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۳ء)، ص ۴۹۶

۲۔ میراجی، اس نظم میں، (دہلی: ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۴)، ص ۵۱

۳۔ راشد، ن۔م، لا = انسان، (لاہور: جدید اردو ٹائپ پریس، جنوری ۱۹۶۹ء)، ص ۰۶

۴۔ راشد، ن۔م، حلقۂ اربابِ ذوق اور اردو زبان کے مسائل، مشمولہ: ن۔م راشد شخصیت اور فن، (نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء)، مرتبہ: مغنی تبسم، ڈاکٹر شہریار، ص ۲۱۷، ۲۱۸

۵۔ ایضاً، ص ۲۱۹

۶۔ ناصر عباس نیر، لسانیات اور تنقید، (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۴ء)، ص ۱۶۱

۷۔ محمود نظامی، میراجی، مشمولہ: میرا جی :ایك مطالعه ، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، مرتبہ جمیل جالبی، ص ۱۱۳

۸۔ شاہد احمد دہلوی، میراجی، مشمولہ: میرا جی : ایك مطالعه، ص ۵۸، ۵۹

۹۔ ناصر عباس نیر، اس کو اِك شخص سمجھنا تو مناسب ھی نھیں، (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۷ء)، ص ۲۷

۱۰۔ ناصر عباس نیر میراجی کی نظم کی کثیر جذبیت، مشمولہ: نایاب، میراجی نمبر (خان پور، مارچ ۲۰۱۳ء)، ص ۲۶

۱۱۔ میراجی، میرا جی کی نظمیں، (دہلی: ساقی بک ڈپو، س ن)، ص ۱۵

۱۲۔ میراجی، باقیاتِ میرا جی، (لاہور: پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۰ء)، مرتبہ شیما مجید، ص ۱۸۳

۱۳۔ میراجی، کلیاتِ میرا جی، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴)، مرتبہ: جمیل جالبی، ص ۵۸

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۵۸ ۱۵، ۱۶۔ ایضاً، ص ۱۲۵، ۱۲۶

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۱۹ ۱۸۔ ایضاً، ص ۲۲۰

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۲۸

۲۰۔ اس کو اِك شخص سمجھنا تو مناسب ھی نھیں، ص ۱۱۱

۲۱۔ کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، ص ۲۷۴، ۲۷۵

۲۲۔ اس کو اِك شخص سمجھنا تو مناسب ھی نھیں، ص ۴

⊙ عاصمہ کبیر

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

نذر سجاد حیدر کے ناولوں کا تانیثی مطالعہ

Abstract:

In Urdu, early period of feminism was about reformism in which men also participated along with the women. Sir Syed Ahmed Khan, Allama Rashid Al-Khairi and Deputy Nazir Ahmed made women's issues the subject of their writings. Later, the modern educated generation of Ali Garh University strengthened and reinforced this movement. The first loud and strong voice for women rights of Rasheed Jahan emerged from the platform of Progressive Movement. Women from subcontinent also worked hard on raising awareness in all the women for their rights and problems. The writings of Muhamadi Begum, Mughri, Hamayun, Akbari Begum, Anjuman Aara, and Nazar Sajjad Haider are some notable mentions who worked on this cause. Nazar Sajjad is one of the first women storytelling writers of Urdu language. She penned down several fictions, essays, and novels for women reforms. Her writings created a new thought and new sense of awareness among women, but her feminist thinking was slightly different from western feminism, she adapted to the social needs of Indian society and took a new form.

Keywords:

Novel Fiction Nazar Sajjad Feminism Feminist Women

تانیثیت جس کے لیے انگریزی میں فیمینزم (Feminism) کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے، عربی لفظ تانیث کا اسم کیفیت ہے۔ جس کے لغوی معنی مونث کے ہیں۔ لغوی معنی اور مفہوم سے ہٹ کر اصلاحی لحاظ سے دیکھا جائے تو تانیثیت

سے مراد خواتین کے حقوق کے لیے جدوجہد کرنا، اپنے حق کے لیے آواز بلند کرنا بطور انسان اپنے حقوق کو منوانا تانیثیت ہے۔ بقول انیس ہارون:

''خواتین پر ظلم وزیادتی کے خلاف آواز اٹھانا ان کے حقوق کی بات کرنا فیمینزم ہے۔''(۱)

تانیثیت عورتوں کی اس ذہنی بے داری کا نام ہے جس کی تفہیم نے اسے احساس دلایا کہ وہ ایک شے یا مال نہیں جسے تحفے، تحائف میں دیا جائے۔ قبیلوں کی لڑائیوں میں بطور تاوان پیش کیا جائے یا جائیداد کی طرح وراثت میں منتقل کیا جائے۔ بل کہ وہ ایک مکمل انسانی وجود ہے جو معاشرتی، اقتصادی، سیاسی، نفسیاتی غرض ہر سطح پر کچھ حقوق واوصاف کی مالک ہے۔ جنھیں روندا یا کچلا نہیں جاسکتا۔ عورت کی اسی بے داری شعور کا نام تانیثیت ہے۔ اس تانیثی رویے نے عورت کو جو شعور دان کیا اس نے عورت کو سوچنے پر مجبور کیا کہ آخر کیوں اس کی ذات ہر جگہ مرد کے حوالے سے پہچانی گئی۔ ماں، بہن، بیٹی، بیوی، داشتہ، ویشیا، رنڈی، رکھیل، ہر رشتہ مرد کے ساتھ تعلق کا غماز ہے۔ مرد ہی تقدس عطا کر رہا ہے اور مرد ہی حقیر القابات سے نواز رہا ہے۔ اسی حقیقت کے ضمن میں میری ایبنے فرگوسن نے کہا ہے:

''مرد کو تو پوری دنیا، فطرت، سماج حتیٰ کہ خدا کے ساتھ رشتے کی رو سے پیش کیا گیا، مگر عورت کا تصور مرد کے ساتھ تعلق کی رو سے کیا گیا ہے۔''(۲)

عورت کے ساتھ استحصالی سلوک اور بوڑھے وفرسودہ ذہنی رویے پدرشاہی نظام کی دین تھے۔

''پدرشاہی نظام مرد کی بالا دستی کو کہتے ہیں جس کی بنیاد سماج، خاندان، سیاست، معیشت اور مذہب پر مردوں کی اجارہ داری ہے۔ اس پورے نظام کی تاریخ ہے جس کی جڑیں مختلف سماجوں مروجہ رسوم وروایات اور مختلف ادوار تک پھیلی ہوئی ہے۔ سترھویں صدی کے زمینی حقائق کچھ اور تھے۔ اس کے بعد آنے والی صدیوں کے مختلف اور اکیسویں صدی کے اپنے خیالات ہیں جس نے عورتوں کی جدوجہد کو مختلف سانچوں میں ڈھالا ہے۔''(۳)

مرد مرکز معاشرہ ہمیشہ سے قائم نہ تھا۔ بلکہ ہزار ہا برس پہلے مادری نظام رائج تھا۔ جس میں عورت ہر نظام کی حاکم تھی لیکن ذرائع پیداوار سے الگ ہونے پر عورت اپنے مقام ومرتبے سے گرنا شروع ہوگئی۔ اب عورت نے دیوی سے داسی کا سفر شروع کیا۔ صدیوں کی پامالی کے بعد اپنے حقوق کے ادراک پر اٹھارویں صدی میں مغربی معاشرے سے فیمینزم کے نظریے نے جنم لیا۔ میری ولسٹن کرفٹ کے مضمون Vindication of the Rights of Woman کو اسی سلسلے کا پہلا اظہار یہ کہا گیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس تحریک کے اثرات مشرق میں بھی نمودار ہونا شروع ہوئے۔ مشرق کی عورت بھی اپنے جائز حقوق سے محروم، اپنی شناخت کے لیے مرد کے مرہون منت تھی۔ برصغیر کے سماج میں اس کی حیثیت باندی کی سی تھی یا وہ جنسی کھلونا تھی۔ ثاقب رزمی آزادی نسواں کا نیا سویرا میں لکھتے ہیں:

''یہ کتنی اندوگیں روش ہے کہ اعورتوں کو برائے تسکین حظ جنسی گھروں میں پودوں کی، چار پایوں کی طرح قید وبند رکھا ہے اور ان کو انسانیت کے ارفع مقام سے بھی گرا دیا ہے۔ وہ عورتیں جو اٹھیں تو مردوں کو مات دیں جو قابلیت کے جوہر دکھائیں ان کی سلطنت چلائیں۔''(۴)

مغرب میں اپنے حقوق کی پاسداری کے لیے اٹھائی گئی انقلابی آواز جب برصغیر پہنچی تو یہاں بھی عورت کے مروجہ کردار و مقام کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہوئی۔ جب عورتوں نے اپنے حقوق کے لیے آواز اٹھائی تو ان پر طرح طرح کے الزامات عائد کیے گئے۔ انھیں مغرب زدگی کا طعنہ دیا گیا اور کہا گیا کہ یہ اپنی حدود سے تجاوز کرنے لگی ہیں۔ حقوق نسواں کی تحریک میں حائل رکاوٹوں کی نشان دہی کرتے ہوئے عقیلہ جاوید لکھتی ہیں:

''درحقیقت ہمارے سماج میں عورتوں پر تین طرف سے حملہ ہوتا ہے۔ اوّل قانون، دوم رسم ورواج اور غربت وجاہلیت۔''(۵)

حقوق نسواں کی تحریک میں مردوں نے بھی حصہ لیا۔ حالی تو اس تحریک کے علم بردار کہلائے۔ اپنے ایک مضمون 'ہمارے معاشرے کی اصلاح کیسے ہوسکتی ہے' کے عنوان کے تحت تحریر کرتے ہیں:

''ہمارا معاشرہ اس وقت تک ترقی نہیں کرسکتا جب تک عورتوں کی تعلیم نہیں ہوگی۔ سماج سے غلط رسوم کا خاتمہ نہیں ہوسکتا۔ جب تک عورتیں تعلیم یافتہ نہ ہوں۔ وہ خود ان کو غلط نہ سمجھیں۔ ان کی اور دل چسپیاں نہ ہوں۔''(۶)

اصلاح پسندی کے اس ابتدائی دور میں سرسید اور اُن کے ہم نوا ڈپٹی نذیر احمد اور مصورِ غم علامہ راشد الخیری وغیرہ نے بھی عورت کے مسائل کو اپنی تحریروں کا موضوع بنایا۔ حالی کی 'چپ کی داد'، 'مناجاتِ بیوہ'، 'مجالس النساء'، راشد الخیری کی نوحہ زندگی، صبح زندگی، نذیر احمد کی مراۃ العروس، بنات النعش، ایامیٰ، غرض اس دور کا تمام ادب جابجا عورتوں پر ہونے والی زیادتی کے خلاف احتجاجی رنگ لیے ہوئے ہے۔ آگے چل کر علی گڑھ کی تعلیم یافتہ نسل نے بھی اپنے انداز میں تحریک نسواں کو تقویت دی۔ یلدرم کی تحریریں اور شیخ عبداللہ کا رسالہ اسی سلسلہ کی ایک کڑی ہے۔ تاہم حقوق نسواں کے حوالے سے پہلی بلند آہنگ آواز رشید جہاں کی صورت میں ترقی پسند تحریک کے پلیٹ فارم سے ابھری جن کا افسانہ 'دلی کی سیر' افسانوی مجموعہ انگارے میں شامل تھا۔ خواتین کے مسائل پر پہلی بار قلم اٹھانے والی خواتین ہی تھیں۔ لاہور سے محمدی بیگم کے جاری کردہ تہذیبِ نسواں (۱۸۹۸ء)، علی گڑھ سے شیخ عبداللہ و بیگم عبداللہ کا ماہنامہ خاتون (۱۹۰۶ء) کا مقصد خواتین کے شعور کو بے دار کرنا ہی تھا۔ راشد الخیری کا عصمت (۱۹۰۸) بھی انھی مقاصد کا حامل تھا۔ محمدی بیگم، صغرا ہمایوں، اکبری بیگم، حسن بیگم، آصف جہاں، انجمن آراء اور نذر سجاد حیدر کی افسانوی تحریریں اسی سلسلے میں کی جانے والی نمایاں کوششیں تھیں۔

نذر سجاد حیدر کا شمار اردو کی اولین قصہ گو خواتین میں ہوتا ہے جنھوں نے بنت نذر باقر کے نام سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ نذر سجاد حیدر اردو کے پہلے افسانہ نگار یلدرم کی زوجہ اور اردو ادب کی مایہ ناز ناول نگار قرۃ العین کی والدہ تھیں۔ ۱۸۹۴ء میں میر نذر الباقر کے ہاں پیدا ہوئیں جن کا نام مسرت تنویر رکھا گیا۔ میر نذر باقر کا گھرانہ روشن خیال ہونے کے ساتھ ساتھ شدید روایتی پردے کے بھی مخالف تھا۔ میر باقر نے اپنی بیٹی نذر زہرا اور ان کی چھوٹی بہن ثروت کی تعلیم وتربیت کے لیے ایک یورپین میم ملازم رکھی۔ وہ اپنی بڑی بیٹی نذر زہرا کو ڈاکٹر بنانا چاہتے تھے مگر وہ اردو کی ایک قابل فخر ادیب بن کر سامنے آئیں۔ انھوں نے افسانے مضامین اور ناول لکھے جو زمانے کے مشہور رسائل تہذیب نسواں،

خاتون اور عصمت میں شائع ہوئے۔ ۱۹۰۹ء میں مولوی ممتاز علی کے جاری کردہ ہفتہ وار اخبار پھول کی ایڈیٹر بھی رہیں جو دارالاشاعت لاہور سے شائع ہوتا تھا۔ اس کے علاوہ نذر سجاد نے بچوں کے لیے 'سلیم کی کہانی'، 'پھولوں کا ہار'، 'سچی رضیہ اور اس کی بکری' جیسی کہانیاں لکھیں جنھیں پنجاب ٹیکسٹ بک کمپنی نے اردو نصاب کا حصہ بنالیا۔

اختر النساء بیگم نذر سجاد حیدر کا پہلا ناول ہے جو ۱۹۱۰ء میں چودہ سال کی عمر میں لکھا۔ نذر سجاد نے دس ناول اور دو سوانح لکھے جن میں سے اختر النساء بیگم کے علاوہ آہ مظلوماں (۱۹۱۴ء)، جاں باز (۱۹۳۵ء)، نجمہ (۱۹۳۹ء) اور حرماں نصیب (۱۹۳۸ء) زیادہ مقبول ہوئے۔ مولانا رزاق الخیری نذر سجاد کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اگر یہ بحث چھڑے کہ خود عورتوں میں کس نے سب سے پہلے اپنی جنس کی مظلومیت اور بے چارگی پر آنسو بہائے اور ان کے شرعی حقوق کے حصول کی انتھک کوششیں کیں، عظیم المرتبت، بلند پایہ لکھنے والیوں میں اردو کی کون سی مصنفہ ہے جس کی ساٹھ برس کی تحریروں میں کتنا ہی تلاش کیا جائے مشرقی شرافت کے خلاف کوئی ایسا لفظ نہ نکلے گا جس سے نسوانی وقار مجروح ہو تو ان سوالوں کے جواب میں صرف ایک ہی نام لیا جائے گا۔''(۷)

نذر سجاد نے جب لکھنا شروع کیا تو یہ بیسویں صدی کے اوائل کا دور تھا۔ جس میں ہندوستان سیاسی و سماجی ہر دو سطوں پر بڑی تبدیلیوں کی زد میں آ چکا تھا۔ پرانی اقدار تیزی سے بدل رہی تھی لیکن عوام کا ایک طبقہ ایسا بھی تھا جو انگریزوں کے خلاف سرگرم عمل نئی تبدیلیوں کو قبول کرنے پر آمادہ نہ تھا۔ اس وقت ہندوستان مسائل کی آماجگاہ بن چکا تھا۔ عورتوں کی حالت خاص طور پر خراب تھی۔ معاشرے کے بے جا رسم و رواج کی قید نے عورت پر بہت ظلم ڈھایا تھا۔ تعلیم کے فقدان نے جاہلانہ ریت و رواج کو تقویت بخشی جس کی وجہ سے معاشرہ مسلسل انحطاط کی طرف بڑھ رہا تھا۔ ایسے میں لوگ اصلاح کے لیے آئے۔ خواتین نے اپنے طبقے کی اصلاح کے لیے آواز اٹھائی۔ انھی خواتین میں نذر سجاد حیدر کا نام اہم ہے۔ انھوں نے نہ صرف اپنی تحریروں کے ذریعے عورت کو معاشرے کا اہم جزو قرار دیتے ہوئے اسے اس کی صلاحیتوں سے آگاہ کروایا بل کہ غازی پور میں اسلامیہ گرلز سکول قائم کر کے لوگوں کو تعلیم نسواں کے لیے قائل کرنے کی کوششوں کا آغاز کر دیا۔ نتیجتاً انھیں شدید مخالفتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ نذر سجاد اور چند دوسری خواتین نے آل انڈیا مسلم لیڈیز کانفرنس کا اہتمام کیا۔ یہ کانفرنس کامیاب رہی لیکن ایک اخبار نے تنقید کرتے ہوئے لکھا:

> ''جب سے یہ تحریک شروع کی گئی ہے بہت سی گوشہ نشین خواتین میں ایک جوش سا پیدا ہو گیا ہے۔ خدا نہ کرے۔ بنت نذر باقر اور ان کی ہم خیال لڑکیوں اور بیگمات کو اس میں کامیابی ہو یہ بے جا آزادی کا پیش خیمہ ہے۔''(۸)

نذر سجاد حیدر نے ان تمام مخالفتوں اور تعصّبات کی فکر نہ کرتے ہوئے حقوق نسواں اور تعلیم نسواں کے لیے جدوجہد جاری رکھی۔ نذر سجاد کی مساعی جمیلہ کا مقصد خواتین کو اپنے صلاحیتوں کی پہچان کروا کر بہ وقتِ ضرورت ان کو بروئے کار لانے کا جذبہ اجاگر کرنا تھا۔ اس کے حصول کے لیے انھوں نے ایسے کردار تخلیق کیے جو تعلیم یافتہ، باہمت، خود

اعتماد، اور آزاد خیال ہیں۔ جو اپنا راستہ خود اپنی جود جہد سے متعین کرتے ہیں۔ اختر النساء بیگم کی تخلیق بھی مصنفہ کی اسی سوچ کی عکاس ہے۔

نذر سجاد کی تحریروں کے موضوعات عورت کی مظلومیت، بے چارگی، پردے کی بے جا پابندی، تعلیم کی کمی، دوسری شادی، عورت کے عورت پر مظالم، بے جا آزادی ورمغرب کی اندھی تقلید کے خلاف ہیں۔ اختر النساء بیگم بھی انھی موضوعات پر مشتمل ایک ایسا ناول ہے جو انھوں نے انتہائی کم عمری میں تہذیب نسواں کے لیے لکھا۔

اختر النساء بیگم:

اختر النساء بیگم انیسویں صدی کے روایت پرست معاشرت میں ایک تعلیم یافتہ لڑکی کی دردناک سرگزشت ہے جو اپنی روشن خیالی اور تعلیم کی بدولت مسائل پر قابو پالیتی ہے۔ نذر سجاد نے یہ ناول طبقہ اناث کی اصلاح وحمایت میں لکھا وہ خود لکھتی ہیں:

> ''اپنے قلم کج مج رقم سے ایک مضمون قصے کے پیرائے میں لکھنا شروع کر دیا جس میں بے سوچے سمجھے دوسری شادی کی خرابیاں، جاہل ماں کا سوتیلی اولاد سے برابر تاؤ، تعلیم یافتہ لڑکی کی کا بدمزاج جاہل سوتیلی ماں کی اطاعت کرنا اور دوسری شادی کے بعد باپ کا بیٹی کی طرف سے بے پروا ہو جانا اور جاہل بیوی کے کہنے سے ایک جاہل وذلیل گھر میں بیٹی کی شادی کر دینا اور سمجھ دار لڑکی کا صبر وتحمل کے ساتھ سب مصیبتیں برداشت کرنا اور بعد انتقال شوہر لاوارثی کی حالت میں کوشش اور محنت سے اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے قومی خدمت میں عمر بیوگی بسر کرنا وغیرہ مضامین مذکورہ تھے۔''(۹)

اختر النساء بیگم کا پلاٹ دو گھرانوں کی کہانی پر مشتمل ہے۔ ایک گھرانہ رفیق احمد اور دوسرا مسز وقار کا ہے۔ رفیق احمد کی بیٹی اختر النساء آٹھ برس کی تھی کہ اس کی ماں جو کہ ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ اور نہایت سلیقہ شعار خاتون تھیں، وفات پا گئیں۔ بیوی کی وفات کے بعد رفیق احمد (بی۔اے۔ایل۔ایل۔بی) جو کہ نہایت آزاد خیال جنٹلمین تھے۔ لوگوں کے کہنے سننے میں آ کر دوسری شادی پر آمادہ ہو گئے۔ جانی بیگم ان کی دوسری بیگم تھی جو نہایت بدسلیقہ، پھوہڑ اور جاہل عورت تھی، جس نے آتے ہی نہ صرف پورے گھر کا نظام بگاڑ دیا بل کہ اختر بھی ان کے سوتیلے پن کا بری طرح شکار ہونے لگی۔ لیکن اپنی امن پسند طبیعت کے بدولت کبھی باپ سے شکایت نہ کی۔ بیوی کے چکر مکر میں آ کر رفیق احمد اپنی بیٹی سے لاتعلق ہو جاتے ہیں۔ نتیجتاً اختر جیسی سلیقہ شعار اور پڑھی لکھی لڑکی کی شادی، جانی بیگم اپنے مفاد کی خاطر ایک جاہل وذلیل گھرانے میں کرا دیتی ہے جہاں پہلے ہی سے کئی مسائل اور مصیبتیں اختر کی منتظر تھیں جنھیں اختر خاموشی سے برداشت کر گزرتی ہے۔ شوہر ظفر کی وفات کے بعد مسائل ودقتوں میں گھری اختر دوبارہ تعلیم کا سلسلہ شروع کرتی ہے اور انتھک محنت وکوشش کے بعد اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے انسپکٹریس زنانہ مدارس کے عہدے پر فائز ہو کر اپنی زندگی قومی خدمت کے لیے وقف کر دیتی ہے۔

ناول میں اختر کی خالہ مسز وقار کے گھر کا نقشہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک تعلیم یافتہ، با اخلاق اور شریف لوگوں پر مشتمل ایک گھرانہ ہے جس کی امن وآشتی، سکھ، چین لوگوں کے لیے قابل تقلید ہے۔ یہ مسز وقار کی بہترین تربیت وپرورش کا نتیجہ ہے جو وہ ہر کام شریعت وتہذیب کے تقاضوں کے مطابق سرانجام دیتی ہیں۔

نذر سجاد کا یہ ناول ان کی روشن خیالی، جدت پسندی اور ہندستانی سماج پر ان کی وقت نظر کا بین ثبوت ہے۔ ناول میں مصنفہ نے تصویر کے دو رخ پیش کرتے ہوئے ایک طرف لاڈلی اور جانی بیگم کے کرداروں کی صورت میں ناخواندہ ہندوستانی عورت کی جہالت و کج رویوں کو سامنے لایا ہے جس کج خلقی، بدسلیقگی اور جہالت کے باعث کنبے کے کنبے بربادی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ناول میں جانی بیگم ایک ایسا ہی کردار ہے جو ہندوستانی نام نہاد پردے اور رسم و رواج کی ایسی اسیر ہے کہ مسز رفیق جیسے عالی خیال شخص کو اپنے دام جال میں ایسا پھانس لیتی ہے کہ وہ اب اکثر اوقات گلے اور ہاتھوں میں پھولوں کے گجرے لپیٹے رکھتے تھے۔ اسی پر بس نہیں تھا بل کہ پوری رفیق منزل جو مرحومہ مسز رفیق کی نفاست اور اعلیٰ ذوق کا نمونہ تھی ہندستانی رسم و رواج کا اکھاڑہ بنا ڈالتی ہے۔ کھانے کا کمرہ، خانساماں، باورچی خانہ، مالی، سب کچھ بدل دیتی ہے یہاں تک کہ ہندوستانی پردے کے پیش نظر باغیچے کے جنگلے کے گرد دقاتیں لگوا دیتی ہے۔

یہ ناول مصنفہ کے جدت پسند خیالات کا ترجمان ہے لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ وہ عورت کی مادر پدر آزادی کی حامی ہیں بل کہ انھیں پردہ کی بے جا پابندی کھلتی تھی کیوں کہ وہ جانتی تھیں کہ: ''ہندوستانی پردے کا اسلام سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ شدت کا پردہ محض ہندوستان کی اختراع ہے۔''(۱۰)

دراصل نذر سجاد اس پردے کے خلاف تھیں جو عورت کو چار دیواری میں قید کر کے زندگی کی دوڑ دھوپ میں شریک ہونے میں حائل تھا جس کو بنیاد بنا کر ہندوستانی مسلم سماج نے عورت کی صلاحیتیں سلب کر لی تھیں۔ ناول میں جانی بیگم نہ صرف اس روایتی پردے پر سختی سے کار بند ہے بل کہ ایک ان پڑھ و جاہل عورت کے روپ میں سوتیلی ماں کا ایک ایسا کردار بھی ہے جو اپنے جاہلانہ اور عدوات پر مبنی فیصلوں کی بدولت اختر کی زندگی کو اجیرن بنا دیتی ہے۔ ناول میں اختر موقع بہ موقع اس کی عتاب کا نشانہ بنتی نظر آتی ہے۔ نذر سجاد نے اس ناول میں سوتیلی ماں کے ناروا سلوک کا عذاب سہنے والی اختر کی زندگی کو پیش کر کے ہندستانی مسلم سماج میں پنپنے والی دوسری شادی جیسی قبیح رسم کا خاتمہ کرنا چاہا۔ دوسری شادی اور سوتیلی ماں کی بدسلوکیوں کا کرب سہنے والے بچوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے نذر سجاد لکھتی ہیں۔

> ''جاہل و ظالم سوتیلی ماں کے ہاتھوں ہزاروں بن ماں کے بے بس بچوں کی جانیں عذاب میں ہیں لڑکے پھر بھی تھوڑے عرصے بعد خود مختار ہو کر ان عذابوں سے نجات پا لیتے ہیں لیکن افسوس بے چاری لڑکیوں کی حالت پر جو بوجہ بے زبانی بے بسی و کم علمی کے عمر بھر کو برباد اور زندہ درگور ہو جاتی ہیں۔ اول تو سوتیلی ماں کے اختیار میں میکے میں ہی سخت محنت اٹھاتی ہیں۔ پھر ماں کی مہربانی سے دوسرا گھر بھی دوزخ سے کم نہیں ملتا۔''(۱۱)

ایسا ہی کچھ قصے کی ہیروئن اختر کے ساتھ ہوا۔ رفیق احمد بھی اختر کو سوتیلی ماں کو سونپ کر بیٹی کی ہر طرح کی ذمہ داری سے بے نیاز ہو گئے، اور بغیر تحقیق و چھان بین تعلیم یافتہ اختر کو ایک بے جوڑ شخص سے منسوب کر دیا گیا۔ اختر کو اس بات کا نہایت قلق تھا جس کا اظہار یوں کرتی ہے۔

> ''وہ کون لوگ ہیں کہاں کے ہیں؟ کیسے ہیں؟ جس کے ساتھ میری زندگی بسر ہو گی۔ اس کی عادات۔ مزاج۔ اخلاق۔ تعلیم۔ عمر۔ خیالات۔ نام تک بھی تو مجھے معلم نہیں.....''(۱۲)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اختر کو اس زبوں حالی کا شدت سے احساس تھا، کہ جہالت کی بنا پر عورت کی مرضی و رضا کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ اختر کس طرح عورت کی بے بسی اور بے زبانی کو محسوس کرتی ہے۔ اس کا اندازہ اس وقت بھی ہوتا ہے۔ جب مسز وقار اپنی بیٹیوں کو نسبت طے کرنے سے پہلے ان کی رائے لینا چاہتے ہیں۔ تب اختر سماج کے جھوٹے روایتی اصولوں کے خلاف اپنے خالہ اور خالو کے طرز عمل کو سراہتی ہے:

> ''یہ آپ کی زمانہ شناسی اور دور اندیشی اور اس بے بس و بے زبان فرقے کے حال پر کمال مہربانی ہے کہ اپنا ہر طرح کا اطمینان اور سوچ بچار اور پسند کر لینے پر بھی ان کم عمر، کم سمجھ بے چاریوں کی رائے معلوم کرنا ضروری سمجھتے ہیں جن کی تمام عمر کے ساتھ ان معاملات کا تعلق ہے۔ میرے خالو جان آپ کی اس اعلیٰ ہم دردی اس سچی محبت کا جو اپنی لڑکیوں سے ہے بل کہ یوں کہوں کہ اس بے کس فرقے سے ہے تہ دل سے شکریہ ادا کرتی ہوں۔''(۱۳)

اختر النساء بیگم کا عورت کے لیے بے بس اور بے زبان طبقے جیسے الفاظ کا استعمال اس امر کا غماز ہے کہ اختر عورت کی مظلومیت کو محسوس کرتی تھی۔ نذر سجاد معاشرت کی کج رویوں کی محض نشان دہی پر اکتفا کرنے والوں میں سے نہ تھی۔ وہ ایک مصلح تھیں اپنی تحریروں کے ذریعے اصلاحی مشن لے کر چلیں تھیں جس کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کے لیے مسئلے کا حل بھی پیش کیا۔ اس مقصد کے لیے اپنی ناولوں میں تعلیم یافتہ گھرانوں کو تشکیل دیا۔ ناول اختر النساء بیگم میں مسز وقار کا گھرانہ ہے جس میں مرد اور عورت کی کوئی تفریق نہیں۔ حصول تعلیم اور زندگی بسر کرنے کے طور طریقے دونوں کے لیے یکساں ہیں حقوق و فرائض میں دونوں مساوی درجہ پر فائز ہیں۔ مسز وقار کے گھرانے کا ماحول پیش کر کے نذر سجاد حیدر معاشرت کے لیے تعلیم کی اہمیت واضح کرنا چاہتی ہیں کہ تعلیم انسان کی زندگی پر خوش گوار اثرات مرتب کرتی ہے۔ یہ تعلیم ہی کے ثمرات تھے کہ مسز وقار اور ان کا گھرانہ لغو رسومات سے کوسوں دور تھا۔ ایک موقع پر بچپن کی منگنی کے خلاف مسز وقار اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتی ہیں:

> ''چوں کہ ہم لوگ صغر سنی کی منگنی و شادی کے مخالف ہیں اس لیے کوئی رسم ان کی زندگی میں نہ کی گئی۔ خیال تھا جب دونوں تعلیم سے فارغ ہوں گے تو دیکھا جائے گا۔''(۱۴)

انیسویں صدی کے مسلم معاشرے میں کئی قباحتوں نے رسوم کی صورت اختیار کر رکھی تھی۔ مثلاً بچپن کی منگنی بچپن کی شادی اور نکاح وغیرہ۔ نذر سجاد نے عقد ثانی، پردے کی بے جا پابندی کے ساتھ اس موضوع کو بھی اپنی تحریروں میں پیش کرتے ہوئے کہا:

> ''زمانہ بدل گیا ہے لڑکیاں گائے بکریاں نہیں رہیں کہ جہاں چاہا باندھ دیا جائے۔ نذر سجاد شادی سے قبل منگنی کو اچھی چیز سمجھتی ہیں کہ اس رسم صورت میں لڑکا اور لڑکی ایک دوسرے کو دیکھ سکتے ہیں۔ اور ساتھ یہ تجویز بھی دی کہ نکاح سے بیشتر ان دنوں میں خط و کتابت بھی کروادی جائے۔''(۱۵)

اس ناول میں مسز وقار ایک ایسا کردار ہے جو حقوق نسواں کے لیے مسلسل متحرک و سرگرم عمل ہے جو اپنی تقریر اپنے عمل کے ذریعے ہر اس رواج کی جو عورت کو انسانیت کے مقام سے گرا کر باندی و کنیز کے درجہ تک لے جاتا ہے۔

پر زور مذمت کرتی ہیں۔ وہ ہر اس امر کو جو عورت کی زندگی کو براہ راست متاثر کرتا ہے۔ وہ ہندوستانی سماج میں پنپنے والی رسومات قبیحہ ہی کیوں نہ ہو جنھیں اس معاشرے میں اہم فریضہ سمجھ کر ادا کیا جاتا تھا۔ سخت چوٹ کرتی ہے اور ان تمام فضولیات سے چھٹکارے کا حل تعلیم نسواں کو گردانتی ہیں۔ نذر سجاد جہاں ایک طرف تعلیم نسواں کی اہمیت پر زور دیتی ہیں وہیں وہ جانتی ہیں عورت کے بدلے ہوئے روپ کو سماج قبول نہیں کر پائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ مصنفہ نے اختر کو سوتیلی ماں اور سسرال کے ہر دکھ اور وحشیانہ سلوک پر صبر قناعت کا مجسمہ بنا کر پیش کیا۔ ساس سسر اور شوہر کے مرنے پر چچا سسر ساس کی خدمت پر مامور کر دیا۔ یہاں تک کہ سلطانہ جیسی گنوار عورت کے قدموں میں گر کر گھر وچھت کی بھیک مانگنے پر مجبور کر دیا۔ جب کہ نئی تعلیم کی بدولت اختر کسی بھی اسکول میں کام کر کے بافراغت زندگی بسر کر سکتی تھی۔ اس کے باوجود اس قدر مصائب اپنے سر لیے ہوئے تھی۔ نذر سجاد زمانہ شناس عورت تھیں وہ جانتی تھیں مردانہ سماج تو درکنار جہالت کی اسیر خواتین بھی اختر کے اس اقدام کو قبول نہیں کر پائیں گی۔

> ''کہ دیکھو تعلیم کا اثر۔ وکیل صاحب نے اپنی لڑکی کو پڑھایا تھا اس کا کیا اچھا نتیجہ نکلا؟ ہندوستانی رانڈیں ایک کونے میں پڑ کر ساس سسر کی جوتیوں میں عمر بسر کر دیتی ہیں۔ یہ علامہ نوکری کرنے نکلی۔''(۱۶)

بیوہ کی زندگی ہندوستانی معاشرت کا کرب ناک پہلو ہے۔ جس میں فضولیات کا حصار اس کے وجود کے گرد کھینچ کر زندگی کا دائرہ اس پر تنگ کر دیا جاتا تھا۔ پوری زندگی سوگ کی حالت میں ثواب کی نیت سے بٹھا دی جاتی ہے۔ اس نے ہنسنے، بولنے، کھانے، پہننے، اوڑھنے کو حقارت و نفرت سے دیکھا جاتا۔ جس کا تذکرہ اختر بڑے دکھ کے پیرائے میں کچھ اس طرح کرتی ہے:

> ''آپ نہیں جانتے کہ ہندوستانی بیوائیں کس حالت میں زندگی بسر کرتی ہیں۔''(۱۷)

بیوگی کے بعد اختر پھر سے اپنا سلسلہ تعلیم بحال کرتی ہے تو پردہ آڑے آجاتا ہے۔ ایسے مشکل وقت میں پردہ ترک کرتے ہوئے ان مسائل اور مجبوریوں کو بیاں کرتی ہے جو انیسویں صدی کے روایت پرست مسلم معاشرت میں تعلیم نسواں کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ تھے۔

> ''ابا جان صرف اس غرض سے میں نے اپنا نام بدلا تھا کہ اختر النسا مشہور ہونے سے سب پہچان جائیں گے کہ میں ایک ہندستانی مسلمان لڑکی ہوں اور مجھے یہ بات اس لیے پسند نہ تھی کہ ایک مسلمان لڑکی کا آزادانہ طریق سے تعلیم پانا ہماری قوم کی نظروں میں کھٹکے گا اور معیوب سمجھ کر عوام کی نظریں مجھ پر پڑیں گی اور میں تماشا بن جاوں گی۔ لوگ ہزاروں باتیں بنائیں گے اور تو علیحدہ رہے قومی اخبارات ہی لعن طعن کر کے کچھ کا کچھ لکھیں گے اس خیال سے بجائے اختر کے ستارا نام ظاہر کیا کہ پارسی لڑکی سمجھ کر کسی کو حرف گیری کا موقع نہ ملے گا۔''(۱۸)

عورت کے حوالے سے مسلم سماج میں جہالت کا سلسلہ یہی پر نہیں تھمتا بل کہ تعلیم حاصل کر کے جب اختر اپنے بل بوتے پر کام کرنے لگتی ہے۔ تو مخالفین تعلیم نسواں کی طرف سے اٹھنے والے ممکنہ اعتراضات کے پیش نظر اپنے والد کو

ایک خط کے ذریعے آگاہ کر کے اپنی مجبوریوں سے بھی مطلع کر دیتی ہے۔

''ابا جان زمانہ بہت برا ہے خصوصاً ان اطراف تو جہالت کی گھٹا چھائی ہوئی ہے۔ کان پور اور میرٹھ کے بہت سے مخالفین تعلیم نسواں میری بابت آپ کو بہت کچھ برا بھلا کہیں گے اور بیگم صاحبہ تو غضب ہی ڈھائیں گی جس کا مجھے از حد خیال ہے مگر میں مجبور ہوں کہ سوائے قومی خدمت کے میری بسر اوقات کا اور کوئی ذریعہ نہیں۔''(۱۹)

اختر کی خسیّت نوکری کرنے اور تنہا زندگی بسر کرنے پر مردانہ سماج کے ردعمل کا ادراک رکھتی ہے۔ لیکن وہ باحوصلہ اور مضبوط قوت ارادی کی مالک لڑکی ہے جو محض اس وجہ سے اپنی زندگی خراب نہیں کرتی بل کہ حالات سے مسلسل نبرد آزما ہونے کے لیے تیار ہے اور اپنی زندگی قومی خدمت کے لیے وقف کر کے لڑکیوں کے لیے مثال قائم کرتی ہے:

''اگر بہتری قوم منظور ہے تو سب سے پہلے جہاں تک ہو سکے۔ تعلیم نسواں عام کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ اس کا انتظام کر لیا تو سمجھنا چاہیے کہ تمام قوم سنبھل گئی۔''(۲۰)

نذر سجاد عورت ہونے کے ناطے اپنے طبقے کے زلوں حالی کا بخوبی احساس رکھتی ہیں۔ وہ چاہتی ہیں عورتوں کی اصلاح ہو تا کہ وہ اپنی زندگی مرضی سے جی سکیں اور اس لیے وہ تعلیم کا حصول از حد ضروری خیال کرتی ہیں۔

حرماں نصیب:

