جرنل آف ریسرچ (اُردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۲۵ ISSN. 1726-9067 جون ۲۰۱۲ء

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن

شعبہ اُردو
بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
Web Site: www.bzu.edu.pk

ترتیب

۱	پس جدیدیت: چند غور طلب سوالات غلام رسول	۱
۲	سعادت حسن منٹو کی انسان دوستی انکے افسانوں کی روشنی میں ڈاکٹر غلام ربانی	۱۳
۳	جان ٹی پلیٹس، اس کی اردو بہ انگریزی لغت، اس کے پیش رو اور مقلد ڈاکٹر رؤف پاریکھ	۱۹
۴	مشفق خواجہ کے ادبی کالموں کی تحقیق میں اہمیت ڈاکٹر عامر سہیل، طارق کلیم	۳۹
۵	بلوچستان میں اردو ناول: متنوع رجحانات ڈاکٹر خالد محمود خٹک	۴۷
۶	ترجمہ اور لسانیات: نئے مباحث ڈاکٹر عظمیٰ سلیم	۵۷
۷	کلاسیکی موسیقی کے پاکستانی گھرانے ڈاکٹر جواز جعفری	۶۱
۸	جدید اردو غزل: وجودیت کے تناظر میں عطاء الرحمٰن، ڈاکٹر نجیب جمال	۷۵
۹	عورت کا جہانِ باطن اور اردو افسانہ ڈاکٹر فوزیہ رانی	۸۷
۱۰	فنونِ لطیفہ میں متخیّلہ کا تصور ڈاکٹر لیاقت علی	۹۷

۱۱	میر مہدی مجروحؔ بطور شاعر	۱۱۱
	ڈاکٹر شائستہ حمید	
۱۲	مسئلہ کشمیر پر مقبوضہ کشمیر میں اُردو افسانہ	۱۱۷
	طاہرہ اقبال	
۱۳	نسیم حجازی کے تاریخی ناول اور فنی تقاضوں کا تجزیہ	۱۳۷
	عذرا پروین	
۱۴	علامہ اقبال اور ابن خلدون کا عمرانیاتی فلسفہ	۱۴۹
	بابر جاوید	
۱۵	پروفیسر محمد عثمان کی نثر کا فکری مطالعہ	۱۵۷
	رانا غلام یٰسین	
۱۶	جھنگ میں اُردو غزل کی خواتین شاعرات	۱۶۷
	مختار حُر، ڈاکٹر اشرف کمال	
۱۷	دیوار کے پیچھے۔ایک رجحان ساز ناول	۱۷۷
	شیبا عالم	
۱۸	محسن نقوی کی مذہبی شاعری (حمد و نعت سے رِثائی ادب تک)	۱۸۵
	سید عنبر فاطمہ، ڈاکٹر ہلال نقوی	
۱۹	ملتان کے نمائندہ نظم گو شعرائے اردو کے فکری و فنی ماخذات	۲۰۱
	وسیم عباس، ڈاکٹر روبینہ ترین	
۲۰	سرائیکی صوفی شعرا کا اُردو کلام ___ اُردو کی لسانی و ادبی تشکیل: ایک تحقیقی مطالعہ	۲۱۳
	ڈاکٹر سید صفدر حسین، اجمل مہار	
۲۱	اقبال کا فلسفۂ جبر و قدر اور تقدیرِ الٰہی (مکاتیبِ اقبال کی روشنی میں)	۲۲۷
	ڈاکٹر محمد سفیان صفی	
۲۲	اکیسویں صدی کا نیا سیاسی و سماجی منظر نامہ اور ''خس و خاشاک زمانے'' میں اس کا اظہار	۲۳۷
	رانی صابر علی، ڈاکٹر روبینہ ترین	

○○○

پس جدیدیت: چند غور طلب سوالات

غلام رسول*

Abstract:

Post-modern discourse basically has been imported from France, U.K, U.S.A Urdu critic and scholars wrote some explanatory and introductory articles about it. Although the writers like Dr. Muhammad Ali Siddiqui and Imran Shahid Bhinder has raised some basic questions upon this discourse, but no critical attitude has developed about this western tradition. This article raises some basic questions about it.

لفظ، پس جدید، کا استعمال پہلی دفعہ آرنلڈ۔ٹوائن۔ بی نے ۱۹۴۷ء میں کیا تھا۔ انھوں نے 'پوسٹ ماڈرن' اصطلاح مغربی تہذیب کے چوتھے اور بقول ان کے آخری دور (۱) کے لیے وضع کی تھی جس کی نمایاں خصوصیات تھیں: پریشان خاطری، ذہنی تناؤ، احساس بے بسی اور غیر عقلیت (Irrationalism)۔

پس جدیدیت ٹوائن۔ بی کے خیال میں جدیدیت ہی کی توسیع تھی اس لیے کہ جدیدیت کے مخصوص عناصر ترکیبی ---------- وجودیت (Existentialism) یعنی وجود کے کسی جوہر اصلی (Essence) سے انکار، لایعنیت (Absurdism) اور اخلاقی اضافیت (Ethical relativism) پس جدیدیت میں بھی شدید تر صورت میں موجود ہیں۔ٹوائن۔ بی کو کیا معلوم تھا کہ جو اصطلاح انھوں نے بیان حقیقت کے لئے وضع کی ہے وہی ایک نعرے میں تبدیل ہوگی اور ایک ایسے انتشار فکر کی سرعنوان بن جائے گی کہ جس کی نظیر گذشتہ تاریخ میں کہیں نظر نہیں آتی۔

'انتشار' فکر کی ترکیب کا استعمال میری مخصوص مشرقی ذہنیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ ورنہ پس جدید مغرب میں جو کچھ پیش آرہا ہے اس میں مغربی ذہن کے لئے کوئی انوکھا پن نہیں ہے۔ وہ اس فکری عمل کا واحد منطقی نتیجہ ہے

* سابق استاد شعبہ انگریزی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (انڈیا)

جس کی ابتداء قدیم یونان میں ہوئی تھی اور جو رومی تہذیب میں رو یہ عمل رہا اور پھر نشاۃ ثانیہ کے بعد ایک نئی اور بھرپور قوت، جامعیت اور آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا۔ (۲) اس فکری عمل کا محور کیا تھا۔ اگر ہم مغربی تصوریت (Idealism) کی اس کمزور لہر کو نظر کریں جس کا بہر صورت مغرب کی انفرادی اور اجتماعی زندگی پر بہت کم اثر رہا ہے تو بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ مغرب کے اس متواتر فکری عمل کا محور یہ تھا کہ مادی اور ظاہری حقیقت سے ماوراحیات و کائنات اور انسانی فکر وسعی کے لیے کسی بھی محور، مرکز یا جمع کا کوئی وجود نہیں۔ ہم ادب کے طلبہ کی ایک عجیب کمزوری یہ ہے کہ ہم تلخ حقائق سے گریز کی بنا پر نہ کہ کسی تصوریت سے وابستگی کے باعث، مغرب کی تصوریت کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور افلاطون، کانٹ، اسپنوزا، فختے اور برکلے سے جی بھر کر لطف اندوز ہوتے ہیں اور یہ سوچنے کی ذرا کم ہی تکلیف کرتے ہیں کہ مغربی تہذیب کی عمارت بنانے میں ان جیسے عینیت پسندوں کا زیادہ حصہ رہا ہے یا ارسطو، میکیاولی، بیکن، لاک، ڈے کارٹ، ایڈم اسمتھ، بینتھم، کارل مارکس، ہٹلر اور بُش کا---------- جہاں تک مؤخر الذکر زمرۂ شخصیات کا تعلق ہے تو تفصلات میں باہم مختلف الخیال ہونے کے باوجود ان شخصیات کے نزدیک جو چیز بحیثیت مجموعی سب سے زیادہ اہم ہے وہ ہے ظاہری حقیقت۔ اس لیے وہ ظاہر سے آگے اور سطح کے نیچے کسی پوشیدہ حقیقت کیا کسی ماہیت و مرکز وجود کی تلاش و جستجو سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔

اب اگر کسی مرکز و محور یا ماہیت اصلی کا کوئی وجود نہیں تو سوائے ذہنی انتشار اور فکری الجھاؤ کے ہمارے پاس کیا باقی رہ جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا بنجر انتشار (Chaos) ہے کہ جس کی کوکھ سے کوئی کائنات جنم نہیں لے سکتی اس لیے کہ کائنات نام ہے نظم و ضبط اور نامیاتی وحدت کا جب کہ پس جدید دنیا کا طرۂ امتیاز ہے بے ضابطگی، بدنظمی اور پریشان حالی (Panic)---------- کروکر اور کک کے الفاظ میں پس جدید دنیا نام ہے:

پریشان خاطری سے لبریز کتاب (Panic book) کا، پریشان خاطری سے لبریز جنسی تعلق کا، پریشان خاطری سے لبریز فن کا، پریشان خاطری سے لبریز نظریات فکر کا، بکھرے ہوئے جسموں کا، پریشان کن شور و شغب اور پریشان حال نظریہ سازی کا۔ کروکر اور کک کے اصل انگریزی الفاظ ملاحظہ ہوں:

> Panic book, panic sex, panic art, panic ideology, panic bodies, panic noise and panic theory(۴)

جدیدیت کی اساس چند مفروضوں پر قائم تھی جن میں سے ترقی پسندانہ روشن خیالی (Progressive enlightenment) اور عقلیت (Rationalism) کو اہم ترین مقام حاصل تھا۔ لایعنیت اور عدمیت (Nihilism) کے ڈراؤنے خوابوں سے اس کو بھی سابقہ تھا مگر وہ انھیں چیلنج کے طور پر قبول کر کے ان سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتی تھی اور انھیں کسی نہ کسی نوع کے معانی کے چوکھٹے میں فٹ کرنے کی کوشش کرتی تھی۔ ادب کی دنیا میں کچھ تو ایسے تھے جنھوں نے معاشرتی اور سیاسی پروگراموں کے واسطے

سے اوران پروگراموں کو اپنی تخلیقات میں سمونے کے واسطے سے ان چیلنجوں کا سامنا کیا۔ کچھ ایسے تھے جنھوں نے نئے اساطیر (Myths) کو جنم دے کر یا پرانے اساطیر کا سہارا لے کے ایک بہ ظاہر بے معنی وجود اور صورت حال کو معنی بخشنے کی کوشش کی اور کچھ ایسے بھی تھے کہ جنھوں نے انفرادی اور داخلی خول میں سمٹنے ہی میں اپنی عافیت سمجھی اور اپنی تخلیقات کو دنیائے باطن کی ایک ایسی واردات کا آئینہ دار بنایا جو دوسروں کے لیے بالعموم معما بن کے رہ جاتی ہے مگر ان میں سے ہر کسی کا یقین تھا کہ ابھی ہم اپنا سب کچھ نہیں کھو چکے ہیں اور کچھ ہے کہ جس کے سہارے ہم اور ہمارے خواب ابھی زندہ رہ سکتے ہیں۔ ایک مبہم سا احساس باقی تھا کہ مہیب عدم یقینیت میں یقین کی ایک ایسی کھونٹی کہیں موجود ہے کہ جس کا سہارا لیا جا سکتا ہے۔ ہمہ گیر اور تہ در تہ لایعنیت کی گہرائیوں میں کہیں نہ کہیں معنویت کی کوئی پرت ابھی موجود ہے لیکن جدیدیت نے اب افسانویت (Fictionality)، طعن (Irony) اور عارضیت و حدوث (Contingency) کے حق میں یقینیت، کلیت اور اطلاقیت کے خلاف ایک ہمہ جہت جنگ چھیڑ دی ہے۔ سکون و قرار ناپید ہے اور اس کی جگہ ایک شعوری شک اور اضطراب نے لے لی ہے۔ اب یہ یقین کیا جاتا ہے کہ دنیا کے بارے میں علم کو دنیا کے اندر موجود ہونے کی حقیقت سے اس طرح جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا کہ گویا ہم اسے باہر سے دیکھ رہے ہیں اور ایسے موقف (Standpoint) سے دیکھ رہے ہیں جو معروضی، آفاقی اور قائم بالذات ہے۔ ایک الجھاؤ ہے کہ جس کا ہمیں سامنا ہے، (Implication is all)۔ اس صورت حال میں قدروں کا تعین ناممکن اور علم کا یقینی ہونا مشکوک ہے۔

ستم ظریفی یہ ہے کہ احساس اجنبیت (Alienation) اور لایعنیت کے جس کرب سے جدیدیت دوچار تھی، پس جدیدیت کے الجھاؤ والے نظریے سے اس میں کوئی تخفیف نہیں ہوئی ہے۔ جدیدیت سے وابستہ تخلیقی فنکار، علامتیت و ساخت کی پیچ دگی اور نگارنگی کے ذریعے اس کربناک صورت حال سے کچھ نہ کچھ معنی برآمد کرنے کی کوشش کرتے تھے اور سطح سے نیچے دیکھنے کا حوصلہ رکھتے تھے۔ پس جدیدیت سے وابستہ ادیب سطح سے نیچے دیکھنا بے کار سمجھتا ہے اور سطحیت پر بخوشی قانع ہے۔ وہ مسخرانہ لاتعلقی اور لاابالی پن کے ساتھ لایعنیت اور لغویت سے کھیل تماشے کی طرح اٹھا رہا ہے۔ کلی اور ہمہ گیر توجیہات اس کے نزدیک مشکوک اور غیر معتبر ہیں۔ اس لیے کہ ان سے بقول لیوتارڈ تکثیریت اور کثرتی فکر و نظر (Pluralistic point of view) کے لیے گنجائش باقی نہیں رہتی۔ پھر جیسا کہ فریڈرک جیمزن نے کہا ہے کہ دور آخر کی سرمایہ داری کی تہذیبی منطق (Cultural logic of the late capitalism) نے مختلف اطراف و ابعاد میں اپنے پر پھیلائے ہیں جن میں سے ایک اہم پہلو معلومات و اطلاعات کی وہ دھماکہ خیز توسیع ہے جس نے ایک طوفانی ریلے کی طرح اس ثبات و قرار کی بنیادوں کو ہلا کر رکھ دیا ہے جو چند مزعومات و مفروضات پر قائم تھا۔ بادری لارد نے اپنی کتاب Simulations

(۱۹۸۳ء) میں بجا طور کہا ہے کہ دور حاضر میں ذرائع اطلاعات جس غلبے کے ساتھ دنیا پر مسلط ہو گئے ہیں اس سے حقیقت دب کے رہ گئی ہے اس لیے کہ حقیقت اور افسانہ اس طرح سے باہم مدغم ہو گئے ہیں کہ ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ گویا حقیقت خرافات میں کھو گئی ہے۔ ہم ایک ایسے مرحلے میں داخل ہو چکے ہیں جو برتر از حقیقت (Hyper-real) ہے اور جہاں ہم چارو ناچار ذرائع ابلاغ کے رحم و کرم پر ہیں جو حقیقت کو جس طرح چاہیں بدل سکتے ہیں۔ حقیقت کو مسخ کرنے کے اس عمل میں یا پھر یوں کہیے کہ حقیقت کو اپنے مفادات کے مطابق ڈھالنے کے اس عمل میں مغربی ذرائع ابلاغ اس چابک دستی سے اپنا کام کر رہے ہیں کہ ان کی تراشیدہ تعبیریں، بالخصوص ان ممالک کے بارے میں ان کی تعبیریں عین حقیقت تسلیم کی جاتی ہیں جن ممالک کو تیسری دنیا کہا جاتا ہے، حالانکہ یہ تعبیریں عام طور پر حقیقت کے برعکس ہوتی ہیں۔ فی الحال عراق اور افغانستان اس تعبیر نو کی زد پر ہیں، اس کے بعد لگتا ہے کہ ایران کی باری آئے گی اور پھر۔۔۔۔۔۔

جدیدیت سے پس جدیدیت کی طرف انتقال (Transition) کی ممتاز ترین خصوصیت یہ ہے کہ پس جدید دور میں ان بنیادی مزعومات پر یقین یا تو ڈھلمل ہو گیا ہے یا بالکل ختم ہو کے رہ گیا ہے جن کے سہارے جدیدیت کی عمارت قائم تھی لیکن ان کی جگہ لینے کے لیے کوئی نئی مزعومات نہیں آئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ پس جدید دنیا ایک صحرائے بے پایاں ہے کہ جس میں نہ کوئی سنگ میل ہے نہ جادہ، نہ منزل، نہ کسی کو منزل کے سراغ کی فکر۔ میں اپنے آپ کو اس صحرا کی پہنائیوں میں حیران و سرگشتہ پاتا ہوں اور سراپا سوال ہوں۔ آیئے میرے اندر فطری طور پر ابھرنے والے ان سوالات میں آپ بھی شریک ہو جایئے۔

اگر معانی متعین نہیں ہیں بلکہ بغیر کسی حد اور قید کے آزاد ہیں، اگر معانی پیدا ہوتے ہیں تنوع اور اضطراب تلون (Differance) کے بطن سے، اگر معانی کا وجود منحصر ہے علامات معانی (Signifiers) کی کھلی اور آزادانہ اچھل کود پر، پھر معانی کی اس مخصوص تعبیر کو ہم فلسفہ و ادب ہی تک کیوں محدود رکھیں۔ کیوں نہ ہم اسے علوم فطری (Natural sciences) مثلاً سیاسیات یا پھر روز مرہ زندگی کے معاملات میں بھی اتار دیں۔ اس سے اگر ان علوم میں یا عام زندگی میں تباہی کا اندیشہ ہے تو پھر اس طریق علم و تحقیق کو کیوں معتبر تصور کیا جائے گا؟ اگر آپ اسے فلسفہ تک اس لیے محدود رکھتے ہیں کہ یہ شعبہ علم قیاسی ہے، تلپٹ ہوتا ہے تو ہونے دو، کسی بڑے نقصان کا اندیشہ نہیں تو پھر مجھے خدارا یہ بتایئے کہ یہ عیاشی نہیں تو اور کیا ہے۔ پس جدیدیت میں کیا کچھ روا نہیں؟ اس طریق علم و تحقیق کا اطلاق اگر ادب پر اس لیے کیا جاتا ہے کہ ادب کا طرۂ امتیاز کثیر المعنویت (Pluristignation) تہ داری اور ابہام ہے تو پھر اس میں نئی بات کیا ہے۔ تہ داری اور ابہام کو اگر رولاں بارتھ کے الفاظ میں تہ بہ تہ کثریت (Stereographic) کے نام سے پکاریں تو اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ بین المتونیت

(Intertextuality) کیا ہے؟ کیا یہ وہی چیز نہیں کہ جسے کلاسیکی زبان میں تاثیر و تاثر (Influence) کہا جاتا ہے یا جسے تلمیح کا نادر اور لطیف استعمال کہا جاتا ہے یا جسے ٹی، ایس ایلیٹ نام دیتا ہے تمام ادب کی ہمہ وقت اور بیک وقت موجودگی یعنی روایت (Tradition) کا؟

اگر مصنف موت سے ہمکنار ہو چکا ہے اس معنی میں متن ہی سب کچھ ہے اور اسے کسی مخصوص حوالے سے منسلک کیے بنا پس جدید طریق مطالعہ سے پڑھا جا سکتا ہے اور ادب کوئی سفوکلیز، کوئی شیکسپئر، کوئی حافظ، کوئی کالیداس، کوئی غالب، کوئی اقبال کہیں موجود نہیں ہے، نہ ان کی موجودگی کوئی معنی رکھتی ہے۔ اب صرف مطلق المعنی اور بے معنی متون (Texts) کا وجود ہے تو پھر ہمارا معیار قدر (Standard evaluation) کیا ہوگا؟ کون ہمارے اساتذہ فن ہوں گے اور کون اطفال مکتب؟ کن کو ہم بڑے تخلیقی فن پارے تصور کریں گے اور کن کو کم درجے کے؟ کیا ابدیت و دوام کے تصورات عنقا ہو گئے ہیں؟ پس جدیدیا، اس سوال و غیر متعلق قرار دے کر مسترد کرے گا مگر اس سوال سے کیسے پیچھا چھڑائے گا کہ تمام متون (Text) کیوں زندہ نہیں رہے ہیں یا رہتے ہیں، صرف وہی متون کیوں زندہ و پائندہ رہتے ہیں جنھیں ہم شہ پارے کہتے ہیں۔ اگر مصنف محض کاتب یا منشی (Scriptor) کی حیثیت رکھتا ہے (مثلاً آف گراما ٹالوجی، کاتب ژاک دریدا) تو اسے بحیثیت وسیلہ (Medium) کے کون استعمال کرتا ہے؟ جواب ہوگا، زبان۔ کیا اسکا مطلب یہ ہے کہ مصنف ایک بے اختیار وسیلہ ہے، محض ایک بچہ جمورا؟

اور ہاں، اگر ہر چیز کا درجہ رکھتی ہے تو ادب ۔۔۔۔۔ تخلیقی ادب ۔۔۔۔۔ کا نشان امتیاز کیا ہے؟ تعریف و تعین (Definition) کا مطلب ہوتا ہے چیزوں کو ایک دوسرے سے ممتاز کرنا، مناسب خطوط امتیاز کھینچنا، اگرچہ وہ ناقابل تغیر قطعیت کے حامل نہ ہوں۔ تعریف و تعین کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ امتیاز کے تمام خطوط محو کیے جائیں۔ آخر ہمیں کیا پڑی ہے کہ بیٹھے بٹھائے چینی کے برتنوں کی دکان میں بے لگام بیل کو دندناتا پھرتا چھوڑ دیں۔

اگر قاری خود مصنف ہے، اس معنی میں کہ جو متن وہ پڑھتا ہے اسے وہ خود خلق کرتا ہے تو چونکہ آپ کے خیال میں مصنف معدوم ہو چکا ہے تو اس ایک مصنف کو زندہ رکھنے پر آپ بضد کیوں ہیں؟ واضح رہے کہ میں نہدام یا لاتشکیل سے کام نہیں لے رہا ہوں بلکہ طفلانہ ۔۔۔۔ بچگانہ نہیں، معصومانہ ۔۔۔۔۔ استعجاب اور استفسار سے کام لے رہا ہوں ---------- اُس بچے کا استعجاب و استفسار جس نے کہا تھا کہ راجا ننگا ہے۔ قاری کا خود مصنف ہونا کس طرح اس نظریہ تنقید سے مختلف ہے جس کو ہم قاری کا ردعمل (Reader response theory) یا قاری ساس تنقید کے نام سے جانتے ہیں سوائے اس کے کہ پس جدید طریق نقد تمام توازن سے مبرا ہے۔

اگر پس ساختیاتی تنقیدی بصیرتوں کو ژاک لاکان کی نفسیاتی بصیرتوں کے ساتھ ملا کر دیکھیں اور دونوں کا باہم گہرا تعلق ہے تو ہر قاری کسی متن (Text) کا مطالعہ کرتے ہوئے خود اپنے نامعلوم امراض کی شبیہ دریافت کرتا

ہے گویا متن ایک ایسا آئینہ ہے جس میں قاری کو خود اپنا عکس نظر آتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ پڑھنا دراصل ایک نرگسی عمل (Narcissistic activity) ہے یا پھر جیمز اسٹریچی کے الفاظ میں آنکھوں کے راستے سے غذائے مطلوبہ حاصل کرنے کا عمل۔

لاچارگی اور مایوسی میں اگر آدمی بوکھلاہٹ پر اتر آئے تو اسے معذور سمجھنا چاہیے اس لیے کہ بے بسی میں آدمی کر بھی کیا سکتا ہے مگر بوکھلاہٹ میں اگر آدمی سچائی، حقیقت، معانی، علم۔۔۔۔۔۔سب کی دھجیاں بکھیر دے تو بھلا اس کی معذرت کیسے کی جاسکتی ہے۔ یہ تو مجنونانہ خوداذیتی (Mad masochism) ہے۔ کشمیری کا ایک لطیفہ ہے کہ صاحب کا سر چھت سے ٹکرا گیا اس لیے کہ چھت نیچی تھی۔ اس نے بوکھلاہٹ میں چھت کو اس زور سے دانتوں سے کاٹا کہ دانت ٹوٹ گئے۔ پس جدید انسان مطلب و معانی کے تمام مدراج سے اپنا رشتہ منقطع کر کے انتشار فکر کے دوزخ میں پہنچ گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بیسویں صدی کے عظیم انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ یٹس نے بہت پہلے اپنی چشم تصور سے یہ بھیانک منظر دیکھ لیا تھا۔

> Tuming and tuming in the widening gyre. The falcon cannot hear the falconer,Things fall apart, the centre cannot hold; Mere anarchy is loosed upon the world.(۵)

پس جدید تنقیدی رویے کو ہم لایعنی اور مہمل (Absurdist) طرز نقد کا نام دے سکتے مگر یہ ایک قدم اس سے بھی آگے جاتا ہے۔ مثلاً اگر آپ پس جدیدیت کے سامنے ایک مہمل ٹیکسٹ رکھتے ہیں تو فوراً اس کے بطن سے یعنی بے معنیت کے بطن سے معنی برآمد کرنے کی سعی لاحاصل میں مگن ہو جاتی ہے۔ یہ تو بڑی ہی کڑوی ستم ظریفی ہے۔ آپ اگر یہ کہتے ہیں کہ دو اور چار ہوتے ہیں تو جواب ملے گا کہ ثابت کیا جاسکتا ہے کہ دو اور پانچ ہوتے ہیں۔ آپ واپس مڑ کر التماس کرتے ہیں کہ ''جی ہاں دو اور دو پانچ ہوتے ہیں'' تو جھٹ سے جواب ملتا ہے ''نہیں جناب دو اور دو چار کی حقیقت تو مسلمہ ہے''۔ آپ مودبانہ گزارش کرتے ہیں ''آپ تو مسلمات کو تسلیم ہی نہیں کرتے''۔ ادھر سے جواب باصواب ملتا ہے ''تو کیا ہوا۔ ضرورت پڑے تو ہم جو پیمانہ چاہیں استعمال کر سکتے ہیں''۔

لفظ میں معنی کی تمہیں اور ارتسامات (Traces) بہت خوب اور ہر حیثیت سے مسلم، لیکن الفاظ کا استعمال کرتے ہوئے اگر ایک مصنف کے ذہن میں یہ تمام ارتسامات یا ان میں بیشتر شعوری طور پر مستحضر نہ ہوں سوائے ان کے جو اس کے مفید مطلب ہوں تو آپ کے نظریہ ارتسام کا کیا ہوگا؟ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کوئی مصنف لفظ کو ایسے معنوں میں استعمال کر رہا جو اسی کے ساتھ مخصوص ہوں۔ اگر آپ اس سے یہ حق چھین لیں تو آپ کا نظریہ ارتسام سازی (Trace formation) دھڑام سے نیچے آگرے گا۔

لو آپ اپنے دام میں صیاد آ گیا

اور ذرا یہ بتانے کی بھی زحمت گوارا کریں کہ مرکوز بہ نطق (Logocentric) اور مرکوز بہ تحریر (Graphocentric) میں اصولا کونسا فرق ہے جب کت کہ مرکز کا وجود مسلم ہے۔ آپ تو مرکز کے وجود ہی کے منکر ہیں اور اگر تمام نظام ہائے توجیہ مشکوک ہیں تو اس کلیے سے پس جدید نظام توجیہ کو کیونکر مستثنی کیا جا سکتا ہے؟ پس جدیدیت کے بے نشان صحرا میں کبھی کبھی ایسا گمان ہوتا ہے کہ ہم کسی پاگل خانے میں پہنچ گئے ہیں جہاں بے شمار پاگلوں کو آزاد چھوڑ دیا گیا ہے کہ جیسے چاہیں حکمت و دانائی کے خزینوں پر قابض ہو جائیں۔ ایک طرف حال یہ ہے کہ افسانوی ادب کے مصنف کے بارے میں بھی یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اسی طرح موت سے ہمکنار ہوا ہے جیسے کہ نطشے کی کائنات کا خدا۔ دوسری طرف تاریخ پر لکھی گئی کتابوں کے مصنفین کو زندہ کیا جاتا ہے اس لیے کہ تاریخ کو تخیل کی کارفرمائی اور افسانوی ادب کی ایک صنف کی طرح دیکھا جاتا ہے۔ حاصل = صفر

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا پس جدید تنقیدی نظریہ ہمیں کوئی ایسا معیار نقد فراہم نہیں کرتا جس سے تخلیقی ادب کی تعیین قدر کی جائے۔ ہر شے ایک متن (Text) ہے اور پڑھنے والس بیک وقت مصنف، مفسر، شارح اور آزاد کھلاڑی ہے۔ لغو اور بیہودہ تحریر کی بھی وہی حثییت اور قسمت ہے جو انتہائی پر مغز، بامعنی اور اعلی ادبی شہ پارے کی ہے۔ بارتھ کا قاریانہ متن (Readerly text) اور مصنفانہ متن (writerly text) میں امتیاز کرنا ایک سعی بعد از وقت اور تلافی مافات کے قبیل کی کوشش ہے مگر یہ اس قدر مبہم اور خودسرانہ (Arbitrary) ہے کہ اس سے ہمیں درپیش مشکل کا حل ڈھونڈنے میں کوئی مدد نہیں ملتی جب تک کہ ہم اسے اس مطلب پر محمول نہ کریں کہ بارتھ اب اپنے ہی وضع کردہ اس امتیاز پر خط تنسیخ پھیر رہا ہے جو اس نے متن (Text) اور کام (work) میں روا رکھا تھا۔ ایک طرف یہ دعوی کیا جاتا ہے کہ ہمہ گیر اور کلیاتی نظام ہائے توجیہ کو رد کرنے سے تکثیریت (Pluralism) کو فروغ ملے گا کیونکہ چھوٹے چھوٹے توجیہی نظاموں (Small narratives) کو قدم جمانے کے لیے جگہ ملے گی۔ یہ لیوتارڈ صاحب کی رعایت ہے۔ بادری لارد، سرے سے ہی تمام نظام ہائے توجیہ کو مسترد کرتا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ پس جدیدیت ایک نوع کی تکثیریت کے لیے موقع فراہم کرتی ہے۔ پھر بھی یہ تکثیریت منفی قسم کی ہے۔ ایک ایسا ذہنی انتشار کہ جس کی رو سے تخلیق آدم کے متعلق ڈارون کا نظریہ حیاتیاتی ارتقا، فان ڈنکنہائم کی یہ افسانہ طرازی کہ کسی زمانے میں ہمارے سیارے پر سبز رنگ کے چھوٹے چھوٹے آدمی خلا سے اتر آئے تھے، اور آدم کی خصوصی تخلیق کا عقیدہ سب یکساں طور پر معتبر ہیں۔ آخری تجزیے میں پس جدیدیت کے نزدیک معنی (Sense) اور بیہودگی (Non-sense) دونوں متون ہیں اور دونوں یکساں اہمیت کے حامل۔ ای۔ ایم فوسٹر نے اپنے گرانقدر ناول، A passage to India میں مارابار غاروں والے باب میں فنا و نیستی کا جو خوفناک منظر پیش کیا ہے اس کی تفصیل کچھ اس طرح سے میرے مفید مطلب ہے کہ اسے دیکھ کر ایک پس جدید یا کبھی آفاقی اور عالمگیر ادب اور لغو اور لایعنی خامہ فرسائی میں امتیاز کرنے پر مجبور ہو سکتا

ہے۔اس لیے میں ۸۰ سال پہلے لکھے گئے فوسٹر لے الفاظ مستعار لیتا ہوں۔

> Whatever is said, the same monotonous noise replies, and quivers up and down the walls until it is absorbed into the roof. Boum is the sound as far as the human alphabet can express it, or boum, utterly dull. Hope, politeness the blowing of a nose, the squeak of a boot, all produce boum;(۶)

ایک اور اقتباس:

> pathos, piety, courage- they exist but are identical, and so is filth everything exists, nothing has value; if one had spoken vileness in the place, or quoted lofty poetry, the comment would have been the same.(۷)

حق یہ ہے کہ پس جدیدیت کے دائرے میں ادب کی قدر و قیمت کے مسلے کے لیے کوئی گنجائش ہی نہیں نکلتی حالانکہ مشرق و مغرب کا پورا ذخیرہ نقد ہمیشہ اسی اہم سوال میں الجھا رہا ہے۔ جب سے ارسطو نے اپنے نظریہ تطہیر (Catharsis) کے ذریعے افلاطون کے تخلیقی ادب پر اعتراضات کا جواب دیا یہ مسلہ ہر بڑے ناقد ادب کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔خود افلاطون ادب کی تاثیر، طاقت اور قدر و قیمت کا قتل تھا اگر چہ اس کے نزدیک ادب بحثیت مجموعی علمی اور اخلاقی نقطہ ہائے نظر سے مضرت رساں ہے نہ کہ نفع بخش۔پس جدید نقطہ نگاہ یہ ہے کہ ادب خود اپنا جواز ہے۔اس لیے یہ اپنے وجود قیام کے لیے اپنے سے بالا تر کسی نظام توجیہ (Metanarrative) کا محتاج نہیں۔ایسے کسی بالا تر نظام توجیہ کا پس جدید نقطہ نگاہ سے بہر کیف کوئی وجود ہے ہی نہیں۔ادب کا ادب سے الگ کوئی مقصد و مدعا نہیں اس کا مقصد صرف اس کا وجود ہے۔بعینہ یہی وہ چیز ہے جو میرے اندر مزاج مشرق کے حامل انسان کے اندر زبردست احساس کراہت پیدا کرتی ہے۔میرے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ تمام حسب ونسب سے میرا مدر پدر آزاد کسی شے کے ساتھ مصالحت کر سکوں۔میرا تو یقین ہے کہ ہم میں سے ہر کسی کو پورے شعور کے ساتھ یہ انتخاب کرنا ہے اس لیے کہ یہ کوئی تفنن طبع کے نوع کا کوئی اکیڈیمک معاملہ نہیں بلکہ اس کا ہماری زندگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔پس ساختیات کو گلے لگانے سے پہلے جے۔ہلس۔ملر نے یہ پتے کی بات کہی تھی۔

> A critic must choose either the tradition of presince or the tradition of defferance, for their assumptions about language, about literature, about history, and about the mind both cannot be made compatible.(۸)

ایک ناقد ادب کے لیے لازم ہے کہ وہ دو روایتوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرے۔سکون وجود یا

اضطراب تلون۔۔۔۔۔۔۔۔اس لیے کہ زمان ادب تاریخ اور ذہن انسانی کے بارے میں دونوں کے مزعومات و مفروضات میں تطابق قائم کرنا ممکن نہیں۔ رولاں بارتھ اس سے زیادہ صفائی اور صراحت کے ساتھ کہتا ہے کہ یہ انتخاب دراصل انتشار اور عدم انتشار کے درمیان ہے۔

To refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostateds ---reason, science, law.(۹)

معنی کی موجودگی اور معنی کی تلاش سے انکار دراصل خدا اور ان مبادی کا انکار ہے جن پر تصور خدا قائم ہے یعنی عقل، سائنس اور قانون۔''اناللہ وانا الیہ راجعون''

ہمارے یہاں پس جدید طرز نقد کو گلے لگانے والے یا تو مغالطے کا شکار ہیں یا پھر مغرب کے نام نہاد سیکولر ہیومنسٹ فکر سے اس طرح وابستہ ہو چکے ہیں کہ یہ جہاں بھی جائے وہ غلامانہ تابعداری کے ساتھ ادھر ہی کا رخ کرتے ہیں۔کل کو اگر یہ فکر ترقی کرتے کرتے خود اپنے آپ کو مسترد کرتی ہے تو یہ اس استرداد کو بھی بسر و چشم قبول کریں گے۔

معانی اور عدم معانی سے قطع نظر کسی نظام توجیہ کے وجود و عدم وجود سے قطع نظر پس کد ید طرز نقد میں خود ہی پہلا شکار (Casualty) بن جاتا ہے چاہے یہ فن پارہ کوئی لغو اور لایعنی متن (Text) کیوں نہ ہو۔ ہر طرز نقد کی اپنی قوت اور کمزوری ہوتی ہے اور ہر طرز نقد اس وقت تک جائز اور قابل قدر ہے جب تک کہ یہ ہمیں فن پارے کے قریب لے جائے، اس کے عرفان میں ہماری مدد کرے اور اس سے ہمیں جذبہ و احساس کی بیداری اور زندگی کے لیے فیضان حاصل کرنے کے قابل بنائے۔ پس جدید تنقیدوں کا حال تو یہ ہے کہ ان کا آغاز ہی فن پارے سے گریز سے ہوتا ہے۔ وہ تو فن پارے کو لفظی باز یگری کی ایک بے انت دنیا میں چھلانگ مارنے کے لیے (Springboard) کی حیثیت سے استعمال کرتی ہے اور یہ لفظی باز یگری اپنا مقصد آپ ہے۔کسی مقصد کا ذریعہ نہیں چاہے وہ مقصد فن پارے کی تفہیم اسکا تجزیہ یا اس کی تعیین قدر ہی کیوں نہ ہو۔

میری یہ بحث ایک عملی تنقیدی نمونے کے بغیر نامکمل اور تشنہ رہے گی اس لئے میں اپنے معروضات کے آخر پر اپنی اور آپ کی ایک نہایت ہی پسندیدہ نظم کو دو طرح سے دیکھنے کی کوشش کروں گا۔ پہلے اُس طرح جس طرح ہم آپ شاعری سے محفوظ ہوتے ہیں اور اس سے ایک نئی زندگی کا فیضان حاصل کرتے ہیں اور پھر پس جدید طرز نقد و مطالعہ کے زاویے سے اس اعتذار کے ساتھ کہ میں نہ تو اس میدان کا مرد ہوں اور نہ ہونا چاہتا ہوں۔ یہ میدان اپنے ہی مردان کار کو مبارک ہو۔ میں نے اس فرض کے لیے جس نظم کا انتخاب کیا ہے وہ ہے فیض کی مختصر مگر عظیم نظم ''یاد''

دشت تنہائی میں اے جان جہاں لرزاں ہیں — تیری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سراب
دشت تنہائی میں دوری کے خس و خاک تلے — کھل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب
اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ — اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدہم مدہم

دور افق پار چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم
اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے، گرچہ ہے ابھی صبح فراق ڈھل گیا ہجر کا دن آ بھی گئی وصل کی رات (۱۰)

فیض کی یہ نظم جدائی کے کرب اور محبوب کی حسین یاد کے وسیلے سے کرب سے نجات کا دلکش تخلیقی اظہار ہے۔ چونکہ یاد وحبیب بحیثیت وسیلہ نجات اس نظم کا مرکزی نقطہ ہے اس لیے ''یاد'' کا عنوان اختیار کیا گیا ہے۔ جدائی اگر دشت خموشاں ہے تو اس کی مہیب خاموشی کو توڑنے کے لئے محبوب کی آواز کے حسین سائے حرکت میں آتے ہیں۔ اگر یہ تپتا ہوا ریگزار ہے تو محبوب کے ہونٹوں کی یاد سراب کی طرح جھلملانے لگتی ہے اور فراق کے مارے عاشق کی ڈھارس بندھا لیتی ہے۔ تنہائی کا دشت اگر خس وخاشاک کا انبار ہے تو اسی کے بطن سے محبوب کے پہلو کی یاد سمن اور گلاب کے پھول کھلا دیتی ہے۔ پھول ویسے بھی خس وخاک ہی سے نمودار ہوتا ہے اور حسن فتح ہی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔

کہ آب چشمہ حیواں درون تاریکی ست

شاعر کو محبوب کی یاد کے توسط سے اس کے سانسوں کی گرمی محسوس ہونے لگتی ہے جو چاروں طرف خوشبوؤں کے ڈھیر بکھیر دیتی ہے۔ اسے اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس شبنم کی ٹھنڈک بھی محسوس ہوتی ہے جو دور افق کے اُس پار محبوب کی نظروں سے چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ گر رہی ہے۔ یہ نظم کا نقطہ عروج ہے۔

اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے گرچہ ہے ابھی صبح فراق ڈھل گیا ہجر کا دن آ بھی گئی وصل کی رات

یوں یاد ہجر کو وصل میں مبدل کر دیتی ہے۔ آپ ''یاد'' کو شاعری کی علامت (Symbol) کے طور پر لیجیے تو اس کی اصل قدر و قیمت یہی ہے کہ یہ ہمیں زندگی پر ایمان لانا سکھاتی ہے زندگی کی تلخیوں کو گوارا کرنا سکھاتی ہے۔ زندگی کو گلے لگانا اور اس سے پیار کرنا سکھاتی ہے یہ مختصر اوہ فیضان ہے جو مجھے اس نظم سے حاصل ہوتا ہے اور یہ فیض کا عام رجائی رجحان ہے۔

یاد غزال چشماں، ذکر سمن عذاراں جب چاہا کر لیا ہے، کنج قفس بہاراں (۱۱)

اب دیکھ لیجیے کہ پس جدید طرز نقد اس نظم کا پوسٹ مارٹم کس طرح کرے گا۔

فیض کی نظم ''یاد'' دراصل ایک اعتراف شکست ہے۔ کسی کی یاد لغوی حیثیت سے بھی اور علامتی حیثیت سے بھی ایک ڈھکوسلا ہے۔ نظم کا کلیدی نقطہ ہے تنہائی، جس سے عہدہ برآ ہونے کے لئے شاعر کھلونوں کی تلاش میں ہے۔ آواز کے سائے؟ آوازوں کے بھی کہیں سائے ہوتے ہیں۔ ہونٹوں کے سراب کی ترکیب غیر شعوری طور پر شاعری کی پوشیدہ نفسیات کی غمازی کرتی ہے۔ سراب آخر سراب ہے، اس سے بھلا کیا توقع کی جاسکتی ہے۔ آگے

کے شعر اور اس کے بعد کے اشعار میں خس و خاک ہی حقیقت ہے باقی سب سمن اور گلاب، سانسوں کی آنچ، نظر کی شبنم سراب کے قبیل کی چیزیں ہیں۔ گرچہ ہے ابھی صبح فراق حقیقت حال کی صحیح تعبیر ہے۔ گرچہ دل بہلائی کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ اصل حقیقت فراق کا تلخ دن ہے اور زندگی کی دل شکن آزمائشیں۔ اس لیے نظم کی لے رجائی نہیں ''قنوطی'' ہے جسے آپ چاہیں تو حقیقت پسندانہ (Realistic) بھی کہہ سکتے ہیں۔

یہ نمونے کی خاطر نظم کا بس ایک قسم کا پس جدیدی مطالعہ ہے۔ آپ کئی اور طرح سے بھی اسے تختۂ مشق مطالعہ پس جدیدی بنا سکتے ہیں۔ اس لیے کہ پوسٹ ماڈرن طرز مطالعہ کوئی متعین چیز تو ہے نہیں کھل کھلینے کا نام ہے۔ یہ شخص بہ شخص بدلتا ہے۔ ایک ہی شخص کے ایک ہی فن پارے کے دو مطالعے مختلف اور متضاد ہو سکتے ہیں۔ اس معنی میں نہیں کہ ہر نیا مطالعہ معنی کی کوئی نئی جہت سامنے لاتا ہے (معنی کا سوال تو اٹھتا ہی نہیں) بلکہ اس معنی میں کہ ہر نئے مطالعہ میں آپ معنی سے بھاگنے کا نیا گر وضع کر لیتے ہیں۔ اس طرز نقد کے برتنے میں صرف ایک شرط ملحوظ رہنی چاہیے اور وہ یہ ہے کہ پوسٹ ماڈرن تمسخر و استہزا کا دامن کہیں ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے۔ فانی مرحوم سے معذرت اور تصرف کی اجازت کے ساتھ۔

اک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا پوسٹ ماڈرن کیا ہے، خواب ہے دیوانے کا

اس کے بعد سوائے خاموشی کے کیا باقی رہ جاتا ہے شیکسپئر کے الفاظ میں The rest is silence اور اقبال کے الفاظ میں ''خموشی گفتگو ہے بے زبانی زباں میری''(۱۲)

حواشی و حوالہ جات

۱۔ کچھ لوگ پس جدید کو زمانی اعتبارات سے دیکھنے کے روادار نہیں لیکن اسے زمانی علاقے سے بالکل ہی جدا کرنا درست نہیں ہوگا اگرچہ امریکی ماہرِ فنِ تعمیر، چارلس جنکس (Charles Jencks) کی طرح یہ دعویٰ کرنا بھی بے جا ہوگا کہ پس جدیدیت کا آغاز ۱۵/جولائی ۱۹۷۲ء کو اس وقت ہوا تھا جب سینٹ لوئس مسوری میں پروٹ ایگو تعمیراتی اسکیم کو ایک منصوبہ بند دھماکے سے مسمار کیا گیا تھا۔ عظیم تاریخی واقعات اچانک حادثاتی طور پر رونما نہیں ہوتے بلکہ ایک ارتقائی عمل کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ چارلس جنکس کے نقطۂ نظر کے مقابلے میں دوسری انتہا ہے اہاب حسن کی ولیم بلیک، مارکوئی ڈی کے، اور آخری دور کے جیمز جوائس کے یہاں پس جدید عناصر کی تلاش میں اور امبرا یکو کا یہ دعویٰ کہ پس جدیدیت ایک ایسی طرز تعبیر ہے جو ہر زمانے میں موجود ہوتی ہے۔

۲۔ مغربی تاریخ کی یہ تعبیر شاید سب کے لیے قابل قبول نہ ہو۔ کہا جا سکتا ہے کہ اس بدیہی حقیقت کو کس طرح نظر انداز کیا جا سکتا ہے کہ یونانی اور رومی دور تاریخ اور مابعد نشاۃ ثانیہ مغرب میں عہدِ وسطیٰ کا عیسائی دور حائل ہے اس کا جواب خود

مغربی سوچ نے عہد وسطیٰ کو عہد مظلمہ (dark ages) کہہ کر دیا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ یہ عہد فی الاصل قدیم یونان وروما اور جدید مغرب کے بیچ میں ایک غیر متعلق اور غیر ضروری وقفہ تھا۔

۳۔ ایک اور حاملِ جواز نقطۂ نگاہ یہ کہ پس جدیدیت نہ تو کوئی فکری بغاوت ہے اور نہ فکر مغرب کے مقابلے میں کسی بنیادی انفصال (departure) کی نشاندہی۔ چنانچہ ضیاء الدین سردار لکھتے ہیں:

جیسا کہ ہیبر ماس نے کہا ہے جدیدیت کا مقصد ہے سائنس، اخلاقیات، فن اور ادب کو ان کی داخلی منطق کے مطابق پروان چڑھانا۔ پس جدیدیت نے اس بات پر زور دے کر کہ ہر فن خالص اور ہر تہذیب قائم بالذات ہے، جدیدیت کو اپنے منطقی اختتام تک پہنچایا ہے۔ پس جدیدیت بظاہر کلی اور ہمہ گیر توجیہی نظاموں کو مسمار کرتی نظر آتی ہے چاہے وہ عقل اور سائنس ہو، مذہب اور روایت ہو یا مارکسزم جیسے نظریات ہوں مگر حق یہ ہے کہ پس جدیدیت صرف ایک ہی نظام توجیہ کے حق میں ہے اور وہ ہے آزاد مشرب سیکولرزم۔ بورژوا لبرل سیکولرزم کی چھتر چھایا ہی میں دوسرے نظریات وخیالات کو جینے کا مساوی حق ملتا ہے۔ (اورینٹلزم: بکنگ ہم یو۔ کے، اوپن یونیورسٹی پریس، جنوبی ایشیا ایڈیشن ووا، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۹۱)

۴۔ اکبر۔ ایس، احمد، Postmodernism and Islam، ہارمنڈس ورتھ انگلینڈ، پینگوئن، ۱۹۳۳ء، ص ۱۰۔

۵۔ ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس، The Collected Poems of WB Yeats، لندن، میکملن اینڈ کمپنی، ۱۹۳۳ء، ص ۲۱۰

۶۔ ای۔ ایم۔ فوسٹر، A Passage to India، ہارمنڈس ورتھ انگلینڈ، پینگوئن، ۱۹۳۶ء، ص ۱۴۵۔

۷۔ ایضاً۔

۸۔ ونسینٹ۔ بی، لیچ، Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction، لندن، ہچن سن اینڈ کمپنی، ۱۹۸۳ء، ص ۴۹۔

۹۔ ایضاً۔

۱۰۔ فیض احمد فیض، دست صبا، سنٹرل بک ڈپو اردو بازار، دہلی، ۱۹۵۳ء، ص ۱۰۷، ۱۰۸۔

۱۱۔ ایضاً

۱۲۔ محمد اقبال، کلیات اقبال (اردو)، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۵ء

سعادت حسن منٹو کی انسان دوستی ان کے افسانوں کی روشنی میں

ڈاکٹر غلام ربانی*

Abstract:

This research article deals with creative process of Sadat Hassan Mantoo in the contest of humanism. According to the writers much of the characters of Mantoo's stories have a hidden humanism that appears at the surface. When these characters come across any inhuman situation.

سعادت حسن منٹو کے بارے میں عام طور پر یہ خیال ہے کہ وہ فحش کاری، رندی بازی، شراب خوری کا پرچم اڑانے والے تھے۔ بداخلاقی کا دروازے کھولنے والے تھے۔ بدمزاجی کے ساتھ بات کرتے تھے اور بعض وقت گالی بھی دیتے تھے۔ کیا وہ صرف بدکار رہی تھے؟ صرف شراب میں ڈوبے تھے؟ کیا ان میں کوئی مروت نہیں تھی؟ انسان دوستی اور ہمدردی کوئی بھی ان میں نہیں تھی؟ کیا ان کی زندگی، ان کے افسانے پیام انسانیت سے پرخالی ہیں؟ یہ خیالات کے جواب تلاش کرتے کرتے اس مقالہ کا ایجاد ہوا۔ اصل میں منٹو سب انسانوں کے مانند ایک انسان ہے۔ ان میں محبت ہے، خواہش ہے، ادب و اخلاق بھی ہے۔ اچھے انسان بنے کی بھی کوشش ہیں۔ لیکن ان کے سامنے ایک سماج تھا جو ان کو اچھے بنے کو نہ دیا تھا۔ سماج کے رذیلہ طبقہ انسان ہی انکے افسانے اور فلم کا موضوع بنا۔ ان کے افسانے میں ہمدردی اور انسان دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے۔

* صدر شعبہ اُردو، ڈھاکہ یونیورسٹی، بنگلہ دیش

ان کا افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' ایک انسان دوست شخص کی عکاسی ہے۔ سماج کے ایک طوائف زینت کے لئے بابو گوپی ناتھ کی طرف سے جو ہمدردی اظہار کی جاتی ہے اس کا کوئی بدل نہیں ہے۔منٹو گوپی ناتھ کے کردار سے اپنی دلی رجحان کا اظہار کر دیا کہ سماج کے جو طوائف ہیں وہ دراصل ایک باادب عورت ہیں۔اگر ان کو موقع مل جائے تو وہ زمیندار کے گھریلی بھی بن سکتی ہے۔ زینت کی فکر میں گوپی ناتھ ہر وقت مستغرق رہتے تھے۔ یہ فکر زینت کو طوائفی زندگی سے رہائی کیلئے ہے۔ جس کی تصویر کشی منٹو کی زبان سے یوں ہے:

> یوں بھی مجھے دوران گفتگو میں معلوم ہوا کہ لاہور میں اس کا اکثر وقت فقیروں اور درویشوں کی صحبت میں کٹتا تھا، یہ چیز میں نے خاص طور پر نوٹ کی کہ وہ کھویا کھویا سا تھا۔جیسے وہ کچھ سوچ رہا ہے۔ میں نے چنانچہ اس سے ایک بار کہا ''بابو گوپی کیا سوچ رہے ہیں آپ''۔
>
> وہ چونک پڑا۔جی میں....میں ....کچھ نہیں۔ یہ کہہ کر وہ مسکرایا اور زینت کی طرف ایک عاشقانہ نگاہ ڈالی۔ان حسینوں کے متعلق سوچ رہا ہوں.....اور ہمیں کیا سوچ ہوگی''۔(۱)

سعادت حسن منٹو طوائف کے بارے میں وکالت کرتے تھے۔ان کے بارے میں ہمدردی کا بھی اظہار کرتے تھے،مگر سب طوائف کے لئے نہیں۔ بلکہ ان نیک سلوک عورتوں کے لئے جو صرف بھوکے اور فاقہ مستی کے لئے اس زندگی کو رطوعاً و کرہاً اختیار کی۔ دراصل ان میں محبت،خلوص،گھریلو پن اور خدمت کا جذبہ اصل بیویوں سے کہیں زیادہ ہے۔منٹو اسی نظریہ کو'' بابو گوپی ناتھ'' میں اس طرح اظہار خیال کرتے ہیں:

> بابو گوپی ناتھ نے جو اب نشے میں تھا۔زینت کی طرف وہی عاشقانہ نگاہ ڈال کر کہا۔
>
> ''منٹو صاحب میری زینت کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے''۔
>
> میں نے سوچا کیا کہوں۔زینت کی طرف دیکھا تو وہ جھینپ گئی۔ میں نے ایسے ہی کہہ دیا۔''بڑا نیک خیال ہے''۔
>
> بابو گوپی ناتھ خوش ہو گیا۔''منٹو صاحب ہے بھی بڑی نیک لوگ۔خدا کی قسم نہ زیور کا شوق ہے نہ کسی اور چیز کا۔ میں نے کئی بار کہا۔ جان من مکان بنوادوں؟ جواب کیا دیا۔معلوم ہے آپ کو؟.....کیا کروں گی مکان لے کر۔میرا کون ہے.....منٹو صاحب موٹر کتنے میں آجائے گی''۔(۲)

بابو گوپی ناتھ کے کردار منٹو کا شاہکار ہے۔اس میں وہ اپنی زندگی کو ابھرا ہے۔اس میں بدمعاشی بھی ہے، انسان دوستی بھی ہے۔ وہ دوسروں کے پرخلوص سلوک کو احترام کرتے ہیں۔ دوسوں کے دھوکے وہ سمجھتے ہیں لیکن بیوقوف بننے میں اسے لطف آتا ہے۔ ممتاز شیریں کی زبان پر۔

بابو گوپی ناتھ مروجہ اخلاقی قدروں کی رو سے چھٹا ہوا بدمعاش ہے، عیاش اور رندِ خانہ خراب۔ لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے۔ اس کی روح پاکیزہ ہے، اس کا دل بڑا ہے۔ اس کے پاس خلوص، ہمدردی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے۔ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور وہ دوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو۔ دوسروں کے دھوکے کو وہ پہچانتا ہے۔ اس کے باوجود ان سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے کیونکہ بیوقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اسے لطف آتا ہے۔''(۳)

منٹو نے طوائفوں کی زندگی کو ان کے افسانے میں جگہ دی۔ وہ چاہتے تھے کہ طوائفوں کے دل کی بات سب انسان سن لیے اور ان کے بارے میں اپنے نظریۂ کو بدل ڈالے۔ ساتھ ساتھ سماج میں انہوں کیلئے اچھے کوئی بندوبست ہوجائے۔ ''ہتک'' افسانہ کے کردار سوگندھی کے نظریہ سے:

وہ جانتی تھی کہ وہ بری نہیں اچھی ہے، پر وہ چاہتی تھی کہ کوئی اس کی تائید کرے ....کوئی ....کوئی .....اس وقت کوئی اس کے کاندھوں پر ہاتھ رکھ کر صرف اتنا کہہ دے۔ ''سوگندھی! کون کہتا ہے، تو بری ہے، جو تجھے برا کہے۔ وہ آپ برا ہے''....نہیں، یہ کہنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں تھی۔ کسی کا اتنا کہہ دینا کافی تھا۔ ''سوگندھی تو بہت اچھی ہے!''(۴)

سعادت حسن منٹو سماج کے سب طوائفوں کے کاندھوں پر اپنا قلمی ہاتھ رکھ کر کہہ دیا کہ: تم بری نہیں ہو۔ تم تو انسان ہو۔ تم کو پھر انسان کی طرح زندگی بسر کرنی ہوگی۔

سعادت حسن منٹو کے افسانے کو ہم تین دور سے تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلے دور میں صرف رومان، عشق اور سرسری بات ملتی ہے۔ ''بو'' ان کے پہلے دور کا افسانہ ہے، جس میں صرف گھاٹن لڑکی کے لئے ایک چاہت تھی۔ دوسری دور کے افسانے میں زیادہ سیاسی اور سماجی احتجاج ہے۔ اس دور کے افسانوں میں ''نیا قانون'' ''نعرہ'' ''شغل'' ''ٹھنڈا گوشت'' وغیرہ ہیں۔ آخری دور میں سیاسی اور سماجی احتجاج کے حل بھی پیش کی ہے۔ اسی دور کا ایک افسانہ ہے ''بابو گوپی ناتھ''۔ اس دور میں ان کے افسانوں میں انسان دوستی کی زیادہ ظہور ہوتی ہے۔ اسی بات کو ممتاز شیریں قلم بند کرتے ہیں۔

''منٹو کے بدلے ہوئے تصور میں اس نامکمل انسان کی نمایاں مثال بابو گوپی ناتھ ہی ہے۔ منٹو اپنے کردار اب بھی وہیں لیتا ہے، یہ کردار اب بھی وہی ہیں یعنی طوائف۔ لیکن طوائف سلطانہ اور سوگندھی کی طرح پکی اور خالص طوائف نہیں ہے۔ بلکہ

زینت، جانکی اور سارداـ جن میں منٹو نے اس اصل عورت کو ابھارا ہے جو طوائف کے اندر موجود ہوتی ہے۔''(۵)

دوسرے الفاظ ہم کہہ سکتے ہیں ''رنڈی میں عورت اور عورت میں رنڈی'' کی تلاش کیا ہے منٹو۔منٹو دوسروں کی دکھ درد کو محسوس کرتے تھے۔دوسروں کی خوشیوں سے وہ بھی خندہ پیشانی ہوتے تھے۔کسی کی دکھ دیکھتے تو وہ غمخوار ہو جاتے تھے۔یہ حالت موت تک جاری تھی۔منٹو نے موت سے تھوڑی وقت پہلے لکھا :

''میرے دوست بھی ہیں۔جو مجھ سے زیادہ مفلوک الحال ہیں بروقت اگر میں ان کی مدد نہ کرسکوں تو مجھے تکلیف ہوتی ہے۔دنیاوی معاملات میں اگر کسی کا یا اپنا سر جھکا ہوا دیکھوں تو خدا کی قسم مجھے دکھ ہوتا ہے۔''(۶)

سعادت حسن منٹو اپنی ہمدردی اور انسان دوستی کا نمونہ ان کا افسانہ ''ممی'' میں کچھ اظہار کیا ہے۔ اس میں جب چڈے کو سخت بخار ہوتا ہے تو اس کی تیمارداری میں ممی مشغول ہو جاتی ہے۔اس افسانہ کا ایک منظر یوں ہے۔

ممی اس کے پاس پلنگ پر بیٹھ گئی۔وہ شفقت کا مجسمہ تھی۔چڈے کے پتتے ہوئے ماتھے پر ہاتھ پھیر کر اس نے مسکراتے ہوئے صرف اتنا کہا۔''میرے بیٹے...میرے غریب بیٹے!''

چڈے کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔لیکن فوراہی اس نے ان کو جذب کرنے کی کوشش کی اور کہا ''نہیں....تمہارا بیٹا اول درجے کا سکاؤنڈرل ہے.....جاؤ اپنے مرحوم خاوند کا پستول لاؤ اس کے سینے پر داغ دو!''

ممی نے چڈے کے گال پر ہولے سے طمانچہ مارا۔''فضول بکواس نہ کرو''۔پھر وہ چست و چالاک نرس کی طرح اٹھی اور ہم سب سے مخاطب ہو کر کہا''لڑکو....چڈہ بیمار ہے، اور مجھے ہسپتال لے جانا ہے اسے.....سمجھے؟''

سب سمجھ گئے۔غریب نواز نے فوراٹیکسی کا بندوبست کر دیا۔چڈے کو اٹھا کر اس میں ڈالا گیا۔ وہ بہت کہتا رہا کہ اتنی کون سی آفت آ گئی ہے جو اس کو ہسپتال کے سپرد کیا جا رہا ہے۔مگر ممی یہی کہتی رہی کہ بات کچھ بھی نہیں۔ہسپتال میں ذرا آرام رہتا ہے۔ چڈہ بہت ضدی تھا مگر نفسیاتی طور پر وہ اس وقت ممی کی کسی بات سے انکار نہیں کرسکتا تھا۔

چڈہ ہسپتال میں داخل ہو گیا.....ممی نے اکیلے میں مجھے بتایا کہ مرض بہت خطرناک ہے، یعنی پلیگ یہ سن کر میرے اوسان خطا ہو گیے۔خود ممی بہت پریشان تھی۔لیکن اس

کو امید تھی کہ بلا ٹل جائے گی اور چڈہ بہت جلد تندرست ہو جائے گا۔ (۷)

منٹو نے ''کھول دو'' افسانے میں اپنی بیٹی کے لئے ایک باپ کی ہمدردی کو دیکھایا ہے۔ اس میں سکینہ کے لئے اس کے باپ سراج الدین بیقرار ہو جاتے ہیں۔ سکینہ کو وہ فسادات کے وقت کھو بیٹھے تھے۔ سراج الدین کی حالت کو اس طرح منٹو پیش کرتے ہیں۔

> سکینہ اس کے ساتھ ہی تھی۔ دونوں ننگے پاؤں بھاگ رہے تھے۔ سکینہ کا دوپٹہ گر پڑا تھا۔ اسے اٹھانے کے لئے اس نے رکنا چاہا تھا مگر سکینہ نے چلا کر کہا تھا۔ اباجی ....چھوڑیئے۔ لیکن اس نے دوپٹہ اٹھالیا تھا.... یہ سوچتے سوچتے اس نے اپنے کوٹ کی بھری ہوئی جیب کی طرف دیکھا اور اس میں ہاتھ ڈال کر ایک کپڑا نکالا ...سکینہ کا وہی دوپٹہ تھا....لیکن سکینہ کہاں تھی؟ سراج الدین نے اپنے تھکے ہوئے دماغ پر بہت زور دیا مگر وہ کسی نتیجہ پر نہ پہنچ سکا۔ کیا وہ سکینہ کو ساتھ اسٹیشن تک لے آیا تھا؟.....کیا وہ اس کے ساتھ ہی گاڑی میں سوار تھی؟ ....راستہ میں جب گاڑی روکی گئی تھی اور بلوائی اندر گھس آئے تھے تو کیا وہ بے ہوش ہو گیا تھا جو وہ سکینہ کو اٹھا کر لے گئے؟ (۸)

۱۹۴۶ کے فسادات کے وقت سراج الدین بیٹی کو ساتھ لے کر بھاگنے کے وقت سکینہ کو اپنے زندگی سے کھو بیٹھنے کے بعد جو حالت ہوئی تھی وہ صرف سراج الدین کو نہیں ہوئی بلکہ اس وقت کے اکثر انسانوں کو ہوئی تھی۔ منٹو کے زبان پر

> ''سراج الدین کے دماغ میں سوال ہی سوال تھے، جواب کوئی بھی نہیں تھا۔ اس کو ہمدردی کی ضرورت تھی۔ لیکن چاروں طرف جتنے بھی انسان پھیلے ہوئے تھے سب کو ہمدردی کی ضرورت تھی۔ سراج الدین نے رونا چاہا مگر آنکھوں نے اس کی مدد نہ کی۔ آنسوں جانے کہاہ غائب ہو گئے تھے۔'' (۹)

اس افسانہ میں سکینہ کا جو حال ہوا تھا وہ قابل فکر بات ہے۔ جوان لڑکوں سکینہ کو تلاش کر کے جب اپنے پاس لیتے تھے تب وہ رضا کار جوانوں نے ویسا ہی کرتے تھے جو فسادات والے کرتے تھے۔ پھر جب سکینہ کو ہسپتال لیا گیا تب ڈاکٹر سے بھی شاید وہی سلوک ظاہر ہوئی جس کی وجہ سے سکینہ کے باپ کی حاضری سے ڈاکٹر کو الجھن آ گیا تھا۔ منٹو کے نظر میں شاید ہم سب وحشی ہیں۔

منٹو انسان دوستی کو تلاش کیا لیکن ان کے سماج میں انسان دوستی کم تھی۔ سکینہ کے مانند بہت عورتیں فسادات کا شکار ہوئے ہیں۔ بہت انسان بھی جان دے وی ہیں۔ منٹو سماج کے اس بات کو سب کے سامنے کھول دینے کے وجہ سے وہ کسی کے پاس دیش کا دشمن بن گیا اور کسی کے پاس وہ قابل تعریف بھی ہوئے۔ منٹو کی زندگی کے

یہ کش مکش کو اظہار کرتے ہوئے منٹو خود لکھتے ہیں:

> مجھے آپ افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہیں اور عدالتیں ایک فحش نگار کی حیثیت سے۔حکومت مجھے کبھی کمیونسٹ کہتی ہے اور کبھی ملک کا بہت بڑا ادیب۔کبھی میرے لئے روزی کے دروازے بند کیے جاتے ہیں،کبھی کھولے جاتے ہیں۔کبھی مجھے غیر ضروری انسان قرار دے کر ''مکان باہر'' کا حکم دیا جاتا ہے۔کبھی موج میں آکر یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ نہیں تم ''مکان اندر'' رہ سکتے ہو۔(۱۰)

سعادت حسن منٹو نے انسان دوستی کو ڈائرک ان کے افسانوں کے موضوع نہیں بنایا۔لیکن انسانیت کو جگانے کے لئے ہمہ تن کوشش کیا۔منٹو کے بارے میں کرشن چندر کے یہ مقولہ سے مقالہ کا اختتام کھینچتا ہوں۔

> ''اردو ادب میں اچھے اچھے افسانہ نگار پیدا ہوئے لیکن منٹو دوبارہ پیدا نہیں ہوگا اور کوئی اس کی جگہ لینے نہیں آئے گا۔یہ بات میں بھی جانتا ہوں اور راجندر سنگھ بیدی بھی، عصمت چغتائی بھی،خواجہ احمد عباس بھی اور اوپندر ناتھ اشک بھی۔''(۱۱)

مأخذ ومنابع

۱۔ سعادت حسن منٹو،''بابو گوپی ناتھ''، سعادت حسن منٹو کے ۱۰ بہترین افسانے (انتخاب: شہزاد منظر) (لاہور: تخلیقات، اپریل ۲۰۰۱ء)،ص۱۰۴

۲۔ ایضا،ص۱۰۵

۳۔ ممتاز شیریں،''منٹو کا تغیر،ارتقا اور فنی تکمیل''،اردو افسانہ روایت ومسائل (مرتبہ: پروفیسر گوپی چند نارنگ)، (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱)، ص۲۱۰

۴۔ سعادت حسن منٹو،''ہتک''،سعادت حسن منٹو کے ۱۰ بہترین افسانے،ص۲۷

۵۔ ممتاز شیریں،''منٹو کا تغیر،ارتقا اور فنی تکمیل''،اردو افسانہ روایت ومسائل،ص۲۱۲

۶۔ جگدیش چندر ودھاون،منٹو نامہ (دہلی: اردو اکادمی دہلی،۱۹۷۹،ص۷۶ کے حوالے سے ''جیب کفن''،مجموعہ''یزید'' (دہلی: ساقی بک ڈپو)،ص۱۸۱

۷۔ سعادت حسن منٹو،''ممی''،سعادت حسن منٹو کے ۱۰ بہترین افسانے،ص۸۷

۸۔ سعادت حسن منٹو، ''کھول دو''،سعادت حسن منٹو کے ۱۰ بہترین افسانے،ص۱۵۲

۹۔ ایضا

۱۰۔ جگدیش چندر ودھاون،منٹو نامہ،ص۵۵

۱۱۔ جگدیش چندر ودھاون،منٹو نامہ کی آخری سرورق پر

جان ٹی پلیٹس ،اس کی اردو بہ انگریزی لغت،اس کے پیش رواور مقلد

ڈاکٹر رؤف پاریکھ*

Abstract:

John Thompson Platts (1830-1904) was a lexicographer whose 'A dictionary of Urdu, classical Hindi and English' (1884) is considered a landmark in the history of Urdu lexicography. This article, aside from tracing Platts' biographical details and his other works, evaluates the contents of the dictionary and traces the influence on Platts of his predecessors, especially John Shakespeare. It also mentions the influence that Platts and John Shakespeare exerted on F. Steingass.