حرماں نصیب فیروزہ اور ظفر کی ناکام داستان عشق اور ایک بہن کی بھائی کے لیے لازوال محبت کی داستان ہے۔ جاپان کی رہنے والی فیروزہ اپنے دادا اور اپنے بھائی فیروز کے ساتھ گرمائی تعطیلات گزارنے کے لیے مسوری آتی ہے۔ یہیں اس کی ملاقات ظفر سے ہوتی ہے۔ اور دونوں ایک دوسرے کو چاہنے لگتے ہیں۔ اس دوران ظفر اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے ولایت چلا جاتا ہے۔ اور فیروز کی اچانک موت ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے بھائی کو بے حد چاہتی ہے۔ اسی لیے وہ صدمہ برداشت نہیں پاتی اور زندگی سے بے زار ہو جاتی ہے اور دنیا کنارہ کش ہو کر تنہا زندگی گزارنے لگتی ہے۔ ظفر ولایت سے واپس آ کر سمجھاتا ہے لیکن وہ شادی کے لیے رضامند نہیں ہوتی اور بھائی کی روح کی تسکین کے لیے ڈاکٹری پڑھ کر غریب لوگوں کی مدد کرتی ہے۔ مایوس و نامراد ظفر والدین کے اصرار پر شادی کر لیتا ہے۔ اس کے دو بچے ہیں وہ مسوری میں قیام پذیر ہے۔ یہاں ظفر کی ملاقات پھر فیروزہ سے ہوتی ہے۔ اور ظفر کو پتا چلتا ہے کہ فیروزہ ابھی تک اس کی محبت دل میں سجائے کنواری ہے۔ یہ جان کر ظفر تڑپ اٹھتا ہے۔ اس کے اپنی بیوی بچے ہیں۔ پھر بھی وہ دل کے ہاتھوں مجبور ہو کر فیروزہ کے پاس پہنچ جاتا ہے لیکن چوں کہ فیروزہ پڑھی لکھی حساس دل کی مالک عورت ہے اسی لیے وہ دوسری عورت یعنی ظفر کی بیوی کا حق چھیننا نہیں چاہتی وہ ظفر سے کہتی ہے۔

''ظفر اب جو باتیں بے سود اور رنج زدہ ہیں ان کے کرنے سے کیا فائدہ اور اگر تم انھیں چھیڑو تو اپنی بیوی کے مجرم ہو۔ میرا مالک سوائے تمھارے کوئی نہ ہوگا۔ مگر تمھاری تمام محبت کی ایک اور دعویدار ہے، تمھارا فرض ہے کہ تم اس سے محبت کرو اس کو خوش رکھو مجھ سے ملنا یا مجھ سے محبت کرنا اخلاقی گناہ اور خدا کا گناہ ہے۔''(۲۱)

فیروزہ ایک عورت ہونے کے ناطے ایک عورت کے لیے شوہر کی محبت اور وفا کی اہمیت جانتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دل میں ظفر کی انتہائی محبت محسوس کرنے کے باوجود ظفر کے بڑھے ہوئے ہاتھ تھامنے سے انکار کر دیتی ہے۔

نذر سجاد کا یہ ناول عورت کی اس ازلی محبت کی بھی کہانی ہے۔ جو وہ بہن کے روپ میں بھائی کے لیے دل میں رکھتی ہے۔ فیروزہ ایک ایسی عورت جو بھائی کی وفات پر دل برداشتہ ہو کر تنہا ایک انجان جگہ پناہ لیتی ہے۔ اور دنیا سے لاتعلقی اختیار لیتی ہے۔ اور فیروزہ کا یہ شدت غم اسے ظفر کی محبت سے بے نیاز کر دیتا ہے۔ اگر چہ فیروزہ کا یہ رویہ بعید از حقیقت معلوم ہوتا ہے، لیکن نذر سجاد نے بہن کی بھائی کے لیے محبت کی شدت کو ظاہر کرنے کے لیے ایسا کیا ہے، نذر نے بہن کی آئیڈیل محبت کو پیش کیا ہے جو اپنی زندگی اور اپنی زندگی کی ہر خوشی بھائی کی محبت پر قربان کر دیتی ہے۔ اور ڈاکٹری پڑھ کر مرحوم بھائی کے ایصال ثواب کے لیے غریبوں کا مفت علاج معالجہ کرتی ہے۔ بنیادی طور پر یہ کہانی فیروزہ کی محبت کا فسانہ غم ہے۔ ایک عورت کی بے لوث محبت کا خوب صورت مرقع ہے۔ بیک وقت دو رشتوں کی محبت کی اسیر فیروزہ کے کرب انگیز لمحوں کی داستان ہے۔ جہاں ایک رشتہ کی جدائی دوسرے سے جدا ہونے کا سبب بنتی ہے۔ یہ ایک عورت کی انتہائی محبت کا وہ رخ ہے جسے سمجھنے میں پدرسری سماج نے ہمیشہ دھوکا کھایا۔ ظفر اسی سماج کا نمائندہ کردار ہے، جو بدگمانیوں میں مبتلا ہو کر نیا رشتہ بنانے پر آمادہ تو ہو گیا، لیکن دوہری کیفیات کا شکار ہو کر رہ گیا۔ اپنے تئیں بیوی کے حقوق و فرائض کا دعویٰ کرنے والا فیروزہ کو بھی دل میں جگہ دیے ہوئے ہے۔ مسوری میں ایک بار پھر سے فیروزہ سے ملاقات پرانی محبت کے تذکرے اور فیروزہ سے ملاقاتوں کی صورت میں نذر نے مردانہ معاشرت کی اس ذہنیت کی عکاسی کی ہے۔ جہاں شادی شدہ مرد کے لیے سب جائز اور روا ہے، مگر یہی سماج عورت پر کوئی بھی لیبل چسپاں کر دینے میں ذرا بھر بھی عار محسوس نہیں کرتا۔ فیروزہ پر بھی بلا جھجک و بلا تحقیق بے وفائی اور سنگ دلی کے مہر ثبت کر دی جاتی ہے۔ عورت جیسی رقیق القلب مخلوق کے لیے ایسے القاب بذات خود مرد کی سنگ دلی کا مظہر ہیں۔ بیگم ظفر جو اپنی سمجھ داری، مزاج شناسی اور محبتوں کی بدولت میاں کی آنکھ کا تارا بن گئی تھیں۔ بالآخر اسی کی بد دیانتی پر پھوٹ پھوٹ کر رو پڑیں۔

> ''ظفر بیگم سے ضبط نہ سکا۔ مسہری پر پڑ کر خوب پھوٹ پھوٹ کر روئیں۔ کیوں کہ انھیں یقین تھا کہ ان کا پیارا شوہر آج فیروزہ سے رخصت ہونے گیا ہے۔''(۲۲)

انگلستان سے ڈاکٹری کر کے لوٹنے پر ایسی ہی سنگ دلی کا سامنا فیروزہ کو بھی ہے۔

> ''.....آخر کیا کروں.....اپنا سا دل سمجھتے ہو نا میرے جاتے ہی شادی رچالی۔''(۲۳)

مصنف نے فیروزہ کے کردار میں خالصتاً ایک مشرقی لڑکی کو پیش کیا ہے۔ جو وفا کا مجسمہ اور محبت کا پیکر ہے اور عہد محبت کا پیکر ہے، اور عہد محبت کو بڑے استقلال سے نبھائے جا رہی ہے۔ نذر سجاد نے اس کے ان نسائی جذبات کو زبان دی ہے جو مشرقی عورت کا خاصا ہیں:

> ''تمھارے خیال میں فیروزہ اس قدر بے وفا، عہد شکن اور وعدہ خلاف ہے کہ سالہا سال تک ایک شخص سے عہدہ پیمان قائم رکھ کر اور کسی سے شادی پر رضا مند ہو جاتی؟ اگر تمھارا یہ خیال ہے تو حقیقت میں بڑے ظالم اور سنگ دل ہو۔''(۲۴)

مشرقی عورت کا جذبہ ایثار تنہائیوں محرمیوں پر ہی منتج ہوتا آیا ہے۔ فیروزہ کو بھی محبتوں میں ایثار کے جذبات نے بالآخر زندگی کے لق ودق صحرا میں تنہا رہ جانے کر مجبور کر دیا۔ جسے وہ نصیب کا کھیل قرار دیتے ہوئے مردانہ وار حالات کے سامنے سینہ سپر ہے۔

فیروزہ نذر کی ایک تعلیم یافتہ، باحوصلہ اور خود اعتماد ہیروئن ہے جو اپنی زندگی کے فیصلے خود کرتی ہے۔ ڈاکٹر بننے کے لیے انگلستان جاتی ہے، جاپان کیسیر کرتی ہے، بھائی کی جدائی میں رنجیدہ دل ہو کر ویرانے میں جا ٹھکانہ کرتی ہے۔ کم عمری میں اس طرح تنہا و بے یار و مددگار رہنا اس کی خود اعتمادی و بہادری پر دلالت کرتا ہے، لیکن ناول میں اس کی یہ خود اعتمادی جذباتیت کا شکار نظر آتی ہے۔ پورا ناول ہی جذبات کا بہتا ہوا دھار معلوم ہوتا ہے۔ مصنفہ نے کرداروں کے احساسات کو بڑی مہارت سے بیان کیا ہے۔ ناول کے آخر میں ظفر و فیروزہ جب ایک دوسرے سے ہمیشہ کے لیے جدا ہو رہے ہیں۔ ایک طلاطم خیز جذباتی منظر ہے:

> ''ظفر کچھ نہ بولا۔ فیروزہ نے خود اس کے دونوں ہاتھ اپنے ہاتھوں میں لے کر دبائے۔ پھر آنکھوں سے لگائے اور وہ سوار ہو کر رخصت ہوا۔ دونوں کے سینے وفور رنج وغم سے پھٹ جانا چاہتے تھے۔ مگر ایک دوسرے کے سامنے دونوں ضبط کئے رہے۔ مگر رکشہ کا بڑھنا تھا کہ خون دل ظفر کی آنکھوں میں امڈ آیا۔ ادھر فیروزہ گھر جا کر صوفے پر گر پڑی اور پھوٹ پھوٹ کر روئی۔''**(۲۵)**

عورت کے جذبات کی ایسی عمدہ عکاسی نذر کی نسائی حسیّت کا بین ثبوت ہے۔

جان باز:

جان باز بھی اس سلسلے میں لکھا گیا ناول ہے جو قمر اور زبیدہ کی کہانی کے گرد گھوم رہا ہے۔ اس کا موضوع وطن پرستی ہے، زبیدہ ایک وطن پرست لڑکی ہے جس کی منگنی قمر سے ہو چکی ہے۔ قمر مغربیت کا پرستار نوجوان ہے۔ جب زبیدہ خود کو قمر کی مرضی کے مطابق نہیں ڈھال پاتی تو قمر اپنی ہم خیال لڑکی نجمہ سے شادی کر لیتا ہے۔ لیکن نجمہ کی حد سے بڑھی ہوئی آزاد خیالی کے باعث دونوں میں علیحدگی ہو جاتی ہے۔ زبیدہ جو قمر کی بے وفائی کے بعد خود کو قومی خدمت کے لیے وقف کر دیتی ہے۔ قمر کی حالت دیکھ کر اس کے قریب آجاتی ہے اور اس طرح دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔

ناول کی کہانی حب الوطنی اور ہندوستانی سودیشی تحریک سے متعلق ہے زبیدہ ناول کا مرکزی کردار ہے جو قمر نامی شخص کی منسوبہ ہے۔ یہ ایک تعلیم یافتہ، باشعور، خود اعتماد، اور سچی قوم پرست (لڑکی) کا کردار ہے جو تحریک عدم تعاون میں عملی حصہ لیتی ہے اور جس کا دل وطن کی محبت کے جذبے سے سرشار ہے۔ مصنفہ نے زبیدہ کو مسلمان (لڑکی) کے لیے آئیڈیل بنا کر پیش کیا ہے لیکن مغربیت کا دل دادہ قمر، زبیدہ جیسی سرخی و غازے سے محروم دیش سدھاک لڑکی میں دل چسپی برقرار نہیں رکھ پاتا۔ اسے قابل رحم حالت میں چھوڑ کر اپنی ہم خیال اور فیشن پرست نجمہ نامی لڑکی کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور شادی کر لیتا ہے۔ نجمہ سے ملاقات کے بعد زبیدہ کی جان نثاری و وفاداری اب اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ یہاں مصنفہ نے مرد کی تلون مزاج فطرت پر چوٹ کرتے ہوئے اسے محبت سے عاری مخلوق قرار دیا۔ جو انسانیت کے بجائے مجسموں کا متلاشی رہتا ہے۔

''مردوں کو حقیقی محبت تو شاذ ہی ہوا کرتی ہے۔ یہ ظاہرا چمک دمک حسن کے شیدائی ہیں۔''(۲۶)

جس کا صلہ ہمیشہ اسے نجمہ جیسی عورت کے روپ میں ملتا ہے نجمہ ایک آزاد خیال اور بے باک لڑکی ہے جسے گھریلو زندگی سے کوئی دل چسپی نہیں ناچ، گانا، اور بال روم جانا جس کا مشغلہ ہے۔ نجمہ کی صورت میں نذر سجاد نے مغربی تہذیب کے دل دادہ طبقے کو سامنے لایا ہے۔ بلاشبہ نذر مسلمان عورت کو آزاد اور نڈر دیکھنا چاہتی تھیں۔ لیکن عورت کی ایسی بے راہ راوی کے خلاف تھیں جس سے عورت کی نسوانیت وقار پر آنچ آئے۔ نذر اپنی صدی کی جدید خیالات کی مالک عورت تھیں لیکن بے جا آزادی کی بالکل قائل نہ تھیں۔ بقول ڈاکٹر شگفتہ حسین:

''.....ان کی ساٹھ برس کی تحریروں میں کتنا تلاش کر لیا جائے، مشرقی شرافت اور وقار کے خلاف کوئی ایک لفظ بھی ایسا نہیں ملتا جس سے نسوانی وقار مجروح ہو.....''(۲۷)

نذر فیشن و جدت کو پسند کرتی تھیں اپنے لڑکپن سے وہ فیشن لیڈر کے طور پر سامنے آئیں اپنی پھوپھی اکبری بیگم کے ساتھ مل کر کپڑوں کو ڈیزائن کرتیں جو فیشن ایبل طبقے میں بہت پسند کیے جاتے۔ اپنی جدت پسند طبیعت کے باوجود ہمیشہ اس امر کے خلاف رہیں جو مسلمانی طریقوں کو مسخ کر دیں۔ وہ مغربیت کے اٹھتے ہوئے طوفان کی مخالفت قمر کی زبانی کرتے ہوئے کہتی ہیں:

''لعنت ہے مسلمانوں کی لڑکی ہو کر یہ ہوس یہ جرات۔''(۲۸)

وہ بیسویں صدی کی ترقی پسند لکھاری اور عورتوں کے حقوق کی بہت بڑی علم بردار تھیں۔ انھوں نے ہر موقع پر عورت کے شرعی حقوق کے لیے آواز بلند کی۔ شادی جیسے اہم فیصلہ کے تعین میں عورت کی پسند و ناپسند کی اس حد تک قائل ہیں کہ ان کے ناولوں کے کردار اپنی بہن کا عقد اس شخص سے کرا دیتے ہیں جیسے بہن پسند کرتی ہے۔ جاں باز کا نور محمد بھی اپنی منہ بولی بہن زبیدہ کی رضا کو مدنظر رکھتے ہوئے قمر سے رشتہ طے کرانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ بغیر عقد مرد عورت کی بے جا بے تکلفی کو نامناسب سمجھتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار ناول میں جگہ جگہ کرتی نظر آتی ہیں۔

نذر بے جا بے تکلفی اور آزادی کو عورت کی عصمت کے منافی قرار دیتی ہیں۔ نذر کا یہ ناول مغرب پرستی کے خراب نتائج پر مبنی ہے۔ اس لیے بہ حیثیت مجموعی عورتوں کے متعلق مصنفہ کے احساسات کا اظہار زیادہ نہیں۔ البتہ زبیدہ کا کردار نذر کے پسندیدہ کردار کی صورت میں سامنے آتا ہے۔

نجمہ:

ناول نجمہ ایک ایسی لڑکی کی سرگشت ہے جو مغربی رنگ میں رنگ کر اپنی زندگی اپنے ہی ہاتھوں برباد کر ڈالتی ہے۔ نجمہ سے جمیل کی ملاقات مسوری میں ہوتی ہے۔ جو ایک دوسرے کو چاہنے لگتے ہیں۔ لیکن جمیل کے گھرانے کی روایت پرستی اسی کھٹکتی ہے وہ جمیل سے کنارہ کش ہو کر کامران نامی شخص سے منسوب ہو جاتی ہے۔ جو ایک انتہائی روشن خیال اور عیاش پرست کردار ہے جلد ہی اس کا دل نجمہ سے اکتا جاتا ہے اور دونوں کی نسبت ختم ہو جاتی ہے۔ اب نجمہ کو جمیل کی قدر معلوم ہوتی ہے مگر جمیل والدین کے اثرار پر شکیلہ سے شادی کر چکا ہوتا ہے۔ اس صدمے کی تاب نہ لاتے ہوئے کس مپرسی کی حالت میں اس دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے۔

نذر کا یہ ناول بھی دوسرے ناولوں کے طرح رومانوی انداز میں اصلاح معاشرہ کا پرچارک ہے۔ یہ وہ دور تھا جب مسلمانوں کا ایک طبقہ اپنی پرانی اقدار کو سینے سے لگائے بیٹھا تھا اور دوسرا روشن خیالی کی رو میں بہہ کر اپنی بھرپور تہذیبی اقدار سے بھی متنفر ہو گیا تھا۔ نتیجتاً دونوں ہی رو بہ زوال تھے۔ نذر مشرق و مغرب کی بہترین خصوصیات کی انتخاب اور امتزاج چاہتی تھی۔ شکیلہ کی گفتگو مصنفہ کے انھی خیالات کی ترجمان ہے۔

''میری یہ رائے نہیں کہ لڑکیوں کو سخت پردے میں بٹھایا جائے یا اعلیٰ تعلیم سے محروم رکھا جائے۔ مگر اس امر کا خیال رکھنا لازمی ہے لڑکے لڑکیوں کو مذہبی تعلیم اور اچھی تربیت سب سے پہلے دی جائے۔''(۲۹)

ان کا یہ ناول مشرق و مغرب کے تہذیبی امتزاج کی خوب صورت مصوری ہے۔ جہاں عورت شمع محفل بھی نہیں اور مقید خانہ بھی نہیں۔ اگر چہ نذر کو مردوں کی برابری کا دعوی نہ تھا۔ لیکن مساویانہ حقوق کی وہ سب سے بڑی علم بردار تھیں۔ نذر نے مساویانہ حقوق کی جنگ تو تا عمر لڑی لیکن مسلمان خواتین کی بے جا آزادی کی ہمیشہ مخالف رہیں۔ نجمہ کے کردار کا بھیانک انجام مصنفہ کی اسی سوچ کا ترجمان ہے کہ آزادی بے راہ روی کا نام نہیں۔ نجمہ بے جا آزادی کا شکار ہو کر کامران جیسے غلط نوجوان سے منسوب ہو جاتی ہے جب کہ نجمہ کی کیفیت یہ ہے کہ:

''بس جناب میں بھر پائی، اب دولہا نہیں چاہیے کافی بدنام ہوئی ایک قدیم شریف گھرانے کی لڑکی کی ناچ گھروں میں گئی، غیر شخص کے ساتھ آزادانہ گھومتی پھرتی۔ مگر خدا جانتا ہے میں نے اس کو اپنی آئندہ زندگی کا مالک سمجھ کر ایسا کیا۔''(۳۰)

اس ناول کا ایک اور کردار نجمہ کی زندگی پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ

''اگر لڑکیوں کو آزادی دی جائے تو اس کے یہی نتیجے رہیں گے۔ نجمہ نے اپنی پوری زندگی حد سے زیادہ آزادی کی ہوس میں اپنے ہاتھوں برباد کر ڈالی۔''(۳۱)

نذر کا یہ تبصرہ عورت کی بے جا آزادی پر قدغن لگاتا ہے قراۃ العین اپنی والدہ کے حوالے سے ایک واقع کا ذکر کرتی ہوئے لکھتی ہیں کہ موسم گرما میں مسوری کے سوائے ہوٹل میں چند مسلمان خواتین ہال روم میں رقصاں نظر آئیں تو نذر سجاد نے ناگواری کا اظہار کرتے ہوئے کہا:

''عوام ایسے ہی مسلمان لڑکیوں کی تعلیم اور بے پردگی کے خلاف ہیں بہت سے لوگ اپنی لڑکیوں کو کالجوں اور اسکولوں سے اٹھا چکے ہیں۔ مسلمان عورتوں کو ہال روم میں ناچتے دیکھ کر سخت افسوس ہوا۔ آخر تفریح کے اور بھی ہزار طریقے ہیں سیر و شکار، ٹینس، اسکٹینگ، گالف۔''(۳۲)

نذر عورت کی بے باکی و فیشن پرستی کو پسند نہ کرتی تھیں۔ تاہم معاشرتی قدروں اور آزادی کی حدود کے احساس کے ساتھ وہ عورت کے لیے اظہار رائے کی آزادی کی داعی تھی۔ لیکن روایت پرست سماج عورت تو درکنا مرد کو بھی یہ حق دینے کو تیار نہ تھا۔ شرم نے روایت کا حصہ بن کر زبانوں کو مقفل کر دیا تھا۔ بالخصوص شادی کے فیصلے میں فریقین کی رضا کو گناہ اور بے شرمی سے تعبیر کیا جاتا۔ نتیجتاً زندگیاں تلخ و بے مزہ ہو کر رہ جاتیں۔

''شکیلہ بھی سماج کی اس ستم ظریفی کا شکار ہوئی.....اور بڑی وجہ میری خاموشی کی یہ تھی کہ جب ایک خود مختار لڑکا دل پر جبر کر کے بزرگوں کی خوشی کے خیال سے خاموش ہو گیا ہے تو میری کیا ہستی ہے۔غرض کہ جو ہوتا تھا ہو کر رہا اور ہم دونوں کی زندگی بدمزہ اور دوبھر ہوئی۔''(۳۳)

یہی معاشرتی جبر مرد کو منافقت اور عورت سسک سسک کر جینے پر مجبور کر دیتا ہے۔جمیل کی شخصیت کا دوغلا پن نام نہاد مشرقی شرافت ہی کی دین ہے جس کے اظہار میں شادی تو شکیلہ سے رچا لیتا ہے لیکن اپنی محبتوں کا حق دار نجمہ ہی کو بنائے رکھتا ہے۔یہی رویہ شکیلہ بیگم جیسی صابر شاکر اور رحم دل عورت کو بھی اندیشوں میں مبتلا کر دیتا ہے۔شکیلہ شوہر کے اس رویے پر شاکی ہے جو اس کا ہو کر بھی اس کا نہیں۔ذیل اقتباس عورت کے اسی کرب کی عکاسی ہے:

''بہت ہی محبت بھری ساعتوں میں جب کہ وہ مجھ پر بھی نثار ہوا کرتے تھے۔کسی خیال کے آتے ہی گم ہو کر آہ کر لیتے تھے۔ان کی اس کیفیت کا ان کی بیوی کے دل پر کیا اثر ہوتا ہوگا؟ ذرا اور بیویاں اپنے دلوں پر ہاتھ رکھ کر دیکھیں۔''(۳۴)

شکیلہ و جمیل کی ناخوش گوار ازواجی زندگی کا نقشہ بیان کر کے مصنفہ شادی کا بندھن میں بندھنے کے لیے لڑکا اور لڑکی کی رضامندی کو ضروری قرار دیتے ہوئے اپنے ایک کردار کی زبانی کہلواتی ہیں۔

''اگر شادی سے قبل لڑکا یا لڑکی کسی اور سے محبت کرتے ہوں اور شادی دوسری جگہ ہو جائے تو دونوں کی زندگی عذاب ہوتی ہے۔شریف میاں بیوی رو دھو کر بسر کر لیتے ہیں اور بعض طبیعتیں ایسی ہوتی ہیں کہ اپنے خلاف بزرگوں کا حکم سنتیں اور اپنے چاہنے والوں کی جدائی برداشت نہیں ہو سکتی۔ان لڑکے اور لڑکیوں سے جو کچھ سرزد ہوتا رہتا ہے۔وہ آپ کو معلوم ہے معزز خاندان کی عزت برباد ہوتی ہے۔شادی ہمیشہ لڑکے اور لڑکی کی مرضی سے ہونی چاہیے۔''(۳۵)

لیکن ساتھ ہی انھیں احساس ہے یہ کہنا آسان ہے لیکن ریت ورواج کے اسیر معاشرے میں اس پر عمل یقیناً مشکل ہے، کیوں کہ سماج کے بندھن اس کو پسند نہیں کرتے۔

''بھائی ہندستانی شادیاں اس طرح ہوتی ہیں پہلے شادی پھر محبت اور یہ کامیاب شادیاں ہیں اور جو لوگ پہلے محبت پھر شادی کرتے ہیں وہ ناکامیاب رہتے ہیں۔''(۳۶)

اس سے اندازہ ہوتا ہے نذر سماج کے بندھنوں کی سختی سے سخت نالاں ہیں۔نذر کے عہد کو معلومات کی صدی کہا گیا، جس نے ذہنوں کو جلا بخشنے کے ساتھ ساتھ معاشرتی و تہذیبی اقدار کو گھن بھی لگا دیا۔بے راہ روی کی راہیں ہموار ہونے لگیں۔مغربی تعلیم کو محض فیشن پرستی سمجھ لیا گیا۔خواتین میں بھی ایک ایسا طبقہ سامنے آنے لگا جس میں ہندوستانیت تھی نہ نسوانیت۔نذر عورت کے لیے یورپین ملمع کاری پسند نہیں کرتی تھیں۔مسلم معاشرت کے لیے ایسی آئیڈیل لڑکی کا تصور دیتی ہیں جو تعلیم یافتہ ہو، خود اعتماد ہو لیکن بے راہ روی کا شکار نہ ہو غرض وہ ایک مسلم لڑکی کو مشرق و مغرب کی بہترین خصوصیات سے مزین دیکھنا چاہتی ہیں۔

آہ مظلوماں:

آہ مظلوماں بنیادی طور پر دوسری شادی کے خطرناک نتائج پر مبنی ہے۔ناول میں دو کہانیاں چلتی ہیں۔ایک اعلیٰ طبقے کی اور دوسری متوسط طبقے کی۔ یہ قصہ ڈپٹی صاحب کا ہے۔ان کی شادی ایک معزز گھرانے میں ہوتی ہے۔ بی بی کا نام سلطنت آرا ہے جو ایک پڑھی لکھی باشعور عورت ہے۔ڈپٹی صاحب اور سلطنت آرا میں محبت موجود ہے لیکن ایک عورت زرین نامی ان کے درمیان آجاتی ہے۔میاں صاحب ان کے چنگل میں پھنس جاتے ہیں بیگم کو حیلے بہانوں سے میکہ روانہ کر کے خود اس سے شادی کر لیتے ہیں۔سلطنت آرا کو شادی خبر ملتی ہے تو وہ بے چاری پھر بھی شوہر کی طرف آجاتی ہے۔ زرین کے طرح طرح کے الزامات کو برداشت کرتی ہے۔زرین ڈپٹی صاحب کے دل سے سلطنت آرا کو نکالنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ کچھ عرصہ صاحب ڈپٹی صاحب بیمار پڑ جاتے ہیں۔زرین ڈپٹی کی صحت سے مایوس ہو کر ملازمہ کے ساتھ مل کر زیور لے کر فرار ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ اسے حدشہ ہے کہ اس اپنے زیور ڈپٹی صاحب کے علاج کے لیے فروخت کرنے پڑ جائیں گے۔سلطنت آرا کو جب ان تمام معاملات کی خبر ہوتی ہے تو وہ تمام خطائیں بھول کر یہ کہتے ہوئے کہ آپ نے کوئی انوکھا کام نہیں کیا۔مردوں کا کام ہی یہ ہے۔ڈپٹی صاحب کی طرف لوٹ آتی ہیں۔سلطنت اس سماج کی پیداوار تھی جس میں مرد کی ہر خطا اور منافقانہ رویے کو مرد کا شیوہ کہ کر معاف کرنے کا سبق عورت کو کم سنی ہی سے پڑھایا جاتا تھا اور اسے عورت کے شریفانہ طور واطوار سے منسوب کیا جاتا تھا۔یہی وجہ ہے کہ سلطنت تعلیم وشعور سے بہرہ مند ہونے کے باوجود ڈپٹی صاحب کے سنگ دلانہ فعل پر یہ کہ کر خاموش اختیار کر لیتی ہے۔

> ''میں بھی یہ سب باتیں جانتی ہوں اور تنہا ہی ان کو پورا مزہ دکھا سکتی ہوں مگر مجھے یہ کسی طرح گوارا نہیں کہ خلاف دستور شرفا ہندستان میں کوئی جھگڑا کراوں جو مصیبت ہوں گی برداشت کروں گی۔ مگر منھ سے اف تک نہیں کروں گی۔''(۳۷)

ناول کا دوسرا حصہ متوسط گھرانے کا ہے۔ جہاں عظمت اس کی والدہ اور اس کی بیوی زبیدہ رہتے ہیں۔زبیدہ سلیقہ منداور خاموش طبع عورت ہے۔ یہ ایک ایسا کردار ہے جو پدرسری سماج کی مشرقیت کی تعریف کا مکمل عکاس ہے۔ناول میں سلطنت آرا اپنی جدید تعلیم اور زبیدہ اپنی جہالت کے ساتھ سماجی اقدار اور مشرقی روایات کی پاس دار نظر آتی ہیں۔اگر سلطنت آرا یہ پاس داری تعلیم نسواں کو منفعیت کے لیبل سے بچانے کے لیے تھی تو زبیدہ اس تہذیب کی دین تھی جس میں شوہر مجازی خدا اور ساس حقیقی خدا کا روپ تھی جس کی خوش نودی حاصل کرنے کی تاکید سن بلوغ سے ہی بچیوں کو دی جاتی تھی۔یہی وجہ ہے جب آبادی بیگم اپنے بیٹے کی دوسری شادی کرواکر زبیدہ کو پرانے گھر بھیج دیتی ہے۔تو زبیدہ ہر طرح کا ستم خاموشی سے سہہ گزرتی ہے کہ یہ شرفاء کی عورتوں کا دستور تھا۔ظلم کے بدلے تابعداری اور وفاداری اس صدی کی عورت کی تہذیب بن چکی تھی۔زبیدہ اسی تہذیب کا نمائندہ کردار ہے۔ جو بگڑے ہوئے حالات میں نہ صرف اس گھر میں واپس آتی ہے بل کہ شوہر اور ساس کی تیمارداری بھی کرتی ہے اور سلائی کڑھائی کے کام سے گھر کا خرچ بھی چلاتی ہے۔ یہ ناول دراصل عورتوں پر کیے جانے والے مظالم اور دوسری شادی کے خطرناک نتائج کو سامنے لاتا ہے۔جس کا شکار اعلیٰ اور متوسط دونوں گھرانوں کی خواتین ہیں۔جن کے لیے شوہر کی دوسری شادی کو بے بسی سے قبول کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔

نذر کی نسائی حسیت عورت کی مظلومیت پر نوحہ کناں ہے۔ یہاں وہ آبادی بیگم اور ڈپٹی صاحب کی دوسری بیوی کی صورت میں عورتوں کے اس طبقے کی نشان دہی کرتی ہیں جو عورت کو پیستی ہیں اور خود اپنے طبقے کو برباد کرتی ہیں۔اس

قصے میں زبیدہ اور سلطنت آراء ایک ہی طرح کے حالات سے دوچار ہیں۔ دونوں حالات کا مقابلہ بہادری سے کرتی ہیں لیکن چوں کہ سلطنت آراء تعلیم یافتہ عورت ہے اپنے حقوق کا ادراک رکھتی ہے وہ شوہر سے دبے الفاظ میں دوسری شادی کی وجہ بھی پوچھتی ہے۔

''کوئی ضرورت نظر نہ آئے آپ کے عقد ثانی کی کوئی شکایت نہیں سنی۔۔۔ میں یہ بھی نہ کہ سکوں گی کہ اولاد کے لیے شادی ہے۔ کیوں کہ لڑکا موجود ہے۔''(۳۸)

زبیدہ اور سلطنت آراء کا کردار مظلوم ہونے کے ساتھ ساتھ مضبوط بھی ہے۔ دونوں اپنے شوہر کی شادی پر رونے دھونے کی بجائے حالات کا مقابلہ کرنے کے لیے تیار رہتی ہیں جب کہ انھیں اپنے شوہر کے اس فعل کا دکھ بھی ہے۔ سلطنت آراء اعلیٰ طبقے سے ہے اور زبیدہ متوسط سے اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ دوسری شادی کا خطرناک مرض دونوں طبقات میں بدرجہ اتم موجود تھا۔ اس ناول کا سب سے مضبوط کردار زبیدہ کا ہے۔ وہ اتنی حوصلہ مند ہے کہ شوہر کی دوسری شادی کے بعد سوتن کی خدمت کرتی ہے۔ بچوں کو سنبھالتی ہے لیکن اف تک نہیں کرتی۔ شوہر کی لاپروائی اور بے حسی کے نتیجے میں مایوسی کا شکار ہونے کی بجائے سلائی کر کے بچوں کے اخراجات پورے کرتی ہے اور جب شوہر کی حالت خراب ہوتی ہے تو واپس آ کر گھر سنبھالتی ہے۔ سوت کے بچے کا دھیان رکھتی ہے۔ نذر عورت کو مجبور ہوتے ہوئے بھی اس قدر مظبوط دیکھنا چاہتی ہیں کہ وہ خود بے سہارا ہو کر بھی کسی کا سہارا ہے جس کے لیے اس صبر کا ہونا بہت ضروری ہے۔ یہ ایک اصلاحی ناول ہے مصنفہ کے الفاظ میں جا بجا احتجاج کا رنگ واضح نظر آتا ہے۔ قوم کے ریفارمر کو پکارنے کے ساتھ نذر عورتوں کو احتجاج کے لیے اکساتی ہیں لیکن ان کا رویہ پھر بھی وہی ہے۔ جو ایک شوہر پرست بیوی کا ہو سکتا ہے۔ بھائی رشید الملک سلطنت آراء کو اکساتے ہیں۔

''ڈپٹی صاحب نکاح ثانی کی کوئی نہ کوئی وجہ ضرور بتائیں اجازت مذہبی کی آڑ میں جس قدر چاہے ظلم کر لیا۔ آخر ان کو ضرورت ہی کیا تھی دوسری شادی کی۔۔۔۔ آپ ہرگز اس وقت خاموشی اختیار نہ کریں۔ آپ کی صدہا ہندستانی مظلوم بہنیں اسی مصیبت میں گرفتار ہیں۔ اگر آپ نے بھی انھیں کی طرح روجھینک کر زندگی دی تو کچھ فائدہ نہ ہوگا آپ کی تعلیم کا۔''(۳۹)

رشید الملک کا کردار ایک پڑھے لکھے باشعور اور روشن خیال ہندوستانی مرد کا ہے جو تانیثی سوچ اور روپ کا حامل ہے۔ رشید الملک اپنے ہم جنسوں کے روایتی اور جاہلانہ رویوں سے نالاں و عاجز نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب اس کا بہنوئی (ڈپٹی صاحب) اس کی بہن کو دھوکا دے کر دوسری شادی رچا لیتا ہے تو وہ ایک عام ہندوستانی کی طرح عورت کو ہر ظلم برداشت کر کے کر کے سسرال سے مر کر ڈولی اٹھنے کی نصیحت نہیں کرتا بل کہ وہ ایک پڑھی لکھی عورت کا ایسے رویے پر چُپ سادھ لینے کو پورے طبقہ نسواں کے خلاف ظلم سے تعبیر کرتا ہے۔

دکھ بھری کہانی:

دکھ بھری کھانی کا موضوع بھی دوسری شادی اور جہیز کا لالچ ہے۔ قصے کا مرکزی کردار نجیبہ کے حالات کے سامنے بے دست و پا ہے جو ایک غریب گھر میں پیدا ہوئی یتیمی ولاوارثی نے ماموں ممانی کے در پر لا پھینکا۔ احسان علی سے شادی نے نئی مصیبتوں کے در اس پر وا کر دیئے شوہر بیوی کا قدر دان ہو تو ساس کے روپ میں موجود عورت کی ازلی دشمنی آڑے آئی۔ اولاد نرینہ کے بہانے احسان کی دوسری شادی طے کر دی گئی۔ حمیدہ ایک تو نئی بیوی تھی۔ دوسرے جہیز بھی نجیبہ سے زیادہ لائی تھی۔ پدرسری ذہنیت نے نئی بیوی کے آنے پر پرانی بیوی کو مالکن سے نوکرانی کی حیثیت پر لایا اور بالآخر

گھر سے نکال باہر کھنڈر مکان میں ڈال دیا۔ قصے کے آخر میں مصنفہ جذباتی ہو کر قوم کے ریفارمر کو پکارتی ہیں۔

''اے قوم کے ریفارمر سب سے پہلے اس بے بس مظلوم فرقے کی خبر لینی ضروری ہے آخر یہ بھی تو اس قوم کا ایک حصہ ہے۔ جن کے ہاتھوں قوم پرورش پاتی ہے۔''(۴۰)

ناول کا اختتام خزنیہ ہے۔ نجیبہ ویرانی و مایوسی کے عالم میں کھنڈر نما عمارت میں دم توڑ دیتی ہے۔ نذر نے اپنے دیگر ناولوں کی طرح اس ناول میں بھی مرد کی خود غرض فطرت اور ساس کے روپ میں عورت کی اس رقابت کو موضوع بنایا جو تعلیم و تربیت کے فقدان کے باعث خواتین میں دائمی قدر کے طور پر پائی جاتی تھی۔

مذہب اور عشق:

مذہب اور عشق اسلامی ناول ہے لیکن یہ نذر کے دیگر ناولوں سے الگ ہے۔ اس کا موضوع عورت کی اصلاح ہی ہے مگر یہ اصلاح اپنے طور پر کرانے کے بجائے نذر نے اسلام کے نقطہ نظر سے کروائی ہے۔ ناول کی ہیروئن کا نام سوشیلا ہے جو ایک تعلیم یافتہ آزاد گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔ جب بیرون ملک سے تعلیم حاصل کر کے لوٹتی ہے تو اس کی ملاقات ایک مسلمان نوجوان شبیر سے ہوتی ہے۔ اسلام میں عورت کے مرتبے اور مقام کو لے کر دونوں کی بات ہوتی۔ شبیر سوشیلا کی اسلام کے بارے میں غلط فہمیوں کو دور کرتا ہے۔ وہ سوشیلا کے پوچھے گئے تمام سوالوں کا قرآن و حدیث کی روشنی میں جواب دیتا ہے۔ سوشیلا بے حد متاثر ہوتی ہے اور اسلام قبول کرنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ وہ شبیر کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ بظاہر یہ ایک رومانوی کہانی ہے لیکن نذر نے سوشیلا کے سوالات کے ذریعے خواتین کو پیش آنے والے کئی مسائل پر توجہ دلائی ہے۔ سوشیلا شبیر سے کہتی ہے:

''دنیا کے کسی مذہب نے عورتوں کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے اور ہر مذہب عورتوں کو مردوں کی کنیز قرار دیتا ہے جن لوگوں میں جتنی مذہبیت ہے ان میں عورت اس قدر ذلیل ہے۔''(۴۱)

سوشیلا سمجھتی ہے کہ ہر مذہب عورت کے ساتھ ناانصافی کرتا ہے۔ کیوں کہ وہ عورت کے ساتھ رکھا جانے والا غیر مساویانہ سلوک ہی ہر طرف دیکھتی ہے جب کہ شبیر اس غلط فہمی کو دور کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اسلام میں عورت کو مساویانہ درجہ حاصل ہے۔ سوشیلا عورتوں کی شادی کے متعلق بحث کرتی ہے کہ عورت کو سماج میں مرضی کی شادی کی اجازت نہیں لڑکی کی مرضی کے خلاف اس کی شادی کہیں بھی کر دی جاتی ہے۔ شبیر اس معاملے میں بھی اسلام کی روشنی میں اسے حقائق سے آگاہ کرتا ہے۔

''اسلام میں ہر مرد عورت کو سن بلوغ تک پہنچنے کے بعد اس کا کامل اختیار دے رکھا ہے کہ وہ جسے چاہے رفیق زندگی بنائیں۔''(۴۲)

اسلام کے اصولوں کے مطابق اتنی باتیں سن کر سوشیلا بے حد متاثر ہوتی ہے۔ سوشیلا ہر بات کو حقائق پر رکھنے کی عادی ہے کیوں کہ وہ ایک تعلیم یافتہ لڑکی ہے۔ اسلام قبول کرنے کے فیصلے پر اس کی بھاوج چندرانی اسے سختی سے تنبیہ کرتی ہے۔ تو سوشیلا جواب میں کہتی ہے:

''اس زمانہ میں کوئی کسی پر سختی کرنے کا مجاز نہیں ہے۔ میں تو ہندوستانی ادب و لحاظ کی وجہ سے سب کچھ سہتی ہوں۔ اگر نہ سہوں تو کسی کو مجھ پر بے جا تشدد کا حق حاصل نہیں ہے۔ کیا آپ لوگ پرانے ہندوؤں کی روایات کو تازہ کرنا چاہتے ہیں۔ ایک آزاد خیال لڑکی یہ سختی برداشت نہیں کر

سکے گی۔''(۴۳)

سوشیلا اپنی زندگی اپنی مرضی سے گزارنا چاہتی ہے وہ سماج کے کھوکھلے اصولوں اور نام نہاد عزت پر اپنی زندگی قربان نہیں کرنا چاہتی اس لیے مخالف کے باوجود بھی وہ اسلام قبول کرتی ہے۔شادی سے قبل شبیر سوشیلا سے پوچھتا ہے۔کہ کہیں وہ اس کی محبت کی خاطر تو اسلام قبول نہیں کر رہی۔اس پر سوشیلا واضح انداز میں کہتی ہے۔کہ عورتوں سے متعلق میرے ذہن میں کئی سوال تھے،ان کا واضح جواب مجھے اسلام میں نظر آیا۔میں نے اس لیے اسلام قبول کر لیا۔اس سے بات واضح ہوتی ہے۔کہ سوشیلا کی اسلام کی طرف رغبت کی وجہ اسلام میں عورت کی مساویانہ حیثیت ہے۔نذر کوئی باضابطہ مذہبی مبلغ نہیں تھی لیکن جب انھوں نے دیکھا کہ دوسرے مذاہب کی نسبت اسلام میں عورت کی حیثیت بہتر ہے تو انھوں نے اس بات کو تفصیلی طور پر اپنے ناول میں پیش کیا۔یہ بھی خواتین کی اصلاح کی ایک کوشش ہے۔

نذر کی سنائی حسیت عورت کی جس حیثیت کو دیکھنا چاہتی تھی وہ انھیں اسلام میں نظر آئی۔وہ اس لیے اس بات کو کھلے طور پر نمایاں کرتی ہیں۔نذر پردے کے خلاف تھی اور عورتوں کی آزادی میں اسے ایک رکاوٹ خیال کرتی تھی۔وہ اپنے ناول میں بھی اسی احتجاج کو بلند کرتی نظر آئی جب سوشیلا پردے کے بارے میں گل نار سے پوچھتی ہے تو وہ کہتی ہے:

''بہن پردے میں ایک دو خرابیاں ہو تو بیان کی جائیں،اس میں برائی ہی برائی ہے۔''(۴۴)

نذر کے نزدیک پردے میں کوئی اچھائی نہیں بل کہ پردہ عورت کی لیے قید ہے۔اس لیے وہ اپنے کرداروں کے ذریعے پردے کو خراب گردانتی ہیں۔غرض کہ نذر کے خیالات یہ آشکا کرتے ہیں یہ وہ سماج میں عورت کو کس طرح دیکھنا چاہتی تھی۔

ثریا:

ناول ثریا کا موضوع بغیر مرضی کی شادی کے خراب نتائج ہیں۔اس ناول کا مرکزی کردار ثریا ہے جو کہ ایک حسین لڑکی ہے جس کے والدین کا انتقال ہو چکا ہے اور یہ اپنی دادی کے ساتھ رہتی ہے۔نواب کیواں قدر اس کے چاہنے والوں میں سے ایک ہیں۔جن سے اس کی ملاقات اپنی سہیلی موہنی کے بھائی سندر لال کی پارٹی میں ہوتی ہے۔دونوں ایک دوسرے کو پسند کرنے لگتے ہیں اور شادی کرنا چاہتے ہیں لیکن کیواں قدر کے گھر والے اس شادی کے لیے رضامند نہیں ہوتے۔کیوں کہ وہ کیواں قدر کی نسبت بچپن سے ہی سلطنت آراء سے طے کر چکے تھے۔کیواں قدر گھر والوں کی مرضی کے خلاف،موہنی اور سندر لال کی مدد سے خاموشی کے ساتھ ثریا سے شادی کر لیتے ہیں۔کیواں کے والدین جب ان کی سلطنت آراء سے شادی کی تاریخ مقرر کرنا چاہتے ہیں تو انھیں معلوم ہوتا ہے کہ کیواں نے ثریا سے شادی رچا لی ہے لیکن وہ اس رشتے کو قبول کرنے کے بجائے کیواں کو عاق کرنے کی دھمکی دیتے ہیں جس پر کیواں سلطنت آراء سے شادی کر لیتا ہے۔ثریا اس وقت کیواں کے بچے کی ماں بننے والی ہوتی ہے۔دادی کے لیے یہ بات باعث ننگ و عار تھی کہ شادی ہوتے کسی نے نہ دیکھی اور نواسہ سب دیکھیں۔صبح ہوتے ہی گھر چھوڑ کر بھتیجے کے پاس چلی گئیں۔ثریا نے بھی اس بربادی قسمت پر لکھنؤ چھوڑ دیا اور انتہائی مصیبت زدہ زندگی گزارنے لگی۔کیواں قدر شادی کے سال بعد سول سروس کے لیے انگلینڈ روانہ ہو گیا۔ہندوستان واپسی پر ایک روز ان کی ملاقات ثریا سے ہو جاتی ہے۔اب کیواں معاشی طور پر فارغ البال ہے اپنی مرضی سے زندگی گزار سکتا ہے۔لہٰذا والدین کی پسند سے لائی ہوئی بیوی کو والدین کے پاس چھوڑ کر آئندہ زندگی ثریا اور اپنے

بیٹے آسمان قدر کے ساتھ گزارنے کا فیصلہ کرتا ہے۔

نذر کے اس ناول کا موضوع بھی بغیر مرضی کی شادی اور اس سے جنم لینے والی تلخیاں ہیں۔ جن کا شکار ہر دو سطح پر عورت ہی ہوتی ہے۔ چاہے وہ سماجی اقدار کی پاس داری میں سلطنت کے روپ میں بیوی بنے یا پسند کی صورت میں ثریا کی شکل میں سامنے آئے۔ دو سطح پر جذباتی و ذہنی کرب کا شکار عورت ہی ہوتی ہے۔ ناول عورت کے ازدواجی زندگی کے اس کرب کو بیان کرتا ہے جو شوہر کے روپ میں مرد کے بے التفاتی کے رویے سے سہتی ہے۔ ناول میں ثریا ان تکلیف دہ لمحات سے اس وقت گزرتی ہے جب کیواں قدر مجبوریوں کے سامنے بے بس ہو کر سلطنت آراء سے منسوب ہو کر ثریا کو ایک بچے کے ساتھ بے سہارا چھوڑ دیتا ہے۔ سلطنت آراء کو اس اذیت کا اس وقت سامنا ہے جب وہ اپنی تمام محبت کیواں پر نچھاور کر کے تین بچوں کے ساتھ کیواں کی طرف سے جھٹلا دی جاتی ہے۔ مرد کے اس دوغلے پن پر نذر کی نسائیت نوحہ کناں ہے؛ ''یہی ہے مردوں کی انسانیت و محبت آفرین ہے۔''(۴۵)

نذر نے اس ناول میں ایک اہم معاشرتی المیے کو پیش کیا ہے کہ متحدہ ہندوستان میں والدین کی اکثریت بچوں کی شادی کے معاملے میں اپنی پسند و ناپسند کو اہمیت دیتی ہے اور بچوں کی رائے کو اس معاملے میں بے شرمی سے تعبیر کرتی ہے۔ زبردستی کے منڈھ دیئے جانے والے فیصلوں کے نتیجے میں کئی زندگیاں تلخ ہو جاتی ہیں۔ بچے باشعور ہونے کے باوجود اپنی من چاہی زندگی نہیں گزارتے۔ کیواں قدر سلطنت آراء کو چھوڑنے کی وجہ اپنے والد کو لکھتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> '' حضور جانتے ہیں کہ مجھے سلطنت آراء بیگم (بیوی) سے ذرا محبت و موانست نہیں۔ اس صورت میں ان سے کیسے نباہ کر سکتا ہوں جب کہ میری دل و جان کی مالک مجھے مل گئی ہے .....آپ میری۔۔۔۔ اس بے ادبی کو معاف فرمائیں گے اور آئندہ اپنے پوتوں کی شادیوں کے وقت احتیاط سے کام لیں گے اور ان کی شادیاں ان کی مرضی کے موافق کریں گے۔''(۴۶)

نذر کامیاب ازدواجی زندگی گزرنے کے لیے لڑکا اور لڑکی کی رضامندی کو ضروری گردانتی ہیں۔ ناول میں ثریا جب کیواں خاموشی سے نکاح کرنے پر کہتی ہے کہ خدا ہمارا گناہ معاف نہیں کرے گا تو نذر کیواں قدر کی زبان سے یہ بات پیش کرتی ہیں:

> ''ہم نے خدا کا ذرا بھی گناہ نہیں کیا اگر کچھ ملزم ہیں تو سوسائٹی کے جاہلانہ رسم و رواج کے۔ ہمیں شرعاً و قانوناً یہ حق حاصل ہے کہ اپنی پسند و محبت سے اپنے عمر بھر کے رفیق کا انتخاب کریں۔ والدین یا کوئی دخل انداز ہونے کا مجاز نہیں ہو سکتا۔''(۴۷)

نذر کے دور میں متحدہ ہندوستانی معاشرت کئی پُر فریب رسم و رواج میں جکڑی ہوئی تھی جس کے نتیجے میں کئی معصوم عورتوں کی زندگیاں جہنم بن رہی تھیں۔ نذر ایک اصلاحی پرچارک کے طور پر اُبھری اور اپنے ناولوں کے ذریعے سماج سے ان فرسودہ ریت و رواج کو ختم کر کے ان کی اصلاح کرنی چاہیے۔

شہید جفا:

اس ناول کا موضوع دوسری شادی اور اس سے پیدا ہونے والی ناگوار صورتِ حال ہے۔ ناول کے مرکزی کردار کوشلیا، سرلا، مسٹر چند اور مسٹر روشن لال ہیں۔ کوشلیا اور سرلا کی دوستی انگلینڈ میں بورڈنگ سے شروع ہوئی ہے۔ انگلینڈ

سے واپسی پر جہاز میں ان کی ملاقات مسٹر چندر سے ہوئی ہے۔کوشلیا، مسٹر چندر میں دل چسپی لینے لگتی ہے۔مسٹر چندر بھی اسے پسند کرنے لگتے ہیں اور کوشلیا سے شادی کرنا چاہتے ہیں مگر والدہ اور دادی کے اس رشتہ کو قبول نہ کرنے کی وجہ سے ناراضگی میں جائیداد چھوڑ کر ایک سیٹھ کی دوکان کی منیجری اختیار کر لیتے ہیں لیکن کوشلیا ان سے بے وفائی کر کے اپنی دوست سرلا کے شوہر روشن لال سے شادی رچا لیتی ہے۔سرلا ان دنوں نینی تال میں ٹھہری ہوئی تھی۔کوشلیا کی دھوکا دہی سے اپنے شوہر کے ساتھ شادی کی خبر پڑھتے ہی رنج والم کی کیفیت میں زندگی کا گلا اپنے ہی ہاتھوں دباڈالتی ہے۔

نذر کا یہ ناول مرد کی دوسری شادی جیسے قبیح فعل پر جنم لینے والے عورت کے اس درد و کرب کا عکاس ہے جس نتیجے میں وہ زندگی ہار بیٹھتی ہے۔ ہندوستانی معاشرہ میں کثرت ازدواج نے رواج کی صورت اختیار کر لی تھی جس کی زد میں پڑھا لکھا، ان پڑھ، ادنی، اعلی ہر طبقے کا مرد تھا۔ جو کوئی بھی جواز یت پیش کر کے شادی کر لیتا تھا اور بعض دفعہ جواز دینے کی بھی ضرورت محسوس نہ کرتا تھا۔مسٹر روشن لال بھی شہید جفا کا ایک ایسا ہی کردار ہے۔ جو اولاد نرینہ کے بہانے بیوی کی سہیلی کوشلیا کو رفیقِ حیات بنالیتا ہے۔ یہ سوچے سمجھے بغیر کہ سرلا کا بھری کائنات میں اس کے سوا کوئی بھی عزیز اور سرپرست باقی نہیں رہا۔نذر عورت ہونے کے ناطے عورت کی اس تڑپ کو اچھے سے محسوس کرتی ہیں جو مرد اسے دوسری شادی کی صورت میں دان کرتا ہے۔اس لیے وہ ایسے مرد کو ظالم اور ایسی رسموں کو وحشیانہ قرار دینے میں ذرا بھی نہیں چونکتی؛ ''ظالم مرد اور ہندوستانی رسمیں تعلیم پا کر بھی یہ لوگ ایسے وحشیانہ فعل کرنے سے نہیں رکتے۔''(۴۸)

وہ جانتی ہیں کہ مردوں کا یہ فعل اس سماج کے لیے قابل نفریں نہیں بل کہ اولاد نرینہ کی آڑ میں کی گئی شادیاں مردانہ سماج میں ضرورت اور وقت کا تقاضا کہلاتی ہیں۔اس لیے وہ سرلا کہ بہ زبانی کہتی ہیں:

> ''.....لوگ اُن کی شادی کو ضرورت وقت کے مطابق بجا کہیں گے کہ ۵ سال سے اولاد نہیں ہوئی دوسری کرنی لازمی تھی۔''(۴۹)

نذر سجاد کی نسوانی سوچ ناول میں جا بجا اس روایت کا تدارک کرتی نظر آتی ہے اور اس حصول کے لیے وہ قصہ کے کرداروں کے خارجی افعال پر زور دیتی ہیں۔

نذر سجاد کے یہ ناول نو آبادیاتی ہندستان کی معاشرتی وسماجی زندگی کے بہترین عکاس ہیں۔انھوں نے اپنی تحریروں میں نہ صرف مسلم معاشرت کی عورت کی مجبوری، بے بسی ولاچاری کو پیش کیا بل کہ انھیں ایک الگ راہ بھی دکھائی۔ نتیجتاً عورتیں اپنی روایتی زندگی سے ہٹ کر نئی چیزوں کو اپنانے کے لیے غور وفکر کرنے لگی اور جدید تبدیلیوں میں خود کو مدغم کرنے کی ریس میں شرکت کرنے لگی۔نذر کی تحریروں نے خواتین میں ایک نئی سوچ اور ایک نئے شعور کا احساس پیدا کیا۔ ذرا اپنی صدی کی روشنی خیال اور جدت پسند خاتون تھی۔مگر ان کی تانیثی فکر مغربی تانیثیت سے قدرے مختلف تھی۔مغرب سے جنم لینے والی فیمینزم کی تحریک برصغیر میں داخل ہو کر ہندوستانی مسلم سماج کے معاشرتی تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر ایک نئی صورت میں اردو ادب میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ہارون انیس،فیمینزم اور پاکستانی عورت،مشمولہ: فیمینزم اور ہم، (کراچی:وعدہ کتاب گھر، ۲۰۰۵ء)،مرتبہ:فاطمہ حسن،ص۱۲

۲۔ ناصر عباس نیر،متن، سیاق اور تناظر،(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۱۲ء)،ص۹۱

۳۔ فیمینزم اور پاکستانی عورت،مشمولہ:فیمنزم اور ہم،ص۱۲

۴۔ ثاقب رزمی۔آزادی نسواں کا نیا سویرا،(کراچی: مکتبہ دانیال،۱۹۸۲)،ص۹۱

۵۔ عقیلہ جاوید،اردو ناول میں تانیثیت،(ملتان:بہاءالدین زکریا یونیورسٹی،۲۰۰۵ء)،ص۵۵

۶۔ صغرا مہدی،تحریک نسواں کے علم بردار:خواجہ الطاف حسین حالی،مشمولہ:فیمینزم اور ہم،ص۲۱

۷۔ عظمیٰ فرمان،اردو کی ادبی تحقیق وتنقید میں خواتین کا حصہ ،ص۳۴

۸۔ قرۃ العین حیدر، کار جہاں دراز ہے،(لاہور: مکتبہ اردو ادب،س ن)،جلد اول،ص۲۰۹

۹۔ نذر سجاد، اختر النسا بیگم،(لاہور:دارالاشاعت پنجاب،۱۹۲۵ء)،مرتبہ:قرۃ العین حیدر،ص۵۷

۱۰۔ نذر سجاد حیدر،ایک تجویز،مشمولہ:عصمت ، (دہلی:۱۹۲۸ء)،جلد۴،ص۳۰۲

۱۱۔ اختر النسا بیگم،ص۵۷

۱۲۔ ایضاً،ص۱۰۴

۱۳۔ ایضاً،ص۴۴

۱۴۔ ایضاً،ص۹۰

۱۵۔ نذر سجاد،رسم منگنی،مشمولہ: عصمت،(دہلی:۱۹۲۷ء)،جلد۲۸،ص۳۲۹

۱۶۔ اختر النساء بیگم ،ص۱۷۲،۱۷۳

۱۷۔ ایضاً،ص۲۴۱

۱۸۔ ایضاً،ص۲۳۶

۱۹۔ ایضاً،ص۱۷۹

۲۰۔ ایضاً،ص۱۴۶

۲۱۔ نذر سجاد حیدر،حرماں نصیب ،(لاہور:دارالاشاعت پنجاب،۱۹۳۸ء)،ص۸۶

۲۲۔ ایضاً،ص۷۳

۲۳۔ ایضاً،ص۷۰

۲۴۔ ایضاً،ص۷۶

۲۵۔ ایضاً،ص۸۹

۲۶۔ نذر سجاد حیدر، جان باز،ص۳

۲۷۔ شگفتہ حسین، بنت نذر باقر اور آزادی نسواں، مشمولہ: دریافت، (اسلام آباد: نمل، ۲۰۰۳ء)،ص۵۰۰

۲۸۔ جان باز،ص۱۵

۲۹۔ نذر سجاد حیدر، نجمہ، (دہلی: عصمت بکڈپو، ۱۹۴۲ء)،ص۱۷۴

۳۰۔ ایضاً،ص۲۱

۳۱۔ ایضاً،ص۱۷۵

۳۲۔ کار جہاں دراز ہے،ص۲۷۲

۳۳۔ نجمہ،ص۱۷۳

۳۴۔ ایضاً،ص۱۶۹

۳۵۔ ایضاً

۳۶۔ ایضاً،ص۱۰۷،۱۰۸

۳۷۔ نذر سجاد حیدر، آہ مظلوماں، (لاہور: دارالاشاعت پنجاب ۱۹۴۰ء)،ص۲۴

۳۸۔ ایضاً،ص۶۰

۳۹۔ ایضاً،ص۲۴

۴۰۔ نذر سجاد حیدر، دکھ بھری کہانی، (لاہور: یونین سٹیم پریس، ۱۹۱۵ء)،ص۲۱،۲۲

۴۱۔ نذر سجاد حیدر، مذہب اور عشق، (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۴ء)، مرتبہ: قرۃ العین حیدر،ص۸۵

۴۲۔ ایضاً،ص۱۱۴

۴۳۔ ایضاً،ص۹۲

۴۴۔ ایضاً،ص۱۰۶

۴۵۔ نذر سجاد حیدر، ثریا، (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)،ص۷۸

۴۶۔ ایضاً،ص۱۰۵

۴۷۔ ایضاً،ص۵۱

۴۸۔ نذر سجاد حیدر، شہید جفا، مشمولہ: نیرنگِ خیال، (راولپنڈی، ۱۹۳۲ء)،ص۳۲

۴۹۔ ایضاً،ص۲۸

⊙ سدرہ عارف

ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

⊙⊙ ڈاکٹر محمد افضال بٹ

صدر شعبہ اُردو، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

⊙⊙⊙ ڈاکٹر طاہر عباس طیب

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

علی عباس جلال پوری کی نثری تخلیقات (افسانہ، ناول، ڈراما، مکاتیب): ایک جائزہ

Abstract:

Literature has evolved from classic era to present times. Every era's writers, poets, critics and philosophers have added to this treasure. Literature takes its topics from life in general and society in particular. We find a lot of literature that proved their mettles in their particular genres; however, there are a few who have excelled in several genres at the same time. In Urdu literature, one such personality is Ali Abbas Jalal Puri who is a famous philosopher, fiction writer and critic. He started his literary journey by writing short stories. Later, he also wrote novels. In addition, his letters also add great richness to Urdu literature. His literary services are wonderful reflection not only of his experiences but also of his thought and philosophy. This article seeks to review literary services of Ali Abbas Jalalpuri's fiction.

Keywords:

Versatile Literature Fiction Literary Letters Novel Shortstory Jalalpuri Ali Abbas

ادب (Literature) اردو میں مستعمل اصطلاح عربی زبان کا لفظ، اپنے مختلف معنی و مفہوم کا حامل ہے۔ عربی میں اسے ضیافت اور مہمان نوازی کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ عربوں کے نزدیک چونکہ مہمان نوازی

شرافت سمجھی جاتی تھی اس لیے شائستگی، سلیقہ، خوش بیانی، چاشنی اور حسن ادب کے معنوں میں شامل ہوا۔ فرہنگ تلفظ میں شان الحق حقی نے ادب کے معنی یوں بیان کیے:

''اَدَب۔ تعظیم، تکریم، لحاظ، خوش اسلوبی، شائستگی؛ کسی زبان کی یا کسی موضوع پر دقیع، عمدہ، دل پسند تحریریں، نظم ونثر کی تخلیقات اور ان سے تعلق رکھنے والی تنقیدی یا تحقیقی انشائیں۔''(۱)

انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا کے مطابق:

ترجمہ (مقالہ نگار): ''فنی طور پر ادب، الفاظ کی ایسی تنظیم ہے جو مسرت بخش ہے اور ان (الفاظ) کی مدد سے یہ ادب تجربے کی ترسیل اور ارتفاع کرتا ہے۔''(۲)

ادب نظریات اور انسانی خواہش کے وجود سے جنم لیتا ہے۔ انسانی زندگی کے افکار و خیالات، احساسات کا اظہار و بیان، زبان اور الفاظ کے ذریعے جب دوسروں تک پہنچے تو ادب کہلاتا ہے۔ ایسا تمام سرمایہ جو جذبات اور فکر و تخیل سے تحریر میں لایا جائے جس کو پڑھ کر انسان خوشی اور مسرت حاصل کرے ادب ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''ایسی تحریر کو ادب کہا جا سکتا ہے۔ جس میں الفاظ اس ترتیب و تنظیم سے استعمال کیے گئے ہوں کہ پڑھنے والا اس تحریر سے لطف اندوز ہو اس کے معنی سے مسرت حاصل کرے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب لفظ و معنی اس طور پر گھل مل جائیں کہ ان میں 'رس' پیدا ہو گیا ہو۔ یہی 'رس' کسی تحریر کو ادب بناتا ہے۔''(۳)

ایسی تحریر جس کا اثر وقتی نہیں ہوتا جو زمان و مکاں سے آزاد ہو کر آفاقیت کی حامل ہو وہی ابدیت کا درجہ رکھتی ہے۔ ادب میں انسان کے تخیل اور تجربے کو ابھارنے کی ایسی قوت ہوتی ہے کہ پڑھنے والا اس کا ادراک کر لیتا ہے۔ ادب کے بنیادی ستون خیال کی پرواز، رنگینی خیال، نزاکت، لطافت، قدرت، انسانی مشاہدات اور فکر کی گہرائی ہے۔ ادب کسی بھی معاشرے یا سماج کا وہ کلیدی عنصر ہے جو تہذیب کو ترقی کی راہ پر چلاتا ہے۔ جو قوموں کو تنزلی سے ترقی کی طرف لے جاتا ہے۔ انہیں عزت و عظمت عطا کرتا ہے۔ کسی بھی ملک و قوم یا معاشرے کے افراد اپنی عظمت، علم و ذہانت، عمیق مشاہدے کو یا تو مذہب پر صرف کرتے ہیں یا پھر ادب کے ذریعے قوموں کے شعور کو بیدار کرتے ہیں۔ ڈاکٹر خالد اقبال یاسر رقم طراز ہیں:

''ادیب جس خطہ ارضی کا باشندہ ہوتا ہے اس کا ماحول، توہمات، عقائد، روایات، رسوم، دینی تہوار، ملبوسات، فن تعمیر اور مظاہر فطرت اپنی تمام مرئی و غیر مرئی جزئیات کے ساتھ اس کے وجدان کا حصہ بن جاتے ہیں اور وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر مختلف زاویوں سے انہی مظاہر کے نقش اپنے فن میں ابھارتا چلا جاتا ہے۔''(۴)

ادیب عمل ادراک کی غیر معمولی قوت کے ذریعے شعور کی سطح کو بیدار کرتا ہے۔ جس سے جذبات، میلانات، تجربات ہمارے شعور کا حصہ بن جاتے ہیں اور ہم زندگی کے نئے معنی تلاش کر لیتے ہیں۔ ادیب زندگی کے مسائل کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ بہت سے لوگوں کا نقطہ نظر واضح ہو جائے۔ محمد خاور نوازش کے نزدیک:

''ادب کو زندگی کا ایسا اظہار کہا جا سکتا ہے جو کسی زبان کے وسیع ذخیرہ الفاظ میں سے چند ا کائیوں

کی تنظیم سے وجود پاتا ہے۔ یہ اکائیاں وہ الفاظ ہوں گے جو زندگی کے مختلف احساسات، جذبات، خیالات اور فکر کو لطیف انداز میں پیش کر سکیں۔ گویا ادب کو جو چیز ادب کے درجے پر فائز کرتی ہے وہ زندگی ہے اور اس کا اظہار ہے۔''(۵)

لفظوں کے خوبصورت پیرائے میں ڈھال کر بیان کرنے کا ہنر صدیوں سے چلا آ رہا ہے۔ زندگی کے نشیب و فراز کو خوب صورت اور منفرد انداز میں جب کوئی ادیب بیان کرتا ہے تو اس معاشرے کی تصویریں جا بجا اُجاگر ہونے لگتی ہیں۔ ہر معاشرے کو فہم و فراست، حکمت و دانش، جذبات و احساسات اور سماجی شعور رکھنے والے افراد کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ یہی وہ طبقہ ہے جن کے ذریعے معاشرے کی حقیقی تصویریں منظر عام پر آتی ہیں اور یہی ذی شعور لوگ معاشرے میں بیداری پیدا کر کے اس کی نئی تشریح کرتے ہیں اور اپنی حکمت و دانش، فہم و فراست سے زندگی کے اُلجھے مسائل کو سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

اردو ادب کی ایسی ہی ایک ہمہ جہت شخصیت علی عباس جلالپوری ہیں۔ وہ فلسفی اور مفکر ہونے کے ساتھ ساتھ بنیادی طور نثری ادب پر بھی دسترس رکھتے تھے۔ انہوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ سے کیا۔ دسویں جماعت میں ان کا پہلا افسانہ ہمایوں میں چھپا۔ جس کے بعد انکے متعدد افسانے فنون، نیرنگ خیال، ہمایوں، ادبی دنیا اور مخزن میں شائع ہوتے رہے۔ فکری و تنقیدی تصانیف کی وجہ سے علی عباس جلال پوری کا فکشن کا پہلو کہیں چھپ گیا۔ ان کے ذہنی اور فکری نظریات کی تفہیم و تشریح کو سمجھنے کے لیے ان افسانوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ وہ اپنے افسانوں کے متعلق مقالات جلالپوری میں لکھتے ہیں:

''(۳۵۔۱۹۳۴ء) مختصر افسانے لکھنے کا شوق عام تھا۔ چنانچہ میں نے بھی کچھ مختصر افسانے لکھے، جو 'ہمایوں' میں شائع ہوئے۔''(۶)

لیکن بعد میں وہ علمی اور فلسفیانہ تحریروں کی طرف مائل ہو گئے۔ فکشن سے علمی و فلسفیانہ تحریروں تک کے سفر کے قصے کو اُن کے بیٹے حامد رضا جلالپوری بیان کرتے ہیں:

''۱۹۳۵ء میں مجھے دنیا کی بہترین کتابوں کی فہرست مل گئی۔ جس میں شاعری، تمثیل، ناول وغیرہ کے علاوہ فلسفہ، نفسیات، تقابلی مذہب، علم الانسان اور عالمی تہذیب کی کتابیں بھی شامل تھیں۔ ان کتابوں کے حصول اور ان علوم کی غواصی میں کئی سال بیت گئے۔ اس مطالعہ کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ میں افسانہ نویسی سے دست کش ہو گیا اور اپنے لیے عملی تحقیق کا میدان منتخب کر لیا۔''(۷)

علی عباس جلالپوری شاعر بھی تھے لیکن ان کا کلام منظر عام پر نہ آ سکا۔ امجد علی شاکر کے مطابق:

''سید صاحب نے شاعری بھی کی تھی (میرے سوال پر بتایا) کہ ان کی شاعری شریف کنجاہی کے حافظے میں محفوظ ہے۔ میں نے شریف کنجاہی سے پوچھا تو کہنے لگے؟ کچھ یاد ہے، کچھ بھول گئی ہے میں نے کہا: جو یاد ہے، اسے لکھ دیجئے۔ انہوں نے وعدہ تو کیا، مگر وہ چل بسے۔ یوں ان کے ساتھ جلالپوری کی شاعری بھی رخصت ہو گئی۔''(۸)

اسی زمانے میں ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھی گئی تو علی عباس جلالپوری نے اجلاس میں شرکت کی لیکن بعد میں تحریک سے الگ ہو گئے۔ان کی پوری زندگی مطالعہ، درس و تدریس اور تحقیق و تصنیف میں گزری۔ وہ حقیقت اور سچ کے متلاشی رہے۔ان کی زندگی کا مقصد معاشرے کو مہذب بنانا،علم کی روشنی بانٹنا، جہالت کے اندھیروں کو دور کرنا،سوچ کے ٹھہرے پانی میں ہلچل پیدا کرنا تھا۔وہ لوگوں کی سوچ کو بیدار کرنا چاہتے ہیں۔انکے بقول سوچ کے ٹھہرے ہوئے پانی میں چند کنکر پھینک دیتے ہیں اس امید کے ساتھ کہ سطح آب پر اُٹھتی ہوئی چند ننھی منی لہریں کناروں تک پھیل جائیں گی (۹) علی عباس جلالپوری نے خرد افروزی کے راستے پر استقامت اور لگن سے چلے۔انہوں نے اپنی تحریروں سے قاری کی سوچ کو بیدار کرنے کی کوشش کی۔ادبی رسائل و جرائد کے اوراق کو پلٹیں تو علی عباس جلال پوری کے کئی افسانے ہماری نگاہ سے گزرتے ہیں۔

افسانہ 'گلناز' ستمبر ۱۹۳۸ء میں ہمایوں میں شائع ہوا۔ یہ تاریخی پس منظر کے ساتھ ساتھ ایک رومانوی کہانی ہے۔اس کہانی میں خلیفہ ہارون الرشید کے زمانے کی فتح یاب قوم کا غلاموں اور قیدیوں سے سلوک، حب الوطنی اسلام کی سربلندی، فاتح اور مفتوح قوم کے آپس کے تعلقات اور محبتوں کا ذکر ملتا ہے۔افسانے میں محبت کے جذبے کی سرشاری کو کسی بھی قوم، مذہب، فرقے اور طبقے کے رشتوں پر مقدم رکھا ہے۔عشق و محبت کا جذبہ ایسے دریا کی مانند ہے جس کی طغیانی اپنے عروج پر ہوتی ہے تو باقی تمام جذبے اس کے آگے ماند پڑ جاتے ہیں۔افسانہ 'شرابی' ۱۹۳۹ء میں نیرنگ خیال میں شائع ہوا۔ افسانے میں عقل و عشق کی آویزش اور تصادم سے پیدا ہونے والے فلسفیانہ مباحثوں کو بیان کیا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار نصیر جو فلسفے سے متاثر ہے اور مذہب کی توجیح بھی عقل کے اصولوں پر کرتا ہے کیونکہ مذہب کے تمام افعال کی پیروی کرنا انسان کے لیے ایک مشکل امر ہے۔ وہ شوپنہار کے فلسفے سے متاثر ہے اور اکثر اپنے دوستوں سے فلسفیانہ بحثیں کرتا ہے۔ وہ عشق پر عقل کو ترجیح دیتا ہے اور حسن و عشق کے حوالے سے وہ اکثر نفسیاتی دلائل باتیں کرتا تھا۔ افسانہ 'گلاب کا پھول' مئی ۱۹۳۹ء میں ہمایوں میں شائع ہوا۔اس افسانے میں مرد اور عورت کے رشتوں اور رویوں پر بحث ملتی ہے۔ یہ مکالماتی طرز پر تحریر کیا گیا ہے۔جس میں مردوں اور عورتوں کے رویوں اور جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ مرد کے ہرجائی اور عورت کی وفاداری اور سلیقہ شعاری کو پیش کیا۔گلاب کا پھول محبت کی علامت ہے۔موضوع، کردار اور جذبات و کیفیات کی بنا پر یہ ایک اچھوتا افسانہ ہے۔

افسانہ 'تختہ ویراں' مادیت و روحانیت اور روایت و جدت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ افسانہ جنوری ۱۹۴۰ء میں ہمایوں میں شائع ہوا۔اس کا مرکزی کردار ملک مہدی ہے جس کو جنگ عظیم اول میں نمایاں خدمات کی بنا پر آٹھ مربع زمین انعام میں دی گئی جس پر اس نے پھولوں کی کیاریاں اپنے ہاتھوں سے لگائیں۔ وہ اپنی بیٹی کی شادی اپنے دوست کے بیٹے سے کرنا چاہتا تھا۔ جو روایت پسند اور سلجھا ہوا انسان تھا۔ جب کہ اس کی بیٹی اپنے پھوپھی کے بیٹے سے محبت کرتی تھی جو کہ جدیدیت کا دلدادہ تھا۔ وہ اس کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔اکلوتی بیٹی کے جانے سے ان کا گھر ویران ہو جاتا ہے۔'سوتیلی بیٹی' افسانہ معاشرتی رشتوں اور خاندانی نظام پر چوٹ ہے۔اس کہانی میں ایک سوتیلی بیٹی کے ساتھ کیے جانے والے ناروا سلوک کو پیش کیا گیا ہے۔ باپ اپنی سوتیلی بیٹی کو قبول نہیں کرتا۔اسے باپ کا پیار نہیں دے سکتا مگر وہی باپ بڑھاپے میں

اس بیٹی کے رحم و کرم پر ہوتا ہے۔ افسانہ 'بے روزگار' ۱۹۴۱ء میں ادبی دنیا میں شائع ہوا۔ نوجوان کی خودغرضی کی کہانی کو بیان کیا گیا ہے۔ عورت کی محبت اور معاشرے کے فرسودہ خیالات سے بھی پردہ اٹھایا گیا ہے۔ علی عباس کا یہ افسانہ دوسرے افسانوں سے مختلف ہے جس میں انسانی نفسیات کو بیان کیا گیا ہے۔ رفیق ایک پڑھا لکھا انسان ہے مگر بے روزگاری کی وجہ سے وہ ایک سیٹھ کے ہاں شوفر کی ملازمت کرتا ہے۔ وہ سیٹھ کی بیٹی زرینہ کو عابد کی ہوس سے بچاتا ہے جس کی وجہ سے زرینہ کو رفیق سے محبت ہو جاتی ہے۔ عابد انتقام لینے کے لیے سیٹھ کو ان دونوں کی محبت کا بتاتا ہے۔ جس بنا پر سیٹھ رفیق کی نوکری کا بندوبست کہیں اور کر دیتا ہے اور رفیق اپنی محبت کو چھوڑ کر نوکری کے لیے چلا جاتا ہے۔ بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے رومانوی افسانوں میں جذبات اور جزئیات نگاری کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ انہوں نے کرداروں کی پیش کش میں جزئیات نگاری سے بھرپور کام لیا ہے جس سے کردار کا پورا نقشہ سامنے آجاتا ہے۔ اسلوب رومانویت کا حامل ہے۔ لفظوں کے انتخاب میں خاصی مہارت سے کام لیتے ہیں۔ کرداروں اور مناظر کی پیش کش میں تشبیہ، استعارے اور رعایت لفظی کا بھرپور استعمال کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

> ''جاڑا شباب پر ہوتا ہے۔ بادشمالی کے جھکڑوں میں پرندوں کے کراہنے کی آواز سنائی نہیں دیتی مگر فاختہ انجیر کے سوکھے ٹنڈ پر بیٹھی صرصر کے تُند اور یخ بستہ جھونکوں میں آنے والی بہار کے سانس کو محسوس کر لیتی ہے اور موجود زبوں حالی کو بھلا کر اپنا بے ہنگام راگ الاپنے لگتی ہے۔''(۱۰)
>
> ''شانوں پر بالوں کی لمبی لٹیں بکھری پڑی تھیں۔ اس کے نیم وا ہونٹوں میں موتی جیسے دانت شبنم کے ان شفاف قطروں کی طرح دکھائی دیتے تھے جو لالے کی پتیوں پر آفتاب کے خوف سے سہمے ہوئے پڑے لرزتے تھے۔ گستاخ شمعیں بھڑک بھڑک کر اس طرف جھانک رہی تھیں اور نظارہ آتشیں کی تاب نہ لا کر اندر ہی اندر گھل جاتی تھیں۔''(۱۱)
>
> ''سچی خوشی دل کے ساتھ تعلق رکھتی ہے اور جب وہی مجروح ہو جائے تو اس کو لالہ زاروں اور گلبنوں میں تلاش کرنا بے سود ہے۔''(۱۲)