عام طور پر سمجھا یہ جاتا ہے کہ برعظیم پاک و ہند کی زبانوں اور ادب پر کام کرنے والے مستشرقین کے بنیادی مقاصد استعماریت کے ماتحت تھے اور لغت نویسی یا زبان و ادب پر ان کی تحقیق کا مقصد بھی ہندوستان پر برطانوی سامراج کی گرفت کو مضبوط کرنے میں مدد دینا تھا۔لیکن بقول شان الحق حقی یہ گمان صحیح نہیں ہے کہ انگریز لغت نگار صرف سیاسی و انتظامی مصلحتوں کی بنا پر لغت نویسی سے دل چسپی رکھتے تھے۔ بقول ان کے انگریزوں کے علمی شغف اور زبان سے سچی دل چسپی کا اعتراف کرنا چاہیے(۱)

حقیقت یہ ہے کہ بعض مستشرقین کی لغت نویسی کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی مقامی زبانوں سے دل چسپی لسانی اور مذہبی وجوہ سے تھی لیکن اس کے پسِ پشت سیاسی بھی مقاصد کارفرما تھے(۲)۔جان گلکرسٹ کے بارے میں بھی خیال ہے کہ اس نے ذاتی ترقی کے علاوہ انگریزی سامراج کے قیام اور بقا کے لیے مقامی زبانیں

* شعبۂ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی۔

سیکھنے اور سکھانے پر زور دیا(۳)۔ گلکرسٹ نے بھانپ لیا تھا کہ ہندوستان کا بوڑھا جاگیردارانہ نظام اس کے اپنے ملک کے تجارتی سامراج کے آگے ٹک نہ سکے گا اور اس کا خیال تھا انگریزی سامراج کے قیام اور بقا کے علاوہ تجارتی مصلحتوں کے تحت بھی سامراج کے بدیشی اہل کاروں کو ایک ایسی زبان سیکھنا پڑے گی جو ملک گیر ہو(۴) اور ایسی زبان اس وقت اردو ہی تھی جسے یورپی ماہرین نے مختلف نام (بشمول ہندوستانی) دیے۔ ہندی کا وجود اس وقت تک الگ زبان کی حیثیت سے تھا بھی تو اس میں ناگری رسم الخط میں کتابوں کی تعداد بہت کم تھی بلکہ گیان چند جیسا آدمی بھی تسلیم کرتا ہے کہ اس وقت ''برج بھاشا اور کھڑی بولی ہندی'' میں ''دس دس گیارہ گیارہ'' کتابیں ہی وجود رکھتی تھیں (۵)

پلیٹس کا تعارف

لیکن اس میں شک نہیں کہ ان انگریز لغت نویسوں اور قواعد نویسوں کے اردو زبان پر اور اردو لغت نویسی پر بڑے احسانات ہیں جنھوں نے اردو بہ انگریزی لغات اور اردو قواعد کے ابتدائی کام کیے۔ کیونکہ ایک تو اس سے اردو کے ذخیرۂ الفاظ اور متعلقاتِ زبان کا بہت بڑا ذخیرہ محفوظ ہو گیا، قواعد منضبط ہونے لگی اور دوسرے انہی مستشرقین کے اثر سے اردو میں صحیح معنوں میں لغت نویسی کا آغاز ہوا اور جامع و ضخیم اردو بہ اردو لغات کی تالیف کا سلسلہ شروع ہوا۔ گو ''دیگر'' مقاصد کی موجودگی سے یکسر انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اردو لغت نویسی جن مستشرقین کی احسان مند رہے گی ان میں ایک جان ٹی پلیٹس (John T Platts) بھی ہے۔ پلیٹس نے اپنی لغت کی تالیف میں جس تحقیق و تدقیق اور جگر کاوی سے کام لیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے مقاصد سیاسی یا تبلیغی نہیں بلکہ علمی، تعلیمی اور لسانی تھے(۶) درحقیقت پلیٹس کی لغت نہ صرف اپنے پیش روؤں کی لغات سے کہیں بہتر ہے بلکہ اس کے بعد بھی اردو بہ انگریزی لغات کے مرتبین میں سے کوئی بھی اس کے درجے کو نہیں پہنچ سکا۔ اس کے پیش روؤں میں سے بھی صرف ایس ڈبلیو فیلن (S. W. Fallon) (۱۸۸۰ء۔۱۸۱۷ء) ہی ہے جس نے ماقبل کی اردو بہ انگریزی لغات میں بہت کچھ اضافہ اور ترمیم کر کے اردو لغت نویسی کو نئی راہ دکھائی (۷)۔

پلیٹس کے حالاتِ زندگی کے بارے میں اردو میں کم ہی معلومات دست یاب ہیں اور جو دست یاب ہیں وہ بھی بیشتر سی، ای، بک لینڈ (C. E.Buckland) کی کتاب ڈکشنری اوف انڈین بایوگرافی (Dictionary of Indian Biography) سے ماخوذ ہیں(۸)۔ البتہ برطانوی سوانحی لغت ڈکشنری اوف نیشنل بایوگرافی (Dictionary of National Biography) کے ضمیمہ ۱۹۱۲ء میں شامل جارج رینکنگ (George Ranking) (۱۹۳۴ء۔۱۸۵۲ء) کے محررہ مضمون میں پلیٹس کے

بارے میں خاصی معلومات ملتی ہیں (۹)۔ چونکہ اردو میں پلیٹس کے بارے میں معلومات کی کمی ہے لہٰذا ان دونوں مآخذوں، بالخصوص رینکنگ کے مضمون، میں دی گئی معلومات کا حاصل یہاں پیش کیا جارہا ہے:

پلیٹس کا پورا نام جان تھامسن پلیٹس John Thompson Platts تھا۔ وہ یکم اگست ۱۸۳۰ء کو کلکتے میں پیدا ہوا۔اس کے والد کا نام رابرٹ پلیٹس تھا اور وہ اس کا دوسرا بیٹا تھا۔ والد چل بسے اور پیچھے ایک بیوہ، بڑا خاندان اور نامساعد حالات چھوڑ گئے۔ جان پلیٹس انگلستان چلا گیا اور بظاہر یہ لگتا ہے کہ اس نے ہیڈ فورڈ میں تعلیم نجی طور پر حاصل کی۔نوجوانی کے عالم میں واپس ہندوستان آ گیا۔ بک لینڈ کے مطابق پلیٹس ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے دوران میں سی پی (سنٹرل پروونس) میں انسپکٹر اوف اسکولز تھا اور بنارس کالج کا ہیڈ ماسٹر بھی رہا۔لیکن رینکنگ کے مطابق ۵۹۔۱۸۵۸ء میں پلیٹس بنارس کالج میں ریاضی کا استاد تھا۔اسے ۱۸۵۹ء میں ساگر اسکول Saugor (School) کا انچارج بنایا گیا جہاں وہ ۱۸۶۱ء تک رہا (ساگر اب مدھیا پردیش کا حصہ ہے اور ضلع ہے، پہلے ضلع جبل پور میں شامل تھا۔ اس کے نام کے برطانوی دور کے انگریزی ہجے یعنی Saugor بدل کر Sagar کر دیے گئے ہیں)۔۱۸۶۱ء میں اسے ریاضی کا پروفیسر اور بنارس کالج کا ہیڈ ماسٹر بنایا گیا۔۱۸۶۴ء میں پلیٹس کا تبادلہ بطور اسسٹنٹ انسپکٹر اوف اسکولز شمال مغربی صوبجات ہوگیا اور ۱۸۶۸ء میں اسے قائم مقام انسپکٹر اوف اسکولز بنایا گیا۔ ۱۷/ مارچ ۱۸۷۲ء کو اس نے خرابیٔ صحت کی بنا پر سبک دوشی (رٹائرمنٹ) لے لی، انگلستان چلا گیا، ایلنگ (Ealing) میں جا بسا اور اردو اور فارسی پڑھانے لگا (اس زمانے میں ایلنگ لندن کے مضافات میں ایک ''بَرا'' (Borough) یعنی ایسا شہر تھا جس کی اپنی میونسپلٹی اور پارلیمنٹ میں نمائندگی ہو)۔۲/ جون ۱۸۸۰ء کو پلیٹس اوکسفرڈ یونی ورسٹی میں فارسی کا استاد ہوگیا۔۲۱/ ستمبر ۱۹۰۴ء کو پلیٹس اچانک چل بسا اور ۲۶/ ستمبر کو اس کی اوکسفرڈ کے قریب وول ورکوٹ (Wolvercote) کے قبرستان میں تدفین ہوئی۔

پلیٹس نے دو شادیاں کیں۔ پہلی شادی لاہور میں ۱۸۵۶ء میں ایلس جین کنین (Alice Jane Kanyon) سے کی جو ۱۸۷۴ء میں راہیٔ ملکِ عدم ہوئی۔اس سے پلیٹس کے تین بیٹے اور چار بیٹیاں ہوئیں۔ پلیٹس نے دوسری شادی ۱۸۷۶ء میں میری الزبتھ (Mary Elizabeth) نامی ایک آسٹریلوی بیوہ سے کی جس سے اس کے ایک بیٹا ہوا۔اسی خاتون کو ۱۹۰۵ء میں پلیٹس کی پنشن ملی۔

پلیٹس کی تصنیفات وتالیفات

جان ٹی پلیٹس کی مصنّفہ ومولّفہ کتابوں کا مختصر تعارف پیشِ خدمت ہے:

1. A companion to Wrigley's collection of examples and problems

یہ کتاب پلیٹس نے الفریڈ رِگلی کے ساتھ مل کر لکھی تھی۔ یہ ریاضی کے طلبہ کے لیے ہے اور ۱۸۶۱ء میں لند ن سے شائع ہوئی۔

2. The Gulistan of Shaikh Muslihu-Ddin Sa'adi of Shiraz

یہ دراصل سعدی شیرازی کی معروف کتاب ''گلستان'' کا محقّق متن ہے۔ فارسی متن کے ساتھ فارسی بہ انگریزی فرہنگ ہے۔ اس کے دو حصے ہیں۔ ایک میں گلستان کا مکمل فارسی متن ہے جو ایک سو بہتر (۱۷۲) صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کی لوح کی عبارت یہ ہے:

گلستانِ
شیخ مصلح الدین سعدی
بتصحیح جے ٹی پلاٹس صاحب
دردارالحکومت لنڈن
مطبع ولیم ایچ الن انڈ کمپنی نمبر ۱۳ واٹرلو پیلس طبع آرائش یافت
سن ۱۸۷۰ عیسوی

یہاں یہ وضاحت کر دی جائے کہ چونکہ فارسی میں ''ٹ'' اور ''ڈ'' وجود نہیں رکھتے لہٰذا اس لوح میں ان حروف پر طرزِ قدیم کے مطابق چار چار نقطے ڈالے گئے ہیں۔ نیز پلیٹس کے نام میں ''جے'' کو ''جی'' لکھا گیا ہے یعنی اس میں یائے مجہول کی بجائے یائے معروف لکھی گئی ہے۔ انگریزی کی لوح پر البتہ سالِ اشاعت ۱۸۷۰ء کی بجائے ۱۸۷۱ء درج ہے اور پلیٹس کے مقدمے پر بھی ۲۳/ مارچ ۱۸۷۱ء کی تاریخ پڑی ہے۔ انگریزی لوح پر کتاب کے نام اور مولف کے نام کے بعد لکھا ہے:

A new edition
carefully collated with original MSS
with a full vocabulary

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس سے قبل بھی اس کا کوئی ایڈیشن شائع ہو چکا تھا۔
مختصر انگریزی مقدمے میں پلیٹس نے بتایا ہے کہ اس نے کئی قلمی نسخوں، بشمول نسخۂ جانسن اور نسخۂ اسپرنگر،

سے اس متن کی تیاری میں مدد لی ہے بالخصوص اسپرنگر کے نسخے کو ترجیح دی ہے اور اس کی وجہ اس کی صحت بیان کی ہے۔اسپرنگر نے گلستانِ سعدی کا ترجمہ ۱۸۵۱ء میں کیا تھا (۱۰)۔پلیٹس کے مطابق اس کا ارادہ تفصیلی مقدمہ اور سعدی کی حیات لکھنے کا بھی تھا مگر اشاعت میں تاخیر کے خیال سے اسے پھر کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھا (شاید فارسی لوح پر سال ۱۸۷۰ء لکھے جانے کی وجہ بھی یہی ہو کہ وہ حصہ پریس کے لیے پہلے تیار ہو گیا ہوگا)۔دوسرا حصہ یعنی فارسی بہ انگریزی فرہنگ ایک سو چھبیس (۱۲۶) صفحات پر مشتمل ہے اور ایک صفحے کا صحت نامہ بھی ہے۔اس نے فرہنگ میں عربی فقرے اور تراکیب بھی لے لی ہیں جس سے فرہنگ کی افادیت میں اضافہ ہو گیا ہے۔

اطلاع ہے کہ پلیٹس نے بعد میں اس کا ایک اور ایڈیشن بھی تیار کیا تھا جس میں اس نے ضروری وضاحتیں بھی دی تھیں۔ یہ ایڈیشن مع حواشی وسوانحِ شاعر ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔لیکن افسوس کہ راقم کی اس تک رسائی نہ ہوسکی۔البتہ رینکنگ نے پلیٹس کی ایک کتاب کا ذکر The Gulistan of Sa'adi کے نام سے کیا ہے۔اس کے مطابق یہ گلستان کا انگریزی ترجمہ ہے اور اس کا سالِ اشاعت ۱۸۷۶ء بتایا ہے۔رینکنگ نے پلیٹس کی کتابوں میں Sa'di (Shaikh Muslihuddin Shirazi) کو بھی شامل کیا ہے۔

3. A grammar of the Hindustani or Urdu language

یہ پہلی بار ۱۸۷۴ء میں لندن سے شائع ہوئی۔اس کی چوتھی طباعت (لندن،۱۹۰۴ء) کا ایک نسخہ انجمن ترقیٔ اردو (کراچی) کے کتب خانے میں موجود ہے اور راقم کو اسے دیکھنے کا موقع ملا ہے۔اس کے کُل ۳۹۹ صفحات ہیں اور دیباچے کے علاوہ بارہ (۱۲) ابواب ہیں۔ایک ضمیمہ بھی ہے جس میں اسلامی اور ہندی تقویم دی ہے، مہینوں اور دنوں کے نام درج کیے ہیں۔

یہ ایک تفصیلی قواعد ہے اور صرف اور نحو پر الگ الگ بحث کی ہے۔ابتدائی باب میں اردو املا، حروفِ تہجی، مصوتوں اور اعراب وغیرہ کا ذکر ہے۔اس کتاب سے اندازہ ہوتا ہے کہ پلیٹس کو اردو زبان پر عبور حاصل تھا۔اس کتاب کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے ہیں۔اس کی چھٹی طباعت لندن سے ۱۹۲۰ء میں عمل میں آئی۔کچھ عرصے قبل ایک ایڈیشن ہندوستان سے بھی شائع ہو چکا ہے۔

4. Ikhwanus-Safa

یہ مولوی اکرام علی کی ''اخوان الصفا'' کا انگریزی ترجمہ ہے۔اخوان الصفا اصلاً عربی زبان میں چوتھی صدی ہجری (دسویں صدی عیسوی) میں عراق میں لکھی گئی تھی اور باون (۵۲) رسائل (بعض روایات کے مطابق اکیاون (۵۱) رسائل) پر مشتمل تھی۔اس کا موضوع معرفت اور فلسفہ ہے۔اس کی طوالت، تکرار، پیچیدہ زبان اور موعظانہ انداز

کے باوجود بعض حلقوں میں اس نے انسائیکلوپیڈیا کی حیثیت اختیار کر لی (۱۱)۔ یاد رہے کہ اخوان الصفا کا ایک ترجمہ معروف لغت نویس اور مستشرق ڈنکن فوربس (Duncan Forbes) (۱۸۶۸ء۔۱۷۹۸ء) نے بھی کیا تھا اور فوربس کے ترجمے میں کتاب کے نام میں ابتدا میں لفظ The بھی لکھا گیا تھا۔ افسوس پلیٹس کے اس ترجمے کی مزید تفصیلات دست یاب نہ ہوسکیں، صرف یہ معلوم ہوسکا کہ یہ ۱۸۷۵ء میں شائع ہوا تھا۔

5. The Baital Pachchisi

سنسکرت کی مشہور داستان ''ویتال پنچوِ مشتی'' ہندی میں ''بیتال پچیسی'' کے نام سے ہے۔ ڈاکٹر آغا افتخار حسین کے مطابق پلیٹس نے ڈنکن فوربس کے ساتھ مل کر بیتال پچیسی کا انگریزی میں ترجمہ کیا جو ۱۸۷۱ء میں لندن سے شائع ہوا (۱۲)۔ لیکن ہماری نظر سے بیتال پچیسی کا جو انگریزی ترجمہ نظر سے گزرا ہے اس کی لوح کچھ یوں ہے:

The Baital Pachchisi

or the

Twenty-five tales of a spirite

translated from the Hindi text of

Dr Duncan Forbes

by

John Platts

گویا یہ ڈنکن فوربس کے ہندی ترجمے کا انگریزی ترجمہ ہے اور یہ لندن سے ۱۸۷۱ء میں ایچ ایلن اینڈ کمپنی نے شائع کیا تھا۔ اس کے کل دوسو چار صفحات ہیں۔ ''دیباچۂ مترجم'' کے عنوان سے پلیٹس نے انگریزی دیباچے میں لکھا ہے کہ یہ ترجمہ بے حد اصرار پر کیا جا رہا ہے اور اس ترجمے کا مقصد طالب علموں کو اصل متن کے مطالعے میں مدد اور سہولت فراہم کرنا ہے۔ اسی لیے، بقول پلیٹس، جہاں تک ممکن ہوسکا انگریزی محاورے کو مجروح کیے بغیر اسے اصل سے قریب تر رکھا گیا ہے۔ پلیٹس نے پاورقی وضاحتی حواشی بھی لکھے ہیں اور کئی الفاظ و تراکیب کا حواشی میں لفظی ترجمہ کر کے وضاحت بھی کی ہے۔ مثلاً صفحہ ۲۴ پر وہ پاورقی حاشیے میں لکھتا ہے کہ ''بھید چترائی میرے نزدیک مرکب ہے۔ دیگر مترجمین نے اس کا ترجمہ the secrets of your cleverness کیا ہے جو قواعد کے لحاظ سے بھی ٹھیک نہیں ہے اور مفہوم بھی ادا نہیں کرتا''۔ خود پلیٹس نے

اس کا ترجمہ skill in reading secrets کیا ہے۔

ممکن ہے آغا افتخار صاحب نے اسی کتاب کا ذکر کیا ہو۔لیکن بیتال پچیسی کے کئی زبانوں میں تراجم ہوئے ہیں۔ انگریزی میں بھی اس کے مختلف ترجمے کیے گئے اور ڈنکن فوربس نے اس کا ایک ترجمہ انگریزی میں Baital Pachchisi: tewnty-five tales of a demon کے نام سے کیا تھا۔

۶۔ ڈنکن فوربس کی کتابوں کی ترتیب وتدوین

پلیٹس نے ڈنکن فاربس کی مرتبہ بعض کتابوں کی ترتیب وتدوین بھی کی اور ان کتابوں کے نئے ایڈیشن چھپے تو ان پر فاربس کے ساتھ پلیٹس کا بھی نام تھا، مثلاً A grammar of the Persian language کے نام ڈنکن فوربس کی ایک کتاب ہے۔اس کا ایک ایڈیشن جس پر پلیٹس کا بھی نام لکھا ہے، ۱۸۹۴ء میں لندن سے چھپا۔

7. A Hindustani-English dictionary

اس لغت کا ذکر جارج رینکنگ نے کیا ہے۔رینکنگ کے مطابق یہ لغت ۱۸۸۱ء میں شائع ہوئی تھی۔لیکن اس نام سے ڈنکن فاربس کی بھی ایک لغت شائع ہوئی تھی اور ایسا لگتا ہے کہ ڈنکن فاربس کی لغت کی ترتیبِ نو میں پلیٹس نے کچھ کام کیا ہوگا۔افسوس راقم کی رسائی اس کتاب نہ ہوسکی لہٰذا حتمی طور پر کچھ کہنا ممکن نہیں۔

8. A dictionary of Urdu, classical Hindi and English

یہی وہ کتاب ہے جس نے پلیٹس کو شہرتِ عام اور بقاے دوام عطا کی ہے۔ہم اسی پر کچھ تفصیل سے گفتگو کریں گے۔یہ لغت پہلی بار ۱۸۸۴ء میں لندن سے شائع ہوئی۔اس کے کئی ایڈیشن آزادی سے قبل بھی شائع ہوئے اور آزادی کے بعد بھی پاکستان اور ہندوستان کے مختلف ناشرین نے اس کا عکس لے کر ایڈیشن شائع کیے ہیں۔

پلیٹس کی لغت کا تعارف

پلیٹس کی ''اے ڈکشنری اوف اردو، کلاسیکل ہندی اینڈ انگلش'' (۱۸۸۴ء) بارہ سو چوّن (۱۲۵۴) صفحات پر محیط ہے۔اس کے علاوہ اس میں پانچ صفحات کا صحت نامہ شامل ہے اور اس طرح اس کے کُل بارہ سو انسٹھ (۱۲۵۹) صفحات ہیں۔خاصا تفصیلی کام ہے اور اسی لیے اسے بڑے مسطر اور باریک حروف میں شائع کیا گیا۔اس کے لیے خصوصی ٹائپ بنوایا گیا جو قابلِ تحسین ہے ورنہ اس کی ضخامت کہیں زیادہ ہوتی **(۱۳)**۔پلیٹس کی لغت صرف وسعت اور ضخامت ہی کے لحاظ سے نہیں بلکہ صحتِ طباعت کے لحاظ سے بھی مثالی ہے **(۱۴)**

ذخیرۂ الفاظ

پلیٹس کی اس لغت کی ایک بڑی خوبی اس کا وسیع ذخیرۂ الفاظ ہے۔ خاص کر بنیادی مفرد لفظ یا ''راس لفظ'' (headword) کے اندراج کے بعد وہ جو تحتی یا ذیلی مرکبات، محاورات، کہاوتیں اور اصطلاحات درج کرتا ہے وہ بہت متنوع اور کثیر ہیں اور ان میں خاصی تعداد ایسے تحتی مرکبات کی ہے جو اردو کی بعض مستند و متداول لغات میں بھی نہیں ملتے۔ گو مولوی عبدالحق کی یہ بات بھی درست ہے کہ پلیٹس نے اردو کے علاوہ ٹھیٹھ ہندی اور سنسکرت کے بھی ایسے الفاظ بہت بڑی تعداد میں لے لیے ہیں جو اردو میں مروج نہیں ہیں (۱۵)۔ لیکن راقم یہ عرض کرنے کی جسارت کرتا ہے کہ یہ الفاظ پلیٹس نے اردو کے ضمن میں نہیں بلکہ کلاسیکی ہندی کے ضمن میں درج کیے ہیں، جیسا کہ لغت کے نام سے بھی ظاہر ہے کہ یہ صرف اردو کی لغت نہیں ہے۔ البتہ بعد کے لغت نویسوں، بالخصوص صاحبِ جامع اللغات اور اردو لغت بورڈ کے کارپردازان، کا پلیٹس کو بنیاد بنا کر ایسے ٹھیٹھ ہندی یا سنسکرت الفاظ کا اپنی اردو لغت میں اندھا دھند اندراج بالکل غلط ہے جو اردو میں رائج نہیں ہیں اور ان کے استعمال کی کوئی سند بھی اردو سے پیش نہیں کی جا سکتی۔ کیونکہ اگر اس طرح لغت بنائی جائے تو عربی، فارسی اور ہندی/سنسکرت کی پوری پوری لغات اردو میں نقل کر لی جائیں گی لیکن ظاہر ہے کہ یہ طریقہ بالکل غلط ہے اور لغت نویسی میں استعمال کی سند بہت ضروری ہے۔ جدید لغت نویسی میں کورپس کی مدد سے لفظوں کے استعمال سے مفہوم کے تعین کا عمل بھی اس کی تائید کرتا ہے۔ بہرحال، پلیٹس کی لغت سے اگر ان سنسکرت اور ٹھیٹھ ہندی الفاظ کو نکال بھی دیا جائے جو اردو میں مستعمل نہیں ہیں تو بھی اس میں الفاظ اور ذیلی مرکبات کی خاصی تعداد ایسی ہے جن کا اندراج بہت کم اردو لغات میں ملتا ہے یا بالکل نہیں ملتا (اور اس میں ٹھیٹھ ہندی کے بھی بعض ایسے الفاظ و تراکیب شامل ہیں جو اردو میں مستعمل ہیں)۔

پلیٹس نے سابقہ انگریز لغت نویسوں، جن میں جان شیکسپئر (۱۸۵۸ء-۱۷۷۴ء)، ڈنکن فاربس اور ایس ڈبلیو فیلن جیسے لوگ شامل ہیں، کے کام سے استفادہ ضرور کیا لیکن بقول خود اس کے اس نے ان کی اندھا دھند تقلید نہیں کی۔ اس نے بے شک گزشتہ اردو بہ انگریزی لغات میں کئی لحاظ سے قابلِ قدر اضافہ کیا ہے اور اس میں ذخیرۂ الفاظ بھی شامل ہے، جیسا کہ وہ خود بھی اپنے انگریزی دیباچے میں کہتا ہے:

> ''میرا یہ کام محض گزشتہ لغت نویسوں کے کام کی تدوین نہیں ہے بلکہ میں نے اردو اور ہندی کتب اور اخبارات کے مطالعے کے ذریعے اس کے لیے الفاظ و مرکبات جمع کیے اور اس طرح نہ صرف جان شیکسپئر اور اپنے دیگر پیش رو لغت نویسوں کی لغات میں دیے گئے الفاظ کی تصدیق کرنے کے قابل ہو سکا بلکہ ان میں ہزاروں الفاظ و فقرات

اور معانیٔ کا اضافہ بھی کرسکا۔مزید برآں ہندوستان میں میرے طویل قیام نے مجھے
اس زندہ روزمرے سے آگاہی بخشی جو[اردوانگریزی] لغات میں نہیں پایا جاتا اور
جس کو میں بڑی احتیاط سے یادداشت میں درج کرتا رہا۔''(۱۶)

اس لحاظ سے پلیٹس کی لغت کے راس الفاظ اور تحتی مرکبات کی بڑی اہمیت ہے۔پلیٹس کی لغت میں شامل الفاظ کی تعداد کا صحیح اندازہ لگانا بہت دشوار ہے کیونکہ تحتی مرکبات بہت باریک ٹائپ میں اور بہت بڑی تعداد میں ہیں۔لغت دو کالمی ہے اور اگر تحتی اندراجات کسی صفحے پر زیادہ تو کہیں کم ہیں۔بعض الفاظ کے تحتی مرکبات کئی کالموں پر محیط ہیں،مثلاً''نا'' کے تحتی مرکبات تین کالموں تک چلے گئے ہیں۔راقم کا اندازہ ہے کہ اگر تحتی اندراجات کو بھی شمار کیا جائے تو پلیٹس نے ایک لاکھ کے قریب الفاظ،مرکبات،محاورات،فقرات اور ضرب الامثال وغیرہ دیے ہیں،گوان میں سے سب اردو میں مستعمل نہیں ہیں۔پلیٹس نے بعض اندراجات کے تحت جو محاورات اور مرکبات لکھے ہیں ان میں کمال کردیا ہے اور ایسے ایسے محاورات اور مجازی معنی لکھے ہیں جو اردو کی کم ہی لغات میں ملتے ہیں،مثلاً لفظ''منھ''،''دل'' اور''ہاتھ'' کے تحتی اندراجات دیکھ کر پلیٹس کی لگن،محنت اور اردو زبان پر اس کی نظر کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

پلیٹس نے اپنے دیباچے میں فیلن کی لغت پر اعتراض کیا ہے کہ اس میں صرف مخصوص الفاظ اور مرکبات ہی پیش کیے گئے ہیں۔بقولِ پلیٹس فیلن نے ایسے سینکڑوں الفاظ کو اپنی لغت میں جگہ دینا مناسب نہ سمجھا جو فیلن کے خیال میں''پُرتکلف'' یا''کتابی'' ہیں اور فنی معلومات جھاڑنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔پلیٹس نے یہاں لفظ pedantic استعمال کیا ہے اور غالباً اس سے اس کی مراد ادبی اور فنی الفاظ واصطلاحات ہیں۔بقول اس کے اس طرح طالب علموں کے لیے لغت کی افادیت کا دائرہ محدود ہوگیا۔گو پلیٹس نے اپنی دانست میں اس کوتاہی کی تلافی کرنی چاہی لیکن اس کی اپنی ادبی تفہیم کی صلاحیت پر اعتراض کیا گیا۔جیسا کہ جابر علی سید لکھتے ہیں کہ فیلن کے اس رویے کے خلاف پلیٹس کا احتجاج بجا ہے لیکن خود پلیٹس ادبی اصطلاحات کا صحیح مفہوم سمجھانے سے قاصر رہا۔اس کی مثالیں انھوں نے ترجیع بند،تعمیہ،حکایت اور ٹیپ جیسے الفاظ و تراکیب کا محاکمہ کرتے ہوئے دی ہیں(۱۷)۔ادبی الفاظ اور اصطلاحات کی غلط یا ناکافی تشریح بہرحال پلیٹس کی لغت کا ایک کمزور پہلو ہے۔

ایک آدھ مقام پر ایسا بھی ہوا ہے کہ پلیٹس نے کسی لفظ کو اس کے متبادل املا سے رجوع کرایا ہے مگر اس کا متبادل املا درج ہونے سے سہواً رہ گیا ہے۔مثال کے طور پر لفظ''پچّ'' کو اس نے''پچو'' سے رجوع کرایا ہے لیکن میں''پچو'' کا اندراج نہیں ہے۔

املا

پلیٹس کی لغت کا ایک بڑا عیب اس کا املا ہے۔ وہ یاے مجہول کی بجاے یاے معروف لکھتا ہے۔ جابر علی سید نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ ''یہ امر اچنبھے کا ہے کہ ۱۸۸۴ء میں کوئی مصنف خصوصاً کوئی فرہنگ نویس یاے مجہول کی بجاے یاے معروف لکھے اور معنوی امتیازات کو مخدوش کرے''(۱۸)۔ اگرچہ پلیٹس نے کافی الفاظ کو یاے مجہول سے بھی لکھا ہے، لیکن وہ ان کی تخفیف شدہ شکل کو پھر یاے معروف سے لکھ دیتا ہے۔ مثلاً لفظ ''گاہے'' اس نے یاے مجہول ہی سے دیا ہے لیکن اس کی مختصر صورت ''گہے'' کو اس نے ''گہی'' لکھا ہے(۱۹)۔

ایک خاص بات یہ ہے کہ پلیٹس کے ہاں کتابت کی اغلاط بہت کم ہیں۔ اس نے ایک صحت نامہ بھی دیا ہے لیکن کچھ الفاظ اس میں شامل ہونے سے رہ گئے ہیں۔ جابر علی سید نے ٹائپ / پروف کی چند اغلاط کی نشان دہی کی ہے۔ لیکن ان اغلاط کے علاوہ بھی کتابت یا پروف خوانی کی چند ایک اغلاط موجود ہیں، مثلاً ''سمیرو'' کے ایک معنی یعنی ''تسبیح کے دانوں میں سے بڑا اور درمیانی دانہ'' دینے کے بعد اس کے مترادف یعنی ''امام'' (imam) کو غلطی سے ''انام'' (inam) لکھا گیا ہے۔ لفظ ''پھسکنا'' کے ناگری املا میں ایک حرف (جو ہندی میں حرف ''س'' کی آواز دیتا ہے) لکھنے سے رہ گیا ہے۔ لفظ ''دوڑ'' میں ''ڑ'' (جسے لغت میں ہر جگہ ''ر'' پر چار نقطے لگا کر ظاہر کیا گیا ہے) نقطے لگنے سے رہ گئے ہیں جس کی وجہ سے یہ ''ڑ'' کی بجاے ''ر'' یعنی دوڑ کی بجاے دور پڑھا جاتا ہے۔

لیکن املا کے ضمن میں پلیٹس کی خوبی یہ ہے کہ وہ لفظ کے مختلف املا درج کرتا ہے اور ان کو دو طرفہ حوالوں (cross reference) سے واضح کر کے اس کا اندراج کرتا ہے۔ بسا اوقات وہ ایک ہی اندراج میں لفظ کے مختلف املا دے دیتا ہے۔ چونکہ اردو املا شروع ہی سے انتشار کا شکار رہا ہے اور قدیم اردو متون میں ایک ایک لفظ کے کئی کئی املا ملتے ہیں لہٰذا مختلف اور متبادل املائی شکلوں کا یہ اندراج تاریخی اصولوں پر لغت کی تدوین کرنے والوں اور قدیم متون کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے بہت مددگار ثابت ہوتا ہے۔

پلیٹس کے ہاں ہاے مخلوط یا ہاے دوچشمی (ھ) کا اہتمام ملتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ایک آدھ جگہ پر کتابت / پروف کی غلطی کے سبب ہاے مخلوط نہیں لکھی جا سکی، مثلاً ''کھونٹا'' کو ''کہونٹا'' لکھا گیا ہے حالانکہ اس سے پہلے ''کھونٹ'' کا اندراج ہاے مخلوط ہی سے ہے۔ اسی طرح باقی ہر جگہ بھی ہاے مخلوط کا استعمال ہے۔

ترتیبِ اندراجات اور تحتی اندراجات

پلیٹس نے اردو کے ساتھ سنسکرت اور ہندی کے الفاظ ضرور اس لغت میں درج کیے ہیں لیکن بنیادی طور پر یہ اردو ہی کی لغت ہے کیونکہ اس نے حروفِ تہجی کی ترتیب اردو حروف پر قائم کی ہے۔ اردو لغت نویس کے سامنے

ایک بڑا مسئلہ حروفِ تہجی کی تعداد اور ترتیب کا ہوتا ہے۔ کیونکہ اس ترتیب کا فیصلہ کیے بغیر لغت میں الفاظ کے اندراج کی ترتیب طے نہیں کی جاسکتی اور اردو املا کا انتشار آج بھی کچھ کم نہیں ہوا بلکہ ذرائع ابلاغ کی بے احتیاطی سے اس میں اضافہ ہی ہو رہا ہے۔ قدیم لغات میں ہائیہ یا ہکاری آوازوں (aspirated sounds) کو الگ حرف شمار نہیں کیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی اکثر قدیم لغات میں ''پہل'' اور ''پھل'' ایک ساتھ لکھے ہوئے ملتے ہیں۔ درحقیقت ہائیہ آوازوں (بھ، پھ، تھ وغیرہ) کو الگ حرفِ تہجی مان کر لغت میں ان کی الگ تقطیع قائم کرنا مولوی عبدالحق کا اجتہادی کارنامہ ہے۔ اس پر صحیح معنوں میں عمل اردو لغت بورڈ کی لغت میں کیا گیا ہے۔ پلیٹس نے بھی ہائیہ آوازوں والے الفاظ کو قدیم انداز پر درج کیا ہے۔ اسی لیے اس نے بہر اور بھر، پہر اور پھر ایک ساتھ درج کیے ہیں۔ لغت بورڈ نے ہائیہ حروف کی الگ تقطیع قائم کی ہے اور ترتیب میں ان کو بعد میں رکھا ہے یعنی ب سے شروع ہونے والے الفاظ کے بعد بھ سے شروع ہونے والے الفاظ دیے ہیں، وعلیٰ ہٰذا القیاس۔ البتہ پلیٹس نے یہ اہتمام ضرور کیا ہے کہ ہائیہ آوازوں کو ہائے مخلوط (ھ) ہی سے لکھا ہے جس سے ان کا تلفظ کرنا آسان ہو گیا ہے۔ جبکہ بعض اردو لغات جو پلیٹس کے بعد چھپی ہیں مثلاً اشرف اللغات (۱۸۹۰) اور قرار اللغات (۱۹۱۰ء) ان میں بھی ہائے مخلوط کا اہتمام بالعموم نہیں ملتا اور ان میں غالب کے املا کی طرح ''بہانا'' اور ''بھانا'' کو ایک ہی طرح لکھا گیا ہے (۲۰)۔

پلیٹس کے ہاں ترتیبِ اندراجات میں کہیں کہیں غلطی بھی پائی جاتی ہے، مثلاً ''سئیس'' اور ''سئیسی'' کا اندراج اس نے ''سیہون'' اور ''سیہی'' کے بعد کیا ہے، حالانکہ الف بائی ترتیب کے لحاظ سے ہمزہ کو ''ی'' سے پہلے آنا چاہیے۔ اسی طرح لفظ ''کائنات'' کو اس نے ''کایک'' کے بعد درج کیا ہے جبکہ اسے ''کائی'' کے بعد ہونا چاہیے تھا، گو ''کائی'' کا اندراج درست جگہ پر ہے۔ لیکن پلیٹس کے ہاں ''کائی'' اور ''کائنات'' کے درمیان کاف سے شروع ہونے والے دس (۱۰) راس الفاظ درج ہیں جن میں کاف اور الف کے بعد ''ی'' آتا ہے۔ یہ ترتیب قطعی غلط ہے۔ نیز اس نے پہلے ''گتھنا'' کا اندراج کیا ہے اور اس کے بعد ''گتھاؤ'' کا۔ یہ ترتیب بھی غلط ہے۔ اسی طرح رئیس اور رئیسہ ترتیب کے لحاظ سے غلط مقام پر درج ہو گئے ہیں۔ ''مترا'' کے فوراً بعد ''مترائی'' کا اندراج ہے اور پھر ''مترادف''، ''مترا کم'' اور ''مترانا'' کا۔ یہ ترتیب بھی غلط ہے۔

پلیٹس کا ایک بڑا کام تحتی اندراجات کی صورت میں ہے۔ ایک تو یہ کہ تحتی اندراجات کی ترتیب، چند ایک استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر، بالکل درست ہے، اور ہمارے زمانے کی ''مہذب اللغات'' کی طرح نہیں ہے کہ جس میں بنیادی مفرد لفظ اور اس کے ذیلی اندراجات کو نظر انداز کر کے صرف حروفِ تہجی کی ترتیب کی بنیاد پر لغت میں اندراجات کر دیے گئے ہیں۔ یہ طریقہ انگریزی جیسی زبانوں کی لغت کے لیے تو مناسب ہے جن میں ہر حرف الگ

الگ لکھا جاتا ہے، لیکن اردو جیسی زبان ، جس کے رسم الخط میں حروف کی مختصر شکلوں کو جوڑ کر ترسیمے (legatures) بنائے جاتے ہیں اور سابقوں کی بہت بڑی تعداد پائی جاتی ہے ، کچھ موزوں نہیں نظر آتا۔پلیٹس نے بعض الفاظ کے تحتی مرکبات کے اندراج میں کمال کردیا ہے اور ایسے ایسے مرکبات اور محاورات درج کیے ہیں کہ آج بھی کم ہی اردو لغات میں نظر آتے ہیں اور بعض تو کہیں اور ملتے ہی نہیں۔البتہ ایک آدھ مقام پر تحتی اندراجات کی ترتیب غلط ہے، مثلاً لفظ ''حق'' کے تحت میں ''حق شناسی'' پہلے لکھا گیا ہے اور ''حقِ شفعہ'' بعد میں۔اسی لفظ کے تحت میں ''حق ہے'' کا اندراج کر کے معنی سے پہلے ساتھ ہی ''الحق'' لکھ دیا ہے۔یہ بھی درست نہیں۔''حق'' کے تمام اندراجات ختم ہونے کے بعد ''دودھ کا حق'' درج کیا ہے جبکہ اسے ''دودھ'' کے تحت میں آنا چاہیے تھا۔

ترتیبِ اندراجات کے سلسلے میں پلیٹس نے بجا طور پر اپنے پیش رو لغت نویسوں پر تنقید کی ہے اور دیباچے میں بتایا ہے کہ ایک ہی ہجے اور ایک ہی تلفظ والے الفاظ الگ الگ زبان کے ہوں تو گویا ان کا مآخذ اور ان کی اصل الگ ہوتے ہیں اور اس لحاظ سے وہ دو الگ الفاظ ہوتے ہیں لہٰذا انھیں الگ الگ لفظ شمار کر کے لغت میں اس کا اندراج بھی الگ الگ کرنا چاہیے۔مثلاً اگر ایک ہی ہجے اور اعراب (تلفظ) سے لکھا جانے والا لفظ تین چار مختلف زبانوں سے تعلق رکھتا ہے اور اردو میں سب استعمال ہوتے ہیں تو انھیں ایک ہی لفظ سمجھ کر اس کے الگ الگ معنی لکھنا غلط ہے۔اس ضمن میں لفظ ''بال'' کی مثال دی جاسکتی ہے جس کے اردو، فارسی اور عربی (حتیٰ کہ انگریزی) میں الگ الگ معنی ہیں۔لغت میں ان کا اندراج تین بار (یا چار بار، اگر انگریزی لفظ بھی لیا جائے) الگ الگ ہوگا۔پلیٹس کی لغت سے ''بر'' کی مثال دی جاسکتی ہے جس کو پلیٹس نے اس کے اشتقاق اور اصل کے لحاظ سے نئے لفظ کی حیثیت سے کئی بار درج کیا ہے۔

پلیٹس کہیں کہیں بعض ایسے الفاظ یا ان کی شکلیں یا تلفظ لکھ جاتا ہے جو آج رائج نہیں ہیں یا ممکن ہے کہ اس زمانے میں بھی مخصوص اور محدود علاقوں میں اس طرح بولے یا لکھے جاتے ہوں گے، مثال کے طور پر وہ لفظ ''سکنا'' کے تحتی اندراجات میں ''کھا سکنا'' کے بعد ''جا سکنا'' (اول تو ترتیب غلط ہے) کی بجائے ''جانے سکنا'' لکھتا ہے۔ چونکہ پلیٹس کو اردو پر عبور تھا لہٰذا یہ گمان نہیں کیا جاسکتا کہ وہ ایسی غلطی کرے گا۔غالباً یہ کسی خاص علاقے کا روزمرہ ہوگا۔

تلفظ

پلیٹس کی لغت کے بارے مولوی عبدالحق کی اس بات کی جابر علی سید (۲۱) نے بجا طور پر تصحیح کی ہے کہ ''ہر

اصل لفظ پہلے اردو رسم خط میں ہے،اس کے آگے ناگری رسم خط میں اور اس کے بعد رومن حروف میں (۲۲)''۔ کیونکہ پلیٹس نے عربی اور فارسی کے الفاظ ناگری حروف میں نہیں دیے۔البتہ ہندی/سنسکرت/پراکرت کے الفاظ کو اردو کے علاوہ ناگری حروف میں بھی لکھا ہے اور رومن میں بھی۔اردو/عربی/فارسی کے الفاظ اردو رسم الخط کے علاوہ رومن رسم الخط میں بھی دیے ہیں اور یہ اضافی خوبی ہے (۲۴) ایک خوبی اور یہ ہے کہ تلفظ کی وجاحت کے لیے پلیٹس نے نقلِ حرفی (transliteration) کا ایک نظام وضع کیا ہے جس کی وضاحت اس نے اپنے دیباچے میں کی ہے۔یہ اس کا اپنا طریقہ ہے اور بقول فرخندہ لودھی اس کے پیش روؤں مثلاً مس لیمبٹن (Miss Lambton)، فیلن اور بعض دیگر لوگوں کی پیش کردہ نقلِ حرفی کی اسکیموں سے مختلف ہے (۲۴)۔ بلکہ ہم یہ کہیں گے کہ یہ جان رچرڈسن کی ۱۷۷۷ء، جان شیکسپیئر کی ۱۸۱۷ء اور ڈنکن فوربس کی ۱۸۴۸ء میں پیش کردہ اسکیموں سے بھی کچھ مختلف ہے (۲۵)۔

پلیٹس نے اکثر گنوار و تلفظ کو ظاہر کرنے کا اہتمام کیا ہے جس کو وہ vulgar لکھتا ہے اور اسے .vulg کے مخفف سے ظاہر کرتا ہے۔مثلاً اس نے لفظ ''صبر'' کے صحیح تلفظ (یعنی ب ساکن) کو ظاہر کرنے کے بعد اس مخفف .vulg کے ساتھ اس صبر کا عوامی تلفظ (یعنی ب مفتوح) بھی لکھا ہے۔

قواعدی حیثیت

پلیٹس نے الفاظ و مرکبات کی قواعدی حیثیت بھی درج کی ہے یعنی وہ بتاتا ہے کہ لفظ اسم ہے یا فعل یا صفت ہے، فعل لازم ہے یا متعدی، مذکر ہے یا مونث، وغیرہ۔لیکن پلیٹس نے قواعد کی اصطلاحات کے لیے جو مخفف دیے ہیں ان کی کوئی الگ سے فہرست نہیں دی بلکہ دیباچے کے آخر میں ان کے مخففات بیان کیے ہیں۔اسے اردو قواعد پر عبور حاصل تھا لیکن ایک آدھ جگہ اس سے چوک ہوگئی ہے، مثلاً ''تہہ'' کو واحد اور مونث لکھ کر اس کے معنی زمین، سطح، فرش وغیرہ لکھتا ہے۔یہاں تک تو درست ہے لیکن انھیں معنی کے ساتھ اس نے underneath (یعنی ''کے نیچے'' یا ''نیچے کی طرف'') بھی لکھ دیا ہے لیکن معنی کے لحاظ سے یہ اسم (noun) نہیں رہا بلکہ حرفِ جار (preposition) یا متعلقِ فعل (adverb) ہوگیا۔ایسے موقعوں پر لغت نویسی کے اصولوں کے مطابق الگ شق قائم کرنی چاہیے۔بصورتِ دیگر اسم کے ساتھ دوسرے جزوِ کلام کا نام بھی ساتھ ہی لکھ دینا چاہیے جیسا کہ خود پلیٹس نے کیا بھی ہے، مثال کے طور پر لفظ ''بوڑھا'' سے پہلے اس نے ''اسم واحد مذکر'' کے ساتھ ''صفت'' بھی لکھا ہے اور معنی میں old نیز aged (بطور صفت) اور old man (بطور اسم) دونوں ساتھ ہی لکھ دیے ہیں۔

معنی وتشریح

جابر علی سید نے لغت نویسوں کے اس رجحان پر نکتہ چینی کی ہے وہ ایک ایک لفظ کے کئی کئی معنی بتانے کے

شائق ہوتے ہیں اور پلیٹس کے تعددِ معنی پر تنقید کرتے ہوئے کہا ہے کہ وہ بھی اس کم زوری کا شکار ہے، انھوں نے اس کی مثالیں بھی دی ہیں (۲۶)۔ لیکن اول تو تعددِ معنی، اگر وہ صحیح ہے اور سند کی بنیاد پر ہے، خامی نہیں لغت نویس کی خوبی ہوتی ہے اور پلیٹس کے ہاں بھی یہ خوبی موجود ہے۔ دوسرے یہ کہ پلیٹس کے ہاں، بعض لغت نویسوں کے برعکس، بے بنیاد یا بے سند معنی درج کرنے کی خامی بہت کم ہے۔ اگر چہ اس نے اسناد نہیں دیں لیکن اس کے ہاں معنی کی مختلف شقوں کے اندراج کی بنیاد تحقیق اور ذاتی مطالعہ ہے۔ ہاں جابر صاحب کی اس بات سے ضرور اتفاق کرنا ہوگا کہ کسی ایک شاعر کے ہاں کسی لفظ کے نئے اور مجازی معنی میں ایک بار استعمال سے وہ معنی سند نہیں بن جاتے اور ان کا لغت میں اندراج درست نہیں۔ اردو لغت بورڈ کی لغت میں کہیں کہیں یہ رجحان البتہ موجود ہے کہ کسی ایک شاعر نے کسی لفظ کو ایک بار استعارۃً یا طنزاً استعمال کر لیا تو اسے بھی معنی کی ایک نئی شق میں ڈھال دیا جاتا ہے۔

پلیٹس کا ایک بڑا احسان اردو پر یہ بھی ہے (جس کا نہ ہمیں احساس ہے اور نہ ہم نے اس سے کوئی فائدہ اٹھایا) کہ اس نے معنی کے ضمن میں بلا مبالغہ سیکڑوں (بلکہ شاید ہزاروں) پودوں، درختوں، پھولوں، بوٹیوں، جڑوں، زیر زمین اگنے والی گانٹھوں، پرندوں، پردار کیڑوں، مکوڑوں اور دیگر جانوروں کی انواع، ان کے تکنیکی نام اور لاطینی مترادفات لکھ دیے ہیں۔ اردو کے لغت نویسوں کے برعکس وہ صرف یہ لکھنے پر اکتفا نہیں کرتا کہ ''ایک قسم کا پرندہ'' یا ''ایک پھول کا نام'' بلکہ اس کی نوع اور سائنسی نام دینے کے ساتھ کچھ نہ کچھ وضاحت بھی کرتا ہے کہ اس پرندے یا پھول کا رنگ کیا ہے، یا آیا یہ بوٹی زہریلی ہے، یا کھانے کے کام آتی ہے، اس پودے میں کس رنگ کے پھول آتے ہیں اور کیسی زمینوں میں زیادہ اگتا ہے۔ ہمارے لغت نویسوں کے برعکس، جو آج کے سائنسی دور میں بھی احمقانہ قسم کی روایتی اور پرانے حکیموں کی بیان کردہ تعریفات کو لفظ بلفظ نقل کرنے میں ماہر ہیں، پلیٹس کی تشریحات بعض اوقات نہایت معلوماتی اور مفید ہوتی ہیں۔ اس نے قبیلوں، ذاتوں، سادھوؤں اور سنتوں کی قسموں اور فرقوں، صوفیہ کے گروہوں اور نسلوں کے بارے میں بھی کچھ نہ کچھ بتانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً ''بے'' کے سابقے سے بننے والے الفاظ و تراکیب کی طویل فہرست میں اس نے ''بینوا'' (بے نوا) کا اندراج کیا ہے۔ اس کے معنی ''بغیر کسی ساز و سامان کے، بغیر کسی شان کے، مفلس، بے زر'' لکھنے کے بعد لکھتا ہے ''ایک قسم کا درویش جو اپنی داڑھی اور ابرو منڈوا لیتا ہے''۔ پھر قوسین میں اس کا مترادف ''آزاد'' بھی لکھتا ہے۔ اس تشریح سے نظیر اکبر آبادی کی نظم ''کل نفس ذائقۃ الموت'' کے وہ شعر سمجھنا آسان ہو جاتا ہے جس میں وہ ''بے نوا'' کے ''منڈا'' ہونے اور ''مونچھیں بھنویں تلک منڈوانے'' کا ذکر کرتے ہیں۔ مقامِ شکر ہے کہ لغت بورڈ نے ''بے نوا'' میں یہ معنی درج کیے ہیں بلکہ ''آزاد'' کا ایک مترادف ''کفنی پوش فقیر'' بھی دیا ہے۔

پلیٹس نے بعض الفاظ کے ایسے معنی بھی دیے ہیں جو بعد کی لغات میں نہیں ملتے ،مثلاً لفظ ''احمقانہ'' کے مروجہ معنی کے علاوہ ایک معنی اس نے لکھے ہیں: (مجازاً) وہ رقم جو محاصل کی کمی کو پورا کرنے کے لیے عامل دینے پر مجبور ہوتا ہے۔مزے کی بات یہ ہے کہ امیر اللغات ،فرہنگِ آصفیہ،نور اللغات اور مہذب اللغات میں لفظ احمقانہ ہی کا اندراج نہیں ہے،مجازی معنی کیا درج ہوتے۔اردو لغت بورڈ نے احمقانہ درج کیا ہے لیکن صرف ایک معنی دیے ہیں۔پلیٹس کے دیے ہوئے دوسرے معنی اس میں موجود نہیں ہیں۔یہ اور بات ہے کہ یہ معنی پلیٹس نے شیکسپئر سے لفظ بلفظ لے لیے ہیں اور ڈنکن فوربس نے بھی اپنی لغت A dictionary: Hindistani -English (۱۸۴۸ء) میں انھیں اسی طرح شیکسپئر سے نقل کر لیا ہے۔البتہ فیلن کی لغت A new Hindustani-English dictionary (۱۸۷۹ء) میں اس لفظ ''احمقانہ'' کا اندراج نہیں ہے۔سوچنے کی بات یہ ہے کہ جب ہمارے لغت نویس اپنے پیش روؤں کے کام سے اتنی بے نیازی برتتے ہیں کہ مجازی معنی تو درکنار لفظ ہی کا سرے سے اندراج نہیں کرتے تو ان کے ذخیرۂ الفاظ اور دائرۂ کار کے بارے میں کیا رائے قائم کی جائے۔

پلیٹس سے استفادہ نہ کرنے کی کئی مثالیں اس کے بعد آنے والے لغت نویسوں کے ہاں مل جاتی ہیں لیکن یہاں مطلوب ان لغات پر نکتہ چینی نہیں ہے بلکہ پلیٹس کی وسعت اور جامعیت دکھانا مقصود ہے۔مثلاً پلیٹس نے لفظ ''امینی'' کے بطور اسم دو معنی (یعنی اعتبار،ضمانت ،حفاظت اور امین کا عہدہ) لکھنے کے بعد ایک اور معنی بطور صفت ''محفوظ و مامون'' بھی دیے ہیں۔ان دوسرے معنوں کا اندراج اردو لغت بورڈ کی لغت میں نہیں ہے۔اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ بورڈ کو جب تک کسی معنی کے استعمال کی سند نہ مل جائے وہ اسے درج نہیں کرتا۔اس کا جواب یہ ہے کہ بورڈ نے جہاں ہزاروں (بلا مبالغہ ہزاروں) الفاظ کے معنی بغیر کسی سند کے محض پلیٹس اور دیگر لغات کے نام لکھ کر درج کر دیے ہیں وہاں یہ دوسرے معنی لکھنے میں کیا امر مانع تھا؟

پلیٹس کے ہاں معنی کے اندراج میں بعض اغلاط بھی ہیں جو ظاہر ہے کہ فطری بات ہے۔کسی لغت نویس سے یہ توقع کہ وہ ہر اندراج کے ضمن میں سو فی صد درست ہوگا تھوڑی سی زیادتی ہے کیونکہ لغت نویس بھی انسان ہوتا ہے۔لیکن بعض نازک اور حساس معاملات پر پلیٹس کی بے احتیاطی یا بداحتیاطی بدگمانی پیدا کرتی ہے۔مثلاً لفظ ''ابو بکر'' کے اشتقاق کے ضمن میں (اس کا ذکر آگے آ رہا ہے) یا لفظ ''گاڑا'' کی تشریح کے سلسلے میں۔گاڑا کی تشریح کے ضمن میں وہ ایک معنی کی یوں وضاحت کرتا ہے:''مسلمانوں [بقول اس کے Mohammadans] کا ایک فرقہ جس کا عالم گیر کے دورِ حکومت میں زبردستی مذہب تبدیل کرایا گیا تھا [یعنی وہ پہلے ہندو تھے]''۔تاریخی

مباحث اور حقائق سے قطع نظر، وہ نہ اس کے اشتقاق کی کوئی وضاحت کرتا ہے اور نہ وجہ تسمیہ بتاتا ہے۔

پلیٹس میں غلط معنی کی ایک مثال ''اَن کال'' کی ترکیب بھی ہے۔ ''اَن'' کئی معنوں میں آتا ہے اور پلیٹس نے اس کے الگ الگ اندراجات بھی کیے ہیں۔ اس ترکیب میں ''ان'' دراصل ''اناج'' کی تخفیف شدہ شکل ہے اور ''کال'' کے معنی زمانہ بھی ہیں اور قلت بھی۔ ''ان کال'' اناج کی قلت یا قحط کو کہتے ہیں لیکن پلیٹس نے اس ترکیب میں ''کال'' کو قلت کی بجائے زمانہ کے معنی میں لیا ہے اور اس کے معنی harvest-time لکھے ہیں۔ اردو لغت بورڈ نے اس کے بالکل صحیح معنی یعنی ''قحط'' درج کیے ہیں اور ان معنوں کی سند بھی خطوطِ غالب سے پیش کر دی ہے۔

الفاظ کا اشتقاق اور مآخذ

الفاظ کے اشتقاق اور مآخذ کی نشان دہی پلیٹس کی لغت کی خوبیوں میں سے ہے کیونکہ اس کے لیے اس نے بڑی تحقیق اور کاوش سے کام لیا۔ اگرچہ جان شیکسپئر نے اپنی لغت A dictionary, Hindustani and English (۱۸۱۷ء) میں مندرج الفاظ کی مآخذ زبان کی نشان دہی ان زبانوں کے ناموں کے پہلے حرف کو بطور مخفف استعمال کر کے کی ہے اور وہ عربی، فارسی اور سنسکرت کے لیے بالترتیب A اور P اور S درج کرتا ہے لیکن پلیٹس نے سنسکرت الاصل الفاظ کی مختلف شکلوں یا پراکرتی مدارج پر بھی روشنی ڈالی ہے **(۲۷)** اور عربی الفاظ کے مادّوں اور ان کے لغوی معنی کو بھی جگہ دی ہے۔

پلیٹس نے الفاظ کے اصل اور اشتقاق پر واقعۃً بہت محنت کی ہے۔ ہندی / پراکرت، فارسی اور عربی الفاظ کی اصل کی تحقیق کے ضمن میں اس نے مختلف ماہرین اور کتابوں سے مدد لی جس کا اعتراف دیباچے میں بھی کیا ہے۔ پھر جو الفاظ مختلف زبانوں سے مختلف تبدیلیوں کے بعد بدلی ہوئی شکلوں یا معنی میں رائج ہو کر اردو / ہندی میں آئے ہیں ان کا مآخذ لکھنے میں پلیٹس بہت محتاط ہے اور اس نے اپنے دیباچے میں بھی واضح کیا ہے کہ کئی الفاظ جن کو عربی سمجھا جاتا ہے انھیں اس نے فارسی ہی لکھا ہے کیونکہ بقول اس کے الفاظ دوسری زبانوں میں جاتے ہیں تو مستعار لینے والی زبانیں ان میں اپنے اصولوں کے تحت تبدیلی کرتی ہیں (اردو میں ایسے کئی الفاظ رائج ہیں جو بظاہر ''عربی'' ہیں مگر ان میں سے بعض فارسی والوں کا تصرف ہے اور اردو والوں کا۔ انھیں عربی قرار دینا صحیح نہیں)۔ الفاظ کا اشتقاق اور ان کی اصل کی تحقیق پلیٹس کی لغت کی بڑی خوبیوں میں سے ایک ہے، اگرچہ سنسکرت اور پراکرت الفاظ کی تحقیق کے ضمن میں بعض مقامات پر اس سے اختلاف بھی کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح بعض عربی الفاظ کی تحقیق میں بھی اس نے دانستہ یا نادانستہ ٹھوکریں کھائی ہیں۔ ان میں سے کچھ کی نشان دہی جابر علی سید نے کی ہے، مثلاً لفظ

''ابوبکر''میں ''بکر'' کے ''ب'' کو پلیٹس نے مفتوح کی بجائے مکسور لکھا ہے یعنی اسے ''بکر'' کی بجائے ''بِکر'' قرار دیا ہے اور جو غلط معنی لکھے ہیں اس کے ضمن میں جابر علی سید لکھتے ہیں کہ پلیٹس جیسے پڑھے لکھے شخص سے اس کا سرزد ہونا افسوس ناک ہے اور جو معنی اس نے دیے ہیں وہ ''بالکل لغو اور بے مصرف'' ہیں (۲۸)

اسی طرح اس نے ''کھرا'' کے تحتی اندراجات میں ''کھری بولی'' لکھ کر قوسین میں وضاحت کی ہے کہ اس کا گنوار و تلفظ ''کھڑی بولی'' ہے۔ گویا اس کے نزدیک صحیح کھری بولی ہے نا کہ کھڑی بولی اور اس کے مطابق یہ خالص یا صحیح زبان یا محاورے کے مفہوم میں ہے یعنی وہ سکہ جو اصلی ٹکسال کا ہو۔ لسانیاتی مباحث اور کھڑی بولی اور پڑی بولی کی تقسیم کے پیشِ نظر یہ بات پلیٹس کی ذاتی اور غلط رائے ہی سمجھی جا سکتی ہے۔ ''پنّی'' کے ایک معنی دیے ہیں: پٹھانوں کے ایک قبیلے کا نام۔ لیکن نہ اس کا اشتقاق دیا ہے اور نہ وجہ تسمیہ۔ صرف اس کی اصل H (یعنی ہندی) سے ظاہر کی ہے۔ لیکن پٹھانوں کے کسی قبیلے کے نام کی اصل کا ہندی ہونا بعید از قیاس معلوم ہوتا ہے۔

پلیٹس ،اس کے پیش رواور مقلد

پلیٹس نے اپنے دیباچے میں اپنی لغت کی چار نمایاں خصوصیات کا بطور خاص ذکر کیا ہے:

۱۔ الفاظ کے اشتقاق کے اندراج کے لیے خاص جگہ۔

۲۔ مختلف زبانوں اور مآخذ سے تشکیل پانے والے الفاظ کا ان کی اصل اور اشتقاق کے مطابق علیٰحدہ اندراج۔

۳۔ حروفِ جار کی نشان دہی جن کے استعمال سے فعل کے معنی بدل جاتے ہیں، اور جن کی وضاحت کے بغیر فعل بقولِ پلیٹس مروجہ لغات میں غلط طور پر مفعولی حالت کو ظاہر کرتا ہے حالانکہ اس کا استعمال اضافی، ظرفی یا فاعلی حالت کے لیے ہوتا ہے۔

۴۔ ایسے الفاظ کا استعمال جو ادبی زبان میں بار نہیں پاتے۔

بے شک پلیٹس نے اس لغت میں بڑی محنت کی ہے اور اس کے یہ دعوے نہ صرف درست ہیں بلکہ ان سے بڑھ اس نے کام کیا ہے۔ اگرچہ اس نے اپنے کام میں جان شیکسپئر اور دیگر پیش رؤوں کے کاموں سے بہت مدد لی ہے لیکن اس نے مطالعے اور محنت سے شیکسپئر کے کام میں ایسے اور اتنے اضافے کیے ہیں کہ شیکسپئر کے کام سے اس کا کام کہیں زیادہ وقیع ہے۔ اسی طرح اس نے اپنی لغت کے ذریعے ان خامیوں کا ازالہ کرنے کی بھرپور کوشش کی جن پر اس نے اپنے دیباچے میں نکتہ چینی کی ہے۔ گو ادبی الفاظ کے ضمن میں اس کی رسائی محدود رہی۔ اشتقاقات کے ضمن میں پلیٹس نے واقعی کمال کر دیا ہے۔

شیکسپئر، پلیٹس اور اسٹین گاس

یہ درست ہے کہ پلیٹس نے اپنے پیش رو لغت نویسوں بالخصوص جان شیکسپئر سے بہت کچھ حاصل کیا لیکن

خود پلیٹس کے خوشہ چینوں کی تعداد بھی کچھ کم نہیں۔ پلیٹس سے متاثر ہونے والی اردو کی لغات میں بطور خاص ''جامع اللغات'' (مولفہ خواجہ عبدالمجید)، ''علمی اردو لغت'' (مولفہ وارث سرہندی) اور ''اردو لغت: تاریخی اصول پر (مرتبہ اردو لغت بورڈ) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان سے قطعِ نظر فارسی کی چند معروف ترین لغات میں سے ایک لغت A comprehensive Persian-English dictionary میں بھی کچھ ایسی تشریحات نظر آتی ہیں جو شیکسپئر اور پلیٹس میں بھی ہیں۔ بظاہر تو یہ عجیب لگتا ہے کہ کسی اردو لغت سے کسی فارسی لغت کا مولف متاثر ہو لیکن چونکہ پلیٹس نے اردو میں مستعمل عربی اور فارسی الفاظ کثیر تعداد میں دیے ہیں لہٰذا اس فارسی بہ انگریزی لغت کے مولف فرانسس جوزف اسٹین گاس (Francis Joseph Steingass) (۱۹۰۳ء۔۱۸۲۵ء) کا اس سے متاثر ہو کر اس سے کچھ اخذ کر لینا بعید از قیاس نہیں ہے۔ اسٹین گاس کی اس لغت کے بارے میں یہاں یہ عرض کر دیا جائے کہ یہ مقبول ترین فارسی بہ انگریزی لغات میں سے ایک ہے اور اس کی بیسیوں اشاعتیں عمل میں آچکی ہیں۔ اسٹین گاس نے خود بھی عربی الفاظ، جو فارسی میں مستعمل ہیں، کثیر تعداد میں دیے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ اسٹین گاس کے پیشِ نظر پلیٹس کی لغت بھی ہو اور شیکسپئر کی بھی، کیونکہ اسٹین گاس بارہ (۱۲) زبانوں کا عالم تھا اور سنسکرت اور ہندی بھی بخوبی جانتا تھا۔ اس کی مذکورہ بالا لغت پہلی بار ۱۸۹۲ء میں شائع ہوئی تھی یعنی پلیٹس کی لغت کے کوئی آٹھ سال بعد، جبکہ شیکسپئر کی لغت کا پہلا ایڈیشن ۱۸۱۷ء میں شائع ہوا تھا اور بعد میں اس کے اضافہ شدہ ایڈیشن بھی آتے رہے۔

لیکن سرسری مطالعے کے بعد اس طرح کا کوئی حکم لگانا کہ عربی اور فارسی الفاظ کی تشریح کے سلسلے میں پلیٹس نے شیکسپئر سے اور اسٹین گاس نے ان دونوں سے کس حد تک استفادہ کیا ہے، مناسب نہ ہوگا۔ یہ بذاتِ خود ایک مفصل مقالے کا موضوع ہے۔ لیکن تینوں لغات کو سامنے رکھا جائے اور چند الفاظ ہی کے معنوں کا موازنہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ استفادے یا نقل در نقل کا رجحان (جو فارسی لغات میں قدیم زمانے سے چلا آرہا ہے اور اردو کے لغت نویس بھی اس سے محفوظ نہیں ہیں) یہاں پوری طرح جاری وساری ہے۔ ایسے چند اندراجات یہ ہیں: ساغری، شانہ، شبہ، ہاروت۔ یہ وہ الفاظ ہیں جہاں لفظ بلفظ نقل کر کے یا معمولی تصرف کر کے ''استفادہ'' کیا گیا ہے۔ لیکن ایسے الفاظ کی تعداد خاصی کثیر ہے اور اہل علم خود بھی اس موازنے کو تھوڑا سا وقت دے کر لطف اٹھا سکتے ۔ اس ضمن میں دیگر لغات مثلاً گل کرسٹ، اسٹین گاس اور فیلن وغیرہ کی مرتبہ لغات کا جائزہ بھی دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔

حواشی

۱۔ مقدمہ، کتب لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج ۲،ص ۷

۲۔ آزاد، نذیر، اردو لغت نگاری: مستشرقین کا حصہ، مشمولہ اخبارِ اردو، جولائی ۱۹۹۹ء،ص ۲۰؛ نیز حسینی، ایس کے، اردو لغت نویسی اور اہل انگلستان، مشمولہ افکار، برطانیہ میں اردو نمبر،ص ۱۵۹۔

۳۔ صدیقی، محمد عتیق، گلکرسٹ اور اس کا عہد،ص ۳۰۔

۴۔ ایضاً۔

۵۔ ملاحظہ ہو: ایک بھاشا دولکھاوٹ دو ادب، ضمیمہ، بالخصوص،ص ۳۰۴-۳۰۰

۶۔ آزاد، نذیر، محولہ بالا،ص ۲۳۔

۷۔ ایضاً،ص ۲۳-۲۲

۸۔ ملاحظہ ہو: بک لینڈ، ای سی، Dictionary of Indian biography ، ص ۳۳۷۔

۹۔ ملاحظہ ہو: رینکنگ، جارج اسپیئرز الیکزنڈر،(Ranking,George Speirs Alexander) Platts, John Jhompson مشمولہ Dictionary of National Biography, 1912 supplement ج ۳۔

۱۰۔ حسین، آغا افتخار، یورپ میں اردو،ص ۲۷۔

۱۱۔ ملاحظہ ہو: اخوان الصفا، مشمولہ اردو دائرہ معارفِ اسلامیہ، مرتبہ پنجاب یونی ورسٹی، ج ۲۔

۱۲۔ ایضاً،ص ۷۵۔

۱۳۔ سید، جابر علی، مقدمہ، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج ۱،ص ۱۷-۱۶

۱۴۔ ایضاً،ص ۱۷۔

۱۵۔ مقدمہ، لغتِ کبیر،ص ۲۸۔

۱۶۔ Preface, p. iv

۱۷۔ کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج ۱،ص ۲۱۔

۱۸۔ ایضاً،ص ۱۵۔

۱۹۔ ایضاً۔

۲۰۔ غالب کے املا کی خصوصیات کے لیے ملاحظہ ہو: خان، رشید حسن، املائے غالب؛ نیز انجم، خلیق، مقدمہ، غالب کے خطوط، ج ۱،ص ۹۱ و بعدہٗ۔

۲۱۔ مقدمہ، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج ۱،ص ۱۵-۱۴

۲۲۔ مقدمہ،لغتِ کبیر،ص ۲۸
۲۳۔ مقدمہ، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج ا،ص ۱۵۔
۲۴۔ ملاحظہ ہو: اردو اور فارسی میں نقلِ حرفی،ص ۲۶۔۱۸
۲۵۔ مرحوم لطف اللہ خان (کراچی) نے ان مستشرقین کی نقلِ حرفی پر کچھ کام کیا تھا لیکن غالباً کہیں شائع نہیں کروایا۔اس کی ایک نقل راقم کے پاس محفوظ ہے۔
۲۶۔ مقدمہ، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج ا،ص ۲۰۔۱۹
۲۷۔ ہاشمی، مسعود، اردو لغت نویسی کا تنقیدی جائزہ،ص ۶۱۔
۲۸۔ مقدمہ، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج ا،ص ۲۴

مشفق خواجہ کے ادبی کالموں کی تحقیق میں اہمیت

ڈاکٹر عامر سہیل*

طارق کلیم**

Abstract:

Mushfiq Khwaja is a well known researcher but he is also famous for his literary columns. These columns were published in daily "Jasarat" Karachi, weekly "Zindgi" Lahore and weekly "Takbeer" Karachi during the 7th, 8th and 9th decade of last century. These columns posses precious information about writers and their literary work. These columns can be very useful for the students of literature in the domain of research. In this article importance of these columns are described briefly.

مشفق خواجہ کا اصل نام خواجہ عبدالحئی تھا وہ ۱۹ر دسمبر ۱۹۳۵ء کو لاہور کے ایک علمی گھرانے میں پیدا ہوئے (۱) مشفق خواجہ نے ابتدائی تعلیم لاہور ہی میں حاصل کی تاہم قیام پاکستان کے بعد ان کا خاندان کراچی منتقل ہوگیا۔ یہاں انھوں نے پرائیویٹ طالب علم کی حیثیت سے میٹرک کیا۔ ۱۹۵۴ء میں اسلامیہ کالج کراچی سے ایف اے کیا (۲) ۱۹۵۷ء میں کراچی یونیورسٹی سے بی اے آنرز اور ۱۹۵۸ء میں میں ایم اے اردو کیا (۳) اس کے بعد مولوی عبدالحق نے مشفق خواجہ کو انجمن ترقی اردو کے عملے میں شامل کر کے ناموس الکتب کا مدیر مقرر کر دیا (۴) تاہم اس سے پہلے وہ رضا کار کے طور پر انجمن ترقی اردو میں کام کرتے رہے اور ایم اے اردو کرنے سے پہلے ہی وہ ماہ نامہ ''قومی زبان'' اور سہ ماہی ''اردو'' کی ادارت کی ذمہ داریاں نبھانے لگے۔ (۵) ان کے تحقیقی اور تدوینی کاموں میں سعادت خان ناصر کا تذکرہ ''خوش معرکہ زیبا'' (تدوین) ''پرانے شاعر نیا کلام'' (تحقیق)، ''اقبال از احمد دین'' (تحقیق)، ''جائزہ مخطوطات اردو'' (تحقیق)، ''غالب اور صفیر بلگرامی'' (تحقیق)، ''تحقیق نامہ'' (تحقیق) اور ''کلیات یگانہ'' (تدوین) شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی شاعری کی ایک کتاب ''ابیات'' کے نام سے شائع ہو چکی ہے۔ مشفق خواجہ کا انتقال ۲۱ر فروری ۲۰۰۵ء کو ہوا اور انھیں کراچی میں سوسائٹی کے قبرستان میں دفن کیا گیا (۶)

* صدر شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

** شعبہ اُردو، گورنمنٹ ڈگری کالج، کوٹ مومن

مشفق خواجہ بلند پایہ محقق تھے تاہم انھیں عوامی شہرت ادبی کالموں کے ذریعے ملی جو بیسویں صدی کی ساتویں، آٹھویں اور نویں دہائی میں روزنامہ ''جسارت'' کراچی ہفت روزہ ''زندگی'' لاہور اور ہفت روزہ ''تکبیر'' کراچی میں شائع ہوتے رہے۔ وہ یہ کالم ہفت روزہ ''زندگی'' لاہور میں خامہ بدوش کے قلمی نام سے لکھتے اور کالم کا مستقل عنوان ''ورق ناخواندہ'' تھا۔ روزنامہ ''جسارت'' کراچی اور ہفت روزہ ''تکبیر'' کراچی میں ان کے کالم کا مستقل عنوان ''سخن در سخن'' تھا اور یہاں انھوں نے اپنے لیے قلمی نام ''خامہ بگوش'' پسند کیا۔

مشفق خواجہ نے اپنی کالم نگاری کا آغاز روزنامہ ''جسارت'' کراچی سے ۲۵ مئی ۱۹۷۰ء کو کیا۔ وہ غریبِ شہر کے قلمی نام سے سماجی اور سیاسی موضوعات پر کالم لکھا کرتے تھے تاہم کبھی کبھار وہ ادب اور ادیبوں کو موضوع بنا کر بھی خامہ فرسائی کرتے۔ انھوں نے باقاعدہ ادبی کالم نگاری کا آغاز ہفت روزہ ''زندگی'' لاہور سے کیا۔ ان کا پہلا ادبی کالم ۱۴ر فروری ۱۹۷۱ء کو شائع ہوا۔ اس کے بعد وہ وقفے وقفے سے روزنامہ ''جسارت'' کراچی اور ہفت روزہ ''تکبیر'' کراچی میں ادبی کالم لکھتے رہے۔ ان کا آخری کالم ۲۲ مارچ ۱۹۹۷ء کو ہفت روزہ ''تکبیر'' کراچی میں شائع ہوا۔ مشفق خواجہ کے کالموں کے اب تک ۸ مجموعے شائع ہو چکے ہیں جو سب کے سب ہفت روزہ ''تکبیر'' کراچی میں شائع ہونے والے کالموں پر مشتمل ہیں۔ مشفق خواجہ کے یہ کالم اس دور میں بہت مقبول تھے اور بقول خلیق انجم ''خامہ بگوش نے جس ہندوستانی شاعر کے مجموعہ کلام پر تبصرہ کیا اسے ساہتیہ اکیڈمی انعام مل گیا''(۷) ان کے یہ کالم موضوع کے اعتبار سے ادبی اور اسلوب کے لحاظ سے فکاہیہ کالموں کے زمرے میں آتے ہیں۔ ان کالموں میں طنز و مزاح کی چاشنی تو تھی ہی تاہم ان سے قاری کو ادب اور ادیبوں کے بارے میں بہت سی نادر معلومات بھی مل جاتیں جو ان کے علم میں اضافے کا باعث بنتیں۔ تحقیقی زاویہ نظر سے ان کالموں کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ کالم تحقیق کرنے والوں کے لیے بہت سا ابتدائی مواد مہیا کر دیتے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ یہ معلومات بڑے محققین کے لیے تو دل چسپی کا باعث نہ ہوں البتہ ادب کے سنجیدہ قاری اور طالب علم ان سے بہت کچھ حاصل کر سکتے ہیں۔

تحقیق میں ان کالموں کی اہمیت دو وجوہات کی بنیاد پر ہے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ یہ تین دہائیوں پر مشتمل ادبی صورت حال کی دستاویز ہیں۔ بیسویں صدی کی آخری تین دہائیوں کی ادبی صورت حال پر اگر کوئی تحقیق کرے تو وہ مشفق خواجہ کے ان کالموں سے ضرور استفادہ کرنا چاہئے۔ یہاں اسے اپنی تحقیق کے لیے بہت سا ابتدائی مواد مل جائے گا۔ دوسرے اس لیے کہ ان کالموں میں ایسی تاریخی معلومات مل جاتی ہیں جو ادب کے طالب علم کے لیے بہت دل چسپی کا باعث ہوتی ہیں۔ ماضی کے بہت سے ایسے اہم کردار جو فراموش ہو چکے ہیں، ایسی کتب جو اب دست یاب نہیں، اور معاصر ادیبوں کے بارے میں وہ معلومات جو عام طور پر منظر عام پر نہیں آتیں ان کا ذکر ان کالموں میں جا بجا ملتا ہے جو تحقیق کرنے والوں کے لیے دل چسپی کا باعث ہوتی ہیں۔ خواجہ محمد ذکریا مشفق خواجہ کا کالموں کے کی اس خصوصیت کو یوں بیان کرتے ہیں۔

مشفق خواجہ کے کالموں اور خطوط کی اہمیت اس لیے بھی بہت زیادہ ہے کہ ان کے

ذریعے تحقیق کرنے والوں کو بہت سا ابتدائی مواد مل جاتا ہے۔(۸)

ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں

> تاہم یہ نہ سمجھئے کہ کالم صرف فقرے بازی تک محدود تھے۔ ایسا نہیں ہے ان کی تحقیقی معلومات ادبی شخصیات کے بارے میں ٹھوس اطلاعات اور حقائق فراہم کرتی ہیں۔(۹)

ڈاکٹر ممتاز احمد خان مشفق خواجہ کے کالموں کی اس خوبی کے بارے میں رقم طراز ہیں۔

> مشفق خواجہ گوشہ نشین تھے مگر تمام ادبی حلقوں تک ان کی پہنچ تھی وہ جانتے تھے کہ کوئی کہاں کیا کر رہا ہے، وہ ادبا، شعرا، ناقدین اور محققین کی نفسیات سے خوب خوب واقفیت رکھتے تھے۔ ان کی یہ صلاحیت ان کے کالم ''خامہ بگوش کے قلم سے'' میں بہت کام آئی اس کالم کے مندرجات سے بھی ادبی شخصیات کا زائچہ مرتب ہوسکتا ہے۔(۱۰)

مشفق خواجہ کا کوئی ادبی کالم ایسا نہیں ہے جو ادبی معلومات سے خالی ہو۔ وہ یہ معلومات بہت سلیس اور سہل زبان میں فراہم کرتے۔ تحقیق کی اصطلاحات پرہیز کرتے۔ اس طرح یہ معلومات عام قاری کے لیے بھی دل چسپی کا باعث بن جاتیں۔ اس ضمن میں چند نمونے درج ذیل ہیں۔

سعادت یار خاں رنگین کا نام کس نے نہیں سنا ہوگا۔ یہ شاعر جس نے انشا اللہ خان انشا کی وفات کے بعد ریختی میں نام پیدا کیا اور اس قسم کے شعر کہہ کر عوام کے دلوں، ادب اور تاریخ میں اپنے لیے جگہ بنالی۔

؎ جو بات ہونی تھی وہ بات ہوئی کہارو چلو لے چلو میری ڈولی کہارو
ذرا گھر کو رنگین کے تحقیق کرلو یہاں سے ہے کے پیسے ڈولی کہارو

ان سعادت یار خان رنگین کی وفات کے تقریباً نوے برس کے بعد ان کے خاندان میں ایک بچہ پیدا ہوا۔ جس نے اپنے جدامجد کی طرح ادبی دنیا میں بڑا نام پیدا کیا۔ فرق یہ ہے کہ رنگین ریختی کے استاد تھے اور یہ استاد ریختہ کے منصب پر فائز ہوا۔ والدین نے اس کا جو نام رکھا تھا اس میں تخلص کا اضافہ اس عزیز نے خود کرلیا اور چودہ برس کی عمر میں جب وہ احسان دانش کے حلقہ شاگردان میں شامل ہوا تو اس نے اپنا تعارف سید محمد انور نرگس بخاری کی حیثیت سے کروایا۔ احسان دانش نے کہا کہ ''بھلا نرگس بھی کسی مرد کا تخلص ہوتا ہے'' یوسف ظفر کی تجویز پر نیا تخلص منتخب کیا گیا اور پھر یہ شاعر آگے چل کر شہرت بخاری کے نام سے مشہور ہوا۔(۱۱)

اس اقتباس کا جائزہ لینے سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ مشفق خواجہ نے بہت کم الفاظ میں شہرت بخاری کے بارے میں بہت سی معلومات فراہم کر دی ہیں اور تحریر کی ادبی شان بھی برقرار ہے اور تحقیق سے جو یک رنگی منسوب ہے وہ اس میں کہیں نظر نہیں آتی۔ اسی طرح ماضی کے دو لکھنے والوں کو تعارف یوں کرواتے ہیں۔

ادیبوں کی نئی نسل محمد عمر نور الٰہی کے نام سے کاہے کو واقف ہوگی کہ وہ سوائے اپنے نام کے کسی اور کا نام سنا

پسند نہیں کرتی۔ وہ لوگ جو قیام پاکستان سے پہلے کی کتابیں اور رسالے پڑھتے رہے ہیں وہ محمد عمر نورالٰہی سے خوب اچھی طرح واقف ہیں۔ رسالوں میں بے شمار مضامین اس نام سے چھپتے رہے ہیں ایک درجن کے قریب ڈراموں کے تراجم بھی کتابی صورت میں شائع ہو چکے ہیں اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو ڈرامے کی تاریخ ''ناٹک ساگر'' بھی محمد عمر نورالٰہی کی تصنیف ہے۔ عموماً لوگ سمجھتے ہیں کہ یہ ایک ہی فرد کا نام ہے لیکن اس ایک نام کے پردے میں دو دوست چھپے ہوئے تھے ایک کا نام محمد عمر تھا اور دوسرے کا نورالٰہی یہ دونوں اس حد تک یک جان دو قالب تھے کہ فرداً فرداً جو کچھ لکھتے تھے اسے مشترکہ نام سے چھپواتے تھے۔ (۱۲) اردو میں انٹرویوز کی پہلی کتاب کون سی ہے اس کے بارے میں مشفق خواجہ یہ بتاتے ہیں۔ ہمارے تحقیق کا حاصل یہ ہے کہ انٹرویوز کا سب سے پہلا مجموعہ ندا فاضلی نے ۱۹۷۱ئمیں ''ملاقاتیں'' کے نام سے بمبئی سے شائع کیا تھا۔ یہ وہی ندا فاضلی ہیں جن کا یہ شعر بہت مشہور ہے۔

؎ سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہوگئی

اس شعر کے ہیرو کی طرح ندا فاضلی بھی اپنی کتاب ملاقاتیں بازار میں لیے کھڑے رہے۔ مگر گاہکوں نے توجہ نہ کی۔ (۱۳)

احمد بشیر معروف صحافی، دانش ور اور ادیب تھے۔ انھوں نے یہ دعویٰ کیا کہ اردو میں انٹرویو اور خاکہ نویسی کی ابتدا ان سے ہوئی۔ مشفق خواجہ نے احمد بشیر کے اس بیان پر گرفت کی، اور بتایا کہ اس کام کی ابتدا احمد بشیر سے پہلے ہی ہو چکی تھی۔ صرف یہی نہیں بلکہ انھوں نے یہ بھی بتایا کہ اولیت کا شرف کسے حاصل ہے۔ یہاں بھی مشفق خواجہ کا اسلوب فکاہیہ ہے اور انھوں نے یہ معلومات اتنی سادگی اور سہولت سے فراہم کی ہیں کہ قاری کو احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ کوئی تحقیقی شذرہ پڑھ رہا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

اس کام کی ابتدا بہت پہلے سے ہو چکی تھی اردو میں پہلا انٹرویو نواب معظم زمانی بیگم عرف بگا بیگم کا تھا جو جولائی ۱۹۳۸ء میں پروفیسر حمید احمد خان نے لیا تھا اور اسی زمانے میں شائع بھی ہوا تھا۔ بگا بیگم غالب کے دوست نواب ضیاء الدین نیر ورخشاں کی بیٹی تھیں اور غالب کے منہ بولے بیٹے مرزا زین العابدین خان عارف کی بہو تھیں اور غالب ہی ان کو عارف کے بیٹے مرزا باقر علی کامل سے بیاہ کر اپنے گھر لائے تھے۔ بگا بیگم نے غالب کا آخری زمانہ دیکھا تھا۔ ان کا انٹرویو غالب ہی کے حوالے سے تھا۔ احمد بشیر اپنے آپ کو اردو میں شخصی خاکہ نگاری کا موجد بھی سمجھتے ہیں۔ فرماتے ہیں ''خاکہ نگاری کی تاریخ پر ایک کتاب میری نظر سے گزری۔ اس کی ابتدا میں نے کی تھی مگر میرا ذکر نہیں آیا اس کتاب میں'' اس قول برحق کو علم کی انتہا سمجھنا چاہیے کہ علم کی انتہا یہی ہے کہ آدمی کو اپنے سوا کچھ نظر نہ آئے۔ احمد بشیر نے بقول خود پہلا خاکہ ۱۹۴۶ء میں لکھا تھا جب کہ اردو کے درجنوں بہترین خاکے ۱۹۴۶ء سے پہلے لکھے جا چکے تھے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کا مشہور خاکہ ''ڈاکٹر نذیر کی کہانی'' ۱۹۲۷ء میں شائع ہوا تھا اور تقریباً یہی زمانہ احمد بشیر کی پیدائش کا ہے۔ (۱۴) نثری نظم کے بارے میں بہت سے لوگوں کا دعویٰ ہے کہ اس کا

آغا زان سے ہوا قمر جمیل بھی خود کو نثری نظم کا موجد کہتے ہیں۔ مشفق خواجہ نے یہ ریکارڈ یوں درست کیا۔

۔۔۔لیکن استاد لاغر مراد آبادی کو ان ارشادات سے اتفاق نہیں ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ اردو میں نثری نظم کا رواج موجودہ صدی کی تیسری دہائی میں ہو چکا تھا اور چوتھی دہائی میں کثرت سے نثری نظمیں لکھی گئی ہیں جو اس دور کے ادبی رسالوں میں محفوظ ہیں۔ استادِ گرامی نے اپنے دعوے کے ثبوت میں ''عالم گیر'' اور ''نیرنگ خیال'' جیسے موقر ادبی جریدوں کے کئی شمارے ہمیں دکھائے جن میں حجاب اسماعیل (آج کی حجاب امتیاز علی) اور غلام عباس (افسانہ نگار) جیسے نام ور ادیبوں کے دوش بدوش اس زمانے کے مشہور مگر آج کے غیر معروف بعض ادیبوں کی نثری نظمیں بھی شامل تھیں۔ اس زمانے میں نثری نظم کا شعر منثور، اشعارِ منثور، یا منثور نظم کہا جاتا تھا **(۱۵)**

مشفق خواجہ کے کالموں سے اس دور کی ادبی صورت حال اور خاص طور پر ادبی معرکوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اگر کوئی محقق اس دور کے ادبی معرکوں کو موضوع بنا کر تحقیق کرنا چاہے گا تو وہ ان ادبی کالموں کو کبھی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ یہ بات بھی دل چسپی کی حامل ہے کہ مشفق خواجہ خود بھی فریقین کو بحث کے لیے مواد فراہم کرتے رہتے تھے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ چاہتے ہیں کہ یہ لڑائی بڑھے اور وہ خود اور ان کے قارئین اس سے لطف اندوز ہوتے رہیں۔ ۸۰ کی دہائی میں محسن بھوپالی اور حمایت علی شاعر کے درمیان نوک جھوک چلتی رہی۔ اس موضوع پر ان کا ایک کالم ہفت روزہ ''تکبیر'' میں ۲۵ رمئی ۱۹۸۴ء کو شائع ہوا۔ اس کالم کا عنوان تھا۔ ''بعض اوقات کتابت کی غلطیوں سے شعر بامعنی ہو جاتے ہیں'' اس کے بعد ۲۳ رنومبر کو مذکورہ شمارے میں ''علامتی افسانے کی طرح اب علامتی تنقید بھی لکھی جا رہی ہے'' کے عنوان سے شائع ہونے والے کالم میں بھی اس جھگڑے کی طرف اشارہ ہے اول الذکر کالم بہت دل چسپ ہے۔ اس کالم کے اقتباسات پیشِ خدمت ہیں: حمایت علی شاعر نے محسن بھوپالی پر الزام لگایا تھا کہ ان کے اور سرشار صدیقی کے ایک شعر میں حیرت ناک مماثلت پائی جاتی ہے سرشار کا شعر ہے

؎ میں نے اس حال میں اک عمر بسر کی سرشار ایک ہی دن کبھی اس طرح گزارے کوئی

محسن کا شعر ہے

؎ میں نے جس طرح زیست کاٹی ہے ایک ہی دن سہی بسر تو کر

معلوم نہیں جناب شاعر کو ان شعروں کی مماثلت پر حیرت کیوں ہوئی۔ جس طرح سرشار صاحب نے ناگفتہ بہ حالت میں زندگی گزاری کیا اس طرح محسن بھوپالی نہیں گزار سکتے؟۔۔۔۔۔۔۔ جواب آں غزل کے طور پر محسن نے شاعر کی ایک ثلاثی کو سیماب اکبر آبادی کے ایک شعر کی صدائے بازگشت قرار دیا ہے، سیماب کا شعر ہے

؎ عقیدت کچھ بنا دے، ورنہ پتھر صرف پتھر ہے حرم کے در میں ہو یا بت کدے کے آستانے میں

شاعر کی ثلاثی ہے۔

یہ ایک پتھر جوراستے میں پڑا ہوا ہے
اسے محبت تراش لے تو یہی صنم ہے
اسے عقیدت نواز دے تو یہی خدا ہے

اگر یہ سلسلہ چل نکلا تو حمایت علی شاعر یہ کہہ سکتے ہیں کہ محسن بھوپالی کا یہ شعر

؎ زیست ہم سائے سے مانگا ہوا زیور تو نہیں ایک دھڑکا سا لگا رہتا ہے کھو جانے کا

عندلیب شادانی کے اس شعر کی تشکیلِ نو ہے

؎ مجبوریوں پر ڈالے ہیں پردے میری ہنسی ہے مانگے کا زیور

ہمارے خیال میں یہ اعتراض نامناسب ہی ہوگا جب کوئی شاعر دوسروں سے زیور مانگ سکتا ہے تو شعر کا مضمون کیوں نہیں مانگ سکتا۔(۱۶) اسی معرکے پر ایک اور کالم میں لکھتے ہیں :

جی تو چاہتا ہے کہ ''شخص و عکس'' کے کچھ مزے دار اقتباس پیش کر کے بتایا جائے کہ جناب شاعر نے کہیں تاریخی شواہد سے، کہیں طنز و مزاح سے کام لے کر اور کہیں عدالتی کارروائی کی دھمکی دے کر حریفوں کو اپنی حرکتوں سے باز آنے کا مشورہ دیا ہے۔ لیکن افسوس کہ ہمارے کالم میں اقتباسات کی گنجائش نہیں نکل سکتی۔ بہر حال جن حضرات کو ادبی معرکہ آرائیوں سے دل چسپی ہو، انھیں اس کتاب کا مطالعہ ضرور کرنا چاہیے خصوصاً جناب محسن بھوپالی کو، کیوں کہ ان کا دعویٰ ہے کہ حمایت علی شاعر کے ''ادبی سرقوں'' کا سب سے پہلے سراغ انھوں نے ہی لگایا تھا۔ ہمیں یقین ہے کہ محسن اس کتاب کو دیکھتے ہی کہیں گے ''اس کا نام ہی مالِ مسروقہ ہے عنوان چشتی کی کتاب ''شخص و عکس'' کے نام سے کئی۔ سال پہلے شائع ہو چکی ہے (۱۷)

مندرجہ بالا اقتباس سے نا صرف یہ کہ ادبی معرکے کے بارے میں معلومات ملتی ہیں بلکہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ حمایت علی شاعر سے پہلے عنوان چشتی اسی نام سے ایک کتاب لکھ چکے تھے۔ اس ضمن میں ۱۸ر نومبر ۱۹۸۳ء کو ''جسارت'' میں ''افتخار عارف سے پہلے غالب پر بھی سرقہ کا الزام لگ چکا ہے'' کے عنوان سے شائع ہونے والے کالم کا مطالعہ بھی دل چسپی کا حامل ہے۔ شاہد عبداللہ نامی کسی شخص نے مشفق خواجہ کو خط لکھا اور افتخار عارف کے مجموعۂ کلام ''مہرِ دونیم'' میں شامل کچھ اشعار کے بارے میں کہا کہ یہ ''چوری'' کے ہیں۔ مشفق خواجہ اس پر لکھتے ہیں۔

حیرت ہے کہ شاہد عبداللہ کو ''مہر دونیم'' میں صرف گنتی کے چند شعر ملے جو دوسروں کا مال ہیں اگر موصوف مراسلہ لکھنے سے پہلے ہم سے مشورہ کر لیتے تو ''مہر دونیم'' کی معنویت کو واضح کرتے ہوئے افتخار عارف کے آدھے کلام کو سحر انصاری اور پروین شاکر وغیرہ کی تصنیف ثابت کر سکتے تھے۔ یہی نہیں بلکہ یہ بھی ثابت کر سکتے تھے کہ پروین شاکر اور سحر انصاری نے بھی دوسروں کے چراغ سے اپنے چراغ جلائے ہیں، اپنی اس بات کو واضح کرنے کے لیے ہم صرف دو مثالیں پیش کریں گے کہا گیا ہے کہ افتخار عارف کا شعر

؎ کیا زیست کریں کہ اب تو صاحب مرنے کا بھی حوصلہ نہیں ہے

پروین شاکر کے اس شعر کا چربہ ہے۔

؎ جینے کی آرزو کب تھی مرنے کا بھی حوصلہ نہیں ہے

لیکن جاں نثار اختر کے والد مضطر خیر آبادی کا یہ شعر دونوں شاعروں کی پیدائش سے پہلے کا ہے۔

؎ ہم زندہ ہیں لیکن اس طرح سے مرنے کا بھی حوصلہ نہیں ہے

افتخار عارف کا شعر ہے۔

؎ کریں تو کس سے کریں نارسائیوں کا گلہ سفر تمام ہوا ہم سفر نہیں آیا

اس شعر کو سحر انصاری کے مندرجہ ذیل شعر کی بازگشت کہا گیا ہے۔

؎ کہوں تو کس سے کہوں آ کے اب سرِ منزل سفر تمام ہوا ہم سفر نہیں آیا

ان دونوں شعروں سے بہت پہلے پرویز شاہدی نے یہ شعر کہا تھا۔

؎ بچھڑ گئے سرِ منزل ہم اپنے آپ سے جب سفر تمام ہوا ہم سفر نہیں آیا

ان مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ صرف افتخار عارف پر سرقے کا الزام نہیں لگایا جا سکتا باقی دو شاعر بھی اس جرم میں برابر کے شریک ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ یہاں سرقہ انفرادی فعل نہیں اجتماعی کاوش ہے۔ افتخار عارف پروین شاکر اور سحر انصاری نے ایک دوسرے سے نہیں مشترکہ ماخذ سے استفادہ کیا ہے **(۱۸)**

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مشفق خواجہ بے پناہ معلومات کے حامل تھے۔ جدید اور کلاسیکی ادب پر ان کی گہری نظر تھی اور اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ معلومات پیش کرنے کا سلیقہ بھی رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ ان کے ادبی کالموں سے بہت سی ادبی شخصیات کے سوانحی حالات معلوم ہو جاتے ہیں نیز ان شخصیات کی نگارشات پر مختصر اور مفید تنقیدی نوٹ بھی دلچسپی کے حامل ہیں۔ جوش ملیح آبادی، احمد ندیم قاسمی، ڈاکٹر سلیم اختر، انور سدید، افتخار عارف، عطاء الحق قاسمی، امجد اسلام امجد، انیس ناگی، حمایت علی شاعر، محسن بھوپالی، احمد بشیر، ساقی فاروقی، خلیق انجم، مظفر علی سید، نظیر صدیقی، استاد اختر انصاری اکبر آبادی وہ شخصیات ہیں کہ جن کے بارے میں تحقیق کرنے والوں کو ان کالموں سے بہت مدد مل سکتی ہے۔ اس کے علاوہ اصناف نظم و نثر کے بارے میں بہت سی تاریخی معلومات ان کالموں میں موجود ہیں۔ ان کالموں میں پائے جانے والے تنقیدی نوٹ بہت سہل اور عام فہم ہیں۔ مشفق خواجہ تخلیقی اور تاریخی معلومات اتنی سہولت اور سلیقے سے فراہم کرتے تھے کہ یہ کسی کو بھی بآسانی ہضم ہو سکتی تھیں ان کے کالم طنز، مزاح، تنقید اور تحقیق کا نہایت حسین امتزاج تھے۔ ان کالموں کے بارے میں عطاالحق قاسمی کا کہنا ہے کہ :

''ان کی شوخیٔ تحریر کا کمال یہ تھا کہ ان کا طنز و مزاح بے پایاں علم میں رچا بسا ہوتا تھا۔

علومات کا ایک ذخیرہ تھا جو ان کے فکاہی کالم میں نظر آتا تھا مگر اچھے ''باورچی'' کی طرح وہ اپنا ادبی پکوان اس مہارت سے تیار کرتے کہ مرچ مصالحہ تیز تا نظر نہیں آتا تھا بلکہ وہ پکوان کا حصہ بن کر اس کی لذت میں اضافہ کرتا تھا، علم اور طنز و مزاح کا یہ سنگم ہمارے ہاں کم کم ہی نظر آتا ہے۔''(۱۹)

حوالہ جات

۱۔ عبدالرحمٰن طارق، ''دنیائے ادب کا مشفق اور میرے حیٔ بھائی جان''، مشمولہ: ماہ نامہ ''قومی زبان'' کراچی۔ جلد: ۷۸، شمارہ-۲، فروری ۲۰۰۶ء

۲۔ شاہ نواز فاروقی، ''اکابر صحافت'' مقالہ برائے ایم۔اے صحافت، کراچی یونی ورسٹی، ۱۹۹۱ء، ص ۲۰۶

۳۔ ایضاً ۴۔ ایضاً، ص ۲۱۰ ۵۔ ایضاً

۶۔ عبدالرحمٰن طارق، ''دنیائے ادب کا مشفق اور میرے حیٔ بھائی جان''، مشمولہ نامہ ''قومی زبان'' کراچی، فروری ۲۰۰۶ء

۷۔ ڈاکٹر خلیق انجم، بحوالہ ڈاکٹر انور سدید، ''سن تو سہی'' مرتبین ڈاکٹر انور سدید، خواجہ عبدالرحمٰن طارق، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، طبع اول مارچ ۲۰۰۸ء، ص ۲۴

۸۔ خواجہ محمد ذکریا، انٹرویو، از راقم الحروف، بمقام: پنجاب یونی ورسٹی نیو کیمپس، ۳/ اکتوبر ۲۰۱۱ء

۹۔ ڈاکٹر سلیم اختر، ''مشفق خواجہ'' ماہ نامہ ''اخبار اردو'' اسلام آباد، جلد ۲۱، شمارہ-۹، ستمبر ۲۰۰۵ء

۱۰۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان، ''مشفق خواجہ منفرد کلچر کا نمائندہ'' ماہ نامہ ''قومی زبان'' فروری ۲۰۰۶ء

۱۱۔ مشفق خواجہ، ''خامہ بگوش کے قلم سے'' مرتب: مظفر علی سید، لاہور، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی طبع دوم، ۲۰۰۷ء، ص ۲۰۷

۱۲۔ مشفق خواجہ، ''ادب کے سلامت علی، نزاکت علی'' ہفت روزہ ''تکبیر'' کراچی، جلد: ۱۷، شمارہ-۳۱: ، اگست ۱۹۹۵ء

۱۳۔ مشفق خواجہ ''خامہ بگوشیاں'' مرتبین ڈاکٹر انور سدید، خواجہ عبدالرحمٰن طارق، اسلام آباد، پورب اکیڈمی، طبع اول، ۲۰۱۰ء، ص ۳۸

۱۴۔ مشفق خواجہ ''سخن ہائے نہ گفتنی'' مرتب: مظفر علی سید، کراچی، اکادمی بازیافت، ۲۰۰۴ء، ص ۴۳، ۴۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۸، ۴۹

۱۶۔ مشفق خواجہ، ''بعض اوقات کتابت کی غلطیوں سے شعر بامعنی ہو جاتے ہیں'' ہفت روزہ 'تکبیر' کراچی، جلد ۶، شمارہ : ۲۲، ۲۵ مئی ۱۹۸۴ء

۱۷۔ مشفق خواجہ، ''علامتی افسانے کی طرح اب علامتی تنقید بھی لکھی جا رہی ہے'' ہفت روزہ ''تکبیر'' کراچی، جلد: ۶، شمارہ: ۴۸، نومبر ۱۹۸۴ء

۱۸۔ مشفق خواجہ، ''افتخار عارف سے پہلے غالب پر بھی سرقہ کا الزام لگ چکا ہے'' روزنامہ ''جسارت'' کراچی، ۱۸ نومبر ۱۹۸۳ء

۱۹۔ عطاء الحق قاسمی، ''ایسا کہاں سے لاؤں'' روزنامہ ''جنگ'' لاہور، ۲۵ فروری ۲۰۰۵ء

بلوچستان میں اردو ناول: متنوع رجحانات

ڈاکٹر خالد محمود خٹک*

Abstract:

In Balochistan Urdu Novel had been started with the tendency of reformative purpose with the Romanticism school of thought side by side. After the existence of Pakistan many women entered in this field connected it social life with Romanticism and presented in such a way that reformer would be obvious.

The novel written after 1970, consumed the modern tendencies in such a way that the tendencies of international level were also presented in them. In 21st century the novel of Balochistan shows new levels and elements of tendencies. So it is proved that the novel have decided to go side by side with highiest standard Novel.

ہر تحریر مخصوص موضوع کے تحت لکھی جاتی ہے۔ مصنف کا ذاتی نقطہ نظر اور ادبی ذوق اس کے انتخاب میں مدد دیتا ہے۔ ادبی فضاء ملکی اور بین الاقوامی حالات سے جذب و اخذ کے عمل سے گزرتی ہے۔ جس کی وجہ سے ایک مجموعی میلان فروغ پانے لگتا ہے۔ اسی جھکاؤ کے نتیجے میں موضوعات کی حیثیت بھی رجحان کی سی ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی اپنے مضمون میں لکھتے ہیں۔

> ''ادب میں نئے رجحانات بدلتے ہوئے حالات اور ان کے نتیجے میں نئے نئے خیالات اور نظریات کے زیر اثر پیدا ہوتے ہیں۔ جب معیاروں میں تبدیلی ہوتی ہے، اقدار نئی صورتیں اختیار کرتی ہیں تو ادب بھی ان سے متاثر ہوتا ہے۔''(۱)

بلوچستان میں ناول کا آغاز ۱۹۱۵ء سے ۱۹۲۰ء کے درمیانی عرصے میں ہوا۔ بلوچستان کا پہلا ناول

* صدر شعبہ اُردو، بلوچستان یونیورسٹی، کوئٹہ

''محبت کا دیوتا عرف برابر کی چوٹ'' ہے۔اس کے مصنف جگن ناتھ سیٹھی ہیں۔ یہ ناول وقت کی گرد میں کہاں کھو گیا اس بات کا پتہ نہ چل سکا نہ ہی یہ معلوم ہوا کہ اس کا موضوع کیا تھا اور یہ کس رجحان کے تحت لکھا گیا تھا۔ (۲) اس ناول کے اکیس سال بعد ایک اور ناول ''بلوچستان کا مجبور بدمعاش'' منظر عام پر آیا۔اس کے نام سے ہی ظاہر ہے کہ یہ ناول بلوچستان کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔اس کی زبان پر مقامی اثرات موجود ہیں۔ناول کی زبان آسان ہے۔ مولانا ہوت بلوچستانی نے اس کے کرداروں کو ایسے ہی تخلیق کیا ہے جیسے یہاں کے مقامی لوگ ہوتے ہیں۔ناول میں کرداروں کو بڑی اہمیت حاصل ہے ان کے اردگرد ہی ساری کہانی گھومتی ہے۔ناول کے کردار جیتے جاگتے ہیں۔ بلوچستان کے پس منظر اور مقامیت سے متصف کرداروں نے اس کی اہمیت کو بڑھا دیا ہے۔کرداروں کی یہ صورت حال اس خطے میں ناول کے فن کو تقویت دیتی ہے۔کرداروں کا یہ وصف ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے اس بیان سے مزید توانائی حاصل کرتا ہے۔

> ''موضوع اور پلاٹ کے علاوہ جدید ناول میں بعض اور امتیازی عناصر ہیں۔ان میں سب سے اہم کردار نگاری ہے۔جسے زندگی کے مطابق ہونا چاہئے۔'' (۳)

اس میں بلوچستان کی منظر کشی کی گئی ہے۔ یہاں کے مناظر کو خوب صورت اور حقیقی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ناول کے عنوان سے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ اس کہانی کے پس منظر میں وہ بلوچستان کے کسی نوجوان کے بارے میں بتانا چاہ رہے ہیں۔

''بلوچستان کا مجبور بدمعاش'' کی پہلی قسط کراچی کے ایک ہفت روزہ ''بلوچستان'' میں ۹ فروری ۱۹۳۶ء کو شائع ہوئی تھی۔اس کے مصنف مولانا ہوت بلوچستانی ہیں۔ناول کا بنیادی موضوع بلوچستان کی تہذیب وثقافت تھی۔اس کی کہانی میں چند ایسے امور کو زیر بحث لایا گیا ہے۔جن سے قبائلی اخلاقیات پر زد پڑی تھی۔اس کے رجحانات پر اخبار کے مدیر کی اس رائے کے تحت بحث ہوسکتی ہے۔

> ''یہ ناول دلچسپ اور اخلاقی ہے۔'' (۴)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مدیر نے پورا ناول پڑھا تھا اس کا رجحان تہذیبی اور اخلاقی ہے۔تہذیب میں بلوچستان کی تہذیب، ثقافت اور رہن سہن کو اجاگر کیا گیا ہے۔اس کے علاوہ ناول میں داستانوی رجحان بھی موجود ہے۔داستانوں کو ابواب میں تقسیم کر کے کہانی پیش کرنے کی روایت عام ہے۔اس ناول میں مصنف نے داستانوی طرز کو اپناتے ہوئے ابواب کے تقسیم کی ہے۔اس کا پہلا باب ''گدڑی پوش فقیر'' کے نام سے منظر عام پر آیا۔اس کے بعد اس کی اشاعت روک دی گئی تھی۔ (۵)

نسیم حجازی قیام پاکستان سے پہلے اور کچھ عرصے بعد تک بلوچستان میں مقیم رہے۔ بلوچستان میں قیام کے دوران انہوں نے ایک ناول ''شاہین'' لکھا۔ اس کا موضوع اگرچہ تاریخی تھا لیکن اس میں بلوچستان کا رنگ ہمیں واضح صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ انہوں نے جہاں بلوچستان کی زبانوں کے اثرات قبول کئے وہیں منظر کشی کرتے وقت بلوچستان کے مناظر، اس کی فضا کا بیان بھی موجود ہے۔ قیام پاکستان کے بعد پورا ملک مشکلات سے دوچار تھا۔ مصنف اسی معاشرے میں سانس لے رہا تھا۔ اس لیے انہوں نے اپنے ناول میں معاشرے کو جگہ دی اور اس کے اثرات قبول کیے۔ انہوں نے اس ناول کے ذریعے مسلمانوں کو خواب غفلت سے جگانے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں بلوچستان کی روایات، یہاں کا کلچر یعنی رہن سہن اور رسم و رواج سے مشابہ عوامل کا ذکر کیا گیا ہے۔ ناول کے کردار بھی بلوچستانیوں جیسے ہیں۔ اس سے یہ باب واضح ہوتی ہے کہ بلوچستان میں لکھے جانے والے ناول اسی کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ یہاں کی تہذیب اور معاشرت کا پرچار کرتے نظر آ رہے ہیں۔ جس سے ناول کے اجزائے ترکیبی زندگی سے مزین ہو جاتے ہیں۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام زندگی کے تعلق سے ناول کے اجزائے ترکیبی کو اس طرح دیکھتے ہیں۔

> ''ناول کا موضوع فرد ہے جو سماج کے پس منظر میں ہمارے سامنے آتا ہے.....اس میں ڈراما بھی ہوتا ہے مصوری بھی.....ناول موجودہ زمانے کا رزمیہ ہے.....افراد کی اندرونی زندگی کا مطالعہ کرتا ہے.....ناول کا منشا زندگی کو اس کے اجزا کے باہمی تعلق کے ساتھ اس طرح پیش کرنا ہوتا ہے کہ اس میں کرداروں کی شخصیت زندہ ہو جائے۔''(۶)

اس ناول کا رجحان تاریخی ہے۔ انہوں نے اندلس کے واقعے کو بیان کرتے ہوئے مسلمانوں کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے یہ ناول علامتی رجحان کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ مصنف نے ان دو رجحانات کے علاوہ اصلاحی رجحان بھی اپنایا ہے۔

بلوچستان میں اردو ناول نگار خواتین بھی خدمات انجام دیتی رہی ہیں۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی میں یاسمین صوفی، حمیدہ جبین، رفعت زیبا اور قیصر شاہین ناول لکھ رہی تھیں۔ ان خواتین کے یہاں گھریلو زندگی کے نشیب و فراز سے قصے بنے گئے ہیں۔ عالمی مسائل، خوشی، غمی، مردانہ نفسیات، معاشرتی قدغنیں، تعلیم نسواں جیسے موضوعات ان کے یہاں بہ کثرت تحریر کئے گئے ہیں۔ یہ ناول عوام الناس کے دلچسپی اور تفریح طبع کے لیے تحریر کیے گئے تھے۔ جن میں اصلاحی مقاصد کو بھی بروئے کار لایا گیا تھا۔ ایسے ناول بھی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ آل احمد سرور اس کی تصدیق کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''ناول کا اصل مقصد تفریحی ہے دلچسپی قائم رکھنا اس کے لیے ضروری ہے چاہئے وہ

تصویر بتاں، اور حسینوں کے خطوط، کے ذریعے سے ہو یا تصوف اور اخلاق کے مسائل
کی موشگافیوں سے۔''(۷)

حمیدہ جبین کا ناول ''عنبرین''، تعلیم نسواں کی ضرورت و اہمیت کے پیش نظر لکھا گیا ہے خواتین کے عمومی مزاج و نفسیات کے وہ پہلو جو رومان اور گرہستی سے وابستہ ہیں انہیں معاشرتی تناظر میں بیان کیا گیا ہے۔ ان کے ناولوں کا رجحان معاشرتی ہے۔ ساتھ ہی ان مسائل کو بھی زیر بحث لے کر آتی ہیں جن سے اس عہد کا معاشرہ دوچار تھا۔ ان خواتین نے اپنے اردگرد کے ماحول کو بھی اپنے ناولوں کا حصہ بنایا ہے۔ عورت کو گھر میں جن مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے ان کا بیان ایک عورت ہی بہتر طور پر کر سکتی ہے کیوں کہ وہ عورت کے مسائل کو اچھی طرح سمجھتی ہے۔ حمیدہ جبین کے ناول ''عنبرین'' میں رومانوی رجحان موجود ہے۔ جس میں رومان کہانی کے مرکزی کردار کی باطنی کیفیات و احساسات کے ذیل میں ابھرتے ہیں۔ انہوں نے معاشرے میں پھیلے ہوئے مہلک امراض کے بارے میں لکھا ہے۔ ساتھ ہی ان امراض سے بچنے کے طریقے بھی بیان کر دیئے ہیں۔

فردوس انور قاضی کا ناول ''خوابوں کی بستی'' ہے۔ جو ۱۹۹۰ء میں شایع ہوا۔ اس ناول میں سیاسی رجحان نظر آتا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع سیاست میں ناہمواری، طبقاتی کشمکش اور طاقت ور کی حکمرانی ہے اس طرز کی سیاست نے اپنے پاؤں اس قدر پھیلائے ہیں کہ ملک کے تعلیمی ادارے بھی اس سے محفوظ نہیں رہے ہیں۔ طلباء تنظیمیں بظاہر طلباء کے مفادات کی نگران نظر آتی ہیں لیکن حقیقت میں وہ سب کسی نہ کسی سیاسی پارٹی سے منسلک ہیں اور انہی کے پروگرام اور مفادات کو حاصل کرنے کے لیے تگ و دو کرتی ہیں جس کی وجہ سے طلباء میں یگانگت کی بجائے انتشار، افراتفری اور خون ریزی سرایت کرتی چلی جاتی ہے۔ اس ناول میں رومانوی رجحان اس طرح موجود ہے کہ عشق کی کہانیاں بھی ساتھ ساتھ آگے بڑھتی ہیں۔ دیگر رجحانات میں ناسٹلجائی رجحان بھی موجود ہے۔ کردار بار بار اپنے گزرے دنوں کو یاد کرتے ہیں۔ اصلاحی نقطہ نظر کے تحت تعصّبانہ رویے کو ختم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول میں بلوچستان کے مقامی اثرات چھائے ہوئے ہیں۔ اس کی منظر کشی، کردار نگاری اور زبان و بیان پر بلوچستان کے اثرات ملتے ہیں۔ ڈاکٹر انعام الحق کوثر اس ناول کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''اس ناول میں پاکستان کی سیاست کو موضوع بنایا گیا ہے یعنی سیاست کو کہانی کا
روپ دیا گیا۔ اردو ناول نگاری میں یہ ناول ایک اچھی کوشش ہے۔ جو پاکستان کی بے
مہار سیاست اور اس کے تحت پیدا ہونے والی لاقانونیت، تعلیمی اداروں کی زبوں حالی
اور ادب و سیاست میں امتزاج پیدا کرنے کی ایک کوشش ہے۔''(۸)

۱۹۹۱ء میں لکھے جانے والے خالد اقبال جوئیہ کے ناول ''پڑاؤ'' میں بھی بلوچستان کا ماحول ملتا ہے۔

''پڑاؤ'' کا رجحان معاشرتی ہے جس میں ایک کیمپ میں مختلف افراد آ کر رہتے ہیں۔ اور اپنی کہانیاں بیان کرتے ہیں۔ جس میں داستانوی رنگ نمایاں ہونے لگتا ہے۔ اس طرح سے معاشرے کے مختلف افراد کو ایک جگہ اکھٹا کر دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر فاروق احمد اس ناول سے متعلق لکھتے ہیں۔

> ''ناول ''پڑاؤ'' ایسی تصنیف ہے جس میں مصنف نے نہایت بالغ نظری سے ناول کے فکری اور فنی دونوں پہلوؤں کا خصوصی طور پر خیال رکھا ہے۔''(۹)

ابتداء میں لکھے گئے ناولوں میں فنی سقم موجود تھے۔ فن ناول نگاری بیسویں صدی میں ارتقائی منازل طے کر رہا تھا لکھنے والے نمایاں رجحانات کے پس منظر اور بلوچستان کے قبائلی نظام کی آمیزش سے ناول تحریر کرنے کی سعی کر رہے تھے۔ یہ ناول اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناولوں کی ابتدائی کڑی ہیں۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی اس حوالے سے یوں لکھتی ہیں۔

> ''مغرب سے آنے والی روشنی کی کرنوں میں نئی نئی سمتیں نظر آ رہی تھی ان سمتوں مں ایک سمت وہ تھی جس نے ناول نگاری کے فن سے آگاہ کیا۔ ناول کے فن نے جہاں زندگی کے بہت سے چھپے ہوئے گوشے یا ایسے پہلو جن کی طرف پہلے توجہ نہیں کی جاتی تھی، روشنی ڈالی۔ وہاں ادب کی کئی اور سمتوں کو بھی اجاگر کیا۔''(۱۰)

اکیسویں صدی میں بلوچستان میں اردو ناول کا آغاز آغا گل کے ناول ''دشت وفا'' سے ہوا۔ مصنف کو اس صدی کے حوالے سے اپنے ناول کی اولیت کا ادراک تھا۔ اسی لئے انہوں نے ناول کے سرورق پر ناول کے عنوان کے نیچے ایک سطر میں ''اکیسویں صدی میں بلوچستان کا پہلا ناول'' کے الفاظ طبع کرا کے یہ اعلان کیا کہ یہ صدی ان کے ناول کے رجحانات کے نئے زاویے سامنے لا کر اپنے آپ کو نہ صرف منفرد کرے گی بلکہ بیسویں صدی کے رجحانات کے چند پہلو بھی اس کے توسط سے آگے بڑھیں گے۔ اس ناول کا بڑا رجحان سیاسی ہے۔ جس میں اپنے عہد کے سیاسی منظر نامے کی ناہمواری اور اس سے پیدا ہونے والے معاملات کے پس منظر میں موضوع کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ اس رجحان کے ہمراہ وطن سے محبت کا عنصر بھی واضح ہوتا ہوا نظر آتا ہے جو رجحان کے اعتبار سے واضح مقصدیت کا طابع ہے۔ کہانی میں عمومی دلچسپی پیدا کرنے کے لیے محبت کے المیے کو ساتھ ساتھ پھیلایا گیا ہے یوں رومانی رجحان بھی اس ناول کا اہم حصہ ہے۔ لیکن تمام تحتی رجحانات سیاسی رجحان کے طابع ہیں یا اس سے شانہ ملا کر آگے بڑھنے کے پابند ہیں۔

بیسویں صدی میں ''خوابوں کی بستی'' کے زیر اثر جو سیاسی فضا تیار کی گئی تھی آغا گل نے اسی فضا کو مزید مستحکم کر کے اس خطے میں سیاسی ہلچل اور اس سے پیدا ہونے والی طبقاتی کشمکش کے مزید زاویے واشگاف کئے ہیں۔

ان کا یہ طرز عمل ایک رجحان سے مزید زاویے تراشنے کا عمل ہے۔ جب کہ وطن پرستی اور رومانی رجحانات اس تسلسل کی کڑیاں ہیں جو ابتدائی ناولوں سے بلوچستان میں تشکیل پاتی چلی آ رہی ہیں۔

آغا گل کے ناول ''بیلہ'' میں محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ محبت کی کسک اور بے چینی معیشت کے کمزور اور توانا پہلو سے مشروط ہے۔ ناول کے مرکزی کردار تعلیم کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس ناول پر یہاں کے مقامی اثرات ملتے ہیں۔ اس کی کردار نگاری میں اس بات کا خیال رکھا گیا ہے کہ کردار کہانی کے مطابق ہوں جب کہ کرداروں کو مقامی رنگ کے مطابق ڈھالا گیا ہے۔ کہیں کہیں منظر کشی کو اس طرز پر ڈھالا گیا ہیکہ کوئٹہ سے کراچی جاتے وقت کے مناظر کا بیان سفرنامے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ پرانے رجحانات میں سب سے پہلے گھریلو ماحول ملتا ہے۔ جس میں ایک گھر کے مسائل اور پریشانیوں کو بیان کیا گیا ہے۔ وہاں رومانوی رجحان بھی موجود ہے۔ ناول میں اصلاحی رجحان بھی نمایاں ہے۔ جس میں فرد کی اخلاقیات کو راہ راست پر ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عمومی منظر کشی میں معاشی حالات کی بھی تصویر کشی کی گئی ہے اور ساتھ ہی تہذیب، رسم و رواج کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ آغا گل کے یہاں بھی زبان مقامی اثرات سے آزاد نہیں ہے۔ آغا گل کے اس ناول میں موضوعاتی تنوع ملتا ہے۔ قبائلی و علاقائی بود و باش میں گھریلو زندگی کے نشیب و فراز دکھائے گئے ہیں۔

شاہ نواز علی کا ناول ''شب گزیدہ سحر'' میں بھی یہی رجحانات نظر آتے ہیں۔ سب سے پہلے معاشرتی رجحان ہے جس میں گھر کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ گھر کی چار دیواری میں رہنے والے افراد کے مزاج کے فرق پر مختصر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے علاوہ اس کہانی میں اصلاحی رجحان بھی ہے۔ اس ناول میں رومانی رجحان محبت کی مثلث کی صورت میں موجود ہے۔ محبت کی کسک، تڑپ، اس کے لیے قربانیاں دینا یہ سب اس کی کہانی کا حصہ ہیں۔ معاشرتی رجحان میں لندن اور پاکستان کے معاشرے کے بارے میں بتایا گیا ہے۔

''شب گزیدہ سحر'' میں سماجی حقیقت نگاری کے ذریعے معاشرتی سطح پر ہونے والی عالمی حق تلفیاں موضوع بنائی گئی ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار ایک یتیم بچہ ہے جو والدین کے دست شفقت سے محروم ہونے کے بعد عزیز و اقارب کی بدسلوکی کا شکار ہے۔ بچیوں کا نکاح ان کی رضا مندی کے بغیر کر دیا جاتا ہے۔ دوسری جانب والدین کے اس عمومی رویے پر قلم اٹھایا گیا ہیکہ وہ لڑکی کی شادی کے سلسلے میں اپنی دانست میں بہترین فیصلہ کرتے ہیں لیکن ان کی کوتاہیوں کی سزا بالآخر لڑکی ہی کو بھگتنا پڑتی ہے۔ مصنف محبت کے المیوں کو سماجی رویہ ثابت کرتا ہے۔ اس ناول کی فضاء پر مقامی اثرات کی چھاپ واضح ہے۔ کردار نگاری، زبان و بیان، منظر کشی، تہذیب و روایت بھی ان اثرات کے سائے میں آگے بڑھتی ہے۔

اکیسویں صدی کے ایک اور ناول نگار ہاشم ندیم ہیں۔ جن کے اب تک چار ناول منظر عام پر آ چکے ہیں۔ اپنے پہلے ناول ''خدا اور محبت'' میں انہوں نے محبت کو موضوع بنایا ہے اس کی تکلیفیں، پریشانیاں، پھر بھی محبت کو نہ پانا اس کا بنیادی موضوع ہے۔ گھریلو موضوع پر انہوں نے طبقاتی اونچ نیچ کے پس منظر پر یہ حقیقت بیان کی ہے کہ دونوں کے رہن سہن میں بہت فرق ہے ان میں پیار کرنے اور شادی کرنے کو غلط اور جرم قرار دیا جاتا ہے۔ دونوں میں سے کوئی بھی محبت کرنے والوں کے بارے میں نہیں سوچتا ہے۔

ناول میں اسلامی رجحان بھی موجود ہے۔ نماز، مولوی، مسجد اور کلمے کا بار بار ذکر اس طرز فکر کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع ہی اسلام اور محبت ہے۔ اس میں اصلاحی رجحان بھی موجود ہے۔ غلط مغربی روایات کی اصلاح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ باہمی رویوں پر بھی تنقید موجود ہے۔ اس ناول میں کردار نگاری کرتے ہوئے اس بات کو اہمیت دی گئی ہے کہ وہ ماحول کے مطابق ہی ہوں۔ کرداروں کی اٹھان بلوچستان کے تہذیبی اثرات سے آگے بڑھتی ہے۔ منظر کشی کرتے ہوئے انہوں نے مناظر کی پیش کش میں کوئٹہ اور لندن کے مناظر کھینچے ہیں۔ ''خدا اور محبت'' کی منظر کشی میں ہاشم ندیم کے ہاں مقامی رنگ بھی موجود ہے۔ اور لندن کی فضائیں بھی کارفرما ہیں۔ وہاں کا ماحول، موسم، یونیورسٹی اور رہن سہن کا ذکر اس کہانی کا حصہ ہے۔ پس منظر میں کوئٹہ کے رہن سہن، رسم و رواج کا بیان، محبت کی خاطر قربانی دینا اور اسلام کو پھیلانا مقصود ہے۔ ان رجحانات کا تسلسل ناول کی ایسی خوبی ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی ان عوامل کے بارے میں لکھتی ہیں۔

> ''کوئی ادبی شہ پارا اپنے ماحول اور منظر سے ہٹ کر تشکیل نہیں پاتا۔ کردار نگاری کے ساتھ ساتھ منظر نگاری اور ماحول کی عکاسی ہی زندگی کی اس تصویر کو مکمل کرتی ہے۔ جس کو ناول میں پیش کیا گیا ہو۔''(۱۱)

ہاشم ندیم کے دوسرے ناول ''بچپن کا دسمبر'' میں محبت کو موضوع بنایا گیا ہے لیکن یہ محبت باقی کہانیوں سے مختلف ہے وہ اس طرح کہ اس میں محبت کا آغاز بچپن سے ہوتا ہے جس میں ایک بچے کے جذبات و احساسات کو بیان کیا گیا ہے اور عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ اس کی محبت میں شدت آتی رہتی ہے۔ بڑے ہونے پر اس کے احساسات و جذبات بچپن کے مقابلے میں مختلف ہو جاتے ہیں اور جوانی کی محبت کے جذبات اور نفسیاتی کشمکش کو کہانی میں اختتامی نقطہ بنا دیا گیا ہے۔ کہانی میں عام معاشرے سے چند ایسے کردار لیے گئے ہیں جن کے ذریعے مصنف نے مشرقی معاشرے کی نفسیات، جذبات و احساسات اور چند معاشرتی پابندیوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ صرف انسان کے مثبت روپ کو سامنے نہیں لایا گیا ہے بلکہ اس کے منفی رویوں کو بھی شامل رکھا گیا ہے۔

اس کہانی میں اصلاحی پہلو بھی موجود ہے۔جس میں بلوچستان کا رنگ جھلکتا ہے۔اس کی زبان و بیان پر مقامی اثرات ملتے ہیں اور ساتھ ہی کرداروں پر بھی مقامی رنگ چڑھا ہوا ہے۔منظر کشی میں کوئٹہ کے مناظر کا بیان موجود ہے۔کوئٹہ کا موسم، برف باری، بچوں کا کھیلنا ان سب کو بیان کیا گیا ہے۔مرکزی رجحان رومانیت ہے جو کہانی میں مختلف طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔اس کہانی میں معاشرتی رجحان بھی موجود ہے۔ایک محلے سے پورے معاشرے کی تصویر کشی کی گئی ہے۔جس سے قاری کو وہ دکھانا مقصود ہے جو ناول نگار موزوں سمجھتا ہے۔ڈاکٹر سہیل بخاری اس طرز اسلوب کو سراہتے ہوئے کہتے ہیں۔

> ''مسلسل ذاتی تجربات کی بنیاد پر ہر انسان کا ایک فطری انداز اور معیار قائم ہو جاتا ہے اور پھر وہ دنیا کے ہر واقعے پر ایک مخصوص زاویے سے نظر ڈالتا ہے اور اس کی تفسیر کرتا ہے۔ناول نگار جب قاری کے سامنے کچھ واقعات پیش کرتا ہے تو اس کا یہی مقصد ہوتا ہے کہ جس طرح اس نے زندگی کو دیکھا اور سمجھا ہے اس طرح قاری بھی اسے دیکھے اور سمجھے۔''(۱۲)

ہاشم ندیم نے اپنے اگلے ناول ''عبداللہ'' میں محبت کو موضوع بنایا ہے۔عشق حقیقی اور عشق مجازی کی تکلیفوں اور منزلوں کے بارے میں بیان کیا ہے۔اس کہانی میں عملی طور پر یہ بات نظر آتی ہے کہ عشق مجازی ہی عشق حقیقی کی پہلی سیڑھی ہے۔اللہ تک رسائی حاصل کرنا اور اس کی خوشنودی کا ہر پل، ہر لمحہ خیال رکھنا اتنا آسان نہیں۔اس کے لیے بے شمار امتحانات ہماری راہ دیکھتے ہیں۔اور قربانیوں کے بعد یہ اور نکھر کر، نئے عزم کے ساتھ سامنے آتا ہے۔اس کہانی میں تصوف کو موضوع بنایا گیا ہے۔تصوف کی راہ میں کیا مشکلات پیش آتی ہیں۔اس سے مقابلہ کس طرح سے کیا جاتا ہے؟ اس کا یہ جواب بھی موجود ہے کہ تصوف میں ہر وقت اللہ کی خوشنودی کی فکر رہتی ہے۔انسان اللہ کے بندوں کی مدد کرتا ہے اور خیال رکھتا ہے۔اس میں معاشرے کو بیان کرتے ہوئے اس کی برائیوں کو تحریر کیا گیا ہے۔انسان خود اپنے ہی ہاتھوں سے اپنی زندگی کیسے برباد کر رہا ہے اس کا بیان بھی موجود ہے۔اصلاحی پہلو یہ ہے کہ خود کو اتنا بلند و عظیم نہ سمجھو کہ اپنے سے نچلے طبقے کو کیڑے مکوڑے سمجھنے لگو۔

ہاشم ندیم کے ناول عبداللہ اور ''عبداللہ ii'' دونوں کے موضوعات میں اگرچہ یکسانیت پائی جاتی ہے لیکن کچھ نئے موضوعات بھی ہیں۔اس میں غریب لوگوں کو کہانی کا حصہ بنایا گیا ہے جن کی زندگی ظلم و جبر میں بسر ہوتی ہے۔اس کہانی میں معاشرتی کیفیات اس طرح سے بیان کی گئی ہیں کہ کہانی جس علاقے، ملک یا شہر کا رخ کرتی ہے وہاں پر اس کا تہذیب و تمدن نظر آتا ہے جس سے معلوم ہو جاتا ہے کہ کردار اس وقت کس جگہ پر موجود ہے۔

بلوچستان میں جن کہانیوں کے ماتحت ناول لکھے جا رہے ہیں۔ان میں ایسی کہانیاں موجود ہیں جو آفاقی

حیثیت رکھتی ہیں تاہم ان میں بعض کے موضوعات بھی نئے ہیں۔ بلوچستان میں اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناولوں کے عمومی رجحانات میں اہم ترین اصلاحی اور مقصدی، رومانوی، ترقی پسندانہ، اسلامی اور تصوف کے رجحانات حاوی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ناسٹلجائی رجحان بھی ان رجحانات کے ساتھ شیر وشکر ہو جاتا ہے۔ یعنی اس دور میں یہاں کے ناول نگاروں نے بہ یک وقت ان رجحانات سے استفادہ کیا ہے جو اردو ناولوں میں ہمیں ایک یا ایک سے زیادہ کی تعداد میں نظر آتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان سب کی موجودگی میں کوئی ایک توانا رجحان غالب دکھائی دیتا ہے۔ جس کے زیر اثر باقی کیفیتیں ترتیب پا کر اپنے اثرات کو نمایاں کرتی ہیں۔ ان سب کے ساتھ ساتھ سب سے دلچسپ اور اہم ترین رجحان بلوچستان کی تہذیب، معاشرت اور مقامیت کے رنگ ہیں جو ان ناولوں میں جا بجا اپنا حسن نمایاں کرتے نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کے ماتحت زبان و بیان کا ایک نیا پہلو بھی سامنے آتا ہے جو بعد کے کسی عرصے میں اردو لغت سازی کے لیے مفید سرمایہ ثابت ہوگا۔ یہ پہلو اردو کے ساتھ مقامی زبانوں کے الفاظ کے استعمال کی رنگا رنگی ہے جو بلوچستان کے ناولوں کو اردو کے اہم ناولوں کے ساتھ کھڑا کر کے اپنی خوشبو کو پھیلانے کی کوشش کر رہی ہے۔

حوالے، حواشی

۱۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مشمولہ آزادی کے بعد اردو ناول کی ہیت، اسالیب اور رجحانات، ص ۱۰۴، ۱۰۵

۲۔ پہلی جنگ عظیم، دوسری جنگ عظیم اور پھر ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کی وجہ سے پورے برصغیر میں بہ کثرت آبادیاں ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتی رہیں جن میں اہل علم بھی شامل تھے اس انتقال آبادی کی وجہ سے بلوچستان میں بھی بہت سے لوگ اپنی جائے سکونت بدل کر ان مقامات پر چلے گئے جن کا سراغ اب کسی بھی ذریعے سے نہیں ملتا ہے۔ بلوچستان کے پہلے ناول کے مصنف جگن ناتھ سیٹھی بلوچستان کے شہر لورالائی کو چھوڑ کر کب اور کہاں چلے گئے نہ تو پرانے مواد میں اس کا تذکرہ ہے نہ ہی جدید تحقیقات سے اس بارے میں کوئی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ غالب امکان یہی ہے کہ وہ ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کے بعد کسی وقت موجودہ انڈیا کے کسی علاقے میں منتقل ہو گئے تھے۔ اس عرصے میں ان کا ناول جن ہاتھوں تک پہنچا وہ بھی اس خطے میں نہ رہے یا ناول کی حفاظت نہ کر سکے۔ جس کی وجہ سے یہ ناول وقت کی گرد میں اس طرح دب کر رہ گیا کہ اب اس کے مندرجات کے بارے میں کسی کو کوئی علم نہیں ہے۔ ڈاکٹر انعام الحق کوثر نے اپنی کتاب ''بلوچستان میں اردو'' میں صرف اس قدر لکھا ہے کہ جگن ناتھ سیٹھی کا ناول ۱۹۱۵ء سے ۱۹۲۰ء کے درمیانی عرصے میں شائع ہوا تھا۔ اور اب اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ لورالائی کے قدیم پڑھے لکھے باسیوں نے اس کا مطالعہ کیا تھا جس سے اس کی موجودگی کی شہادت ملتی ہے۔ ڈاکٹر ضیاء الرحمٰن نے اس ناول پر اپنی تحقیقات میں اتنا اضافہ ضرور کیا ہے یہ ناول دو سو کی تعداد میں شائع ہوا تھا۔

۳۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ''آج کا اردو ادب'' ص ۱۷۲

۴۔ بلوچستان ہفت روزہ، ۹فروری ۱۹۳۶ء
۵۔ پہلی قسط کی اشاعت کے وقت متن سے پہلے مدیر نے ناول کے بارے میں جو مختصر معلومات فراہم کی تھیں ان میں ایک اہم پہلو یہ بھی سامنے لایا گیا تھا کہ اس ناول کا متن قسط وار شائع کیا جائے گا مگر دستیاب فائل میں موجود شماروں میں سے کسی میں بھی اس کی کوئی اور قسط شائع نہیں ہوئی ہے جس کے بارے میں مدیر نے کہیں بھی اپنی کسی رائے کا اظہار نہیں کیا ہے۔ اس وجہ سے یہ سراغ لگانا ممکن نہیں ہے کہ اس کی اشاعت کا سلسلہ کیوں روک دیا گیا تھا۔
۶۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام، ''ناول کا فن''، مشمولہ تنقیدیں، ص ۸۲۔۸۷۔
۷۔ آل احمد سرور، اردو ناول کا ارتقاء، مشمولہ، اردو نثر کا فنی ارتقاء، ص ۱۰۳۔۱۰۴۔
۸۔ ڈاکٹر انعام الحق کوثر، ''بلوچستان میں تذکرہ اردو'' ص ۲۰۳۔
۹۔ ڈاکٹر فاروق احمد، ''بلوچستان میں اردو زبان و ادب'' ص ۱۹۲۔
۱۰۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی، ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات'' ص ۳۰۔
۱۱۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی، ''اردو ادب کے افسانوی اسالیب'' ص ۸۳۔
۱۲۔ ڈاکٹر سہیل بخاری، ''اردو ناول کی تاریخ و تنقید''، ص ۱۵۔

کتابیات

۱۔ ابواللیث، صدیقی، ڈاکٹر، ۱۹۹۰ء ''آج کا اردو ادب'' رہبر پبلشرز، کراچی
۲۔ انعام الحق، کوثر، ڈاکٹر، ۲۰۰۶ء، ''بلوچستان میں تذکرہ اردو''، ادارہ تصنیف و تحقیق بلوچستان، کوئٹہ
۳۔ بلوچستان ہفت روزہ، ۹فروری، ۱۹۳۶ء
۴۔ خورشید الاسلام، ڈاکٹر، ۱۹۶۴ء تنقیدیں، طبع اول علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند
۵۔ سہیل، بخاری، ڈاکٹر، ۱۹۶۶ء، ''ناول نگاری'' مکتبہ میری لائبریری، لاہور
۶۔ فاروق احمد، ڈاکٹر، ۱۹۹۸ء، ''بلوچستان میں اردو زبان و ادب'' قلات پبلشرز، کوئٹہ
۷۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، ۲۰۰۷ء، ''اردو ادب کے افسانوی اسالیب'' ہائر ایجوکیشن کمیشن، اسلام آباد
۸۔ فردوس انور، قاضی، ڈاکٹر، ۱۹۹۹ء، ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، طبع دوم، مکتبہ عالیہ، لاہور
۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ۲۰۱۲ء، ''اردو نثر کا فنی ارتقاء''، الوقار پبلی کیشنز، لاہور
۱۰۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ۱۹۹۷ء، آزادی کے بعد اردو ناول ہیت، اسالیب اور رجحانات''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی

ترجمہ اور لسانیات: نئے مباحث

ڈاکٹر عظمیٰ سلیم*

Abstract:

This brief article narrates the relation of translation with linguistics. Apparently it look there may be no relation between these two thing depending upon one common thing language. But interestingly the writer has shown some similarities between these two spheres of knowledge.