علی عباس جلالپوری کے افسانے موضوع، ہیئت، کردار سازی اور انداز بیان کے حوالے سے منفرد اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے فرد کی آزادی، محبت کی سرشاری کو خصوصی اہمیت دی۔ ان کے افسانوں میں محبت کے جذبے کو دوسرے تمام جذبات پر فوقیت ملتی ہے۔ مرد کا تصور ہرجائی، بے وفا، مفاد پرست جب کہ عورت وفا کا پیکر، صبر و قناعت اس کا شیوہ دکھائی دیتا ہے۔ کرداروں کی تخلیق میں نفسیاتی پہلوؤں کو بہت خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ ان کے کردار پڑھے لکھے اور فلسفہ و عقل و خرد پر مکمل عبور رکھنے والے ہیں۔ اپنے افسانوں میں معاشرے کے گونہ گو حالات اور سماجی رویوں کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ انہوں نے افسانہ نگاری کے مزاج اور اسلوب کے تمام رنگوں کو ملحوظ خاطر رکھا۔ اگر وہ افسانے کی طرف توجہ دیتے تو ایک بڑے افسانہ نگار کے روپ میں ہمارے سامنے ہوتے۔

ناول پریم کا پنچھی پنکھ پسارے علی عباس جلالپوری نے اوائل شباب میں تحریر کیا جب وہ گورنمنٹ کالج لاہور میں زیرِ تعلیم تھے۔ انہوں نے اسے اپنی دیگر علمی و تحقیقی مصروفیات کی بنا پر نظر انداز کیا۔ اس ناول کو ان کی

وفات کے بعد انکی بیٹی لالہ رُخ بخاری نے اسے کتابی شکل میں ۲۰۱۱ء شائع کیا۔ ناول کا انتساب بھی لالہ رُخ کے نام ہے۔ لالہ رُخ بخاری اس ناول کی اشاعت کے حوالے سے لکھتی ہیں:

> ''۱۹۸۰ء میں جب میں ہاسٹل سے جلالپور شریف گئی تو بی۔اے کے امتحانات سے فراغت پا چکی تھی۔ کتب بینی یا گھریلو امور کے علاوہ کوئی دوسرا مشغلہ نہ تھا۔ پھر ایک عجیب بات ہوئی ردی کاغذوں میں کچھ ٹکڑے نظر آئے۔ عادتاً اُلٹ پلٹ کر دیکھا تو ادبی تحریر اور جملے چاشنی آمیز معلوم ہوئے۔ چند ٹکڑے جوڑ کر پڑھنے سے جیسے آتشِ شوق کی چنگاریوں کو تحریک مل گئی اور جب مکمل مسودے کے ٹکڑوں سے یہ پریم کہانی انجام تک پڑھی تو اسے ضائع کرنے کو جی نہ چاہا اور میں نے اسے اپنی ایک کاپی پر لکھ لیا۔''(۱۳)

پریم کا پنچھی پنکھ پسارے ایسی داستانِ محبت ہے جس میں دو پیار کرنے والے الگ الگ مذہب سے تعلق رکھتے تھے مگر ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہیں جو مذہب، تہذیب اور فرقوں کی پرواہ نہیں کرتے۔ یہ ناول جلالپور شریف کے پس منظر میں ہی تخلیق کیا گیا ہے۔ اس کی منظر کشی بھی جلالپور اور اس کے گرد و نواع کے علاقے کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ ناول کے مرکزی کردار بادشاہ اور کانتا ہیں۔ بادشاہ کہانی کا ہیرو اور مرکزی کردار ہے جس کا تعلق سید خاندان سے ہے جو اپنا دل ایک ہندو لڑکی کانتا کو دے بیٹھا ہے جو کہ ہندوؤں کی اعلیٰ ذات برہمن سے تعلق رکھتی ہے۔

ناول میں دونوں مذہبوں کی اعلیٰ ذاتوں کے رسم و رواج، تصادم اور رسوم کا ذکر بھی جا بجا ملتا ہے۔ بادشاہ امیر سید زادہ ہے۔ بادشاہ ایک عیاش بگڑا ہوا خوب رو اور خوش شکل نوجوان جس کی خوبصورتی کے قصے پورے گاؤں میں مشہور تھے۔ ایک دن شکار کے دوران بنھ میں آئی ہندو لڑکیوں میں سے کانتا کو دل دے بیٹھتا ہے اور اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ اس کے لیے تڑپتا ہے اور کسی نہ کسی طرح اس سے ملاقات کا طریقہ ڈھونڈتا ہے اور گاؤں میں موجود ایک پیشہ ور کٹنی سے کہہ کر کانتا کو ملنے کا پیغام بھجواتا ہے۔ یہ اس دور کا ایک نمایاں پہلو تھا کہ پیشہ ور کٹنیوں کے ذریعے پیسے کے عوض لڑکیوں کو ملاقات کے بہانے بلایا جاتا تھا۔ کانتا بھی بادشاہ کو دیکھ کر اسے پسند کرتی ہے۔ یوں دونوں کی محبت پروان چڑھتی چلی جاتی ہے۔ اسی دوران بادشاہ کی محبت کے دیگر قصوں (سیتہ اور بلو) کی وجہ سیوہ اس سے ناراض ہو جاتی ہے اور اس کی محبت کا جواب نہ دینے کا فیصلہ کرتی ہے۔ ایک دن دورانِ شکار بادشاہ کے زخمی ہو جانے پر وہ اپنی انا اور غصے کو چھوڑ کر اس سے محبت کا اظہار کر ڈالتی ہے۔

علی عباس جلالپوری کرداروں کی گفتگو کو کہیں مکالمہ اور کہیں جزئیات سے بیان کرتے ہیں۔ کانتا کی دلی کیفیات بیان کرنے میں ایک لڑکی کی نفسیاتی کش مکش حسد و غصے کے جذبات کو بہترین طریقے سے بیان کیا ہے۔ کانتا کے اظہار محبت اور دلی جذبات کا اظہار کچھ ایسے کرتے ہیں:

> ''میں نے اپنے جی میں کہا، بہاری سچ کہتا ہے پر نہیں کس سے پیار کروں۔ بادشاہ سے؟ وہ تو بگڑا ہوا ہر جائی ہے۔ ایک لڑکی گئی دوسری آئی، دوسری گئی تیسری آئی تیسری..... میں لڑکیوں کے سامنے آپ کی نندیا کرتی پر جی ہی جی میں آپ سے پریم کرنے لگی۔ آپ سپنوں میں مجھے نظر

آنے لگے۔کبھی ایسا بھی ہوتا کہ کام کرتے کرتے آپ کا خیال آجاتا تو میری آنکھیں بھیگ بھیگ جاتیں اور دل میں ہوک اُٹھتی۔''(۱۴)

بادشاہ اور کانتا دونوں ایک دوسرے کی محبت سے سرشار ایک دوسرے کو دیکھ دیکھ کر جیتے تھے۔ بادشاہ جیونی کٹنی سے کہہ کر اکثر کانتا کو رات کے پہر بیٹھک میں بلوالیتا۔ جہاں دونوں پریمی دنیا کی ریت روایتوں سے الگ اپنی دنیا سجاتے اور محبت کے سروں میں کھو کر عشق کی سرشار وادیوں میں کھو جاتے ہیں۔محبت کی اس کیفیت اور خود سپردگی کو ناول میں یوں بیان کرتے ہیں:

''چنبیلی کے پھولوں کی خوشبو، اُس کے سر کے بالوں کی خوشبو، اُس کے لب و دہن اور سانسوں کی خوشبو سارے میں پھیل گئی اور اُس کے گدرائے ہوئے بدن کا چندن مہک اُٹھا۔ میرے ہاتھوں پر اُس کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی تو وہ پھر گستاخیوں پر اُتر آئے اس نے اپنا سر میرے سینے پر رکھ دیا۔''(۱۵)

محبت کے سفر میں بادشاہ اور کانتا کے درمیان زمانہ، مذہب، رسم و رواج اور ذات پات کی دیواریں حائل ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔ جوان کو الگ کر دیتی ہیں اور یوں پریم کہانی معاشرتی رسم و روج اور ریت روایتوں کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔اس کہانی کا اختتام بھی کچھ ایسا ہی ہوتا ہے۔علی عباس جلالپوری نے ناول میں ہندو مسلم تہذیب کو بھی پیش کیا ہے۔ جہاں ہندو اور مسلمان آزادانہ زندگی گزارتے تھے۔ رواداری، اخوت و محبت کا ماحول تھا دونوں اپنی اپنی عبادت گاہوں کے لیے آزاد تھے اور آزادانہ طریقے سے اپنے اپنے مذہبی فرائض سرانجام دیتے تھے۔ ہندوؤں کے مذہبی رسومات کی ادائیگی کی رسومات کے حوالے سے یہ اقتباس ملاحظہ:

''درگاہ کے قریب ہی ہندوؤں کا دیوی استھان تھا۔اب ویران پڑا ہے۔ جہاں منگلا دیوی کی مورتی رکھی تھی۔ اتفاق سے اُسی روز ہندو بھی پوجا پاٹ کے لیے دیوی استھان پر آنے لگے۔ وہ دیوی کا کوئی تہوار منا رہے تھے۔ ہندوؤں نے استھان تک جانے کا رستہ پہاڑیوں میں بنالیا تھا جس پر ہم بھی آیا جایا کرتے تھے۔''(۱۶)

ناول میں ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کی مذہبی برتری کا احساس بھی دکھائی دیتا ہے۔ بادشاہ جو کہ ایک سید زادہ اور کانتا ہندوؤں کی اونچی ذات برہمن سے تعلق رکھتی ہے۔ ذات کی برتری کا احساس ہندوؤں میں بھی تھا اور مسلمانوں میں بھی۔کانتا کی ماں کو جب معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بیٹی مسلمان سے پیار کرتی ہے تو اس کا رویہ اشتعال انگیز ہوتا ہے۔اپنی ذات اور دھرم کی برتری اسے یہ بات قبول کرنے نہیں دیتی کہ اس کی بیٹی ایک مُسلے گوشت خور سے محبت کرتی ہے، غصے سے آگ بگولا کانتا کو کہتی ہے:

''جنم جلی! کل موہی! نکرمی، رنڈی! تو اُس موئے گئو کھانے مُسلے کے پس کیوں گئی تھی۔''(۱۷)

ایک اور جگہ کہتی ہے کہ:

''چھی چھی! وہ پشو ہیں، ملیچھ ہیں۔''(۱۸)

ذات پات کی برتری کا احساس کے ساتھ ساتھ مسلمانوں اور ہندوؤں کی سماجی اور معاشرتی قباحتوں اور

خرابیوں کو بھی بیان کیا گیا ہے۔اس ناول میں سماجی رویوں اور مذہبی کمزرویوں کا ذکر بھی ملتا ہے۔کانتا کی ماں بادشاہ کو سید زادہ ہونے اور تعویذ دھاگے کرنے کے طعنے بھی دیتی ہے۔مسلمان پیروں فقیروں کی جال بازیوں پر طنز کرتے ہوئے بادشاہ کو کہتی ہے:

''لوگ دور دور سے چل کر تمہاری گدی پر آتے ہیں کیوں کہ تم لوگ کا لاعلم جانتے ہو اور اس کے بل پر لوگوں کی کھٹنائیاں دور کرتے ہو،ٹھیک ہے ناں؟''(۱۹)

ایک اور جگہ کہتی ہے:

''میں گدی والے کو بھی جانتی ہوں اور برسوں سے دیکھ رہی ہوں کہ تم لوگوں نے مکر کی لیلا رچا رکھی ہے۔تم بھولے بھالے لوگوں سے دھن ماٹھتے ہو اور سیدھی سادی ناریوں کی عزتیں لوٹتے ہیں۔''(۲۰)

مسلمانوں کے جعلی پیروں کے ساتھ ساتھ ہندو منہتوں کی برائیوں کا ذکر بھی ملتا ہے۔علی عباس جلالپوری نے کرداروں کو بیان کرنے میں جزئیات نگاری کا پورا پورا خیال رکھا ہے۔ہر کردار کو اس کی ذات کی خوبیوں خامیوں سمیت بیان کیا ہے۔معاشرے میں موجود مرد کے تصور کو بیان کیا ہے۔کانتا کے سوتیلے باپ چمن لال کی حقیقت بیان کرتے ہوئے سماجی برائیوں کا ذکر کیا ہے۔کانتا کا سوتیلا باپ ایک شیطانی خصلت کا حامل انسان جس کو رشتوں کے تقدس کا ذرا بھی لحاظ نہیں۔کانتا کے جوان ہونے پر وہ اسے بری نیت سے دیکھتا ہے اور اس کی خوبصورتی کی وجہ سے بیٹی کو بھی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے۔

''میں نے تم پر ہزاروں روپے خرچ کیے ہیں تمہیں پالا ہے، پڑھایا ہے۔اب کسی اچھی جگہ تیرا وواہ رچانے کا وچار کر رہا ہوں، پھر دلار سے کہا اب تمہیں چاہیے کہ مجھے خوش کرو اور میری بات مانو۔''(۲۱)

ناول کے اختتام پر بادشاہ اور کانتا کے درمیان مذہب کی دیوار حائل ہو جاتی ہے اور الگ الگ مذہبوں سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ان کا ملنا ناممکن ہو جاتا ہے۔کانتا کی ماں بادشاہ کے ساتھ اس کی شادی پر تیار نہیں ہوتی اور یوں دونوں کے راستے الگ ہو جاتے ہیں۔

علی عباس جلالپوری نے ناول میں منظر نگاری بہت خوبصورت انداز میں کی ہے۔جلالپور کے علاقے کی تصویر کشی اس انداز میں کی ہے کہ قاری پر پورا منظر جزئیات نگاری سے واضح ہو جاتا ہے۔خوبصورت پہاڑوں، ساون دنوں کے، جنگلوں کے اونچے نیچے ٹیلوں، بنھ کی چٹانوں، بستی ندیوں، بدلتے موسموں کی منظر کشی بہت عمدہ طریقے سے کی گئی ہے۔اقتباس ملاحظہ کریں:

''ساون کا ایک سہانا دن تھا۔آسمان پر چاروں طرف اَبر چھایا ہوا تھا۔ہم صبح سویرے شکار کھیلنے کے لیے پہاڑوں میں نکل گئے اور دوپہر تک ادر اُدھر مارے مارے پھرتے رہے۔ہڑیالوں کا گلا تو ایک طرف رہا ہم نے کسی ہڑیال کا سینگ تک نہ دیکھا۔اتنے میں بادل چھٹ گئے، کڑی دھوپ نکل آئی اور ہوا تھم گئی۔''(۲۲)

علی عباس جلالپوری کا ناول اور حقیقت معاشرے کی تلخ سچائیوں، انسانی رویوں، محبتوں کے جذبوں اور مذہبی تصادم کی عکاسی کرتا ہے اس ناول میں سید زادے کے کردار میں علی عباس جلالپوری کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ درحقیقت بادشاہ کے کردار میں علی عباس جلالپوری خود کو پیش کرتے ہیں۔ ناول میں پوٹھوہاری زبان کے الفاظ بھی استعمال کی گئی ہے۔ جلالپور کے علاقے کی زبان کے الفاظ کثرت سے ملتے ہیں۔ انہوں نے علاقائی زبان کا بھی خوب فائدہ اٹھایا۔ یہ الفاظ ناول میں ہمیں اجنبا کا احساس تک نہیں ہونے دیتے۔ ناول موضوع، ہئیت، کردار سازی، لفظیات اور اندازِ بیان کے منفرد قرینوں کے اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ ضیاء حسین ضیاء کے نزدیک:

> ''محبت کی سرمستی سے جھلکتا یہ ناول ناول نگار کی زبان و بیان کی سروقامتی، فقرہ بندی میں گلشن آرائی اور نفس مضمون میں حسیات نگاری کا آئینہ دار ہے۔۔۔اس ناول میں ہندی ساجیات میں جھلکتی ریشم واطلس جذبات کی زربانی جن حسین مکالمات اور درایت سے کی گئی ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ اگر جلال پوری صاحب شعروادب کی طرف بھی اپنے میلان کو باقی رکھتے تو اس میدان میں بھی اس کی ارفع صلاحیتوں کا لوہا مانا جاتا۔''(۲۳)

جلالپوری کا یہ ناولٹ محبت کی ایک ایسی کہانی ہے جو ذات پات، قوم و مذہب، اونچ نیچ، کی تمام جکڑ بندیوں کی نشان دہی کرتی ہے۔ حسن و عشق کی شگفتگی اور دلنشین مکالمے، دیہات کا پس منظر اور تحریر کا گداز قابل دید ہے۔ اس ناول میں فرد مذہبوں اور روایتوں میں قید، زنجیروں میں جکڑا ہوا نظر آتا ہے۔ جذباتیت کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ روایت رسموں اور مذہبوں کا تصادم ہے۔ جلالپور شریف کا خطہ توجہ کا مرکز و محور ہے۔ ذات پات اور معاشرتی تصادم کے نفسیاتی مسائل، جنسی کشش اور محبت کے جذبوں کی سرشاری ہے۔ ناول کے کردار سلجھے ہوئے اور سمجھ دار دکھائی دیتے ہیں۔ علی عباس جلالپوری ناول کے مزاج کو سمجھتے تھے اور اگر وہ مزید ناول لکھتے تو ایک بڑے ناول نگار کے طور پر بھی سامنے آسکتے تھے۔ ان کا مطالعہ وسیع اور اندازِ بیان سلیس اور سادہ ہے۔ موضوع پر گرفت مضبوط تھی اور اسواب میں دلکشی بھی پائی جاتی ہے۔

علی عباس جلالپوری نے جہاں افسانے اور ناول لکھے وہیں انہوں نے دو ڈرامے بھی تحریر کیے۔ پہلا سٹیج ڈرامہ 'قوس قزاح' جو انہوں نے گورنمنٹ ڈگری کالج سیٹلائیٹ ٹاؤن، گوجرانوالہ میں سٹیج پر پرفارم کروایا تھا۔ جب کہ دوسرا ڈرامہ 'تمکنت' فنون میں چھپا۔ ایک تمثیلی کہانی ہے۔ اس ڈرامہ کے پانچ منظر ہیں۔ ڈرامے کا مرکزی کردار تمکنت ہے۔ ڈرامہ میں محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ تمنا، شاہ رُخ سے محبت کرتی ہے جب کہ اس کا باپ ان دونوں کے رشتے کے خلاف ہیں۔ ناصرہ اپنی تمام زندگی بے رُخی اور سخت مزاجی کے ساتھ گزارتی ہیں مگر وہ اپنی بیٹی کی خوشیوں کے لیے ڈاکٹر اکبر کے فیصلے کے خلاف کھڑی ہو جاتی ہیں۔ ڈاکٹر اکبر ایک خوش طبع انسان تھے مگر محبت کی ناکامی کے بعد سخت گیر انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ شاہ رُخ کے باپ کی وجہ سے اُنھیں اپنی محبت سے دستبردار ہونا پڑا تھا جس کا بدلہ وہ اس کے بیٹے سے لینا چاہتا ہے اور وہ اس بدلے اور غصے میں اپنی بیٹی کی خوشیوں کی بھی پروا نہیں کرتا۔ ڈاکٹر اکبر، تمکنت کی محبت کو اپنے دل سے نہ نکال سکا۔ تمکنت اور اکبر کی محبت، سماجی مجبوریوں کی بنا پر کامیاب نہ ہو سکی۔

برسوں بعد جب تمکنت ان سے ملنے آتی ہے تو وہ بیماری کے باعث بہت کمزور ہو چکی ہوتی ہے۔ وہ اپنی زندگی

کے آخری ایام گزار رہی ہوتی ہے۔ ناصرہ کی بدولت اسے اکبر کے سخت رویے کا علم ہوتا ہے۔ تو تمکنت ناصرہ سے وعدہ کرتی ہے کہ ڈاکٹر اکبر تمنا کی خوشیوں میں رکاوٹ نہیں بنیں گے۔ یوں وہ اکبر سے اپنی محبت کے بدلے میں تمنا کی خوشیاں مانگ لیتی ہے۔ ڈرامہ میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ محبت کی ناکامی کے بعد انسانی رویوں میں سختی آجاتی ہے مگر وہی محبت کرنے والا شخص جب اس کے سامنے آجائے تو وہ پگھل جاتا ہے۔ نثری تحریروں کے حوالے علی عباس جلالپوری کے تما م موضوعات میں محبت کا جذبہ غالب دکھائی دیتا ہے۔ ان کا اسلوب سادہ اور عام فہم ہے۔ البتہ خیالات کے حوالے سے ان کی تحریروں فلسفیانہ نظریات کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

خطوط دراصل ادیب کی زندگی کے نہاں خانوں کی داستان ہوتی ہے جس کے ذریعے سے ہمیں ان کی نجی زندگی کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہے۔ مکاتیب سید علی عباس جلالپوری وہ خطوط ہیں جنہیں ان کی وفات کے بعد انکی صاحبزادی لالہ رُخ بخاری نے تخلیقات، لاہور ۲۰۱۳ء میں شائع کرائی۔ یہ خطوط انہوں نے اپنی زندگی میں لکھے تھے۔ اس مجموعے میں علی عباس جلالپوری کے کل ۱۰۱ خطوط شامل کیے گئے ہیں۔ لالہ رخ نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ اپنے والد کے ساتھ گزارا انہیں زندگی میں قدم قدم پر ان کی رہنمائی میسر رہی۔ علی عباس جلالپوری پر جب فالج کا حملہ ہوا تو ان کا داہنا ہاتھ متاثر ہوا جس سے وہ لکھنے سے قاصر ہو گئے تو دورانِ بیماری ان کے بیشتر خطوط کے جواب لالہ رُخ ہی تحریر کرتی تھیں۔ لالہ رُخ بخاری لکھتی ہیں کہ:

> ''والد گرامی کا مجھ سے بحیثیت بیٹی، لیکچرار، تیماردار، رازدار ایک خصوصی تعلق تھا، جس کی بدولت میری ان کے ساتھ خط و کتابت بھی رہتی تھی۔ اکثر موصول ہونے والے خطوط کے جوابات بھی مجھ سے ہی لکھوایا کرتے تھے۔ میری عدم موجودگی میں حامد بھائی جان یا جعفر بھائی بھی یہ فریضہ انجام دیا کرتے تھے۔ ابا جان کی عادت تھی کہ پہلے خط املاء کروایا کرتے۔ پڑھنے کے بعد عبارت میں قطع و برید کرواتے، دوبارہ پڑھتے اور صاف کر کے لکھواتے۔ میں صاف کر کے تحریر کو سپردِ ڈاک کر دیتی اور ترمیم شدہ تحریروں پر مبنی کاغذات محفوظ رہتے۔ چنانچہ والد گرامی نے مجھے یا دیگر اہلِ خانہ کو خطوط تحریر کیے وہ تو میرے پاس محفوظ تھے ہی لیکن میرے ہاتھ سے لکھوائے گئے خطوط بھی میرے پاس رہ گئے۔''(۲۴)

ان خطوط کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ علی عباس جلالپوری کی حالات زندگی کے مختلف واقعات کا پتا چلتا ہے۔ نجی خطوط میں زندگی کے متنوع اور دلچسپ نقوش اُبھرتے ہیں۔ روزمرہ زندگی کے معاملات میں وہ کیسے سوچتے ہیں، بیوی بچوں کے ساتھ محبت ہے، عزیز و اقارب، ملازمین، دوست احباب یہاں تک کہ جانوروں سے محبت کا علم بھی ہوتا ہے۔ یہ خطوط نجی زندگی کے نہاں خانوں میں ایک عظیم فلسفی کے علم و شعور اور ان کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ڈاکٹر طارق جاوید لکھتے ہیں کہ:

> ''ان خطوط کے مطالعہ سے راقم الحروف پر منکشف ہوا کہ عظیم دانشور علی عباس اور ان کی عام زندگی میں کوئی تضاد نہیں۔ علم، دانش اور لکھنے کے حوالے سے انہوں نے جو اصول مرتب کر رکھے تھے، زندگی

کے عام معاملات اور طرزِ عمل میں بھی انہی اصولوں کی کارفرمائی ہر جگہ دکھائی دیتی ہے۔''(۲۵)

دوست، احباب اور ادباء اور شعراء کو تحریر کیے گئے خطوط سے ان کے نظریات اور افکار کی وضاحت ہوتی ہے۔ ایسے تمام خطوط جو نو جوانوں کو تحریر کیے گئے ہیں ان میں بیماری کے باوجود کم ہمتی اور مایوسی کو قریب نہیں آنے دیا۔ ان خطوط کے ذریعے ان کی ترقی پسند افکار، خرد افروزی، انقلابیت، اشتراکیت اور مارکسزم سے وابستگی کا علم ہوتا ہے۔ لالہ رخ بخاری نے خطوط کے مفصل حاشیے خطوط کے ساتھ تحریر کیے ہیں۔ بعض خطوط کے سنین درج نہیں تھے انہیں سنین کے بغیر ہی شائع کر دیا گیا ہے۔ مگر مکمل تفصیلات جہاں جہاں درکار تھیں حواشی میں دی گئی ہیں تا کہ خطوط کے متن کو سمجھنے میں آسانی ہو۔

سب سے پہلے لالہ رُخ نے اپنی والدہ کا خط شائع کیا ہے۔ حرفِ آغاز میں والدہ کا مکمل تعارف، نجی زندگی اور مصروفیات زندگی کے متعلق مکمل رہنمائی ملتی ہے۔ ان کی والدہ ایک باہمت، پڑھی لکھی اور سلیقہ شعار خاتون تھیں۔ جنہوں نے ساری زندگی اپنے شوہر اور بچوں کی بہتری کے لیے بہترین اقدام اٹھائے۔ اس کے بعد علی عباس جلالپوری کے وہ خطوط ہیں جو انہوں نے اپنی ملازمت کے دوران مختلف موقعوں پر اپنی بیگم کو تحریر کیے۔ ان کی تعداد ۲۵ ہے۔

شہزادی بیگم کے نام خطوط پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں ان کی بہت فکر تھی۔ ملازمت کے سلسلے میں جہاں بھی رہتے حتی الامکان کوشش کرتے بیوی بچے اُن کے کو ہمراہ رہیں مگر بعض مجبوریوں کی بنا پر انہیں تنہا بھی رہنا پڑا۔ وہ جہاں بھی مقیم ہوتے شہزادی بیگم کو خرچ بھیجتے۔ خطوط میں بچوں، پڑوسیوں، خادموں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

''بوڑھی نوکرانی کو پانچ روپیہ ماہوار کر لو یا اس سے زیادہ جو مناسب ہو، کپڑے بھی لے دینا۔''(۲۶)

ان خطوط میں سادگی اور بے تکلفی کے ساتھ ساتھ مزاح کی چاشنی بھی پائی جاتی ہے۔ اکثر خطوط میں پالتو جانوروں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ آپ کی حسِ لطافت بہت بہترین ہے ایک خط میں مرغیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''ہم لوگ بفضلہٖ بہ خیریت تمام یہاں پہنچ گئے ہیں۔ تمہارے مرغوں نے البتہ خاصا پریشان کیا۔ پہلے تو بس کی چھت پر ٹوکرا رکھتے وقت دو مرغ بھاگ نکلے۔ انہیں پکڑنے میں کئی آدمیوں نے دوڑیں لگائیں، بارے پکڑ دھکڑ کر پھر ٹوکرے میں ٹھونس دیئے، بس ہرن پور پہنچی تو مرغا پھر اُچک کر بھاگ نکلا، فیصل نے جوں توں اسے پکڑا، رسیاں بہت بودی تھیں، انہیں بک کرانا بھی ایک مرحلہ تھا۔ بہرصورت وہ یہاں کسی نہ کسی طرح پہنچ ہی گئی ہیں اور تادمِ تحریر خوش ہیں۔''(۲۷)

حامد رضا کو تحریر کیے گئے خطوط کی تعداد ۱۰ ہے۔ ان خطوط میں اکثر معلومات اور باتیں شہزادی بیگم کے خطوط والی ہیں۔ جیسے گھر کی مرمت وخیال، دیگر بچوں کی صحت و تعلیم کا احوال پوچھا گیا ہے۔ کچھ میں انہیں ضروری امور کی ہدایت دی گئی ہیں۔ جعفر رضا کو تحریر کیے جانے والے خطوط کی تعداد ۵ ہے۔ ان میں بھی گھریلو امور کے بعد جعفر رضا کے پرچوں اور کامیابیوں پر داد و تحسین ملتی ہے اور ان کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں مگر ساتھ ساتھ ایک بہترین استاد اور نقاد کی طرح ان کی اصلاح کا کام بھی خط سے لیتے ہیں۔ اکثر خطوط میں املا کی اغلاط اور لفظوں کی درستی کرتے دکھائی دیتے ہیں ایک خط میں لکھتے ہیں:

''تم تو چھپے ہوئے ادیب ہو۔ البتہ ایک چُوک تم سے ہوگئی بہرحال کو بحرحال لکھ دیا۔ یہ لفظ بہ ہر حال (بہرحال) ہے۔ بحر تو سمندر کو کہتے ہیں ناں۔''(۲۸)

لالہ رُخ بخاری کے نام ۲۸ خطوط شامل ہیں۔ ان میں ان کی نجی زندگی کے معاملات بہت کھل کر سامنے آتے ہیں۔ ان خطوط سے کم وبیش دس سالوں کے امور زندگی پر روشنی پڑتی ہے اور ساتھ ہی ایک باپ کی اپنی بیٹی کے لیے بے پناہ فکر، محبت شفقت اور دلی وابستگی کا علم ہوتا ہے۔ لالہ رُخ کو تحریر کیے گئے خطوط ان کی ذاتی زندگی، تعلیم اور ذہنی رجحانات سے متعلق ہیں۔ ان خطوط میں انکی شخصیت ایک شفیق باپ کے ساتھ ساتھ ایک ایسے استاد کے روپ میں نظر آتے ہیں جو اپنی اولاد کے بہتر مستقبل، تعلیم اور زندگی کے حوالے سے نہ صرف پرامید ہے۔ اکثر خطوط میں نصیحتیں اور کامیابیوں پر مبارکباد دی گئی ہے۔ پہلی بار رسالے میں چھپنے والی نظم کی اطلاع یوں دی کہ:

''تمہاری نظم 'لمحے' اگست (۱۹۸۳ء) کے 'محفل' میں چھپ گئی ہے۔ تم پہلی بار اپنا نام چھپا ہوا دیکھ کر بہت خوش ہوگی۔''(۲۹)

اس کے بعد اباء شعراء اور دوست احباب کو تحریر کیے خطوط ہیں۔ جن میں جگتار سنگھ کو تحریر کیا ہوا ایک خط شامل ہے۔ جس میں اپنی کتاب کی اغلاط کی درستی اور ان کی پنجابی ڈکشنری کے بارے میں معلومات کا علم ہوتا ہے۔ دو خطوط احمد ندیم قاسمی کو بھی تحریر کیے۔ یہ خطوط علی عباس جلالپوری کے ذوقِ فن کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان خطوط میں کرار نوری کی شاعری کے پسندیدہ نو اشعار تحریر کر کے اپنی پسندیدگی اور ان کے فن کی داد دی ہے۔ جس سے ان کے شعری ذوق کا علم ہوتا ہے۔ دوسرے خط میں آدم جی ایوارڈ نہ لینے اور بے نظیر بھٹو کی جانب سے دیے جانے والے ایوارڈ کو قبول کرنے کی وجوہات کے بارے میں تحریر کیا گیا ہے۔ لالہ رُخ بخاری کی پبلک سروس کمیشن میں کامیابی کی اطلاع دیتے ہیں۔ ایک خط سے احمد ندیم قاسمی اور علی عباس جلالپوری کی ناراضی کا علم بھی ہوتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے خفا تھے۔ جس کا علم ان کے خطوط سے ہوتا ہے۔ سید سبط الحسن ضیغم کو تحریر کیا گیا۔ خط بظاہر بہت سادہ ہے۔ جو ان کی صحت یابی کے لیے تحریر کیا گیا۔ خطوط کی عبارت بہت دل نشیں ہے جیسے مخاطب سے روبرو گفتگو کر رہے ہوں۔ خط کا آغاز ان الفاظ سے کرتے ہیں کہ:

''سجن جی وسدے رہوُ۔''(۳۰)

مشتاق احمد کے نام لکھے گئے خطوط کی تعداد ۴ ہے۔ مشتاق احمد ذہین اور قابل نوجوان جو ان کی تخلیقات اور شخصیت سے متاثر تھے۔ ان کی خرد افروزی کی تحریک نے ان میں ایک نیا جوش وجذبہ پیدا کیا۔ انہوں نے جب اپنا شعری مجموعہ 'دشتِ نو' جلالپوری کو بھجوایا تو دل کھول کر ان کی حوصلہ افزائی کی۔ ان خطوط سے ان کی ترقی پسندی، انقلابیت اور اشتراکیت کے نقطہ نظر کی وضاحت ہوتی ہے۔ وہ دنیائے اسلام کی ترقی وبہتری کے لیے خرد افروزی کی تحریک کو ضروری سمجھتے تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

''ہم جہالت، ریاکاری اور جنون کی تاریکیوں میں گرے ہوئے ہیں۔ ہمارا منصب ہے کہ خرد افروزی کی شمع روشن رکھیں۔''(۳۱)

گلباز آفاقی نے پاکستانی ٹائمز میں علی عباس کے بارے میں معلومات فراہم کیں۔ ان میں جو اغلاط تھیں ان کی

توضیحات پیش کی گئی ہیں۔انہوں نے کل ۱۸ اغلاط کی نشاندہی اس خط میں کی ہے۔ایم سلیم کو خط ان کی کتاب 'جدید فلکیات' موصول ہونے پر تحریر کیا جس میں کتاب پر تبصرہ بھی کیا اور اسے ایک بہترین علمی کاوش قرار دیا۔نبیلہ بی بی نے فنون رسالے میں علی عباس جلالپوری کی تحریریں پڑھیں اور وہاں سے ان کا خط و کتابت کا سلسلہ شروع ہوا۔وہ ترقی پسند خیالات کی مالک تھیں۔خطوط میں نبیلہ کو اُن کی والد کی وفات کے بعد زندگی کی کڑی مشکلات اور آزمائشوں کا ڈٹ کر مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیتے ہیں اور انہیں زندگی میں آگے بڑھنے کی تلقین کرتے ہیں۔محمد اشرف، سجاد ظہیر، فیض اور دیگر ترقی پسند مصنفین کی کتب پڑھنے کی تلقین کرتے ہیں۔پروفیسر ظفر علی خان جلالپوری کے دوست جنہوں نے ان کی کئی کتب شائع کرائیں۔وہ 'اتحاد اساتذہ' کے چیف ایڈیٹر تھے۔انکے نام جلالپوری نے کئی خط تحریر کیے مگر لالہ رُخ کے پاس ایک خط تھا جس کو انہوں نے شامل کر دیا۔آغا امیر حسین کلاسیک پبلشر لاہور کے مالک تھے۔جنہوں نے ان کی کتاب تاریخ کا نیا موڑ شائع کی مگر انہوں نے مقالاتِ جلالپوری شائع کرنے سے انکار کر دیا۔ان کے نام تحریر کیے گئے خطوط میں مسودہ واپس بھیجنے پر غصے و ناراضی کا اظہار بھی ملتا ہے۔سید محمد کاظم کا ایک خط اس مجموعے میں شامل ہے جس میں انہوں نے احمد ندیم قاسمی سے گلے کا اظہار کیا، کاظم صاحب کی وساطت سے ہی قاسمی صاحب تک پہنچا اور یوں وہ اُن سے ناراض ہو گئے۔ادب کے ایک عظیم فلسفی استاد اور بہترین ناقد کی زندگی کے مخفی پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔جس سے ان کی شخصیت، افکار اور نظریات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔

علی عباس جلالپوری کے خطوط کی نثر دلچسپ اور سادہ ہے۔نثر میں ہمواری، تسلسل، قطعیت، لسانی و علمی افکار کی ترجمانی ان کے منظّم ذہن کی غماز ہے۔بعض خطوط میں غم و غصہ اور ناراضی کا اظہار بھی ملتا ہے مگر وقار، تحمل اور برداشت سے گلے شکوے کو دور کرتے دکھائی دیتے ہیں۔خطوط میں مزاح اور شگفتگی کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔علی عباس جلالپوری کی نثری تخلیقات کو دیکھتے ہوئے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ فلسفی ہونے کے ساتھ ساتھ ایک منفرد ادیب بھی تھے۔

حوالہ جات

۱۔ شان الحق حقی، فرھنگ تلفظ، (اسلام آباد، ادارہ فروغ قومی زبان اردو، ۲۰۱۷ء)، مرتبہ، ص ۱۸

2۔ Encyclopedia Britannica، vol.10 p.1041

۳۔ جمیل جالبی، ادب کلچر اور مسائل، (کراچی: رائل بک کمپنی، ۱۹۸۶ء)، مرتبہ، ص ۱۵

۴۔ خالد اقبال یاسر، ادب اور زمانہ، (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۱۴ء)، ص ۱۰۳

۵۔ محمد خاور نوازش، ادب، زندگی اور سیاست (نظری مباحث)، (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۲ء)، مرتبہ، ص ۱۶

۶۔ علی عباس جلال پوری، مقالات جلالپوری، (لاہور: تخلیقات، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۰

۷۔ انٹرویو: سید حامد رضا جلال پوری، ۳۱/اگست ۲۰۱۸ء، بروز جمعہ، وقت ۴:۳۰

۸۔ انٹرویو: امجد علی شاکر، ۵/ستمبر ۲۰۱۸ء، بروز بدھ، وقت ۶:۳۰

۹۔ علی عباس جلال پوری، عام فکری مغالطے، (لاہور: تخلیقات، ۲۰۱۳ء)، ص ۹

۱۰،۱۱۔ علی عباس جلال پوری، گلنار، مشمولہ: ھمایوں، (لاہور: ستمبر ۱۹۳۸ء)، ص ۶۸۲

۱۲۔ علی عباس جلال پوری، گلاب کا پھول، مشمولہ: ھمایوں، مئی ۱۹۳۹ء، ص ۳۵۲

۱۳۔ علی عباس جلال پوری، پریم کا پنچھی پنکھ پسارے، (فیصل آباد: زرنگار بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۱ء)، ص ۹

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۲ ۱۵۔ ایضاً، ص ۳۸ ۱۶۔ ایضاً، ص ۳۲

۱۷۔ ایضاً، ص ۵۹ ۱۸۔ ایضاً، ص ۶۸ ۱۹،۲۰۔ ایضاً، ص ۶۳

۲۱۔ ایضاً، ص ۵۴،۵۵ ۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱ ۲۳۔ ایضاً، ۷،۸

۲۴۔ لالہ رُخ بخاری، مکاتیب علی عباس جلال پوری، (لاہور: تخلیقات، ۲۰۱۳ء)، مرتبہ، ص ۱۰،۱۱

۲۵۔ طارق جاوید، مقدمہ: مکاتیب علی عباس جلال پوری، ص ۱۵

۲۶۔ سید علی جلالپوری، مکتوب بنام شہزادی بیگم، ص ۵۸

۲۷۔ لالہ رُخ بخاری، مکاتیب علی عباس جلال پوری، مرتبہ، ص ۱۸

۲۸۔ سید علی عباس جلال پوری، مکتوب بنام جعفر رضا، ص ۸۸

۲۹۔ سید علی عباس جلال پوری، مکتوب بنام لالہ رُخ بخاری، ص ۱۱۶

۳۰۔ سید علی عباس جلال پوری، مکتوب بنام سید سبط الحسن ضیغم، ص ۱۳۴

۳۱۔ لالہ رُخ بخاری، مکاتیب علی عباس جلال پوری، مرتبہ، ص ۳۰

⊙ ڈاکٹر سمیرا اعجاز

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو اوکاڑہ یونیورسٹی، اوکاڑہ

⊙⊙ ڈاکٹر ریحانہ کوثر

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

علی عباس جلال پوری کی افسانہ نگاری

Abstract:

Ali Abbas Jalal Puri is a prominent writer of twentieth century. Criticism and philosophy are his recognized fields but he started his literary journey by writing short stories in the renowned journals of that time which are under fog now. Now it is necessary to document and understand his short stories with special reference of his philosophical views. This article is research base discovery of his short stories and their critical description as well.