علوم کے سراغ، دریافت، اور پھر ان کی مختلف شاخوں کے بارے میں جاننا ایک دل چسپ سلسلہ ہے۔ یہ لامتناہی سلسلہ نہ صرف دنیا بھر پہ چھایا ہوا ہے، بلکہ اپنی ابتدا سے پھیلاؤ تک ایک ایسی زنجیر کی حیثیت رکھتا ہے، جس کی کڑیاں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے میں یوں پیوست ہو جاتی ہیں کہ ان کو جدا کرنا ممکن نہیں رہتا۔ لسانیات کا علم، علوم کی ایک ایسی ہی شاخ سے تعلق رکھتا ہے، جہاں ان کڑیوں کی مضبوطی اہمیت رکھتی ہے۔ کیونکہ زبانوں کا سفر جاری رہنے سے ہی لسانیات کا علم جاری رہتا ہے اور اس سفر سے ہی اس علم کی مزید شاخیں جنم لیتی ہیں اور زبانوں کی تبدیلی کے اس سفر سے ہی لسانیات کے ارتقا کی راہیں ہموار ہوتی ہیں۔

انسانی زندگی کی ابتدا ہی سے رابطہ کی خواہش نے زبان کو جنم دیا اور صوتیات کی پیدائش سے قبل ہی انسان نے اپنی حرکات وسکنات کے ذریعے متوجہ کرنے کے فرض کو پورا کر لیا۔ یہ ایک دل چسپ حقیقت ہے کہ انسان کی پیدائش کے ساتھ ہی ربط کی خواہش پیدا ہوئی اور اس خواہش کی ترجمانی نے اول اول لسانیات کی تشکیل اور بعد ازاں ترجمہ کی ضرورت کو جنم دیا۔ رابطے اور ابلاغ کی اسی ضرورت نے ترجمے کو جنم دیا۔ مختلف سماجی گروہوں کے آپس میں بنیادی رشتوں پر نظر ڈالی جائے تو ابتدائی طور پر ان مختلف اشاروں اور حرکات وسکنات کو، جو ایک دوسرے پر اپنا موقف ظاہر کرنے کی غرض سے کیے گئے ہوں گے، ترجمہ ہی کی ایک قسم قرار دیا جا سکتا ہے، کیونکہ ایک خاص موقف کی ترسیل ہی دراصل ترجمہ ہے۔

انسان ابتدائے آفرینش سے ہی رابطے کی بنیادی خواہش رکھتا ہے اور اس خواہش کے نتیجے میں دنیا کے مختلف خطوں میں آبادیاں، تہذیبیں اور نسلیں رونق افروز ہوئیں۔ تاریخ گواہ ہے کہ میلوں، کوسوں اور قرنوں کے

* شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا۔

فاصلوں کے باوجود انسانوں کا رابطہ ہوا۔ اور اس رابطے کے لیے کبھی انہوں نے انسانوں اور زبانوں کا سہارا لیا اور کبھی زبان نہ جاننے کی صورت میں تراجم کا سہارا لینا پڑا۔ اس لحاظ سے زبانوں اور تراجم کا ساتھ پرانا ہے۔

زبان و ادب سے تعلق رکھنے والا ہر شخص جانتا ہے کہ ادب میں لسانیات اور ترجمے کی کیا حیثیت ہے؟ زبانوں کی لسانی سطح کے علاوہ تحریری اور ادبی سطح پر تراجم کی ضرورت مسلم ہے۔ لیکن ان دونوں میں جو مماثلتیں موجود ہیں، مشترکہ طور پر ان کی جانب اب تک بہ وجوہ کم توجہ کی گئی۔ موجودہ دور میں جب کہ ان دونوں کو جامعاتی تدریس میں ایک خاص حیثیت دی گئی ہے، یہ لازمی امر ہے کہ ان دونوں کے درمیان گہرے تعلق کو نظر انداز نہ کیا جائے۔ لسانیات اور ترجمے کے مابین مماثلتیں درج ذیل ہیں:

۱۔ دونوں قدامت کے اعتبار سے یکساں ہیں۔ ترجمہ نے بھی انسانیت کی ابتدا سے ابلاغ کا فریضہ انجام دیا اور زبانوں نے بھی ابتدائے آفرینش سے انسان کی ترجمانی کی۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کا یہ کہنا بجا ہے کہ؛

> ''انسانی تہذیب کی ترقی کسی ایک گروہ سے وابستہ نہیں۔ اس کی ترقی مجموعی انسانی ترقی ہے اور اس ترقی میں ترجمے کا بڑا ہاتھ ہے۔ یوں ترجمہ محض علوم کے فروغ ہی میں حصہ نہیں لیتا ہے بلکہ انسانی گروہوں کے درمیان ذہنی مفاہمت بھی پیدا کرتا ہے۔ غرض کہ اس کی اہمیت مسلم ہے۔''(۱)

۲۔ ترجمہ اور زبانیں دونوں، ترجمانی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ ترجمہ زبانوں کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے اور زبانیں اسی پل کی بدولت اپنا رشتہ ایک دوسرے سے استوار رکھتی ہیں۔

۳۔ دونوں کی کوئی حد مقرر نہیں، یعنی زبانوں کا دائرہ بھی لامحدود ہے اور ترجمے کا بھی۔ اس ضمن میں مرزا حامد بیگ کا کہنا ہے کہ:

> ''اس بات سے انکار نہیں کہ ہر زبان و ادب کے امتیازی جوہر خود اس کے اپنے زبان و ادب میں ہی نمو پاتے ہیں کہ وہ براہ راست اس زبان و ادب کے قومی شعور کی پیداوار ہوتے ہیں لیکن ترجمہ اس کی حدود کو لامحدود کرنے میں مدد و معاون ثابت ہوتا ہے اور ہر زبان کی ادبیات کے محدود و مخصوص دھارے میں ایک اور زبردست دھارے کا اضافہ کر دیتا ہے۔''(۲)

۴۔ اقوام، تہذیب و معاشرت، نسلوں، علاقوں کی جھلک دونوں میں نمایاں ہے۔ زبان مختلف تہذیبوں کا سفر ہے اور ترجمہ اس کی جھلک دوسری زبانوں تک پہنچاتا ہے۔ حسن الدین احمد کے خیال میں:

> ''ایک زمانہ کے ادبی ماحول اور دوسرے زمانہ کے ادبی ماحول میں کچھ بنیادی فرق ہوتا ہے اور بعض اقدار مشترک ہوتے ہیں۔ ترجموں کے ذریعے ہم ان کا پوری طرح جائزہ لے سکتے ہیں۔''(۳)

۵۔ دونوں شعبوں کا ایک تاریخی پس منظر اور ادب میں ایک واضح روایت موجود ہے۔ ہر زبان میں مختلف اصناف اور مختلف زمانوں میں تراجم کا ایک مخصوص کردار موجود ہے۔ یہی نہیں بلکہ دنیا کے تمام بڑے فلسفے اور افکار ترجمے کی بدولت ہی ہم تک پہنچتے ہیں۔ ادب کا نقطہ آغاز بھی تراجم ہی ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر غلام علی الانہ کا کہنا ہے:

> ''ہر زبان کے نثری ادب میں تخلیقی اور شعری ادب میں پہلے تراجم کا عمل شروع ہوتا ہے۔۔۔ ہمارے ادیبوں نے ترجمہ شدہ فن پاروں سے متاثر ہو کر تخلیقی کام شروع کیا۔ گویا تراجم کے دور سے ادب کا تخلیقی دور شروع ہوتا ہے، یعنی تخلیقی ادب کا انحصار بڑی حد تک ترجمہ شدہ فن پاروں پر ہی ہوتا ہے۔''(۴)

۶۔ زبانوں کی زندگی ترجمے کی مرہونِ منت ہے اور ترجمے کی زندگی زبانوں کی محتاج۔ زبانوں کے لین دین کے اس خاص کردار کے متعلق خالد اقبال کہتے ہیں:

> ''زبانوں کی یہ ترقی کئی سطحوں سے ہوتی ہے۔ مثلاً ذخیرہ الفاظ کا تبادلہ، محاوروں اور محاکات میں تبادلہ علمی، تخلیقی، تحقیقی انداز میں تبدیلی، زبانوں کے ادب میں بطور خاص اسلوب اور ہیئت کی متنوع صورتیں بلاشبہ ترجمہ کی مرہون منت ہیں۔''(۵)

۸۔ ترجمہ دو زبانوں کے درمیان پل بناتا ہے۔ زبانیں ترجمے کے ذریعے ہی ملاپ کا سفر مکمل کر سکتی ہیں۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی یہ رائے اس لحاظ سے صائب ہے کہ:

> ''ترجمہ عملی سطح پر دو زبانوں اور دو تہذیبوں کے درمیان پل بنانے کا کام کرتا ہے اور متن کا اس کی تمام اسلوبی خصوصیات اور تہذیبی بو باس کے ساتھ کسی دوسری زبان میں منتقل ہو جانا ہی ترجمے کا اصل گن ہے۔''(۶)

۹۔ ترجمہ الفاظ و تراکیب کی تشکیل میں زبانوں سے استفادہ کرتا ہے۔ اور زبانیں ہمیشہ کچھ لو اور کچھ دو کے اصول پر عمل کرتی ہیں۔ لہٰذا اس دو طرفہ عمل کے دوران ترجمہ شدہ زبانوں سے الفاظ و تراکیب دوسری زبانوں میں داخل ہوتے اور ان میں اضافہ کا سبب بنتے ہیں۔

۱۰۔ علوم و فنون کی منتقلی کی غرض سے ترجمہ اور زبانیں دونوں ہی اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ خصوصاً کلچرل گلوبلائزیشن کا یہ تقاضا ہے کہ ترقی یافتہ اقوام کے سرمائے کو آگاہی حاصل کی جائے۔(۷)

۱۱۔ لسانیات کی تشکیل میں لفظیات اور معنیات اہم کردار ادا کرتے ہیں اور ترجمہ بھی لفظ اور معنی کے رشتے پر زور دیتا ہے۔ دونوں میں تہہ در تہہ معنویت کی گنجائش موجود ہوتی ہے۔ زبانوں کی اس معنویت کو اجاگر کرنے میں ترجمہ مددگار ثابت ہوتا ہے۔

اب تک کی صورت حال کے مطابق لسانیات کو تو ایک اہم موضوع سمجھا گیا لیکن ترجمہ کی حیثیت کو نظر انداز کیا جاتا رہا۔ اب جامعات اس جانب متوجہ ہو رہی ہیں تو ان رشتوں پر بحث کرنا ضروری ہے، جو لسانیات کے

مطالعے میں ترجمے کی اہمیت پر مبنی ہیں۔اس لحاظ سے ترجمہ لسانیات کے علم کی ایک اہم شاخ کی حیثیت رکھتا ہے۔

لسانیات، ادب اور ترجمے کا ساتھ کسی ایک خاص صنف یا کسی ایک خاص عہد تک محدود نہیں بلکہ ان کے رشتے لامحدود ہیں۔ ہر عہد میں زبانوں کا تعلق ترجمہ کے ساتھ رہا اور ہر صنف کے مختلف زبانوں میں تراجم کی گنجائش موجود ہوتی ہے۔اس لحاظ سے یہ دونوں لازم وملزوم ہیں۔جس طرح لفظ اور معنی کے رشتے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح زبانوں کی معنویت کو اجاگر کرنے کے لیے ترجمے کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔اردو زبان کے حوالے سے دیکھا جائے تو ترجمہ کا سفر ترقی کا سفر ہے۔ترجمہ اولین ضرورت ہے، خواہ وہ نصابی سطح پر ہو، ادبی سطح پر یا لسانی سطح پر۔علوم وفنون کی ترقی بھی اسی صورت ممکن ہے، جب تراجم کی صورت میں خاطر خواہ مواد کسی زبان میں موجود ہو۔

زبانوں کے ارتقا کے سفر میں بھی ترجمہ ایک خاص کردار ادا کرتا ہے۔ پاکستانی زبانوں پر ایک طائرانہ نظر ڈالی جائے تو بہت سی زبانیں اب بول چال سے نکل کر ادب کے مراحل طے کر کے معیاری زبان کے درجے تک پہنچ چکی ہیں۔زبانوں کی ترقی کے اصول کے مطابق پس ماندہ زبانیں ہمیشہ سے اپنی ترقی کے لیے ترقی یافتہ زبانوں کی محتاج ہوتی ہیں۔اگر اسی اصول کے تحت پاکستانی زبانوں کا جائزہ لیا جائے تو مختلف پاکستانی زبانیں اردو اور دیگر بین الاقوامی زبانوں کے ساتھ رابطے کی منتظر ہیں۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب جامعاتی تحقیق کے ذریعے ترجمے کا ایک خاص کردار زبانوں میں سامنے لایا جائے، جس کے ذریعے نہ صرف لسانیات بلکہ ادب میں اضافے بھی سامنے آسکیں گے۔ان اجافوں کے ساتھ ساتھ تخلیقی عمل کو نئی جہات سے بھی آشنا کرنے میں مدد ملے گی اور تنقید وتحقیق کے وسیلے سے ادب میں خیال افروز مباحث کا دروازہ کھلے گا۔ **(۸)**

حوالہ جات

۱۔ حامد بیگ، مرزا، ڈاکٹر: مغرب سے نثری تراجم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مئی ۱۹۹۸ء، ص ۱۹۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۔

۳۔ حسن الدین احمد: فن ترجمہ، مشمولہ، فن ترجمہ کاری (مباحث)، مرتبہ ڈاکٹر صوبیہ سلیم، محمد صفدر رشید، ادارہ فروغ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص ۸۵۔

۴۔ غلام علی الانہ، ڈاکٹر: ادب میں تراجم کی اہمیت، مشمولہ اردو زبان میں ترجمے کے مسائل، مرتبہ اعجاز راہی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۲ء، ص ۲۱۔

۵۔ خالد اقبال: فن ترجمہ اصول ومبادیات (تحقیقی مطالعہ)، جھوک پبلشرز، ملتان، ۲۰۱۳ء، ص ۱۴۔

۶۔ حامد بیگ مرزا، ڈاکٹر: مغرب سے نثری تراجم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۸ء، ص ۱۶۔

۷۔ خالد اقبال: فن ترجمہ اصول ومبادیات (تحقیقی مطالعہ) جھوک پبلشرز، ملتان، ۲۰۱۳ء، ص ۱۹۔

۸۔ غلام شبیر رانا، ڈاکٹر: اسیر عابد کا منظوم ترجمہ، دیوان غالب (پنجابی) مشمولہ، ماہ نو، فروری ۱۹۹۴ء، ص ۲۴۔

کلاسیکی موسیقی کے پاکستانی گھرانے

ڈاکٹر جواز جعفری*

Abstract:

Thinking of "The Gharana", We deem Concept of a well prosperous and happy family. In the Art of Music "Gharana" is purely a scholarly and Cultural term.

Muslims introduced "Gharana Gayke" in India. Gharana conventions of replaced previously established Matts and 'Banies'. Ashonishingly, no hindu singer established any Gharana. Rather all great hindu singers attached to Muslim Gharanas. In this article important questions have been raised. That may deal Gharana and its nature, how Gharana comes into being, which plays more effective role in Gharana making; is its either time factor or style.

In this artical I discused those Gharanas wich are baised on Pakistani homeland. These Gharanas estabilshed great traditions of clasical music in Pakistan.

ہماری روزمرّہ زندگی میں گھرانے کا لفظ بنیادی سماجی اکائی کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔یعنی خونی رشتوں کا ایک ایسا مجموعہ جو چھوٹے بڑے، دور اور قریب کے رنگا رنگ رشتوں پر مشتمل ہو مگر کلاسیکی موسیقی کی دنیا میں گھرانہ ایک علمی و تہذیبی اصطلاح کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہاں گھرانہ خونی اور غیر خونی رشتوں پر مشتمل فنکاروں کا ایک ایسا سلسلہ ہے جو کلاسیکی گائیکی کے ایک خاص انداز یا اسلوب کو نسل در نسل آگے بڑھانے کے لیے کوشاں ہوں۔ مسلمانوں کے برصغیر میں وارد ہونے سے پہلے یہاں متوں اور بانیوں کے تصورات رائج تھے مگر مسلمانوں نے

* صدر شعبہ اُردو، ایم۔اے۔او کالج، لاہور

ہندوستانی اور ایرانی موسیقی کے تال میل سے برصغیر میں گھرانے کا نظام متعارف کرایا۔ گھرانہ گائیکی کے نتیجے میں برصغیر میں گائیکی کے بے شمار دبستان وجود میں آئے اور ان گھرانوں نے گائیکی کے اپنے اپنے اسالیب کے ذریعے کلاسیکی موسیقی کی ترویج میں اپنا اپنا کردار ادا کیا۔

یوں تو پاکستان اور ہندوستان میں کلاسیکی موسیقی کے بے شمار گھرانے پائے جاتے ہیں۔ مگر اس مختصر سے مضمون میں صرف انہی گھرانوں کو زیر بحث لایا جائے گا جن کی جائے پیدائش ان علاقوں میں واقع تھی جو تقسیمِ ہندوستان کے وقت پاکسان کے حصے میں آئے یا پھر ان گھرانے کے فنکاروں نے ہندوستان میں قیام کرنے کی بجائے پاکستان کی طرف ہجرت کی اور پاکستان میں آباد ہو جانے کے بعد اپنے اپنے گھرانوں کو نئے سرے سے منظّم کیا۔

اگرچہ قیام پاکستان سے قبل کلاسیکی موسیقی کے درمیان کوئی دیوار نہیں اُٹھائی گئی تھی اور نہ ہی اسے ہندو مسلم خانوں میں تقسیم کرنے کی نوبت آئی تھی بلکہ ہندو مسلم گویّوں نے پچھلے ہزار سال سے موسیقی کی ترویج میں مل کر حصہ لیا تھا مگر قیامِ پاکستان کے فوراً بعد جہاں بہت سی دوسری چیزوں کو پاکستانیات کے رنگ میں رنگا گیا وہیں کلاسیکی کی موسیقی کو بھی مشرف بہ اسلام کرنے کی کاوشوں کا آغاز کر دیا گیا۔ ان کاوشوں کے دوران ایک طرف تو کلاسیکی موسیقی کی بندشوں میں سے ہندومت کے دینی اور ثقافتی مظاہر کو نکال باہر کر کے ان میں اسلامی شعائر بھرتی کرنے کی مہم کا آغاز ہوا اور دوسری طرف بعض دُھرپد گانے والے گھرانوں کے فنکاروں کو خصوصی تعصب کا نشانہ بنایا گیا۔ موسیقی کو مختلف خانوں میں بانٹنے والے ان افراد اور اداروں کی اس مہم کے نتیجے میں کلاسیکی موسیقی ایک نئے بحران کا شکار ہو گئی۔ کلاسیکی موسیقی کے بارے میں شروع دن سے معاندانہ روّیہ اختیار کیا گیا کبھی اس کا تعلق عیش و نشاط کے ساتھ جوڑا گیا اور کبھی اسے غیر شرعی سرگرمی کے طور پر پیش کیا گیا۔ اس غیر دوستانہ ماحول کے باوجود بھی موسیقی کے مختلف گھرانوں نے اپنا کام جاری رکھا اور اپنے اپنے گھرانے کی گائیکی کے مخصوص اسالیب اور رنگوں کو آگے بڑھاتے رہے۔ یہاں ہم پاکستان میں واقع موسیقی کے ان گھرانوں کے تاریخی پس منظر، مختلف فنکاروں کے شخصی حالات اور ان کی گائیکی کے اسالیب کا مطالعہ پیش کریں گے۔

1- گوالیار گھرانہ:

گوالیار (مدھیہ پردیش) ہندوستان کا ایک ایسا شہر ہے جو ہمیشہ سے ہر طرح کی موسیقی اور سیاسی اقتدار کا مرکز رہا ہے۔ نہ صرف گوالیار کے لوگ موسیقی کے اعلیٰ ذوق سے آراستہ تھے بلکہ یہاں کا راجا مان سنگھ (۱۴۸۵ء-۱۵۱۶ء) خود بھی ایک بڑا موسیقار تھا۔ یہ زمانہ دھرپد کے عروج کا زمانہ تھا مگر کرناٹکی زبان میں ہونے کی وجہ سے دھرپد گانا آگرہ اور گوالیار کے لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتا تھا چنانچہ راجا مان سنگھ نے موسیقی کے شائقین کی سہولت کے

لیے بہت سے دُھرپد کرناٹکی سے گوالیاری زبان میں تصنیف کرائے اور یوں یہ گانا گوالیار، آگرہ اور اس کے گردو نواح میں مقبول ہوا۔

علاوہ ازیں گوالیار کے راجا کا ایک اور کارنامہ بھی موسیقی کی تاریخ میں سنہری حروف سے لکھے جانے کے قابل ہے۔ ہندوستانی اور ایرانی موسیقی کے ملاپ سے کلاسیکی موسیقی میں جو فنّی جھول پیدا ہو گیا تھا راجا مان سنگھ نے اس فنّی جھول کو ختم کرنے کے لیے اس عہد کے عظیم گوّیوں (نائیک محمود، نائیک مچھو، نائیک بھنو، نائیک لوہنگ اور نائیک کرن) پر مشتمل ایک کمیشن قائم کیا تاکہ دونوں خطوں کی موسیقی کے ملاپ سے پیدا ہوانے والے فنّی جھول کو ختم کیا جا سکے۔ اس سے قبل اسی قسم کا کام عربی اور ایرانی موسیقی کے اختلاط کے حوالے سے عرب کا ایک ذہین موسیقار سعید ابن مسجعہ بھی کر چکا تھا(۱)۔ گوالیار کو ایک اور قابل فخر اعزاز بھی حاصل ہے کہ دربارِ اکبری کے سب سے قابلِ فخر گائیک میاں تان سین (۱۵۸۹ء) کا تعلق بھی گوالیار ہی سے تھا۔ گویا گوالیار نہ صرف دھرپد اور خیال گائیکی کا قدیم ترین مرکز رہا، بلکہ اسے بہت سے گھرانوں کا سرچشمہ ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے(۲)۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ آج کے بہت سے خیال گانے والے گھرانوں کی جڑیں گوالیار گائیکی میں پیوست ہیں۔ ایک روایت کے مطابق خیال گائیکی کے اس قدیم ترین گھرانے کے بانی استاد غلام رسول خان ہیں جن کا تعلق لکھنؤ سے تھا اور ٹیپّو کے موجد میاں غلام نبی شوری رشتے میں ان کے بھتیجے تھے۔ اگرچہ آج یہ گھرانہ استاد حدو حسّو خان کے حوالے سے شہرت رکھتا ہے مگر اس گھرانے کے ایک نامور فنکار استاد نتھن پیر بخش نے گوالیار گھرانے کی روایات سازی اور گھرانے کو انفرادی خدوخال عطا کرنے میں نمایاں ترین کردار ادا کیا۔

استاد نتھن پیر بخش خان ایک طرف استاد حدو حسّو خان کے نانا اور دوسری طرف استاد غلام رسول خان کے پڑپوتے تھے۔ یہ وہی استاد غلام رسول خان ہیں جو اپنی تان بازی کے لیے خصوصی شہرت رکھتے تھے۔ استاد نتھن پیر بخش کے والد استاد مکھن خان اور چچا شکر خان دونوں نہ صرف اعلیٰ پائے کے گوّیے تھے بلکہ دونوں کا تعلق موسیقی کی شاہانہ روایات سے تھا۔ خیال گائیکی کے ایک اور نامور گائیک استاد بڑے محمد خان، استاد شکر خان ہی کے بیٹے تھے جنہوں نے خیال گائیکی میں زمزمہ اور تانوں کے حوالے سے کئی جہتوں سے اضافے کیے۔

گوالیار گھرانے کے نقش گر استاد نتھن پیر بخش کے نواسے استاد حدو حسّو خان جو گوالیار اسکول کے ممتاز ترین موسیقار سمجھے جاتے ہیں، دونوں بھائی مغل دربار کے نمایاں ترین گوّیے شمار کیے جاتے تھے۔ گوالیار گھرانے کی تخلیقی روایات کے حوالے سے کئی روایتیں پائی جاتی ہیں۔ ایک روایت کے مطابق استاد نتھن پیر بخش گوالیار ہی میں مقیم رہے اور انہوں نے بڑی محنت اور ریاضت کے بعد گوالیار گھرانے میں خیال گائیکی کے فروغ کے لیے بنیادی

نوعیت کا کام کیا۔ایک روایت کے مطابق استاد نتھن پیر بخش نے حدو حسّو خان کے تیسرے بھائی استاد نتھو خان کے ساتھ مل کر گوالیار گھرانے کی بنیاد رکھی مگر معروف ترین روایت کے مطابق استاد نتھن پیر بخش لکھنؤ دربار سے منسلک تھے مگر یہاں استاد شکر خان کے ساتھ معاصرانہ چشمک کے نتیجے میں انہوں نے لکھنؤ کو ہمیشہ کے لیے خیر باد کہا اور اپنے نواسوں استاد حدو حسّو خان کے ساتھ ہمیشہ کے لیے گوالیار چلے آئے۔آج گوالیار گھرانے کی جو روایات ہم تک پہنچی ہیں وہ انہی عظیم فنکاروں کی مسلسل ریاضت کا نتیجہ ہیں۔استاد حسّو خان تو نوجواں مرگ ثابت ہوئے مگر استاد حدو خان اور ان کے بیٹوں استاد رحمت خان (۱۹۲۲ء-۱۸۵۵ء)اور نثار خان نے گوالیاری موسیقی کو احساسات و جذبات سے آراستہ کرنے کے حوالے سے قابلِ قدر اضافے کیے۔سہسوان کے استاد عنایت حسین خان نے خیال گائیکی میں استاد حدو خان ہی کی پیروی کی۔استاد خدو خان ایسے شاندار فنکار تھے کہ ان کے ساتھ دو طنبورے، دو سارنگیاں، دو ساز ندے آس دینے والے اور ایک طبلچی سنگت کرتا تھا مگر پھر بھی سارے ساز ندے ساتھ دینے سے عاجز آ جاتے تھے(۳)۔استاد حدو حسّو خان نے گانا استاد بڑے محمد خان سے چُھپ کر سیکھا تھا۔ استاد کو جب معلوم ہوا تو وہ ناراض ہوئے۔تب استاد نے شاگردوں کو نیچا دکھانے کے لیے جبڑے کی تان کہی مگر ذہین شاگردوں نے وہ بھی نقل کر لی، جبڑے کی تان اسی پس منظر میں آج بھی گوالیار گھرانے میں رائج چلی آ رہی ہے حالانکہ دوسرے گوّیے اسے پسند نہیں کرتے۔

آج گوالیار گھرانے کے گوّیے دھما کہ خیز گانا نہیں گاتے۔اس گھرانے سے مسلمانوں کے ساتھ ساتھ ہندو گوّیوں نے بھی خوب استفادہ کیا۔پنڈت شنکر، ان کے بیٹے کرشنا راؤ اور ان کے بیٹے پنڈت لکشمن کرشنا راؤ، راجا بھبھا پونچھ والے، منجو کلکرنی، مالیتی راجوکر، پنڈت ویشنو ڈگمبر ، ڈی وی پُلسکر، پنڈت اونکار ناتھ ٹھاکر، نارائن راؤ، اور پنڈت بھاسکر راؤ جیسے ممتاز گوّیے اسی گھرانے کے شاگرد ہیں۔گوالیار گھرانے کے ایک اور نامور فرزند استاد بھائی لعل انہی پنڈت بھاسکر راؤ کے شاگرد ہیں۔اس گھرانے کے ایک نامور گائیک استاد بنّے خان ہیں اور اس کی نسل میں استاد سندھے خان، استاد جمال خان، مُرادخان، مصری خان، احمد خان، رحمت علی خان جیسے فنکار پیدا ہوئے۔آگے چل کر استاد بنّے خان کی گائیکی استاد پیارے خان کے ذریعے ان کے بیٹے استاد اُمید علی خان اور استاد غلام رسول خان تک پہنچی۔مشہور گائیک استاد حمید خان اور استاد فتح علی خان (جو کہ استاد غلام رسول خان کے بیٹے تھے) اپنے والد کی بجائے اپنے تایا استاد اُمید علی خان کے شاگرد ہوئے۔اس گھرانے کے دیگر نامور فنکاروں میں منظور علی خان، گامن خان، جسّے خان، مبارک علی خان (جن سے اللہ دِیا خان نے فیض اُٹھایا) قدرت اللہ خان، عاشق علی خان، مولا بخش خان اور ان کے بیٹے استاد توکل حسین خان نمایاں حیثیت کے حامل سمجھے جاتے ہیں۔آجکل اس گھرانے کے سب

سے اہم گائیک استاد فتح علی خان ہیں جو اپنے گھرانے کی شاندار روایات کے امین ہیں۔

جہاں تک گوالیار گھرانے کے خصوصی امتیازات کا تعلق ہے۔ یہاں خیال، ترانہ اور ٹھمری نہایت سلیقے سے گائی جاتی ہے۔ اگرچہ ہر گھرانہ مکمل طور پر خیال گائیکی میں ڈھل چکا ہے مگر آج بھی اس گائیکی پر دھرپد کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ گانا کُھلے گلے کا استعمال کرتے ہوئے پورے زور مگر کنٹرول سے گایا جاتا ہے۔ گوالیاری فنکاروں میں بول تان، لے کاری اور گُھمک کی تانیں اپنی اصلی شکل میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس گانے کی امتیازی شان سادگی اور دلآویزی ہے۔ یہاں سُر لگانے کے مشکل اور پیچیدہ انداز نہیں پائے جاتے، آسان بندشیں آغاز ہی سے فنکار اور سامعین میں قریبی تعلق قائم کرنے میں خاصی معاون ثابت ہوتی ہیں۔ اس گھرانے کی عام لے مدھ لے ہے جو جے پور والوں سے نسبتاً تیز ہے۔ سادگی کے علاوہ معروف راگوں کا انتخاب بھی گانے میں پُراسراریت پیدا کرنے کی بجائے ابلاغ کو آسان بناتا ہے۔ گوالیار گھرانے میں انترے تک رسائی سے پہلے استھائی کو دوبار گایا جاتا ہے جبکہ بہلاوا میں 'ما' سب سے نچلا اور 'پا' سب سے بلند سُر ہوتا ہے اور راگ میں روہی اور امروہی کی بھی یہی ترتیب رکھی جاتی ہے۔ بہلاوا، استھائی اور انترے میں تقسیم ہو چکنے کے بعد دُگن کا آلاپ شروع ہو جاتا ہے لیکن بنیادی لے وہی رہتی ہے۔ اس کے بعد بول اور آلاپ کی باری آتی ہے جس میں متن کے الفاظ کو کئی رنگوں سے ادا کیا جاتا ہے، اس میں کثرت سے مُرکیوں کا استعمال کیا جاتا ہے جو راگ کی آرائش میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ اس گھرانے میں راگ الیہ بلاول، ایمن، بھیروں، سارنگ، شری، گوڈ ملہار اور میاں کی ملہار کثرت سے گائے جاتے ہیں۔ یہی وہ امتیازی خدوخال اور تخلیقی روایات ہیں جو گوالیار گھرانے کو دیگر گھرانوں سے ممتاز کرتی ہیں۔

2- پٹیالہ گھرانہ

تلونڈی، ہریانہ، شام چوراسی اور کپورتھلہ پنجاب کے چار ممتاز اور قدیم گھرانے ہیں (۴)۔ پنجاب کے قدیم گھرانوں میں پٹیالہ نسبتاً نیا اور شاندار روایات رکھنے والا کلاسیکی موسیقی کا ایک بڑا گھرانہ ہے۔ جس نے دستوری موسیقی کے فروغ میں نسل در نسل قابلِ قدر خدمات سرانجام دیں۔ اس گھرانے کے بانی تو استاد کالو خان ہیں جو ایک زمانہ میں گوکھی بائی سہارن پور والی کے سارنگی نواز ہوا کرتے تھے اور گوکھی بائی اُن کی شاگرد بھی تھیں (۵)۔ ایک روایت کے مطابق بابا کالو کا تعلق دلّی گھرانے سے تھا لیکن اس گھرانے کی روایات سازی میں اصل کردار استاد علی بخش اور استاد فتح علی خان نے ادا کیا۔ علی بخش خان گھرانے کے بانی استاد کالو خان کے بیٹے تھے جبکہ استاد فتح علی خان کے والد کا نام خیرات علی خان تھا۔ جبکہ بعض لوگوں نے ان کا نام محبوب علی طبلہ نواز بھی لکھا ہے۔ اس حقیقت سے بہت کم قارئین آگاہ ہیں کہ استاد علی بخش اور استاد فتح علی خان آپس میں سگے بھائی نہیں تھے مگر انہوں نے ساری

زندگی سگے بھائیوں کی طرح ہی بسر کی۔ جب بابا کالو اپنے بیٹے علی بخش کو گوکھی بائی کے سپرد کرنے جا رہے تھے تو اُن کی بیوی نے کہا کہ ''فتح علی بھی تو اپنا ہی بچہ ہے پھر دونوں آپس میں گہرے دوست بھی ہیں۔ لہٰذا اسے بھی سکھانے کے لیے ساتھ لیتے جاؤ''، چنانچہ بابا کالو نے بیوی کا مشورہ مانتے ہوئے دونوں لڑکوں کو گوکھی بائی کی شاگردی میں دے دیا۔ گوکھی بائی نے دونوں بچوں پر خوب محنت کی دراصل وہ استاد تان رس خان کے ساتھ ایک پرانا حساب چکانے کے لیے ان بچوں کو تیار کر رہی تھیں۔ قصہ یوں ہے کہ ایک زمان میں گوکھی بائی نے استاد تان رس خان کی شاگرد بننے کی خواہش کا اظہار کیا تھا مگر استاد صاحب نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ وہ طوائفوں کو نہیں سکھاتے۔ چناچہ ۱۸۷۶ء میں گوکھی بائی ان دونوں بچوں کو ساتھ لے کر جے پور پہنچی تا کہ استاد تان رس خان کے مقابلے میں اپنے دو شاگردوں کو اُتار کر اپنی توہین کا بدلہ لے سکے۔ ادھر علیا فتو نے کچھ اور ہی سوچ رکھا تھا دونوں نے تان رس خان کے مقابلے میں اُترنے کے بجائے ان سے التجا کی کہ وہ ان دونوں کو اپنی شاگردی میں لے لیں۔ ادھر گوکھی بائی بھی اپنے کیے پر شرمندہ ہوئیں اور یوں یہ بچے تان رس خان کی شاگردی میں قبول کر لیے گئے (۶)۔

علیا فتو کے نام سے مشہور اس جوڑی نے گوالیار کے استاد حدو حسّو خان، سینی گھرانے کے بہادر حسین خان، دہلی گھرانے کے تان رس خان کے علاوہ استاد مبارک علی خان سے بھی استفادہ کیا مگر دونوں گوّیوں کو تراش کر ہیرے بنانے کا کام استاد تان رس خان ہی نے انجام دیا جن سے انہوں نے پورے دس برس تک تعلیم حاصل کی۔

اس گھرانے کی روایات کو خصوصی شہرت و اہمیت اس وقت حاصل ہوئی جب پٹیالہ کے مہاراجہ نے استاد فتح علی خان اور استاد علی بخش کو سرکاری سرپرستی میں لے کر دونوں گوّیوں کو بالترتیب کرنیل اور جرنیل کے خطابات سے نوازا۔ علیا فتو ہی وہ عظیم فنکار ہیں جنہوں نے پٹیالہ کو گھرانے کی عظمت کے درجے پر فائز کیا۔ اُن کی زوردار گائیکی نے ہندوستان کے کونے کونے میں دھوم مچادی۔ پٹیالہ گھرانے میں بڑے فنکاروں کی ایک بڑی تعداد موجود ہے جن میں استاد میاں جان خان، احمد جان خان، استاد الیاس خان، صابر حسین خان، عطا حسین خان، استاد نتھو خان (حسین بخش گلو کے والد)، استاد عبدالعزیز خان بینکار، ان کے فرزند عبداللطیف خان، استاد امجد امانت علی خان، اسد امانت علی خان، شفقت امانت علی خان، استاد حامد علی خان، رستم فتح علی خان، سلمان خان، سردار بائی، بھائی اروڑہ، استاد اللہ دِیا مہربان، محمد حسین سارنگ، زاہدہ پروین، استاد رمضان خان اور ان کے بیٹے استاد عبدالرحمان خان جو ہندوستان چلے گئے تھے، کے نام خصوصیت سے لیے جا سکتے ہیں۔

اس گھرانے کے ایک اور قابلِ فخر فرزند استاد عاشق علی خان ہیں جو اس گھرانے کی گائیکی کے نمائندہ ترین فنکار ہیں۔ عاشق علی خان کے والد اور پٹیالہ گھرانے کے بانی استاد فتح علی خان انہیں بچپن ہی میں یتیم چھوڑ

گئے۔ اگرچہ لاہور کے بیشتر گوّیے فتح علی خان (کرنیل) کی شاگردی پر فخر کرتے تھے مگر ان کے یتیم بیٹے کا ہاتھ پکڑنے والا کوئی نہ تھا تاہم سردار بائی نے ان کے سر پر دستِ شفقت رکھا۔ کلاسیکل گانے سے قبل استاد عاشق علی خان غزل اور کافی گایا کرتے تھے۔ ایک روز چند سازندوں نے کہا کہ ''اتنے بڑے باپ کے بیٹے ہو کر کلاسیکل کی بجائے غزلیں گاتے ہو۔'' یہ بات عاشق علی خان کے دل پر چوٹ کی طرح لگی۔ انہوں نے عہد کیا کہ اب پٹیالہ سے لاہور اُسی وقت آؤں گا جب کلاسیکل گانے کے قابل ہو جاؤں گا۔ یہ عہد کرنے کے بعد سیدھے اپنے ماموں امیر خان کے پاس ملتان پہنچے اور ان سے کلاسیکل کی تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد سیالکوٹ کا رُخ کیا جہاں ان کے والد کے ایک شاگرد استاد امام دین رہتے تھے۔ انہوں نے عاشق علی خان کو چارپائی پر بٹھایا اور خود زمین پر بیٹھ کر اپنے استادزادے کو تعلیم دی۔ اس کے بعد عاشق علی خان کی تعلیم و تربیت کی ذمہ داری ان کے ماموں استاد مہربان خان نے قبول کی جو بقول سراج نظامی پنجاب کے سب سے بڑے گوّیے تھے۔ استاد عاشق علی خان اگرچہ آتے ہی اپنے عہد کے تمام گوّیوں پر چھا گئے مگر بعض ناقدینِ موسیقی کے خیال میں اپنے والد سے براہِ راست تعلیم حاصل نہ کر سکنے کے باعث ان کی گائیکی اپنے گھرانے کے مخصوص انداز سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔ عاشق علی کان نے کسی مرد گوّیے کو اپنا شاگرد نہیں بنایا البتہ مختار بیگم اور فریدہ خانم جیسی گلوکارائیں ان کی یادگار ہیں۔ مگر بعض دوسری روایات کے مطابق استاد بڑے غلام علی خان ان کے چھوٹے بھائی امانت علی خان قصوری، چھوٹے عاشق علی خان، حسین بخش ڈھاڈی، رفیق غزنوی، اللہ دینو خاں (سندھ) اور استاد سرہنگ خان (افغانستان) جیسے نامور موسیقار، عاشق علی خان ہی کے شاگرد ہیں۔

استاد علی بخش کے بیٹے اختر حسین خان، عاشق علی حسین جیسی شہرت و ناموری تو حاصل نہ کر سکے کہ ان کی آواز میں وہ رس نہ تھا جو اس گھرانے کا خاصا سمجھا جاتا ہے تاہم وہ صحیح خوانی اور فنّی صحت جیسے اوصاف سے مالا مال تھے۔ بیسویں صدی کے وہ عظیم فنکار جنہیں اس گھر کے مکمل ترین نمائندے کہا جا سکتا ہے وہ استاد امانت علی خان اور استاد فتح علی خان ہیں۔ رس میں ڈوبی آواز، گانے کا منفرد انداز، دُرت لے میں تانوں کا سلیقہ اور مُرکیوں اور پلٹوں کی مدد سے راگ کی آرائش دونوں بھائیوں کی گائیکی کے نمایاں اوصاف ہیں۔ امانت علی خان کی وفات کے بعد استاد فتح علی خان نے ہمت ہارنے کی بجائے بڑی محنت سے اپنے گانے کی تنظیمِ نو کی اور امجد علی خان کی ہمراہی میں اپنی خاندانی گائیکی کو مسلسل آگے بڑھاتے رہے۔ بلاشبہ ان کا شمار بیسویں صدی کے اہم ترین فنکاروں میں ہوتا ہے۔ بڑے غلام علی خان کا تعلق اگرچہ قصور گھرانے سے تھا مگر وہ سات سال کی عمر میں کلّن خان پٹیالوی کے شاگرد بنے اور مسلسل دس سال تک ان سے تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد اپنے والد علی بخش خان اور چچا کالے خان سے

استفادہ کیا۔ علاوہ ازیں انہوں نے کیرانہ گھرانے کے استاد عبدالوحید خان سے بھی فیض حاصل کیا۔ ان اثرات کو استاد بڑے غلام علی خان کی خیال گائیکی میں واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ استاد عبدالکریم خان کے بعد استاد بڑے غلام علی خان نے سُر کی صحیح ادائیگی کو یقینی بنایا۔ ان کی آواز کا دائرہ تینوں سپتک تک پھیلا ہوا ہے اور وہ ایسے خوش نصیب گلوکار ہیں جن کی آواز شفاف اور ہر طرح کے نقائص سے پاک ہے۔ وہ خیال میں تان کا استعمال زیادہ کرتے ہیں اور خیال کی بجائے ٹھمری کے دلدادہ ہیں۔ دوسرے گھرانے ٹھمری کو دوسرے درجے کی چیز سمجھتے ہیں مگر بڑے غلام علی خان نے ٹھمری کو اول درجے کی صنفِ موسیقی بنا دیا۔ اگرچہ ان کی گائیکی پٹیالہ گھرانے کی گائیکی سے قدرے مختلف ہے تاہم وہ اپنے گھرانے کی شاندار روایات کے امین ہیں۔

پٹیالہ گھرانے کی گائیکی قدرے اکھڑ گائیکی ہے اور موسیقی کے حلقے اسے تیاری کے گانے کا نام دیتے ہیں۔ یہاں چوڑی کے گانے کا رواج چلا آرہا ہے۔ اس گھرانے کے فنکار بلمپت کے ماہر ہیں اور راگ کی بڑھت میں خصوصی قرینے کا مظاہرہ کرتے ہیں، یہاں سُر سے زیادہ تانوں، پلٹوں اور سرگم پر زور نظر آتا ہے حتیٰ کہ ترانے تک آتے آتے گانا جمع تفریق کا کھیل بن کر رہ جاتا ہے۔ پٹیالہ گھرانے کے گائیک کیرانہ گھرانے کے مقابلے میں بلمپت پر کم توجہ دیتے ہیں ان کا زیادہ تر زور دُرت لے پر ہوتا ہے۔ یہاں سُر سے زیادہ تانوں کو اہمیت دی جاتی ہے، اور بعض اوقات گویا سُر کو بھول کر تانوں پلٹوں میں یوں گم ہو جاتا ہے کہ سامعین موسیقی کے رس سے محروم ہو جاتے ہیں اور عملی طور پر موسیقار اور سامعین کے درمیان رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے۔ پٹیالہ فنکاروں کے ہاں دُرت لے میں آواز کا ایک لہریہ سا چلتا ہے جو اس گھرانے میں گوالیار کے استاد حدو حسّو خان کی گائیکی کی بازگشت کا پتہ دیتا ہے اور جو چیز پٹیالہ گھرانے کو اس کے استاد گھرانے (دہلی) سے الگ کرتی ہے وہ گھمک کا بے پناہ ریاض ہے اور جب تیاری کے ساتھ ساتھ گھمک کا ریاض مکمل ہوتا ہے تو پٹیالہ گھرانہ کی گائیکی کے خدوخال اُجاگر ہونے لگتے ہیں **(۸)** یہاں استاد سلامت علی خان جیسا تخیل نظر نہیں آتا یہاں تو مسلسل تانوں کے مجموعے ہیں جن سے سننے والے متاثر کم اور مرعوب زیادہ ہوتے ہیں۔ پٹیالہ گھرانہ کی موسیقی کی جو روایت ہمارے سامنے موجود ہے اس کی سند کے بارے میں کچھ کہنا خاصا مشکل ہے کیونکہ یہاں درمیان میں کئی کڑیاں گم ہیں جس کی وجہ شاگردوں کی کمی قرار دی جاسکتی ہے۔ یہاں استاد فیاض خان جیسی فیاضی نظر نہیں آتی اور نہ ہی استاد عبدالکریم خان جیسی شاگرد نوازی ہے جس کی بہترین اور عبرتناک مثال عاشق علی خان کی صورت میں پیش کی جاسکتی ہے۔ پٹیالہ گھرانے کے فنکار خیال کے علاوہ ٹھمری اور غزل کو بھی اظہارِ ذات کا وسیلہ بناتے ہیں۔

3- قصور گھرانہ:

قصور گھرانہ پنجاب میں کلاسیکی موسیقی کا ممتاز اور قدیم گھرانہ سمجھا جاتا ہے۔ ناقدینِ موسیقی اسے چھوٹی گوالیار بھی کہتے ہیں جو ایک طرح سے گوالیار گھرانے کے لیے خراجِ تحسین بھی ہے۔ بعض لوگ اس گھرانے کا ذکر پٹیالہ گھرانے کے ذیلی گھرانے کے طور پر بھی کرتے ہیں۔ اس گھرانے کی بنیاد افغانستان سے ہجرت کر کے ہندوستان چلے آنے والے موسیقار بابا پیر فضل داد نے لاہور سے پچپن کلومیٹر جنوب میں واقع حضرت بُلھے شاہ کے شہر قصور میں رکھی۔ آج بھی ان کی قبر حضرت بُلھے شاہ کے مزار کے قریب ہی واقع ہے۔ قصور گھرانہ صرف اپنے اعلیٰ درجے کے گلوکاروں کے لیے خصوصی شہرت رکھتا ہے بلکہ یہاں اعلیٰ درجے کے سازندوں کی بھی ایک بڑی تعداد موجود ہے۔ اس گھرانے میں فضل حسین قصوری، غلام محمد قصوری اور استاد کرم الٰہی جیسے سارنگی نواز اور استاد کرم الٰہی قصوری، استاد حیدر بخش، فتح دین قصوری، علی بخش قصوری اور چھوٹے کالے خان جیسے طبلہ نواز بھی موجود ہیں۔

اس گھرانے کے نمائندہ ترین فنکاروں میں بڑے غلام علی خان (۱۹۶۸ء-۱۹۰۱ء) کا نام شامل ہے۔ وہ بھی کلاسیکی گائیکی کی طرف آنے سے پہلے سارنگی ہی بجایا کرتے تھے۔ بعدازاں انہوں نے مشہور فنکارہ عنایت بائی ڈھیروالی سے کسی بات پر ناراض ہو کر سارنگی توڑ دی اور گانے کی طرف چلے آئے۔ بڑے غلام علی خان نے اپنے والد علی بخش خان اور چچا کالے خان سے تعلیم حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ پٹیالہ گھرانے کے استاد کلّن خان اور کیرانہ گھرانے کے استاد عبدالوحید خان سے بھی فیض حاصل کیا۔ اس سے قبل بڑے غلام علی خان کے والد علی بخش خان اور چچا کالے خان بھی پٹیالہ گھرانے کے ممتاز گائیک استاد علی بخش جرنیل اور استاد فتح علی خان کرنیل کے شاگرد تھے۔ گویا پٹیالہ گھرانے کی حیثیت قصور کے استاد گھرانے کی ہے۔ استاد بڑے غلام علی خان کی آواز پر پٹیالہ سے زیادہ کیرانہ گھرانے کے اثرات نظر آتے ہیں۔ استاد عبدالوحید خاں کی تعلیم اور سارنگی سے ان کی دیرینہ وابستگی ہی کا نتیجہ ہے کہ استاد بڑے غلام علی خان نے ٹھمری جیسی شئے کو اوّل درجے کی صنفِ موسیقی بنا دیا۔ استاد بڑے غلام علی خان پاکستان میں موسیقی اور موسیقی سے وابستہ فنکاروں کی ناقدری کو دیکھ کر ہندوستان منتقل ہو گئے۔

بڑے غلام علی خان کے تینوں بھائی مبارک علی خان، استاد امانت علی خان اور استاد برکت علی خان بھی اعلیٰ درجے کے فنکار تھے۔ قصور گھرانے سے وابستہ دیگر فنکاروں میں استاد علی بخش خان، استاد کالے خان، میاں نبی بخش خان، میاں قادر بخش خان، استاد بڑے امانت علی خان، غلام عباس خان، استاد چھوٹے غلام علی خان (جن کے شاگرد استاد بدر زمان اور قمر زمان ہیں) امن علی خان، استاد بشیر ماہی، کرامت علی خان، استاد منور علی خان (۱۹۸۹ء-۱۹۳۰ء) جگدیش پرشاد، جواد علی خان، مظہر علی خان، رضا علی خان اور نقی علی خان کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

کلاسیکی فنکارہ پروین سلطانہ اور فن کی دنیا کا ایک عظیم نام ملکہء ترنم نور جہاں بھی قصور گھرانے ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔

قصور گھرانے کے فنکار ہمیشہ کُھلے گلے سے گاتے ہیں اور گانے کے دوران میلوڈی اور لے دونوں پر انحصار کرتے ہیں۔ سرگم میں رنگا رنگ انداز، سپتک میں تانوں کا غلبہ، گھمک اور بول تان پر عبور، تہائی میں لے کاری کا استعمال، غیر معمولی بہلاوے، زمزمہ اور مُرکی کا استعمال، بندش کی صحیح خوانی اور راگ کے علاوہ ٹھمری اور غزل میں خصوصی مہارت وہ اوصاف ہیں، جو اس گھرانے کی گائیکی کو دوسروں سے ممتاز کرتے ہیں۔

4- شام چوراسی گھرانہ:

اس گھرانے کا آغاز مشرقی پنجاب کے ضلع ہوشیار پور کے ایک گاؤں شام چوراسی سے ہوا۔ ایک روایت ہے کہ مہاراجہ رنجیت سنگھ نے چوراسی دیہات پر مشتمل ایک مالیاتی یونٹ تشکیل دیا تھا جو شام چوراسی کے نام سے مشہور ہو گیا۔ شام چوراسی پنجاب کے چار ممتاز اور قدیم گھرانوں میں سے ایک گھرانہ ہے جس کے گائیک ہریانہ گھرانے کے شاگرد تھے اور ہریانہ والے خود تلونڈی گھرانے کے تلمیذ تھے۔ یہ گھرانہ اپنا شجرہ اکبر کے دربار کے دو نامور گوّیوں نائیک سورج خان اور نائیک چاند خان کے ساتھ ملانے کا دعویدار ہے۔ جنہوں نے تان سین کے سامنے دربار اکبری میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا تھا(۹)۔ اکبر اعظم نے اس گھرانے کے گائیکوں کو شام چوراسی گاؤں میں جاگیر عطا کی تھی اس لیے یہ گھرانہ صدیوں سے وہیں آباد تھا اور تقسیم ہندوستان کے بعد پاکستان چلا آیا۔

شام چوراسی بنیادی طور پر دھرپد گانے والا گھرانہ تھا اور استاد ولایت حسین خان تک یہی گائیکی اس گھرانے کا طرۂ امتیاز رہی۔ اس گھرانے نے ہر عہد میں شاندار گوّیے پیدا کیے۔ ایسے ہی چند نامور گوّیوں میں استاد لال خان، استاد شمس خان، استاد میراں بخش خان، استاد خیر دین خان، استاد احمد علی خان، استاد کریم بخش مجذوب اور استاد ولایت حسین خان کے نام شمار کیے جا سکتے ہیں جنہوں نے عہد بہ عہد دھرپد کی زرخیز روایات کو پروان چڑھایا۔ اس گھرانے میں استاد نزاکت علی خان (۱۹۸۴ء-۱۹۲۰ء) اور استاد سلامت علی خان (۲۰۱۰ء-۱۹۳۴ء) وہ فنکار ہیں جنہوں نے دھرپد گانے والے گھرانے کو خیال گائیکی سے وابستہ کر دیا۔ دونوں بھائیوں نے اپنی خوبصورت خیال گائیکی سے موسیقی کے حلقوں کو اپنا گرویدہ بنا لیا اور مسلسل محنت اور ریاضت سے خیال گانے والوں کی پہلی صف میں جگہ بنانے میں کامیاب ہوئے۔ دونوں بھائیوں نے سالہا سال کچھ ایسے انوکھے انداز سے خیال گایا کہ اپنے گھرانے کو گائیکی کی جدید بنیادوں پر استوار کر دیا۔ سلامت علی خان نے ۱۹۴۲ء میں آل انڈیا ریڈیو پر آٹھ سال کی عمر میں پہلی پرفارمنس دے کر بڑے بڑے فنکاروں کو چونکا دیا۔ اس کے تین سال بعد جب وہ ۱۱ سال کے تھے جب امرتسر کے میوزک فیسٹیول میں اپنے بھائی نزاکت علی خان کے ساتھ مل کر ایسا گانا گایا کہ دونوں بھائیوں نے دُرت

لے میں سُر اور تانوں کے غیر معمولی تال میل سے سماں باندھ دیا۔ اسی روز اساتذۂ فن نے ان کے شاندار مستقبل کی پیشگوئی کر دی تھی۔ قیامِ پاکستان کے وقت استاد سلامت علی خان اور استاد نزاکت علی خان اپنے والد استاد ولایت حسین خان کے ساتھ ہجرت کر کے پہلے ملتان آئے اور بعد ازاں لاہور منتقل ہو گئے۔ اس دوران انہوں نے مختلف کانفرنسوں اور بیرونی ممالک میں شاندار پرفارمنس کے ذریعے اپنے گھرانے کو خیال گائیکی کے بڑے بڑے گھرانوں کے مدِ مقابل لا کھڑا کیا۔ اس گھرانے کے دوسرے فنکاروں میں استاد نیاز حسین شامی، ان کے دوسرے دو بھائی محمد حسین شامی اور دلاور حسین شامی (جن کے بیٹے ریاض خان اور امتیاز خان ہیں) استاد ولایت خان کے دوسرے بیٹوں میں استاد اختر حسین خان، استاد ذاکر حسین خان اور استاد تصدق حسین خان شامل ہیں۔ استاد نزاکت حسین خان کے بیٹوں میں رفاقت حسین خان جو کلاسیکل کی بجائے پاپ گاتے ہیں، اور استاد سلامت علی خان کے بیٹوں میں استاد شرافت علی خان، لطافت علی خان، سخاوت علی خان اور شفقت علی خان کا شمار نامور گوّیوں میں ہوتا ہے۔ استاد سلامت خان کے بیٹوں میں شرافت علی خان نہایت اعلیٰ درجے کے فنکار تھے مگر موت نے انہیں زیادہ گانے کی مہلت نہیں دی۔ البتہ شفقت سلامت خان کے فن میں باپ کی آواز کے رنگ جھلکتے ہیں اور وہ اپنی عمر کے تمام گوّیوں سے آگے نظر آتے ہیں۔

استاد سلامت علی خان اور نزاکت علی خان کی جوڑی نے زندگی میں بڑی بڑی کامیابیاں سمیٹیں لیکن ۱۹۷۴ء میں نزاکت علی خان کی وفات سے یہ شاندار جوڑی ٹوٹ گئی مگر استاد سلامت علی خان نے ہمت ہارنے کی بجائے بھائی کے بعد اپنے بیٹے شرافت علی خان کے ساتھ مل کر گانا شروع کیا اور یوں اپنے خاندان کی روایات کو آگے بڑھاتے رہے۔ استاد سلامت علی خان کی گائیکی سُر اور لے کی گائیکی ہے وہ جب سُر کے ساتھ تخیل کی آمیزش کرتے ہیں تو لگتا ہے خیال نہیں گا رہے بلکہ شاعری کر رہے ہیں۔ ان کی آواز اندھیرے میں اُڑتے جگنو کی طرح ہے وہ جدھر جدھر سے گزرتا ہے اپنے پیچھے روشنی کی لکیر چھوڑتا چلا جاتا ہے۔

شام چوراسی گھرانے کی گائیکی کے پس منظر میں دھرپد کی عظیم روایات موجود ہیں۔ یہاں جوڑی کے گانے کے ساتھ جُگل بندی کی روایت موجود ہے اور بول تان کے دوران لے کاری پر زور دکھائی دیتا ہے، اس گھرانے کے فنکار دھرپد کی لے کاری کو نہایت خوبصورتی اور ذہانت سے خیال میں برتتے ہیں، تلواڑہ، چوتالا اور دھمار میں مشکل لے کاری والی بندشیں سامعین کو عجیب مزا دیتی ہیں۔ یہاں بلمپت کا دائرہ خاصا وسیع ہوتا ہے جس میں مزید تاثیر پیدا کرنے کے لیے ٹھمری رنگ کو شامل کیا جاتا ہے، تیاری میں بے تکلفی اور سُر میں بھیگی تانیں سامع اور فنکار کے درمیان فریبی تعلق قائم کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ لے کاری پر بے حد انحصار، تیز سرگم، بول بانٹ،

تہائیوں کا غیر معمولی پن اور گلے کے علاوہ جبڑے کے ہر پہلو کا استعمال ایسے اوصاف ہیں جو صرف اسی گھرانے کے ساتھ مخصوص سمجھے جاتے ہیں۔

5- تلونڈی گھرانہ:

اپنی قدامت اور بزرگی کے اعتبار سے یہ گھرانہ پنجاب کے چاروں گھرانوں میں سب سے قدیم ہے۔ یہ گھرانہ زمانہء قدیم سے دھرپد گائیکی کی عظیم اور پاکیزہ روایات کا امین رہا ہے۔ بعض لوگوں کے نزدیک تلونڈی گھرانے کی بنیاد اکبری عہد سے بھی زیادہ پرانی ہے جبکہ ناقدینِ موسیقی کے ایک حلقے کا دعویٰ ہے کہ اس گھرانے کی بنیاد نائیک سورج خان اور نائیک چاند خان نے رکھی جو دربار اکبری میں تان سین کے ہمعصر گوّیے تھے اور عظیم موسیقار سوامی ہری داس کے شاگرد تھے۔ استاد سے تعلیم مکمل کرنے کے بعد دونوں بھائی پنجاب چلے آئے اور لدھیانہ کے قریب خیر آباد گاؤں میں آباد ہو گئے جو تلونڈی کے نام سے مشہور ہے اور اسی گاؤں کی نسبت سے تلونڈی گھرانہ وجود میں آیا۔ جبکہ تلونڈی گھرانے کے معروف فنکار استاد حفیظ خان کے مطابق تلونڈی گاؤں ضلع لدھیانہ تحصیل جگراواں میں شہر رائے کوٹ (جس کا پہلا نام راگ کوٹ تھا) سے پانچ میل کے فاصلے پر واقع ہے(۱۰) استاد حفیظ خاں نے اپنے ایک انٹرویو میں تلونڈی کی وجہِ تسمیہ بیان کرتے ہوئے بتایا کہ تلونڈی کی بجائے لفظ تال ونڈی ہے۔ ان کے بقول ان کے گھرانے کے ایک نائیک استاد ملک نتھن کو مغل دربار میں کڑی آزمائش سے گزارتے ہوئے کہا گیا کہ بادشاہ سوا گز نیزے کی بلند سے ایک لیموں کو زمین پر گرائے گا اور اسی دوران نائیک نتھن چوبیس تال پورے کر کے دکھائے۔ بالآخر انہوں نے معجزہ کر دکھایا اور یوں ان کے گاؤں کا نام تال ونڈی کے نام سے جانا جانے لگا ہے(۱۱)

پنڈت دلیپ چندر ویدی کے نزدیک پنجاب میں ایک درجن سے زائد دیہات تلونڈی کے نام سے جانے جاتے ہیں اور یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ سورج خان اور چاند خان کا تعلق کس تلونڈی سے تھا؟ ایک روایت یہ بھی ہے کہ دونوں بھائی نسلاً برہمن تھے مگر مالی پریشانیوں اور مسلمان حکمرانوں سے مالی فوائد کے حصول کی خاطر مسلمان ہو گئے تھے۔ اپنے نام شدھا کار اور دیوا کار (بمعنی سورج اور چاند) رکھ لیے۔ اسی قسم کے خیالات بعض لوگوں نے تان سین کے بارے میں بھی ظاہر کیے ہیں۔ سورج خان اور چاند خان تلونڈی سے ترکِ سکونت کر کے اِدھر اُدھر منتقل ہوتے رہے اس کے باوجود بھی تلونڈی گھرانہ قائم رہا۔

سورج خان اور چاند خان بلاشبہ اپنے عہد کے بڑے گوّیے تھے مگر ان کے بعد بھی اس گھرانے میں سُرس خان، نتھن خان، رحیم داد، گلاب خان، بھیکھے خان، مولا بخش خان، مولا داد خان، امر خان، مہر ولی خان، میاں

جہانگیر خان، استاد توکل خان، میاں حرم داد اور استاد قلندر بخش جیسے اعلیٰ درجے کے گوّیے پیدا ہوئے۔

ویسے تو پنجاب کے چاروں گھرانے ہی دھرپد گائیکی سے وابستہ رہے مگر بتدریج یہ گھرانے خیال گائیکی میں منتقل ہوتے چلے گئے۔ تقسیم ہندوستان سے پہلے تک تلونڈی گھرانہ پورے طور پر دھرپد سے وابستہ تھا مگر قیامِ پاکستان کے بعد یہ گھرانہ اپنی دھرپدی شناخت قائم نہ رکھ سکا۔ اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ دھرپد گائیکی بنیادی طور پر مذہبی گائیکی ہے اور اس کی بندشوں کے اندر کا سارا ماحول ہندومت پر مشتمل ہے اور پاکستان میں آ کر اس کی گنجائش تقریباً ختم ہو کر رہ گئی تھی۔ تلونڈی گھرانے کا انداز راجستھان کے مشہور گھرانے ڈاگر گھرانے جیسا تھا۔ تقسیم ہندوستان تک تو تقریباً سبھی گائیک دھرپد گایا کرتے تھے مگر تلونڈی والے تو صدیوں سے اس گائیکی کی نمائندگی کرتے چلے آ رہے تھے۔ تلونڈی کے فنکار بنیادی طور پر سکھ سرداروں کے ملازم تھے اور ان کے مذہبی اجتماعات میں گانے کے لیے دھرپد ترتیب بھی دیتے تھے، ان اجتماعات میں دھرپد گائیکی کا مظاہرہ بھی کرتے تھے اور دھرپد گاتے وقت بعض اوقات سکھوں جیسا لباس بھی پہنتے تھے۔ بعض بڑے بڑے سکھ گوّیوں کو تلونڈی گھرانے نے تعلیم بھی دی۔ یہی وجہ ہے کہ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ بعض سکھ گوّیے بھی اپنا شجرہ تلونڈی گھرانے کے ساتھ ملاتے دکھائی دیتے ہیں۔ پاکستان منتقل ہونے کے بعد تلونڈی گھرانہ سب سے زیادہ ناقدری کا شکار ہوا۔ کیونکہ دھرپد خالصتاً ہندوؤں اور سکھوں کا مذہبی گانا تھا جو ایک نئی اسلامی مملکت میں بعض حلقوں کے لیے ناقابلِ برداشت تھا۔ ایک زمانے میں ریڈیو پاکستان پر تلونڈی گھرانے کے فنکاروں کو چند مواقع دیئے گئے مگر اس کے بعد پھر ناقدری کا وہی سلسلہ شروع ہو گیا۔ تقسیم کے بعد تلونڈی گھرانے کے فنکاروں نے خالص اسلامی رنگ میں ڈوبے ہوئے دھرپد بھی ترتیب دیے اور اپنی خالص اسلامی شناخت پر بھی زور دیا مگر دھرپد گائیکی کا پودا پاکستانی سرزمین میں جڑ نہ پکڑ سکا۔ یوں استاد مہر علی خان اور میاں مولا بخش خان تلونڈی گھرانے کی دھرپد گائیکی کے آخری چراغ ثابت ہوئے۔ ان کے مرنے کے بعد استاد مہر علی خان کے بیٹوں استاد حفیظ خان اور استاد افضل خان نے دھرپد کو خیر باد کہہ کر خیال گائیکی سے لو لگا لی۔

جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا ہے کہ قیام پاکستان کے بعد جب پاکستانی موسیقی کا سوشہ چھوڑا گیا تو اس پراپیگنڈہ سے جو فنکار سب سے زیادہ متاثر ہوئے وہ تلونڈی گھرانے کے فنکار تھے۔ یہ گھرانہ صدیوں سے دھرپد گائیکی سے وابستہ چلا آ رہا تھا اور پاکستان بننے کے بعد بھی یہ گھرانہ دھرپد سے اپنی اس دیرینہ وابستگی کو قائم رکھنا چاہتا تھا مگر حالات نے اچانک ایسا پلٹ کھایا تھا کہ تجارتی اشیاء پاک گھی، پاک آئل، پاک کریم اور پاک شربت کی طرز پر پاک موسیقی کا کاروبار بھی شروع ہو چکا تھا اور موسیقار رفیق غزنوی ''پاک موسیقی'' کے لیبل کی ایجاد کا سہرا ریڈیو پاکستان کے سابق ڈائریکٹر جنرل زیڈ اے بخاری کے سر باندھتے ہیں (۱۲) یہ بخاری مرحوم ہی تھے جنہوں

نے موسیقی سے وابستہ مقتدر حلقوں کو اس قسم کے اوٹ پٹانگ مشورے دیے۔ جن کے نتیجے میں موسیقی کو نا قابل تلافی نقصان پہنچا اور یوں پاکستان میں دھرپد گائیکی کی روایت ہمیشہ کے لیے ختم ہوگئی۔

تلونڈی گھرانہ کی خیال گائیکی کے پس منظر میں دھرپد کی مضبوط روایات ہمیشہ جھلکتی رہتی ہیں، ان کا زیادہ زور الاپ پر رہتا ہے۔ آج بھی ان کی بندشیں شریعت، طریقت اور معرفت کے پس منظر میں ترتیب دی جاتی ہیں، بول تان میں لے کاری ان کا خاصا ہے۔ اس گھرانے کے فنکار خیال، دھمار، ٹھمری، کافی اور غزل سبھی اصناف کو وسیلہء اظہار بناتے ہیں۔

چراغ سے چراغ

۱۔ ایوب رومانی، لکشن گیت، ادارۂ ثقافتِ پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص
۲۔ عنایت الٰہی ملک، برصغیر میں موسیقی، مجلسِ ترقیٔ ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۸۶
۳۔ رشید ملک، خسرو کا علمِ موسیقی اور دوسرے مقالات، مجلسِ ترقیٔ ادب، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۲۵
۴۔ انجم شیرازی، مبادیاتِ موسیقی، اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۴۴
۵۔ پروفیسر شہباز علی، سُر سنسار، علی پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء، ص ۴۳۔
۶۔ وہی حوالہ، ص ۴۳۔
۷۔ وہی حوالہ ص ۴۵۔
۸۔ پروفیسر شہباز علی، کیا صورتیں ہوں گی، قاضی ظہور الحق سکول آف اورئینٹل میوزک، راولپنڈی، ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۷۔
۹۔ عنایت الٰہی ملک، برصغیر میں موسیقی، مجلسِ ترقیٔ ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۹۷
۱۰۔ سنگیت کاراں دیاں گلاں، مقصود ثاقب، سچیت کتاب گھر، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۱۰۷۔
۱۱۔ وہی حوالہ، ص ۱۰۶، ۱۰۷
۱۲۔ پروفیسر شہباز علی، کیا صورتیں ہوں گی، ص ۱۷۔

جدید اردو غزل: وجودیت کے تناظر میں

عطاء الرحمٰن*

ڈاکٹر نجیب جمال**

Abstract:

Existentialism has been a popular philosophical among the French and German writers in 20th Century. Sartre, Kafke and other creative writers gave this philosophy a creative dimension. In the same century Urdu poets were influenced by this tradition. Poets like Munir Niazi, Majid Amjad, John Elia made it their creative experience in the form of Ghazal. This article reflect this strong contribution.

کثرتِ تعبیر کی وجہ سے وجودیت یا وجودی طرزِ فکر کی اصطلاح اپنے فلسفیانہ اور تکنیکی مفہوم سے بڑی حد تک بیگانہ ہو چکی ہے۔ تاہم وجودی فکر سے تعلق رکھنے والے تمام فرقے اس سے متفق ہیں کہ وجودیت وہ طرزِ فکر ہے جس میں وجود کو جوہر پر فوقیت حاصل ہے۔ وجودیت بیسویں صدی میں فروغ پانے والا وجود کا فلسفہ ہے۔ یہ ان تمام پرانے فلسفوں کا استرداد کرتا ہے جس کی رو سے جوہر کو وجود پر فوقیت حاصل ہے۔ افلاطون سے لے کر بیسویں صدی کے آغاز تک عالمِ موجودات کے برعکس اشیاء کی ماہیت اور ان کے جوہر کو ہی اصل حقیقت متصور کیا جاتا رہا ہے۔ افلاطون کے نظریۂ تصوریت کے بموجب عالمِ موجودات جن ابدی اور لافانی تصورات کا فانی پرتو ہے انہیں

* سکالر شعبۂ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔

** شعبۂ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔

اعیان کہا جاتا ہے۔افلاطون نے اعیانِ جاوداں کو اپنی توجہ کا مرکز بنا کر جس مابعدلطبیعیاتی نظامِ فکر کو پروان چڑھایا تھا وجودیت کا اس سے بڑا گہرا اختلاف ہے۔وجودیت کی بنیاد انسانی تجربے پر استوار ہے وجودیوں کے نزدیک ہستی کے پس پردہ کسی پراسراریت کو تلاش کرنا بے سود ہے۔اشیاء ویسی ہی ہیں جیسی کہ دکھائی دیتی ہیں۔صدیوں سے ادب اور فلسفے کو جس مابعدالطبیعیاتی نظامِ فکر چراغ روشن کیے ہوئے تھا وجودی طرزِ احساس کے فروغ سے بجھ کر رہ گیا۔وجودیت نے ہر طرح کی تجریدیت سے کنارہ کشی اختیار کر کے ہسرل (Husserl) کی مظہریات کی طرف پیش رفت کی۔(۱)

وجودیت کے پس منظر کا جائزہ لینے پر پتہ چلتا ہے کہ انیسویں صدی میں ڈنمارک کے فلسفی کرکیگار کے افکار میں اس تحریک کے عناصر اول اول ظہور پذیر ہوئے، جو بعد میں جرمنی اور بالخصوص فرانس کے فلسفیوں کے نگارشات میں ایک نمایاں فلسفیانہ نظام کی صورت میں ابھرے۔مارسل، سارتر، کامیو اور دیگر فلسفیوں نے وجودیت کے مابہ الامتیاز کو فلسفیانہ اور ادبی سطح پر پیش کر کے اس کے خدوخال کو اجاگر کیا وجودیت کے محرکات کا جائزہ لیتے ہوئے سی۔اے قادر رقمطراز ہیں کہ:

> ''وجودیت کا ظہور تاریخ کے اس دور میں ہوتا ہے جب ہر طرف سے فرد کی فردیت پر حملے ہو رہے تھے۔انسان کو معروض (Object) بنا دیا گیا تھا اور جبریت کا دور دورہ تھا۔مادیت اور مطلق تصوریت نے انسان کا دائرہ تنگ کر رکھا تھا اور اسے مقہور و مجبور زندگی دے رکھی تھی۔''(۲)

وجودیت چونکہ ایسے دور کی پیداوار تھی جس میں سیاسی و سماجی اور معاشرتی اختلال نے اخلاقی اقدار کو درہم برہم کر دیا تھا اور عدم تحفظ کا شدید احساس لوگوں کے باطن میں سرایت کر چکا تھا۔مادیت پرستی اور سائنسی ترقی نے فرد کو بے چہرگی کے عذاب میں مبتلا کر دیا تھا۔پہلی جنگِ عظیم میں موت کی ارزانی نے کائنات اور انسانی زندگی سے معنی چھین لیے تھے۔فرد کی زندگی ذہنی و جذباتی بحران کا شکار تھی۔مذہب کو زندگی سے منہا کرنے کے بعد اہل یورپ میں تنہائی اور مغائرت کا جو احساس پیدا ہوا اس نے وجودیت کے فروغ کی راہ ہموار کر دی۔یہ بھی کہا گیا کہ وجودیت فی الاصل ہیگل کی تاریخی جدلیات یا معروضی عینیت اور نفسیاتی جبریت کے ردِعمل کے طور پر منظرِ عام پر آئی۔(۳) ناصر عباس نیر کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ:

> ''وجودیت فلسفہ ہے، مگر ساتھ ہی فلسفہ طرازی، نظریاتی موشگافیوں اور مابعدالطبیعیاتی نکتہ آفرینیوں کو مسترد کرتا ہے۔گویا یہ ایک ایسا فلسفہ ہے جو فلسفے کی پوری روایت کو منہدم کرتا ہے۔اس لیے نہیں کہ وہ فلسفے کی سمت کو بدلنا یا فلسفے کی نئی بنیاد رکھنا چاہتا ہے

کیونکہ اس بات کا مطلب فلسفیانہ مسائل کو ہی از سرِ نو مرتب کرنا ہے جب کہ وجودیت ان تمام تصوراتی اور نظری مباحث سے خود کو آزاد رکھنے کی کوشش کرتی ہے جو انسان کو وجود (Being) سے منقطع یا ماورا کرتے ہیں۔''(۴)

وجودیت کو انتشار کا فلسفہ (Philosophy of Crisis) بھی کہا جاتا ہے کیونکہ بحران میں انسان پر اس کی وجود کی پرتیں کھلتی ہیں۔ زندگی سے مذہب کو منہا کرنے کے بعد انسانی وجود کے مسائل کو حل کرنے میں وجودیت کس حد تک کامیاب ہوئی ہے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر وحید عشرت رقم طراز ہیں کہ:

''وجودیت نے کسی حد تک انسان کے اس اندرونی خلا کو محسوس کیا، انسان کے اندر کا کھوج لگانے کی کوشش کی تاہم وہ بھی محض انسان کو اس کے اندر کے خلا کا سراغ دینے کے سوا کچھ نہ کر سکی۔''(۵)

وجودی چونکہ معروضیت کے برعکس موضوعیت پر اپنے فلسفے کی بنیاد استوار کرتے ہیں اس لیے یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ:

''وجودیت کی جڑیں اس رومانیت میں پائی جاتی ہیں جو فرد کی اہمیت اور انفرادی آزادی کے نام پر اٹھارویں صدی کی روشن خیالی اور عقلیت کے خلاف ایک بھرپور اور پراثر احتجاج تھی۔''(۶)

مابعد الطبیعیات سے اجتناب، عقل کی مطلقیت سے انکار اور انسانی تجربے کی قطعیت کو اصل حقیقت قرار دے کر ہی ہم وجودیت کی اقلیم میں داخل ہو سکتے ہیں۔ وجودیت کا ایک بہت اہم عنصر آزادی ہے۔ چونکہ انسان پر اپنے وجود کا مکمل انکشاف بحران میں ہی ہوتا ہے اس لیے اس وقت اسے آزادانہ فیصلہ بھی کرنا پڑتا ہے جو کہ عقل کے بجائے اس کے پورے وجودی تجربے کا حاصل ہوتا ہے۔ آزادی اور انتخاب کے جوہر سے اس کائنات میں ہمیں صرف اور صرف انسانی وجود ہی مالا مال دکھائی دیتا ہے۔ سارتر کے وجودی افکار میں آزادی کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ سارتر نے استعماری قوتوں کے خلاف مقاومت کو اپنی تحریروں میں اکثر سراہا ہے۔ فرانس پر جرمنوں کے غاصبانہ قبضے کا ذکر کرتے ہوئے سارتر نے ایک مقام پر لکھا ہے کہ:

''ہم کبھی اتنے آزاد نہ تھے جس قدر کہ جرمنوں کے زمانۂ اقتدار میں تھے۔ جب کہ ہم تمام حقوق سے محروم کر دیئے گئے تھے۔ ہمیں بات تک کرنے کا حق نہ تھا۔۔۔ ہماری مزاحمت نے ہمیں آزادی کے حقیقی تصور سے آشنا کیا۔''(۷)

گویا آزادی انسانی وجود کا جزوِ لاینفک ہے۔ سارتر جس مطلق آزادی کا تصور پیش کرتا ہے وہ کسی بھی معاشرتی سیاق وسباق میں ممکن نہیں ہے۔ سارتر کا تصورِ آزادی دہریت پر مبنی ہے۔ اس کے نزدیک خدا کے وجود کو

تسلیم کر لینے سے انسان کی آزادی ختم ہو جاتی ہے۔ آزاد رہنا انسان کی مجبوری ہے۔ تصورِ آزادی کے ساتھ ہی ذمے داری کا تصور بھی ابھرتا ہے۔ انسان ان تمام اعمال و افعال کا ذمے دار ہے جن کی ادائیگی اور عدم ادائیگی کا وہ مرتکب ہوتا ہے۔ سارتر کے نزدیک انسان آزادی کے کرب سے نجات حاصل کرنے کے لیے اقدار کے ہیولے بناتا ہے اور ریشم کے کیڑے کی طرح اقدار کے خول میں پناہ لینا چاہتا ہے لیکن یہ اس کی محض خام خیالی ہے۔ انسان کو بغیر کسی خارجی سہارے کے تمام مشکلات کا مقابلہ کرنا ہے۔

ایک وجودی کا کام خود کو حقیقت مطلقہ کی تجریدیت میں مدغم کرنا نہیں اور وجود کو التباس اور عارضی سمجھنے کے بجائے اپنی توجہ کو اپنے وجود پر مرکوز کرنا ہے۔ کوئی وجودی جتنی شدت سے اپنے وجود کا اثبات کرے گا، اتنی شدت سے اس پر تنہائی کا احساس مسلط ہوگا۔ کرکیگارڈ کے خیال میں کوئی فرد معاشرتی علائق و روابط سے ہٹ کر اپنے وجود پر غور کرے گا تو لازمی طور پر وہ تنہائی (Loneliness) اور مغائرت (Alienation) کا شکار ہوگا۔ اور وہ اس طرزِ حیات کو جو خود کو اپنے وجودِ معنوی پر غور و فکر کرنے کے بجائے دوسروں کے اختراع کردہ راستے پر لے کر چلے گا اصطلاح میں وجودِ غیر مصدقہ (Inauthentic Existence) قرار دیتا ہے۔ (۸)

تنہائی اور مغائرت کا احساس فرد کو اپنے وجود پر غور و فکر کی دعوت دیتا ہے اور اس پر جب یہ منکشف ہوتا ہے کہ موت زندگی کا وہ معکوسی روپ ہے جو وجود کے تمام راستوں کو مسدود کر دے گی تو ہمارے اندر دہشت جنم لیتی ہے۔ موت کو ایک ناقابلِ انکار حقیقت تسلیم کرنے کے بعد دہشت سے ہم نجات حاصل کر لیتے ہیں اور وجودِ معنوی کے تقاضوں کی تکمیل کے لیے اپنے شعوری فیصلوں کو بروئے کار لاتے ہیں۔ یوں ہم غیر مصدقہ زندگی کے حصار سے نکل کر مصدقہ (Authentic) زندگی گزارنے کی طرف پیش رفت کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دہشت اس وقت اثباتی روپ میں ڈھل جاتی ہے جب فرد پر اپنی آزادی کا انکشاف ہوتا ہے۔

سارتر اور کرکیگارڈ کا تصورِ آزاری اگرچہ اس حقیقت کو منکشف کرتا ہے کہ فرد کسی نظام کا تابع مہمل نہیں اور وہ کسی بحران کے خلاف سینہ سپر ہو کر اپنا آزادانہ فیصلہ کرتا ہے لیکن وہ اس حقیقت کو پسِ پشت ڈال دیتے ہیں کہ:

> ''ہر آزادی زمان و مکاں کے دائرے میں مقید ہے اس لیے اس کی آزادی محدود ہے، کوئی اہم فیصلہ کرنے کے لیے وقت بہت محدود ہوتا ہے اس لیے آزادیِ انتخاب ہمارے ذہنی اضطراب کا سبب بن جاتی ہے۔'' (۹)

ڈاکٹر شاہین مفتی صاحبہ نے وجودیت کے اساسی تصورات کا جائزہ لیتے ہوئے لغویت اور لاتعلقی کے بحران کو وجودیت کی اصل قرار دیا ہے۔ (۱۰)

لغویت ایسی وجودی صورتِ حال کی عکاس ہے جس کی رو سے دنیا کی ہر چیز نا قابلِ اعتبار اور غیر یقینی ہے۔ کامیو نے اپنی ایک کتاب ''دی متھ آف سسی فس'' میں جس میں انسانی وجود کو یونانی دیو مالا کے ایک کردار سسی فس کی مانند قرار دیا ہے جس کو دیوتاؤں کی طرف سے یہ سزا ملی تھی کہ وہ ایک چٹان کو پہاڑ کے اوپر پہنچائے جونہی وہ پہاڑ کی چوٹی کے قریب پہنچتا ہے تو وہ چٹان لڑھک کر نیچے کھائیوں میں جا گرتی ہے۔ ڈاکٹر سلطان علی شیدا کے بقول:

> ''اس واقعے میں کامو کے لیے جو چیز اہم ہے وہ سسی فس کا عزم اور وہ ہمت جو اسے اپنے بے کار اور بے مقد کام میں تن دہی سے مشغول رکھتا ہے۔ انسان کے لیے کامو انہی خصوصیات کو اہم سمجھتا ہے جو اسے اپنے لغو و مہمل حالات کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت بخشتی ہیں۔ اس طرح مہملیت کا شعور و آگہی انسان کی اس مہملیت پر فتح کے مترادف ہے۔''(۱۱)

پاکستان میں وجودی افکار کے فروغ پذیر ہونے کا اگر تجزیہ کریں تو سب سے پہلے ہم یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ:

> ''پاکستان بحرانوں کا ملک ہے سیاسی، سماجی، معاشی اور نفسیاتی بحران پہلے دن سے اسے گھیرے میں لیے ہوئے ہیں اور ستم یہ ہے کہ آج تک ان بحرانوں سے عہدہ برا ہونے کی کوئی منصوبہ بندی نہیں ہوئی۔ اب چونکہ وجودیت خود بھی بحران کا فلسفہ ہے اس لیے یہاں اس کے لیے سازگار ماحول موجود ہے۔''(۱۲)

اس کے علاوہ فیشن کے طور پر بھی ہمارے کئی ادیبوں نے اس فلسفے کو اپنایا ہے سارتر نے اپنی کچھ تحریروں میں تیسری دنیا کے مسائل کو بھی اجاگر کیا ہے اور استعماری قوتوں کے خلاف قلم اٹھایا ہے اس وجہ سے بھی یہاں کے ادیبوں کے لیے وجودی افکار ایک گونہ کشش کا باعث ہیں۔

اردو غزل نے حقیقت کا جو تصور فارسی غزل سے اخذ کیا تھا وہ مابعد الطبیعیاتی نوعیت کا تھا۔ مابعد الطبیعیاتی اقدار نے وحدت کے جس تصور کو پیش کیا تھا وہ ہمارے ادب کی جان تھا۔ مظاہر فطرت کی کثرت کے پیچھے، وحدت کی تلاش وہ عمل تھا جس نے معاشرے کو ایک اکائی میں پرو رکھا تھا۔ غزل تجسیم کے بجائے تجرید اور ماورائیت کی حامل تھی۔ غزل کا محبوب مادی وجود کا حامل نہیں تھا یا دوسرے لفظوں میں غزل کا تصورِ محبوب، تصورِ الٰہ سے مربوط تھا۔ حیات بعد ممات کا تصور بھی اسی مابعد الطبیعیاتی فکر سے منسلک تھا۔ بیسویں صدی میں برق رفتاری سے سائنسی اور عقلی تصورات کے پھیلاؤ نے اس تصورِ حقیقت کو بڑی حد تک بدل کے رکھ دیا۔ غزل نے تجسیم سے تجرید کی طرف پیش رفت کی۔ مابعد الطبیعیاتی اقدار تشکیک کی زد میں آ گئیں اور وجودی افکار، ادب میں فروغ پانے لگے۔ ذیل میں نمائندہ پاکستانی غزل گو شعراء کے کلام میں وجودی افکار کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

زمان ومکاں کی بے کنار وسعتوں کے مقابل انسانی وجود کی بے حیثیتی نے مجید امجد کا لمحۂ موجود اور مظاہر سے اٹوٹ رشتہ قائم کر دیا ہے۔ اپنے وجود کی معنویت کی تلاش نے انہیں جس اضطراب سے دوچار کر دیا تھا وہی ان کی یاسیت کا باعث ہے۔ انسانی وجود کی فنا پذیری سے جنم لینے والی دہشت نے بیگانگی اور مغائرت کو ان کے وجود کا حصہ بنا دیا ہے۔ یہی مغائرت ان کی تنہائی کا باعث ہے۔ سعادت سعید کی رائے میں

> ''مجید امجد کی شاعری میں معاصر عہد کی حقیقی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ انہوں نے قومی اور بین الاقوامی سطح پر موجود دکھوں، غموں، مصیبتوں اور بحرانوں کو اپنی شاعری کا حصہ بنا دیا ہے۔''(۱۳)

اک لہر اٹھی اور ڈوب گئے ہونٹوں کے کنول آنکھوں کے دیے
اک گونجتی آندھی وقت کی بازی جیت گئی رت بیت گئی

مرے نشانِ قدم، دشتِ غم پہ ثبت رہے
ابد کی لوح پہ تقدیر کا لکھا نہ رہا
تیری آہٹ قدم قدم اور میں
اس معیت میں بھی رہا تنہا

منیر نیازی کی شاعری ہوشیار پور سے مہاجرت کے جس تجربے سے جڑی ہوئی ہے اس نے منیر نیازی کے وجودی تجربات کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ نئے دیار کا سفر نئے واہموں، نئے وسوسوں اور نئے دہشتوں کے امکانی تجربات کی صورت میں شاعر کے لاشعور کا حصہ بنا ہوا ہے۔ نامعلوم کی کشش کا حیرت انگیز تجربہ شاعر کے جن فکری امکانات کی وسعت کا آئینہ دار ہے اس کی چند جھلکیاں دیکھیے:

اک اور دریا کا سامنا تھا منیر مجھ کو
میں ایک دریا کے پار اترا تو میں نے دیکھا
کل دیکھا اک آدمی اٹا سفر کی دھول میں
گم تھا اپنے آپ میں جیسے خوشبو پھول میں
رہتا ہے اک ہراس سا قدموں کے ساتھ ساتھ
چلتا ہے دشت، دشت نوردوں کے ساتھ ساتھ
صبح سفر کی رات تھی تارے تھے اور ہوا
سایہ سا ایک دیر تلک بام پر رہا

موخر الذکر شعر میں ''سایہ'' شاعر کی ذات کے ہی التباسی روپ کا مظہر ہے۔ سعادت سعید منیر نیازی کے مابہ الامتیاز کو اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''منیر نیازی کی ابتدائی غزلیں عہد جدید میں دہشت، خوف اور بربریت کے احساسات کا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ تشدد، دہشت، قتل و غارت گری، اجاڑ پن کے تصورات و تلازمات سے ان کی ابتدائی غزلیہ شاعری بھری پڑی ہے۔ غیر عقلیت اور لامعنویت کے جدید تصورات بھی ان کی شاعری میں نمایاں ہیں۔''(۱۴)

منیر نیازی کی شاعری میں عصری صورتِ حال کی حسیاتی آگہی سے پھوٹنے والی دہشت کے نقوش جا بجا بکھرے ملتے ہیں۔ لایعنیت کے کرب نے ان کی شاعری میں جو معنی پیدا کیے ہیں وہ عہد جدید کے انسان کے باطن کو سمجھنے میں ہماری معاونت کرتے ہیں۔ آرزو اور شکست آرزو نے انہیں حقیقت کے تضادات سے شناسائی فراہم کی ہے۔ عدم تحفظیت کے احساس نے ان کے لاشعور میں پنپنے والے ازلی ابدی خوف کو جوار بھاٹے میں تبدیل کر کے شعور میں دھکیل دیا ہے جو تخلیقی عمل کے مراحل سے گزر کر ان ہوش ربا مناظر اور کیفیات کا عکاس بن گیا ہے جس نے کم و بیش ہر ذی شعور کو اپنی گرفت میں لے رکھا ہے۔ نظیر صدیقی منیر نیازی کے ہاں وجودی عناصر کو نشان زد کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''انسانی زندگی کی لایعنیت (Absurdity) اور اکتاہٹ (Boredon) عہد حاضر کے وجودی (Ext) احساسات میں سے ہے۔ منیر نیازی کے بعض شعروں میں ان احساسات کا عکس ملتا ہے۔''(۱۵)

معنی نہیں منیر کسی کام میں یہاں
طاعت کریں تو کیا ہے بغاوت کریں تو کیا

منیر اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
کہ حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ

رشتہ روایتوں سے بھی باقی نہیں رہا
آئندہ کے سفر کے افق پر بھی کچھ نہیں

عادت سی بنالی ہے تم نے تو منیر اپنی
جس شہر میں بھی رہنا اکتائے ہوئے رہنا

میری ساری زندگی کو بے ثمر اس نے کیا
عمر میری تھی مگر اس کو بسر اس نے کیا

کر یاد ان دنوں کو کہ آباد تھیں یہاں
گلیاں جو خاک وخون کی دہشت سے بھر گئیں

احمد ندیم قاسمی، منیر نیازی کی انفرادیت کو اس کے غیر مطمئن وجودی تجربے سے مربوط قرار دے کر لکھتے ہیں کہ:

''اگر منیر نیازی اپنے عصر کے شعراء سے کچھ الگ ہٹ کر آگے بڑھ رہا ہے تو اس کی وجہ اس کی تیز دھار انفرادیت ہے جو پھیل کر انانیت تک پہنچتی ہے، مگر منیر کی انا ایک بیراگی کی انا نہیں وہ خاص واردات، خاص تجربات کی انا ہے، چنانچہ اس انا کے اجمال میں لاکھوں باشعور، حساس اور صورتِ حال سے غیر مطمئن افراد کی تفصیل پوشیدہ ہے۔''(۱۶)

انیس ناگی نے منیر کی غزل میں اس خود آگہی کا سراغ لگایا ہے کہ جو فراق کی دائمی کیفیت اور خود اذیتی سے صورت پذیر ہوئی ہے۔ فراق کی یہ کیفیت جہاں انفرادی ہے وہیں اجتماعی بھی ہے۔ انیس ناگی کے بقول:

''منیر نیازی ان چند شعراء میں سے ہے جو حاضر کے تہذیبی پروسس (Process) کو زوال کے رنگ میں دیکھتا ہے۔ یہ صرف اس کی داخلی نفسیاتی کیفیات کا مظہر نہیں بلکہ اسے خارجی صورتِ حال سے متعلق کر کے منیر نیازی ہماری نفسیاتی اور جذباتی روئیداد کا عجیب وغریب (Complex) تیار کرتا ہے جو طلسماتی اور آسیبی ہونے کے ساتھ ساتھ حقیقی اور اصلی بھی ہے۔''(۱۷)

اگر دیکھا جائے تو منیر نیازی کے ہاں بے معنویت، لاحاصلی، بیگانگیت کے فروغ پذیر ہونے کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ نئی سماجی صورتِ حال نے ان کے اندر وہ احساسِ مغائرت پیدا کر دیا ہے جس کے حصار سے باہر نکلنا کسی آدرشی قوت کے بغیر ممکن نہیں۔ منیر نیازی کو اس تاریخی جبر، خوفِ مرگ، مایوسی اور اضطراب سے ان تیقن آمیز لمحوں میں نجات مل جاتی ہے جب باطن کو مستنیر کرنے والی روشنی، مذہبی اقدار کی صورت میں ان کے وجود پر اترتی ہے یوں منیر نیازی نے اکثر وجودیوں کے برعکس انسانی وجود اور کائنات کی لایعنیت کو معنی سے ہم کنار کر لیا ہے۔

شامِ شہرِ ہول میں شمعیں جلا دیتا ہے تو
یاد آ کر اس نگر میں حوصلہ دیتا ہے تو
بیٹھ جائیں سایۂ دامانِ احمد میں منیر
اور سوچیں پھر وہ باتیں جن کو ہونا ہے ابھی

منیر نیازی نے غزل کو تعقل کے حصار سے نکال کر احساسات کے دائرے میں لانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے شعروں سے منطقی معانی نکالنے کی شعوری کوشش ہمیں اس کے شعری تجربے کی اقلیم میں داخل نہیں ہونے دیتی۔ منیر نیازی کی شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک خاص تربیت کی ضرورت ہے۔ منیر نیازی نے لفظوں کے ذریعے جو طلسمی تمثال خانہ تعمیر کیا ہے وہ اگر ایک طرف ان کے رومانی تجربات پر دال ہے تو دوسری طرف خوف، حیرت، دہشت کے ان تجربات سے بھی ہمیں متعارف کرواتا ہے جو اس عہد کی سیاسی و سماجی صورتِ حال کی بدولت ان کے وجود کا حصہ بنے ہیں۔

ناصر کاظمی جب سرسوں کے پھول کو اپنا ہم عصر قرار دیتے ہیں تو وہ یقیناً اس مشینی کلچر اور صنعتی تمدن سے دوری کا اظہار کر رہے ہیں جس میں فرد اجتماع کا حصہ بن کر اپنی انفرادیت کھو بیٹھتا ہے۔ ناصر کی فطرت کی طرف پیش رفت دراصل ان کے اپنے وجود کے اثبات کی ہی ایک صورت ہے۔ ناصر کے نزدیک فطرت ہی وہ مظہر ہے جو تاریخی جبر، بے بسی اور وجود کی لایعنیت کو معنی فراہم کر سکتا ہے۔

ہجرت اگرچہ ایک اجتماعی تجربہ تھا لیکن اس نے ہر فرد کو انفرادی طور پر جس محرومی، افسردگی اور گم گشتگی سے دوچار کیا تھا اس نے فرد کو از سرِ نو اپنے وجود کی معنویت پر غور و فکر کرنے پر اکسایا۔ ایک مانوس مقام سے غیر مانوس مقام کی طرف سفر، فرد کو جس داخلی اضطراب سے آشنا کرتا ہے اس کا اظہار ناصر کی غزل میں کہیں راست اور کہیں رمزی پیرائے میں ہوا ہے۔ حامدی کاشمیری ناصر کی غزل کی علامتی کائنات کے حوالے سے اس عہد کی معروضی صورتِ حال اور فرد کے داخلی بحران کا جائزہ لیتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ ناصر کاظمی:

> ''قدرتی پن اور بے تکلفی سے اظہار کے علامتی انداز کی جانب رجوع کرتے ہیں، کلیدی علامتوں میں رات کو لیجئے یہ تخلیقیت، اسراریت، اجنبیت، ویرانی، اداسی، لاتعلقی اور غیر الوطنی کے احساسات کا گنجینہ بن جاتی ہے۔۔۔ اسی طرح شہر انسانی قدروں کی پامالی کی علامت بن کے ابھرتا ہے۔'' (۱۸)

شہر سوتا ہے رات جاگتی ہے
کوئی طوفاں ہے پردہ در خاموش
اس شہرِ بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

جون ایلیا کا کلام اکتاہٹ، بے خوابی، اذیت پسندی، تشکیک، لغویت، بیگانگی اور کراہت جیسی ملی جلی وجودی

کیفیات کا حامل ہے۔ جون ایلیا کی وجودی الجھن کا سلسلہ ان کی جذباتی و جنسی زندگی سے جاملتا ہے۔ ان کی دروں بینی نے جہاں ان کے اندر کائناتی مسائل پر غور و فکر کے عمل کو مہمیز کیا وہیں اس جنسی اضطراب سے بھی دوچار کیا ہے جس نے انہیں لاتعلقی کے عذاب میں مبتلا کر دیا ہے۔ وہ فکری سطح پر ایسے خلا میں مقید دکھائی دیتے ہیں جہاں ہونے اور نہ ہونے کی کشمکش سے انہیں نجات کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ وجودی تحلیلِ نفسی کے ذریعے ان کی اذیت پسندی کے محرکات تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ ان کے چند اشعار دیکھیے جو ان کی وجودی الجھنوں کے آئینہ دار ہیں:

ہر آن اک جدائی ہے خود اپنے آپ سے
ہر آن کا ہے زخم جو ہر آن کھایئے

بند باہر سے مری ذات کا در ہے مجھ میں
میں نہیں خود میں، یہ اک عام خبر ہے مجھ میں

بہت ہی خوش ہے دل اپنے کیے پر
زمانے بھر میں خواری ہوگئی ہے

میں بھی بہت عجیب ہوں اتنا عجیب ہوں کہ بس
خود کو تباہ کرلیا اور ملال بھی نہیں

حاصلِ کن ہے یہ جہانِ خراب
یہی ممکن تھا اتنی عجلت میں

یوں جو تکتا ہے آسمان کو تو
کوئی رہتا ہے آسمان میں کیا

شکیب جلالی نے جس نئی جذباتی کیفیت کو لفظوں کا لبادہ اوڑھایا ہے وہ اس کے ایسے وجودی اضطراب کی زائیدہ ہے جس کے ڈانڈے جبلتِ مرگ سے جا ملتے ہیں۔ شہزاد احمد کی غزل میں جس محبوب کا تصور ابھرا ہے وہ ارضی بوباس کا حامل ہے، شہزاد نے باطن کی گہرائیوں میں اتر کر ماوراتک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے ان کے ہاں انسانی وجود کو سمجھنے کی خواہش، مابعد الطبیعیاتی حقائق کو سمجھنے کی خواہش بن جاتی ہے اور یہی خواہش ان کے وجودی اضطراب کا باعث ہے۔ ۱۹۶۰ء میں نئی شاعری کی تحریک نے جس لسانی تشکیلات کی بنیاد رکھی تھی، اس کے زیر اثر ظفر اقبال کی تجریدیت اور لایعنیت کی حامل غزل منظر عام پر آئی۔ غزل سے مابعد الطبیعیاتی تناظر منہا کر کے اسے عام انسانی صورتِ حال سے ہم رشتہ بنانے کی کوشش کی گئی۔ ترقی پسند رجحانات رکھنے والے شاعروں کی غزل

میں جو مزاحمتی ادب منظر عام پر آیا وہ بھی ایک حد تک وجودی طرزِ فکر کا ہی زائیدہ ہے کیونکہ مزاحمتی ادب کا رشتہ شخصی آزادی سے جا ملتا ہے۔ ترقی پسندوں نے ''میں'' کی جگہ ''ہم'' کا صیغہ استعمال کر کے کمزور اناؤں کو ایک یونٹ میں ڈھال کر اجتماعی وجودی رویے کو پروان چڑھایا ہے۔ وجودیوں کے نزدیک انسانی تقدیر کسی غیر مرئی طاقت کی دست نگر نہیں ہے بلکہ انسان بحران کی حالت میں اپنے زور بازو پر اعتماد کرنا سیکھتا ہے۔ مجمع میں فرد کا خود کو تنہا محسوس کرنا، عین وصل میں ہجر کے احساس کی بیداری وہ وجودی مسائل ہیں جو مختلف انداز میں نئی غزل میں منعکس ہوئے ہیں:

؎ آگ ہے اور سلگ رہی ہے حیات
راکھ ہوں اور بکھر رہا ہوں میں (انور شعور)

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرا ہوا ہوں (سلیم احمد)

اتار پھینکتا میں بھی یہ تار تار بدن
اسیرِ خاک ہوں کرنا پڑا گزارا مجھے (ظفر اقبال)

بند کر لیتا ہوں جب اس کے سبھی دروازے
کچھ ہوا دار سا مجھ کو مرا گھر لگتا ہے (الف رسول)

کسی صورت بھی دل لگتا نہیں؟ ہاں
تو کچھ دن سے یہ حالت ہے؟ نہیں تو (جون ایلیا)

مذکورہ بالا مثالوں سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ جدید اردو غزل کے خدوخال بنانے میں وجودی طرزِ فکر کا نمایاں کردار ہے۔ ہمارے غزل گو شعراء کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے وجودیت کو یوں غزل کو جزو بنایا ہے کہ کہیں بھی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔

حوالہ جات

۱۔ سہیل احمد خاں، ڈاکٹر، ''منتخب ادبی اصطلاحات''، شعبہ اردو، جی سی یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۹

۲۔ سی۔اے۔قادر، پروفیسر، ڈاکٹر، ''فلسفۂ جدید اور اس کے دبستان''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۱۱۸

۳۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، انجمنِ ترقیِ اردو''، کراچی، ص ۴۰۴

۴۔ نیر، ناصر عباس، ڈاکٹر، ''جدید اور مابعد جدید تنقید''، انجمن ترقیِ اردو، کراچی، ص ۳۷۶

۵۔ وحید عشرت، ڈاکٹر، ''ژاں پال سارتر''، مشمولہ ادب فلسفہ اور وجودیت، مرتبہ شیما مجید، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۵۵۵

۶۔ سلطان علی شیدا، ڈاکٹر، ''وجودیت پر ایک تنقیدی نظر''، مشمولہ ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، مرتبہ ندیم احمد ڈاکٹر، دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۳۴۸

۷۔ وحید عشرت، ڈاکٹر، ''ژاں پال سارتر''، مشمولہ، ادب فلسفہ اور وجودیت، ص ۵۵۲

۸۔ نعیم احمد، ڈاکٹر، ''غالب اور فلسفۂ وجودیت''، ماہِ نو، مارچ ۱۹۹۸ء، ص ۴۶

۹۔ غلام جیلانی اصغر، ''وجودیت کیا ہے''، ادبی دنیا، ۱۹۶۴ء، ص ۲۵۰

۱۰۔ شاہین مفتی، ڈاکٹر، ''جدید اردو نظم میں وجودیت''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۴۰۔۴۱

۱۱۔ ڈاکٹر سلطان علی شیدا، ''وجودیت پر ایک تنقیدی نظر''، مشمولہ، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، ص ۳۶۴

۱۲۔ قاضی جاوید، ''پاکستان میں فلسفیانہ رجحانات''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۹۷۔۹۸

۱۳۔ سعادت سعید، ڈاکٹر، ''پاکستانی اردو غزل''، مشمولہ، اردو غزل، مرتبہ، کامل قریشی، پروگریسو بکس، ۱۹۸۹ء، ص ۲۹۲

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۹۷۔۲۹۸

۱۵۔ نظیر صدیقی، ''جدید اردو غزل: ایک مطالعہ''، گلوب پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۱۱۹

۱۶۔ احمد ندیم قاسمی، ''دیباچہ: چھ رنگین دروازے''

۱۷۔ انیس ناگی، ''تعارف منیر نیازی، مشمولہ آٹھ غزل گو شاعر''، مرتبہ جاوید شاہین، ص ۱۴۔۱۵

۱۸۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، ''جدید شعری منظر نامہ''، سری نگر، ۱۹۹۰ء، ص ۶۸

عورت کا جہانِ باطن اور اردو افسانہ

ڈاکٹر فوزیہ رانی*

Abstract:

Modern short story focuses at the complexed emotional and psychological feeling of man and woman as well as the social, political and economical problems of today's life. Female writers are more capable of describing the true feelings, thoughts and emotions of a woman. Female writers are representing the various shades of emotional and spiritual life of woman. They describe both the individual feelings of a woman and the common fears, tensions and mental stress of a person. Few female short story writers of our age represent the inner self of woman and raise the question of her identity.

افسانہ نگار جب حیاتِ انسانی کی تعبیر فنی سطح پر کرتا ہے تو اس کی نگاہ زندگی کے خارج اور زندگی کرنے والے کے باطن میں یکساں گہرائی تک جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کا افسانہ انسان کے گوناگوں مسائل اور پیچیدہ ذہنی کیفیات کا مظہر بھی ہے اور اس کے باطنی خلا اور تشخص کے بحران سے بھی جُڑا ہے۔ تیسری دنیا کی پس ماندہ معاشرت میں جہاں افراد کی زندگیاں اور اقوام کے مستقبل طاقت اور اقتصادی قوت کے جوئے میں داؤ پر لگے ہیں، انسان کی بے چینی، کرب، اضطراب اور ذہنی انتشار اپنی انتہا پر اظہار کا طلبگار ہے۔ بھوک، افلاس اور بنیادی انسانی حقوق سے محرومی جیسے مسائل کا سامنا کرنے والے سماج میں عورت ہونا دوہری محکومیت کی علامت بن جاتا ہے۔ عورت کو ایک طرف تو بحیثیت فرد سارے اقتصادی اور سیاسی انتشار کا سامنا ہے اور دوسری طرف وہ مرد کے مقابلے میں اپنی ثانوی انسانی حیثیت سے جڑے ان گنت مسائل میں گھری ہے۔

سیمون دی بوا نے کہا تھا کہ عورت ہی نسوانی دنیا کو گہرائی میں جانتی ہے کیونکہ اس دنیا میں اس کی جڑیں ہیں۔ اردو افسانے میں عورت کا تخلیقی اظہار اس بات کا اثبات کرتا نظر آتا ہے۔ اردو کی افسانہ نگار خواتین اپنے عہد

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج برائے خواتین، وحدت کالونی، لاہور

اور ماحول سے وابستہ مسائل کے ساتھ ساتھ اپنے باطنی مسائل کے اظہار پر بھی قادر نظر آتی ہیں۔ ان خواتین کی نظر، ان کا مشاہدہ، ان کا اسلوب، ان کا احساس اور ان کا اندازِ اظہار بحیثیت فرد بھی ان کے عورت ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ عورت ہونا فطری حقیقت ہونے کے باوجود ایک سماجی احساس کی صورت میں عورت کے جسم، ذہن، احساس اور فکر کو اپنی گرفت میں لیے رکھتا ہے۔ ایسے میں عورت کی دوہرے دباؤ کی شکار شخصیت عورت ہی کی تخلیقات میں زیادہ شدت اور گہرائی سے سامنے آئی ہے۔ عورت اپنے مشاہدے اور تجربے کی بنا پر اپنی صنف کے جذبات کے اظہار کی حق دار بھی ہے اور اس کی اہل بھی۔

خواتین افسانہ نگاروں نے اپنے دور کے عمومی رجحانات کی پیروی ہی نہیں کی بلکہ اپنے انفرادی انداز سے عورت کے باطنی احساس اور اس کی پیچیدہ ذہنی کیفیات کو بھی بیان کیا ہے۔ ممتاز شیریں کا افسانہ ''کفارہ'' آپریشن کے دوران بے ہوشی میں ایک عورت کے ذہنی سفر کی روداد پیش کرتا ہے۔ اس عورت کا ذہنی سفر ایک طرف عورت کی باطنی کیفیات اور اس کے تخلیقی کرب کے زیرِ اثر ہے تو دوسری طرف یہ عورت بطور فرد ہمیں زمانوں اور تہذیبوں کے سفر سے آشنا کرتی ہے۔ جس کا انجام سکون اور امن کی تلاش میں مذہب کی پناہ میں آنے پر ہوتا ہے۔

حجاب امتیاز علی نے اردو افسانے میں جو رومانوی انداز اپنایا وہ اپنے اندر گہری معنویت لیے ہوئے ہے۔ ان کے افسانوں میں بظاہر حسین فضائیں اور تخیل کے گلزار حاوی ہیں مگر ان گلزاروں میں بسنے والے انسان اپنی نفسیات اور جذباتی کیفیات کے حوالے سے عام انسان ہی ہیں۔ خاص طور پر ان کے نسوانی کردار محبت، نفرت، رشتوں، وابستگیوں اور غموں کے حوالے سے جن جذباتی انکشافات کا سامنا کرتے ہیں وہ فرد کے سماجی ردعمل کی بجائے خالص ذاتی اور نفسی واردات کی حیثیت سے عورت کے باطن کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ حجاب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے عورت کو ایک آزاد اور خود مختار وجود کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ وہ سماجی اصولوں اور اخلاقی ضابطوں میں بندھی عورت کو نہیں بلکہ آزاد فضاؤں میں اپنی مرضی سے زندگی بسر کرتی ''آئیڈئیل عورت'' کو پیش کرتی ہیں۔

حجاب امتیاز علی کے افسانے تاریکیاں (مشمولہ وہ بہاریں یہ خزائیں) میں وہ خود مرکزی کردار ہیں اور اپنے کردار کے ذریعے انسانی نفسیات کے ایک اہم پہلو کو سامنے لائی ہیں۔ انسانی لاشعور میں چھپی سچائی کہ انسان اپنے فائدے کو رشتوں سے زیادہ اہمیت دیتا ہے ایک واقعہ کے ردعمل کے طور پر آشکار ہوتی ہے۔ ان کے اسی مجموعہ میں شامل افسانے ''کنواں'' میں حجاب نے امیر سہیلی کے آنے کی خبر پانے کے بعد متوسط طبقے کی لڑکی زوبی کی ذہنی و جذباتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ سہیلی کے آنے کی خوشی پر بار بار اپنے چھوٹے سے گھر کی سستی اور کم حیثیت چیزوں پر شرمندگی کا احساس غالب آجاتا ہے۔ احساس شرمندگی خوف کی صورت اختیار کر کے ذہنی تناؤ کا باعث بنتا ہے۔ سہیلی کے نہ آسکنے کے باوجود وہ مطمئن نہیں ہو پاتی اور نا آسودگی کا احساس حاوی رہتا ہے۔ حجاب نے زوبی کی

نفسیاتی کیفیت کو وضاحت سے بیان کیا ہے۔

''وہ گھر پہنچی۔ دریچے کے آگے جا کر کھڑی ہوئی۔ برسات کی شام تھی۔ ساون کی گھٹائیں اٹھ رہی تھیں۔ اس کے ذہنی انتشار کا طوفان اب دور کے ساحلوں پر چکر لگا رہا تھا۔ اس وقت وہ خوش تھی یا افسردہ؟ کون جانے۔ انسان کے جذبات کے اتھاہ کنویں میں کون اترے۔ وہاں گہرائی ہوتی ہے اور آنکھوں کو چکا چوند کرنے والا اندھیرا۔۔۔۔!''(۲)

جدید افسانے میں عورت بحیثیت فرد اپنی ذات کو دریافت کرتی نظر آتی ہے۔ نسائی جہاں کے داخلی رنگوں کی ان گنت قوسیں، خط اور زاویے ایک ایسے وجود کی تشکیل کرتے ہیں جو سوچتا، دیکھتا اور محسوس کرتا ہے۔ جس کے کچھ خواب، مقاصد اور خواہشات ہیں۔ تمام تر سماجی قیود کے باوجود جس کی اپنی نظر، اپنا خیال، اپنی رائے اور اپنے مقاصدِ حیات ہیں۔ اپنے آدرش اور نظریات رکھنے والی عورت کے متنوع روپ ہمیں قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی عورتیں مردوں کے معاشرے میں اپنی پہچان، اپنی ذات کے حوالے سے بنانے کی آرزومند ہیں۔ وہ اپنی منزل پانے میں اکثر ناکام ہی رہتی ہیں مگر روایت کے آگے ہار مان کر اپنی انفرادیت سے انکار نہیں کرتیں۔ قرۃ العین حیدر کے ہاں عورت کا باطنی اظہار اور ذات کے اثبات کی خواہش دونوں کے امتزاج سے ایک ذہین، حساس اور دردمند عورت کا پیکر ابھرتا ہے۔ کبھی ''کارمن'' کی طرح یہ عورت معصوم محبت کی قربان گاہ پر نثار ہو جاتی ہے تو کبھی ''جلاوطن'' کی کنول رانی بن کر سمجھوتے کا وہ بن باس کاٹتی ہے جو عورت کی کامیاب سماجی اور ازدواجی زندگی کے راستے میں پھیلا ہوا ہے۔ اس کے وجود کا کرب، اس کی روح کا سناٹا اور اس کے دل کی تنہائی کسی کو نظر نہیں آتی۔

''سردی بڑھتی گئی اور بے کراں تنہائی اور زندگی کے ازلی و ابدی پچھتاووں کا ویرانہ، آفتاب بہادر تم کو پتہ ہے کہ میری کیسی جلاوطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی تھی، اس سے دیس نکالا جو مجھے ملا ہے اُسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا کہ اب میں اپنے متعلق کچھ سوچ بھی نہیں سکتی۔''(۳)

قرۃ العین حیدر کے ہاں ایک طرف عورت کا شعورِ ذات نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے اور دوسری طرف یہ عورت وقت اور تاریخ کے جبر کے سامنے انسانی بے بسی کی نمائندہ بھی ہے۔ ان کے افسانے ''کیکٹس لینڈ'' کی طلعت جمیل سنجیدہ اور باشعور لڑکی ہے۔ طلعت اس نسل کی نمائندہ ہے جو سمجھوتہ نہیں کرتی۔ نئے وطن میں قدم قدم پر منافقت اور تضاد کا سامنا کرنے کے بعد روشن مستقبل کے سارے امکانات کو رد کرتے ہوئے وہ واپس جانے کا فیصلہ کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ اس نے تقسیم کے خونی مناظر کے ساتھ ساتھ دوسری جنگ عظیم کے بعد مشرقِ وسطیٰ، افریقا اور ایشیاء میں انسانوں کو کیڑوں مکوڑوں کی طرح کچلے جانے کے مناظر بھی دیکھے ہیں۔ اس کا مسئلہ قدروں کے

زوال سے جڑا ہے۔ یہ وہ مسئلہ ہے جو زمین سے بے تعلقی کے نتیجے میں تقسیم کے بعد ہر حساس فرد کے حصے میں آیا ہے۔ طلعت جمیل، بیلو سعید اور عطیہ تینوں اپنی جڑوں اور اپنی شناخت سے علیحدگی کے المیے سے دوچار ہیں۔ یہ تینوں لڑکیاں پاکستان یا ہندوستان کی تعلیم یافتہ اور جدید ذہن رکھنے والی لڑکیاں ہی نہیں بلکہ وہ باشعور افراد ہیں جو اپنی جذباتی، ثقافتی اور روحانی قدروں کے کھو جانے کے باوجود جینے کا حوصلہ اور ہنر رکھتے ہیں۔ نزھت عباسی نے قرۃ العین حیدر کے ہاں عورت کے اسی باشعور وجود کی پیش کش کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ''ان کے ہاں صرف عورت کے روایتی کردار ماں، بہن، بیوی یا بیٹی کے نظر نہیں آتے بلکہ ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ، ذہین، خود اعتماد اور باشعور عورت کا روپ سامنے آتا ہے جو جدید دور میں پوری توانائی کے ساتھ زندہ رہنا چاہتی ہے۔''(۴)

انسان کی داخلی زندگی کی کھوج اور اس کے اسرار تک رسائی کی کوشش اپنی جگہ اہم بھی ہے اور دلچسپ بھی۔ انسان اپنی تہذیبی اور فکری پرداخت کے سفر میں اپنی شناخت کی تلاش اور اپنی ذات کی تفہیم کے مسلسل عمل سے گزرتا رہا ہے۔ افسانہ نگار خواتین انسانی نفسیات سے آگاہ نظر آتی ہیں۔ ان کے ہاں عورت کی ان پیچیدہ نفسی کیفیات کا بیان ملتا ہے جو عصری آشوب اور وقت کے جبر کا نتیجہ ہیں۔ رضیہ فصیح احمد کے دو افسانے ''دو پاٹن کے بیچ'' اور ''بند گھڑی'' عورت کے لاشعور کی پیچیدہ کیفیات اور عہد حاضر کے آشوب میں اس کے دولخت وجود کو سامنے لاتے ہیں ''دو پاٹن کے بیچ'' کی مرکزی کردار وہ عورت ہے جو حال اور ماضی دو دنیاؤں سے جڑی ہے۔ ایک دنیا سے رابطہ منقطع کر کے دوسری میں جینا اس کے لیے ممکن نہیں۔ وہ حال میں جینے اور اس کے تقاضے پورے کرنے پر مجبور ہے۔ مگر ماضی سے کٹ نہ سکنے کے باعث وہ اطمینان اور سکون سے محروم ہے۔ بڑے عہدے پر فائز شوہر کے بلند معیار پر پورا اترنے کی کوشش میں وہ آزادی کی زندگی بھی کھو چکی ہے۔ دو دنیاؤں کے درمیان معلق رہنا ہر اس شخص کا مقدر ہے جو حساس ہے اور ماضی سے رشتہ نہیں توڑنا چاہتا۔ رضیہ فصیح احمد نے اس عورت کے ماضی کے حوالے سے ایک خاص باطنی کیفیت کو بھی بیان کیا ہے۔ جس میں انسان کسی جگہ کو پہلی مرتبہ دیکھ کر محسوس کرتا ہے کہ اس نے یہ جگہ پہلے بھی کہیں دیکھی ہے۔ ان کے افسانے ''بند گھڑی'' کی مرکزی کردار بھی اسی تجربے سے گزرتی ہے۔ بچپن میں کھو جانے کے حادثے کی بازیافت کے بعد وہ اس کیفیت کی حقیقت تک پہنچ جاتی ہے۔

بانو قدسیہ عورت اور مرد کے تعلق، ان کے مسائل، عورت کی سماجی صورتحال اور اس کے احساسِ محرومی جیسے موضوعات پر لکھتی ہیں۔ سماجی سطح پر عورت کے جنسی استحصال سے اس کی زندگی جن دردناک مسائل کا شکار ہوتی ہے اور وہ جس ذہنی کشمکش اور بے اعتباری کی زندگی گزارتی ہے اس کا اظہار ان کے افسانے ''انتر ہوت اداسی'' میں ہوتا ہے۔ بانو قدسیہ نے اس افسانے میں حیات نسوانی سے وابستہ مختلف حقائق اور احساسات کی ترجمانی کی ہے۔

ان کے افسانوں ''موج محیطِ آب میں''، ''کاغذی پیرہن'' اور ''مات'' میں عورت کی زندگی کے مختلف مراحل پر اس کے جذباتی ردِعمل کو موضوع بنایا گیا ہے۔

''موج محیط آب میں'' میں عورت محبت اور رومان کے دلکش تصور کے ٹوٹنے پر شکستِ ذات کے کرب سے گزرتی ہے۔ عورت کی طلب جسم سے بڑھ کر محبت اور رفاقت کے احساس سے وابستہ ہے۔ ازدواجی رشتے میں ان جذبات سے محرومی اس کے لیے ناقابلِ برداشت بن جاتی ہے۔ ''کاغذی پیرہن'' عورت کے ان جذبات کی عکاسی کرتا ہے جن سے عورت سماجی دباؤ کے تحت گریز ہی کرتی ہے مگر ان کی حقیقت سے انکار نہیں کر پاتی۔ ''مات'' کی آنٹی شائستہ ادھیڑ عمری میں جوان اور پرکشش نظر آنے والی عورت ہے۔ وہ عمر کے زوال کے شکست آور احساس سے پناہ کے لیے روحانیت کو منتخب کرتی ہے جو دراصل امتیاز برقرار رکھنے اور مرکزِ نگاہ بننے ہی کی کوشش ہے۔ ان افسانوں میں بانو قدسیہ کا مشاہدہ، ان کی نفسیاتی آگاہی اور انسانی جذبوں کے احساس کے ساتھ مل کر عورت کی جذباتی و حسیاتی زندگی کی مختلف صورتوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ:

> ''ان کا افسانہ اس منجدھار سے جنم لیتا ہے جس میں مرد اور عورت دونوں ہچکولے اور غوطے کھا رہے ہیں۔ اس قسم کے مقامات پر جب عورت لبِ اظہار کھولتی ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے یہ آواز خود بانو قدسیہ کے لاشعور سے ابھر رہی ہے اور یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ عورت کی نفسیات اور اس کے جسمانی اور جنسی تقاضوں سے آگاہ ہے۔ وہ اس کو خواہشوں کی سیڑھی پر چڑھتا دیکھتی ہے تو آخری سیڑھی سے اس عورت کے گرنے کا منظر بھی دکھاتی ہے۔''(۵)

افسانوی ادب کا مطالعہ بتاتا ہے کہ عورت نے اپنے مطالعے اور مشاہدے کی کمی کو اپنی ذہانت اور تخیل کی مدد سے پورا کیا ہے۔ خارج کے حالات اور ان کے نتیجے میں انسان خصوصاً عورت کی بدلتی ہوئی زندگی کو ہر رنگ اور انداز میں افسانہ نگار خواتین نے موضوع بنایا ہے۔ فرخندہ لودھی گہرے تاریخی شعور اور پختہ معاشرتی احساس کی حامل افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں میں عورت اپنی جذباتی وابستگیوں کے حوالے سے مرد سے زیادہ ثابت قدم نظر آتی ہے۔ ان کا افسانہ ''رومان کی موت'' مرکزی کردار ''رانی چمپاوتی'' کے روحانی سفر پر مشتمل ہے۔ چمپاوتی کی تلاش برسوں پر محیط ہے۔ وہ سچ کی کھوج میں جنگل، شمشان، قبرستان ہر جگہ ماری ماری پھرتی ہے اور بالآخر فرقہ وارانہ فسادات کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس کی تلاش ایک فرد کی تلاش ہے جو حقیقت کو جاننا اور سچ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ سچ کے ان گنت پہلو ہیں اور انسان کی رسائی اس کے بہت کم پہلوؤں تک ہو پاتی ہے۔ رانی اپنے وجود سے جڑے سوالوں کے جواب چاہتی ہے۔ اس کی کھوج انسان کی ازلی کھوج ہے۔ دیویندر اسر کے الفاظ میں

> ''ہر دور میں انسان نے موجود سے غیر موجود اور معلوم سے نامعلوم کی طرف جانے کی کوشش کی ہے''۔(۶)

اردو افسانے میں انسان کے داخلی اور وجودی مسائل کے بیان کے حوالے سے خالدہ حسین کا نام بہت اہم ہے۔ خالدہ حسین نے انسان کے باطنی مسائل کے بیان کے لیے علامات، تلمیحات، وجودی فکر اور صوفیانہ خیالات کے امتزاج سے ایک ایسا اسلوب تشکیل دیا ہے جس میں الفاظ کو دوہری سطح پر استعمال کرنے کے وسیع امکانات موجود ہیں۔ ان کے اکثر مرکزی کردار عورت کے ہیں۔ ان کے ہاں عورت بطور فرد اپنے وجود کی حقیقت جاننے کے لیے ذہنی و روحانی سفر کے مختلف مدارج طے کرتی ہے۔ ان کے افسانوں میں متوسط طبقے کی عورت خود شناسی کے مختلف مراحل سے گزرتی دکھائی دیتی ہے۔ ان کے افسانے ''پہچان'' کا موضوع ایسی ہی عورت ہے جو چار بچوں کی ماں ہونے کے باوجود تنہا ہے۔ بچے بڑے ہو کر ماں سے دور ہو جاتے ہیں اور متوسط طبقے کی یہ غیر اہم عورت شوہر کی زندگی میں کسی قابل توجہ شے کا درجہ نہیں رکھتی۔ اس لیے ایک طرف احساس تنہائی ہے تو دوسری طرف شناخت کھو دینے کا خوف۔ عورت مرد کے حوالے سے پہچانی جاتی ہے اس کے لیے اپنی انفرادی شناخت کا حصول مشکل ہے۔ دوسری طرف اس عام عورت کی زندگی کے معمولات عورت کی زندگی کے ایک اور اہم پہلو کو سامنے لاتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ عورت کی خاندانی اور معاشرتی حیثیت غیر اہم ہے۔ غیر اہم چیزوں کو ممتاز نہیں کیا جاتا انہیں شناخت عطا نہیں کی جاتی۔

خالدہ حسین نے اپنے افسانے ''آخری سمت'' (مشمولہ پہچان) میں ضابطوں، اصولوں اور نگرانی کے حصار میں زندگی گزارنے والی لڑکی کے احساسات کو زبان دی ہے۔ ''انجم'' روٹین کی زندگی سے آزادی چاہتی ہے مگر لڑکی ہونے کی وجہ سے ماں، باپ، بھائی، ان کے تفکرات، ان کی دعائیں ہر شے اس کے گرد حصار بنائے ہوئے ہے اور وہ چند گنے چنے خانوں میں ہی زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ پہچان ہی میں شامل افسانہ ''منی'' ایک نوعمر لڑکی کے احساسات کا ترجمان ہے۔ منی بیک وقت حال اور ماضی میں زندہ ہے۔ وہ اپنی شناخت کی تلاش میں ہے۔ مگر وہ صرف موجود پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ اس کا ذہن بار بار اُسے ماضی میں لے جاتا ہے۔ منی بحیثیت فرد گزرے وقت اور گزشتہ قدروں کی بازیافت کی خواہش مند ہے۔

خالدہ حسین نے اپنے افسانے ''زمین'' (مشمولہ دروازہ) میں مرکزی کردار شیریں کے ذریعے انسان کے روحانی آشوب کو موضوع بنایا ہے۔ شیریں یقین کے سفر میں بار بار تشکیک کا سامنا کرتی ہے۔ اس کی پیچیدہ کیفیات اور نفسی تجربات کے بیان کے لیے خالدہ حسین نے صوفیا کے ملفوظات اور قرآنی آیات کا حوالہ دیا ہے۔

> ''وہ دن کے اجالے میں جیتے جاگتے ایک اور دنیا میں کھڑی تھی جہاں درخت کلام کرتے تھے اور کیڑے ہم جنس تھے۔ ہُدہُد سلطنتِ بلقیس کی خبر لاتے تھے۔ غار میں سونے والے ایک نیند لیتے تھے اور صدیاں گزر جاتی تھیں۔''(۷)

شیریں روحانی تجربے اور کیفیت کو جذب نہ کر سکنے اور سالک کے کامل نہ ہونے کے سبب یقین اور عدم

یقین کی دنیا کے درمیان معلق ہے۔ وہ اپنے عہد کے انسان کی روحانی تشنگی کی نمائندہ ہے۔

خالدہ حسین نے عورت کے نفسی اور روحانی مسائل کو موضوع بنا کر اسے ذہنی، نفسیاتی اور روحانی سطح پر مرد کے برابر اہمیت دی ہے۔ بحیثیت فرد وہ اپنے عہد کے روحانی خلا، حرص، طمع، کشمکش، اضطراب اور بے سکونی کا سامنا ویسے ہی کر رہی ہے جیسے مرد کرتا ہے۔ خالدہ حسین کے مجموعے ''ہیں خواب میں ہنوز'' کے افسانے ''طلسمِ ہوش رُبا'' کی انسہ حیاتِ انسانی میں پھیلے طمع اور لالچ کے سب ذہنی ناآسودگی کے شدید احساس کا شکار ہے۔ روزمرہ زندگی کے مشاہدے اور قرآنی آیات کی مدد سے خالدہ حسین نے ایک ایسا اسلوب تشکیل دیا ہے جو پیچیدہ ذہنی کیفیات کے بیان کی صلاحیت رکھتا ہے۔

> ''رنگ کھوج کھوج کر اس کی آنکھیں تھک جاتیں۔ ہر رنگ بالآخر سرخ ہو جاتا۔ لہو کا رنگ، پھر اچانک اسے خیال آیا۔ فلاں شے کا ذخیرہ خالی ہو رہا ہے۔ وہ فون اٹھاتی یا گاڑی لے کر نکل جاتی۔ جگہ جگہ سے ذخیرہ اٹھانے۔ اسٹور میں لگا کے سب کچھ گنتی۔ گن گن کے بار بار گنتی۔ الھکم التکاثر۔ پھر برش اٹھاتی۔''(۸)

بڑھتی عمر عورت کے خدوخال پر زوال کے نشان چھوڑتی ہے انہیں قبول کرنا عورت کے لیے بہت مشکل ہوتا ہے۔ عمر کے ساتھ ساتھ جسمانی کشش میں کمی اور اس کے نتیجے میں عدم توجہ کے رویے اس کو جس نفسیاتی دباؤ کی طرف لے جاتے ہیں خالدہ حسین نے اپنے افسانے مکالمہ (مشمولہ مصروف عورت) میں اُسے موضوع بنایا ہے۔ جہیز کے صوفے کے پرانے ہونے، اس کی بدرنگی اور رفتہ رفتہ اس کے کم حیثیت ہونے کے ساتھ ساتھ عورت کے چہرے اور خدوخال کی تبدیلی کا بیان اور صوفے سے موازنہ اس کی ظاہری اور باطنی دونوں طرح کی شکستگی کو سامنے لاتا ہے۔ خالدہ حسین ہر عمر کی عورت کے احساس اور ذہنی و نفسی کیفیات کو بہت تفصیل اور گہرائی سے بیان کرتی ہیں۔