Keywords:

Ali Abbas Jalalpuri Shortstory Fiction Philosophical

علی عباس جلال پوری کا نام روشن خیالی اور خرد افروزی کے حوالے سے بنیادی اہمیت کا حامل ہے جنھوں نے عقلیت اور انقلابیت کے وسیلے سے معاشرے کو از سر نو مرتب کرنے کی جستجو کی۔ ایسا آدرشی معاشرہ جو مذہبی منافرت و جنونیت سے پاک اور انسان دوستی و برداشت جیسی بہترین مثبت اقدار پر استوار ہو۔ ان کی بنیادی شناخت فلسفہ اور تنقید ہے جب کہ انھوں نے فکشن میں بھی طبع آزمائی کی (۱)، ناول، افسانے اور ڈرامے لکھے (۲)۔ ادبی زندگی کی ابتدا افسانہ نگاری سے کی۔ ان کے افسانے وقت کی گرد میں چھپ گئے حالاں کہ اُن کے ذہنی ارتقا کی تفہیم ان افسانوں کو سامنے رکھے بغیر ناممکن ہے اور یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ اُن کے یہ افسانے اُن کی بنیادی فکر سے کس حد تک مربوط اور منفرد ہیں۔

بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں شائع ہونے والے ادبی رسائل کے اوراق پلٹیں تو اُن کے دس (10) افسانے دستیاب ہوتے ہیں جن کی تفصیل یوں ہے:

۱۔ گلنار، ہمایوں، ستمبر ۱۹۳۸ء

۲۔ شرابی، نیرنگ خیال، سالنامہ، ۱۹۳۸ء
۳۔ پنچھی کی پریت، ہمایوں، جنوری ۱۹۳۹ء
۴۔ گلاب کا پھول، ہمایوں، مئی ۱۹۳۹ء
۵۔ تختۂ ویراں، ہمایوں، جنوری ۱۹۴۰ء
۶۔ سوتیلی بیٹی، ادبی دنیا، مئی ۱۹۴۰ء
۷۔ بے روزگار، ادبی دنیا، مارچ ۱۹۴۱ء
۸۔ من پاپی، ادبی دنیا، فروری ۱۹۴۹ء
۹۔ رقص حباب، مخزن، اگست ۱۹۴۹ء
۱۰۔ ایک تکون کے دو زاویے، مخزن، فروری ۱۹۵۰ء

'گلنار' تاریخی پس منظر کا حامل رومانی و کرداری افسانہ ہے۔ خلیفہ ہارون الرشید کے عہد میں عرب و عجم کے ساتھ فاتح قوم کا سلوک، قیدیوں کے دل میں جذبہ حب الوطنی اور اسلام سے محبت کی سرشاری اور فاتح و مفتوح اقوام کے افراد کے مابین جنم لینے والی محبتوں کا انجام افسانے کے موضوعات ہیں۔ علی عباس جلالپوری نے ان موضوعات کی پیش کش میں فرد کے انفرادی جذبات کی اہمیت اجاگر کی ہے کہ جب محبت کا دریا بہتا ہے تو اس کے سامنے قومی جذبات اور حمیت کی باتیں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ جنگیں محض جانی و مالی نقصان کا باعث نہیں بنتیں بلکہ افراد کے باطن میں عجب طرح کی کش مکش، پیچیدگیوں اور تذبذب کی کیفیات کو بھی جنم دیتی ہیں۔ فاتح قوم کا المیہ یہ ہے کہ وہ قیدیوں کو اپنا غلام تصور کرتے ہوئے خود کو ان کا خدا سمجھنے لگتی ہے اور ان قیدیوں کے باطن میں ہونے والی کش مکش، ان کے کردار و عمل میں متنوع نوعیت کے ردِّعمل پیدا کرتی ہے۔ بعض خود کو حالات کے جبر کے سامنے بے بس محسوس کرتے ہیں اور بعض شدید ردِّعمل ظاہر کرتے ہوئے وہاں سے بھاگ نکلنے کی تدبیر کرنے لگتے ہیں۔ اس افسانے میں بہ یک وقت دو رویے نظر آتے ہیں۔ اوّل؛ جذبہ حب الوطنی سے سرشاری اور فاتح قوم سے شدید نفرت کا اظہار، دوم؛ قومی جذبات سے ماورا اپنے انفرادی جذبات کو اہمیت دیتے ہوئے دشمن قوم کی لڑکی کے عشق میں مبتلا ہونا۔

گلنار افسانے کا مرکزی کردار ہے جو اسم بامسمیٰ ہے۔ زید بن عاصم، خلیفہ ہارون الرشید کا منظور نظر درباری تھا جسے فتح کے بعد معاوضے کے طور پر دیگر ایرانی لڑکیوں کے ہمراہ کنیز کے طور پر دیا گیا تھا۔ زید، گلنار کی خوب صورتی پر جان چھڑکتا تھا۔ وہ اس کی خودداری اور بے رُخی کو بھی محبت کی نگاہ سے دیکھتا جب کہ گلنار جذبہ حب الوطنی سے سرشار تھی اور سمجھتی تھی کہ زید کے ہاتھ اس کے خویش و اقارب کے خون سے آلودہ ہیں لہٰذا اُس کی محبت کو نفس پرستی اور بہیمیت سے تعبیر کرتی تھی۔ زید کا گلنار سے مکالمہ، دونوں کرداروں کے تعارف کا وسیلہ بنتا ہے:

> ''گلنار! تم ایک پُر اسرار عورت ہو۔ میں نے بڑا زمانہ دیکھا ہے۔ یہ بانہیں بڑے بڑے مغرور
> حسینوں کی گردن میں حائل ہوئی ہیں۔ میری جوانی عیش و عشرت کے ہنگامے میں گزری ہے مگر
> اس سے پہلے میں کبھی تم جیسی بے حس عورت سے دوچار نہیں ہوا۔ تم نے انتہائی بے رحمی و بے

دردی سے میری تمناؤں کو پامال کر دیا۔نفرت اور حقارت سے ٹھکرا دیا۔ پھر بھی حیرت ہے کہ میں تمھیں دیکھتے ہی اپنی رگوں میں عنفوانِ شباب کی سرخوشی محسوس کرتا ہوں۔تمہاری بے رُخی پر بجائے غصے کے مجھے اور زیادہ پیار آتا ہے۔شاید تم اپنی قدر و منزلت بڑھانے کے لیے مجھ سے کنارہ کشی کر رہی ہو۔اگر یہ بات ہے تو میں تمھیں یقین دلاتا ہوں کہ ساری عمران نشیلی آنکھوں کی پرستش کے لیے وقف کر دوں گا۔''(۳)

گلنار کا منگیتر ہرمزان بھی اس کے ساتھ ہی غلام بنایا گیا تھا۔ وہ ایک دہقان کا بیٹا تھا اور بہادری سے لڑتا ہوا زخمی ہو گیا تھا۔اس کا سارا خاندان بھی بڑے جوش و جذبے سے لڑتا ہوا مارا گیا تھا۔ وہ بربط بجانے میں خاصی مہارت رکھتا تھا اور اپنی ظاہری وضع قطع سے انتہائی خوددار اور بہادر محسوس ہوتا تھا یہی وجہ ہے کہ حصیر بن منان اسے 'پُر اسرار' اور زید کی بیوی اُمّ عذرا اسے 'ساحر' قرار دیتی ہے۔اونچی ناک اور بلند پیشانی پر موجود خودداری کے آثار کو وہ اپنی عجز آلود نگاہوں سے چھپانے کی کوشش کرتا تھا۔ ہرمزان کے ظاہری خدوخال اس کے باطن میں بپا نفسیاتی کش مکش کو ظاہر کرتے ہیں جو بعد ازاں اس کے کردار و عمل میں تبدیلی پر منتج ہوتے ہیں۔ ہرمزان اپنے اسلاف کی بہادری، جذبہ حب الوطنی، دشمن قوم سے نفرت اور حتیٰ کہ گلنار سے محبت کو بھی نظر انداز کرتے ہوئے زید کی بیٹی عذرا سے محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ وہاں سے بھاگنے کا وعدہ کر لیتا ہے۔گلنار کو اس کے رویے سے سخت تکلیف ہوتی ہے کیوں کہ وہ روز اوّل سے قید سے بھاگنے کی سبیل تلاش کر رہی تھی مگر اُسے اس وقت شدید دھچکا لگتا ہے جب وہ ہرمزان کو تلوار لا کر دیتی ہے اور اسے وہاں سے بھاگنے کے لیے کہتی ہے لیکن ہرمزان بھاگنے سے انکار کر دیتا ہے۔گلنار اُسے اس کے بوڑھے جنگجو باپ کی سفید داڑھی کے خون میں لت پت ہونے کا واسطہ دیتی ہے مگر ہرمزان عذرا کی محبت میں سب بھول جاتا ہے۔

ہرمزان دراصل ایک کمزور کردار ہے جس میں جرأت اور تدبیر کا فقدان ہے۔ وہ سُر بکھیرتا اپنی ہی دنیا میں مگن رہتا ہے۔وہ گلنار کو اس خدشے کی بنا پر بھی نظر انداز کرتا ہے کہ اس کی عصمت محفوظ نہیں۔اس کے مقابلے میں گلنار مصمّم ارادے، مضبوط کردار کی حامل اور مستقل مزاج ہے۔ وہ اتنی جرأت مند ہے کہ زید کے سامنے اپنی عصمت کا تحفظ کرنا جانتی ہے اور ہرمزان کی بے وفائی پر اُسے اور خود کو مار دینے کا حوصلہ رکھتی ہے۔افسانے کا اختتام ڈرامائی انداز کا حامل ہے۔گلنار کو جیسے ہی علم ہوتا ہے کہ ہرمزان اور عذرا آج باغ میں ملیں گے اور وہاں سے بھاگ جائیں گے، وہ یہ ساری بات زید کو بتا کر اُسے اُس وقت ساتھ لاتی ہے جب ہرمزان عذرا کا انتظار کر رہا تھا اور عذرا اپنے کمرے میں تیار ہو رہی تھی۔گلنار پہلے ہرمزان کو اور پھر خود کو بھی خنجر سے مار دیتی ہے۔زید ملازم کو بلا کر دونوں کو اُسی باغ میں دفن کروا دیتا ہے اور یہ بات پھیلا دی جاتی ہے کہ ہرمزان گلنار کو لے کر بھاگ گیا ہے اور یہ خبر عذرا تک بھی پہنچتی ہے جو ہرمزان کے ساتھ بھاگنے کے لیے تیار بیٹھی تھی۔

بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے اس افسانے میں جذبات نگاری کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ خاص طور پر جب گلنار ہرمزان کو بھاگنے کے لیے کہتی ہے مگر ہرمزان انکار کر دیتا ہے تو گلنار اسے اسلام کی قربانیاں یاد دلاتی ہے۔اسی طرح جب ہرمزان عذرا کے سامنے اظہارِ محبت کرتا ہے تو اس کے الفاظ دراصل افسانے کا مرکزی نقطہ بن جاتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا

ہے کہ یہی وہ تصور ہے جس کے لیے افسانے کی کہانی بُنی گئی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''جاڑا شباب پر ہوتا ہے۔ بادشمالی کے جھکڑوں میں پرندوں کے کراہنے کی آواز سنائی نہیں دیتی مگر فاختہ انجیر کے سوکھے ٹنڈ پر بیٹھی صرصر کے شُد اور یخ بستہ جھونکوں میں آنے والی بہار کے سانس کو محسوس کر لیتی ہے اور موجود زبوں حالی کو بھلا کر اپنا بے ہنگام راگ الاپنے لگتی ہے۔ عذرا یہی حالت میری تھی۔ میری حریت کے جذبات مرجھا کر رہ گئے تھے۔ دن رات کی غلامانہ مشقت نے میرے دل کو حد درجہ مضمحل کر دیا تھا۔ اس وقت تمھارا چہرہ۔۔۔ جو اس دھندلکے میں ماہِ چہار دہم کی طرح چمک رہا تھا۔ دیکھ کر میرے خشک سینہ میں محبت کا چشمہ پھوٹ پڑا۔ میں نے غلامی کے طوق پر قناعت نہ کرتے ہوئے تمہاری محبت کی زنجیریں پہن لیں اور راتوں کو جاگ جاگ کر اپنے ساز کے ذریعے سے تم پر اپنی بے پناہ الفت کا اظہار کیا۔''(۴)

علی عباس جلال پوری نے تمام کرداروں کی پیش کش میں ان کی سراپا نگاری اور حلیہ نگاری کرتے ہوئے جزئیات نگاری سے بھرپور کام لیا ہے اور اس سراپے کی بدولت کردار کا پورا نقشہ کہانی کے مرکزی نقطے سے مربوط ہو جاتا ہے۔ اسلوب انتہائی رواں اور رومانی جلال کا حامل ہے۔ لفظوں کے انتخاب میں خاصی مہارت سے کام لیا گیا ہے۔ یوں کرداروں اور مناظر کی پیش کش میں تشبیہ، استعارے، رعایت لفظی اور تجسیم کا جادو جگاتے ہوئے بھرپور تاثر پیدا کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(i)''اس وقت وہ الف لیلہٰ کی حسین ملکہ معلوم ہوتی تھی جو رقصِ شبینہ میں شامل ہونے کے شوق میں جلدی جلدی آگے بڑھ رہی ہو۔''(۵)

(ii)''عذرا خواب راحت میں مست پڑی سو رہی تھی۔۔۔ سپید منور شانوں پر بالوں کی لمبی لٹیں بکھری پڑی تھیں۔ اس کے نیم وا ہونٹوں میں موتی جیسے دانت شبنم کے ان شفاف قطروں کی طرح دکھائی دیتے تھے جو لالے کی پتیوں پر آفتاب کے خوف سے سہمے ہوئے پڑے لرزتے تھے۔ گستاخ شمعیں بھڑک بھڑک کر اس طرف جھانک رہی تھیں اور نظارۂ آتشیں کی تاب نہ لا کر اندر ہی اندر گھل جاتی تھیں۔''(۶)

یہ تمام مثالیں مصنف کے زرخیز تخیل اور الفاظ کے عمدہ انتخاب سے تخلیق پانے والی رومان پرور فضا سے معمور ہیں۔

افسانہ 'شرابی' عقل و عشق کی آویزش اور عقل پرستی کے زیر اثر پیدا ہونے والے فلسفیانہ مباحث کی پیش کش پر مبنی ہے۔ عنوان دراصل افسانے کے مرکزی کردار نصیر کی پیش کش کرتا ہے جو بیسویں صدی میں فلسفے اور تعقل کو قبول کرنے والے نوجوانوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ رند شرابی، آزاد رو اور مغربی فلسفے سے متاثر ہونے کی بنیاد پر مذہب کی توجیہہ بھی عقل پرستی کے تحت کرتا ہے۔ مذہب کو ایسا آئیڈیل قرار دیتا ہے جس کے تمام اصولوں کی پیروی انسان کے لیے محال ہے اور انسانی فطرت کے مطابق نہ ہونے کے سبب انسانی جذبات کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ وہ اکثر مذہب بیزار گفتگو کرتا اور مذہب کی بنیاد پر عائد کی جانے والی معاشرتی پابندیوں کا بھی انکاری ہے۔ شوپنہار کے فلسفے سے متاثر ہونے کی وجہ سے لمحۂ

موجود کو غنیمت جانتے ہوئے زندگی اپنے انداز سے جینا چاہتا ہے۔ وہ یہ باتیں نہیں سوچتا کہ شراب پینے اور گھر میں خواتین کے آنے جانے کے بارے میں معاشرہ کیا سوچے گا۔ عقل پرستی کی بنیاد پر دوستوں کے ساتھ فلسفیانہ بحثیں کرتا اور مذہب کو بہیمیت کا محرک سمجھتا۔ وہ کہتا کہ جیسے ہی کسی مذہب پرست کے سامنے مذہب کے بارے میں کوئی بات پوچھی جائے تو وہ جواب دینے کی بجائے افریقہ کا وحشی بن جاتا ہے۔

نصیر عقل کے مقابلے میں عشق کو اہمیت نہیں دیتا اور حسن و عشق کو سراسر جسمانی فعل قرار دیتے ہوئے اس کی عجیب و غریب نفسانی توجیہات پیش کرتا۔ مگر یہی نصیر جب لارنس گارڈن میں راشدہ کو دیکھتا ہے تو اس کے عشق میں مبتلا ہو کر شراب پینا ترک کر دیتا ہے۔ راشدہ کا حسن اسے ایسی قلبی و روحانی وارفتگی عطا کرتا ہے کہ وہ تمام تر فلسفیانہ مباحث اور عیش پرستی چھوڑ دیتا ہے۔ راشدہ کو اپنی قلبی کیفیت سے آگاہ کرنے کے لیے ابھی خط لکھتا ہی ہے کہ اس کا دوست حمید اسے بتاتا ہے کہ راشدہ کی شادی ان کے دوست عاقل سے ہو رہی ہے۔ یہ بات سن کر نصیر کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ حمید اُس کی اس حالت کو شراب ترک کرنے کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ نصیر دوبارہ شراب پینے لگتا ہے اور ایک رات راشدہ کی گلی میں اس کے گھر کے سامنے مردہ حالت میں پایا جاتا ہے۔ شراب کی بُو کے سبب لوگ اُسے شرابی قرار دیتے ہیں جو زیادہ شراب نوشی کے سبب دنیا سے چل بسا۔ راشدہ یہ سب دیکھ کر بہت غمگین ہوتی ہے۔

افسانے کا آغاز ایک شعر سے ہوتا ہے جس سے افسانے کا موضوع اور آنے والے واقعات، قاری کے سامنے آ جاتے ہیں۔ شعر ملاحظہ ہو:

عشق سے پہلے بھی یہ گھر بس کہ اُجڑا ہے کبھی
دامنِ عقل و خرد کی دھجیاں پاتا ہوں میں (۷)

نصیر کے کردار اور کہانی کا ربط اس شعر سے واضح ہے جو عشق کے سامنے دامن عقل و خرد کی دھجیاں اڑتے دیکھتا ہے جس طرح افسانہ 'گلنار' میں فرد کی انفرادی محبت؛ اجتماعی اور قومی جذبات پر حاوی ہو جاتی ہے اسی طرح نصیر کے دل میں راشدہ کی محبت ایک فلسفہ زدہ تعقل پرست نوجوان کی کایا کلپ کرتی ہے۔

صیغہ واحد متکلم میں لکھا گیا افسانہ 'پنچھی کی پریت' ایک نوجوان کی خانہ بدوش لڑکی زلیخا سے محبت کا ادھورا قصہ ہے۔ بی اے کے امتحان سے فراغت کے بعد ایک نوجوان لاہور سے جہلم کے قریب ایک گاؤں 'خیر پور' میں اپنی خالہ کے گھر آتا ہے۔ یہاں خانہ بدوش افغان لڑکی کو دیکھتے ہی وہ اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے جو بعد ازاں اپنے خاندان کے ساتھ وہاں سے کہیں اور چلی جاتی ہے اور یوں یہ عشق پنچھی کی پریت ثابت ہوتا ہے۔ یہاں محبت ایسے معصوم جذبے کی صورت پیش کی گئی ہے جو معاشرے کے تمام مادی معیارات سے قطع نظر پروان چڑھتی ہے یہی وجہ ہے کہ کہانی کی ابتدا ایک نوجوان کے شہر سے خیر پور تک کے سفر سے ہوتی ہے اور خانہ بدوش لڑکی کے اپنے خاندان کے ہمراہ وہاں سے چلے جانے پر اختتام پذیر ہوتی ہے۔ دیہاتی لینڈ اسکیپ کے حامل اس افسانے میں جزئیات نگاری سے بھرپور کام لیتے ہوئے دیہی زندگی کی بھرپور عکاسی ملتی ہے اور اس عکاسی میں دیہی و شہری زندگی کے افتراق کا پہلو بھی واضح ہوتا ہے اور اس پر زور دیا گیا ہے کہ شہروں میں وقت کی برق رفتاری، دیہات میں آ کر سست پڑ جاتی ہے۔

افسانے کا اختتام ڈرامائی انداز کا حامل ہے جو ایک جانب محبت کے ادھورے قصے کا اختتام کرتا ہے تو دوسری طرف ہمارے معاشرتی رویوں کی پیش کش بھی کرتا ہے۔ زلیخا جب اپنے خانہ بدوش خاندان کے ساتھ چلی جاتی ہے تو خالہ زاد مبارک اس نوجوان کو ان الفاظ میں اطلاع دیتا ہے:

''بھائی جان! وہ لٹیرے یہاں سے چلے گئے
میں نے حیران ہو کر پوچھا ''کون''
اس نے تیزی سے سانس لیتے ہوئے کہا
اجی وہ لمبے کرتے والے پٹھان جو یہاں ڈیرا جمائے بیٹھے تھے وہ! جنھوں نے ہماری ہمسائی
برکت کی دو مرغیاں چرالی تھیں۔''(۸)

مذکورہ بالا اقتباس میں لفظ 'لٹیرے' افغانیوں کے حوالے سے ہمارے رویے کا عکاس ہے اور اس کے وسیلے سے مصنف نے یہ بات واضح کی ہے کہ محبت ان تمام رویوں کو درخور اعتنا نہیں سمجھتی۔

افسانہ 'گلاب کا پھول' کی کہانی بھی مرد اور عورت کی محبت کے گرد گھومتی ہے۔ افسانے میں مرد کے ہرجائی مزاج کے مقابل عورت کی وفا شعاری اور مستقل مزاجی کو پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں علی عباس جلال پوری نے جہاں مرد اور عورت کے رویوں کی پیش کش کی ہے وہیں ایک عورت کے دل میں دوسری عورت کے لیے جذبات کو بھی موضوع بنایا ہے کہ عورت کی فطرت میں موجود نرمی اور ایثار اسے خلوص کی طرف مائل رکھتا ہے۔

مکالماتی انداز میں شروع ہونے والے اس افسانے کا تانا بانا حامد علی، عطیہ اور ثریا کے گرد بُنا گیا ہے۔ حامد پہلے عطیہ اور پھر ثریا کی زندگی میں آتا ہے۔ حامد کی بے وفائی کے باوجود عطیہ اس کی محبت کو بھلا نہیں پاتی اور خالہ کے بہت سمجھانے کے باوجود وہ اسی کیفیت میں رہنا چاہتی ہے۔ خالہ کہتی ہے کہ حامد جیسے متلون مزاج شخص کے دل میں کسی کی محبت گھر نہیں کر سکتی۔ وہ حسن کو فاتحانہ نگاہوں سے دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے۔ مری میں حامد کی یادوں کے ساتھ جینے والی عطیہ مری سے باہر نہیں نکلنا چاہتی کیوں کہ وہ وہاں کی خلوت اور تنہائی میں ہی جینا چاہتی ہے۔ خالہ اُسے کشمیر کی فضا کا مری کے ساتھ تقابل کرتے ہوئے قائل کرتی ہیں مگر وہ ان الفاظ میں انکار کرتی ہے جو اس کی ذہنی کیفیت اور جذبے کی سچائی کے عکاس ہیں:

''یہاں مجھے خلوت میسر ہے میں چمنستان کی رنگینیوں اور محفل کی دلچسپیوں کی بہ نسبت اپنے کمرے کی تنہائی میں زیادہ خوش رہتی ہوں۔ آپ میرے ظاہری حالات اور اندرونی جذبات کو جانتے ہوئے بھی کیوں بار بار مجھے دنیا کے ہنگاموں میں شرکت کرنے پر مجبور کرتی ہیں۔ سچی خوشی دل کے ساتھ تعلق رکھتی ہے اور جب وہی مجروح ہو جائے تو اس کو لالہ زاروں اور گلبنوں میں تلاش کرنا بے سود ہے۔''(۹)

یہ جملے عطیہ کے کردار کا پہلا تعارف ہیں جو ظاہر کرتے ہیں کہ حامد کے جانے کے بعد وہ کس کرب میں مبتلا ہے اور اس اکلاپے سے باہر بھی نہیں آنا چاہتی۔ اس تنہائی میں ہلچل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ثریا نامی ایک لڑکی جو تپ

دق کی مریضہ ہے، اسی کوٹھی کی دوسری منزل پر رہنے کے لیے آتی ہے۔ ثریا کی بیماری اور تنہائی کو دیکھتے ہوئے وہ اس کی پُر خلوص دوست بن جاتی ہے۔ بسترِ مرگ پر پڑی ثریا ہمہ وقت اپنے شوہر کا ذکر کرتی رہتی ہے کہ وہ مجھ سے بہت محبت کرتا ہے۔ ثریا کو جب پتہ چلتا ہے کہ عطیہ کی خالہ راولپنڈی سے اس کے ہاں رہنے آئی ہیں تو وہ عطیہ سے پوچھتی ہے کہ وہ راولپنڈی میں کس محلے میں رہتی ہیں اور کیا وہ میرے شوہر حامد علی کو جانتی ہیں؟ حامد علی کا نام سنتے ہی عطیہ کا غم دوبارہ ہرا ہو جاتا ہے مگر وہ ثریا سے اپنے ماضی کا ذکر کیے بغیر اس کے شوہر کے قصے سنتی رہتی ہے اور بہ خوبی جانتی ہے کہ حامد اس قدر بے حس اور خود غرض ہے کہ بسترِ مرگ پر پڑی بیوی کو بے سہارا چھوڑ دیا ہے۔ ثریا ہر وقت حامد کی محبت کا دم بھرتی ہے اور عطیہ کو بتاتی ہے کہ حامد اسے ہر ماہ کی پہلی تاریخ کو تجدید محبت کے طور پر پھول کا تحفہ دیتا تھا اور وہ اس بار بھی پھول کا تحفہ ضرور بھیجے گا مگر عطیہ بخوبی جانتی ہے کہ حامد جیسا خود غرض انسان جس نے ثریا کو مجبور و لاچار چھوڑ دیا ہے اسے پھول کا تحفہ کیسے بھیج سکتا ہے۔ ثریا کی حالت جب بگڑنے لگتی ہے تو عطیہ اسے حامد کے نام سے گلاب کا پھول بذریعہ پارسل بھجواتی ہے۔ ثریا جو سانس لینے میں بہت دشواری محسوس کر رہی تھی، گلاب کا پھول دیکھتے ہی سکون کا سانس لیتی ہے اور دنیا سے کوچ کر جاتی ہے۔

افسانے کے عنوان میں موجود گلاب کا پھول محبت کی علامت ہے مگر مصنف نے اس محبت کو مختلف زاویوں سے پیش کیا ہے۔ ایک طرف تو یہ پھول ثریا کے دل میں حامد کے لیے موجود محبت اور حامد کی محبت پر اندھے اعتماد اور یقین کی علامت ہے تو دوسری طرف حامد کی ہر جائی محبت پر ثریا کے اعتماد اور خوش گمانی کو بحال رکھنے کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ عورت کی حیثیت سے عطیہ کی ثریا کے لیے ہمدردی اور خلوص بھی اسی گلاب کے پھول سے منعکس ہوتا ہے۔ مصنف نے مرد کی بے حسی اور متلون مزاجی کے مقابلے میں عورت کی سادگی، وفا شعاری اور مستقل مزاجی کو بہت سی جگہوں پر اُجاگر کیا ہے۔ اسی طرح عورت کی مرد کے حوالے سے خوش گمانی بھی نظر آتی ہے۔ ثریا کے چند جملے ملاحظہ ہوں جو ثریا کی حامد کے لیے محبت اور ایقان کو ظاہر کرتے ہیں:

۱۔ ''ثریا نے ٹھنڈی سانس بھرتے ہوئے کہا ''خط؟ تار؟ کئی خط لکھ چکی ہوں۔ پرسوں تار بھی دیا تھا۔ کوئی جواب نہیں آیا۔ کیا اتنی جلدی وہ مجھے۔۔۔ نہیں نہیں وہ گھر میں نہیں ہے۔ کسی ضروری کام کو باہر گیا ہوگا۔''(۱۰)

۲۔ ''حامد بیچارا خبر نہیں کن تفکرات میں پھنسا ہوا ہے۔ ورنہ آپا تم دیکھتیں کہ وہ کس تن دہی سے میری تیمارداری کرتا۔ ایک لمحہ کے لیے بھی میری نگاہوں سے اوجھل نہ ہوتا اور میرے فکر میں اپنی جان کھو دیتا۔''(۱۱)

افسانے میں جذبات نگاری اور کیفیات کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ علی عباس جلال پوری کردار کی خصوصیات اور صورت واقعہ کے مطابق جذبات کی مصوری کرتے ہیں۔ مثلاً جب عطیہ کو یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ حامد ہی ثریا کا شوہر ہے تو غم، غصے اور خوف کے ملے جلے جذبات سے اُبھرنے والی تصویر ملاحظہ ہو:

''عطیہ کے چہرے پر مُردنی سی چھا گئی۔ اس کی کھلی کھلی آنکھیں جن میں جنون ایسی کیفیت رونما ہوگئی تھی۔ ثریا کے چہرے پر کش مکش سے دونوں ہاتھوں کی مٹھیاں بھنچ گئی تھیں۔ ثریا ایک لمحے کے

لیے خوف زدہ ہو کر رہ گئی پھر اس نے ہاتھ بڑھا کر جھنجھوڑنا چاہا مگر وہ بجلی کی طرح تڑپ کر پیچھے ہٹ گئی اور چیخ کر کہنے لگی ''مجھے مت چھونا'' (۱۲)

چہرے پر مُردنی چھا جانا، کھلی کھلی آنکھوں میں جنونی کیفیت ظاہر ہونا، چہرے پر کش مکش کے آثار اور دونوں ہاتھوں کی مٹھیوں کا بھینچنا ایسے امیجز ہیں جن سے عطیہ کے داخلی جذبات منعکس ہوتے ہیں۔ جذبات نگاری کی ایک اور عمدہ مثال ثریا سے رقابت کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ عطیہ اگرچہ ثریا کے ساتھ ہمدردی رکھتی ہے مگر کچھ لمحوں کے لیے رقابت میں مبتلا ہوتی ہے جسے مصنف نے بھرپور انداز میں پیش کیا ہے۔

''اس نے مجھے حامد کی محبت سے محروم کیا۔ میری مسرتوں کے چشمہ میں زہر ملا دیا۔ میری تمناؤں کو بے رحمی سے پاؤں کے نیچے مَسل دیا۔ کیسا راحت پرور تھا وہ زمانہ۔ ہماری دنیا ایک دوسرے کے گرد آباد تھی۔ میں اس کی پرستش کرتی تھی۔ وہ مجھ پر فدا ہوتا تھا۔ ہم ساتھ مل کر کھیلتے تھے۔ ہماری محبت نے، بچپن کی معصوم گود میں پرورش پائی تھی اور شباب کے ساتھ تقویت پکڑی تھی۔ میں سمجھتی تھی کہ تا دم مرگ ہم ایک دوسرے سے جدا نہ ہوں گے۔ میں نادان تھی اس مسمسی صورت والی لڑکی نے خبر نہیں اس پر کیا پڑھا کہ وہ ایک دم مجھ سے بیزار ہو گیا۔'' (۱۳)

عطیہ کے یہ جذبات اگرچہ لمحاتی ہیں مگر اس لمحاتی کیفیت میں مصنف نے عورت کی شخصیت کا ایک پہلو اجاگر کیا ہے۔ اسی طرح ثریا کے کردار کو دیکھیں تو بسترِ مرگ پر پڑے ایک مریض کی بیماری، بے بسی اور لاچاری کی کیفیات کو بھی بہت مؤثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ اپنے موضوع، بُنت، کردار سازی اور کیفیات و مناظر کی عکس گری کے اعتبار سے منفرد افسانہ ہے۔

علی عباس جلال پوری کا افسانہ 'تختۂ ویراں' مادیت و روحانیت اور روایت و جدت پسندی کے تضادات کو نمایاں کرتا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ملک مہدی خان ہے جو انتہائی شائستہ، مہذب اور خاندانی آدمی ہے، جنگ عظیم کے دوران نمایاں خدمات کے صلے میں اسے آٹھ مربع زمین ملتی ہے جس کے ایک قطع پر وہ اپنے ہاتھوں سے مختلف رنگوں اور قسموں کے پھولوں کا تختہ سجاتا ہے اور اسے اپنے بچوں خاص طور پر اپنی بیٹی زہرہ کی طرح عزیز رکھتا ہے۔ پھولوں کے اسی تختے کے ویران ہونے کو ملک مہدی کے گھر کے اجڑنے کی علامت کے طور پر تختۂ ویراں کہا گیا ہے۔

ملک مہدی کے تین بیٹے تھے جنھیں وہ کھو چکا تھا اور ایک بیٹی زہرہ تھی جس سے وہ بہت محبت کرتا تھا۔ اس کا بھانجا شمشاد بھی ساتھ رہتا تھا جو گورنمنٹ کالج لاہور سے گریجوایٹ اور انتہائی شوخ و رنگین تھا۔ فلم سازی، فلمی رسالے پڑھنا، موسیقی، رقص، فوٹو گرافی اور سگریٹ نوشی سے بہت رغبت رکھتا تھا۔ شمشاد اور زہرہ ایک دوسرے میں دلچسپی رکھتے تھے۔ ملک مہدی خاں کے دوست کا بیٹا حفیظ، گورنمنٹ کالج شاہ پور سے گریجوایٹ تھا اور انتہائی مہذب، سنجیدہ، سمجھ دار، روایت پسند اور محبت کے حوالے سے اخلاقی نقطۂ نگاہ رکھنے والا نوجوان تھا۔ مطالعہ اور سواری سے خصوصی رغبت رکھتا تھا۔ حفیظ ملک مہدی خان کے گھر آیا تو اُس نے بہت شوق سے حفیظ کو پھولوں کا تختہ دکھایا اور اُس سے اپنی قلبی وابستگی کا اظہار کیا۔ حفیظ نے زہرہ کو دیکھا تو اسے پسند کرنے لگا مگر وہ ایسا روایت پسند تھا کہ زہرہ کے سامنے آتے ہی احترام سے

آنکھیں جھکا لیتا تھا۔ ملک مہدی خاں، حفیظ کے رکھ رکھاؤ اور تہذیب سے بہت متاثر ہوئے اور انھوں نے اپنی بیٹی زہرہ کا رشتہ حفیظ سے طے کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ شمشاد اور زہرہ کی بے تکلفی دیکھ کر حفیظ بہت غصے میں شمشاد کے کمرے میں آیا اور وہاں زہرہ کی تصویر دیکھ کر اُسے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ شمشاد نے یہ بات زہرہ کو بتائی جس پر وہ برہم ہو گئی۔ اس نے عزیز کو بتایا کہ ملک صاحب نے تمہارا رشتہ اسی کے ساتھ کرنے کا فیصلہ کر لیا ہے جس پر زہرہ نے ناگواری کا اظہار کیا۔ حفیظ دونوں کی بے تکلفی دیکھ کر کرب کی کیفیت میں مبتلا ہوا اور اپنی محبت کا غبار دل میں چھپائے اپنے گھر واپس چلا گیا۔ اس کی صحت اتنی بگڑ گئی کہ بہت لاغر ہو گیا اور صحت افزا مراکز میں مقیم رہا۔ ایک برس بعد جب واپس آیا تو ملک مہدی خان کے گھر گیا جہاں زہرہ کے شمشاد کے ساتھ بھاگ جانے کے سبب وہ نحیف و نزار ہو چکے تھے اور شمشاد اور زہرہ کا ذکر بھی سننا پسند نہ کرتے تھے۔ حفیظ نے باغ میں موجود پھولوں کے تختے کی جانب دیکھا تو وہ ویراں ہو چکا تھا۔ ملک مہدی کو کرب میں مبتلا دیکھ کر حفیظ کے منہ سے نکلنے والے الفاظ 'غریب بوڑھا باپ' ہی دراصل افسانے کا مرکزی نکتہ ہے کہ جس کا گھر ویران ہو گیا۔

شمشاد اور حفیظ کے کردار روایت و جدّت اور مادیت و روحانیت کے مابین تضاد کی صورت پیدا کرتے ہیں۔ حفیظ روایت پسند اور محبت کے معاملے میں اخلاقی نقطۂ نگاہ کا حامل جب کہ شمشاد کا کردار جدید عہد کا شوخ نوجوان ہے۔ ان دونوں کے درمیان ہونے والے مکالمے تضاد کی صورت کو پیدا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر پہلی ملاقات میں جب شمشاد حفیظ سے اس کے مشاغل اور کالج کے بارے میں جاننے کے بعد اسے 'زاہد خشک' قرار دیتا ہے اور اس کا سبب لاہور کے کسی کالج میں تعلیم حاصل نہ کرنے کو قرار دیتا ہے تو حفیظ کا پُر اعتماد لب و لہجہ دونوں کرداروں کے امتیازات کو نمایاں کرتا ہے۔ جواب ملاحظہ ہو:

> ''اگر میں لاہور میں پڑھتا جب بھی ایسا ہی رہتا۔ میرے نزدیک جیسا کہ والد نے آج سے چار سال پہلے مجھے بتایا تھا کہ تعلیم کا مقصد ڈگری حاصل کرنا یا مغربی طرزِ معاشرت اور عادات کی نقالی کرنا نہیں ہے بلکہ تہذیب اخلاق ہے۔ آپ انگریزی لباس پہننے، سگریٹ پینے، موسیقی اور رقص میں مہارت حاصل کرنے، موٹر چلانے اور ایکٹرسوں سے خط و کتابت وغیرہ کرنے کو تہذیب کے لوازم سمجھتے ہیں اور میں اس آدمی کو مہذب سمجھتا ہوں جس کا ضمیر علم کی روشنی میں اتنا بے دار اور حساس ہو جائے کہ اس میں برائی کی طرف مائل ہونے کی سکت ہی باقی نہ رہے۔ شمشاد نے تمسخر کے انداز سے کہا، ''یہ تو بوڑھوں کی باتیں ہیں۔ عملی زندگی میں قدم رکھتے ہی سارا فلسفۂ اخلاق دھرے کا دھرا رہ جایا کرتا ہے۔''(۱۴)

حفیظ کا یہ جواب اُس کی سنجیدگی اور رکھ رکھاؤ کو ظاہر کرتا ہے جب کہ شمشاد کا اُس پر تبصرہ تضاد کی صورت پیدا کرتا ہے۔ ملک مہدی نے شمشاد کو اپنی مرحومہ بہن کی نشانی سمجھتے ہوئے اعلیٰ تعلیم دلائی تھی مگر وہی شمشاد اس کا گلشن اجاڑنے کا سبب بنا۔

'سوتیلی بیٹی' ایک مختصر افسانہ ہے جس میں ہاشم، عائشہ اور رحمو کے کرداروں کے وسیلے سے سوتیلی بیٹی کی خاندان میں حیثیت، اس کے ساتھ ہونے والے ناروا سلوک کے مقابلے میں سوتیلی بیٹی کی جانب سے دل و جان سے خدمت کو

موضوع بنایا ہے۔ یہ افسانہ معاشرے، خاندانی نظام اور مرد کے متعصب رویوں پر چوٹ ہے۔ جہاں باپ بے حسی کا مظاہرہ کرتے ہوئے سوتیلی بیٹی کو قبول نہیں کرتا اور بڑھاپے کو پہنچ کر اُسے سوتیلی بیٹی کی خدمات کا احساس تو ہوتا ہے مگر بیٹی کی رخصتی کے وقت بیٹی کو روتا دیکھ کر اُسے باپ کی حیثیت سے دلاسہ نہیں دے پاتا۔

کہانی کا مرکزی کردار عائشہ، اپنی ماں کے ساتھ ہاشم کے گھر آئی تھی وہ اپنی ماں کے سابق شوہر کی بیٹی تھی۔ رحمو، عائشہ کا سوتیلا بھائی اور ہاشم اور اس کی ماں کا بیٹا تھا۔ ہاشم، عائشہ کو نفرت اور حقارت کی نگاہ سے دیکھتا تھا حالاں کہ ماں کے مرنے کے بعد عائشہ نے دونوں باپ بیٹوں کی خدمت، گھر کے کام کاج اور کھیتی باڑی میں مدد کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی تھی۔ عائشہ نے ایسی سمجھ داری اور سلجھے ہوئے انداز میں ہاشم کے گھر کو سنبھالا کہ وہ اپنے گاؤں میں چودھری کہلوانے لگا۔ جب کبھی ہاشم بیمار ہو جاتا تو عائشہ بہت خدمت کرتی اور اس کا کام کاج بھی سنبھال لیتی مگر ہاشم کو کبھی اس کی خدمت کا احساس تک نہ ہوا اور ہمیشہ اس پر اپنا غصہ نکالتا بلکہ اسے یہ بھی جتاتا کہ میں ہی تھا جس نے تم جیسی لاوارث لڑکی کی پرورش کی۔ عائشہ کی شادی کے موقع پر ہاشم کو اپنے رویے کا احساس ہوتا ہے مگر ندامت اور شرمندگی کے سبب اس وقت بھی اسے اپنی بیٹی کی حیثیت سے رخصت نہیں کر پاتا۔

علی عباس جلال پوری کے اس افسانے میں کردار نگاری کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ عائشہ کے کردار کے ساتھ ہمدردی کے جذبات جوڑنے کے لیے اس کردار کو مکمل طور پر خیر اور ہاشم کے کردار کو بے حسی کا نمونہ دکھایا ہے یہی وجہ ہے کہ افسانے میں جذباتی کیفیات، قاری کو ترحم کے جذبات سے دوچار کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ایک اقتباس ملاحظہ ہو جس میں عائشہ کے اپنے باپ کو تحفظ کی علامت سمجھنے اور سوتیلے بھائی کے ساتھ محبت کے جذبے کے بالمقابل ہاشم کی بے حسی اور سنگ دلی عیاں ہے:

> ''جب دو سال کے بعد رحمو ہاشم کے گھر پیدا ہوا تو وہ ہر وقت اپنے سوتیلے بھائی کو گلے سے چمٹائے پھرتی اور اس کے کانوں میں اپنے معصومانہ گیت گنگناتی رہی۔ اس نظر نے کبھی اُسے متاثر نہ کیا۔ اس کو وہ شام یاد آ گئی جب عائشہ ایک کتے سے خوف کھا کر اس کی ٹانگوں سے لپٹ گئی تھی اور اس نے ننھی بچی کو جھنجھوڑ کر ایک طرف پٹک دیا تھا۔''(۱۵)

عائشہ کا خوف کے مارے ہاشم کی ٹانگوں سے لپٹ جانا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اُسے اپنا باپ تصور کرتے ہوئے تحفظ کی علامت سمجھتی تھی جب کہ ہاشم کا رویہ سخت گیر اور ظالمانہ تھا۔

افسانہ 'بے روزگار' ایک بے روزگار نوجوان کی کہانی ہے جس کے وسیلے سے مرد کی خود غرض محبت کے مقابلے میں عورت کی بے غرض اور معصوم محبت کو موضوع بنانے کے ساتھ ساتھ فیشن زدہ اخلاقیات کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ رفیق، زرینہ، عابد اور سیٹھ سلیمان کہانی کے بنیادی کردار ہیں۔ رفیق اگرچہ ایک مقتدر زمیندار کا بیٹا تھا مگر اس کے باپ نے اپنی ساری جائیداد رفیق کو پڑھانے اور شاہ خرچیوں پر لُٹا دی مگر مرحوم باپ کی خواہش کے مطابق گریجوایشن کے بعد رفیق کسی اعلیٰ عہدے پر ملازمت حاصل نہیں کر پایا تو سیٹھ محمد سلیمان کے ہاں شوفر کی ملازمت کے لیے آتا ہے۔ ڈرائیونگ لائسنس تو موجود نہیں ہوتا مگر اس کی خاندانی شرافت کو دیکھتے ہوئے شوفر کی ملازمت مل جاتی ہے۔ سیٹھ صاحب اسے اپنی بیٹی زرینہ

کی گاڑی کے ڈرائیور کے طور پر رکھتے ہیں۔ زرینہ بہ ظاہر فیشن ایبل لڑکی نظر آتی ہے مگر خاندانی رکھ رکھاؤ بھی اس کی شخصیت میں موجود ہے۔ زرینہ، رفیق کے ساتھ روزانہ اپنے دوست عابد کو ملنے جاتی ہے جو ہوس کا پجاری ہے اور زرینہ کو محبت کے جال میں پھنسا کر اپنی ہوس پوری کرنا چاہتا ہے۔ ایک دن جب وہ زرینہ کے ساتھ دست درازی کی کوشش کرتا ہے تو رفیق اسے عابد سے بچا کر بہ حفاظت گھر لے آتا ہے۔ زرینہ جو پہلے ہی رفیق کے پڑھے لکھے ہونے کی وجہ سے اُس سے متاثر تھی اب اس میں دلچسپی لینے لگتی ہے رفیق بھی دل ہی دل میں اس سے محبت کرنے لگتا ہے مگر عابد، رفیق سے بدلہ لینے کے لیے زرینہ کے والد سیٹھ محمد سلیمان کو بذریعہ خط دونوں کے معاشقے کو بڑی رنگ آمیزی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ زرینہ کے والد رفیق سے اس بارے پوچھتے ہیں جس کا رفیق اعتراف کر لیتا ہے لہٰذا سیٹھ صاحب اسے یہ کہہ کر فارغ کر دیتا ہے کہ وہ اسے شوفر کی ملازمت کے لیے بہت اچھا سرٹیفکیٹ بنا دیں گے تا کہ اسے کہیں بھی اچھی ملازمت مل جائے۔ رفیق اس بات پر بہت خوش ہوتا ہے اور اپنے کمرے میں کاغذ کے کچھ ٹکڑے اور دیا سلائیاں چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔

یہ افسانہ، علی عباس جلال پوری کے سابقہ افسانوں سے اس حوالے سے مختلف ہے کہ دیگر افسانوں میں محبت کا جذبہ دیگر تمام وابستگیوں پر غالب آ جاتا ہے جب کہ اس افسانے میں بے روزگار کی نفسیات کو پیش کیا ہے کہ وہ ملازمت کی خاطر اپنی محبت کی بھی پروا نہیں کرتا مگر قاری کو یہ بات کھٹکتی ہے کہ وہ رفیق جس کے دل میں زرینہ سے محبت کا جذبہ پرستش کی حد تک پہنچ چکا تھا وہ اتنی خاموشی سے زرینہ کی محبت کو چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ عابد کا کردار فیشن ایبل ہوس پرست انسان کا کردار ہے اور زرینہ بہ ظاہر فیشن ایبل مگر محبت کے معاملے میں اخلاقیات اور بے راہروی کے فرق کو سمجھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب عابد زرینہ کے ساتھ رسم شادی کے خلاف تقریر کرتا ہے تو زرینہ پُر زور الفاظ میں اختلاف کرتی ہے۔ یہاں عابد کا جواب، زرینہ اور عابد دونوں کے کردار نمایاں کرتا ہے:

> ''تم نے تو فیشن ایبل دل کے نیچے دقیانوسی دل چھپا رکھا ہے۔ کیا یہ ضروری ہے کہ محبت کی تکمیل کے لیے نکاح وغیرہ کی پرانی رسموں کی محتاجی اٹھائی جائے۔ جوانی میں انسان کے لیے صرف دو قانون ہیں حسن اور عشق۔ سماج کی بندشیں، اخلاق کی پابندیاں، مذہب کے اصول ان بوڑھے لوگوں نے قائم کر رکھے ہیں جو شباب کی سرخوشیوں سے خود تو فیض یاب نہیں ہو سکتے اور جوان لوگوں کو حسد کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ کیا توہمات کی پیروی کیے بغیر محبت کرنے والی دو روحوں کا ملاپ نہیں ہو سکتا؟''(۱۶)

اس افسانے میں اعلیٰ طبقے کی اخلاقیات اور مرد و عورت کی محبت کے حوالے سے رویے سامنے آتے ہیں۔ مرد کرداروں میں؛ عابد حریص و متلون مزاج اور رفیق محبت کے مقابلے میں روزگار کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ محبت کے لیے اعلیٰ طبقے سے ٹکرانے کا حوصلہ نہیں رکھتا۔ زرینہ پہلے عابد پر اعتماد کرتی ہے مگر وہ اس کے اعتماد کو ٹھیس پہنچاتا ہے بعد ازاں طبقاتی تفاوت کے باوجود رفیق کی اخلاقی اقدار سے متاثر ہو کر اس پر اعتماد کرتی ہے مگر وہ بھی اسے چھوڑ کر نئے روزگار کی تلاش میں چلا جاتا ہے۔ سیٹھ کا کردار اعلیٰ طبقے کی مادیت پسندی کی علامت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب رفیق ملازمت کے لیے سیٹھ کے پاس آتا ہے تو رفیق کو اچھے لباس میں دیکھ کر اسے معزز ملاقاتی سمجھ کر بہت عزت و تکریم کرتا ہے مگر جیسے ہی پتہ چلتا ہے

کہ وہ شوفر کی ملازمت کے لیے آیا ہے تو بے اختیار اس کے منہ سے ''لاحول ولاقوۃ'' نکل جاتا ہے اور وہ رفیق کو ''دکان دار کی نظر'' سے دیکھنے لگتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ افسانہ روایت وجدّت، اونچ نیچ، اعلیٰ طبقے کی اخلاقیات اور محبت کے حوالے سے رویوں کو سامنے لاتا ہے۔

علی عباس جلال پوری کا افسانہ 'من پاپی' انسانی نفسیات کا بہترین اظہار ہے۔ عام تصور ہے کہ معاش ہی سب سے بڑا مسئلہ ہے مگر اس افسانے میں مصنف نے معاش کے مقابلے میں بدصورتی کو بڑا مسئلہ بتایا ہے۔ یہ افسانہ ایک کم رُو ہندولڑکی کملا کی زبانی اُس پر بیتنے والے حالات اور نفسیاتی کیفیات کی کہانی ہے۔ مرد اور عورت کی نفسیات کو ایک مختلف تناظر میں پیش کیا گیا ہے کہ محبت ایک فطری امر ہے جس کی خواہش مرد اور عورت دونوں میں موجود ہے اور اسی جذبے سے انسانی شخصیت کی تکمیل ہوتی ہے مگر کم شکل ہونے کے سبب کن نفسیاتی مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے یہی اس افسانے کا مرکزی نقطہ ہے۔ افسانے کی ابتدا ہی کملا کے احساس کمتری کے اظہار سے ہوتی ہے۔ کملا کا اوّلین تعارف ملاحظہ ہو:

> ''میرا نام کملا ہے اور محلے والے مجھے کملی کہہ کر پکارتے ہیں۔ میرے پتا جی امیر آدمی ہیں۔ مجھے کھانے پینے کی کوئی کمی نہیں۔ پہننے کو اچھے سے اچھے کپڑے ہیں مگر میرا جی نہ کھانے میں لگتا ہے نہ پہننے میں۔ میں ہر وقت اس سوچ میں رہتی ہوں کہ میں کتنی بدصورت ہوں۔''(۱۷)

مصنف نے کملا کے کردار کے ذریعے یہ نفسیاتی نکتہ پیش کیا ہے کہ کھانا پینا بنیادی ضرورت ہے مگر احساس کمتری بھی نفسیاتی طور پر شخصیت کو بہت نقصان پہنچاتا ہے۔ کملا کے کردار کی حلیہ نگاری عمدہ ہے اور اس کی شخصیت کو نمایاں کرنے کے لیے اس کی بہن پشپا کا ناک نقشہ بھی کھینچا گیا ہے۔

ستیش پشپا کو پسند کرتا ہے مگر کملا سمجھتی ہے کہ ستیش اسے پسند کرتا ہے لہٰذا دل ہی دل میں وہ بھی اسے پسند کرنے لگتی ہے۔ کملا کی یہ غلط فہمی تب ختم ہوتی ہے جب ستیش، پشپا کے لیے ایک رقعہ کملا کو دیتا ہے۔ کملا دل سے اس کا خیال تو نکال دیتی ہے مگر پشپا کو رشک کی نگاہوں سے دیکھتی ہے پھر اس کی زندگی میں پڑوسن کا بھانجا چانن داس آتا ہے جسے کملا کے والد گھر بلاتے ہیں اور کملا کو پڑھانے کے لیے کہتے ہیں۔ چانن داس، کملا سے بھی زیادہ کم شکل ہے یہی وجہ ہے کہ کملا خود کو چانن داس سے خوب صورت تصور کرتی ہے۔ چانن داس، کملا پر توجہ دینے لگتا ہے اور کملا بھی اس سے محبت کرنے لگتی ہے۔ چانن داس کملا سے کروشیے کی بنیان بنانے کی فرمائش کرتا ہے۔ کملا بہت محبت سے گھر کے تمام امور چھوڑ کر بنیان بنانے میں مصروف ہو جاتی ہے اور سوچتی ہے کہ جب وہ بنیان دیکھے گا تو حیران رہ جائے گا اور اس کی انگلیاں چوم لے گا۔ وہ اسی خیال میں بنیان بنا رہی ہوتی ہے کہ گلی سے چندو بھنگن کی بھرائی ہوئی آواز سنائی دیتی ہے جو چانن داس سے کہتی ہے کہ ''ارے کوئی دیکھ لے گا'' کملا دیکھتی ہے تو چانن داس چندو بھنگن کو بازوؤں میں لیے اس کا منہ چوم رہا تھا۔ یہ سب دیکھ کر کملا پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتی ہے اور کہتی ہے:

> ''اب کبھی پریم نہیں کروں گی۔ اب کبھی پاگل نہ بنوں گی۔ میں نے روتے ہوئے اپنے آپ سے کہا۔ مگر میں کیا کروں۔ میرا کیا دوش ہے۔ میرا من ہی پاپی ہے۔ ہر وقت پھڑکتا رہتا ہے۔''(۱۸)

کملا، اگرچہ کم شکل ہے مگر دل میں محبت کی خواہش رکھتی ہے۔ پہلے ستیش کی محبت نہ ملنے پر جذباتی صدمے اور

احساس کمتری سے دوچار ہوتی ہے مگر چانن داس کی توجہ ملنے پر بہت پُر اعتماد نظر آتی ہے کیوں کہ وہ خیال کرتی ہے کہ شکل و صورت کے اعتبار سے وہ اس سے بہتر ہے۔ عام لڑکیوں کی طرح کملا، لڑکوں کی نگاہ پڑنے پر پریشان نہیں ہوتی بلکہ خواہش کرتی ہے کہ کسی لڑکے کی اُس پر بھی نظر پڑے۔ پُشپا چوں کہ بہت خوب صورت ہے لہٰذا جب وہ دونوں شام کی سیر کے لیے جاتی ہیں تو سب لڑکے پشپا کو دیکھتے ہیں اور کملا پر کسی کی نظر نہیں جاتی۔ یہ سب دیکھ کر کملا احساس کمتری محسوس کرتی ہے اور سوچتی ہے کہ کاش کوئی اسے پیار کرے تو وہ اس پر قربان ہو جائے۔ کملا کے باطن میں محبت کی خواہش ملاحظہ ہو:

> ''پشپا راستے میں گھور گھور کر دیکھنے والوں کو کوستی ہے تو میں جی ہی جی میں کہتی ہوں مجھے کوئی اس طرح پریم بھری نگاہوں سے گھور گھور کر دیکھے تو میرا جی خوشی سے پھولا نہ سمائے۔ میں اس کے سامنے ہاتھ جوڑ کر کھڑی ہو جاؤں اور کہوں پریتم مجھے اپنی داسی بنالو۔ پتہ نہیں اگر ایسا ہو تو میں یہ کہہ سکوں نہ کہہ سکوں مگر اتنا ضرور ہے کہ میں اس کو اپنے من مندر میں بٹھالوں اور اس کے چرنوں پر اپنے پریم کے پھول بکھیر دوں۔ کیا کبھی ایسا ہوگا بھی؟''(۱۹)

کملا دراصل وفا شعار عورت کی علامت ہے اور چانن داس کے کردار کی صورت میں مصنف نے مرد کی نفسیات پیش کی ہے کہ اگر چہ وہ کم شکل ہے مگر اپنی ہر جائی فطرت سے باہر نہیں نکل پایا۔ وہ ایک طرف تو کملا پر توجہ دیتا ہے تو دوسری طرف چندو بھنگن کے ساتھ اپنی ہوس پوری کرتا ہے۔ چانن داس کی شکل میں کملا کو اپنے احساس کمتری سے باہر آنے کا موقع ملتا ہے اور وہ اپنی شخصیت میں اعتماد محسوس کرتی ہے۔ مصنف نے چانن داس کی حلیہ نگاری اس انداز سے کی ہے کہ اس سے کملا کی نفسیاتی کیفیت بھی منعکس ہوتی ہے:

> ''لمبا تڑنگا سا، گال پچکے ہوئے، آنکھیں زرد زرد، کالا کلوٹا اور نام چانن داس۔ اسے دیکھنے کے بعد مجھے قرار سا آ گیا کہ میں ہی نہیں دنیا میں اور بھی بدصورت لوگ ہیں۔ چانن داس سے تو میری شکل اچھی تھی۔ رنگ بھی کالا نہیں تھا۔ نہ آنکھیں زرد تھیں، نہ گال پچکے ہوئے تھے وہ تو بالکل بھنگی معلوم ہوتا تھا۔''(۲۰)

افسانے کی پیش کش میں مصنف نے اس بات کا بھی خیال رکھا ہے کہ کہانی چوں کہ ہندو گھرانے سے متعلق ہے لہٰذا لفظیات بیشتر ہندی ہیں، کرداروں کے نام؛ کملا، ستیش، پشپا، چانن داس اور چندو بھنگن کے علاوہ پتا جی، سُندر، من مندر، داسی، دیوی، چرنوں، پریم، ماتا پتا، مدھ بھری، آشائیں، سپنے، شانتی، پاپی، دَیا، رسوئی اور دوش جیسے الفاظ کا استعمال ملتا ہے۔ علی عباس جلال پوری کا یہ مختصر افسانہ، اپنے موضوع، نفسیاتی کیفیات کی پیش کش، حلیہ نگاری اور مضبوط بیانیے کی عمدہ مثال ہے۔

افسانہ 'رقص حباب' ایک فوجی اور رقاصہ کی بھرپور نفسیاتی پیشکش ہے۔ کہانی ایک فوجی کے گرد گھومتی ہے جو فوج میں جنگ و جدل کے نتیجے میں بے حسی، درندگی اور بربریت کا عادی ہو چکا ہے۔ محبت کے تقدس اور پاکیزگی کا احساس اس کے دل میں یکسر موجود نہیں۔ وہ عورت کو محض کھلونا تصور کرتا ہے جو دسترس میں آنے کے بعد اپنا سحر کھو دیتا ہے مگر ایک رقاصہ اپنے ان جذبات میں ایسا تلاطم پیدا کرتی ہے کہ وہ محبت کے روحانی اور مقدس پہلو کا قائل ہو جاتا ہے۔ ایسے

میں رقاصہ کی حباب صفت نفسیات اس محبت کے طربیہ انجام میں حائل ہوتی ہے کیوں کہ اس کے نزدیک مرد اسے محض جسمانی تسکین کے لیے لے جاتے ہیں اور وہ اس کی عادی ہو چکی ہے۔

افسانے کا آغاز حمید کے ماضی کے واقعات پر مبنی امیجز کے ساتھ ہوتا ہے جن کے وسیلے سے حمید کے کردار اور مزاج سے آگہی ہوتی ہے۔ حمید اپنے دوست احمد کے وسیلے سے قاہرہ کے قہوہ خانے میں روپوں کے عوض رقاصہ امینہ سے ملتا ہے اور امینہ کے حسن، بے باکی، رقص اور معصومیت سے بھرپور مقدس محبت پر مبنی دیہاتی گیت سن کر محسوس کرتا ہے کہ اس نے حقیقی حسن پا لیا ہے۔ وہ اپنے ماضی کی بے حسی اور سفاکیت پر افسوس کرتا ہے۔ وہ بھول جاتا ہے کہ وہ روپوں کے عوض یہاں لایا ہے اور رات بھر نیم خوابی کی کیفیت میں اسے تکتا رہتا ہے۔ یونہی رات بیت جاتی ہے۔ صبح ہونے پر وہ حمید سے اجازت لے کر احمد کے ساتھ واپس چلی جاتی ہے، حمید اسے اگلی رات آنے کے لیے کہتے ہوئے خدا حافظ کہتا ہے۔ اگلے روز جب حمید سرِ شام قہوہ خانہ پہنچتا ہے تو احمد جو امینہ کو لینے گیا تھا، تنہا واپس آتا ہے اور بتاتا ہے کہ امینہ نے آنے سے انکار کر دیا ہے امینہ کا یہ انکار اور اس کا جواب رقص حباب کی طرح اس کی نفسیات کا پردہ چاک کرتا ہے، جس کے لیے پاکیزہ محبت کا تقدس کوئی معنی نہیں رکھتا اور انسانی جبلت میں موجود جسمانی تقاضوں کی تسکین ہی اصل مقصد ہے۔ امینہ کے نہ آنے کی وجہ حمید کی زبانی ملاحظہ ہو:

''میرے مولا---میرے آقا—وہ کہتی تھی—وہ کہتی—میرا مطلب ہے وہ کہتی تھی— کیا وہ مرد ہے؟ میں اس کے پاس نہیں جاؤں گی۔''(۲۱)

یہ سطریں رقاصہ کے روایتی معاشرتی تصور کے تسلسل اور مرد کی عمومی نفسیات سے مختلف تصور سامنے لاتی ہیں۔

'ایک تکون کے دو زاویے' بھی انسانی نفسیات کی پیش کش کے حوالے سے اہم افسانہ ہے۔ احساس کمتری کے نفسیاتی اثرات اور مرد و عورت کی محبت میں لمس کی اہمیت اس افسانے کے بنیادی موضوعات ہیں۔ آفتاب اور بخشو، تکون محبت کے دو زاویے ہیں۔ آفتاب ایک افسانہ نگار، شاعر اور ادب و فلسفے کا گہرا مطالعہ رکھنے والا امیر گھرانے کا نوجوان ہے مگر بیس برس عمر ہونے کے باوجود انتہائی لاغر اور نحیف و نزار ہے۔ اس کے والدین اُس کی اس حالت پر تشویش میں مبتلا رہتے ہیں اور اسے کبھی ڈاکٹر، کبھی حکیم اور کبھی کسی بزرگ کے پاس لے جانا چاہتے ہیں مگر وہ شرمندگی کے خوف سے ان کے ساتھ جانے سے گریز کرتا ہے۔ بخشو، غریب مگر انتہائی مضبوط جسم کا مالک اور کبڈی کا بڑا اچھا پہلوان ہے۔ آفتاب کی حویلی میں ملازمت کرنے کے باوجود وہ آفتاب کو اس کی لاغری کے طعنے دیتا رہتا ہے کبھی کہتا ہے کہ آپ تو کتابیں پڑھ پڑھ کر گل گئے ہیں کبھی آفتاب کی ٹانگیں دباتے ہوئے اس کی دبلی پتلی ٹانگوں پر فقرے کستا۔ آفتاب کی شخصیت اور کردار و عمل میں موجود پیچیدگی اُس کے اسی احساسِ کمتری کی دین ہے۔ اسے اس بات کا پوری طرح اندازہ ہے کہ اس نے اپنی جوانی سنبھال کر نہیں رکھی اور اب اس کی جوانی بڑھاپے سے بھی بدتر ہے۔ مصنف نے آفتاب کے کردار کی پیش کش میں حلیہ نگاری اور لفظیات سے بھرپور کام لیا ہے۔ افسانے کی ابتدا میں کبڈی کے کھلاڑیوں کے تنومند جسموں کے سامنے آفتاب اپنے جسم کو دیکھ کر اس انداز میں اپنے نفسیاتی خلل کا اظہار کرتا ہے:

''آفتاب نے اپنے بائیں بازو کو دائیں بازو سے ٹٹولا۔ درخت کی سوکھی ہوئی ٹہنی کی طرح پتلی جلد

سے منڈھی ہوئی ہڈیاں۔اس کی آنکھوں میں حسرت اور افسوس کے آنسو ڈبڈبا آئے۔۔۔آخر یہ بے مصرف زندگی کس کام کی۔وہ کبھی جوان ہوا ہی نہیں تھا۔بیس برس کا بچہ، ہڈیوں کا ڈھانچہ، زرد رُخسار، اندر دھنسی ہوئی آنکھیں جن کے گرد سیاہ حلقے، ہونٹ پژمردہ، سوکھی ہوئی گردن جس کو چھپانے کے لیے وہ قمیص کے کالر کو چڑھائے رکھتا تھا۔''(۲۲)

بیگم نور کشیدہ قامت، پُر شباب جسم، گول چہرہ اور چمپئی رنگ کی حامل خوب صورت لڑکی ہے جو حویلی کے زنانے میں رہتی ہے اور آفتاب کو بہت پسند کرتی ہے مگر آفتاب اپنے احساسِ کمتری کے سبب اُس کی محبت کا جواب محبت سے نہیں دیتا بلکہ بات بات پر اُسے جھڑکتا ہے۔بخشو بھی بیگم نور کو بہت پسند کرتا ہے۔ایک مرتبہ وہ آفتاب کے سامنے بیگم نور کے حسن کی تعریف کرتا ہے تو آفتاب کو برا لگتا ہے اور جب وہ یہ بتاتا ہے کہ وہ تو بیگم نور پر جان جھڑکتا ہے مگر بیگم نور آفتاب پر لٹو ہیں تو یہ سن کر بھی آفتاب اس سے محبت کا اعتراف نہیں کرتا بلکہ یہ جواب دیتا ہے کہ اسے بیگم نور سے کیا غرض؟

آفتاب اپنی جسمانی کمزوری کے سبب ہر وقت کسی سوچ اور جھنجھلاہٹ کا شکار رہتا ہے اور ایک دن اسی جھنجھلاہٹ میں وہ خودکشی کا ارادہ کر لیتا ہے مگر بزدل ہونے کے سبب خودکشی کا ارادہ بھی ترک کر دیتا ہے اور اسی کیفیت میں ایک چٹان پر بیٹھا رہتا ہے۔اس کے داخل میں بپا جنگ اسے بیگم نور کی محبت کے لیے آمادہ کرتی ہے اور وہ اس کے لیے موباف کا تحفہ خریدتا ہے۔دوسری جانب جب آفتاب کو گھر پہنچنے میں تاخیر ہو جاتی ہے اور گھر والے بہت پریشان ہوتے ہیں تو بخشو، آفتاب پر طنزیہ جملے کستا ہے جن سے بیگم نور کو بہت تکلیف ہوتی ہے۔بیگم نور کی پہلے بھی آفتاب کے لیے بخشو سے نوک جھونک چلتی رہتی تھی مگر اس بار جیسے ہی بیگم نور بخشو کو مارنے کے لیے جوتا پکڑتی ہے، بخشو اپنی پگڑی اتار کر اپنا سر آگے بڑھا دیتا ہے۔بیگم نور کا ہاتھ ہوا میں وہیں معلق رہ جاتا ہے اور بخشو بیگم نور کی کلائی مضبوط سے پکڑ لیتا ہے۔کلائی پکڑتے ہی بیگم نور کا مرمریں جسم پگھل کر گداز ہو جاتا ہے۔وہ بخشو سے اپنی کلائی چھڑوا کر کمرے میں تو چلی جاتی ہے مگر اس کی کلائی پر موجود بخشو کی کرخت انگلیوں کے نشان اس کے اندر محبت کی تپش پیدا کر دیتے ہیں۔آفتاب جب واپس لوٹتا ہے تو اسے پتہ چلتا ہے کہ بخشو، بیگم نور کو بھگا کر لے جا چکا ہے۔یہ سن کر آفتاب پہلے تو غصے میں آ جاتا ہے مگر پھر اطمینان سے یہ جواب دیتا ہے کہ شکر ہے ''وہ بیگم نور کو موباف دینے کی مصیبت سے تو بچ گیا۔'' افسانے کا یہ آخری جملہ آفتاب کی نفسیاتی کیفیت کا بہترین عکاس ہے۔

علی عباس جلال پوری نے اس افسانے میں آفتاب کے کردار کی نفسیاتی پیچیدگی کو انتہائی موثر انداز میں پیش کیا ہے اور دوسری طرف محبت کے جسمانی پہلو کو بھی اجاگر کیا ہے۔بیگم نور اگرچہ آفتاب سے محبت کرتی ہے، اس کا بہت خیال رکھتی ہے اور اس کے لیے بخشو سے بھی لڑتی ہے مگر بخشو کی جسمانی مضبوطی اس کے رگ و پے میں ایسی ہلچل مچاتی ہے کہ وہ آفتاب کو بھول کر بخشو کے ساتھ بھاگ جانے کے لیے آمادہ ہو جاتی ہے۔

علی عباس جلالپوری کے افسانے اپنے موضوع، بنت، کردار سازی، لفظیات اور بیان کے منفرد قرینوں کے اعتبار سے امتیازی مقام کے حامل ہیں۔ان افسانوں میں فرد کی آزادی اور اس کے جذبات خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔جذبہ محبت کو دیگر تمام قومی اور اجتماعی نوعیت کے جذبات پر فوقیت حاصل ہے۔محبت میں مرد کو وہ ہرجائی اور متلون مزاج جب کہ

عورت کو وفا شعار پیش کرتے ہیں۔ان کی کہانیوں میں اکثر روایت وجدت، مادیت وروحانیت اور دیہی وشہری زندگی کا افتراق ابھرتا ہے مگر روایت، روحانیت اور دیہی زندگی کی جانب ان کا جھکاؤ نمایاں ہے۔دیہی لینڈ سکیپ کی پیش کش میں گجرات، جہلم، منڈی بہاؤ الدین اور سرگودھا کا خطہ ان کی توجہ کا مرکز رہتا ہے۔ذات پات، اونچ نیچ، معاشرتی جکڑ بندیاں اور نفسیاتی مسائل بھی موضوع بنتے ہیں۔ان کی کہانیوں کے کردار زیادہ تر ادب وفلسفے کے شوقین گریجوایٹس ہیں اور افسانوں کا وقوع زیادہ تر ان کی گریجوایشن کے بعد چھٹیوں کے دنوں میں ہوتا ہے۔علی عباس جلالپوری کے ان افسانوں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ افسانہ نگاری کے مزاج کو سمجھتے تھے اور اگر وہ افسانے لکھتے رہتے تو ایک بڑے افسانہ نگار کے طور پر سامنے آتے۔

حوالہ جات

۱۔ اس حوالے سے وہ اپنی کتاب مقالات جلالپوری میں لکھتے ہیں:

''میری علمی زندگی کا آغاز تاریخ اور ادب کے مطالعے سے ہوا تھا۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں مجھے چند باذوق اور علم دوست اساتذہ سے فیض یاب ہونے کا موقع ملا اور لکھنے لکھانے کی تحریک و تشویق ہوئی۔ اس زمانے میں (۲۵۔۱۹۲۴ء) مختصر افسانے لکھنے کا شوق عام تھا۔ چنانچہ میں نے بھی کچھ مختصر افسانے لکھے جو ہمایوں میں شائع ہوئے۔''

مقالات جلالپوری، (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۷۹ء)، ص۲

۲۔ ان کا ایک ناول پریم کا پنچھی پنکھ پسارے (فیصل آباد: زرنگار بک فاؤنڈیشن، سن ندارد) اور دو ڈرامے 'یادوں کے سائے'، مشمولہ: ادبی دنیا (لاہور: دور پنجم، شمارہ پنجم) اور 'تمکنت'، مشمولہ: فنون، لاہور، خاص شمارہ ۱۰، سالنامہ ۱۹۶۸ء) بھی شائع ہو چکے ہیں۔

۳۔ علی عباس جلال پوری، گلنار، مشمولہ: ہمایوں، (لاہور: ستمبر ۱۹۳۸ء)، ص: ۶۷۴

۴۔ ایضاً، ص ۶۸۲، ۶۸۳

۵۔ ایضاً، ص، ۶۸۱

۶۔ ایضاً، ص، ۶۸۱

۷۔ علی عباس جلال پوری، شرابی، مشمولہ: نیرنگ خیال، (لاہور: سالنامہ ۱۹۳۸ء)، ص ۹۸

۸۔ علی عباس جلال پوری، پنچھی کی پریت، مشمولہ: ہمایوں، (لاہور: جنوری ۱۹۳۹ء)، ص ۸۰

۹۔ علی عباس جلال پوری، گلاب کا پھول، مشمولہ: ہمایوں، (لاہور: مئی ۱۹۳۹ء)، ص ۳۵۲

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۵۶، ۳۵۷

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۵۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۵۴

۱۳۔ ایضاً، ص ۳۵۵

۱۴۔ علی عباس جلال پوری، تختۂ ویراں، مشمولہ: ہمایوں (لاہور: جنوری ۱۹۴۰ء)، ص ۸۸

۱۵۔ علی عباس جلال پوری، سوتیلی بیٹی، مشمولہ: ادبی دنیا، (لاہور: مئی ۱۹۴۰ء)، ص ۴۷

۱۶۔ علی عباس جلال پوری، بے روزگار، مشمولہ: ادبی دنیا، (لاہور: مارچ ۱۹۴۱ء)، ص ۲۷

۱۷۔ علی عباس جلال پوری، من پاپی، مشمولہ: ادبی دنیا، (لاہور: فروری ۱۹۴۹ء)، ص ۱۳۱

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۳۱

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۳۳

۲۱۔ علی عباس جلالپوری، رقص حباب، مشمولہ: مخزن، (لاہور، اگست ۱۹۴۹ء) ص ۹۶

۲۲۔ علی عباس جلال پوری، ایک تکون کے دو زاویے، مشمولہ: مخزن، (لاہور، فروری ۱۹۵۰ء)، ص ۸۷

⊙ **Dr. Muhammad Akram**

Associate Professor, Department of English, Govt. College, Burewala

⊙⊙ **Dr. Akbar Sajid**

Chairman, Department of English ,NUML, Multan Campus

⊙⊙⊙ **Dr. Muhammad Khawar Nawazish**

Assistant Professor, Department of Urdu, BZU, Multan

⊙⊙⊙⊙ **Dr. Snobra Rizwan**

Assistant Professor, Department of English, BZU, Multan

An Evaluation of Pictorial Illustrations in Urdu Dictionaries

Abstract:

Pictures are of paramount significance and interest to the dictionary users. This study addresses the issue of the use of pictorial illustrations in Urdu dictionaries available on the market. Pictorial illustration definitely aids in giving clear concept of words and enhances word sense disambiguation as the graphic demonstrations are easier to comprehend than complexities of words. Each word possesses a particular structure and form. With the intention of intelligibility and interpretations of different shapes of words, their proper sequence, and their synonyms, the dictionaries are brought into being. Dictionaries provide words but lack in usage. Most of the words are scholarly items and are in sparing use of mere scholars and philosophers. According to Al-Kasimi (1977), the use of pictorial illustrations should not be arbitrary and incidental. Meaning recognition job is made easy with graphic illustrations. To ascertain to what degree and for what ends, Urdu dictionaries exercise graphic demonstrations, a survey, based on Stein (1991), was executed. The dictionaries were indiscriminately singled out and looked into for any type of graphic demonstration. This practice was made to know about the dictionaries which deploy pictures for the purpose of illustration.

This analysis reflected on the disposal of the demonstrations. Based on the survey, it has been found that not many of the existing dictionaries engage graphic demonstrations authentically. There were found a lot more discrepancies in Urdu dictionaries regarding the use of pictorial illustrations. The study concludes that ostensive addressing is a crucial lexicographical device to assist the lexicographer magnanimously to communicate all the requisite constituents and facets of headwords (lemmas).

Keywords:

Pictorial Illustration Monolingual Dictionary Urdu Graphical Demonstration Meanings and Sense Relations

Introduction:

Each word possesses a particular structure and form. With the intention of intelligibility and interpretation of different shapes of words, their proper sequence, and their synonyms, the dictionaries are brought into being. Dictionaries provide words but lack in usage. Most of the words are scholarly items and are in sparing use of mere scholars and philosophers. A dictionary is an invaluable resource of vocabulary building. Pictures are of paramount significance and interest to the dictionary users. A pictorial illustration adds to the semantic value of a lexical item. A large number of illustrated entries are usually concrete nouns (Al-Kasimi 1977, Nesi 1989). This study addresses the issue of embedding of pictorial illustrations in Urdu dictionaries available on the market. There are some words which ask for illustrations in order to make their sense clear. Pictorial illustration definitely aids in giving clear concept of words and enhances word sense disambiguation as the graphic demonstrations are easier to comprehend than complexities of words. Each word possesses a particular structure and form. With the intention of intelligibility and interpretations of different shapes of words, their proper sequence, and their synonyms, the dictionaries are brought into being. Dictionaries provide words but lack in usage. Most of the words are scholarly items and are in sparing use of mere scholars and philosophers. The use of pictorial illustrations, according to

Al-Kasimi (1977), should not be arbitrary and incidental. Meaning recognition job is made easy with graphic illustrations.