حمیدہ معین رضوی کا افسانہ ''دہلیز اس گنبد کی'' (مشمولہ اجلی زمیں میلا آسماں) ہسپتال میں بے ہوش عورت کے ذہنی سفر کی روداد پیش کرتا ہے۔ مسرت لغاری کے افسانے ''میں کون ہوں؟'' (مشمولہ گہر ہونے تک) میں ایک عورت کے بیٹی، بہن، بیوی اور ماں ہونے کے حوالے سے اس کی اپنی شناخت کا سوال اٹھایا گیا ہے۔ افسانہ ایک عورت ''نادرہ'' کے مسلسل خیالات پر مشتمل ہے۔ ان خیالات میں عورت کی بے بسی کا احساس اور مرد کے خلاف شدید غصے کا اظہار نمایاں ہے۔

> ''وہ سوچ رہی تھی بے بسی کا یہ کیسا سحر ہے جو ٹوٹتا ہی نہیں؟ اس کے ہاتھ پاؤں ماں کے پیٹ میں بندھے ہوئے تھے تو بندھی ہوئی تو وہ آج بھی تھی۔۔۔ کس قدر بے بس تھی وہ۔۔۔''(۹)

ام عمارہ کا افسانہ ''ٹھنڈے بدصورت ہاتھ'' (مشمولہ درد روشن ہے) شوہر کی طرف سے ٹھکرائی جانے والی بانجھ عورت کے کرب کا بیانیہ ہے۔ عورت کے لیے شوہر کا ساتھ صرف خوشی اور آسائش کی موجودگی میں ہی معتبر نہیں ہوتا

وہ اس سہارے کی تمنا میں دکھ، درد، بے اعتباری اور نا قبولیت کے ہر رویے کو برداشت کرتی ہے۔ ایسے میں اُسے بانجھ پن کا مجرم قرار دے کر گھر سے بے دخل کر دینا اسے کم مائیگی کے گہرے احساس سے دوچار کر دیتا ہے۔ افسانہ عورت کی کیفیات کے بیان پر مشتمل ہے جس سے اس عورت کے ذہنی انتشار کرب اور بے بسی کا اظہار ہوتا ہے۔ سکون آور دواؤں کے باوجود ذہنی بے سکونی کی شکار اس عورت کی کیفیات اس کا اظہار اس کے احساسِ درد کے ترجمان ہیں۔

''بنجر زمین جس طرح سونا اگلنے کی بجائے خاک اڑاتی ہے بالکل اسی طرح اس کی بنجر کوکھ میں خاک اُڑ رہی تھی۔ اور اب وہ خاک اُڑ کر اس کی مانگ میں پڑ گئی تھی۔ سہاگ اجڑا نہیں تھا بلکہ اس نے تھوک دیا تھا اور اب وہ اپنی بنجر کوکھ لیے اس دنیا میں آ گئی تھی۔''(۱۰)

امِ عمارہ نے کردار کے خیال اور احساس کے بیان سے اس کی خارجی اور داخلی زندگی کی پوری داستان بیان کر دی ہے۔ انسان ظاہر کے ساتھ ساتھ اپنے باطنی جہان میں بھی زندگی بسر کرتا ہے جو ظاہر کی زندگی سے متاثر ہوتا ہے اور اسے متاثر کرتا بھی ہے۔ ام عمارہ نے اسی باطنی دنیا کو خارج سے واقفیت کا حوالہ بنایا ہے۔ ڈاکٹر شفیق انجم نے لکھا ہے کہ:

''روایتی افسانے نے انسان کا خارجی پورٹریٹ بنایا تھا۔ جدید افسانہ نگاروں نے اس کا داخلی خاکہ تیار کیا۔ یہاں حیاتیاتی انسان سے زیادہ نفسیاتی انسان کی تصویر کشی ہے۔۔۔۔۔۔ تاہم ان کو ٹائپ اکہرا اور مثالی قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ بنیادی طور پر یہ پیکر احساساتی اور تجریدی ہیں اور اس حوالے سے ابعاد و امکانات کے متنوع زاویے ان کے ساتھ مخصوص ہیں۔''(۱۱)

افسانہ نگار خواتین سادہ اور عام فہم انداز میں عورت کی باطنی کیفیات اور ذہنی و روحانی واردات کا بیان کرتی ہیں جس سے افسانے میں گہری معنویت بھی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے ابلاغ کا مسئلہ بھی پیدا نہیں ہوتا۔ عطیہ سید نے اپنے افسانے ''آنسو کا نمک (مشمولہ شہر ہول) میں ایک عورت کے احساسات کی کہانی بیان کی ہے جو اپنے شوہر کے سرد رویے کے باعث خواہش کے باوجود اس کے قریب نہیں جا پاتی۔ شوہر کے ساتھ طویل سفر کے دوران کئی مقامات پر وہ کشمکش سے گزرتی ہے۔

''وہ چاہتی تھی کہ فہیم اس کا ہاتھ تھام لے یا وہ خود ہی اس کا کندھا پکڑ لے کہ ہوا کے زور کے سامنے اپنے آپ کو سنبھالے لیکن اس کے اندر ایک جھجک تھی ایک گریز تھا۔ وہ فہیم کو چھوتے ہوئے ڈر رہی تھی کہ کہیں اُسے ناگوار محسوس نہ ہو۔''(۱۲)

عورت ہمیشہ مرد کی طرف سے اظہار کی متمنی رہتی ہے اور اس کے پہل کرنے پر مرد کی طرف سے ناگواری کا رویہ اس کے لیے توہین کا باعث بن جاتا ہے۔ سفر سے واپسی پر فہیم کے شور کوٹ جانے کے بعد یہ عورت ایک اور

احساس سے آشنا ہوتی ہے کہ جیسے وہ بوڑھی ہو چکی ہے اور کوئی اس کی طرف دیکھنا پسند نہیں کرتا۔ یہاں عورت کا احساسِ حسن اور اظہار کی طلب سامنے آتی ہے اور فہیم کے خط سے اس کے جذبوں کا اظہار اس کیفیت کو ختم کر دیتا ہے۔

عطیہ سید نے عورت اور مرد کے رشتے کے درمیان پیدا ہونے والی دوری کے دنوں میں عورت کے احساسات کو بیان کیا ہے۔ قربتوں کی خواہش، رشتوں کا احترام اور اپنی ہستی کا وقار روایتی عورت کی اقدار ہیں جن کی بیک وقت پاسداری کی کوشش میں وہ ایسی کئی کیفیات اور نفسیاتی الجھنوں کا سامنا کرتی ہے۔

فرحت پروین کے افسانے ''ریستوران کی کھڑکی سے'' میں کردار کے ذہنی عمل کو بنیاد بنا کر خارجی زندگی کے مظاہر سے معنی اخذ کئے گئے ہیں۔ اس افسانے کی مرکزی کردار وینکور کے حسین شہر کے ریستوران کی کھڑکی سے لوگوں کو دیکھتی ہے۔ اس کی نظر انسانوں کے چہروں سے ان کے ذہنوں تک جاتی ہے اور وہ ان کے مزاج، نفسیات اور داخلی کیفیات کا اندازہ لگاتی ہے۔ ایسے میں ایک عورت کا چہرہ اسے پہلے بھی دنیا کے دو مختلف مقامات پر دیکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ یہاں خارجی مشاہدہ داخلی احساس کے ساتھ مل کر اس کی ذاتی کیفیات کی عکاسی کرنے لگتا ہے۔

> ''یقیناً یہ تینوں چہرے ایک سے نہ تھے مگر ان کا تاثر انہیں ایک سا بناتا تھا۔ اور آنکھیں تو تینوں جگہ بالکل ایک سی تھیں۔ ہوسکتا ہے ان کی وضع مختلف ہو مگر وہ دکھائی کہاں دیتی تھی۔ بس انسان ان کی گہرائی میں ڈوبتا چلا جاتا تھا۔ پھر ان میں ڈیرے جمائے ہوئے وہ اداسی اور تھکن۔۔۔ اسے ان آنکھوں سے اتنا لگاؤ کیوں ہے۔۔۔؟ اب یہی تھکن اس کی آنکھوں سے بھی جھانکنے لگی تھی، شاید۔'' **(۱۳)**

مصروف زندگی میں خود سے بچھڑی ہوئی عورت جس کی تلاش میں ہے وہ اس کا اپنا چہرہ ہے۔ یہ عورت ہمیں کئی قومیتوں کے لوگوں سے روشناس کرواتی ہے اور ایک ناظر اور مبصر کے طور پر ان لوگوں کی نفسیات، زندگی، پیشوں اور مزاجوں پر تبصرہ کرتی ہے۔ افسانے میں اس نوع کی خود کلامی کے بارے میں انیس ناگی کی یہ رائے بہت اہم ہے کہ:

> ''جہاں بھی خود کلامی کو کہانی کے بیان اور افسانے کی تشکیل میں استعمال کیا جاتا ہے اس کی غایت دنیا کو ایک "Psychological Reality" کے طور پر پیش کرنا ہوتی ہے کہ زندگی اور دنیا کے معاملات کو افسانہ نویس اپنی نگاہ سے دیکھنے کی بجائے انہیں کردار کی بصارت کے سپرد کر دیتا ہے۔'' **(۱۴)**

فرحت پروین نے بھی کردار کے ذریعے دنیا اور پھر اس دنیا کے پیچھے چھپی حقیقت کو بیان کیا ہے۔ اس سارے سفر کے دوران جو کردار کی کیفیات کے تابع ہے جو حقیقت منکشف ہوتی ہے وہ اس کردار ہی کی داخلی شخصیت کو سامنے لاتی ہے اور ایک عورت کے باطن تک رسائی سے معنی کے نئے جہان سامنے آتے ہیں۔

عورت کے تشخص کو اجاگر کرتے نسائی تجربے اور احساس کی انفرادیت کے اظہار و اثبات کے لیے افسانہ

نگار خواتین نے عورت کے ذہن، اس کی سائیکی اور اس کے لاشعور تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ ان کے ہاں عورت کے انفرادی احساس کی ترجمانی بھی نظر آتی ہے اور بحیثیت فرد اجتماعی زندگی کے آشوب کے انسانی قلب و ذہن پر اثرات کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔ ان افسانوں میں عورت کے شخصی و سماجی وجود کے ساتھ ساتھ اس کے افعال کے پسِ پشت کارفرما عوامل، اس کے رویوں کے محرکات و مضمرات اور اس کی جنسی و جذباتی زندگی کے اس کے قلب و ذہن پر اثرات کو پیش کیا گیا ہے۔ عورت کے بحیثیت فرد داخلی احساس، خوف اور تشکیک کی فضا میں پیدا ہونے والے احساسِ عدم تحفظ، ماحول کے ساتھ مزاحمت کے نتیجے میں پسپائی کے خوف، وقت کی شکست و ریخت کے سامنے بے بسی سمیت متعدد احساسات کے اظہار نے ان افسانوں کو عورت کے جہانِ داخل کا ترجمان بنا دیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سیمون دی بوا، عورت، (مترجم) یاسر جواد، فکشن ہاؤس لاہور ۱۹۹۹ء ص ۳۰

۲۔ حجاب امتیاز علی، وہ بہاریں یہ خزائیں، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۲۰۰

۳۔ قرۃ العین حیدر، پت جھڑ کی آواز، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۲۰۰۰ء، ص ۴۷

۴۔ نزہت عباسی، ''روشنی کی رفتار- ایک تجزیاتی مطالعہ'' مشمولہ قرۃ العین حیدر۔ اردو فکشن کے تناظر میں، مرتبین حسن ظہیر و دیگر، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۲۰۰۹ء، ص ۴۱۲

۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، ادب در ادب، مقبول اکیڈمی لاہور ۲۰۰۹ء، ص ۱۶۳

۶۔ دیویندر اسر، نئی صدی اور ادب، پبلشرز اینڈ ایڈوائزرز نئی دہلی ۲۰۰۰ء، ص ۶۷

۷۔ خالدہ حسین، دروازہ، خالد پبلی کشنز کراچی، ۱۹۸۴ء، ص ۱۶۶

۸۔ خالدہ حسین، ہیں خواب میں ہنوز، دوست پبلی کشنز اسلام آباد، ۱۹۹۵ء، ص ۳۴

۹۔ مسرت لغاری، گہر ہونے تک، قاسمی صاحب لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۶۷

۱۰۔ ام عمارہ، درد روشن ہے، مقبول اکیڈمی لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۷

۱۱۔ شفیق انجم ڈاکٹر، اردو افسانہ (بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں) یورپ اکادمی اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۴۶

۱۲۔ عطیہ سید، شہر ہول، سنگ میل پبلی کشنز لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۲۱۸

۱۳۔ فرحت پروین، ''ریستوران کی کھڑکی سے''، اساطیر، لاہور، مئی ۲۰۰۰ء، ص ۳۲

۱۴۔ انیس ناگی، نئے افسانے کی کہانی، جمالیات لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۸۱

فنونِ لطیفہ میں متخیّلہ کا تصور

ڈاکٹر لیاقت علی*

Abstract:

In Fine Arts, the discussions on imagination started from the ancient days and are continued even to this day. This is the feature that differentiates a creative artist from a common man. In this regards, this study covers/encircles the imaginations of western critics and Urdu critics so that the concept of imagination may be properly clarified.

فنونِ لطیفہ کی تاریخ پر نظر دوڑائیں تو دیکھا جاسکتا ہے کہ تخیل کی اہمیت ہمیشہ مسلمہ رہی ہے۔ یہ وہ بنیادی قوت ہے جو ایک آرٹسٹ اور عام آدمی ہی نہیں تخلیق کاروں کے حفظِ مراتب کے تعین میں بھی مدد کرتی ہے۔ علاوہ ازیں یہی وہ صلاحیت ہے جو آرٹسٹ کو زمانی ومکانی فاصلوں سے ماورا کرتی تین زمانوں کو ایک اکائی میں پرونے اور انہیں لمحۂ موجود میں زندہ کرنے کا فن جانتی ہے۔ فنونِ لطیفہ کی دنیا میں تخیل کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے اس بابت اُٹھائے گئے سوالات اور تحفظات کی تاریخ پر نظر دوڑائیں تو ہمیں دکھائی دے گا کہ قدیم یونان سے عہدِ حاضر تک اِس قوت کی اثر پذیری کے حوالے سے مباحث کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے جو ہنوز جاری ہے۔ تاہم کہیں اس صلاحیت کو متخیّلہ کا نام دے کر تو کہیں نام دیے بغیر، کہیں ایک سودمند اور مثبت صلاحیت کے طور پر تو کہیں عدم توازن اور بگاڑ پیدا کرنے والے ہنر کی صورت اس پر بات کی جاتی رہی ہے۔

افلاطون جب اپنی مثالی ریاست کا تصور پیش کرتا ہے تو اس میں شعراء کے لیے کوئی جگہ رکھنے پر اسی لیے آمادہ نہیں ہوتا کہ وہ ایک ایسی قوت کے زیر اثر شعر کہتے ہیں جس پر انہیں خود بھی قابو نہیں، سو وہ عوام الناس کے جذبات کو بھڑکا کر معاشرے میں عدم توازن پیدا کرتے ہیں (۱)۔ جذبات کو برانگیختہ کرنے والی یہ صلاحیت کہ جو خود

* شعبہ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

شعراء کے دائرہِ اختیار میں بھی نہیں دراصل اُن کا بے پایاں تخیل ہی تو ہے۔لیکن افلاطون کا عہدِ تخلیق کا اعجاز محض دیوی دیوتاؤں سے منسوب کرتا ہے اور اگر یہ ہنر کسی انسان میں دکھائی دے تو وہ نقال تو ہوسکتا ہے خالق نہیں بن سکتا۔اپنے عہد کا یہی نظریاتی جبر ہے جو افلاطون کے شاگردِ عزیز ارسطو کو متخیّلہ کی اہمیت کا ٹھیک ٹھیک اندازہ لگانے کے باوجود عملِ تخلیق کو نقل کا عمل کہنے پر مجبور کرتا ہے(۲)۔یہ وہی ارسطو ہے جو اپنے اُستاد افلاطون سے متعلق اِس احترام کا قائل ہے کہ اُس کا ماننا ہے کہ افلاطون اِس قدر ذہین آدمی ہے کہ اگر کوئی ناقص العقل اُس پر بات بھی کرے تو گناہ کا مرتکب ہوگا(۳)۔اُدھر افلاطون بھی اپنے اس نامور شاگرد کی عظمت کا اعتراف اُسے مدرسے کا دماغ قرار دے کر کرتا ہے(۴)لیکن جہاں معاملہ ادبی دیانت کا ہے ارسطو یہی کہتا ہے کہ سچائی کی محبت مجھے مجبور کرتی ہے کہ میں افلاطون کی محبت کو اُس پر قربان کردوں(۵)۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک یہ سچائی کیا تھی؟ ارسطو افلاطون کے اس تصورِ نقل کی پیروی تو کرتا ہے کہ شاعر کے پاس ایک ایسی اختراعی صلاحیت ہے جو اُسے مثالی حقیقت کا پرتو دکھانے کا ہنر سکھاتی ہے لیکن اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر اس صلاحیت سے نہ صرف مثالی حقیقت تک رسائی حاصل کرتا ہے بلکہ اس سے آگے بڑھ کر ایک جہان نو بھی خلق کرسکتا ہے(۶)۔ ارسطو نام لیے بغیر شاعر کی جس صلاحیت کا ادراک رکھتا ہے وہ تخیل ہی تو ہے جس کا اندازہ اُس کے مشہورِ زمانہ اِس قول سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ:

''قرین قیاس ناممکنات بعداز قیاس ممکنات سے بہتر ہیں۔''(۷)

یعنی دوسرے لفظوں میں قیاس میں آجانے والا جھوٹ بھی سچ کے درجے پر پہنچ سکتا ہے اور یہی وہ فرق ہے جو تاریخی اور ادبی صداقت میں امتیاز پیدا کر کے ناممکنات کو قیاس میں لے آنے والی صلاحیت (یعنی تخیل) کی اہمیت کو ہم پر واضح کرتا ہے۔

تخیل کی یہ قوت ادراک کے واضح تصور کے بغیر جس انداز میں اپنی اہمیت سے روشناس کروا رہی تھی اب تک کی مختصر بحث اُس کا احاطہ کر رہی تھی۔اب ہم مغربی تنقید کی روایت کے اُس نامور نقاد کی طرف آتے ہیں جس نے پہلی صدی عیسوی میں تخیل کی اہمیت کا اندازہ ہی نہیں لگایا، پہلی بار تخیل کے لفظ سے بھی متعارف کروایا۔یہ نامور نقاد لان جائی نس ہے جسے ہم پہلا غیر اعلانیہ رومانوی نقاد بھی قرار دے سکتے ہیں۔لان جائی نس کے نزدیک ادب کے ادبی معیارات ہمیشہ مقدم رہے اور وہ آرٹ کا وظیفہ ترفع کو قرار دیتا رہا۔ترفع کا مفہوم اُس نے اپنے رسالے ''On the Sublime'' میں پیش کیا اور اسے اسلوب کی ایک ایسی خصوصیت قرار دیا جو تحریر کو اوسط درجے سے ایک ایسے اعلیٰ وارفع مقام تک لے جاتی ہے جہاں اِس کا قاری ترغیب ہی نہیں لیتا سرشار بھی ہوتا ہے۔یوں

لان جائی نس کے نزدیک ترفع کی تعریف اِن الفاظ میں کی گئی کہ:

''عظیم اختراعی ذہن کی حامل تحریریں قاری کو ترغیب نہیں دیتیں بلکہ اسے عالمِ وجد میں پہنچا دیتی ہیں۔''(۸)

ترفع کی اِس تعریف میں چند باتیں قابلِ غور ہیں۔ پہلی بات یہ کہ ترفع کی حامل کسی بھی تحریر کی خوبی اُس کا افادی پہلو نہیں جمالیاتی پہلو ہے اور اِسے پرکھنے کا معیار فنی ہے نہ کہ افادی۔ دوسری بات یہ کہ ایسی کوئی بھی تحریر کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ نہیں بذاتِ خود ایک مقصد ہے۔ تیسری اور اہم بات یہ کہ انہیں خلق کرنے والا ذہن کوئی عام ذہن نہیں بلکہ اُس ذہن کا اضافی وصف اختراع ہے۔

اختراع یعنی وہ بھی خلق کر لینا جو حقیقت میں موجود نہیں اور اختراع کی یہی وہ صلاحیت ہے جس کی اہمیت کا اندازہ منفی اور مثبت انداز میں اس سے پہلے بالترتیب افلاطون اور ارسطو کے یہاں بھی ہم نے دیکھا اور یہی وہ صلاحیت ہے جو عام آدمی اور آرٹسٹ میں فرق بھی پیدا کر رہی ہے۔ اختراع کی یہ قوت دراصل تخیل ہی کے مرہونِ منت ہے اور اسی طرف اشارہ کرتے ہوئے لان جائی نس یہ بھی کہہ رہا ہے کہ:

''بیان کی عظمت روح کی عظمت کی بازگشت ہوتی ہے۔''(۹)

یعنی جس قدر تخیل وسیع ہوگا اسی قدر بیان میں شکوہ پیدا ہوگا۔ لان جائی نس ترفع کی اس تعریف کے بعد جب اِس کے عناصرِ ترکیبی کا تذکرہ کرتا ہے تو کل پانچ عناصر میں سے پہلا عنصر عظمتِ خیال ہی کو قرار دیتا ہے

''یہ کہا جا سکتا ہے کہ شان دار طرز کے پانچ مقید مخرج ہیں اور یہ پانچوں قدرتِ زبان کی مشترک بنیاد پر قائم ہیں جس کے بغیر کوئی قابلِ وقعت کام نہیں کیا جا سکتا۔ پہلا اور سب سے اہم مخرج جیسا کہ میں نے زینوفون کی تشریح میں کیا ہے عظیم تصورات کو تشکیل دینے کا ملکہ ہے۔''(۱۰)

تخیل کی اہمیت کا یہ اندازہ پہلی بار مربوط انداز میں ایک تحریک کا نقطۂ آغاز بنتے ہوئے اٹھارویں صدی عیسوی میں انگریزی میں رومانوی شاعری کی بنیاد رکھنے والے شعراء ورڈزورتھ اور کالرج کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرف اشارہ کرتے ہوئے ہادی حسین لکھتے ہیں:

''یہ نظریہ کہ شاعری کی قوتِ عاملہ تخیل ہے، ایک مستقل نظریے کے طور پر مغربی تنقیدِ ادب کی تاریخ میں سب سے پہلے انگلستان کی رومانوی تحریک کے دو بانیوں میں سے ایک یعنی کولرج نے پیش کیا۔''(۱۱)

اِس سے پہلے کہ کولرج کے متخیّلہ کے تصور کی وضاحت پیش کی جائے۔ ورڈزورتھ کی یہ رائے بھی قابلِ غور ہے کہ:

''تخیل قدرتِ مطلق، واضح ترین بصیرت، وسعتِ قلب اور عقل کی بالاترین کیفیت کا نام ہے۔''(۱۲)

کالرج نے پہلی بار نہ صرف متخیّلہ کی اہمیت کو ایک واضح نظریاتی اساس کے ساتھ واضح کیا بلکہ اُس مخمصے کو بھی حل کرنے کی کوشش کی جو بہر حال ایک سوال کی صورت موجود تھا کہ تخیل کی یہ صلاحیت فطری صلاحیت ہے جو ہر کس و ناکس کو فطرت کی طرف سے ودیعت کی گئی ہے تو پھر تخلیق کار کی انفرادیت یا تخلیقی زُعم کیا معنی رکھتا ہے؟ کالرج نے پہلی بار متخیّلہ کو بنیادی اور ثانوی میں تقسیم کر کے واہمے اور تخیل کے فرق کو واضح کیا۔ یوں بنیادی متخیّلہ وہ متخیّلہ ہے جو یادداشت سے مماثل ہے اور ہر کس و ناکس کو فطرت کی طرف سے ودیعت ہوتا ہے جب کہ ثانوی متخیّلہ وہ اضافی خوبی ہے جو ایک فن کار کے حصے ہی میں آتا ہے۔ بقول کالرج:

''تخیل میرے نزدیک یا تو بنیادی ہوتا ہے یا ثانوی۔ بنیادی تخیل کو میں عام انسانی ادراک اور زندہ قوت کو محرک سمجھتا ہوں اور نفسِ محدود میں دائمی تخلیقی عمل کے لامحدود ''میں ہوں'' کی تکرار حیثیت رکھتا ہے۔ ثانوی تخیل کو میں اس کی صدائے بازگشت سمجھتا ہوں جو شعوری ارادے کے ساتھ ساتھ موجود ہوتا ہے تاہم اپنی مخصوص قسم کی فعالیت میں بنیادی تخیل سے بعینہٖ مماثل ہوتا ہے۔ اِن دونوں میں صرف ارادے اور دائرۂ عمل کے طریق کار کا فرق ہوتا ہے۔ یہ گھلتا ہے ملاتا ہے، پھیلتا بڑھاتا ہے اور بکھیرتا اُڑاتا ہے تاکہ پھر سے تخلیقِ نو کر سکے۔ اس کے برخلاف واہمہ کے پاس جامد اور متعین چیزوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ قوتِ واہمہ ایک طرح کے حافظے کے سوا کچھ بھی نہیں۔''(۱۳)

کالرج کے اِسی تصور کو روبن سکیلٹن (Robin Skeltion) واہمے اور تخیل کے بیچ فرق سے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اُس کے خیال میں جب تجربات تخلیق میں ڈھل کر کسی نئے تجربے کو خلق نہ کر سکیں وہ واہمے تک محدود رہتے ہیں جب کہ تخیل ایک ارفع قوت ہے جو اِن تجربات کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا ہنر جانتی ہے۔ سکیلٹن کہتا ہے:

''اگر کوئی نظم تجربے کی کسی ایسی دنیا کو پیش نہ کرے جسے ہمارا ذہن ایک مکمل اور خود مکتفی کائنات کے طور پر قبول کر سکے تو وہ نظم واہمے پر مبنی ہوتی ہے..... اس کے برخلاف تخیل واقعیت کو ایک ایسے طریقے سے اولیٰ اور ثانوی تمثالوں میں تبدیل کر دیتا ہے کہ تجربے کے اہم عناصر اس کی تخلیق کی ہوئی نظم میں باہم مربوط ہو کر ایک نئی دنیائے تجربہ پیدا کر دیتے ہیں۔''(۱۴)

تخیل اور واہمے کے اِسی فرق کو لے کر کے ڈی۔ جی۔ جیمز کا کہنا ہے کہ:

''تخیل واہمے کی طرح کھلنڈرا، تفنن پسند اور متلون المزاج نہیں ہوتا بلکہ ثقہ، متین، اولوالعزم اور متفکر الطبع ہوتا ہے کیوں کہ اس کو ایک اہم کام یعنی شخصیت میں ہم آہنگی پیدا کرنے اور نظامِ کائنات کی مکمل تفسیر پیش کرنے کا کام سرانجام دینا مقصود ہوتا ہے۔''(۱۵)

اور پھر ڈی۔ جی۔ جیمز تو اس معاملے میں ادب اور سائنس کی تفریق کا قائل بھی دکھائی نہیں دیتا بلکہ سائنس دان کے یہاں بھی تخیل ہی کو اُس بنیادی خوبی کی صورت تلاش کرتا ہے جو اُسے سائنس کے میدان میں ارفع مقام تک لے جاتا ہے۔ اُس کے بقول:

''شاعر تو شاعر سائنس دان بھی اپنے آپ کو تخیل سے مبرّا نہیں کرسکتا کیوں کہ اُس کا تخیل دوسرے لوگوں کے تخیل کی طرح حواس سے ماورا جا کر حسی عناصر کو تخیلی کلیتوں میں تبدیل کر دیتا ہے۔''(۱۶)

جیمز کے اس نقطۂ نظر کی روشنی میں تخیل کی اثر پذیری کا دائرہ لامحدود ہوجاتا ہے جس میں سائنس کے ساتھ ساتھ دیگر سماجی علوم بھی شامل ہوجاتے ہیں مگر فی الوقت ہم اسے آرٹ تک محدود رکھتے ہوئے بات کو ہربرٹ ریڈ کے اِس خیال کے ساتھ آگے بڑھائیں گے کہ:

''تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا کام کرتا ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو ملا کر آمیخت کرتے ہوئے نت نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے۔''(۱۷)

متنوع عناصر کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا فن ہی دراصل آرٹ ہے جو تخیل ہی کی کارکردگی کا نتیجہ ہے۔ تخیل کی یہ کارکردگی کسی نظریاتی جبر یا پابندیوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتی اور اپنے مزاج کے اعتبار سے آزادی کی قائل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ یونانی کلاسیکیت کے اصول وضوابط کی پیروی کی بجائے رومانوی طرزِ فکر کے قریب محسوس ہوتی ہے۔ تخیل کی اس آزادانہ کارکردگی کے آغاز سے متعلق ڈاکٹر سلیم اختر کا کہنا ہے:

''انگلستان میں ڈرائیڈن اور جرمنی میں ویکلی مین نے سب سے پہلے یونانی اصول وضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈزورتھ سے پہلے ولیم بلیک وہ پہلا شاعر تھا جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے طلسم سے آزاد کرانے پر زور دیا۔''(۱۸)

ڈاکٹر صاحب کی یہ رائے ولیم بلیک کو ورڈزورتھ یا کالرج سے پہلے تخیل کی اہمیت سے آگاہی کا پتا دیتی ہے۔ بلیک نے یہ تک کہا کہ:

''ہمیں تو محض اپنی قوتِ تخیل، جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے کا پیرو ہونے کی

ضرورت ہے۔''(۱۹)

لان جائی نس کے حوالے تخیل سے وابستہ جس اختراعی ذہن کی بحث ہم ترفع کے تصور کے حوالے سے اِس سے پہلے کر چکے ہیں۔ اُس کی ایک جھلک اب ورڈز ورتھ کے یہاں بھی دیکھنے کی سعی کرتے ہیں جو شاعری کے لیے ایسی زبان کا قائل ہے جو تہذیبی یا سماجی جکڑ بندیوں سے آزاد ہو اور جس میں تصنع کی بجائے بے ساختگی موجود ہو۔ ورڈز ورتھ، لریکل بیلڈز کے دیباچے میں شاعر اور عام انسان میں فرق کی وضاحت اِن الفاظ میں کرتا ہے:

''ایک ایسا انسان جسے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اپنے جذبوں اور ارادوں سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے۔ جو دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اُس روحِ زندگی سے، جو ہر انسان کے اندر مضمر ہوتی ہے زیادہ لطف اندوز ہوتا ہے اور جو اُس کائنات کے واقعات میں اُسی قسم کے جذبوں اور ارادوں کے مظاہر کا مشاہدہ کر کے لطف اُٹھاتا ہے اور جہاں وہ انہیں موجود نہ پائے وہاں وہ عادتاً مجبور ہوتا ہے کہ انہیں اپنی طرف سے ایجاد کر لے۔''(۲۰)

ورڈز ورتھ کی اِس رائے میں آخری لائن بے حد معنی خیز ہے جو قوتِ متخیّلہ کی اُس صلاحیت سے روشناس کروا رہی ہے جو اُس کی سرشت میں شامل ہے۔ جسے لان جائی نس اختراع کہتا ہے تو ورڈز ورتھ ایجاد کی قوت جو شاعر کو مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنی مثالی دنیا خود تخلیق کر سکے۔ ورڈز ورتھ کا رفیق اور رومانوی شاعری کا نمائندہ کالرج بھی شاعر کو اگر خوش مزاج تصور کرتا ہے، ایک ایسا شخص جو جھلاّتا نہیں تو اسی وصف کی بنیاد پر کہ اُس کے پاس اپنی دنیا آپ خلق کرنے کی وہ صلاحیت ہوتی ہے جسے متخلہ کہا جاتا ہے اور یہ اسی کا اعجاز ہے کہ

''ہر شے میں تبدیل ہو جانا پھر بھی اپنی حقیقت کو برقرار رکھنا، دریا، شیر اور شعلے میں خدا کے وجود کا احساس دلانا۔۔ یہ متخیلہ کا کام ہے''۔(۲۱)

یوں تخیل کی صلاحیت ایک ایسے وصف کے طور پر سامنے آتی ہے جو انسانی تفکر کے مقابلے میں اسی لیے اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ انسانی فکر کا بنیادی ماخذ بہر حال مادہ رہتا ہے لیکن تخیل اِس میں وسعت لا کر محض دریافت تک محدود نہیں رہتا بلکہ خلق کی صلاحیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ شیلے کے بقول:

''نفسِ انسانی کے اعمال کو جن دو اصناف میں تقسیم کیا جاتا ہے، یعنی تفکر اور تخیل اُن میں ایک مابہ الامتیاز یہ ہے کہ تفکر میں نفس افکار کے باہمی روابط پر غور کرتا ہے، عام اِس سے کہ وہ روابط کیونکر پیدا ہوئے ہیں اور تخیل میں وہ افکار کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے اور اُس کو اجزائے ترکیبی کے طور پر استعمال کر کے اُن سے نئے افکار پیدا کرتا ہے جن میں سے ہر ایک اپنی ایک ہیئت سالمہ رکھتا ہے۔''(۲۲)

شیلے تخیل کو ایک ایسی ہی قوت کے طور پر دیکھ رہا ہے جو نئے افکار کی افزائش اور تولید کا بنیادی وسیلہ بھی ہے اور بظاہر مختلف اشیاء کو ایک ترتیب میں بھی ڈھال سکتا ہے۔ آگے چل کر تو شیلے اِس حد تک کہتا ہے کہ:

''اعلیٰ درجے کی نیکی اُس شخص کے لیے ممکن ہے جو ایک قوی اور ہمہ گیر تخیل کا مالک ہو اور جس میں یہ صلاحیت ہو کہ دوسروں کے احساسات کو پوری طرح سمجھ سکے بلکہ ساری نوعِ انسانی کے دُکھ درد کو اپنا دُکھ درد بنا سکے۔ خیر اخلاق کا بہترین آلۂ تخیل ہے۔''(۲۳)

تخیل کی آزادانہ کارکردگی یا اثر پذیری کے حوالے سے افلاطون کا اُٹھایا گیا وہ سوال کہ شاعر اپنے جذبات سے خود بھی واقف نہیں ہوتا۔ آج بھی مختلف صورتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ یعنی یہ کہ یہ صلاحیت کسی اکتسابی عمل کی محتاج ہے یا سراسر وہبی ہے جو نہ پیدا کی جا سکتی ہے نہ بڑھائی یا کم کی جا سکتی ہے۔ اِس بابت عموماً تخلیق کاروں کا رویہ یہی رہا کہ یہ عالمِ بالا سے نازل ہونے والی ایسی صلاحیت ہے جس پر خود اُن کی دسترس بھی نہیں ہے۔ ولیم بلیک اپنی تصنیف کے متعلق اپنے دوست کو لکھتا ہے:

''میں اپنے منہ سے اُس کی تعریف کروں تو مضائقہ نہیں کیوں کہ میں تو محض اِس کا منشی تھا۔ اِس کے مصنف عالمِ بالا کے رہنے والے ہیں۔''(۲۴)

بلیک کے اِسی تصور کی توسیع غالب کے اِس مشہورِ زمانہ شعر میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

متخیّلہ کی اِس آزادی کے ساتھ ساتھ بہر حال پابندی بھی ایک بحث کی صورت موجود رہی ہے۔ لان جائی نس بھی عظمت کو تازیانے کی ضرورت سے جوڑتا ہے (۲۵) اور حالی بھی اچھے شاعر کے اوصاف میں تخیل کے فوری بعد مطالعۂ کائنات اور تفحص الفاظ کو ضروری قرار دیتے ہیں (۲۶) تاہم یہ مفروضہ بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ ضرورت سے زیادہ دانش اور حد سے بڑھی ہوئی احتیاط بسا اوقات تخلیقی بے ساختگی کو چھین لیتی ہے۔ یوں اُستادی تو رہ جاتی ہے تخلیقی وارفتگی جاتی رہتی ہے۔ جوہن پریس اِسی طرف اشارہ کرتے ہوئے ولیم بٹلر کی اُس رائے کو حوالہ بناتا ہے جو اُس نے ایک نوجوان شاعر کے بارے میں دی تھی کہ:

''وہ ضرورت سے زیادہ ثقہ اور متین ہے۔ شاعری کی دیوی ہنسوڑ اور کھلنڈرے لڑکوں کو ترجیح دیتی ہے۔''(۲۷)

خود کالرج بھی شاعر کی خوش مزاجی کو خصوصی اہمیت دیتا ہے جس کا ذکر ہم پہلے بھی کر چکے ہیں۔ تخیل کی اہمیت کا اندازہ آرنلڈ کی اس رائے سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ:

''شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے اور باقی جو کچھ ہے وہ ظن وفریب کی دنیا ہے۔ روحانی ظن وفریب کی دنیا۔ شاعری اپنے جذبے کو خیال سے وابستہ کرتی ہے، خیال ہی اصل حقیقت ہے۔''(۲۸)

استیفان مالارمے فرانس کا نمایاں علامتی شاعر ہے۔ مالارمے بھی آرٹ کے اِس تصور کا قائل ہے جو اشیاء کے نقش محض سے جنم نہیں لیتا جب تک کہ کسی تاثر میں نہ ڈھل جائے۔ اشیاء کی وہ پیش کش جو اُن کی ماہیت کو ایک تاثر میں تحلیل کر سکے تخیل ہی کی مرہونِ منت ہے:

''اُس کی زیرک نگاہی نے اُسے اِس بات پر مائل کیا کہ شاعری میں کسی چیز یا شے کی نقش نگاری نہ کی جائے بلکہ اُس شے کے تاثر کی تخلیق کی جائے۔ مالارمے کا نظریہ یہ تھا کہ کوئی تخلیق ہو اُس کی اساس اُس تاثر میں ہوتی ہے جو اطراف میں موجود کوئی بھی چیز جو انسانی ذہن پر مرتب کرتی ہے۔''(۲۹)

تخیل سے متعلق ایک اہم سوال یہ بھی ہے کہ کیا یہ محض مادے سے ماورا کسی جہانِ نو کی تخلیق ہی سے مشروط قوت ہے یا مادے کو بنیاد بنا کر اس میں ترمیم سے ایک نئی دنیا آباد کرنے والی صلاحیت؟ اِس بابت مولانا عبدالرحمٰن کی یہ رائے قابلِ غور ہے جو کالرج کے ابتدائی اور ثانوی تخیل کی طرح اِس مخمصے کا حل کچھ اِن الفاظ میں ڈھونڈتے ہیں:

''رہا خیال بنانا یا ایجادِ خیال، اس کی دو قسمیں ہیں، ایجادِ اختراعی اور ایجادِ ابداعی۔ آدمی جو مادیات میں تحلیل وترکیب سے کام لے کر نئی نئی چیزیں اور نئی نئی صورتیں بنا لیتا ہے اُسے اختراع کہتے ہیں اور بغیر مادے کے کسی چیز کا بنانا ابداع کہلاتا ہے جو خدا ہی کا کام ہے۔''(۳۰)

یوں مولانا عبدالرحمٰن ایجادِ اختراعی کو تخلیق کاروں کا وصف قرار دیتے ہیں۔ واہمے اور تخیل کی اِس کنفیوژن کو ہادی حسین مختلف ناقدین کے نقطہ ہائے نظر کے مطالعے کے بعد اِس نتیجے میں سمیٹتے ہیں:

''قدما اِس سلسلے میں اِس غلطی کے شکار تھے کہ وہ واہمے کو تخلیقی قوت سمجھتے تھے اور تخیل کو محض ایک ایسی قوت جو تجربے کے مواد کو نئے سرے سے ترتیب دے دیتی ہے۔ کولرج نے اِس غلطی کو آشکار کیا اور یہ رائے ظاہر کی کہ واہمہ تخیل کے مقابلے میں ایک ادنیٰ قوت ہے۔ واہمہ اس سطح پر کام کرتا ہے جسے کولرج اولیٰ تخیل کہتا ہے اور کانٹ تخیل کی پہلی حیثیت یعنی حسی تاثرات کو ترتیب دینے کا مرحلہ۔ چونکہ اس سطح پر عقل کا عمل دخل شروع نہیں ہوتا اس لیے واہمہ جو طبعاً کھلنڈرا، تفنن پسند اور متلون المزاج واقع ہوا ہے من مانے طریقے سے بعید از قیاس اور دور از کار چیزیں ایجاد کرتا ہے۔ اس کے برخلاف چونکہ تخیل کا عمل نفس کی بلند سطحوں پر ہوتا ہے.....اس لیے عقل کی مشیر اور

شریکِ کار ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ جو چیزیں خلق کرتا ہے وہ اگر چہ فطری اشیاء کی نقلیں نہیں ہوتیں تاہم فطری اشیاء کی اصلاح یافتہ صورتیں ہوتی ہیں۔ یعنی اِن کی مثالی حیثیتوں کو رونما کرتی ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ واہمے کا میدانِ عمل وہ ہے جسے افلاطون نے نقل یا صریحاً دروغ گوئی کہا اور اس کے برخلاف تخیل کا میدانِ عمل وہ ہے جسے خود افلاطون الہامی قوت، جنونِ الٰہی اور فنون کی دیویوں کے سائے سے منسوب کرتا ہے اور اُس کا شاگردِ رشید ارسطو فطرت کی صداقتوں پر اصلاح، یعنی افلاطون کی مثالی دنیا کے حقائق کی عکاسی کہتا ہے۔''(۳۱)

تخیل کے دائرہِ کار میں آنے والے موضوعات کی صداقت ارسطو ہی سے زیرِ بحث رہی ہے۔ وہ اِسے تمام تر آزادی دینے کے باوجود ایسی آزادی کے حق میں نہیں جو قیاس میں نہ لائی جا سکے۔ یوں مافوق الفطرت بھی اگر اپنی پیش کش میں جواز کو قیاس میں لے آئے تو فطرت میں ڈھل جاتی ہے جس سے ایک خلاّق فن کار ہی عہدہ برآ ہوسکتا ہے وگرنہ دیگر اِدھر اُدھر کی ہانک کر اِسے تخیل کی وسعت اور تخلیقی آزادی تصور کرتے ہیں۔ اِس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لایعنیت تخلیقی امکانات کے متبادل نظریے کی صورت نمو پانے لگتی ہے جیسا کہ جدیدیت اور اب مابعد جدیدیت کے نیم خواندہ مفسرین آج کرتے دکھائی دے رہے ہیں۔ ہادی حسین اُردو کی بعض مثنویوں میں پیش کیے جانے والے مافوق الفطرت کرداروں کے جواز پر سوال اُٹھاتے ہوئے کہتے ہیں:

''رومانوی پریوں کی دنیا تخیل کی دنیا ہے واہمے کی دنیا نہیں کیوں کہ وہ اپنا ہی ایک نظام رکھتی ہے۔ اُردو کی بعض مثنویوں میں بھی مافوق الفطرت ہستیوں بالخصوص پریوں کو کردارِ قصہ بنایا گیا ہے لیکن اُن کے مافوق الفطرت ہونے کا کوئی جواز دکھائی نہیں دیتا بلکہ پڑھنے والے کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر اِن کو سیدھے سادے طریقے سے انسانی شخصیتیں اور سیرتیں بخش دی جاتیں تو قصے کی ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا۔''(۳۲)

ہادی حسین کی یہ رائے بہت اہم ہے جس کے تناظر میں اُردو ادب کے مافوق الفطرت کرداروں کا از سرِ نو جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ یہ رائے اُس مفروضے کی تائید بھی کر رہی ہے کہ تخیل اپنی کارکردگی میں جتنا بھی آزاد کیوں نہ ہو جائے بہر حال اُسے زمین کے لمس سے ناآشنا نہیں کیا جا سکتا۔ جب تک اِس سے جڑ نہیں جاتا قاری کے قیاس میں نہیں آتا اور جب تک فن پارہ قاری کے قیاس میں نہ آئے بڑا فن پارہ نہیں بن سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ داستانوں کے مافوق الفطرت کردار دورِ پرے کے زمانوں اور اجنبی سرزمینوں کی نمائندگی کے باوجود اپنی مٹی، ثقافت اور زبان کی چغلی جگہ جگہ کھانے لگتے ہیں اور ان کا یہی وہ وصف ہے جو متخیلّہ کی آزادانہ کارکردگی کے باوجود انہیں ہماری ہمدردیاں سونپ دیتا ہے۔ تخیل اور واہمے کی طرح ایک بحث تخیل اور بصیرت سے متعلق بھی سامنے آتی ہے۔ ہادی حسین نے تو اپنی

کتاب ''شاعری اور تخیل'' کا آٹھواں باب اِس موضوع کی وضاحت کے لیے مخصوص کیا ہے۔ وہ بصیرت کو تخیل کا حریف بنانے کی بجائے اس کی بالیدہ صورت قرار دیتے ہیں اور اِسے ایک ایسی صلاحیت سمجھتے ہیں جو بنیادی طور پر وہبی صلاحیت ہے تاہم اِسے متخیّلہ کی ریاضت سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ خالصتاً خداداد بصیرت صرف انبیاء کا نصیب ہے۔ صوفیاء کو بھی مشاہدہ، مجاہدہ، مراقبہ اور اعتکاف کے بعد ہی عرفان نصیب ہوتا ہے۔ بصیرت اُن کے نزدیک ایسی اعلیٰ وارفع صلاحیت ہے جو ہر خاص و عام کا نصیب نہیں۔ زندگی سے متعلق کوئی نہ کوئی تصورِ زیست بہر حال ہر شخص رکھتا ہے۔ اُسے بصیرت کا متبادل ہرگز نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ:

> ''اہلِ بصیرت شعراء کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے تخیلی وجدان کو ہر چیز کا معیار بناتے ہیں اور جو چیز اس معیار پر پوری نہ اُترے وہ اُسے قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ اُن کے تخیل میں ایک ایسی جذباتی شدت، ایک ایسی فکری وسعت، ایک ایسی روحانی عمق اور ایسا جوشِ اعتقاد ہوتا ہے کہ اُن کا تصورِ زندگی ایک مذہب کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ دیانت دارانہ طور پر یہ محسوس کرتے ہیں کہ فلسفہ، سائنس، سیاسیات، اخلاقیات اور عقلِ عملی اِن عظیم اور ہیبت انگیز مسائل کے حل سے جو دنیا کو درپیش ہیں عہدہ برآ نہیں ہو سکتے اور یہ اُن کا فرض ہے کہ اِن مسائل کے جو حل اُن کی بصیرت نے اُن پر منکشف کیے ہیں انہیں دنیا کے سامنے پیش کریں۔'' **(۳۳)**

اہلِ بصیرت شعراء کی نگاہ اپنے عصر تک محدود نہیں رہتی بلکہ اُس سے کہیں ماورا ہو جاتی ہے اور وہ مستقبل بین بن جاتے ہیں۔ اُن کا بے پایاں تخیل انہیں ابدی حقائق سے روشناس کروانے لگتا ہے اور یوں شاعری بھی پیغمبرانہ وصف اختیار کر لیتی ہے۔ تخیل کی یہ صورت جو شاعر کو صاحبِ بصیرت بناتی ہے ہادی حسن کے بقول محض شعراء کی میراث نہیں فن کار بھی اِس کے مالک ہوتے ہیں۔ یوں تخیل کی اِس ارفع ترین شکل کا دائرہِ کار پورے آرٹ تک پھیلایا جا سکتا ہے اور:

> ''بصیرت کی شاعری کی اصل عظمت اُس میں یہ ہے کہ وہ ایسی چیزوں کو بیان کرنے کی کوشش کرتی ہے جو بیان سے باہر ہیں۔'' **(۳۴)**

تخیل کا عمل محض خیالات تک محدود نہیں بلکہ بہت سے ناقدین ادب اسے الفاظ پر بھی لاگو کرتے ہیں۔ یوں خیالات کے لیے منتخب کیا جانے والا پیرایۂ اظہار بھی تخیل کی کارکردگی کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی تصور ہمیں لان جائی نس کے یہاں بھی دکھائی دیتا ہے اور الطاف حسین حالی کے یہاں بھی جو خیال کے ارفع ہونے کے ساتھ ساتھ انتخابِ الفاظ کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں **(۳۵)**۔ اِس ضمن میں ملک حسن اختر کی رائے بھی قابلِ غور ہے:

''تخیل کا عمل اور تصرف خیالات اور الفاظ دونوں میں ہوتا ہے۔ اس لیے دونوں کا ذخیرہ شاعر کے پاس ہونا چاہیے۔ تجربے اور مشاہدے سے شاعر کی معلومات وسیع ہوتی ہیں اور جتنی شاعر کی صلاحیت وسیع ہوگی اتنی تخیل کے عمل کے لیے زیادہ گنجائش پیدا ہوگی۔''(۳۶)

مولانا شبلی نعمانی نے بھی ''شعر العجم'' میں تخیل کی بابت اہم مباحث کو چھیڑا ہے۔ وہ اسے اختراع کی قوت تو مانتے ہیں تاہم اِس کا دائرہِ اثر محض شعراء تک محدود نہیں رکھتے بلکہ ڈی۔ جی۔ جیمز کی مانند فلسفے اور سائنس کو بھی اِس کے دائرہِ کار میں لے آتے ہیں۔ بقول شبلی نعمانی:

''تخیل دراصل قوتِ اختراع کا نام ہے۔ عام لوگوں کے نزدیک منطق یا فلسفہ کا موجد صاحبِ تخیل نہیں کہا جا سکتا بلکہ اگر خود کسی فلسفہ دان کو اِس لقب سے خطاب کیا جائے تو اُس کو عار آئے گا لیکن حقیقت یہ ہے کہ فلسفہ اور شاعری میں قوتِ تخیل کی یکساں ضرورت ہے۔ یہی قوت تخیل ہے جو ایک طرف فلسفہ میں ایجاد اور اکتشافِ مسائل کا کام دیتی ہے اور دوسری طرف شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔''(۳۷)

اِس کے ساتھ ساتھ شبلی نعمانی تخیل اور محاکات کی بحث کو بھی چھیڑتے ہیں اور اِن دونوں میں بھی مماثلت کے باوجود فرق کو بھی واضح کرتے ہیں۔ وہ محاکات کو لفظی تصویر کشی تو مانتے ہیں لیکن اسے قوتِ متخیّلہ سے کم تر درجے پر فائز کرتے ہیں۔ تخیل کے بغیر محاکات کے عمل کو نقلِ محض کہتے ہیں۔ اُن کے بقول:

''اگرچہ محاکات اور تخیل دونوں شعر کے عنصر ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ محاکات میں جو جان آتی ہے تخیل ہی سے آتی ہے ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں۔ قوتِ محاکات کا یہ کام ہے کہ جو کچھ دیکھے یا سنے اُس کو الفاظ کے ذریعے سے بعینہٖ ادا کر دے لیکن اِن چیزوں میں ایک خاص ترتیب پیدا کرنا، تناسب اور توافق کا کام میں لانا، اُن پر آب و رنگ چڑھانا قوتِ تخیل کا کام ہے۔''(۳۸)

اِس طرح متخیّلہ کا وصف مسلمات کو بھی از سرِ نو ثابت کرنے کا وصف ہے۔ جسے شبلی یوں بیان کرتے ہیں:

''قوتِ تخیل کے استدلال کا طریقہ عام استدلال سے الگ ہوتا ہے۔ وہ اُن باتوں کو جو اور طرح سے ثابت ہو چکی ہیں نئے طریقے سے ثابت کرتی ہے۔''(۳۹)

شبلی کی اِس رائے کے تناظر میں دیکھیں تو تاریخ کے مستند بیانیے بھی تخیل کی کارکردگی سے نئے امکانات کو سامنے لا سکتے ہیں۔ ایسے پہلو جو شاید مسلمات کے اسی جبر تلے دبے ہوئے تھے۔ ارسطو بھی تو تاریخی صداقت کے حتمی فیصلے ''ہو چکا ہے'' کہ مقابلے میں ادبی صداقت کے ''ہو سکتا ہے'' کے امکان کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے کہتا ہے:

''وہ تاریخ اُس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہیں جب کہ شاعری اِس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔''(۴۰)

عابد علی عابد اُردو کے نامور جمالیاتی نقاد ہیں جو نہ صرف یہ کہ خود شاعر تھے بلکہ مشرقی شعریات پر گہری نظر رکھتے تھے۔ عابد کے نزدیک تخیل کی وہ اہمیت جو قاری اور تخلیق کار میں فرق پیدا کرتی ہے کچھ یوں ہے:

''انداز کی صفاتِ تخیلی میں ایک پُر اسرار صفت ہے جسے انگریزی زبان میں Suggestion کہتے ہیں اور جس کا ترجمہ اِس کتاب میں ''خیال افروزی'' کیا گیا ہے۔ یہ اسلوب کا وہ شیوہِ خاص ہے جس کے اسرار و رموز صرف تخلیقی فن کار کو معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ نقاد یہ کہنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ ہم یہ تو بتا سکتے ہیں کہ اِن اشعار میں خیال افروزی کی صفت موجود ہے لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ صفت کس طرح وجود میں آئی۔ یہ وہ مقام ہے یہاں نقاد کی ژرف نگاہی عملِ تخلیق کے سامنے سپر ڈال دیتی ہے۔''(۴۱)

اسی طرح خیال افروزی کے اس وصف کی مزید وضاحت میں عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معانی بھی پڑھنے والے تک پہنچاتا ہے جو طبعًا مطلوب و مقصود نہ تھے۔''(۴۲)

تخیل کی قوت جس انداز میں اختراع کرتی ہے اور جس طرح شاعر یا تخلیق کار اُن زمانوں کا ناظر اور شاہد بھی بن جاتا ہے جن کا وہ ناظر یا شاہد نہیں تھا اُسی طرف الطاف حسین حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں بھی اشارہ کیا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

''یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانے کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی و استقبال کو اس کے لیے زمانہ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ وہ آدم اور جنت کی سرگزشت اور حشر و نشر کا بیان اس طرح کرتا ہے گویا اس نے تمام واقعات اپنی آنکھ سے دیکھے ہیں۔''(۴۳)

حالی کے اِن خیالات کی گونج ہمیں یوسف حسین خان کے یہاں بھی سنائی دیتی ہے جو کہتے ہیں:

''شاعر یا آرٹسٹ کا تخیل اُس کی زندگی کی وسعت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ وہ تخیل کی راہ سے اپنی فطرت اور تقدیر کی منزل طے کرتا اور جن بلندیوں تک تخیل انسانی روح کی رہائی ممکن ہے وہاں پہنچتا ہے۔ اُس کا تخیل اسے ایسے عالموں کی سیر کرواتا ہے جنہیں ظاہری آنکھ نہیں دیکھ سکتی۔ تخیل کی قوت کی کوئی انتہا نہیں وہ تخلیق سے زیادہ قدیم اور قوی ہے۔''(۴۴)

تخیل کی اس اہمیت کے اعتراف میں آگے چل کر یوسف حسین خان مزید لکھتے ہیں:

''سوائے تخیل کے جذبات کی دنیا کا کوئی محرمِ راز نہیں ہوسکتا۔ اس کی بصیرت کے آگے فکر ششدر و حیران رہ جاتی ہے جسے عقل ادھورا دیکھتی ہے اُسے تخیل مکمل دیکھ لیتا ہے۔ عقل کی طرح وہ زندگی کی تحلیل نہیں کرتا بلکہ وجدان کی مدد سے وہ اپنی امتزاجی بصیرت کی بدولت اُسے کل کی حیثیت سے دیکھتا اور اُس کے منتشر اجزاء میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔''(۴۵)

تخیل کی بابت مغرب اور اُردو کے نامور ناقدین کی آراء کی روشنی میں اِس بحث کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ تخیل نسلِ انسانی کا ایسا اجتماعی ورثہ ہے جو اپنی کارکردگی میں آزاد ہونے کے باوجود بنیادی مواد مادے سے اخذ کرتا ہے۔ تاہم ایک تخلیقی ذہن عام آدمی کے مقابلے میں اس صلاحیت سے کہیں زیادہ مالا مال ہوتا ہے اور اسے استعمال میں لا کر نہ صرف معلوم سے نامعلوم کا سفر کرتا ہے بلکہ ایک جہانِ نو خلق کرنے پر قادر ہو جاتا ہے۔ تخیل کی یہی صلاحیت ہے جو ایک اعلیٰ پائے کے نابغۂ روزگار فن کار اور اوسط درجے کے لکھنے والے میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک جیسے سماجی حالات اور تجربات کے باوجود بیان ایک سا نہیں رہتا۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء، ص ۱۶

۲۔ ایضاً، ص ۴۹

۳۔ شمس الرحمان فاروقی، ''تخلیق، تنقید اور نئے تصورات''، محمد حمید شاہد (مرتبہ)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۱ء، ص ۹۰

۴۔ ایضاً، ص ۹۱ ۵۔ ایضاً، ص ۹۰

۶۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص ۱۰۴

۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۸

۸۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص ۱۰۴

۹۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۱۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۱۲۰

۱۱۔ ہادی حسین، ''شاعری اور تخیل''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۴۱

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۳

۱۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۳۰۷

۱۴۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۶۰، ۱۵۹

۱۵۔ ایضاً،ص۳۱۸ ۱۶۔ ایضاً،ص۳۱۶
۱۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''تنقیدی دبستان''، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۸۵ء، بارسوم، ص۵۷
۱۸۔ ایضاً،ص۵۸ ۱۹۔ ایضاً
۲۰۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، ص۴۹
۲۱۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص۲۲۵
۲۲۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، ص۶۱
۲۳۔ ایضاً،ص۴۷ ۲۴۔ ایضاً،ص۱۰۳
۲۵۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص۱۰۹
۲۶۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعروشاعری''، خزینہ علم وادب، لاہور، سنہ۲۰۰۱ص۴۵، ۴۶، ۴۷
۲۷۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، ص۱۰۷
۲۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص۳۳۸
۲۹۔ رضی مجتبیٰ، ''استیفان مالارمے: عمیق علامتوں کا شاعر''، مشمولہ تناظر، شمارہ-۱، گجرات، ۲۰۱۲ء، ص۱۰۲
۳۰۔ ہادی حسین، ''شاعری اور تخیل''، ص۴۸
۳۱۔ ایضاً،ص۵۴ ۳۲۔ ایضاً،ص۵۶ ۳۳۔ ایضاً،ص۱۲۶، ۱۲۵ ۳۴۔ ایضاً،ص۱۲۸
۳۵۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعروشاعری''، ص۴۷
۳۶۔ ملک حسن اختر، ''تنقیدی نظریے''، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص۱۸۵
۳۷۔ شبلی نعمانی، ''شعرالعجم''، جلد چہارم، الفیصل، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص۹
۳۸۔ ایضاً،ص۲۳ ۳۹۔ ایضاً،ص۳۰
۴۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص۱۰۸
۴۱۔ عابد علی عابد، ''شعرِ اقبال''، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص۳۵۵
۴۲۔ ایضاً،ص۳۵۶
۴۳۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعروشاعری''، ص۴۱
۴۴۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''روحِ اقبال''، مکتبہ تعمیر انسانیات، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص۲۷
۴۵۔ ایضاً،ص۲۸

میر مہدی مجروحؔ بطور شاعر

ڈاکٹر شائستہ حمید*

Abstract:

Meer Mehdi Majrooh is known in our literary circles as Ghalib's close friend whom he (Ghalib) wrote letters those show their closeness. But this article introduces him as a poet. It reflects the literary aesthetics of Mir Mehdi Majrooh poetry.