It is true that pictures help a lot in conveying as claimed by Nesi (1998). Meaning retention is really facilitated only where the verbal and pictorial illustrations complement each other.

Pictorial illustrations in dictionaries are widely and innovatively used these days. Hartmann (1999) stresses that illustrative material has become more closely integrated into the text of MLDs. He asserts that these pictorial illustrations include:

a- Pictures identifying spatial or temporal concepts
b- Relatedness of meanings of polysemous words
c- Context free confusables
d- Literal and metaphorical meanings of words
e- Cultural stereotypes
f- Events and actions

The use of pictorial illustrations leaves no room for the learners for any misinterpretation and ambiguity of meaning.

Figure.1

Pictures are of paramount significance and interest to the potential dictionary users. An analysis of Urdu dictionaries shows that a few of available dictionaries make the real use of pictorial illustrations in actual sense.

Research Questions:

RQ1. Are the pictorial illustrations clear enough to communicate the meanings of lexical items?

RQ2. Do the definitions of dictionary entries support the pictorial illustrations?

Advantages of Pictorial Illustration:

The study will provide a direction to the dictionary compilers to improve the standard and contents of Urdu dictionaries in terms of pictorial illustrations. A good dictionary will whenever necessary show you how the word is used. Pictorial

illustrations add to giving clear concepts of words and enhance word sense disambiguation as the pictures are easier to understand and comprehend meanings as compared to complex explanation of words. Following are the major advantages of pictorial illustrations:

1- The use of pictures arouses the readers' and learners' curiosity and interest.
2- Pictures are really very effective in enhancing readers' vocabulary items.
3- Pictures are easy to remember than lexical items.
4- Pictorial illustrations also serve the purpose of aesthetic pleasure.
5- A pictorial illustration can discriminate among different senses of a lexical item.

Review of the Related Literature:

Pictorial illustrations other than online or digital dictionaries have also established a presence in paper lexicography. It is generally not possible to give pictorial illustrations of all the lexical items in a dictionary. Stein (1991) gives a detailed list of lexical items for pictorial illustrations, based on her analysis of English learners' dictionaries.

Princeloo (2016), it is a well known fact in lexicographic circles that no single dictionary is everything for everyone. Of the five senses sight plays a dominant part in the cognitive and linguistic development of human mind (Stein 1991). The function of illustrations has been considered excluding tables and diagrams contrary to Ilson (1987). The pictorial illustration, usually, is placed in front of the word to be defined, catching the full width of the column and it lacks separation by a line from the preceding and from the following text.

The effectiveness of pictorial illustrations, delivering the meaning of objects, has been investigated by Nesi (1998). The learners identified the correct objects illustrated with pictures. Her results indicate that verbal modifier of meaning would benefit from the inclusion of pictorial illustrations. Pictures aid with quick recognition of vocabulary items, as being the primary function of dictionaries, is also supported by Nesi (1998). The presence of pictures increases and promotes vocabulary acquisition, as experimented by Gumkowska's (2008) study.

Liu (2015) advocates a semantic ecology of multimodal definition, created by verbal and visual lexicographic tools represented by animations, chart schemes,

drawings, graphs and photos. Some pictorial illustrations ask for colorful presentations. Al-Kasimi (1977:102) states that in order to make pictorial illustration precise and accurate the effective devices are:

a. The use of arrows.
b. Abatement of irrelevant information in pictures.
c. Color cues.
d. Position cues.
e. Identifying numbers and captions.

As illustrations are effective the lexicographers should include a handy amount of pictures in dictionaries. Illustrations in dictionaries are usually expensive and make the dictionary bulky. Iconic pictures can be very useful to facilitate the meaning of concrete objects. There are words, as evidenced by Coffey (2006), which leave the readers dissatisfied with their treatment in dictionaries.

Moon (2002) Dictionaries are esteemed, and important not just as providers of information about the lexicon, but also rhetorically and discoursally. All dictionaries are fallible and perpetuate or create ideologies. She also advocates the inclusion of verbal modifier with pictorial illustration. The appropriate use of verbal modifiers and pictorial illustrations in dictionaries, according to Ganglia (2001), is not prominent in lexicographic literature.

A pictorial illustration prompts a jiffy response in the reader and it helps grasp the intended meaning within no time. Pictorial illustration here stands as picture with illustration or explanation to prove the existence of the word and its particular meaning (sense discrimination). As Cowie (1978) stresses that the multifunctionality of illustrative examples has increased the importance of verbal and pictorial illustrations. The verbal modifier which goes with the pictorial illustration should be expanded with it. They are particular means to enhance sense disambiguation (Hupka 1989 & Gangla 2001).

Iqbal (1987) conducted a study on advanced Pakistani learners with reference to English dictionary usage skills. He stresses the significance of illustrations in dictionaries and claims that in any dictionary for Pakistani learners the importance of illustrative examples cannot be underestimated. It is quite encouraging that all the learners' dictionaries currently available on the market seem to be aware of the

need to provide illustrative examples, though in varying degree.

Klosa (2015: 516) defines lexicographic illustration as "an illustration is a particular kind of image which is used in conjunction with a text and which decorates, illustrates, or explains the text". Kemmer (2014a, 2014b) specifically focuses s on the dictionary entries with regard to the interrelationship of verbal and pictorial illustrations. She conducted a study on 38 German students with two entries from dictionary. She expected that the learners would be attracted towards the pictures first and then they would turn their gaze to definitions of words. Her study found that definitions were not ignored. Lexicographers realized that the criteria for inclusion of pictorial illustrations in dictionaries differ on the basis of the cultural and social conditions.

Method:

As this research is to evaluate the use of pictorial illustrations in Urdu dictionaries, the deductive approach has been employed. To determine the extent and purpose of illustrations in monolingual Urdu dictionaries, a dictionary survey based on Stein (1991) was done. Stein (1991:106) distinguishes four main types of illustrations in dictionaries as mentioned in the table:

Types of Pictorial Illustrations by Stein (1991)

No.	Types of Illustrations as described by Stein (1991)
1.	Illustrations showing common animals, objects, plants
2.	Illustrations showing things that are not easily explained in words, such as shapes, complex actions, or small differences between words which are similar but not the same.
3.	Illustrations dipicting groups of related objects. These explain the differences between similar objects show the range of shapes and forms covered by a particular word and serve as an important aid to vocabulary expansion.
4.	Illustrations showing the basic or physical meeting of words that are commonly used in an abstract or figurative way.

The sample dictionaries have been singled out and scanned to find any pictorial illustrations. To find which type of entries are usually illustrated Stein's (1991 typology has been employed. The following Urdu dictionaries have been researched.

1. Feroz-ul-Lughat 2. Azhar-ul-Lughat 3. Ilmi Urdu Lughat
4. Urdu Lughat Jamei 5. Aina-e-Urdu Lughat 6. Jahangir Urdu Lughat
7. Jawahir-ul-Lughat 8. Rabia Urdu Lughat 9. Noor-ul-Lughat
10. Farhang-e-Asafia

Of the ten dictionaries scanned only two dictionaries (Azhar-ul-Lughaat & Rabia Urdu Lughat) employed the use of pictorial illustrations.

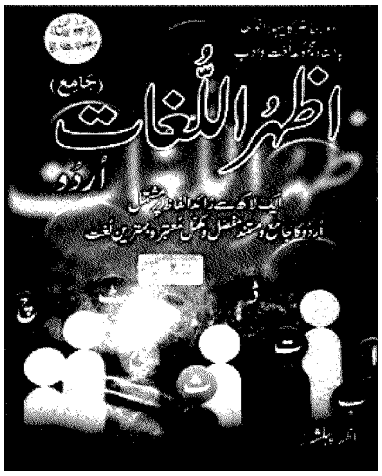

Figure .2 **Azhar-ul-Lughaat** **Rabia Urdu Lughat**

Azhar-ul-Lughaat covers a wide range of picture illustrations throughout whereas Rabia Urdu Lughat carries a few pictorial illustrations. These illustrations may serve the purpose of a useful guide for learners to understand the meanings and comprehensions of different lexical items

Findings and Discussion:

There are a lot more discrepancies in monolingual Urdu dictionaries regarding pictorial illustrations. The treatment of pictorial illustrations is extremely misleading and not up to the mark.

Presence/Absence of Pictorial Illustrations in Urdu Dictionaries

Title of Dictionary	Common animals, objects, plants	Not easily explained in words	Groups of related objects	The basic or physical meaning of words
Feroz-ul-Lughat	None	None	None	None
Azhar-ul-Lughat	Yes	Yes	Yes	Yes

Ilmi Urdu Lughat	None	None	None	None
Urdu Lughat Jamei	None	None	None	None
Farhang-e-Asafia	None	None	None	None
Noor-ul-Lughat	None	None	None	None
Jawahir-ul-Lughat	None	None	None	None
Rabia Urdu Lughat	Yes	Yes	Yes	Yes
Jahangir Urdu Lughat	None	None	None	None
Aina-e-Urdu-Lughat	None	None	None	None

This study reveals interesting results that pictorial illustrations provided in Urdu dictionaries are ineffective and insufficient as the dictionary users go astray and get confused. There are plenty of evidences that pictorial illustrations are not clear enough to communicate the meanings of lexical items.

Figure .3

It is clear that verbal illustrations or definitions do not complement the pictorial illustrations. Illustrations fall short of meaning recognition process. There is no correspondence between pictorial illustrations and their captions which causes ambiguity of meaning and misinterpretations.

Figure .4

Sense discriminations are illustrated. One obvious drawback of these illustrations is lack of sense discrimination though these are supposed to enhance sense disambiguation (Gangla 2001).

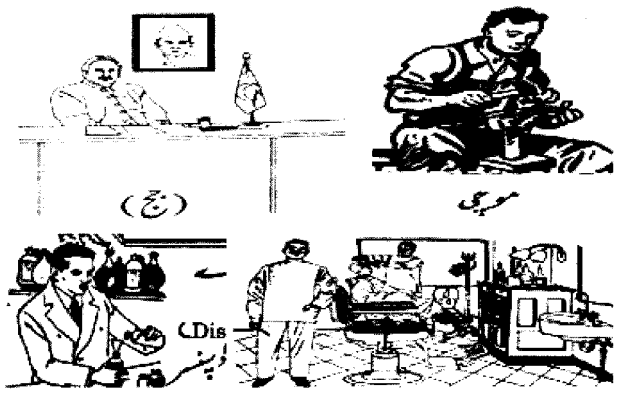

Figure .5

Visual images are often associated with professions according to their work context. But the illustrations show entirely different associations.

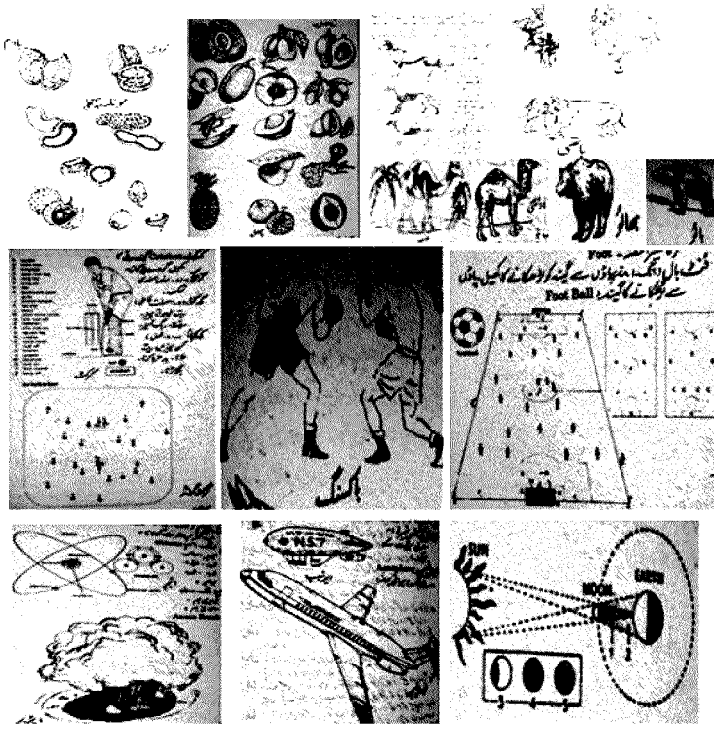

Figure .6

Some entries are related to proper names, plants, places, animals, games, machines and scientific devices. Pictorial illustrations tend to present irrelevant details. By contrast, pictorial illustrations in Azhar-ul-Lughaat occupy less than half a column in some cases, a full column in some cases or spread over two columns.

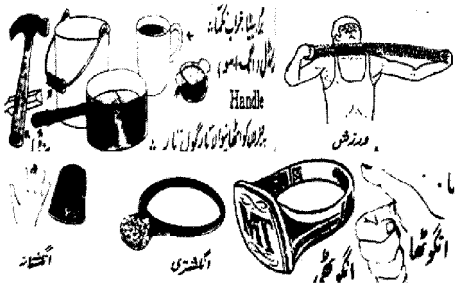

Figure .7

The illustration gives the object with another object as that of metonymic relation to bring out the objects' function and use.

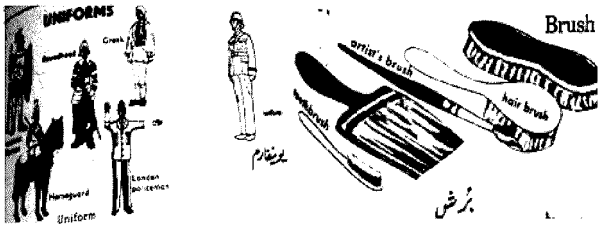

Figure .8

Semantically closely relatedness of objects usually concrete nouns (where the purpose is the same and/or different) and number of co-hyponyms are illustrated.

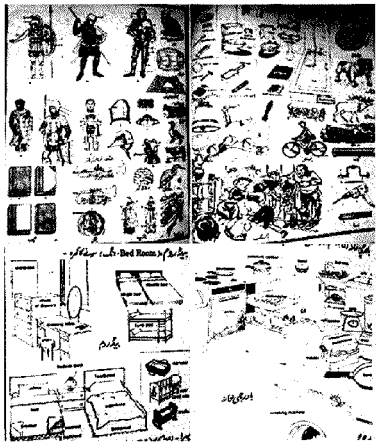

Figure .9

The illustrations denoting a collection of objects, e.g. fruit, luggage.

Based on Stein's (1991) survey, there is a relationship between the categories that he provides and actually illustrated in Azhar-ul-Lughaat and Rabia Urdu Lughat. The lexical items which are illustrated include birds, animals, and objects; and they fall under Stein's 1st category of inclusion of illustrations.

The illustrations are neither simple nor precise. The illustrations do not have transparency and cannot be distinctive easily. The illustrations in both of these Urdu dictionaries do not fulfill the scale, put forward by Al-Kasimi (1977), for pictorial illustrations.

The illustrations are not compact and have no fidelity with realistic pictures or objects. The intended message is also not comprehended with ease and comfort. The use of captions fails to make the illustrations complete. The inappropriate size makes the pictorial illustrations vague and unclear.

Based on the findings of this study it can be asserted that pictorial illustrations in Urdu dictionaries are not dealt appropriately. These dictionaries do not provide a good deal of meaning descriptions in their target pictorial illustrations. Shah & Iqbal (2014) claim that no single dictionary can be claimed as the work par with the tradition of modern lexicography. The handling of pictorial illustrations in these dictionaries is so vague that it demands a proper context. The actualizing verbal elements are called captions. Treatment of semantic relations is also not properly described in monolingual Urdu dictionaries. In a lot of text types semiotic analyses have been made on pictures and visuals but their use in Urdu dictionaries has been ignored.

Recommendation:

- The implementation of including pictorial illustrations in Urdu dictionaries demands many editorial decisions.
- It is a regrettable fact that no study on monolingual Urdu Dictionaries took up the topic under consideration for research.
- The effectiveness of methods used in describing pictorial illustrations in Urdu dictionaries needs revision and rectification.
- Sense explanations (discriminations) should be appropriately handled.
- For meaning retention purpose the pictorial illustrations should be supported

with adequate verbal illustrations as well.

- The presentation mode of pictorial illustrations should be altered. Color schemes should be added.
- Polysemous entries have not been entertained in terms of pictorial illustrations. The lexicographers and compilers should take this into account while compiling a dictionary.
- Schematic graphs should be included to represent the meaning of prepositions As Adamska-Sa?aciak (2008) advocates.
- The study provides a strong recommendation that pictorial illustrations should be given a special attention in Urdu dictionaries as it would help learners decrease sense ambiguities as Ahmad and Iqbal (2010) believe.
- The pictorial illustrations should be cross referenced so that the user might not overlook the visual information.
- As modern lexicographic device pictorial illustrations should be employed systematically in monolingual Urdu dictionaries.
- The dictionary compiler must have substantial knowledge about the significance and usage of visual images and pictures as necessary component of the dictionary.

Conclusion:

The importance of the appropriate use of pictorial illustrations along with their verbal modifiers in Urdu dictionaries is not dealt seriously. This analysis reflected on the disposal of the demonstrations. Based on the survey, it has been found that not many of the existing dictionaries engage graphic demonstrations authentically. There were found a lot more discrepancies in Urdu dictionaries regarding pictorial illustrations. The proper and relevant use of Pictorial illustrations should be given a special attention in dictionaries as it leaves no room for the learners to uncloud the ambivalences and the misunderstandings of meaning and sense relations. The study would definitely provide a direction to the publishers and lexicographers to improve the standard and contents of dictionaries. The study concludes that ostensive addressing is a crucial lexicographical device to assist the lexicographer magnanimously to communicate all the requisite constituents and facets of headwords (lemmas). In this way, it attributes

substantially to cause the dictionary a handy expedient. Illustrations could be found from corpus i.e. there should be a pictorial repository for lexicographers. Pictorial illustrations should follow rules of modern lexicography and should bear iconic resemblance with the objects in the real world. Illustrative examples are an optional rather than an obligatory element of the microstructure. The lexicographers need to define a specific and precise criterion for the inclusion of pictorial illustrations in monolingual Urdu dictionaries.

References

Adamska-Salaciak, A. (2008). *Prepositions in Dictionaries for Foreign Learners: A Cognitive Linguistic Look*. Bernal, E. and J. DeCesaris (Eds.). 2008: 1477-1485.

Al-Kasimi, A.M. (1977). *Linguistic and Bilingual Dictionaries*. Leyden: E.J. Brill.

Coffey, S. (2006). High-Frequency Grammatical Lexis in Advanced-Level English Learners' Dictionaries: From *Language Description to Pedagogical Usefulness*. International Journal of Lexicography 19(2): 157-173.

Cowie , A.P . (1978) "*The place of illustrative material and collocations in the design of a learner's dictionary*" in In Honour of A.S. Hornby ed. by P. Strevens. Oxford

Gangla, L.A. (2001). *Pictorial Illustrations in Dictionaries*. M.A. Thesis, Pertoria, University of Pertoria.

Gumkowska, A. (2008). *The Role of Dictionary Illustrations in the Acquisition of Concrete Nouns by Primary School Learners and College Students of English*. Unpublished B.A. Thesis. Szczecin: Collegium Balticum.

Hartmann, r.R.K. (1999). *Dictionaries in language learning recommendations, national reports and thematic reportsfrom the tnp sub-project 9: dictionaries*. Thematic Network Project in the Area of Languages. Freie University, Berlin.

Hupka, W. (1989). Die Bebilderung und sonstige Formen der Veranschaulichung im allgemeinen einsprachigen Worterbuch. In F. J. Hausmann, O. Reichmann, H.E. Wiegand, L. Zgusta (eds.) Dictionaries. *An International Encyclopedia of Lexicography*, vol. 1. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 704-726.

Iqbal, Z. (1987). '*Aspects of the Learner's Dictionary with Special Reference to Advanced Pakistani Learners of English*', Ph.D. thesis, University of Aston, Birmingham.

Iqbal, Z. and Ahmad, M. (2010). The Role of Illustration in an Encoding Dictionary. *ELT Annual Research Journal,* Vol 12 Shah Abdul Latif University Khairpur Sindh.

Ilson, Robert F. (1987). *Illustrations in Dictionaries*. in Cowie ed. 1987, 193-112.

Kemmer, K. (2014a). Illustrationen im Onlinewo ¨rterbuch. *Text-Bild-Relationen im Worterbuch und ihre Empirische Untersuchung*. Mannheim: Amades.

Kemmer, K. (2014b). 'Rezeption der Illustration, *jedoch Vernachlassigung derParaphrase? Ergebnisse einer Benutzerbefragung und Blickbewegungsstudie' In Muller-Spitzer*, C. (ed.), Using Online Dictionaries. (Lexicographica Series Maior 145.). Berlin: Walter de Gruyter, 251-278.

Klosa, A. 2015. 'Illustrations in Dictionaries; *Encyclopaedic and Cultural Information in Dictionaries' In Durkin*, P. (ed.), The Oxford Handbook of Lexicography. Oxford: Oxford University Press, 515-531.

Lew, R. (2010). *Multimodal Lexicography: The Representation of Meaning in Electronic Dictionaries*. Lexikos 20 (AFRILEX-reeks/series 20: 2010): 290-306.

Liu, Xiqin. 2015. *Multimodal Definition: The Multiplication of Meaning in Electronic Dictionaries*. Lexikos 25: 210-232.

Moon, R. (2002). *Dictionaries: Notions and Expectations*. EURALEX 2002 PROCEEDINGS: 629-636.

Nesi, H. (1989). How many words is a picture worth? A Review of Illustrations in Dictionaries. In M.L. Tickoo (ed.) *Learners Dictionaries: State of the art*, Singapore: SEAMEO, pp. 124-134.

Nesi, H. (1998). *Defining a Shoehorn: The Success of Learners' Dictionary Entries for Concrete Nouns*. Atkins, B.T.S. (Ed.). 1998. Using Dictionaries. Studies of Dictionary Use by Language Learners and Translators: 159-178. Lexicographica. Series Maior 88. Tübingen: Niemeyer.

Prinsloo, D.J. (2016) *A critical evaluation of multilingual dictionaries*. Lexikos 26 (ISI).

Shah, S.Z.A. & Iqbal, Z. (2014) Special Purpose English- Sindhi Dictionary: An Analytical Survey. *(ENGLISH LANGUAGE FORUM) ANNUAL RESEARCH JOURNAL* Vol. No.16

Stein, G. (1991). Illustrations in Dictionaries. *International Journal of Lexicography* 4(2): 99-127.

Summers, D. (Ed.). (1987). *Longman Dictionary of Contemporary English*. Second Edition. (LDOCE2.) Harlow: Longman.

Dictionaries :

1. Feroz-ul-Lughat 2. Azhar-ul-Lughat 3. Ilmi Urdu Lughat
4. Urdu Lughat Jamei 5. Aina-e-Urdu Lughat 6. Jahangir Urdu Lughat
7. Jawahir-ul-Lughat 8. Rabia Urdu Lughat 9. Noor-ul-Lughat
10. Farhang-e-Asafia

⊙ **Dr. Malik Adnan**

Associate Professor, Department of Media Studies, IUB

⊙⊙ **Dr. Zahid Yousaf**

Associate Professor, Center for Media & Communication Studies, UOG

⊙⊙⊙ **Dr. Muhammad Bilal Nawaz**

Assistant Professor, Department of Mass Communication, LCFWU (Jhang Campus)

⊙⊙⊙⊙ **Muhammad Ahsan Bhatti**

Assistant Professor,Department of Communication Studies, BZU, Multan

The Changing Role of Urdu News Media with Digital Communication in Pakistan

Abstract:

The growing use of digital media has influenced significantly the communication channels of society during recent years in the globe. The media and communication in Pakistan is transforming with information technology. The marvelous boost of digital media devices has changed the communication channels. With digital media revolution, the people in society who formerly had no chance to participate, now they have a great opportunity of to contribute. They can give feedback on news content, comment on stories and share information. If we talk about Urdu news in Pakistan, technology has not left it unchanged. The great revolution in technological field has modified the way public receives information on various aspects. This research work will boost our understanding of how effects of fast spreading technological means have affected traditional modes of Urdu news. During the past decades, western world has got a great benefit from immense development in information communication technology. Furthermore, developing world is widely seen accepting access to internet computer and mobile phone technology. Today's media organizations are extensively using various technological sources.

This study also explore the phenomenon of adoption of information technology, role played by media in this digital age and to address the global audience and news collection, influence of internet and extent of freedom of expression to which it has impacted todays media in accessing and delivering information. Though traditional modes of information have got a great jolt by new digital platform and have brought great opportunities for information gathering ofUrdu news in Pakistan.

Keywords:

Urdu News Digital Communication Media Information Media Technologies Traditional

Introduction:

Now a days communication channels and news industry meets different precariousness and change. Old methods of communication, news collection, distribution and access have got a remarkable upheaval with the birth of online research and social media. Economics industry has also been deeply influenced with the technological change in media platform. In the recent years, revenue coming under the head of advertisement has die down strikingly(Aalberg, T, 2012).Before the beginning of internet the consumption of news contents from satellite television had affected sales but the digital boost of media technology has transformed the communication attributes. The center for digital future at'Annenberg School of Communication and Journalism, USA' anticipated in 2012 that in the course of five years only the two categories of newspapers will be surviving; largest newspapers and the smallest newspapers. These kinds of predictions have been in the air for years but there are many factors to be considered to make any logical and consequential prophecy. Irrespective of all these hurdles faced by journalism, newspaper is still serving mostly as a steeple of news consumption(Hirst, M. 2006).

So, this is challenge in the way of traditional journalistic ideas of reporting accuracy and balance. Ironically news proliferation has led to the need of

journalists of great integrity and has caused revenue problems for them to prop themselves.

Media landscapes in Pakistan:

Media in Pakistan has been enjoying independence though under the violent political stress occasionally imposed by the state. It got a marvelous expansion after having been liberalized in 2002. Tragically with the expanding competition in this ever flourishing industry, sensationalism took the place of journalistic integrity(International Media Support. 2009).Radio has not received such changes in its nature of working quality and is performing its duties on traditional grounds by propagating authentic information. Plenty of independent radio channels are a great source of particularly for rural sections of Pakistan(Zaheer, L. 2016).Media in Pakistani exhibits a multiethnic and multi linguistic people. We get a pure demarcation between Urdu and English language media. People residing in urban as well as rural areas are mostly interesting in reading Urdu newspaper. Urdu main stream media is more liable to be liberal and professional in tone and material selection specific to elite and urban class of Pakistan(Khalique, H. 2006).

Historical Media Development in Pakistan:

History of Pakistani media isnot a bit old but goes back to years before the partition of British India where a large number of newspapers were launched to corroborate and propagate the agenda of partition. Dawn newspaper was firstly established by Quaid e Azam and then published in 1941 served the Muslim cause of separate state and countercheck the anti-Muslim campaign. The Nawa-e-Waqt started in 1940 became the voice of the elites who were strongly supporting the cause of free Pakistan. So Pakistani media was brought into existence just to accelerate the mission to strengthen the concept of Pakistan and was considered the top ranked national opinion throughout the joint Hindu-Muslim state. Creation of Muslim media was a tactic to respond to the repression of minority's voice by Hindu majority(Khursheed, A. S. (1992).Pakistani media plays the defensive role to delineate Pakistani identity in pre-partition times as victims and minority, wholesale massacre like situation of independence days and loss of three wars. Pakistan is the sole defender our national identity religion and national

language, Urdu as its basis(Hijazi, M. A. 1998)In the regime of general Musharraf, Pakistani media got great achievements leading to massive upheavals in Pakistani electronic media and let Pakistan garner political pull. New progressive media philosophies broke the states ruling over electronic media. Television broadcast and frequency modulation radio licenses were granted to private media houses. The government motivated the media boom on the thought that liberalizing would surely invigorate the national stance of security and prove a stronghold (Ali, Z. M., &Iqbal, A. 2013).

Urdu Language in Pakistan:

Urdu being the national language of Pakistan has contained many foreign elements like other old and modern languages of the world. In Pakistan Urdu is flourishing with English and other native languages. Containing many Persian and Arabic words in it, it is historically attributed to Islam and the Pakistani and Indian have special inclinations towards this language because the non-Muslims had a great contribution in its development. However, this religious attribution has multiple connotations according to the politics and the circumstances of Muslims residing in each country. Urdu has received great transformations throughout its evolutions(Hamid, A, A1991).

Role of Media in Pakistan:

Media exhibits outstanding and essential part in world society. Similarly its role in Pakistani society cannot be overlooked. Pakistani media provides both information and entertainment to the public with field of journalism facilitating the society in keeping them updated from the current events occurring on the national as well as global level while entertainment aspects of media presents dramas telefilms and music etc. The media institutes have played a crucial role in affecting and ameliorating Pakistani population on many social and national issues. Its broadcasting of judicial and human rights transgressions has spread awareness among the masses. Television has assumed the status of the central platform for approaching the people for media making journalists able to become key players by exercising the influence and power(Riaz, S. 2010).

Digital Media and Communication:

In today's rapid society, people have bent toward their digital devices like

mobile phones laptops and multimedia for getting information. In the age where social networking has emerged with a great explosion of smart cell phones, modern technology has become the first hand mode of getting information(Hess, K. 2013). Technology has its merits as well by notifying through emails and news notification to the members of society to allow them to be cognizant of what is happening in the world. Journalism was once based on print mode of communication when public spent a good deal of time in reading newspaper (Anderson, C. W. 2013)

Now, as people's interests have turned towards internet for the sake of information, print media is losing its worth and some people opine the print journalism is on the wane with passage of time as obvious from the declination in the sales of newspapers. Journalism institutes in the world have to reconsider the ways of teaching because half century old methods are not still applicable today.Today journalism is facing new and revolutionary changings to meet constantly changing demands by the public. Some people are fearful of the changes while others eagerly accept them(Allan, S. 2006).

From the old age of pigeons carrying messages to the modern age of internet, newspapers have been occupying the central place in the heart of journalistic material. Unlike the increasing growth of the past, today's communication changes celebrate a considerable change of direction. We are facing trouble in using the old ways and are forced to tackle things in rather different ways. New modes of technologies are reforming our basic facets of communication and for the time being we are compelled to reconsider our ways of collection and distribution of news. (Fenton, N, 2010).

Urdu Journalism and Digital Media in Pakistan:

The basic conception is that digital journalism has been very impressive at shedding light on the issues and progress of the day. However has often flunked to put those stories with reference to the context and comprehending them completely. One of the top essential causes has been of technology. In addition to this the conventional media has been highly one way in its info stream from the reporter to community. So the passive audience has very limited resources to involve communal matters (Goode, L. 2009).Digital media has brought great

modifications in journalism practices and truly modified the nature and function of media. Social media has been invigorating old habits of communication and redefining its role as gatekeepers of information as well as amusement. There are enumerable ways in which digital media technology has influenced on the tradition of journalism from the modes reporters assemble information and offer news stories to how news agencies structure themselves and conduct business (Flew, T. 2008).

Surprising technological developments in information communication equipment and digital media have brought changes in pattern of Urdu journalism. There has been a great revolution in production of news, utilization, propagation of imagesadvertising and the visual graphics. Today with great modifications in the news media and technological advancement have been redefining the nature of Urdu news journalism. The results of digitalization are grave not just for the future of the news stories but also for the exercise of democratic values as well. The digital revoltespecially the emergence of internet and social media has polished the media landscape in developing world too like Pakistan.

Digital Media - Blessing or Evil:

Nevertheless, social media with digital devices is far ahead in terms of immatureactivities. It is felt that the use of digital devices aredistancing the youth from domestic, societalas well asreligious values(Grueskin, Bill, Ava Seave, and Lucas Graves. 2011).

Though digital media has transformed the lives of people in Pakistan in a positive way yet there are some adverse effects of this technology too. Traditional media is often critiqued in Pakistan for careless reporting with capital approach as well as paying no attention to the moral code (Groupin .P,2011).

Urdu Language, Digital Communication and Citizen Journalism:

Urdu language is the official language of Pakistan; people speak and listen, write and read Urdu in the country. Now people have cell phones or digital devices and citizen or community journalism is aninnovativetype of news formation as well. Citizen journalism and web blogging in Urdu language has been associated with the development news, critical reviews, political discussions, dissemination and feedback as well. Due to the development of citizen or community journalism

with digital communication revolution, the mainstream media organizations have lost their control on news contents. Now bloggers, community journalists and social media activistshave been requested for feedback as well as invited for conferences and training workshops for human development by the policy makers.

Urdu Language and Active Audience in Pakistan:

Technological advances have transformed the Communication process.Before that the readers, viewersand listeners of mass media messageswere considered just as inactive receivers. The development of media gadgets with internet enabled the public to express their voices in national language publically round the globe.Van D, B, et all. (2012) indicated thatthe internet has been transformed the media audience. Now they are interactive consumers instead of passive audience.Flew,(2008) stated that the citizen or communal participation in news content is to provide reliable, independent, appropriate and accurate information that is required to strengthen the social structure.Gillmor, D. (2004) also stated that, as readers are no longer submissive receivers of mass media messages. Now they construct massages, share information alsomentionin comments with media gadgets. The dynamic contribution in news development has changed the meaning of media consumers into the citizen or community journalism too.

Yet many traditional news societiesin Pakistan havelaunched their online portals in Urdu language for people to comment, supportand feedback on news contents.

Digital Revolution and Media Globalization:

Digital technology has boosted rapidly also penetrating the civilization with new ways and probabilities of communication channels. Multimedia or hypermedia being some modern and indispensible means of communication has become part and parcel of the lives of the great majority of professionals(Fowler, N. 2011).If we have some insight into the future, we can prognosticate a media realm overpowered by a tremendously fragmented, though active audience fierce media competition, and meager advertising dollars. By adopting modern media equipment andtrained media team can take control on to their part as a core news lifeline and keep on functioning as the device of booming democratic values

(Nielsen, R. Kleis. 2012).Since the inception of communicationtechnology, the journalists' roles have been transferred from information transmittal to information processing (Jurgensen& Meyer, 1992; Schudson, 1995). Information technology also has offered opportunities for foundations and target audience to participate in the sphere of news generation process. Media scholars have kicked off naming reporters but monitors and analystscompelling that they share authority readily and accept citizen journalism and community media. Networked journalism or communal media show how some public sections are pondering over the digital media devices as an option for a journalistic revolution where a common man has a charge to speak up and produce materialas well as counter mainstream media (Paulussen, S, &Evelien D. 2013). Global institutes communicate without deadlines of national or international impediments. The readers make the decisions how, what, and when to read, in addition to having an option affording easily accessible digital publications, without government disruption. Communication revolution and digital media evolution has generated the stage for a streamlined flow of ideas and knowledge throughout the globe (Newman, N. 2016).In McLuhan's works, we learn that every medium offers a varied sensory venture to expand the self into the globe. This is of no surprise then that journalism's pillars have been shaken and started to change with the updated modes of collecting and spreading information by the internet and social media. The unmatched internet features of interaction are imbibing amazingly stunning revolutions in journalistic trend as the main assignment of reporter has emerged for the digital media.

Discussion and Conclusion:

Today in Pakistan people with Urdu language and digital communication may voice their questions, ideas, information and socialissues concerning the problems about which they are concerned. Now the social issues andcommunal problems cannot be kept hidden for long as the main stream media picks them up and give them due voice for social justice. Now a day in Pakistan new media gadgets with Urdu language has been broadcasting thenews contents, feedback on stories, views and ideas. The use of digital devices may educate Pakistani societyas well ascultivate their opinions, background knowledgeand better information.

Android phones and media technology is using for awareness on social issues. Political, social and economic debates are enhancingthe knowledge level and language proficiency of society as well.Michaelsen, M. (2011) also concluded that communication technologies also support to cultivateintercultural and cross culturalconnections.Though, the ill use of cyber media and freedom of expression has the harmful effects on society too. It is alsorecommended that policy makers should have to take steps and restrict the negative use of cyber media technology.New media technology has been offering the power to speak and countless measures of productive knowledge accessible to everyone. The latest news machinery and digitalization is fetching tremendous outputs, even as it compels the society to go for best options. Undoubtedly, this modern media technology has been altering the face of journalism. It depends on society to be certain that current change will lead to betterment. As Edward R. Murrow exhorted a long time ago, technology without the involvement of human beings is simply "lights and wires in a box." Though the demise of print newspapers has been expected by the media scholarsand social media and digital devices are responsible too. Practice of android technology with cell phones for news contents and information is increasing rapidly. Nevertheless, in developing world like Pakistan the dissemination of incorrect news contents through mobile phones and communication technology can threaten the structure of community as well.

Bibliography

Aalberg, T, & James C. (2012).*How Media Inform Democracy: A Comparative Approach. New Developments in Communication and Society*. New York: Routledge.

Ali, Z. Jan, M., &Iqbal, A. (2013).Social media implication on politics of Pakistan; measuring the impact of Facebook.*The international Asian research journal*, 1(01), 13-21.

Allan,S. (2006). Online News: *journalism and the internet*. Maidenhead: Open University Press.

Anderson, C. W. (2013). *Rebuilding the News: Metropolitan Journalism in the Digital Age*. Philadelphia: Temple University Press.

Fenton, Natalie (2010). *New Media-Old News: Journalism and Democracy in the Digital Age*. London: SAGE.

Flew, T. (2008).*New Media: an introduction*. 3rd Ed. South Melbourne, Victoria: Oxford University Press.

Fowler, Neil. (2011). *Have They Got News for You? The Past, Present and Future of Local Newspapers in the UK*. Oxford: Nuffield College.

[http://www.nuffield. ox.ac.uk/ Resources Guardian/Documents/Nuffield%20Guardian% 20Lecture%202011.pdf.]

Gillmor, D. (2004). *We the Media: Grassroots Journalism by thePeople, for the People*. Sebastopol, CA: O'Reilly.

Goode, L. (2009). *Social News, Citizen Journalism and Democracy:New Media & Society*. [Online] 11(8) p.1287-1305 Retieved from: http://nms.sagepub.com/cgi/ content/ abstract/ 11/8/1287 [Accessedon: 19-06-2019]

Groupin .pk. (2011).*Social Media and its Role in Mobilizing the Pakistani Youth* .http://www.groupin.pk/blog/social-media-and-its-role-in-mobilizing-the-pakistani-youth

Grueskin, Bill, Ava Seave, and Lucas Graves. (2011). *The Story So Far: What We Know about the Business of Digital Journalism*. New York: Tow Center for Digital Journalism, Columbia Journalism School.

http://towcenter.org/wp-content/uploads/2012/11/ TOW Center-Post _Industrial _Journalism.pdf.

Hamid Ali, Afeera (1991). *Urdu kiMujalatiSahafat*.Unpublished Ph. D. thesis, University of The Punjab, Lahore.

Hess, Kristy. (2013). *Breaking Boundaries*, Digital Journalism 1(1).

Hijazi, Miskeen Ali (1998).*Pakistan Mein Iblaghiat*.Sang-e-Meel Publications, Lahore.

Hirst, M. (2006). *Broadcast to Narrowcast: how digital technology is reshaping the mass media*. Paper presented at the Second Joint Journalism Education (JEA)/Journalism Education Association of New Zealand (JEANZ) conference, Auckland

International Media Support (2009). *Media in Pakistan: Between Radicalization and Democratization in an unfolding conflict*.

Khalique, H. (2006). The Urdu-English Relationship and Its Impact on Pakistan's Social Development.*The Annual of Urdu Studies.*

Khursheed, Abdus Salaam (1992).*Sahafat Pakistan-o-Hind Mein*, Maktaba-e-Karwan, Lahore.

Michaelsen, M. (2011). *New Media vs. Old Politics: The Internet, Social Media, and Democratisation in Pakistan. fesmedia Asia*.

Newman, Nic. (2016). '*Media, Journalism and Technology Predictions 2016'*. Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism.

[http://digitalnewsreport. org/publications/ 2016/ predictions-2016/.]

Nielsen, RasmusKleis. (2012). *Ten Years that Shook the Media World*. Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism.

Paulussen, Steve, and EvelienD'heer. (2013). *'Using Citizens for Community Journalism'*, Journalism Practice, 7(5): 588-603. doi:10.1080/17512786.2012.756667.

Riaz, S. (2010).*Effects of New Media Technologies on Political Communication.Journal of Political Studies*, 17(2) Lahore.

Riaz, S. (2011).*Role of Citizen Journalism in Strengthening Societies*, Margalla Papers,

(Retrieved on 19 June 2019): [https://ndu.edu.pk/issra/issra_pub/articles/ margalla-paper/ Margalla -Papers-2011/05-Role-of-Citizen-Journalism.pdf]

Van D, B, et all. (2012). *New ICTs and social interaction: Modelling communication frequency and communication mode choice*. New Media & Society, 14(6), 987-1003.

Zaheer, L. (2016). Natural Catastrophes and Role of Pakistani Mass Media.*Journal of PoliticalStudies*, 23(1).

⊙ **Hafsa Qadir Buzdar**

Lecturer, Department of English, NUML, Multan Campus

⊙⊙ **Muhammad Tariq Ayoub**

Assistant Professor, Department of English, Govt. College of Science, Multan

A Study in the Developments of the Macro-Structure of Siraiki Dictionaries

Abstract:

The present study investigates and evaluates the macro-structure of the dictionaries of the Siraiki language. The main objective of this research is to explore the strengths and weaknesses of almost all the existing Siraiki dictionaries in the light of the modern postulates of lexicography. This research is of qualitative nature. A check-list of the properties of the macro-structure of dictionaries was prepared following the studies of Hartmann (1983), Bergenholtz and Trap (1995), Béjoint (2000), Hartmann (2001), Landau (2001), Jackson (2002), Bowker (2003) and Ahmad (2009, 2010). Seventeen dictionaries of the Siraiki language were collected from different sources and were analyzed. A list consisting of thirteen properties of the macro-structure of dictionaries was prepared. These dictionaries were divided into two sections: (a) dictionaries compiled before the creation of Pakistan and (b) dictionaries compiled after the creation of Pakistan. The study reported that the dictionaries, published before and after the partition, have been found with many deficiencies regarding their macro-structure. The most important components of the macro-structure of the dictionaries just like guide for user, symbol of pronunciation, encyclopedic note, middle matter, indices, information label and list of defining vocabulary were not entertained by a single dictionary.

Keywords:

Siraiki DictionaryMacro-structure, Lexicography Structure

1. Introduction:

Lexicography is a specialized activity. It is related to dictionary making. It is an 'academic field having two sub-divisions namely lexicographic practice and theory' (Hartmann and James, 1998). The practical aspect of lexicography is concerned with the professional activity of compiling reference works. A lexicographic project involves three basic operations: fieldwork for gathering and recording of raw data, description or editing lexis and publishing the final product as a dictionary. Lexicographic theory or dictionary research on the other hand pertains to the theoretical aspect of lexicography which is concerned with the academic study of such areas as the nature, purpose, range, history, typology, use and criticism of dictionaries and other reference works. With users' reference needs increasingly diverse, more emphasis has been placed on the theory leading to the production of good dictionaries.

Various international bodies such as, The DSNA (The Dictionary Society of North America), the LSI (The lexicographical Society of India), the EURALEX (The European Association for Lexicography), the AUSTRALEX (The Australian Association for Lexicography), the LSC (The Lexicographical Society of China), the VietLex (The Vietnam Lexicography Centre), the AFRILEX (The African Association for Lexicography) and the ASIALEX (The Asian Association for Lexicography) are providing insights on theoretical aspects of lexicography.

1.1. Purpose of the Study:

People started taking interest in learning foreign languages and this gave rise to user perspective of the late 1980's leading to the compilation of user-friendly dictionaries. Dictionary deals with lexis as it is used in various contexts. Dictionaries and thesauruses were developed to cater to this need of users. Dictionaries were developed in different languages. But, unfortunately, very few dictionaries appeared on the scene in rather neglected languages like Siraiki and the analysis of these dictionaries show that these dictionaries are not compiled in accordance with the modern lexicographic practice. The

approaches and method adopted for producing these dictionaries are far from the modern trends and postulates of lexicography and thus do not perform the desired function of dictionary.

1.2. Objectives of the Study:

The dictionaries available on the market are not up to the internationally recognized lexicographic standards.The researcher aims to highlight the status of available dictionaries of Siraiki. After describing the salient properties of the available Siraiki dictionaries, the researcher aims to compare them with the modern dictionaries of an international repute.

1.3. Research Questions:

This research revolves around the following questions regarding the current status of available Siraiki dictionaries:

- ☆ Are the design features of Siraiki dictionaries in consonance with modern lexicographic principles and practice?
- ☆ Is there any development in the macro-structures of dictionaries compiled before the creation of Pakistan?
- ☆ Is there any development in the macro-structures of Siraiki dictionaries compiled after the creation of Pakistan?
- ☆ How can the current dictionaries be upgraded to make them user friendly?

1.4 Significance of the Study:

The current study intends to analyze and evaluate the dictionaries of Siraiki language and to preserve and promote the Siraiki language which at present lacks documentation and is sadly neglected and marginalized. It will also highlight the importance of Siraiki dictionaries and will bring to light the history of Siraiki dictionaries in Pakistan.The teachers and the students will be informed about the art of developing reference skills. The improvement in different design features of Siraiki dictionaries is also suggested to bring them on par with successful dictionaries of other languages. It is hoped that this study will also provide the publishers with some valuable insights. The publishers will be able to use appropriate methods in compiling the Siraiki dictionaries to make them user-friendly. Importance is attached to user-friendliness in dictionaries is the focus of modern lexicographic practice which implies that the content of the

dictionary should be made as accessible as possible so that the user may be able to retrieve the required information.On the whole, the study aimed at the overall improvement in the macro- structure of the Siraiki dictionaries.

2. Review of Related Literature:

Ahmad (2010) explored the historical development of Urdu lexicography in Pakistan. The study focused on the development in the macrostructure and microstructure of the selected types of Urdu dictionaries. These dictionaries were categorized under four major types: (a) general-purpose dictionaries, (b) pedagogical dictionaries, (c) LSP dictionaries, and (e) historical dictionaries. The current study is qualitative in its tincture. A checklist regarding macro- and micro-structures of a dictionary was prepared and was used as a tool for data collection. Various structures of the macrostructure include: preface/introduction, guide for user, abbreviations list, symbols of pronunciation, encyclopedic note, wordlist, index, appendices, label of information; and characteristics of the microstructure including headword, spelling, pronunciation, inflections, wordclass, senses, definition/s, examples, usage, cross-reference, illustration, run-ons, etymology were used for analysis. He selected 22 general-purpose dictionaries, 05 pedagogical dictionaries, 15 LSP dictionaries, and 03 historical dictionaries for analysis. His study reported:

Dictionaries used for general purposesoffer the features of macrostructure such as: contents (13.63%), preface (90.90%), introduction (27.27%), and guide for user (4.54%), abbreviations list (68.18%), symbols of pronunciation (4.54%), encyclopedic note (13.63%), appendices (4.54%), and alphabetic list of words (100%).

Qualities of microstructure of the general purpose dictionaries include: Spelling (100%), pronunciation (90.90%), definition (40.90%), examples (31.81%), word class (59.09%), senses (50%), cross-reference (27.27%), origin (54.54%), run-ons (13.63%).

Pedagogical dictionaries offer the qualities of macrostructure such as: preface/introduction (80%), and alphabetic list of words (80%). Other qualities of macrostructure are missing.

Features of microstructure of the Pedagogical dictionaries include:

Spelling (80%), pronunciation (60%), examples (40%), usage (60%), word class (40%), senses (40%), cross reference (20%), illustration (20%), inflections (20%), and run-ons (40%).

LSP dictionaries offer the features of macrostructure such as: contents (20%), preface/introduction (100%), and user's guide (13%), list of abbreviations (13%), symbol of pronunciation (13%), appendices (6%), and alphabetic list of words (100%).

Features of microstructure of the LSP dictionaries include: Spelling (100%), pronunciation (61%), definition (46%), examples (33%), usage (6%), word class (13%), senses (50%), cross reference (20%), illustrations (6%), and run-ons (13%).

Historical dictionaries offer the qualities of macrostructure such as: contents (66.6%), preface (100%), and guide for user (33.3%), list of abbreviations (66.6%), symbol of pronunciation (33.3%), encyclopedic note (66.6%), appendices (33.3%), information label (33.3%) and alphabetic list of words (100%).

Qualities of microstructure of the historical dictionaries include: Spelling (100%), spelling variant (33.3%), pronunciation (33.3%), definition (66.6%), order of definition (33.3%), usage (100%), examples (31.81%), word class (100%), senses (50%), cross reference (66.6%), origin (33.3%), run-ons (66.6%), contextual quotation (100%), and senses (66.6%).

3. Research Methodology:

The nature of this study is qualitative. The purpose of this study is to examine the qualities of the macro-structure of the existing Siraiki dictionaries and to assess the usefulness of these dictionaries.

3.1 Data Collection:

Data is collected by conducting a survey of the libraries, such as: Bahauddin Zakariya University, Multan and the Islamia University Bahawalpur; and the private libraries of Shaukat Mughal, JamsheedClaunchvi and SajjadHaiderPervaiz; and from the publishers such as Siraiki Adabi Board, Multan, Jhoke publishers, Dolat Gate, Multan and the Siraiki AdabiMajlis, Bahawalpur.

3.2 Limitations in Data Collection:

The current study is aimed at drawing the macro-structural development

and the usefulness of the existing Siraiki dictionaries which are available in Pakistan. As it was impossible to cover every aspect of the phenomenon, only those dictionaries and glossaries were collected for analyses which were available in the country. The researcher was successful in collecting Siraiki dictionaries and glossaries.

3.3 Research Tools:

A checklist was prepared as a research tool for the investigation of Siraiki dictionaries. The current study intended at reviewing the growth in the macro-structure of Siraiki dictionaries. According to Jackson (2002), it was impossible for the critic 'to thoroughly read a dictionary, he searches additionalprocedures such as sampling, or having a judiciouslydesignated checklist of items and properteisto investigate'. It portends that checklist is the most suitable tool for the analysis of a dictionary. The studies of Hartmann (1983), Bergenholtz and Trap (1995), Béjoint (2000), Hartmann (2001), Landau (2001), Jackson (2002), Bowker (2003) and Ahmad (2009, 2010) were referred to in compiling the checklist. Following qualitiesof macro-structure were included in the checklist.

3.3.1 Macrostructure:

The overall organization and structure of the dictionary is called the macrostructure of adictionary. According to Hartmann and James (1998), macrostructure is 'the whole list structure which allows the compiler and the user to find information in a reference work'. The main constituents of the macrostructure of the dictionary are 'front matter, headwords list, middle matter and back matter' (Hartmann, 2001). According to Jackson (2002), the macrostructure of the dictionary comprises of three major parts: 'the front matter, the body and the appendices'. The main qualities of the macrostructure studied by the researchers are as follows:

3.3.1.1 Front Matter:

Front matter consists of 'those constituent parts of a macrostructure of dictionary that come firstin the central word-list portion---it includes: title page, copyright page and imprint, acknowledgements and dedication, foreword or preface, table of contents, list of contributors, list of abbreviations and/or illustrations used,

pronunciation key, guide for user, note on the nature, history and structure of the language, dictionary grammar' (Hartmann and James, 1998).

3.3.1.1.1.Contents:

In the dictionary, a list of contents is given to help the user, so that the user may be able to access the required information. According to Bergenholtz and Trap (1995), it is the 'first central dictionary component'.

3.3.1.1.2. Preface/Introduction

Preface and Introduction are the major components of the front matter of the dictionary. Generally, the compiler or the editor of dictionary writes the foreword. It includes data about 'function, purpose, scope and application of the dictionary' (Bergenholtz and Trap, 1995). Occasionally, an introduction is given instead of preface. Hartmann (2001) gives the example of Dictionary of Lexicography. It includes an introduction of eight pages.

3.3.1.1.3. Guide for user:

Guide for user provides the dictionary utilizers with the material on how to recover information from the dictionary. The purpose of guide for user, according to Landau (2001), is 'to describe as clearly as possible all the kinds of information included in the dictionary, to show the reader how to interpret the data given (i.e. how to read the dictionary's style), and to provide clues for locating as quickly as possible particular items of information'. To put it simply, the guide answers the questions, like: What's in it?, What does it mean? and How do I find it? Hartmann (2001) labels it 'operational methods used in dictionary' and it may 'comprise of a sole page diagram or a longer account' (Jackson, 2002).

3.3.1.1.4.List of Abbreviations:

An abbreviation is 'a shortened form, phrase or term that represents its full form'. Abbreviations are frequently used in dictionaries to designate a word's grammatical role (e.g. vtfor transitive verb) or morphological feature (e.g. m or mascfor masculine) or to label a specific usage (e.g. obsfor obsolete) etc. (Hartmann and James, 1998). Marked lists of abbreviations used in the dictionary are given in guide for user. It should be incorporated in the front matter of the dictionary (Jackson, 2002).

3.3.1.1.5.Pronunciation Symbols:

A comprehensive list of symbol of pronunciation is given in the front matter of the dictionary. According to Jackson (2002), 'aclarificationrepresenting the transcription system used for demonstrating pronunciation' should be incorportedfor a dictionary. This helps the user to understand how a headword is pronounced.

3.3.1.1.6.Encyclopedic Notes:

Encyclopedic notes should be incorporated in the dictionary keeping in mind the level and knowledge of the user. Jackson (2002) portends it 'an essay on related topic'. According to Bergenholtz and Trap (1995), 'encyclopedic information may be incorporated either in the front matter or the back matter of dictionary'.

3.3.1.2. World List:

According to Hartmann and James (1998), it is 'the primary order in which entries in dictionaries and other reference works are given in hierarchy'. Each language has a set of letters and they are in strict order. Lexical items are arranged alphabetically in the dictionary. This helps the user to find the lemma in the dictionary.

3.3.1.3.Middle Matter:

The middle-matter of a dictionary comprises 'those constituents of the macrostructure of dictionary which may be incorporated into the central word-list segment without establishing a constituent part of it ----itcomprisesof plates of illustrations, maps or diagrams, grammatical terms or semantic fields list and encyclopedic information'(Hartmann and James, 1998).

3.3.1.4.Back Matter:

The back matter of a dictionary includes 'those constituent parts of a dictionary's macrostructure which are positioned between the central word-list segment and the end of the work ----it comprisesof personal and place names; weights and measures; military ranks; chemical elements; alphabetic and numerical symbols; musical notation; quotations and proverbs and index' (Hartmann and James, 1998).

3.3.1.4.1.Index:

The index is given in the back matter of a dictionary for the guidance of the user. It is given for the user in order to locate information in the dictionary. It comprises of

'catch words' (Bergenholtz and Trap, 1995) which are prescribed alphabetically.

3.3.1.4.2.Appendices:

Appendices are included in the back matter of dictionary (Bergenholtz and Trap, 1995). In this part of the dictionary, subject, structure or purpose of the dictionary is givenas additional information. According to Jackson (2002), appendices 'may be numerous and even non-lexical'.

3.3.1.4.3.Informative Labels:

According to Bergenholtz and Trap (1995), informative labels are concise pieces of information that give the reader a truthful impression of the contents of the dictionary. The most typical and best-known example of an informative lexicographical label is the back-cover text. The contents of informative labels include such types of information, such as:

1. The subject field(s) covered by the dictionary
2. Whether the dictionary in question is a sub-field or single-field dictionary
3. The number of lemmata
4. Which types of information are provided in the dictionary, including information in the articles, such as definitions, examples, phrases, illustrations, encyclopedic section(s), etc.?
5. Dictionary target group
6. Lexicographer's background and qualifications

4. Data Analysis:

4.1. The Developments in the Macro-Structures of SiraikiDictionaries before the Creation of Pakistan

The pregoingdebateexplicates the improvement in the Siraiki dictionaries. Following table is drawn on the basis of pregoingargument to clarify it.

Table 4.1. TheImprovements in the Constructions of Siraiki Dictionaries before the Creation of Pakistan:

Sr. No.	Name of the Dictionary	Publishing Year	Features of Macrostructure used in the dictionary
1	NisaabZaroori(Obligatory Curriculum)	1797	Introduction List of Abbreviations
2	Glossary of the Agricultural Terms	1856	

3	Glossary of the Multani Language	1881	Contents Introduction List of Abbreviations Alphabetic List of words
4	Grammar and Dictionary of Western Punjabi	1899	Contents Preface Introduction List of Abbreviations Alphabetic List of Words
5	Dictionary of Jatki or Western Punjabi	1900	Preface Introduction List of Abbreviations Alphabetic List of Words

Table 4.1 reveals the fact that these dictionaries use very limited qualities of macro-structure of dictionary which cannot be compromised in any case according to modern lexicographic practice. Qualities of macrostructure such as: guide for user, symbols of pronunciation, encyclopedic annotation, middle-matter, index, appendices and a list of defining vocabulary are not used by a single developer.

On the basis of the table 4.1, the percentage of addition of information in the macro-structure of the dictionaries is calculated.The dictionaries of Siraiki were published with their specific aim at various stages of the development in their lexicographic tradition. Therefore, it will be of limited use of them in terms of the percentage of inclusion of information categories in the macro-structure from the viewpoint of the modern lexicography. However, such an analysis may be helpful in bringing in certain changes in these dictionaries as they are being reprinted from time to time without considering their limitations. The publishers are required to be sensitized with the diverse needs and changes in these works, so as to make them user-friendly. On the basis of this analysis of the different kinds of dictionaries, further lexicographers of the Siraiki language may be able to evolve a framework for compiling Siraiki monolingual dictionaries on modern Western lexicographic principles.

Table 4.2. Percentage of Qualities Included in the Structures of Siraiki

Dictionaries before the Creation of Pakistan.

Sr. No.	Name of the Dictionary	Percentage of Features included in the Macrostructure
1	NisaabZaroori(Obligatory Curriculum)	15.38%
2	Glossary of the Agricultural Terms	NIL
3	Glossary of the Multani Language	30.76%
4	Grammar and Dictionary of Western Punjabi	38.46%
5	Dictionary of Jatki or Western Punjabi	30.76%

It is apparent from table 4.2 that the dictionaries use very inadequateproperties regarding the macro-structure of dictionary. Five dictionaries are taken as sample and their structures are analyzed on the basis of check list given in research methodology. Thirteen qualities of macro-structure of the dictionary are included in the checklist and on the basis of this checklist, four dictionaries are analyzed. Glossary of the Agricultural Terms could not be found by the researcher. But the analysis of the dictionaries shows that these dictionaries employed limited qualities due of course to the various factors like lack of funds absence of lexicographic training, involvement of individual rather than a team and availability of corpus. NisaabZaroori (Obligatory Curriculum) utilizes 15.38% ,Glossary of the Multani Language employs 30.76%, Grammar and Dictionary of Western Punjabi includes 38.46% and Dictionary of Jatki or Western Punjabi entertains 30.76% qualities of macrostructure of microstructure.

The overall analysis of the structures of the dictionaries reveals the fact that these dictionaries use very limited qualities. There is a little bit of development in the structures of dictionaries which is not worth mentioning. The analysis shows the fact that many important qualities are ignored by the compilers.

4.2. Improvements in the Macrostructure of Siraiki Dictionaries before the Creation of Pakistan

The scrutiny of the table 4.2displays that there is no noteworthyimprovement in the structures of Siraiki dictionaries before the creation of Pakistan. Now the following calculations through mathematical means highlight the fact manifestly.

Table 4.3. Analysis of the qualities of Macrostructure Used in the Siraiki

Dictionaries before the Creation of Pakistan

Sr. No.	Feature	Number of Dictionaries which include the Feature	Percentage
1	Contents	02	50%
2	Preface	02	50%
3	Introduction	04	100%
4	Guide for user	00	00%
5	List of Abbreviations	04	100%
6	Pronunciation Symbols	00	00%
7	Encyclopedic Note	00	00%
8	Middle-matter	00	00%
9	Index	00	00%
10	Appendices	00	00%
11	Information Label	00	00%
12	Alphabetic List of Words	03	75%
13	List of Defining Vocabulary	00	00%

It is evident from the table 4.3 that 50% dictionaries use contents and preface, 100% dictionaries provide introduction and list of abbreviation and 75% dictionaries follow an alphabetical order while arranging the lexical items. The rest of the qualities, such as: guide for user, symbols of pronunciation, encyclopedic note, middle-matter, index, appendices, labelof information and of defining vocabulary list are left untouched. Not a single dictionary used these qualities.

The facts revealed in the table 4.3 show that no significant and remarkable development in the macrostructure of Siraiki dictionaries is made.

4.3 The Developments in the Structures of SiraikiDictionaries after the Creation of Pakistan

The pregoingdebate illuminates the development in the Siraiki dictionaries. The below given table is sketched on the base of aforegingareguemtnto enlighten it.

Table 4.4 TheImprovements in the Structures of Siraiki Dictionaries after the Creation of Pakistan

Sr. No.	Name of the Dictionary	Publishing Year	Features of Macrostructure used in the dictionary
1	Dar-o-Gauhar	1952	Preface Introduction
2	Lughaat-e-Siraiki(Dictionary of Siraiki)	1965	Preface Introduction Alphabetic List of Words
3	Siraiki Sammal(Heritage of Siraiki)	1977	Contents Preface Introduction
4	Lughaat-e-Dilshadia: Urdu to Siraiki (Dictionary of Dilshad: Urdu to Siraiki)	1979	Contents Introduction Appendixes Alphabetic List of Words
5	Naveekli Siraiki Urdu Dictionary(Solitary Siraiki to Urdu Dictionary)	1980	Preface Alphabetic List of Words
6	Lughaat-e-Dilshadia: Siraiki to Urdu(Dictionary of Dilshad: Siraiki to Urdu)	1981	Contents Introduction Alphabetic List of Words
7	Lughaat-e-Fareedi(Dictionary of Fareed)	1984	Preface Alphabetic List of Words
8	Chand Siraiki IstahaatwaMutaradifaat (A few Siraiki Terms and Synonyms)	1999	NIL
9	Qadeem Siraiki Urdu Lughat(Archaic Siraiki Urdu Dictionary)	2004	Preface List of Abbreviations Alphabetic List of Words
10	PehliWaddi Siraiki Lughat(The First Large Siraiki Dictionary)	2007	Introduction Appendixes Alphabetic List of Words

11	Shaukat-ul-Lughaat (Dictionary of Shaukat)	2010	Introduction List of Abbreviations Alphabetic List of Words
12	Poothi	2011	Contents Appendixes

Table 4.4 reveals the fact that very restrictedproperties of macro-structure are used in these dictionaries. Not a single dictionary uses these qualities of macrostructure, such as: guide for user, symbol of pronunciation, encyclopedic note, middle matter, index and a list of defining vocabulary.

On the basis of the table 4.4, the percentage of inclusion of information in the macro-structure of the dictionaries is calculated.

Table 4.5. Percentage of the properteis included in the Structures of Siraiki Dictionaries after the Creation of Pakistan

Sr. No.	**Name of the Dictionary**	**Percentage of Features included in the Macrostructure**
1	Dar-o-Gauhar	15.38%
2	Lughaat-e-Siraiki(Dictionary of Siraiki)	23.07%
3	SiraikiSammal(Heritage of Siraiki)	23.07%
4	Lughaat-e-Dilshadia: Urdu to Siraiki (Dictionary of Dilshad: Urdu to Siraiki)	30.76%
5	Naveekli Siraiki Urdu Dictionary(Solitary Siraiki to Urdu Dictionary)	15.38%
6	Lughaat-e-Dilshadia: Siraiki to Urdu(Dictionary of Dilshad: Siraiki to Urdu)	23.07%
7	Lughaat-e-Fareedi(Dictionary of Fareed)	15.38%
8	Chand Siraiki IstahaatwaMutaradifaat (A few Siraiki Terms and Synonyms)	00.00%
9	Qadeem Siraiki Urdu Lughat(Archaic Siraiki Urdu Dictionary)	23.07%
10	PehliWaddi Siraiki Lughat(The First Big Siraiki Dictionary)	23.07%

11	Shaukat-ul-Lughaat (Dictionary of Shaukat)	23.07%
12	Poothi	15.38%

Table 4.5 shows that the dictionaries of Siraiki use very limited qualities regarding the macro-structure of dictionary. Twelve dictionaries are taken as sample and their structures are analyzed on the criterion of checklist given in research methodology. Thirteen qualities of macro-structure of the dictionary are included in the checklist and on the basis of this checklist, all the dictionaries were perused. But the analysis of the dictionaries reveals that these dictionaries utilize limited qualities. Only one dictionary 'Lughaat-e-Dilshadia: Urdu to Siraiki' [Dictionary of Dilshad: Urdu to Siraiki] (1979) uses 30.76% qualities of macrostructure; Six dictionaries, such as: 'Lughaat-e-Siraiki [Dictionary of Siraiki] (1965), Siraiki Sammal [Heritage of Siraiki] (1977), Lughaat-e-Dilshadia: Siraiki to Urdu [Dictionary of Dilshad: Siraiki to Urdu] (1981), Qadeem Siraiki Urdu Lughat [Archaic Siraiki Urdu Dictionary] (2004), PehliWaddi Siraiki Lughat [The First Large Siraiki Dictionary] (2007) and Shaukat-ul-Lughaat [Dictionary of Shaukat] (2010)'employ 23.07% qualities of macrostructure; four dictionaries, such as: 'Dar-o-Gauhar (1952), Naveekli Siraiki Urdu Dictionary [Solitary Siraiki to Urdu Dictionary] (1980), Lughaat-e-Fareedi [Dictionary of Fareed] (1984) and Poothi (2011)' entertain only 15.38% features of macrostructure. No feature of macrostructure is used in 'Chand Siraiki IstahaatwaMutaradifaat [A few Siraiki Terms and Synonyms] (1999)'.

The overall analysis of the structures of the dictionaries exposes the fact that these dictionaries used very limited qualities. They are not well formed and are not user-friendly. There is a little bit of development in the structures of dictionaries which is not worth mentioning. The analysis reveals that many important properties are ignored in Siraiki Dictionaries.

4.4 Developments in the Macrostructure of Siraiki Dictionaries after the Creation of Pakistan

The analysis of the table 4.5displays that no significant development in the structures of Siraiki Dictionaries is made. Lexicographic practice is haphazard and relies mainly on the local tradition of compiling dictionaries without taking the user's perspective. Language preservation and documentation seems to be one of

the prime motives behind these works mainly claimed out by individuals. Now, I calculate the percentage of incorporation of different properties of macrostructure in Siraiki dictionaries.

Table 4.6 Analysis of the Properties of Macrostructure Used in the Siraiki Dictionaries after the Creation of Pakistan

Sr. No.	Feature	Number of Dictionaries which include the Feature	Percentage
1	Contents	04	33.33%
2	Preface	06	50%
3	Introduction	07	58.33%
4	User's Guide	00	00%
5	List of Abbreviations	02	16.66%
6	Pronunciation Symbols	00	00%
7	Encyclopedic Note	00	00%
8	Middle matter	00	00%
9	Index	00	00%
10	Appendices	03	25%
11	Information Label	00	00%
12	Alphabetic List of Words	08	66.66%
13	List of Defining Vocabulary	00	00%

Table 4.6 reflects that 33.33% dictionaries use contents, 50% dictionaries include preface, 58.33% dictionaries provide introduction, 16.66% dictionaries offer list of abbreviation, 25% dictionaries give appendixes and 66.66% dictionaries follow an alphabetical order while arranging the lexical items. The rest of the properties, such as: guide for user, symbol of pronunciation, encyclopedic note, middle-matter, index, labelfor information and of defining vocabulary list are not included. Not a single compiler of these dictionaries bothers to use these properties.

The facts revealed in the table 4.6 show that no significant and remarkable development in the macrostructure of Siraiki dictionaries is made.

Table 4.7. Overall Analysis of the Macro-structure of Siraiki Dictionaries

Sr. No.	Features of Macro-structure	No. of Dictionaries Using This Feature	Percentage
1	Contents	06	37.5%
2	Preface	08	50%
3	Introduction	11	68.75%
4	Users' Guide	Nil	00%
5	List of Abbreviations	06	37.5%
6	Pronunciation symbols	Nil	00%
7	Encyclopedic note	Nil	00%
8	Middle matter	Nil	00%
9	Index	Nil	00%
10	Appendices	03	18.75%
11	Information label	Nil	00%
12	Alphabetical list of words	11	68.75%
13	List of defining vocabulary	Nil	00%

Regarding the macro-structure, the findings revealed that 37.5% dictionaries utilized the components of contents and list of abbreviations, 50% dictionaries provided preface, 68.75% dictionaries provided introduction and alphabetical list of words and 18.75 % dictionaries offered appendices. The rest of the components just like guide for user, symbol of pronunciation, encyclopedic note, middle matter, indices, information label and of defining vocabulary list were not incorporated by a single dictionary.

5. Conclusion:

The effectiveness and usefulness of the Siraiki dictionaries available in Pakistan was scrutinized at length. The principal purpose of this research is to propose how to bring betterment in the excellencein the existing Siraiki dictionaries in Pakistan, so that, they may be user-friendly. Siraiki is one of the oldest languages of the Indus valley but the state of lexicographic practice presents a dismal view on the whole. The Siraiki dictionaries were viewed in context to formulate a holistic view regarding the state of lexicography in Siraiki. The

findings pertain to certain aspects of lexicographic principles and practice in Siraiki and would be greatly advantageous and beneficial to the lexicographers, publishers, teachers, learners and students alike. The major findings of the study relate to the evaluation of the macro-structure of the Siraiki dictionaries; macro-structure of all the dictionaries was examined on the basis of checklist. An effort has been made to explore how far these dictionaries are user-friendly and what properties render these dictionaries less useful.

In order to examine the macro-structure of the Siraiki dictionaries, a checklist was developed to check the dictionary structures. Seventeen Dictionaries and Glossaries of the Siraiki Language were collected from a variety of sources. With the exception of one seventeen dictionaries and glossaries were analyzed extensively as the dictionary could not be found despite maximum effort.

■ Are the design features of Siraiki Dictionaries in consonance with modern lexicographic principles and practice?

- No, the dictionaries analyzed and studied provided a very sad picture of lexicography in reference to the macro-structure. Each lexicographer employed the properties which suited to him ostensibly due to lack of lexicographic knowledge and reliance over the traditional methods of dictionary making in this region. Moreover, the compilers of these dictionaries were language scholars who alone could not carry out such a task as involves professional lexicographers. Well-designed dictionaries are excellent by dint of their structure both micro and macro and these structures fully conform to the parameter of user's friendliness and easy access to the desired lexical item.

■ Is there any development in the macro-structure of dictionaries compiled before the creation of Pakistan?

- Siraiki is one of the oldest languages of the Indus valley. It is widely spoken in many parts of Indian sub-continent. It is a rich depository of moral, cultural and social traditions of the speakers. It has always been an underprivileged and neglected language before the establishment of Pakistan. Thus, the literature written in this language has not been duly acknowledged in the corpus of national and international literature. The writers of this language never enjoyed due recognition on that footing which the writers of other languages of the Indus valley availed of. Despite that, the lovers of the Siraiki language continued their efforts to keep it alive and throbbing in their own capacities. Officially, this language came under the pressure of other languages of Indus valley due to the lack of patronage on behalf of

the governments. It has never been given the status of academic language during all this period. The dictionaries compiled before the establishment of Pakistan are the desperate effort to keep Siraiki in the main stream of the languages of Indus valley. Besides, the dictionaries were compiled by locals as well as orientalists for their own specific needs. Although, almost all the dictionaries have lots of structural flaws and lackings yet their importance in the sustenance of the language can't be denied as they provide a formidable evidence to comment on the lexicographic practice. The first ever dictionary 'NisaabZaroori' was written by MaulviKhudaBukhshSabirJarrah in 1797. This dictionary utilizes only two properties of macro-structure and this ratio amounts to 15.38%. The last dictionary in this regard 'Dictionary of Jatki' by Andrew Jukes was published by Siraiki Adabi board Multan in 1900 utilizes four properties of macro-structure. As far as, its macro-structure is concerned, there appears to be slight improvement, however, it doesn't meet all the criteria used in macro-structure i.e. absence of guide for user, symbol of pronunciation, encyclopedic note, middle matter, indices, information labels and list of defining vocabulary. There is great room for betterment in it to bring it in line with the international standard.

■ Is there any development in the macro-structure of dictionaries compiled after the creation of Pakistan?

- Since, Siraiki has been a much ignored and underprivileged language, no attention has ever been given to uplift this regional language spoken in the wide area of Pakistan. Almost all the dictionaries are the result of individual efforts of the Siraiki language lovers. Lack of official patronage for this language has also hampered the way of its progress. So, there happens to be no visible change for the betterment of their structures. The compilers of these Siraiki dictionaries did compilation out of their affection and love for their mother tongue. The compilers often lacked resources, finance and proper methodologies to compile them. Thus, the structures used in these dictionaries don't follow the standard lexical approach just like proper examples, illustrations, run-ons, inflections, word class and etymology etc. The compilers were not professional lexicographers so they never knew how to compile a standard or specialized dictionary. The available dictionaries do not come up to the criterion of good pedagogical dictionaries in any respect as the findings of the survey reveals a very low ration regarding their possession and usage on the part of learners. The 62% respondents favoured PWSL and ShL as they are the latest ones and easily available on the market. The micro-and macro-structures contain many structural faults. The first ever dictionary written after the creation of Pakistan 'DG-Dar-e-Gohar' compiled by AkhtarWaheed in 1952 and was published by Siraiki Adabi Board Multan utilizes only two properties regarding its macro-structures. The last dictionary 'Poothi' compiled by GhulamHurr Khan Qandani in 2011 and was published by

Siraiki Lok Danish Bhakkar, Pakistan utilizes only two properties of macro-structures. Thus, the percentage of required properties amounts to 15.38% which is too low to grade it as the standard dictionary. The dictionaries written between the first and last dictionary have slightest improvement in their macro-structure. No massive change or betterment happens to be found in the dictionaries during this era.

■ How can the existing dictionaries be improved to make them user-friendly?

- The study revealed many shortcomings including their being less user-friendly. Dictionary is a reference tool helps guide the language learners. It provides a road map for the edifice of language. The study proves that there is great room for the improvement and betterment of these dictionaries. Corpus based and user's oriented dictionaries should be complied. The compilers should follow modern lexicographic principles. Each feature of macro-structure should be given a proper place in order to meet the needs of learners. Contents of the dictionary should be improved through latest techniques of gathering lexical data. So, the users may be able to handle dictionary properly. Preface and introduction should be given in the dictionary. Purpose and history of the language should be given in introductory section. A suitable place must be given to guide for user. Abbreviations, symbol of pronunciation should be provided in the dictionary so that the user may be able to use the dictionary and comprehend it to the minimal level. In short, all the properties of macro-structure should be observed meticulously to meet the international standard of dictionary compilation and avoid the user's failure. In short, all the properties regarding macro-structure should be observed strictly and meticulously to improve the Siraiki dictionaries. All the suggested properties could be included in these dictionaries only if a lexicographic body is established which so far in a distant hope.

References

Ahmad, A. (2009),'A study of the microstructure of the monolingual Urdu dictionaries',- in *The Annual of Urdu Studies*, Vol. 24, pp. 54-70

Ahmad, A. (2010) *'A Study of the Developments in Monolingual Urdu Lexicography*', Unpublished PhD Dissertation. Multan: Bahauddin Zakariya University

Athar, F. and Qureshi, A. (1980) *Naveekli Siraiki Urdu Dictionary*. Bahawalpur: Siraiki AdabiMajlis

Béjoint, H. (2000) *Modern Lexicography*. Oxford: Oxford University Press

Bergenholtz, H. and Tarp, S. (1995), *Manual of SpecialisedLexicograph*
Amsterdam: John Benjamins

Bowker, L. (2003) 'Specialized dictionaries and specialized lexicography'-in van Sterkenburg, P. G. J. (ed.), *A Practical Guide to Lexicography*, pp. 154-164. London / New York: Benjamin Publishing Company

Claunchvi, D. (1979) *Lughaat-e-Dilshadia: Urdo to Siraiki*. Bahawalpur: Siraiki Library

Claunchvi, D. (1981) *Lughaat-e-Dilshadia: Siraiki to Urdu*. Bahawalpur: Siraiki Library

Haq, M.A. (1984) *Lughaat-e-Fareedi*. Bahawalpur: Siraiki AdabiMajlis

Hartmann, R.R.K. (1983) *'The bilingual leaner's dictionary and its uses'*, Multilingua, Vol.2, No.4, pp. 195-201

Hartmann, R.R.K. and James, G. (1998) *Dictionary of Lexicography*. London and New York: Routledge

Hartmann, R.R.K. (2001) *Teaching and Researching Lexicography*. Harlow: Pearson Education

Jackson, H. (2002) *Lexicography, An introduction*. London and New York: Routledge

Jukes, A. (1900, 2003) *Dictionary of Jatki or Western Punjabi*. Multan: Siraiki Adabi Board

Khetran, M. S. Kh. (2007)*PehliWaddi Siraiki Lughat*. Multan: Beacon Books

Minro, A. A. (1956) Glossary of the Agricultural Terms,

Mughal, Sh. (2004) *Qadeem Siraiki Urdu Lughat*. Multan: Jhoke Publishers

Mughal, Sh. (2010) *Shaukat-ul-Lughaat*. Multan: Siraiki Adabi Board

O'Brein, E. (1881, 2002) *Glossary of the Multani Language*.Mulatn: Siraiki Adabi Board

Qandani.Gh.H.Kh. (2011) *Poothi.Bhakkar: Siraiki Lok Danish*

Rasoolpuri, J.K. (1977) *Siraiki Sammal*. Bahawalpur: Siraiki AdabiMajlis

Taunswi, Kh. B.J.S. (1779, 2003) *NisaabZaroori*(Essential Curriculum) Mulatn: Siraiki Adabi Board

Zami, M. B. A. (1965) *Lughaat-e-Siraiki*. Bahawalpur: Muhammad Basheer Ahmad Zami