میر مہدی مجروح اردو کے شاعر و ادیب تھے۔ جوش مزاج نیک خیالات اور اعلیٰ اخلاق کے حامل انسان تھے ساری عمر غزل کہنے اور شعر گوئی میں گزار دی۔ اعلیٰ شاعری ورثے میں پائی تھی اور اسی وجہ سے فطری شاعر تھے اور غمگین شاعری کثرت سے کرتے تھے۔

میر مہدی مجروحؔ میر حسن فگار کے بیٹے تھے دہلی کے رہنے والے تھے۔ مرزا اسداللہ خاں غالبؔ کے بے حد محبوب اور عزیز ترین شاگرد تھے۔ ۱۸۳۳ء میں پیدا ہوئے جب شاہی زمانے کے اردو بازار میں جسے انگریزوں نے ۱۸۵۷ء کے بعد مسمار کر دیا تھا ان ہنگاموں کی وجہ سے پانی پت چلے گئے اور یہاں غالب کے شاگرد خواجہ الطاف حسین حالی کی محلّہ انصار میں سکونت تھی انہی سے دوستی کی وجہ سے یہی مقیم ہو گے اور پھر پانچ سال بعد دہلی واپس چلے گئے۔ فکر معاش میں کبھی مہاراجہ شیو دھیان سنگھ کے دربار سے وابستہ ہوئے تو کبھی رام سنگھ مہاراجہ جے پور نے دستگیری کی اور ان کے بعد قسمت نے یاوری کی اور نواب حامد علی خان کے دربار کے وابستہ ہوئے اور آخری ایام آرام سے بسر ہوئے اور ۱۵ مئی ۱۹۰۳ء کو وفات پا گئے۔

میر مہدی مجروحؔ کے والد میر حسن فگار نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں شعر کہنے شروع کیے۔ میر مہدی

* شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی لاہور

مجروحؔ کے وقت میں تو اردو کا چرچا ہر طرف ہو چکا تھا اور فارسی اردو کے لیے جگہ خالی کر رہی تھی اور اردو رواج پانے لگی تھی اور میر مہدی مجروحؔ کے خاندان کے اکثر افراد اعلیٰ درجے کے ادیب شاعر اور بلند پایہ انشا پرداز تھے۔ شعر و ادب کا ذوق مجروحؔ کو ورثے میں ملا تھا۔ میری مہدی مجروح نے اپنا بچپن اور جوانی کا زمانہ کس ماحول میں گزرا؟ اور اس وقت کی ادبی فضا کیا تھی مجروحؔ نے کیا اثر قبول کیا اس کی نہایت ہی خوبصورت تفصیل فرحت جہاں نپوری نے اپنے مضمون میں دی ہے۔

> ''مجروح نے ہوش سنبھالا تو اس وقت دہلی کا ہر گھر گہوارہ شعر و سخن تھا۔ کوچہ کوچہ میں علم و فضل کی شمعیں روشن تھیں۔ بڑے بڑے کہنہ مشق اور نامی گرامی شعراء موجود تھے۔ مولانا امام بخش صہبائی، علامہ عبداللہ خان علوی، مولوی صدر الدین خان آزرو، مرزا اسد اللہ خان غالب، نواب ضیاء الدین نیر، شاہ نصیر الدین، شیخ ابراہیم ذوقؔ، مومن خان مومنؔ، میر حسین تسکینؔ، اور کتنے ہی دوسرے سخنوران باکمال محفل شعر کی رونق تھے۔ ان کے نتائج فکر سے مشاعروں میں ادب و زندگی اور خوش طبع زندہ دلی کے آثار نمایاں تھے۔ بزم آرائیاں ہوئی تھیں طرح طرح کے مشاعرے منعقد ہوتے تھے۔ اساتذہ اپنے اپنے تلامذہ کے جلو میں صف آرا ہوتے تھے۔ استاد اپنا اعجاز فن دکھاتے اور شاگرد اپنا رنگ کلام جماتے تھے۔ مفتی صدر الدین آزرؔدہ اور نواب مصطفیٰ خان شیفتہؔ کے یہاں پر ہر ہفتے باری باری مشاعرہ ہوتا تھا جن سے اہل ذوق سراب ہوتے تھے ادھر دہلی کا آخری تاجدار بہادر شاہ ظفر شعر و سخن کا والی و شیدا تھا۔ اپنی ولی عہدی کے زمانے ہی سے استاد ذوقؔ کے سامنے زانوئے تلمذ طے کر چکا تھا۔ قلعہ معلیٰ میں بزم شعر منعقد ہوتی تھی جس میں شعرا اپنا اپنا کلام سناتے مطلع اور مصرع فی البدیہہ کہا جاتا۔ ہر شام مطلع پر مطلع کہا اور مصرع پر مصرع لگا کر جوہر طبع دکھاتا۔ ظفر جب بہادر شاہ کے لقب سے اورنگ دہلی پر متمکن ہوئے تو استاد ذوقؔ کی قدر اور منزلت قلعہ معلیٰ کی اندرونی فضا میں دو چند ہو گئی۔''(۱)

ادبی ماحول ادبی خاندان نے مہدی مجروحؔ کی طبیعت پر عجیب و غریب اثر ڈالا۔ خود ان کی جبلت اور فطرت بھی اس کی طرف مائل تھی مشاعروں اور ادبی محفلوں میں مجروحؔ شریک ہونے لگے۔ پھر آپ مولانا الطاف حسین حالیؔ سے پانی پت میں ملے اور پھر حالیؔ کے ہاں پانچ سال قیام کیا شعر و سخن جاری رکھا۔ بذریعہ ڈاک غالب سے اپنی غزلیات کی اصلاح کرواتے۔ چنانچہ ''دیوان مجروحؔ'' میں بیشتر غزلیات پانی پت ہی کی کہی ہوئی ہیں۔

۱۸۵۷ء سے ۱۸۶۲ء تک مرزا غالب نے جو خطوط اپنے عزیز ترین شاگرد مجروحؔ کو لکھ کر پانی پت بذریعہ ڈاک بھیجے وہ بہت ہی پر لطف اور معلومات افزاء ہیں۔ جہاں لطافت برجستگی فقروں کی بندش دلچسپی ان خطوط میں پائی

جای ہے وہاں ان اہم اور تاریخی خطوط سے میر مہدی مجروحؔ کے نجی حالات سے بھی پردہ اٹھتا ہے دہلی کی بربادی، تباہی انگریزوں کا ظلم وستم، عبرتناکیاں سب غالبؔ اور مجروحؔ کے خطوط سے عیاں ہوتا ہے۔ پھر میر مہدی مجروحؔ بھی بے فکری کی زندگی گزار رہے تھے شعروشاعری میں محو تھے کہ اچانک دہلی پر قیامت ٹوٹ پڑی اور شعروشاعری کی محفلوں کے ساتھ ساتھ پوری دہلی اجڑ گئی۔ اس مصیبت وقیامت کا نام انگریزوں نے غدر اور بغاوت رکھا اور پھر جنگ آزادی کہا گیا انہی حالات کی وجہ سے مجروح کو وطن عزیز چھوڑنا پڑا اور وہ دہلی سے نکل کھڑے ہوئے اپنے عزیز واقارب کے ساتھ پانچ برس میری مہدی مجروح غریب الوطنی کی صعوبت برداشت کر کے آخر واپس دہلی آ گئے مگر پھر روزگار کے مسائل سامنے آ گئے اور آپ مع اہل وعیال الور روانہ ہو گئے ۱۸۷۰ء میں انگریز حکومت کے الور کے راجہ شیو دھیان سنگھ کو معزول کر دیا اور اس کے سارے اختیارات چھین لیے راجہ یہ صدمہ برداشت نہ کر پایا اور وفات پا گیا۔ راجہ کی وفات کے بعد الور میں مجروحؔ کی سرپرستی کرنے والا کوئی نہیں تھا سو مجروحؔ جے پور آ گئے آغا طاہر لکھتے ہیں:

> ''الور کی ملازمت چھوٹ جانے کے بعد مجروحؔ ریاست جے پور چلے گئے اور وہاں کچھ دن بسر کیے باوجود تلاش کے یہ پتہ نہیں چل سکا کہ مجروحؔ الور سے نکلنے کے بعد ریاست جے پور میں کتنا عرصہ اور کب تک مقیم رہے۔''(۲)

میر مہدی مجروح نے زندگی کا کچھ عرصہ ریاست رام پور میں بھی بسر کیا اور پھر وطن واپس چلے آئے آخری عمر امراض کی کثرت بصارت کی عدم موجودگی، مالی وسائل کی کمی میں تمام ہوگی اور ۱۵ر مئی ۱۹۰۳ء کو اس جہان فانی سے کوچ کر گئے۔ مجروحؔ کو درگاہ قدم شریف کے صدر دروازے کے باہر فصیل سے متصل ان کو دفن کر دیا۔

میر مہدی مجروح ایک شریف النفس صابر وشاکر انسان تھے جذبہ تسلیم ورضا سے سرشار تھے حمدیں نعتیں اور منقبتیں لکھیں۔ نہایت خوش فکر انسان تھے اور غالب کی محبت نے مجروحؔ کی شگفتہ مزاجی کو مزید جلا بخشی۔

میر مہدی مجروح کی شدید خواہش تھی کہ ان کا دیوان شائع ہو۔ مگر حالات اور عمر نے مہلت نہ دی اور ان کو ان کی یہ خواہش ادھوری رہ جانے کا احساس ہونے لگا مگر میرن صاحب جو مجروح کے بہت عزیز دوست تھے انہوں نے ان کی مدد کا وعدہ کیا اسی دوران مجروح وفات پا گئے مگر میرن صاحب نے اپنا وعدہ نبھاتے ہوئے ۱۸۹۹ء میں میر مہدی مجروح کا دیوان ''مظہر معانی'' نے نام سے سرفراز پریس دہلی سے شائع کروایا اور پھر مظہر معانی کو ریاض احمد نے مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا۔ ''مظہر معانی'' میں ۲۰۷ غزلیات ۶ مخمسات ۲ ترجیع بند، ۳۳ رباعیات اور متفرق قطعات شامل ہیں۔ جن میں تاریخ دیوان غالب کا قطعہ اور قطعہ تاریخ وفات غالب بھی شامل ہے۔

میر مہدی مجروح کی شاعری میں لطافت طرحداری پرسوزی بدرجہ اتم پائی جاتی تھی ان کی شاعری خوشبو کی شاعری بن گئی تھی اس میں وہ لمسی اور حسی کیفیت واحساس جو مصحفیؔ اور حسرتؔ کے یہاں ملتا ہے وہ مجروحؔ کے ہاں بھی

درآیا ہے مولانا ابوالحسن ضروری لکھتے ہیں:

''مجروح نے بھی ایک عظیم فنکار کی طرح مخصوص انداز میں عوام کے دلوں کی دھڑکن کو پیش کیا ہے اور رمزیت میں خارجی حقیقتوں کو سمو دیا ہے۔''(۴)

میر مہدی مجروح نے بھی جو اپنی آنکھوں سے دیکھا محسوس کیا اس احساس کو اپنی شاعری میں سمو دیا مجروح کی فکر رساتھی وہ ایک تہذیب کو مٹتے دیکھ رہے تھے اور ایسی تہذیب کو سامنے آتے بنتے دیکھ رہے تھے جو بے بنیاد رسم و رواج اور مذہبی بدعات پر تھی سواداس اور غمگین ہو جاتے۔

؎ اپنی کشتی کا ہے خدا حافظ
پیچھے طوفان ہے سامنے گرداب

میر مہدی مجروح کی شاعری تاریخی و سیاسی حالات کی ترجمان ہی نہیں بلکہ اس عہد کے مذہبی محرکات، واقعات عذر انسانیت سوز رویے، ان کی شاعری میں ملتے ہیں۔

؎ ذکر بربادی دہلی کا سنا کر ہمدم تیشہ زخم کہن پر نہ لگانا ہر گز
آب رفتہ نہیں پھر بحر میں پھر نہ آتا دہلی آباد ہو یہ دھیان نہ لانا ہر گز
وہ تو باقی ہی نہیں جن سے کہ دہلی تھی مراد دھوکہ اب نام پر دہلی کے نہ کھانا ہر گز (۴)

مجروحؔ کو دہلی چھوڑنے کا بھی بہت غم تھا ان کے اشعار سے بھی دہلی کی یاد جس قدر ان کو تڑپاتی تھی وہ سمجھ میں آتا ہے مرزا غالب کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''مرنے میں اور دہلی سے نکلنے میں فرق ہے کہ بعد مرنے کے جسد دنیا میں رہتا ہے اور روح منتقل ہو جاتی ہے اور دلی سے نکلنے میں روح وہاں رہتی ہے اور جسد اور جگہ منتقل ہو جاتا ہے۔''(۵)

میر مہدی مجروحؔ سے غالبؔ کی وفات پر ان کا مرثیہ رقم کیا جس کا ایک ایک لفظ مجروحؔ کی غالبؔ سے عقیدت کی شہادت دیتا ہے اور مجروحؔ کے زورِ کلام اور قوت بیان کا بھی اعلیٰ نمونہ ہے مجروحؔ نے اپنے استاد کی قبر کے لوح مزار پر کندہ کرانے کے لیے ایک قطعہ تاریخ بھی کیا جو یہ ہے۔

؎ کل حسرت و افسوس میں بادلِ مخزون تھا نہ بت استاد پہ بیٹھا ہوا غمناک
دیکھا جو مجھے فکر میں تاریخ کی مجروحؔ ھاتف نے کہا گنج ہائے معانی ہے خاک (۶)

مرثیہ غالب:

؎ کیوں نہ ویراں ہو دیار سخن مر گیا آج تاجدار سخن

بلبل خوش ترانہ معنے گل رنگیں و خاکسار سخن
نخل بند حدیقہ مضمون تازگی بخش لالہ زار سخن
عرصہ نظم کیوں نہ ہو ویراں ہے عنان کش وہ شہسوار سخن
کیوں نہ حرفوں کا ہو لباس سیاہ ہے غم مرگ شیریار سخن
رشک عرفی و فخر طالب مرد اسد اللہ خان غالب مرد (۷)

میر مہدی مجروحؔ نے رب قدیر کی حمد وثنا میں عبدیت کا حق ادا کر دیا۔ان کے حمدیہ اشعار میں احسان مندی اور نیاز آگہی کی وہ فضا ہے جو ایمان کو تقویت بخشتی ہے۔

؎ مجھے درپیش ہے توصیف وحدت مرکب سے کروں اس کو رقم کیا
حیات اپنی ہے وابستہ نفس سے عطائے خاص ہے یہ دمبدم کیا (۸)

نعت گوئی ایک مشکل فن ہے مجروحؔ اس مشکل سے بخوبی آگاہ تھے دیوان مجروح میں ۲۱ نعتیں بھی شامل ہیں۔

؎ سنا یہ ہو کس طرح لب معجز نما کے ساتھ
حضرت کو کچھ لگاؤ نہ تھا ماسوا کے ساتھ (۹)

میر مہدی مجروح کی شاعری میں شب ہجراں سے زیادہ اشعار مسائل حیات اور اخلاقیات پر ہے۔اسی طرح انہوں نے غزل سے انسان کی اخلاقی زندگی اور معاشرہ کی اصلاح کا کام لے کر اپنے عہد کی شاعری بالخصو غزل کی آبروز رکھ لی۔فقر اور سادگی مجروحؔ کی شاعری کا خاصا ہے۔مجروحؔ عشق کی کیفیات کو بھی نہایت خوبصورتی میں بیان کرتے ہیں۔

؎ شب ہجر میں آنکھ لگنے نہ دی
وہ پھرتے رہے چشم بیدار میں (۱۰)

عشق کی نوعیت مجروح کے ہاں کچھ ایسی ہوتی ہے۔

؎ جب لیے بوسے بے شمار لیے
کتنا ہی وہ کہا کیے بس بس (۱۱)

عشق کو وہ ایک موضوع سمجھتے ہیں جو بھی پرانا نہیں ہوتا وہ عشق کا اظہار گہرائی میں جا کر کرتے ہیں:

؎ عشق ہے ایک مگر آفت نو ہے ہر دم
یہ وہ مضمون ہے کہ ہوگا نہ پرانا ہر گز (۱۲)

پھر ایک جگہ کہتے ہیں۔

پوچھ مجروح سے نکات اس کے
طاق یہ عاشقی کے فن میں ہے

مجروحؔ کی شاعری غالب کے مزاج سے لگاؤ نہیں کھاتی۔ مگر عشق عاشقی کی وہی روایت جو مومنؔ، غالبؔ، میرؔ، ذوقؔ کی ہے اس پر مجروحؔ چلے اور اس کو آگے بڑھایا مجروحؔ اعلیٰ پائے کے شاعر تھے۔ ان کا کلام آج کل کے شعرا کی طرح صرف موضوع ہی نہیں بلکہ اس میں شاعری بھی ہے۔ ان کے اشعار میں شوخی ظرافت، لطف زبان کی خصوصیت بھی ہے۔ مرزا غالبؔ کو بھی اپنے شاگرد پر ناز تھا۔ اردو معلیٰ میں جا بجا ان کے نام سے خطوط دکھائی دیتے کیا۔ میں مجروحؔ کی شاعری پر اثر تھی وہ اپنے دور کے حالات کے ساتھ ساتھ محبوب کے ناز ونخرے کو بھی بیان کرتی اور قاری کی طبیعت پر فوری اثر کرتی تھی۔

ہم جانتے ہیں کام یہ بانکی ادا کے ہیں
تلوار سے تو آپ نے مارا نہیں مجھے

حواشی

۱۔ رسالہ صحیفہ، لاہور، شمارہ نمبر ۹، ص ۱۹۵، ۱۹۶
۲۔ آغا طاہر، مرتبہ، ''مظہر معانی دیوان مجروح'' لاہور مطبوعہ ۱۹۲۴ء
۳۔ ابوالحسن ندوی، مولانا، سیرت سید احمد شہید، لاہور، ص ۲۸، ۲۹
۴۔ آغا طاہر، مظہر معانی، دیوان مجروح، ص ۱۱۱
۵۔ ابوالحسن ندوی، مولانا، سیرت سید احمد شہید، ص ۳۰
۶۔ غلام رسول مہر، مولانا، غالب، ص ۳۳۸
۷۔ ایضاً، ص ۳۳۹
۸۔ آغا طاہر ''مظہر معانی، دیوان مجروح، ص ۲۲
۹۔ ایضاً، ص ۲۵
۱۰۔ ایضاً، ص ۴۴
۱۱۔ ایضاً، ص ۴۵
۱۲۔ ایضاً، ص ۴۵

مسئلہ کشمیر پر مقبوضہ کشمیر میں اُردو افسانہ

طاہرہ اقبال*

Abstract:

In occupied Kashmir Urdu afsana is clearly representing two different schools of thoughts. There are some who wrote on the topics related to political uncertainty, injustice, corruption, unemployment, curfew, agitation, enforcement of emergency oppression of police and army, rape, mission person and robberies. The prominent writers who have written thoughtful afsanas are Noor Shah, Trannum Riaz, Umer Majid, Manzoora Akhter, Zahid Mukhtar and Nikhat Nazar for instance Manzoora Akhter's two afsanas Pakiza Sahara and Jewan SAthi are depicting pictures of sentiment and agitation of Kashmiri Pundits. On the other hand Anad Lahar and Khalid Hussain's favorite topics covered the life of those people who are living near the boundary line. They deeply look into their feelings psychological/mental disturbances and fearful life. Majority of these writers are from Muslim Community.

Further Hindu writers like Wrander Patwari, Depik Kanwal, Depik Badki chose the topics which fully endorsed the status of Kashmiri Pundits, who are homeless and forced by the Indian army to vacate their native homeland. Their state of mind and feelings are fully covered by these writers.

وادیٔ کشمیر چونکہ دو حصوں میں تقسیم ہو چکی ہے۔آزاد کشمیر کے چند نمائندہ اُردو افسانہ نگاروں کے افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ کنٹرول لائن کے اُس پار جہاں اِدھر والوں کی قرابت داریاں،لسانی وتہذیبی رشتے، یادیں اور ماضی رہ گیا ہے اور جسے یہ مقبوضہ کشمیر کہتے ہیں، دیکھا جائے کہ بھارت کے زیرِ انتظام اس حصے کے اُردو افسانہ نگار کس انداز سے لکھ رہے ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ وادیٔ جنت نظیر

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج، مدینہ ٹاؤن، فیصل آباد۔

کشمیر کے اُس حصے میں دہشت و وحشت کا راج ہے۔ یہاں کے باسی سماجی اور خاندانی ٹوٹ پھوٹ اور عدم تحفظ کا شکار ہیں۔ یہ ایک تباہ حال افراد کا بیمار معاشرہ ہے۔ جہاں ریاستی تشدد کے ردِّعمل میں چلنے والی حریت کی تحریکیں بھی مقامی افراد کے امن وسکون کو چھین چکی ہیں۔ آئے روز ہڑتالیں، جلسے جلوس، آنسو گیس، توڑ پھوڑ، لوٹ مار وہاں کا معمول بن چکا ہے۔ ہر سُو موت کے سائے دندناتے پھرتے ہیں۔ گھر بار، کاروبار، ملازمتیں، روزگار، عصمتیں کچھ بھی محفوظ نہیں ہے۔ ہر طرف مایوسی، افراتفری اور ابتری پھیل چکی ہے۔ ایسے حالات میں لوگ نفسیاتی مریض بنتے جا رہے ہیں۔ ان حالات کی جھلک معاصر اُردو افسانے میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ بالخصوص وہ افسانہ نگار جو مقبوضہ کشمیر کے باسی ہیں اور ان حالات کو جھیل رہے ہیں، وہ اس وادیٔ جنت نظیر کے حسن کو گہنانے والے واقعات اور ان کے مختلف پہلوؤں کی جانب توجہ دلاتے رہتے ہیں کہ کشمیر دہشت گردی کی بدترین مثال بن چکا ہے۔ چنار جل رہے ہیں لالے جھلس گئے ہیں۔ حسین چہرے گہنا گئے ہیں۔ خوبصورت مناظر اور خوشگوار موسم راکھ ہو گئے ہیں۔ اس عمومی دہشت، خوف اور وحشت کے منظر نامے کے علاوہ بھی مسئلہ کشمیر کے کئی حوالے بنتے ہیں، جن پر اُس طرف کے کشمیری افسانہ نگاروں نے کئی افسانے رقم کیے ہیں۔ ایک اہم پہلو وادیٔ کشمیر سے محبت اور نسلی تفاخر ہے۔ یہ احساس نہ صرف کرشن چندر اور منٹو کے ہاں موجود تھا بلکہ بعد ازاں کشمیر سے تعلق رکھنے والے افسانوں میں بھی کشمیر سے محبت کا احساس شدت سے اُبھر کر سامنے آتا ہے۔

کشمیر سے تعلق رکھنے والے افسانہ نگار برج پریمی کے افسانوں میں یہ محبت رچی بسی ہے۔ اُنھوں نے کشمیر کے غریب کسانوں اور مزدوروں کی بدحالی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اُنھیں بھی وادیٔ کشمیر سے ہجرت کا صدمہ سہنا پڑا۔ اس دوران اُن کی کئی کہانیاں ضائع بھی ہو گئیں بعد ازاں اُن کے بیٹے پریمی رومانی نے اُن کی باقی ماندہ کہانیوں کو ''سپنوں کی شام'' کے عنوان سے کتابی شکل میں مرتب کر دیا۔ اُن کے اسلوب پر کرشن چندر اور منٹو کے اثرات گہرے ہیں۔ کیونکہ اُنھوں نے جب افسانہ نگاری کا آغاز کیا تو انھی دونوں کا طوطی بولتا تھا اُن کا افسانہ ''شرنارتھی''، ہجرت کے عمل اور مہاجر کیمپوں میں روا رکھے گئے ناروا سلوک کو پیش کرتا ہے جس میں مصنف کا ذاتی تجربہ بھی موجود ہے۔ مظفر آباد کے نزدیک شرنارتھی کے گاؤں میں جنگجو قبائلی گھس آتے ہیں اُس کا باپ گاؤں کی حفاظت کرتے ہوئے شہید ہو جاتا ہے۔ یہ اپنی بوڑھی ماں کو کندھے پر اُٹھائے ہوئے نقل مکانی کرتا ہے اور بارہ مولہ پہنچتا ہے۔ رفیوجی کیمپوں میں اُسے قبائلیوں کی نسبت زیادہ وحشت ناک درندگی دیکھنے کو ملتی ہے۔ آخر ایک نام نہاد قومی خدمت گار سیٹھ اپنی آسٹن کار اُس کے اُوپر چڑھا دیتا ہے۔ وہ قبائلیوں کے ہاتھوں سے تو بچ نکلتا ہے لیکن شرنارتھی بن کر اپنوں کے ہاتھوں مارا جاتا ہے۔ دیپک بدکی لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر حامدی کشمیری کا ماننا ہے کہ برج پریمی کی کشمیریات سے وابستگی عشق کا درجہ رکھتی ہے اور وہ اس بسیار شیوہ موضوع کے بعض مستور پہلوؤں کو بے نقاب کر رہے ہیں۔ان کے افسانوں کے تانے بانے عموماً کشمیر کے ماحول میں بنے گئے ہیں۔وہ یہاں کے مسائل سے واقف تھے یہاں کے ہندوؤں اور مسلمانوں کی مجبوریوں کو قلم کے حوالے کرتے تھے اور ان کا دِل کشمیری مزدور اور دہقان کے لیے دھڑکتا تھا۔''(۱)

ویریندر پٹواری سری نگر کشمیر میں ۱۱ ستمبر ۱۹۴۰ء کو پیدا ہوئے۔۱۹۸۹ء میں دیگر پنڈت برادری کے ساتھ انھیں بھی کشمیر چھوڑنا پڑا، جس کا قلق اور کشمیر کی یادیں اُنھیں تڑپاتی رہیں۔ایک کار حادثے میں قوتِ گویائی کا چھن جانا اور نوجوان بیٹی کی بے وقت موت نے اُنھیں مزید ہلا کر رکھ دیا لیکن اُن کے تخلیقی بہاؤ میں کہیں رُکاوٗ نہ آیا۔ اُنھوں نے دوسو سے زائد افسانے لکھے جو''فرشتے خاموش ہیں''،''دوسری کرن''،''بے چین لمحوں کا تنہا سفر''،''آواز سرگوشیوں کی''،''ایک ادھوری کہانی''اور''اُفق'' جیسے مجموعوں میں شائع ہوئے۔

ان کی بیشتر کہانیاں کشمیر کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں اور کشمیر کے جاری مصائب کو موضوع بناتی ہیں وہ کشمیر میں چھائے جنگ اور دہشت کے ماحول کو خوشیوں اور امن میں بدلنا چاہتے ہیں۔اُنھوں نے اس سسکتی وادی کا کرب گھول کر اپنے افسانوں میں بھر دیا ہے۔اس ضمن میں حقانی القاسمی رقمطراز ہیں :

''ویریندر پٹواری کی کہانی میں کشمیر کا درد نظر آتا ہے۔اس زمین کا نوحہ، اس مٹی کا مرثیہ جو کبھی جنت تھی۔مرغزار تھی، سبزہ زار تھی جس کی دل فریبی، رعنائی وزیبائی نے بادشاہوں کے دلوں کو مسخر کرلیا۔باوجودیکہ پٹواری اور اس کی برادری کو ہجرت کی کٹھنائیاں سہنی پڑیں۔اُنھوں نے سیکولرازم سے کبھی اپنا منہ نہیں موڑا اور رجائیت ان سے ہمیشہ دامن گیر رہی۔ایک ادھوری کہانی کے انتساب میں وہ اپنے پوتے کارتک سے یوں ہم کلام ہیں:

وہ صبح کبھی تو آئے گی/ جب تم سنادو گے/ اپنے بیٹے کو/ چاہت کی کہانی محبت کی زبانی/ زندگی کی کہانی وقت کی زبانی/ کھیتوں کی لہک پھولوں کی مہک/ پرندوں کی چہک سروں کی دھنک/ امن عالم کی زبانی!!''(۲)

ویریندر پٹواری کشمیر پر چھائے غم والم کے بادلوں کے چھٹنے کا خواب دیکھتے ہیں۔ہجرت کے بعد لکھے گئے اپنے افسانوں میں عصری آگہی کے سلگتے ہوئے احساس کو پیش کرتے ہیں۔اُن کی کہانیوں میں مثالیت یا مقصد کا کھلا اظہار نہیں ہے بلکہ ہر کہانی رمز وایما میں مستور ہے۔کشمیر کے حوالے سے لکھی گئی کہانیاں اگرچہ سلگتے ہوئے کئی تاریخی سوالات چھوڑ جاتی ہیں۔بہر حال وہ امن کے متلاشی ہیں۔

جب ہم کشمیر کے دونوں حصوں میں لکھے گئے کشمیر ایشوز سے متعلق افسانے پڑھتے ہیں تو نظریاتی اختلاف اور تاریخی نقطۂ نگاہ واضح ہو جاتا ہے۔کشمیری مسلمانوں کی تحریکِ آزدی اور جہاد کے نظریے کو ادھر دہشت گردی کا نام

دیا جاتا ہے۔ سری نگر اور جموں سے نقل مکانی کے دُکھ کو بار بار چھیڑا جاتا ہے۔ انھی علاقوں سے نقل مکانی کر کے آزاد کشمیر آنے والے بھی ہجرت کا کرب سہتے ہیں اور اپنے آبائی علاقوں کی محبت درد بن کر اظہار پاتی رہتی ہے اُنھیں ریاستی دہشت گردی کا شکار ہونا پڑا اور بھارتی فوجیوں کے مظالم، قتل و غارت، لوٹ مار سہنا پڑی۔ گویا دونوں اطراف کے عوام، دُکھ اور مصائب کا شکار ہیں لیکن عالمی ضمیر بے حس ہو چکے ہیں یہ سیاست، سازشوں اور مفادات کی جنگ ہے جس کا ایندھن بے گناہ عوام کو بنایا جا رہا ہے۔

ویریندر پٹواری کا افسانہ ''آدم'' عوام کی اسی بے گناہی کو پیش کرتا ہے کہ آدم نے وصیت کی تھی کہ اُس کی لاش کو ایسے شخص کو سونپا جائے جو نسلِ آدم کی رنگ و نسل، مذہب و ذات پات سے بالاتر ہو کر پرورش کرے ورنہ کسی میڈیکل کالج میں دے دی جائے تا کہ اُس کے بچوں کو اس کی کچھ قیمت مِل سکے لیکن ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ کو اس کی وصیت کے مطابق کوئی ایسا وارث نہیں ملتا۔

افسانہ ''سزا'' میں بھی ایک ایسے خاندان کو پیش کیا گیا ہے۔ جس نے ۱۹۴۷ء، ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگوں میں تین نسلیں وطن کی حفاظت کے لیے پیش کیں لیکن آج وہی خاندان خود دہشت گردی کی بھینٹ چڑھ چکا ہے۔ افسانہ ''سنگ چور'' میں سانپ نما دُشمن کا ذِکر ہے جو بظاہر خوشنما ہے۔ بباطن زہر سے بھرا ہے اور گاؤں کے امن کو مذہبی فرقہ پرستی کی بنیادوں پر بانٹنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار علامتوں کے توسط سے کشمیر میں پھیلے بدامنی کے عوامل کو پیش کرتا ہے۔ افسانہ ''سزا'' کا ہالکل کشمیری پنڈت کا اِستعارہ بنتا ہے۔ ''دھواں'' تخریب اور توڑ پھوڑ کی علامت ہے۔ دُھند، خبرداری اور چوکسی کی علامت بنتی ہے، ویریندر پٹواری نے جانوروں کو اُن کے جبلی خصائص کے حوالے سے بھی علامتیں بنایا ہے۔ مثلاً چیونٹی، سانپ، کتا، چیل اور ریچھ وغیرہ۔ افسانہ ''ریچھ'' میں انسان کی خوں ریزی کو دیکھ کر ریچھ شرمسار ہو جاتا ہے۔

ان کے ہاں مذہبی تعصب نہیں ہے لیکن اُن کا دُکھ کشمیری عوام کے حقوق کی پائمالی و غاصبیت کا دُکھ نہیں بلکہ ہجرت کا تجربہ اُن کا دُکھ ہے جس سے خود ذاتی طور پر وہ دوچار ہوئے اور کشمیر میں ہندو پنڈتوں پر زندگی تنگ ہو گئی اور اُنھیں کیمپوں اور اجنبی شہروں میں پناہ لینا پڑی اُن کے افسانوں کا یہی تخلیقی کرب ہے کشمیر سے متعلق اُن کا سیاسی نقطۂ نظر افسانہ ''قیدی'' میں یوں بیان ہوا ہے۔

> ''پہلی بار یہ احساس ہوا کہ اچھا انسان نہ ہندو ہوتا ہے نہ مسلمان ہوتا ہے مگر بُرا انسان ایک شیطان ہوتا ہے۔ شیطان ایک طوفان ہوتا ہے جو بھائی کو بھائی سے جدا کر کے اپنے مقصد کی خاطر دونوں کو قربان کر دیتا ہے۔''(۳)

ان کے افسانوں میں پچھلے پندرہ بیس برس میں کشمیر میں جاری تحریکِ آزادی کے اثرات کو پیش کیا گیا ہے۔افسانہ ''ڈر'' میں چیونٹی کے توسط سے اپنے کرب کو یوں پیش کیا ہے :

> ''مگر کچھ نہیں کر سکتی نا! ہاں اگر وہ ہاتھی جتنی بڑی ہوتی تب بات اور تھی۔اُف اُف!! وہ ہاتھی جتنی کیوں نہیں ہے! یا پھر ظلم وستم کے خلاف جنگ لڑنے کے لیے ہاتھ میں تلوار، تیر کمان یا بندوق کیوں نہیں ہے۔''(۴)

کشمیر سے متعلق اُن کا مطمحِ نظر امن کی تلاش ہے۔اس خواہش میں وہ حریت پسندوں اور قابض فورسز دونوں کو قصوروار سمجھتے ہیں کیونکہ دونوں کی کارروائیوں سے نقصان عام انسان کا ہو رہا ہے۔اُن کے افسانوں میں زیریں لہروں کی طرح اُبھرتا کرب دراصل اُن اُکھڑے ہوئے لوگوں کا ہے جنھیں جانیں بچانے کی خاطر اپنے گھر اور گلی کوچوں کو خیر باد کہنا پڑا۔اپنی ایک نظم ''کب بھور ہوگی'' میں کشمیری مہاجرین کا ایک دِلگداز منظر یوں پیش کرتے ہیں :

> ''چاروں اور سناٹا چھایا تھا/اور سناٹوں میں کھویا ہوا تھا/ایک شہر بے چراغ/ہر سڑک ویران/ہر گلی سنسان/خاموش در و دیوار/نشید کھڑکیاں/اور خالی خالی گھر/گھر والے/ دُور کہیں/ٹینٹوں میں/چھپ کر بیٹھے تھے/ایک ٹینٹ میں/سہمی سہمی/میری ماں تھی/ مجھے دیکھ کر/ماں پہلے ہنس پڑی/اور پھر رو پڑی''

اگرچہ یہ منظر کشمیری مہاجر پنڈتوں کے کیمپ کا ہے لیکن یہی منظر مسلمان کشمیری مہاجروں کے کیمپوں کا بھی تو ہے۔ ویریندر پٹوری کے افسانوں میں موجود، دہشت ناک ماحول، مہاجرت کے دُکھ، وطن سے دُوری کی تڑپ، مسلمان مہاجروں کے ہاں بھی ویسی ہی ہے۔مصنف نے چونکہ یہ کہیں نہیں لکھا کہ اُن کا مقصود مظالم کا شکار ہندو پنڈتوں کی ہجرتوں اور دُکھوں کا اظہار ہے اس لیے یہ افسانے مجموعی طور پر کشمیر میں چھائے دہشت و وحشت کے ماحول کے لیے یکساں مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔وہ چاہے بھارتی فوجیوں کے ہاتھوں لٹنے والی کشمیری لڑکیاں کہ خانماں برباد مسلمان گھرانے ہوں یا ردِّعمل کے طور پر بے گھر کر دیئے گئے ہندو پنڈت ہوں لیکن ایک بات قابلِ غور ہے کہ جس شدت اور تخلیقی کرب اور کثرت سے ہندو کشمیری ادیبوں نے لکھا ہے تاریخی وعدہ خلافی اور سیاسی اجارہ داری کا شکار ہونے کے باوجود مسلمان کشمیریوں کے ہاں اس موضوع کو اُس تخلیقی وفور کے ساتھ بیان نہیں کیا گیا۔معیار اور مقدار دونوں میں کنٹرول لائن کے ادھر لکھا جانے والا افسانہ اُدھر لکھے جانے والے افسانے کا مقابلہ نہیں کرتا۔ادھر مثالیت اور مقصدیت فن پر غالب آ جاتی ہے۔ذو معنویت، علامت نگاری، رمز و ایمائیت کی فن کاری میں تاریخی سچ کو تخلیقی رچاؤ کے ساتھ پیش نہیں کیا جا سکا، جیسا کہ ویریندر پٹواری کے ہاں موجود ہے۔اسی لیے کشمیر کی تاریخی اور سیاسی صورتِ حال کو اپنے مؤقف کے مطابق بیان کرنے کے باوجود ان افسانوں کا فنی درجہ

برقرار رہتا ہے اور افسانہ نگار پر کسی جانب داری کی گرفت بھی نہیں ہوسکتی بلکہ دونوں فریق اپنے اپنے مؤقف کے لیے انھیں مثال کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔ یہ کسی افسانے کی بڑی خوبی ہوتی ہے کہ اُس کے رموز وعلائم ایک جہاں معنی رکھتے ہوں اور اُس کی مختلف پرتیں متضاد نظریات کے حامل لوگ اپنے اپنے خیال کی وضاحت کے لیے پیش کریں۔ ویریندار پٹواری کا علامتی اسلوب اُنھیں مثالیت ومقصدیت کا شکار نہیں ہونے دیتا ان افسانوں کو پڑھنے کے بعد یہ احساس پوری طرح اُبھر کر سامنے آتا ہے کہ اُن کا فن کشمیر میں عافیت اور امن کی تلاش کا مسلسل عمل ہے۔ اس ضمن میں نور شاہ رقم طراز ہیں:

> ''ویریندر پٹواری نے پچھلے کچھ برسوں سے جو کہانیاں تخلیق کی ہیں ان میں درد و کرب کی ایک عجیب سی فضا نظر آتی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی یہ افسانے وادیٔ کشمیر کی مٹی میں موجود خوشبو سے معطر ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں کے ذریعے کشمیر کے موجودہ غم زدہ ماحول کو خوشیوں میں بدلنے کے خواہاں ہیں۔''(۵)

کشمیر کے موضوع پر لکھنے والوں میں دیپک بدکی کا نام بھی بڑا اہم ہے۔ ۸فروری ۱۹۵۰ء کو سری نگر کشمیر میں پیدا ہونے والے دیپک بدکی کے افسانوی مجموعے ''ادھورے چہرے'' اور ''چنارے کے پنجے'' طبع ہو چکے ہیں۔ وہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''۲۸ فروری سے گجرات کے حالات فرقہ ورانہ فسادات کے باعث بد سے بدتر ہوتے گئے۔ ۱۹۸۹ء میں اپنے آبائی وطن کشمیر میں تھا کہ وہاں بھائی بھائی کا دُشمن ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے بستیاں خالی ہوگئیں وہاں کشمیری ہندو اقلیت میں تھے اس لیے اُنھیں وہاں سے نقل مکانی کرنا پڑا پھر یہاں یروڈو پوسٹنگ ہوئی بڑی ہی شانت جگہ تھی لوگ امن پسند اور شریف الذات تھے۔ یکا یک نجانے کیا ہوا کہ چاروں طرف آگ لگ گئی۔ مسلمان ہزاروں کی تعداد میں اپنے گھر چھوڑ کر راحت کیمپوں میں جمع ہو گئے وہ تھا مسلمانوں کا جبر (کشمیر) اور یہ ہے ہندوؤں کا جبر (گجرات) آپ ہی بتلائیے کہ کسے تہذیب یافتہ کہیں۔''(۶)

دیپک بدکی نے ملکی اور عالمی، سیاسی، تاریخ کے اہم واقعات وحوادث پر رمزیہ وعلامتی اسلوب میں اچھے افسانے تحریر کیے۔ بدکی کے بیشتر افسانوں کے مطالعہ کے بعد اُن کا سیاسی نظریہ اور اخلاقی نقطۂ نظر واضح ہو جاتا ہے۔ وہ فرقہ ورانہ فسادات کو، دہشت گردی کو، سیاسی سٹنٹ سمجھتے ہیں۔ ان کٹھ پتلیوں کی ڈوریاں کچھ پوشیدہ ہاتھوں میں ہوتی ہیں اور ان پوشیدہ قوتوں کے آلۂ کار دراصل محض ''ٹول'' ہوتے ہیں جن کا واسطہ نہ ہی کسی مذہب سے ہے نہ وطن اور زمین سے اور نہ ہی انسانیت سے، کشمیر کے پس منظر میں اُن کی کہانی ''نہتے مکان کا دیپ'' ایک اچھی کہانی

ہے جس میں ایک خالی مکان کا استحصال دکھایا گیا ہے۔ یہ وہ منظر نامہ ہے جو کشمیر کے جبر واستحصال کی علامت بنتا ہے۔ کشمیر کے حالات سے جانیں بچا کر چھ افراد پر مشتمل ایک پنڈت خاندان رات کے اندھیرے میں اپنے مکان کو تالا لگا کر پناہ کی تلاش میں نکل جاتا ہے۔ ہر شخص حسرت بھری نگاہوں سے تالے کو دیکھتا رہتا ہے اور سوچتا ہے کہ کاش یہ تالا خود بہ خود ٹوٹ جاتا اور آپ ہی آپ کھل جاتا۔

کچھ دنوں بعد ایک خونخوار دہشت گرد تالا توڑ کر گھر میں گھس گیا۔ اُس نے الماریوں، صندوقوں، اٹیچی کیسوں کی تلاشی لی لیکن اُسے زیورات اور پیسے نہ ملے۔ البتہ وہاں دیوی دیوتاؤں کی تصویریں سجی ہوئی تھیں۔ اُس نے ایک موٹی سی گالی دی اور وہاں سے نکل گیا۔ اگلے روز یہ خبر پھیلی کہ اندر آتنک وادی چھپا ہوا ہے۔ سکیورٹی فورسز نے گھر کو چاروں اطراف سے گھیر لیا اور بے تحاشا گولیاں چلائیں لیکن جوابی کارروائی کوئی نہ ہوئی تو اندر گھسے۔ بے بس مکان گولے باری سے چھلنی ہو گیا تھا اپنے زخم زخم وجود کے کرب کا اظہار اپنی بے زبانی سے کر رہا تھا۔ سکیورٹی فورسز نے کونہ کونہ چھان مارا لیکن وہاں کوئی چھپا ہوا نہ تھا، پھر بھی سبھی ٹرنک الماریوں کا سامان اُلٹ پلٹ دیا۔ صندوقوں میں سے ساڑھیاں یوں باہر اُبل رہی تھیں جیسے ذبح ہوتے بکرے سے انتڑیاں باہر نکل رہی ہوں۔ اب مکان کے سب کھڑکیاں دروازے کھل گئے تھے۔ اس لیے جی بھر کر اُسے لوٹا گیا کچھ بھی نہ چھوڑا گیا۔ اس مکان کی حالت ایسی دوشیزہ کی سی لگ رہی تھی جسے کئی غنڈوں نے مِل کر اُس کی عصمت تار تار کر دی ہو اور پھر خون میں لت پت اس کے نیم مردہ جسم کو سرِ راہ چھوڑ گئے ہوں۔

مکان میں اب کچھ نہ بچا تھا لیکن ایک پڑوسی کی نظر دیودار سے بنی ہوئی کھڑکیوں، دروازوں پر پڑی تو وہ انھیں نکالنے میں جٹ گیا۔ سب چیزیں نکالنے کے بعد رات کے اندھیرے میں مکان کو آگ لگا دی گئی جب آگ پھیلنے لگی تو اردگرد کے لوگوں کو اپنے اپنے مکانوں کی فکر لاحق ہوئی سو وہ پانی کی بالٹیاں بھر بھر آگ بجھانے لگے۔ آگ بجھنے کے بعد بھی کوئی چیز اگر بچ رہی تھی تو وہ یہ آگ بجھانے والے اُٹھا کر لے گئے اور وہ آشیانہ جو تنکا تنکا جوڑ کر بنایا گیا تھا راکھ کا ڈھیر بن کر رہ گیا۔

یہ کہانی کشمیر کے باسیوں کی زندگی کے استیصال کو پیش کرتی ہے اس کی علامتی جہت اُسے پنڈتوں کی بے گھری، بے دری اور اُن کی املاک کی لوٹ مار سے اُوپر اُٹھا کر وادیٔ کشمیر کے پورے استحصالی نظام کی نمائندہ بنا دیتی ہے۔ گویا اس خطۂ جنت نظیر کو آتنک وادیوں کی آڑ میں ہر طبقے اور فریق نے لوٹا۔ اس طرح جیسے یہاں کی دوشیزاؤں کی عصمت کو تار تار کیا گیا اور بے گناہوں کا قتلِ عام کیا گیا وہ اپنے اکثر افسانوں میں کشمیر میں ہونے والی ناانصافیوں، ظلم و جبر، استحصال و زیادتی پر ردِّ عمل ظاہر کرتے ہیں۔ وطن سے محبت ایک فطری جذبہ ہے لیکن یہ بھی

انسانی فطرت ہے کہ جنم بھومی سے جدائی اور مہاجرت میں اس کی یاد زیادہ ستاتی ہے۔ ''گاڑی کا انتظار''، ''ایک دو تین''، ''کئی گاندھی''، ''گھونسلا'' جیسے افسانوں میں موجود زندگی کی بے ترتیبی اور سماجی ڈھانچے کی تباہی کو اُنھوں نے پُراثر انداز میں بیان کیا ہے۔

''زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی'' افسانے میں ایک ایسے بزرگ کے احساسات کی عکاسی ہے جو نقل مکانی پر مجبور ہوا وہ کشمیری پنڈت ہے جسے ۱۹۸۹ء میں کشمیر سے جبری انخلا کرنا پڑا لیکن کشمیر کی محبت وہ کبھی ترک نہ کر سکا۔ وہ حیران ہے کہ آخر اُس کا حقِ سکونت یکدم ختم کیسے ہو گیا۔ سلطانہ مہر لکھتی ہیں :

> ''کشمیر کا باسی افسانہ نگار دیپک بدکی تو بس ایک افسانہ نگار ہے جو نہ ہندو ہے نہ مسلمان اور نہ ہی عیسائی اُس کا دِل مظلوم کے دُکھ پر تڑپتا ہے۔ انسانیت پر ظلم و بربریت دیکھ کر اُس کی آنکھیں خون بھرے آنسوؤں سے لبریز ہو جاتی ہیں۔''(۷)

سیّدہ نسرین نقاش لکھتی ہیں :

> ''دیپک بدکی کی لگ بھگ سبھی کہانیاں حقیقت پر مبنی ہیں وہ کچلے ہوئے اور خوف زدہ انسانوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنائے مسخ چہروں کو اپنے قلم سے حقیقی خدوخال دینے میں مصروف ہیں۔ وہ ہونٹ جو جبر و استحصال کے اندھیروں میں اپنی مسکراہٹ اور دلکشی کھو چکے ہیں وہ ان کے لیے البیلی ہنستی گاتی زندگی کے خواہاں ہیں جہاں ہر طرف روشنی ہی روشنی ہو محبت ہی محبت ہو۔''(۸)

افسانہ ''جاگو'' ایک تجریدی افسانہ ہے۔ اس افسانے میں حکمران طبقے کی فرعونیت اور وادی میں لاگو کی گئی ایمرجنسی کے خلاف احتجاج ہے۔ افسانے کا راوی موسیٰ خدا سے ہم کلام ہے اور پس منظر میں دُنیا کے ہنگامے پورے زور و شور سے جاری و ساری ہیں۔ لاؤڈ اسپیکروں کی آوازیں، اسکولوں کی گھنٹیاں، مشینوں کا شور اور سب پر چھائے ہوئے ہندو مسلم، سکھ، عیسائی گروہوں کی فرقہ ورانہ نعرہ بازیاں غرضیکہ کان پھاڑنے والا شور اور ہنگامہ برپا ہے۔ یہ ہنگامہ گناہ و معصیت کا ہے۔ خونریزیوں اور فرقہ واریت کا نتیجہ ہے لیکن لوگ ہیں کہ گناہ کیے چلے جا رہے ہیں کیونکہ اُنھیں اُمید ہے کہ آخر کار خدا انسانوں کی بخشش کر دے گا۔ توبہ کی اُمید پر گناہ کیے چلے جا رہے ہیں گویا توبہ پریشر ککر کے سیفٹی ویلو کا کام کرتی ہے۔

دیپک بدکی حساس فنکار ہیں اور بنیادی طور پر وہ عدم تشدد کے پرچارک ہیں۔ اُنھوں نے عراق پر امریکہ کی جارحیت پر بھی افسانہ ''معصوم علی'' لکھا۔ خود ہندوستان میں فرقہ واریت اور تشدد پسندی پر متعدد افسانے رقم کیے۔

''دیپک بدکی کے تمام نظریاتی افسانے اگر ایک سطر کا مرکزی خیال ظاہر کرنا چاہیں تو

وہ یہ ہے کہ تشدد کی راہ پر چل کر انسان سراسر خسارے میں ہے۔ فلسفۂ عدم تشدد اور غیر تعصبی رویے کے سبب انھیں پوری دُنیا میں پذیرائی ملی۔''(۹)

یہاں یہ اَمر قابلِ غور ہے کہ ان ہندو کشمیری افسانہ نگاروں کے ہاں بے تعصبی، رواداری اور عدم تشدد کا نظریہ غالب ہے اور وہ کشمیر کو پُرسکون، بے تعصب خطہ اور امن کا گہوارہ بھی دیکھنا چاہتے ہیں لیکن بدامنی، بے سکونی اور بے تعصبیت پیدا ہونے کی جو بنیادی وجہ ہے اُس کا ذِکر کہیں نہیں ملتا۔ یعنی کسی سے اُس کی زمین مادرِ وطن، آزادی اور حرمت چھیننے کے بعد یہ توقع بھی رکھی جائے کہ وہ محض عدم تشدد کا پرچارک بن کر رہ جائے گا، یہ کیسے ممکن ہے، بہت سے افسانے ہندووانہ ذہنیت کو پیشِ نظر رکھ کر لکھے جا رہے ہیں جو یک طرفہ سوچ اور مؤقف کے حامل ہیں، تنازعہ کی اصل جڑ پر لکھنے والے بہت کم ہیں۔ شاید سیاسی وابستگیاں اور ریاستی خوف پیشِ نظر ہوگا کہ اس سنگین مسئلے کو خاص اینگل اور سرسری نظر سے دیکھا گیا اور اس سے پیدا شدہ مسائل پر ہی توجہ دی گئی، البتہ سری نگر سے تعلق رکھنے والے افسانہ نگار ''نور شاہ'' اپنے افسانوں میں ان سوالوں کا کسی حد تک جواب دیتے ہیں اگرچہ دستورِ زباں بندی یہاں بھی حاوی ہے لیکن علامتی اور استعاراتی انداز میں کشمیر کے مخدوش حالات اور غیر یقینی مستقبل کی جانب اِشارہ ضرور ملتا ہے جس میں اُمید کا رنگ اور آزادی کی اُمنگ موجود ہے۔ ان کا افسانہ ''اس کمرے کی کھڑکی سے'' گویا کشمیریوں کے نوشتۂ تقدیر کا ایک ورق ہے یہ انتہائی عمدہ افسانہ ہے۔ دو قیدی ایک ہسپتال کے کمرے میں علاج کی غرض سے لائے جاتے ہیں جن کا تعلق مختلف بیرکوں سے ہے جو اپنے ناموں کی بجائے نمبروں سے پکارے جاتے ہیں اور اپنی شناخت جیل کے بخشے گئے انھی نمبروں سے کرواتے ہیں۔ ہسپتال میں کھڑکی کے قریب جس قیدی کا بیڈ ہے وہ خوش قسمت سمجھا جاتا ہے۔ ساتھی قیدی اُس سے کھڑکی کے پار دُنیا کے رنگوں اور کشمیر کے حسین مناظر اور کھلی فضاؤں کے متعلق استفسار کرتا ہے وہ جواباً اُسے بتاتا ہے کہ کھڑکی کے پار چنار کے درخت، ہرے پتوں سے لدے ہوئے ہیں جن کی گہری چھاؤں ہے یہاں خوبصورت بچے اور بچیاں کھیل رہے ہیں۔ رنگ برنگ پھول کھلے ہیں آسمان کی بلندیاں نظر آ رہی ہیں اور نیچے برف پوش پہاڑ بچھے ہیں اور وہ اس کھڑکی سے ان سبھی مناظر سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔

جب وہ قیدی مر جاتا ہے تو دوسرا قیدی بڑی فرمائشوں کے بعد کھڑکی کے پاس والے بیڈ پر منتقل ہوتا ہے، وہ بڑی حسرتوں اور اُمنگوں کے ساتھ کھڑکی سے باہر جھانکتا ہے تو اُس کی خوفزدہ نگاہیں زبان کو گنگ کر دیتی ہیں۔ اُس کا پورا جسم پسینے سے شرابور ہو جاتا ہے کیونکہ۔۔۔ وہاں ایک سنگی دیوار کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔

''وہاں کچھ بھی نہ تھا۔۔۔ نہ پھول تھے اور نہ ہی سرسبز پتے، آسمان تھا اور نہ ہی برف پوش پہاڑ۔۔۔ بادل تھے اور نہ ہی دھوپ کی ہلکی لکیر۔۔۔ نہ کوئی بچہ اور نہ کوئی بچی۔ وہاں ایک دیوار تھی۔۔۔ کھردرے پتھروں سے بنی ایک خستہ دیوار؟!''(۱۰)

یہ افسانہ اپنے اختتام پر قاری کو ہلا کر رکھ دیتا ہے آزادیٔ کشمیر کا خواب دیکھنے والے اس قیدی نے مرتے مرتے جس منظر کو بند کمرے کی کھڑکی سے باہر دیکھا تھا۔ اُس خواب کو تو وہاں دیکھنے پر پابندی عائد ہے۔ ان آزاد مناظر اور قیدی آنکھوں کے درمیان سنگلاخ دیواریں حائل ہیں لیکن وہ قیدی سنگی پتھروں کی دیوار کے اُس پار کے روشن مناظر کو دیکھنے کا متمنی ہے گویا یہی خواب کشمیریوں کی محکوم آنکھوں پر طلوع ہو رہا ہے۔ دراصل یہ افسانہ ایک علامتی جہت سامنے لاتا ہے کہ یہ وادی جو پھولوں، رنگوں، خوشبوؤں اور دِلکش نظاروں سے سجی تھی آج یہ سب بھسم ہو چکا ہے۔ آج ان مناظر کی خواہش رکھنے والوں کی بینائی سنگی منظروں سے پتھرا چکی ہے تو پھر اندر کی ایک آنکھ کھلتی ہے جو یادوں کے دِیپ جلاتی ہے۔ وہ دیکھتی ہے جو ہونا چاہیے لیکن نہیں ہے۔ باوجود اس کے کہ نور شاہ، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری کے رومانوی دبستان کے علمبردار ہیں اور حسن، سکون اور امن کے متلاشی ہیں لیکن کیا کریں کہ اس حسن اور سکون کی وادی سے امن چھین لیا گیا ہے۔ افسانہ لکیریں کا یہ منظر ملاحظہ کیجیے:

> ''اور پھر دیکھتے دیکھتے پُرسکون ماحول ایک بے حد ڈراؤنے اور بدصورت رُوپ میں بدل گیا۔ ابھی ابھی سب کچھ ٹھیک تھا۔ ہر سمت ہل چل تھی۔ ایک بھرپور زندگی تھی۔ زندگی کی رُوح پرور رعنائیاں تھیں۔ آسمان کی وسعتوں میں سورج ہنس رہا تھا اور پھر قریب میں کوئی شے پھٹنے کی آواز سنائی دی۔ جیسے دھویں کے کثیف بادل اُٹھ اُٹھ کر بکھر گئے ہوں ہواؤں کی تھرکتی لوریاں خاموش ہو گئی ہوں اور پھر گولیاں چلنے کی آوازیں بکھر گئیں۔ بچاؤ اور بچاؤ کی آوازیں اُبھرنے لگیں، سورج کی ہنسی جیسے اَن دیکھے لمحوں کے شور میں گم ہو گئی۔''(۱۱)

نور شاہ کشمیر کے حسین مناظر کا شیدائی ہے۔ اسی لیے وہ اپنے افسانوی مجموعے بےثمر بیج میں لکھتے ہیں:

> ''یہ وہ جگہ (کشمیر) ہے جہاں پہاڑ، پانی اور سبزہ بیک وقت نظر آتا ہے کہنا یہ ہے کہ وادی کے اس حصے میں میری احساسِ جمال کی پرورش ہوتی ہے اور وہ حسن جو میری آنکھوں نے سمیٹ لیا ہے لاشعوری طور پر میری کہانیوں میں منعکس ہوتا ہے۔''(۱۲)

رومانیت، رجائیت پسندی، انسان دوستی اور بے تعصبی و رواداری (سیکولرازم) ان کے فن کے بنیادی عناصر ہیں لیکن کیا کیا جائے کہ اُن کے اردگرد جو زندگی پھیلی ہے وہ دہشت، خوف، غلامی اور تشدد کا شکار ہو چکی ہے۔ بے اعتمادی اور شکوک وشبہات کا دور دورہ ہے۔ عام سادہ لوح افراد کو دہشت گرد اور مخبر قرار دے کر قتلِ عام کیا جا رہا ہے۔ سماجی مسائل کو بھی سیاسی رنگ دے دیا جاتا ہے۔ اس موضوع کی مثال اُن کا افسانہ ''وہ جو ایک شخص تھا'' کا خان بابا ہے جو اپنی نوعمر بیوی کو اس شک میں مار ڈالتا ہے کہ شادی سے پہلے وہ کسی اور سے محبت کرتی تھی۔ اس

احساسِ گناہ میں وہ پاگلوں جیسی حرکتیں کرنے لگتا ہے اور رات بھر کہیں غائب رہتا ہے پولیس اور ملی ٹینٹ دونوں اُس پر الزامات لگاتے ہیں اور آخر اُسے بے دردی سے مار دیا جاتا ہے۔ ملی ٹینٹ اُسے مخبر قرار دیتے ہیں جب کہ پولیس اُس پر ملی ٹینٹ کا لیبل چسپاں کر دیتی ہے۔ کشمیر میں موجود سیاسی فضا کو اس افسانے کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔

افسانہ ''ٹوٹتے لمحوں کا بیان'' میں اُنھوں نے ایک ایسے فوجی کا کردار پیش کیا ہے جو کسی دوسرے ملک کا امن بحال کرنے کے لیے (Peace keeping force) کے ہمراہ باہر چلا جاتا ہے، جب اپنے فرائض منصبی کی بجا آوری کے بعد واپس اپنی وادی میں آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ یہاں تو اُس سے بھی زیادہ بدامنی پھیلی ہوئی ہے وہ اپنی ریاست کی خستہ حالت دیکھ کر نہایت شرمندہ ہوتا ہے اور اُس کا ضمیر مطمئن نہیں ہوتا۔ وردی کے تقاضے کچھ بھی ہوں لیکن ضمیر کے بھی تو کچھ تقاضے ہوتے ہیں جسے سمجھانے میں وہ قاصر رہتا ہے۔

> ''اُن کے افسانے پہاڑی زندگی کے مصائب کے عکاس ہیں کہ کس طرح اس ہنستی گاتی وادی کو۔۔۔اس کے عام سادہ لوح افراد کو دہشت گرد یا مخبر قرار دے کر امن و امان کو تباہ کیا جا رہا ہے۔۔۔نور شاہ کی اکثر کہانیاں پڑھ کر اس بات کا بخوبی احساس ہو جاتا ہے کہ نور شاہ فکری و جذباتی اعتبار سے کبھی کبھی ایک باغی کی طرح ہی ظلم و بربریت کے خلاف ایک ہاتھ میں پرچم اور دوسرے میں ادب کی قندیل لیے نظر آتے ہیں۔'' **(۱۳)**

نور شاہ وادی کی برہنہ سچائیوں کو بیان کرتے ہوئے مصلحت اندیشی کا دامن نہیں پکڑتے بلکہ سچ کہنے کی ہمت رکھتے ہیں چاہے وہ سچ کتنا ہی بے ثمر کیوں نہ ہو۔ اسی لیے اس ''بے ثمر سچ'' میں تلخی بھی ہے اور قوت بھی جو تخلیقی سلیقے میں ڈھل گئے ہیں۔ اس انگار وادی پر لکھنے والوں میں ایک اہم نام دیپک کنول کا ہے جن کے مجموعہ ''برف کی آگ'' میں چودہ افسانے شامل ہیں اور سبھی کشمیر کے مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کے نقطۂ نظر میں رواداری اور یگانگت کی خواہش ملتی ہے وہ تحریکِ آزادی کشمیر اور ریاستی دہشت گردی کے لبادے میں چھپی کئی سماجی خرابیوں کا بھی ذِکر کرتے ہیں۔ یعنی کچھ لوگ ذاتی دُشمنیوں کا انتقام لینے کے لیے دہشت گردی کا ڈرامہ بھی رچاتے ہیں۔ کچھ غلط راہنمائی کی وجہ سے تاریک راہوں کی سمت نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ بیشتر افسانے وہاں جاری خونریزی اور تشدد پسندی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان کے دوسرے مجموعے ''پمپوش'' کے دیباچے میں سیفی سرونجی لکھتے ہیں:

> ''ظاہر ہے کہ اُن کا تعلق کشمیر سے ہے جسے کبھی ہندوستان کی جنت کہا جاتا تھا جہاں چاروں طرف خوشحالی تھی ہر طرف پھول کھل رہے تھے۔ سیلانیوں کا ہجوم رہتا تھا۔ لوگ ایک دوسرے پر جان دیتے تھے۔ اس کشمیر کو نہ جانے کس کی نظر لگ گئی کہ جہاں بہاریں ہی بہاریں تھیں اب وہاں آگ کے شعلے نکل رہے ہیں۔ کلیاں مرجھا گئی ہیں

بہارخزاں میں بدل گئی ہے۔۔۔ایک خوف ہر دِل پر چھایا ہے بھائی بھائی کا دُشمن ہو
گیا کسی کی زندگی محفوظ نہیں رہی۔سیکڑوں لوگ ہجرت کر کے اپنے پیارے وطن کو
خیر باد کہہ کے روزگار کی تلاش میں نکل گئے۔''(۱۴)

اس مجموعے میں بھی کشمیر کی یادیں، اپنا چھوڑا ہوا گھر، ہجرت کا کرب پوری تخلیقی توانائی کے ساتھ موجود ہے کبھی ''سنتا کی گوری''میں کبھی ''میں تو کبھی''، میں کبھی ''مرغی چور''، ''مچھی والی''، ''پمپوش''میں وادیٔ کشمیر کا کرب جاگزیں ہوتا ہے۔

پمپوش میں ''فردوستہ ایک پھول بیچنے والی لڑکی ہے۔اس کے پھول پمپوش سب سے زیادہ مندروں کے پجاری خریدتے ہیں انھی پجاریوں میں ایک مادھو جوتھا جس کی صورت اُس کے دادا سے ملتی تھی وہ اسے اپنی بیٹی کی طرح سمجھتا تھا۔ فردوستہ کی شادی ہوئی تو شوہر شرابی اور نکما ملا۔وہ اُس پر روز ظلم ڈھاتا آخر ایک روز وہ اُسے چھوڑ کر چلا گیا دو سال کسمپرسی اور فاقہ کشی میں گزارنے کے بعد فردوستہ اپنے بچوں کا پیٹ پالنے کے لیے پھر پھولوں کا ٹوکرا اُٹھا لیتی ہے لیکن اُس پر کھلتا ہے کہ اب پھول خریدنے والے یہاں نہیں رہے کیونکہ اب کشمیر اور اُس کے پھول مرجھا چکے ہیں۔کشمیری پنڈت ہجرت کر چکے ہیں وہ مادھو جی کی تلاش میں مندر میں جاتی ہے تو سی۔آر۔پی کے جوان اُس پر بندوقیں تان لیتے ہیں۔پجاری اُسے بچاتا ہے اور پوچھتا ہے:

''تم اس مندر میں کیسے آ گئی ہو بہن
وہ جو مادھو جو اندر بیٹھا ہے نا میں اُس سے ملنے آئی ہوں۔۔۔تمہیں بھرم ہوا ہے بہن۔
مادھو جو یہاں کہاں ہوسکتا ہے۔اُسے تو مرے ہوئے ایک سال ہوگیا۔۔۔
''نہیں''وہ تڑپ کر کھڑی ہوگئی اور پھر سختی سے بولی۔
تم جھوٹ بول رہے ہو۔مادھو جو کبھی مر نہیں سکتا۔وہ اندر بیٹھا ہوا ہے۔میں نے خود اُسے
اپنی ان آنکھوں سے دیکھا ہے وہ اس طرح مجھ سے پمپوش لیے بنا کیسے جاسکتا ہے۔وہ
اگر چلا گیا تو پھر اس وادی میں پمپوش کبھی نہیں کھل پائیں گے کبھی نہیں۔''(۱۵)

ان کے ایک افسانے تفتیش کی دو لائنیں ملاحظہ کیجیے:

عصمت لٹی بلقیس کا خاوند شہباز انصاف سے مایوس ہو کر خدا سے فریاد کرتا ہے۔
''واہ رے مولا وہ (جہادی) کہتے ہیں کہ ہم فوج کی مخبری کرتے ہیں اور یہ کہتے
(پولیس) ہیں کہ ہم اُن کی مخبری کرتے ہیں مولا اب تمہارا ہی سہارا۔تو ہی مدد کر۔''

افسانہ ''بانگی مرغا'' ایک دلچسپ کہانی ہے جس میں مرغا فروش ایک بانگی مرغا ایک سکھ کے ہاتھ بیچ دیتا ہے جس پر گل چرسی کہتا ہے:

''ہائے رے ظالم یہ تو نے کیا کیا۔ایک پرہیزگار مرغے کو ایک کافر کے ہاتھ بیچ دیا۔

اُس کم بخت نے اُس مظلوم کو ایک جھٹکے میں مار ڈالا ہوگا۔''(۱۶)

آخر کاشی وسکی اور گل چرسی مسلمان مرغے کو پپو سنگھ سے لینے پہنچتے ہیں تو وہ فخریہ کہتا ہے :

''او جی وہ مرغا تو بڑے کمال کا ہے سویرے سویرے حب میں سور ہا تھا تو وہ میرے کمرے میں آ کر بانگ دینے لگا اوئے مالکو مزے کی بات سنو اُس کی بانگ دینے کی دیر تھی کہ بغل والے گوردوارے سے گرو گرنتھ صاحب کا پاٹھ شروع ہوا مجھے لگتا ہے کہ وہ مرغا سکھ ہے جبھی تو اُس نے گرنتھ صاحب کا پاٹھ شروع ہونے سے پہلے ہی بانگ دے دی۔''(۱۷)

سادہ لوح افراد کے اندھے عقائد کو جس طرح سیاسی مقاصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔اس افسانے میں اس تلخ حقیقت کا بخوبی بیان ہوا ہے۔ان کا افسانہ ''سنتا کی گوری'' کمال کا افسانہ ہے۔

''سنتا سنگھ کا گھر لائن آف کنٹرول سے بالکل سٹا ہوا تھا۔بس یوں سمجھ لیجیے کہ یہ گاؤں سرحد سے چار ہاتھ کے فاصلے پر تھا۔سرحد پر رہنا کتنا خطرناک ہوتا ہے۔اس کا ثبوت وہ گولیوں کے نشان تھے جو اس چھوٹے سے گاؤں کے ہر مکان کے سینے پر چیچک کے بدنما داغوں کی طرح نمایاں تھے۔آئے دن کی گولہ باری نے اب تک کئی قیمتی جانیں لی تھیں۔''(۱۸)

لیکن کہانی میں مرکزی کردار ''گوری'' (گائے) کا ہے جو چرتے ہوئے سرحد کے دوسری طرف چلی جاتی ہے۔سنتا سنگھ کا گائے کی جدائی میں بُرا حال تھا۔اُسے وہم تھا کہ اُس پار والے گوری کو ذبح کر دیں گے۔گوری کی یاد اُسے لہولہورُلا دیتی تھی۔آخر ایک سال کے بعد ایک روز گوری واپس گھر آ جاتی ہے۔سب گھر والے اُسے گلے لگا لگا کر مِل رہے تھے اور خوش ہو رہے تھے کہ تبھی گائے کے پیچھے کھڑے اُس کے بچھڑے پر اُن کی نظر پڑی تو سنتا سنگھ تو غصے سے پاگل ہو گیا۔

''پرمیتے! یہ حرامی دا پتر کتھوں آ گیا؟

پرمیت بچھڑے کی طرف وارفتگی سے دیکھ کر بولی۔

آیا کتھوں۔یہ ''اسی دا جنا ہے جی'' کہہ کر وہ اُسے پیار کرنے لگی۔

سنتا کے تن بدن میں آگ لگ گئی وہ غصے سے اُبل کر بولا۔یہ ایتھے نہیں رہ سکدا یہ دُشمن کا پلا میرے کار وچ کدی نہیں رہ سکدا۔۔۔میں اس حرام دی اولاد کو اپنے کار وچ رہنے نہیں دوں گا۔''(۱۹)

وہ اُسے لاتیں مار کر اور کان سے پکڑ پکڑ کر گھسیٹتا ہوا سرحد پر چھوڑ آتا ہے لیکن گھر آ کر دیکھتا ہے کہ گوری کی بچھڑے سے جدائی میں بُری حالت ہے وہ رات بھر بولتی رہی اور سنتا کی بیوی اُسے پھٹکاریں سناتی رہی۔

''وہ پرمیت سے نظریں چراتے ہوئے گوری کی طرف بڑھا اور پھر اُسے پیار کرتے ہوئے بولا۔

تیرا بچھڑا تیرے قول واپس آ جائے گا یہ سردار سنتا سنگھ داوعدہ ہے تیرے نال۔''(۲۰)

بچھڑا سرحد کی اُس اور چلا گیا تھا جہاں سے واپس لانا اُس کے بس میں نہ رہا تھا۔ سنتری اُسے سمجھاتے ہیں:

''دیکھ پرا وہ دُشمن دا علاقہ ہے تو نے اگر اُس اور پاؤں بھی رکھ دیا نا تو وہ تم پر سیدھے گولی چلا دیں گے۔''(۲۱)

لیکن سنتا قول ہارنا نہ چاہتا تھا۔ وہ رات کی تاریکی میں سرحد پار کر جاتا ہے اور بچھڑے کو ڈھونڈ نکالتا ہے جب اُسے ہانکتے ہوئے لا رہا ہوتا ہے تو پتوں کی چڑمڑاہٹ سن کر دونوں اطراف سے فائرنگ شروع ہو جاتی ہے جو صبح تک جاری رہتی ہے۔ صبح پرمیت کو رسنتا کی تلاش میں گھر سے باہر نکلی تو سامنے بچھڑا کھڑا تھا۔ وہ خوشی سے اُچھل پڑی لیکن تبھی پولیس کی جیپ آ کر رُکی اور گولیوں سے چھلنی سنتا سنگھ کی لاش نیچے اُتار دی۔

یہ کہانی کنٹرول لائن کے دونوں اطراف رہنے والے افراد کے حالات پر پُرسوز تبصرہ اور فنی لحاظ سے انتہائی مضبوط افسانہ ہے۔ اسی موضوع پر ایک اور اچھا افسانہ ''فاصلے'' ہے اس میں حاکم دین کا خاندان دونوں اطراف کے کشمیر میں سنتالیس میں تقسیم ہو گیا۔ حاکم دین اوڑی کی پہاڑیوں پر رہتا تھا اور اُس طرف کے لوگوں کی نقل وحرکت کو دیکھ سکتا تھا۔ البتہ اُن سے مِل نہ سکتا تھا۔ کئی بار مویشیوں کو چرانے والے کسان پاکستانی علاقے میں غلطی سے چلے جاتے تو وہاں کے رینجرز زیادہ باز پرس نہ کرتے اور اُنھیں واپس آنے دیتے۔

''ایک کنارے پر پاکستانی رینجروں کا قبضہ تھا اور دوسرے کنارے پر ہندوستانی افواج کا بیچ میں یہ جوندی بہتی تھی وہ آزاد تھی آج تک کوئی بھی ملک نہ اس کی روانی پر روک لگا پایا تھا اور نہ ہی اس کی سرکشی کو دبا پایا تھا۔۔۔ یہی حال پرندوں چرندوں کا تھا وہ جب چاہتے اِدھر سے اُدھر چلے آتے تھے۔ کوئی اُنھیں روکنے ٹوکنے والا نہ تھا۔ اُن کے لیے نہ یہ سرحد کوئی معنی رکھی تھی نہ اُس پر پہرہ دینے والے۔ بس اگر ممانعت تھی تو وہ تھی انسانوں کو۔ شاید اس لیے کہ یہ فساد کی جڑ انسان ہی ہوتا ہے وہ جس قوم کا ہو یا جس ملک کا کیونکہ تعمیر کے ساتھ ساتھ تخریب بھی اُس کی سرشت میں شامل ہے۔''(۲۲)

تبھی حالات زیادہ خراب ہو گئے اور سرحد پر پرندہ بھی پر مارتا تو فوجیوں کے درمیان گولا باری شروع ہو جاتی۔ حاکم دین کا بڑا بھائی جمال دین غلطی سے کنٹرول لائن عبور کر گیا۔ سال بھر گزر گیا اُس کی کوئی خبر نہ ملی تو سب نے سمجھا کہ مارا گیا۔ جمال دین کی بیوی زیتون کا نکاح چھوٹے بھائی حاکم دین سے کر دیا گیا جس میں سے ایک بیٹا بھی پیدا ہو گیا کہ ایک روز جمال دین اچانک واپس آ گیا وہ سرحد عبور کرنے کے جرم میں مظفر آباد میں دو برس قید

کاٹ کر کسی طرح واپس آ گیا تھا یہاں کے حالات دیکھے تو ناراض ہو کر واپس سرحد پار کر گیا۔ حاکم دین کو سخت افسوس ہوا اُس نے زیتون کو طلاق دے دی۔ اس اثنا میں حالات کچھ بہتر ہو گئے اور اوڑی کے پل سے بچھڑے ہوؤں کو ملانے کے لیے بس سروس کا آغاز ہو گیا۔ حاکم دین بھی کاغذات بنوانے لگا کہ زیتون کو حاکم دین کے پاس چھوڑ آئے لیکن مسئلہ یہ تھا کہ بچے کو ماں سے الگ کیا جا رہا تھا کیونکہ وہ بھارت کا شہری تھا اور ماں کے ساتھ قانوناً نہیں جا سکتا تھا۔ زیتون شب بھر خدا کے سامنے روتی گڑگڑاتی رہی کہ اُسے کس جرم کی سزا مل رہی ہے کہ اس کا لختِ جگر اُس سے جدا کیا جا رہا ہے۔ اُسی رات ہولناک زلزلہ آیا اور سب کچھ اتھل پتھل ہو گیا اور جلال دین بھی اُسی زلزلے کی نذر ہو گیا۔ حاکم دین تو اپنا سر پیٹنے لگا لیکن زیتون بت بن کر کھڑی رہی۔ قسمت نے پھر اُسے ایک دوراہے پر لا کھڑا کیا تھا۔ گویا یہ دُکھیاری ماں جو شب بھر خدا کو پکارتی اور اپنے ساتھ ہونے والی زیادتی کا شکوہ کرتی رہی تھی۔ قہرِ خداوندی شاید جوش میں آ گیا اور انسانوں کے نافذ کیے گئے فیصلے چشمِ زدن میں تتر بتر ہو گئے۔ فرخ صابری اس افسانے پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتی ہیں :

> ''(افسانے)، کی ابتدائی سطور میں تنازعۂ کشمیر کے حوالے سے جو وحشت ٹپکتی محسوس ہوئی وہ دُھند بعد ازاں چھٹتی چلی گئی کیونکہ افسانہ کسی ذہنی مریض سیاسی آدمی نے نہیں لکھا تھا۔ بلکہ ایک سچل افسانہ نگار نے یہ حقیقت سامنے رکھی کہ اس زمین کے چند مسائل کی کوکھ سے جنم لینے والے نام نہاد حل قدرت کی لائی ہوئی آفات کے ذریعے اپنی موت آپ ہی مر جاتے ہیں۔''(۲۳)

یہ دونوں افسانے تقسیم شدہ کشمیر کے دونوں حصوں میں رہنے والوں کا المیہ ہے جو اپنے عزیزوں رشتہ داروں کو دُور دُور سے دیکھ سکتے ہیں لیکن آگے بڑھ کر مل نہیں سکتے جو اتنے قریب ہونے کے باوجود ملنے کی اُمید میں مرکھپ جاتے ہیں۔ لڑکیاں وہاں بیاہی جائیں تو عمر بھر میکے نہیں لوٹ سکتیں۔ ماں کے ساتھ چند مہینے کا بچہ نہیں جا سکتا کیونکہ وہ پاکستانی شہری نہیں ہے۔ کنٹرول لائین غلطی سے عبور کرنے والے واپس نہیں جا سکتے۔ کشمیر کے دونوں حصوں کے یہ بڑے مسائل ہیں جن پر مصنف نے قلم اُٹھایا ہے۔ مصنف کشمیر کے حالات کے متعلق لکھتا ہے :

> ''جو کم ظرف ہندو اور مسلمان کی راج نیتی چلا کر انسانوں کو بانٹنا چاہتے ہیں ان کے منہ پر اس سے بڑھ کر کراری چپت اور کیا ہو سکتی ہے کہ ایک مسلمان اگر میرا گھر اُجاڑتا ہے تو دوسرا اس پر مرہم لگاتا ہے۔''(۲۴)

دیپک کنول کی بیشتر کہانیاں اُن افراد کے گرد گھومتی ہیں جنھیں سری نگر یا جموں سے نقل مکانی پر مجبور کیا گیا۔ اس کا الزام وہ ملی ٹینٹ کے سر ڈالتے ہیں کئی کہانیوں میں یکطرفہ ہندووانہ مؤقف کو تو پیشِ نظر رکھا گیا لیکن اس

سوال کا جواب نہ دیا گیا کہ کشمیر میں تشدد اور احتجاج کی اصل جڑ کیا ہے۔اسی لیے اُن کے ہاں جذباتیت اور کرب کی کیفیت تو بہت ہے لیکن حالات کو سمجھنے کی غیر جانبدارانہ کوشش کی بجائے سطحی جذباتی انداز غالب آ جاتا ہے۔اُن کے دونوں مجموعوں کی اکثر کہانیاں اسی سوچ کی غماز ہیں۔

> ''زیرِ نظر مجموعے (برف کی آگ) کے سبھی افسانے کشمیر کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں اور ان میں سے بیشتر دہشت گردی کا تناظر پیش کرتے ہیں۔۱۹۸۹ء میں افسانہ نگار نے خود اس دہشت گردی کو دیکھا ہے اور اسی کی وجہ سے ہجرت بھی اختیار کر لی پس اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا ہے کہ دیپک کنول کے کئی افسانوں میں مقصدیت صاف طور پر کارفرما ہے۔چونکہ افسانہ نگار رجائیت پسند اور روشن ذہن ہے۔اس لیے اُس نے اپنی تہذیب، مذہبی رواداری اور انسانیت کو ہمیشہ مدِ نظر رکھا ہے۔''**(۲۵)**

دیپک کنول کا بنیادی خیال یہی ہے کہ دہشت گرد پاکستان سے تربیت لے کر آتے ہیں جن کی کارستانیوں کی وجہ سے کشمیری پنڈتوں کو اپنا شہر چھوڑنا پڑا،لیکن اس حقیقت کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ مقامی پولیس کا رویہ بھی ظالمانہ ہے اور مقامی عورتیں ان کی ہوس ناکی کا نشانہ بنتی رہتی ہیں۔اُن کے ہر افسانے میں دہشت گردی کے مناظر، پولیس کے مظالم اور وادی کی اس تباہی و بربادی پر دُکھ کا اظہار موجود ہے جس میں کشمیر کی محبت اور امن کی خواہش افزوں تر ہے۔

معروف افسانہ نگار اور ناول نگار ترنم ریاض کا تعلق بھی کشمیر سے ہے لیکن نقل مکانی کر کے آج کل دلی میں سکونت پذیر ہیں۔ان کے افسانوں اور ناولوں میں کشمیر کی فضائیں اور دگرگوں حالات پوری طرح موجود ہیں۔ ان کے افسانوں کے تین مجموعے اب تک چھپ چکے ہیں۔یہ تنگ زمیں''،''ابابیلیں لوٹ آئیں گی''،''یمپرزل''،''نرگس کا پھول (یمپرزل)''،انتہائی نازک پھول ہے جو گرم ہوا کی تاب نہ لا کر برگ برگ جھڑ جاتا ہے۔ یہ پھول گویا کشمیر کی حسین وادی کا استعارہ بنتا ہے جو لخت لخت ہو چکی ہے اور جسے بادِ سموم جھلسا رہی ہے۔اُن کے دیگر مجموعوں کے عنوانات بھی وادی کے حوالے سے علامتی جہتیں واضح کرتے ہیں مثلاً''تنگ زمین'' اسی وادی کا اِستعارہ ہے جو آج اپنے مکینوں کے لیے تنگ ہو چکی ہے۔''ابابیلیں لوٹ آئیں گی''انصاف کی خواہش کا استعارہ ہے کہ آخر ایک روز یہ ظلم کی آندھی تھم جائے گی۔غیرتِ خداوندی جوش میں آئے گی اور رُخصت ہو چکی ابابیلیں انصاف اور امن دلانے کو چونچوں میں کنکریاں بھر کر لوٹ آئیں گی۔

> ''ترنم ریاض نے کشمیر سے دُور دِلّی میں اپنا نشیمن تو بنا لیا ہے مگر ان کی سانسوں میں ابھی بھی اس دھرتی کی مہک سمائی ہوئی ہے۔موسم بہار کی آمد کا نصیب یمپرزل (نرگس) اسی بے لوث لگاؤ کا ثمر ہے۔یہ پھول بادِ سموم کی تاب نہ لا کر برگ برگ جھڑ

جاتا ہے۔ مذکورہ کہانی کشمیر کے المیہ کی داستان ہے۔ اسی وادی کی یادیں مجسمہ اور بالکنی میں ناسٹلجیا کا رُوپ دھار لیتی ہیں حالانکہ بیوی یا کسی اور انسان کا مجسمہ بنانا مسلمانوں میں جائز نہیں ہے پھر یہی زمین جب مکینوں پر تنگ ہو جاتی ہے تو معصوم بچے کھلونوں اور کھیل تماشوں کی بجائے ملی ٹینٹوں کا بہروپ بھرتے ہیں اور ان کی نقل کرتے ہیں۔ (یہ تنگ زمین)'' **(۲۶)**

ترنم ریاض کے ہاں وطن سے دُوری ایک بڑا دُکھ ہے اور پھر وطن پر ٹوٹنے والی قیامتیں دوسرا دُکھ ہے۔ پہلے دُکھ کا اظہار اُن کے ناول مورتی میں ان لفظوں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ''اُس کی جڑیں تو اس زمین میں پیوست ہیں۔۔۔ دِل کہاں کہاں بھٹکتا رہا۔۔۔ دیارِ غیر میں۔۔۔ نہ لوگ اپنے نہ زبان۔۔۔ نہ مٹی کی یہ خوشبو۔۔۔''

اُنھوں نے کئی افسانوں میں دہشت گردی کی حقیقت اور دہشت گردوں کی نفسیات کا تجزیہ بھی کیا ہے اُن کا خیال ہے کہ جب کسی شخص پر اُس کی جائے پیدائش تنگ کر دی جائے تو پھر معصوم بچے بھی کھیل تماشوں اور کھلونوں سے دل بہلانے کی بجائے دہشت گردوں کا بہروپ بھر لیتے ہیں۔ تنگ زمین میں اُنھوں نے اس نظریے کو غیر جانبداری اور دلیری سے بیان کیا ہے۔ اُن کا افسانہ ''کھلونا'' بھی دہشت گردوں کی نفسیات کو سامنے لاتا ہے جس میں ایک پُروقار امیر عورت چار پانچ برس کے بچے کا ہاتھ پکڑے جوتوں والی دکان میں داخل ہوتی ہے۔ دُکان دار اُسے بڑی عزت دیتے ہیں وہ بچے کے لیے جوتے پسند کر رہی ہے۔ بچہ ماں کا دامن کھینچ کر کبھی ایک شلف کے پاس لے جاتا ہے کبھی دوسرا جوتا خریدنے کی ضد کرتا ہے کہ یکبارگی وہ خوبصورت معصوم بچہ انسانی بم بن کر پھٹ جاتا ہے نہ بچہ رہا نہ ماں نہ دُکان، گویا ترنم ریاض کے ہاں کشمیر پر ہونے والے ہتیہ چار کو اشارۃً کنایۃً پیش کیا گیا ہے اُن کے کئی اچھے افسانوں میں یہی خاموش احتجاج موجود ہے۔

افسانہ ''کشتی'' ایک ایسی عورت سے متعلق ہے جس کا شوہر ریاستی دہشت گردی کی نذر ہو چکا ہے وہ بچوں کو اکیلے چھوڑ کر اُسے ڈھونڈنے نکلتی ہے۔ بارش تیز ہے رات اندھیری ہے۔ بے یار و مددگار عورت ٹیلی فون بوتھ پر جا کر ٹیلی فون کرنا چاہتی ہے وہاں ایک فوجی پہلے ہی فون بوتھ کے پاس کھڑا ہے وہ اُس سے ڈرتی ہے اور اُس سے کسی بھی بُرے سلوک کی توقع رکھتی ہے لیکن غیر متوقع طور پر وہ مہربان نکلتا ہے۔ اُس کی سخت وردی کے اندر ایک نرم دِل موجود ہے۔ اس افسانے پر یہی تبصرہ کیا جا سکتا ہے۔ اے بسا آرزو کہ خاک شدہ۔

ترنم ریاض کے ہاں عصری مسائل کشمیر کے المیہ واقعات خصوصاً ان کی زد میں آئی خواتین کی حالتِ زار اور وادی کی شکست و ریخت کو بیانیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ان میں مستعمل علامتیں اپنے اندر ایک جہانِ معنی رکھتی ہیں۔

کشمیری لال ذاکر ے/اپریل ۱۹۱۹ء بیگا بانیاں ضلع گجرات (پاکستان) میں پیدا ہوئے لیکن کشمیر سے قلبی وابستگی کی بنا پر کئی ناولٹس اور افسانے وادیٔ کشمیر کے پس منظر میں لکھے۔

''جب کشمیر جل رہا تھا'' اُس کے افسانوں اور ڈراموں کا مجموعہ ۱۹۴۷ء میں دلی سے چھپا۔ ''چنار چنار چہرے'' افسانوں کا مجموعہ ۱۹۹۴ء میں چھپا کشمیر کے پس منظر میں ہی برف، دھوپ چنار اور سمندری ہواؤں کا موسم ۲۰۰۵ء میں چھپے۔ سمندری ہواؤں کا موسم میں ایک کردار کہتا ہے :

> ''دونوں ملکوں کے درمیان تلخیاں بڑھتی گئیں۔ دو جنگیں بھی ہوئیں۔ دہشت گردوں کی کارروائیاں تیز سے تر ہوگئیں اور اب وادی میں ہندو آبادی صرف نام کو ہی رہ گئی تھی۔ ہجرت کا یہ موسم ایک دم خزاں کا موسم تھا۔ ہم نے کشمیر کی وادی میں جتنی بہاریں دیکھی تھیں اور جتنے پھولوں کا نظارہ کیا تھا وہ تو سب ماضی کے اوراق میں بدل گئے تھے پشکر ناتھ کہا کرتا تھا کہ اننت ناگ کی سڑکوں پر گھنے چناروں کے پتے اب سرخ انگاروں میں تبدیل ہوگئے تھے۔۔۔ خزاں کے دن تھے لیکن دل کے زخموں پر بہار تھی یہ وہ اذیت تھی جس کا ہم ہجرت زدہ لوگوں کو دن رات سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔'' **(۲۷)**

اس دُکھ میں مصنف نے ناول ''آدھے چاند کی رات'' اور کئی افسانے تحریر کیے، انھوں نے اپنے افسانے ''بہن اور ماں'' میں اپنے سوانح کو افسانے کی صورت دی ہے۔ مصنف نے اپنی ماں پر میشوری کو ماں اور بہن کے رشتوں میں تقسیم ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ علاوہ ازیں کشمیر میں جاری ظلم کے مناظر بھی پیش کیے ہیں۔ مصنف پنڈت جواہر لعل نہرو، مولانا ابوالکلام آزاد اور شیخ عبداللہ سے سوال کرتا ہے کہ اگر بھارتی فوجیوں کو کشمیر سے نکال بھی دیا جائے تو بھی جو افراد ان کی گولیوں کا نشانہ بنے وہ واپس تو نہ آ سکیں گے یہ افسانہ خط کی تکنیک میں لکھا گیا اچھا افسانہ ہے، لیکن ان حالات کے پس منظر کا تجزیہ کہیں بھی غیر جانبداری سے نہ کیا گیا۔ کشمیر کے حسین مناظر کی یادیں ہیں اور ہجرت کا کرب ہے۔ وادی میں پھیلی خوں ریزی اور تباہی کے مناظر ہیں لیکن کشمیریوں کے حقوق اور آزادی کی آواز اتنی زیادہ کہانیوں میں سے سنائی دیتی ہے۔ ہاں البتہ وادی کی خونچکاں حالتِ زار کا ذِکر انتہائی کرب کے ساتھ موجود ہے۔

> ''وادی میں اُس کے باسی ایک غمزدہ ماحول میں رہنے پر مجبور ہیں۔ اُن کی سماجی زندگی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے غم ہیں کہ برداشت سے باہر ہیں۔ افراد اس تباہ حال معاشرے میں نفسیاتی مریض بنتے جا رہے ہیں۔ عزتیں محفوظ نہیں۔ (الزامات، انتظامیہ اور انتظامیہ مخالف دونوں قوتوں پر ہیں) روزگار برباد ہو چکے ہیں۔۔۔ افراتفری، ابتری اور مایوسی نے وادی کا حسن گہنا دیا ہے اور اس کی دلدوز چیخیں کشمیر کے افسانوی ادب سے سنائی دیتی ہیں۔ افسانے وہاں ہونے والی بے انصافی، ظلم اور شیطانی عملوں کی عکاسی تو بخوبی کر رہے ہیں لیکن ابھی تک تاریخ کے لیے یہ واضح ثبوت نہیں چھوڑ رہے کہ زیادتی کس کی طرف سے ہو رہی ہے۔'' **(۲۸)**

کشمیر کے ہندوستانی انتظام والے حصے میں اُردو افسانہ دو واضح اور الگ الگ نقطۂ نظر کا حامل نظر آتا ہے۔ وہاں کچھ افسانہ نگار ہیں جو کشمیر کی سیاسی ناپائیداری، ناانصافی، رشوت خوری، بے روزگاری، کرفیو، ہڑتالوں اور ایمرجنسی کے نفاذ، پولیس اور فوجیوں کی طرف سے ڈھائے گئے مظالم، عصمت دری، لوٹ مار جیسے موضوعات پر لکھ رہے ہیں۔ ان میں نور شاہ، ترنم ریاض، عمر مجید، منظورہ اختر، زاہد مختار اور نکہت نظر جیسے ادیبوں نے فکر انگیز افسانے تحریر کیے۔ مثلاً منظورہ اختر کے دو افسانے کشمیری پنڈتوں کی ایجی ٹیشن پر ''پاکیزہ سہارا'' اور ''جیون ساتھی'' رقم کیے۔ آنند لہر اور خالد حسین نے سرحد کے قریبی رہنے والے باشندوں کی خوفزدہ زندگی اور آئے روز کی کراس فائرنگ کا شکار ہونے والوں کی نفسیاتی کشمکش کو موضوع بنایا۔ اس موضوع پر لکھنے والوں میں اکثریت مسلمان ادیبوں کی ہے جب کہ ویریندر پٹواری، دیپک کنول، دیپک بدکی جیسے افسانہ نگاروں نے کشمیری پنڈتوں کی دربدری اور بے گھری پر افسانے لکھے اور سوال اُٹھایا ہے کہ ان کے لیے آبائی وطن میں رہنا ناممکن کیوں بنا دیا گیا ہے۔ فرخ صابری لکھتی ہیں:

> ''دیپک کنول کے افسانوں ''برف کی آگ'' کے حوالے سے کشمیری افسانوی ادب میں یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ کشمیر کے پُرآشوب دور کے حوالے سے جب تاریخ میں سوال اُٹھے گا کہ کشمیر کے اصل باشندے یعنی کشمیری پنڈت خود اپنی دھرتی سے نیست و نابود کیوں ہو گئے۔ تو کنول کے افسانے آنے والی پیڑھیوں (نسلوں) کو جواب فراہم کریں گے۔''**(۲۹)**

کاش اس سوال کا جواب غیر جانبدارانہ دیا جاتا کہ کشمیر کے قدیمی اور اصل باشندے جن میں اکثریت غریب مسلمانوں کی ہے۔ اُن کی آزادی اور بنیادی حقوق کو کس نے غصب کیا لیکن اکثر افسانہ نگار اس پہلو پر خاموشی اختیار کر جاتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ دیپک بدکی، عصری تحریریں، سری نگر: میران پبلشرز، ۲۰۰۶ء، ص ۵۷

۲۔ حقانی القاسمی، ویریندر پٹواری، مشمولہ: عصری تحریریں (تنقیدی مضامین و تبصرے)، مرتبہ: دیپک بدکی، سری نگر: کشمیر، میزان پبلشرز، ۲۰۰۴ء، ص ۵۶

۳۔ وریندر پٹواری، قیدی اُفق، دہلی: ڈیلکس اپارٹمنٹس، ۲۰۰۳ء، ص ۹۷

۴۔ وریندر پٹواری، ڈر، اُفق، ص ۹۷

۵۔ نور شاہ، وریندر پٹواری، ایضاً، ص ۶۱

۶۔ بحوالہ دیپک بدکی، رسالہ ''اسباق'' پونا: جولائی۔ستمبر ۲۰۰۸ء، ص ۴۸

۷۔ سلطانہ مہر، وادیٔ کشمیر کا افسانوی ادب، مشمولہ: تخلیق، ماہنامہ، ستمبر، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵
۸۔ نسرین نقاش، اسباق، پونہ، جولائی ستمبر ۲۰۰۷ء، ص ۵۴
۹۔ فرخ صابر، لاکھوں مقہوروں کی دلدوز چیخ، مشمولہ: سیارہ ڈائجسٹ، لاہور: جولائی ۲۰۰۹ء، ص ۲۰۴۔۲۰۳
۱۰۔ نور شاہ، اس کمرے کی کھڑکی سے، مشمولہ: رسالہ حکیم الامت، بڈگام: نومبر ۲۰۰۷ء، ص
۱۱۔ نور شاہ، لکیریں، مشمولہ: بے ثمر بیج، حضرت بل: سری نگر، امیکس بکس، ۲۰۰۵ء، ص ۸۵
۱۲۔ نور شاہ، بے ثمر بیج، حضرت بل: سری نگر، امیکس بکس، ۲۰۰۵ء، ص ۷
۱۳۔ فرخ صابری، وادیٔ کشمیر کا افسانوی ادب لاکھوں مقہوروں کی دلدوز چیخ، مشمولہ سیارہ ڈائجسٹ، جولائی ۲۰۰۹، ص ۲۰۵
۱۴۔ سیفی سرونجی، پمپوش (دیباچہ)، مشمولہ: پمپوش، مرتبہ: دیپک کنول، دہلی: راہی کتاب گھر، ۲۰۱۱ء، ص ۷
۱۵۔ دیپک کنول، پمپوش، مشمولہ: پمپوش، دہلی: راہی کتاب گھر، ۲۰۱۱ء، ص ۱۶۰
۱۶۔ دیپک کنول، بانگی مرغا، مشمولہ: پمپوش، ص ۹۱
۱۷۔ ایضاً، ص ۹۲
۱۸۔ دیپک کنول، سنتا کی گوری، ص ۱۱۱
۱۹۔ ایضاً، ص ۱۱۷
۲۰۔ ایضاً، ص ۱۱۹
۲۱۔ ایضاً، ص ۱۱۹
۲۲۔ دیپک کنول، فاصلے، ایضاً، ص ۱۳۴۔۱۳۳
۲۳۔ فرخ صابری، وادیٔ کشمیر کا افسانوی ادب، لاکھوں مقہوروں کی دلدوز چیخ، ص ۲۰۱
۲۴۔ دیپک کنول، برف کی آگ، ایضاً، ص ۱۵
۲۵۔ دیپک بدکی، عصری تحریریں (تنقیدی مضامین وتبصرے)، سرینگر: کشمیر، میزان پبلشرز، ۲۰۰۶ء، ص ۹۰
۲۶۔ ایضاً، ترنم ریاض، تنگِ زمین، ص ۹۲
۲۷۔ نند کشور وکرم، کشمیری لال ذاکر فن وشخصیت، دہلی: عالمی اُردو ادب، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر، ص ۵۹
۲۸۔ فرخ صابری، وادیٔ کشمیر کا افسانوی ادب، مشمولہ: تخلیق، لاہور: ۲۰۰۹ء، ص
۲۹۔ ایضاً، ص ۲۰۹

نسیم حجازی کے تاریخی ناول اور فنی تقاضوں کا تجزیہ

عذرا پروین*

Abstract:

This article comprises the analysis of Naseem Hijazi's art of historical novel writing and its technical attributes. He is reckoned among those great historicalnovelists who have gained the pinnacle, meeting the technical needs of genre, without tempering the historical facts. Hijazi is a conscious historian and deals the art carefully. For a more realistic portrayal, his characters are original and factual, while keeping the elegance and beauty of style and presentation in view. Naseem Hijazi presents a well-arranged plot, characters, scenes and dialogues with a methodical ingenuity. Cogent reason behind his selection of this particular genre of writing is his intimacy with Islamic literature and deep affiliation with Islam and Muslims. Although some critics argue that Hijazi's style of writing is rhetorical and oratory yet it evinces interest in the readers.

(الف) ناول اور تاریخ کی ہم آہنگی:

اردو ادب میں دوسری اصناف کی طرح ناول بھی بیسوی صدی کی ابتدا سے شہرت عام پا رہا تھا لیکن ابھی بقائے دوام کی منزل کچھ دور تھی اور بالخصوص تاریخی ناول نگاری کے حوالے سے اس کا بانی پیدا ہو چکا تھا اور اپنے ناولوں کی داد و تحسین بھی پا چکا تھا لیکن وہ منزل جسے بقائے دوام کہا جا سکتا ہے بیسوی صدی کی چوتھی دہائی میں منظر

* شعبہ عربی، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

عام پر آئی۔ یہ شخصیت محمد شریف نسیم حجازی کی تھی جو اردو صحافت کے حوالے سے اپنا ایک مستند مقام بنا چکے تھے اور تحریک پاکستان کے ایک کارکن کی حیثیت سے اپنی صلاحیتوں کو پیش کر رہے تھے اب انہوں نے ناول نگاری کے میدان میں قدم رکھا۔ان کا مقصد اسلام کے تابندہ دور کے زوال یافتہ ایام کی یاد دہانی کرانا تھا اور ساتھ ہی اتحاد و قوت کا وہ سبق جسے امت مسلمہ بھلا چکی تھی ذہن نشین کرانا تھا۔ پھر اس زوال یافتہ معاشرے میں جسے تاریخی بھول بھلیوں سے تلاش کر کے وہ ناول کے صفحات پر پیش کر رہے تھے نوجوانوں کے لئے ایک درس پوشیدہ تھا کہ کوئی بھی قوم اسی وقت تک اپنی شناخت اور اہمیت باقی رکھ سکتی ہے کہ جب تک اس کے خون میں وہ حرارت موجود ہو جو پلٹنے، جھپٹنے اور جھپٹ کر پلٹنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

اس دور میں جب نسیم حجازی ناول رقم کر رہے تھے تحریک پاکستان اپنے آخری مرحلے میں قدم رکھ چکی تھی۔اس موقع پر سفاک و عیار دشمن سے ہوشیار رہنے اور آزادی ملنے کے بعد اس سے محفوظ رہنے کے لئے حکمت عملی کے طور پر نسیم حجازی نے یہ انداز اختیار کیا۔ ماضی کے وہ واقعات جو مسلمانوں کی عظمت رفتہ کے زوال کے عکاس تھے اپنی قوم کے سامنے پیش کر دیے۔

اگر ہم ناول کی تعریف کو اپنے سامنے رکھیں اور پھر تاریخی ناول کی ضرورت کو تسلیم کر لیں تو یہ کہنا بجا ہوگا کہ نسیم حجازی کے یہاں ناول اور تاریخ کے درمیان ہم آہنگی موجود ہے۔

ماضی کے واقعات، تاریخی کردار اپنے حقیقی روپ میں زمانی تصرف کے بغیر لیکن تخیل کے ساتھ پیش کئے جا سکتے ہیں اور ناول نگار کی احتیاط پسندی تاریخ میں کسی تصرف سے بھی محفوظ رہ سکتی ہے۔ اسے قاری کے لئے وہ مقصد بھی پیش کرنا آنا چاہئے جو اس کے نزدیک ضروری ہو۔اس طرح تاریخی ناول نہ صرف قاری کے لئے دلچسپ ہوگا بلکہ ناقدین کے ہونٹ بھی سی دے گا انہی خوبیوں کے ساتھ اگر نسیم حجازی کی تاریخی ناول نگاری کا جائزہ لیں تو وہ ہمیں ایک کامیاب لکھاری کے روپ میں نظر آتے ہیں۔

''داستان مجاہد'' میں تاریخ اسلام کی پہلی صدی کے ربع آخر سے دوسری صدی ہجری کی ابتدائی عہد کی تصویر کشی کی گئی ہے۔تاریخ اسلام کے اہم کردار عبدالملک بن مروان، حجاج بن یوسف، قتیبہ بن مسلم بن نصیر، طارق بن زیاد اور سلیمان بن عبدالملک کے شامل ہے۔ ناول کا پلاٹ متوازن ہے۔تجسس قاری کی دلچسپی کی خاطر جا بجا موجود ہے۔ کردار نگاری موزوں انداز میں ہے۔ ناول کے پلاٹ میں جس کہانی کا تانا بانا بنا گیا ہے اس کے لئے تخیلاتی کردار پیش کئے گئے ہیں۔جن میں عشق و محبت، جذبہ جہاد اور ایثار و قربانی کو مقدم روپ میں پیش کیا گیا ہے اگر خطیبانہ انداز کچھ کم ہوتا تو ناول مزید دلچسپ ہوسکتا تھا اس ناول کے بارے میں ڈاکٹر ایس۔ایم زمان رقمطراز ہیں:

''داستان مجاہد کی کہانی تاریخی واقعات کی روشنی میں آگے بڑھتی ہے۔اس میں مصنف نے اس اہم دور کو لیا ہے جب عرب فوجیں بیک وقت شمال میں افریقہ، مغرب میں اسپین، شمال میں وسطی ایشیا اور مشرق میں سندھ (جو ہندوستان میں داخل ہونے کے لئے صدر دروازے کا کام دیتا تھا) کی طرف اسلامی جھنڈے تلے بڑھ رہی تھیں۔''(۱)

اب اگر ناول کی تعریف کے معیار پر رکھ کر اس ناول کا جائزہ لیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں۔کہ''وہ زندگی کے کسی خاص پہلو یا نقطہ نظر کی وضاحت ہے اور اس کی فنا و بقا اسی وضاحت کی اہمیت پر مبنی ہے۔ایک اچھا لکھا ہوا ناول اپنے مقصد و غرض کو اپنے ہر باب، ہر صفحے اور ہر جملے سے پکارتا اور دہراتا ہے۔'' اور یہ سب کچھ اس ناول میں موجود ہے۔پھر تاریخی کردار اور ان کا زمانہ بھی بالکل درست دکھایا گیا ہے یوں تاریخ کو مسخ نہیں کیا گیا جو ناول اور تاریخ کے امتزاج کا ایک حسین روپ بن کر دل پر ثبت ہو جاتا ہے۔

ان کا دوسرا ناول ''محمد بن قاسم'' ہے جو اپنے نام ہی سے مضمون کا احاطہ کرتا ہے۔ پہلے ناول میں کئی فاتحین بیک وقت دکھائے گئے تھے جبکہ اس ناول میں صرف ایک فاتح سندھ کی جانب توجہ مبذول کی گئی بقول نسیم حجازی ان کے کرم فرماؤں کا مطالبہ یہی تھا اس لئے انہوں نے ان کی خواہش کی تکمیل کی۔اس ناول میں بھی تاریخی کردار محمد بن قاسم، حجاج بن یوسف، سلیمان بن عبدالملک اور راجا داہر وغیرہ بالکل درست کردار ہیں جبکہ تاریخی اعتبار سے زمانہ بھی تقریباً وہی دکھایا گیا ہے البتہ ناول کی ابتدا کے لئے ناہید کے کردار کی تخلیق کی گئی جسکی پکار پر اسلامی افواج دیبل کی طرف بڑھیں اور پھر زبیر کا کردار جو نہایت باہمت، سخت جان اور بہترین دوست کے روپ میں پیش کیا گیا ہے ساتھ ہی صالح کا انتقامی کردار ہے۔کہانی ابتدا میں عرب سے دور سیلون سے شروع ہوتی ہے۔ پھر محمد بن قاسم کی تربیت اور اسکی جرات و شجاعت کے وہ قصے جو اسے کم عمری میں سپہ سالار بنا گئے مربوط کئے گئے ہیں۔کہانی کا تسلسل نہایت دلچسپی کے ساتھ قائم رہتا ہے۔اگر ناول اور تاریخ کی ہم آہنگی کو مربوط کر کے دیکھنا ہو تو اس ناول میں دیکھا جا سکتا ہے۔اس لئے بلا شک و شبہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ نسیم حجازی ناول اور تاریخ کو ہم آہنگ کرنے کا سلیقہ جانتے تھے۔

نسیم حجازی کے ابتدائی ناولوں میں " آخری چٹان " بھی شامل ہے۔جس میں تاریخی کردار کے طور پر چنگیز خاں، ہلاکو خان اور جلال الدین خوارزم شاہ کو ایک دوسرے سے نبرد آزما دکھایا گیا ہے حالانکہ یہ عہد آخری خلیفہ عباسی کا ہے کہ جب اہل بغداد مناظر بازی اور غیر اسلامی رسومات میں گھر چکے تھے اور حکمران تعیش اور بے پرواہی کے دلدل میں دھنسے جا رہے تھے۔ دوسری طرف چنگیز خاں کی وحشت و بربریت اپنے عروج پر تھی ان حالات

میں کہ جب مسلمان اتحاد سے بہت دور ٹکڑوں میں بٹ چکے تھے۔جلال الدین خوارزم شاہ کا عزم وحوصلہ بھی اتحاد کی کمی کی بدولت ناامیدی میں تبدیل ہوجاتا ہے اکثر مواقع پر جنگی مناظر اور وحشت و بربریت کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ڈاکٹر وقار عظیم اس ناول کے بارے میں یوں رائے دیتے ہیں۔

> ''آخری چٹان میں فن اور اسلوب کے اعتبار سے خطابت اور ادبیت کا امتزاج ہے۔ ناول کے واقعات آہستہ آہستہ ابھرتے اور نقطہ عروج تک پہنچتے پہنچتے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔لفظوں،فقروں اور جملوں کی ترتیب بھی موزوں ہے۔ ناول کے بعض حصوں میں لفظوں کا سیلاب پڑھنے والوں کو اپنے ساتھ بہاتا ہوا لے جاتا ہے۔عبارت کی ڈرامائی ساخت میں بھی عموماً یکسانی اور ہمواری ہے۔کہانی میں تبلیغی احساس کی لہر کہیں اٹھتی ہے لیکن ادبیت برابر اس کی عناں گیر رہتی ہے۔ کرداروں کے نقش واضح ہیں اور ان کی گفتگو میں اختصار واعجاز اور مصنوعی گہرائی ہے اور یہ سب کچھ اس لئے ہے کہ مصنف نے کہانی کے مختلف پہلوؤں پر غور کر کے ہر چیز کو اسکی مناسب حیثیت دی ہے''۔(۲)

ناول کے فنی تقاضوں اور تاریخی ناول کے اصولوں کے عین مطابق اس ناول کا پلاٹ اور کہانی چلتی ہے نسیم حجازی کے تمام ناولوں میں تاریخ کی ہم آہنگی موجود ہے مثال کے طور پر''انسان اور دیوتا'' ہندو معاشرے کے تاریخی اور معاشرتی کیفیت کا اظہار ہے۔اس ناول میں ہندو دھرم کے نام پر ذات پات کا نظام اور اچھوتوں کے ساتھ ہونے والی زیادتیوں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔شاہین'' غرناطہ مسلمانوں سے چھن جانے کی داستان کا المناک باب ہے۔اسپین میں مسلمانوں کو فرقہ بندی انہیں اس ملک سے نکال دینے یا قتل ہوجانے کا باعث بنی۔تاریخ کا یہ عہد اُن کرداروں کی بدولت جو اس ناول میں چلتے پھرتے دکھائی گئے ہیں زندہ جاوید ہوگیا ہے۔(۳)

''خاک اور خون'' یوں تو فسادات کے موضوع پر لکھا جانے والا ناول ہے لیکن اس کا پلاٹ اس قدر مربوط اور دلنشین ہے کہ اس کے کردار جیتے جاگتے نظر آتے ہیں حالانکہ یہ تخیلاتی کردار ہیں اور ان کرداروں کی سوچ اور فکر کے ذریعے ایک سبق دیا گیا ہے۔ ہندوستانی معاشرے سے تعلق رکھنے والے ناولوں میں''آخری معرکہ'' ناول اور تاریخ کی ہم آہنگی کا منہ بولتا ثبوت ہے جس میں محمود غزنوی کی فتوحات کے ساتھ ساتھ ہندو عقائد کی قلعی کھولی گئی ہے۔اسی معاشرت سے متعلق ناول''معظم علی'' جس میں ہندوستان کے اٹھارویں اور انیسویں صدی کے تاریخی واقعات خوبصورت پیرائے میں مرقوم ہیں۔کہانی دلچسپ ہے جو کسی لمحے قاری کو عدم توجہی کا شکار نہیں ہونے دیتی۔اسی تسلسل کا اگلا ناول''اور تلوار ٹوٹ گئی'' جس میں ٹیپو سلطان کی دلیری اور شجاعت کے ساتھ ساتھ ان

سازشوں کو بے نقاب کیا گیا ہے جو ہندوستان میں مسلم حکومتوں کے خاتمے اور انگریزوں کی پروردہ حکومتوں کے قیام کا باعث بنی۔ یوں تو نسیم حجازی کے دیگر کئی ناول ہیں لیکن ہم ''اندھیری رات کے مسافر'' کا تذکرہ کرتے ہیں جو بظاہر اسپین میں مسلمانوں کے اقدار کے خاتمے کے بعد ان حالات کا مرثیہ ہے جو کلمہ گویان حق پر گزری کس طرح قتل و غارت گری کی گئی تبدیلیء مذہب کا دباؤ اور ملک سے نکل جانے کے احکامات۔ لیکن یہ ناول سقوط ڈھاکہ کے تناظر میں لکھا گیا تھا اور ان کیفیات کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی کہ ان لوگوں کا انجام کیا ہوا جو کہتے تھے کہ پاکستان کا مطلب کیا؟ لا الہ الا اللہ۔

مذکورہ ناولوں، ان کے موضوعات اور ان میں موجود ناول کی خوبیاں اور تاریخی حقائق کو مدنظر رکھتے ہوئے تاریخی ناول کی اصطلاح کے مطابق نسیم حجازی کو اردو کی تاریخی ناول نگاری کا اہم ستون سمجھنا چاہیے اور یہ بھی کہ ان کے قلم کو ناول اور تاریخ کو آہنگ کرنے کا سلیقہ آتا تھا یہی وجہ قارئین میں ان کی مقبولیت اور ناقدین کو خاموش کرنے کا باعث ہوئی۔ سید وقار عظیم اور ڈاکٹر تصدق راجا ان کی ناول نگاری کے معترف ہیں۔ (۴)

(ب) تاریخی ناول نگاری کے فنی تقاضے۔

ناول ریت یا مٹی کا گھروندا نہیں جسے وقتی طور پر بنالیا گیا ہو جب تک جی چاہا کھیلا اور پھر توڑ کر پھینک دیا یا موسم کے تغیر نے اسے ختم کر دیا۔ یہ ایک ادبی مرقع ہے جو کسی معاشرے یا افعال کا بیان کہا جا سکتا ہے جسے بیان کرنے کے لیے کہانی کا پلاٹ، کردار، مناظر اور مکالمے ہوتے ہیں کسی خاص مقصد یا شعور کو بیدار کرنے کے لیے ناول لکھا جاتا ہے مگر مقصد براہِ راست بیان نہیں کیا جاتا بلکہ کرداروں کی زبان سے ایسی کیفیت اور ماحول تیار کیا جاتا ہے جہاں ناول نگار اپنی بات بڑے سلیقے سے کرداروں کی زبان سے ادا کرواتا ہے۔ جس کے لیے مکالموں کی زبان، ادائیگی اور مناظر سے مناسب طور پر کام لیتا ہے ناول حقیقت پسندی کا اظہار ہے معاشرے میں ہونے والی تبدیلیوں اور طبقات کے درمیان ہونے والے معاملات کو اس ڈھنگ سے پیش کرنا کہ دوسرے افراد کی معلومات میں اضافے کا باعث ہوں یا ان کے رہن سہن پر اثر انداز ہوں بصورت دیگر ان کی شعوری بیداری اور ذہنی پختگی کا ذریعہ بن سکے۔ ایک خیال یہ ہے کہ ناول اس زمانے کی زندگی اور معاشرے کی عکاسی کرے جب وہ تخلیق کیا ہو۔ لیکن اس طرح ناول وقتی ضرورت اور اپنے زمانے کی پیش کش بن کر رہ جائے گا ماضی کی حقیقتیں مستقبل کو بنانے کے لیے کارآمد ہو سکتی ہیں۔ انسان ترقی اور انحطاط کی وجوہات کو سمجھ کر مستقبل کی بہترین انداز میں تیاری کر سکتا ہے بعض مواقع پر زندگی کی موجودہ رفتار اور روز افزوں ترقی کو مدِ نظر رکھ کر مستقبل کے خدوخال اور معاشرے کی نئی روش کو بھی پیش کیا جا سکتا ہے الغرض ناول موضوعات کے اعتبار سے بھرپور اور جامع تحریروں کو اپنے اندر سمیٹنے کی صلاحیت

رکھتا ہے۔ ناول کا پلاٹ کہانی کے خدوخال واضح کرتا ہے لیکن اسے پھیلانے اور پیش کرنے کے لیے کرداروں کی اشد ضرورت ہوتی ہے جس کے لیے کرداروں کا انداز، رہن سہن اور گفتگو اس طرح کی ہو کہ قاری اسے محسوس کر سکے اور اگر ناول نگار انہیں زندہ، چلتا پھرتا محسوس کرادے تو یہ کامیابی کی معراج ہے ساتھ ہی مکالموں کی ادائیگی اُن کے معاشرتی منصب کے مطابق ہونی چاہیے یہی حقیقت پسندی ناول کو دلچسپ اور قاری کے لیے پُر اثر بنائے گی۔ ناول کے لیے ضروری ہے کہ اس کی زبان موضوع اور کردار سے بھی مطابقت رکھتی ہو اور اپنے عہد کی بھی عکاس ہو۔ ان تمام اصولوں کو ملحوظ خاطر رکھ کر ناول نگاری کے فنی تقاضوں کے مطابق اُردو ناولوں کو پرکھیں تو بے شمار ناول اس معیار کے مطابق ہوں گے۔ جس پہلو نے اردو ناول نگاری میں کچھ کمزوری پیدا کی ہے وہ تاریخی ناول نگاری کا شعبہ ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ اردو میں ناول نگاری کا آغاز ہوتے ہی تاریخی ناول نگاری کا رجحان بھی پیدا ہوگیا لیکن یہ تعجب کی بات نہیں کیونکہ انگلستان میں بھی ناول نگاری کی ابتدا ہی میں تاریخی ناول نگاری بھی سامنے آگئی تھی البتہ غیر منقسم ہندوستان کے معاشرتی اور سیاسی حالات بالکل مختلف تھے یہاں ناول نگاری کی ابتدا غیر شعوری طور پر بعض مصلحت اندیشوں کے زیرِ قلم ہوئی تھی ان میں مولوی نذیر احمد کا قصہ ''مراۃ العروس'' بعض گھریلو ضرورتوں کے پیشِ نظر مرتب کیا گیا تھا۔ اس کے علاوہ مولوی صاحب کو یہ بھی خدشہ تھا کہ جس انگریزی تعلیم کے پروردہ بن کر وہ لوگوں کو اس کی طرف راغب کر رہے ہیں ایسی انگریزی تعلیم کے ساتھ وہاں کا کلچر بھی آرہا ہے۔ جس سے اپنی تہذیب وثقافت کو بچانے کے لیے کچھ کرنا چاہیے یہی وجہ ہے کہ اصلاحی روایات، نیکی وبدی کے تصور کو اجاگر کر کے مولوی نذیر احمد اپنا معاشرتی کردار ادا کر رہے تھے۔ دوسری طرف عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناول نگاری کے ذریعے اسلام کے دورِ زریں کو پیش کرنے کی کوشش کی جس میں انھوں نے تاریخی حقیقتوں سے انحراف کی راہ بھی اختیار کی جو کسی طور قابلِ معافی نہیں کیونکہ تاریخی ناول نگاری کے لیے بھی وہی اصول وضوابط ہیں جو دیگر اقسام کے ناولوں کے لیے ہیں بلکہ یہ صنف اور زیادہ مشکل ہے کیونکہ اس میں مزید احتیاط کی ضرورت ہے۔ تاریخی شخصیات کی شمولیت ان کا عہد اور اس عہد کے واقعات کو انتہائی باریک بینی سے پیش کرنا پڑتا ہے پھر اس زمانے کے رسم ورواج عادات واطوار اور گفتگو کے رائج طریقوں سے واقفیت کے علاوہ اس عہد کے تمدن، طریق بود وماند، لباس، اشیاء، ظروف اور فنِ تعمیر کی شدبُد ہونا بھی ضروری ہے اس علاقے کے جغرافیائی وموسمی حالات اور پھر کہانی میں ان کے استعمال میں انتہائی ہوشیاری سے کام لینا پڑتا ہے کیونکہ ماضی کے واقعات جو تاریخ کی صورت میں ہمارے سامنے ہیں وہ محض چند ناموروں اور فاتحین سے بڑھ کر کچھ نہیں۔ محض خارجی معلومات کی بنا پر کسی تاریخی موضوع کو ناول کے قالب میں ڈھالنے کے لیے تخیلات کا سہارا لینا پڑتا ہے اور پھر جس زمانے کا یہ واقعہ ہو اس زمانے میں نقل وحمل کے

ذرائع اوران کے لیے استعمال ہونے والے راستوں کی نوعیت کا تعین کرنا اور اپنے قاری کو تصور کی دنیا میں لے جانا سحر انگیزی سے کم نہیں کیونکہ الفاظ کے استعمال کے ذریعے قاری کو ذہنی اور شعوری طور پر ماضی کے پردوں کے پیچھے لے جانا ایک مشکل کام ہے۔مورخ محض تاریخی حقائق پیش کرتا ہے جو چند اشخاص کے واقعات سے بڑھ کر اور کچھ نہیں لیکن تاریخی ناول نگار ماضی کے اس معاشرے یا عہد کو زندہ کر کے خارجی اور داخلی کیفیت کو دوبارہ سے زندہ کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے جہاں ٹھہر ٹھہر کر چلنے اور ناقدین کی نوکِ قلم کی چبھن سے بچنے کے لیے محتاط ہونا پڑتا ہے گویا تاریخی ناول نگار اپنے تخیل، زورِ قلم اور قدرت بیان سے تاریخ کے ان بظاہر خشک، فرسودہ اور مردہ واقعات میں ایسی جان ڈال دیتا ہے کہ زندگی کا وہ مرقع نہ صرف اپنے متعلقہ زمانے کے دستور کے مطابق ہوتا ہے بلکہ اس میں خود وہ زمانہ چلتا پھرتا اور جیتا جاگتا نظر آتا ہے یعنی تاریخی ناول کا مقصد ماضی کی تدوین اور کسی خاص دور کی کامل عکاسی ہے اس لیے تاریخی ناول نگار کو پلاٹ ترتیب دیتے ہوئے کردار اور ان کے ادا کروائے جانے والے مکالموں اور اُن مناظر کے لیے ماحول سازگار بنانا چاہیے جو اس کے دور کے نہیں بلکہ ماضی کے واقعات پر مبنی ہیں۔یہں اس امر کو سمجھ لینا چاہیے کہ بعض تاریخی حقیقتوں کے علاوہ تخیل کی رنگ آمیزی کے بغیر ناول نگار کے لیے یہ بات کسی طرح ممکن نہیں کہ وہ ماضی کے کسی زمانے کی ایسی تصویر پیش کر سکے جس سے قاری کی نگاہوں کے سامنے اس دور کی حقیقی شبیہ آجائے تاریخی ناول نگار تاریخ سے حقائق لیتا ہے اور تخیل کی مدد سے ان کے ساتھ وہ تمام جزئیات بھی شامل کرتا ہے جو تاریخی حقائق پر اثر انداز ہوئے بغیر تصویر میں زندگی کا رنگ بکھیر دیں اور ماضی کے متعلقہ دور کا نقش مکمل ہو جائے۔اس میں تاریخ اور تاریخی ناول دونوں کے انداز اور طریقہ کار میں خاصا فرق ہے جبکہ تاریخی ناول ہر زمانے میں اپنی ایک انفرادیت اور اہمیت رکھتا ہے کیونکہ تاریخ کی شمولیت اور تخیل کی کارفرمائی اس کی جاذبیت اور دلچسپی کو بڑھا دیتی ہے وہ ماضی کا آئینہ ہے اور اس عہد کو زندہ اور جاوید دکھانے کے لیے حاشیہ لگایا جاسکتا ہے ماضی کی بہت سی حقیقتیں تاریخ کا حصہ ہیں لیکن ان میں دلچسپی اس وقت تک نہیں پیدا کی جاسکتی جب تک رومان انگیزی اور سحر آفرینی کا سہارا لے کر تاریخی ناول کے قالب میں نہ ڈھال دیا جائے اس کے لیے ضروری ہے کہ مورخ نے صفحات خالی چھوڑے ہوں یا رنگ آمیزی کی گنجائش موجود ہو اگر تاریخی شخصیات اور زمانہ روز روشن کی طرح عیاں ہو تو وہاں قلم اٹھانے سے کیا فائدہ۔

اگر ان اصولوں کو بنیاد بنا کر اردو کی تاریخی ناول نگاری پر نظر کی جائے تو بعض وقتی ضرورتوں کو بھی مدنظر رکھنا ہوگا جیسا کہ عبدالحلیم شرؔر کا نظریہ فن تھا کہ ان کے دور میں عوام الناس کو ماضی کا دورِ عروج یاد دلا کر ان میں امنگ اور حوصلہ پیدا کی جائے ساتھ ہی ایسے رومانی قصے بھی خواہ وہ تصرف ہی ہوں شامل کر لیے جائیں جن سے عروج پر

پہنچی ہوئی قوم یا دور کی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجائے نہ کہ ایسے انگریزی تراجم یا قصے ناول کے رنگ میں پیش کیے جائیں جن میں مغرب کی معاشرت اور رہن سہن جو ہمارے ہم وطنوں کے لیے بالکل اجنبی ہے پیش کیا جائے۔ ابتداء میں شرر نے تاریخی موضوعات سے ہٹ کر لکھنے کی کوشش کی جو مقبول عام نہ ہوسکی اس لیے انہوں نے تاریخ کے واقعات کو ناول کی فنی ضرورتوں کے مطابق ڈھال کر پیش کیا اس کا اتنا اثر ضرور ہوا کہ عوام کے ہر طبقہ ہائے زندگی کی تاریخ سے دلچسپی بڑھتی گئی اور شرر کے ساتھ ساتھ دیگر ناول نگار بھی ان کے مدمقابل یا ہم عصر بن کر سامنے آئے یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر ممتاز منگلوری ان کے نقطہ نظر سے اتفاق ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''شرر بنیادی طور پر رومانی ناول۔ اور وہ بھی عوامی ذوق کے پیش نظر ان کی تاریخ کے کسی درخشاں حصے سے متعلق ناول۔ کے حق میں ہیں اور اسی کو دلوں کی افسردگی ختم کر کے جوش اور ولولہ پیدا کرتے ہوئے روشن مستقبل کی راہوں پر گامزن کرنے کا واحد کامیاب نسخہ تصور کرتے ہیں ان کے نزدیک تاریخی واقعات کا سچا ہونا ضروری ہے لیکن قصے میں دلچسپی اور رنگ آمیزی کی خاطر تفصیلی صحبتوں کا ذکر اور ان میں تصرف واضافہ ناگزیر ہے''۔ (۵)

اس کی وجہ وہ عوامی ذوق وشوق رہا جو ناولوں کے اس قاری کی بدولت پروان چڑھا جو دلگداز کے شماروں میں اقساط کی صورت میں پڑھ رہا تھا ایک قسط میں تحیر اور استعجاب کے ساتھ ساتھ عشق ومحبت اور لطف وانبساط کو جمع کرنا تمام تر تاریخی حقیقتوں کے ساتھ ممکن نہ تھا اس لیے انہوں نے اپنے نظریہ فن، قاری کی خوشی، دلچسپی اور انہاک کو ملحوظ خاطر رکھ کر ناول نگاری کی۔ اسی لیے پروفیسر عبدالسلام نے یہ رائے دی ہے:

> ''انہوں (شرر) نے اپنے گردوپیش کے زمانے اور اپنے وطن کی تاریخ کو چھوڑ کر عرب، ایران اور ترکی کے قصے بیان کئے اور پھر سینکڑوں سال پرانے۔ انہوں نے اس دور کی معاشرت اور اس زمانے کے لوگوں کے عادات واطوار سے واقف ہونے کی کوشش نہیں کی۔ انہوں نے اس دور کے ادب اور تہذیبی کتابوں کے بجائے صرف تاریخ کے سرسری مطالعے پر اکتفا کی''۔ (۶)

یہ وجہ ہے کہ وہ فنی تقاضوں پر پورے نہیں اترتے اور وہ اس دور کے مروجہ فنی معیار سے بھی کم تر نظر آتے ہیں اس رائے کا اظہار ڈاکٹر نزہت سمیع الزماں نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''شرر نے بجائے اس کے کہ سرشار کی پیش کی ہوئی روایات کو آگے بڑھاتے، ناول کو دلچسپ کہانی اور پلاٹ تو عطا کیا لیکن کردار نگاری اور مکالمہ نگاری کے اعتبار سے اس کو اور پیچھے لے گئے اور نہ جذبات کی عکاسی سے ہی کچھ غرض رکھی۔ اس کی سب سے

بڑی وجہ ان کی افتادِ طبع ہے جس پر ان کی عالمانہ ذہنیت کا رنگ چڑھا ہوا تھا (شرر اپنے معاشرتی ناولوں میں بھی پس منظر کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی اور جذبات کی عکاسی سے قاصر ہیں)''۔(۷)

حقیقت یہ ہے کہ نقش اول نقش ثانی سے بہتر نہیں ہوسکتا۔شرر جن حالات اور جس معاشرے میں تخلیقی کام کر رہے تھے وہاں فنی تقاضوں اور ادبی اعتبار سے معیار کی اہمیت ضرور تھی مگر کچھ معاشرتی ضرورتیں اور کچھ قارئین کے تقاضے پیش نظر رہے ہوں گے۔اس لیے اگر عبدالحلیم شرر کو ابتدائی تاریخی ناول نگار کی حیثیت سے تسلیم کرتے ہوئے ان میں موجود خامیوں کو دور کرنے کی ذمہ داری بعد کے آنے والے ناول نگاروں پر ڈالی جائے تو بہتر ہوگا۔

محمد علی خان طبیب، شرر کے ہم عصر اور ایک لحاظ سے مد مقابل کہے جاسکتے ہیں۔ وہ طبقہ جو شرر سے مخاصمت رکھتا تھا طبیب کے ناولوں کو نہ صرف پسند کرتا تھا بلکہ اعلیٰ مذاق اور معراج کمال تک پہنچا دیتا تھا حالانکہ طبیب کے نزدیک بھی ناول نگاری کا مقصد اسلاف کے کارہائے نمایاں کو موجودہ نسل کے سامنے پیش کر کے ان میں ولولہ جوش اور یگانگت کو فروغ دینا تھا۔اس ظاہری مقصد کے علاوہ شرر اور طبیب میں کوئی اور صفت مشترک نہ تھی۔شرر لکھنؤ کی آراستہ اور مسجع عبارت سے اپنی تحریر کو ادبی شہ پارہ بنانے پر قدرت رکھتے تھے لیکن طبیب کو زبان و بیان پر یہ قدرت حاصل نہ تھی اس کے یہاں ناول نگاری کے اعتبار سے خاصے سقم موجود ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ وہ فن ناول نگاری کے تقاضوں سے واقف ہی نہ تھے بے جا نہ ہوگا۔یہی وجہ ہے کہ وقت کی اڑتی دھول میں طبیب کے ناول کھو گئے حالانکہ شرر کے ناولوں کو بر سبیل تذکرہ ہی سہی یا خامیوں کی خاطر زیر بحث ضرور لایا جاتا ہے اسی زمانے میں موہن لال نے بھی طبع آزمائی کی وہ موضوعات میں حقیقت پسندی کے قریب تک تو گئے مگر فنی اعتبار سے کوئی اضافہ نہ کر سکے۔ ان کے انداز نگارش میں ڈرامائی رنگ جھلکتا ہے تاریخی ناول نگاری کے فن میں علامہ راشد الخیری نے زبان و بیان کے اعتبار سے بلند پایہ روایت کو برقرار رکھا لیکن ان کی پلاٹ سازی مرکب یاد ہرے پن کا شکار ہو کر انتہائی کمزور ہوگئی ہے تاریخی اور رومانوی واقعات کو مربوط نہ کر سکے یہی وجہ ہے کہ اگر تاریخی واقعات الگ بھی کر دیے جائیں تو بھی کہانی کی دلچسپی برقرار رہتی ہے کردار نگاری میں مولوی نذیر احمد کے مقلد نظر آتے ہیں۔ان کے کردار ایک جیسی صفات کے مالک یا اکثر و بیشتر اسم بامسمّٰی ہیں۔ان کے کرداروں میں مثالیت پسندی ہے۔وہ سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں نسوانی کردار حسن و جمال کا مجسمہ اور ہیرو بہادری اور جواں مردی کا شاہکار ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ تاریخی ناول نگاری میں فنی اعتبار سے علامہ صاحب بھی کوئی اضافہ نہ کر سکے البتہ صادق حسین صدیقی سردھنوی نے بھی تاریخی ناول نگار کی حیثیت سے خاصی شہرت حاصل کی۔انہوں نے پلاٹ کی تعمیر پر زیادہ توجہ نہیں دی صرف کہانی

شروع کرنے اور اختتام کو تو مدنظر رکھا لیکن تجسس اور انہماک پیدا کرنے کے لیے کن خصائص کا ہونا ضروری ہے وہ ان کے یہاں ناپید ہے البتہ کردار نگاری میں اور خاص طور پر تاریخی کرداروں کو پیش کرنے میں بڑی محنت سے کام لیا ہے۔

دوسری جنگ عظیم اور تقسیم برصغیر کے دوران تاریخی ناول نگاری ایک بار پھر زور شور کے ساتھ منظر عام پر آئی اس زمانے میں اہم ترین نام ایم۔اسلم کا ہے جن کے ناول تاریخی عنوانات کے ساتھ رومانی واقعات کو اپنے جلو میں لیے قارئین کو محظوظ کرتے رہے یہ الگ بات ہے کہ انہوں نے پلاٹ کے رموز کو خوب سمجھا خیر وشر کی کش مکش کو ابتدا سے انتہا تک پیش کرنے کی صلاحیت کو منوایا۔کہانی میں تجسس اور انہماک کو برقرار رکھنا ان کی فنی کامیابی کی دلیل ہے لیکن تاریخی موضوعات کو اتنے تاخیر سے شروع کرتے تھے کہ ناول کا ابتدائی بڑا حصہ رومانی یا تخیلاتی کرداروں کے گرد گھومتا رہتا ہے موضوعات کے انتخاب میں اکثر اسلام کے ابتدائی دورِ عروج اور ہندوستان پر مسلمانوں کے اولین دور کو منتخب کیا۔کردار نگاری کے فن میں بھی کچھ ترقی نظر آتی ہے مگر بہت زیادہ لکھنے کی وجہ سے ادبیت متاثر ہوتی چلی گئی پھر ان کے ناولوں کو فلمی سند کی غرض وغایت نگل گئی اور رہی سہی ناول نگاری بھی جاتی رہی۔(۸)

تقسیم برصغیر کے بعد فسادات کے موضوع پر بے شمار اہل قلم طبع آزمائی کرتے نظر آتے ہیں۔یہ ایک انسانی المیہ تھا اور ہر اہل قلم کو اپنے گرد وپیش سے اتنی کہانیاں ضرور مل گئیں کہ جنھیں بنیاد بنا کر عوام کے دل میں تڑپ اور رقت پیدا کی جا سکے لوگ مضطرب اور بے چین تھے اپنے زخموں کو کریدتے ہوئے ان ناولوں کو پڑھتے ایک آہ بھرتے رہے۔اس طرح فسادات کے موضوع پر بہت کچھ لکھا گیا۔

قرار داد پاکستان کی منظوری نے تحریک پاکستان کو جلا بخشی مسلمانان ہند ایک الگ وطن کے خواب کو شرمندہ تعبیر ہوتا دیکھنے کے لیے تحریک پاکسان میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینے لگے اس زمانے میں انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف لانے اور اپنے اندموجود سازشی عناصر سے ہوشیار رہنے کی ضرورت تھی ساتھ ہی ہندو فسطائیت کا چہرہ بے نقاب کرنے اور اس کے متحدہ ہندوستان کے خواب چکنا چور کرنے کے لیے ایک کاری ضرب کی ضرورت تھی جسے محسوس کرتے ہوئے نسیم حجازی نے اپنے افسانے شودر کے تصور کو ''انسان اور دیوتا'' کے بڑے موضوع کی شکل میں پیش کیا تو مسلمانوں میں جذبہ جہاد حریت پسندی، اطاعت، نظم وضبط اور سازشوں سے ہوشیار رہنے کے لیے داستان مجاہد، محمد بن قاسم اور آخری چٹان جیسے معرکتہ الآراء ناول رقم کیے ان ناولوں میں جہاں تاریخ اسلام کے واقعات کو تخیل کا سہارا لے کر بعض فرضی کرداروں کے ذریعے ابھارا گیا ہے وہیں ناول نگاری کے فنی تقاضوں کو بروئے کار لا کر انہیں دلچسپ اور موثر بنانے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔(۹)

نسیم حجازی نے مکالمہ نگاری پر خصوصی توجہ دی انھوں نے شخصیت کے خدوخال اور منصب کو اس کے منہ سے ادا کیے جانے والے مکالموں کے ذریعے موزوں اور مناسب طور پر منتخب کر کے پیش کیا ہے ان کے یہں بڑے جملے یا تقاریر معاملے اور موقع کی مناسبت سے ہوتی ہیں کسی مجمع یا مسجد وغیرہ میں تقریر کے ذریعے موزوں اور مناسب طور پر منتخب کر کے پیش کیا ہے۔ مراسلے کے ذریعے طویل انداز گفتگو گراں اور غیر موزوں نہیں ہوتا جب کہ منظر نگاری کو اجاگر کرنے کے لیے وہ اس علاقے کے تمام تر جغرافیائی اور موسمی حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے مناظر ابھارتے ہیں جو ان کی اعلیٰ فنی صلاحیتوں کا منہ بولتا ثبوت ہے یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر ممتاز احمد خان رقمطراز ہیں:

> ''وہ (نسیم حجازی) شرر سے زیادہ معتبر ٹھہرائے گئے ہیں۔ اگر ان کے لیے یہ طے بھی کر لیا جائے کہ ان کے ناولوں میں فنی نقائص ہیں تب بھی ایک خاص قسم کے یا ایک خاص ڈھب کے ناولوں کے حوالے سے تاریخ ادب اردو میں ان کا مقام مسلم رہے گا''۔ **(۱۰)**

اس اعتراف کے باوجود کہ شرر کے بعد اردو کی تاریخی ناول نگاری میں نسیم حجازی کا مقام مسلم ہے ان چھوٹی چھوٹی خامیوں کو نظر انداز کرنے کی ضرورت ہے جنہیں پکڑ کر یا وجہ بنا کر تاریخی ناول نگاری کے فن کو شک وشبہ کی نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے یہ غیر منصفانہ عمل ہے کیونکہ خامیوں سے پاک کوئی چیز نہیں ہمارے یہاں لکھے جانے والے معاشرتی ناولوں میں بھی کچھ نہ کچھ خامیاں ہوتی ہیں لیکن انہیں نظر انداز کر دیا جاتا ہے جب کہ تاریخی ناول نگاری کو بڑی باریک چھلنی سے گزارا جا رہا ہے اس طریقے کو ختم کر دیا جائے تو نسیم حجازی کے ناولوں کے پلاٹ، کردار، منظر، مکالمے اور اسلوب خاصے موثر نظر آئیں گے اور ان کا فن تنقید کے مروجہ معیار کے قریب قریب ہوگا۔ اس سلسلے میں جس بات کو مقدم رکھنے کی ضرورت ہے وہ تاریخی ناول نگاری کی بنیادی اور فنی مشکلات ہیں اگر اس مشکل سے کوئی عہدہ برآ ہونے میں خاصی حد تک کامیاب ہو گیا ہے تو ہمارے اہل نقد اور کیا چاہتے ہیں؟

حوالہ جات

۱۔ بحوالہ، تصدق حسین راجا، ڈاکٹر، ''نسیم حجازی ایک مطالعہ''، قومی کتب خانہ لاہور ۱۹۲۱، ۹۵۔

۲۔ وقار عظیم، سید، ''داستان سے افسانے تک''، اردو اکیڈمی لاہور ۱۹۶۱، ص ۹۵۔

۳۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''آزادی کے بعد اردو ناول''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۵۵

۴۔ تفصیل کے لیے دیکھئے: تصدق حسین راجا، ڈاکٹر، ''نسیم حجازی ایک مطالعہ''
وقار عظیم، سید، ''داستان سے افسانے تک''

۵۔ ممتاز منگلوری، ڈاکٹر، ''شرر کے تاریخی ناول تحقیقی وتنقیدی جائزہ''، مکتبہ خیابان ادب، لاہور ۱۹۷۸، ص ۳۶۔

۶۔ عبدالسلام، پروفیسر، ''اردو ناول بیسویں صدی میں''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ۱۹۷۳، ص ۵۲۔

۷۔ نزہت سمیع الزمان، ڈاکٹر، ''اردو ادب میں تاریخی ناول کا ارتقاء''، دانش محل لکھنو ۱۹۸۳ء ص ۱۰۹۔

۸۔ محمد عارف، پروفیسر ڈاکٹر، ''اردو ناول اور آزادی کے تصورات''، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور، ص ۸۱۹۔

۹۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، ''اردو ناول میں مسلم ثقافت''، ص ۱۶۴۔

۱۰۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''آزادی کے بعد اردو ناول''، ص ۱۵۸

❁.....❁.....❁

علامہ اقبال اور ابن خلدون کا عمرانیاتی فلسفہ

بابر جاوید*

Abstract:

It is worth mentioning that there lies an acute resemblance in the philosophy of sociology between both the Muslim philosophers' i.e Allama Muhammad Iqbal and Ibn-e-Khaldoon. Both these towering philosophers give, continuous efforts and ever moving attitude an ample emphasis for the survival of Group or community life .Ibn-e-Khaldoon's philosophy is rational in nature while Iqbal's metaphysical. But unanimously both the philosophers give paramount importance to the Religion of Islam to be adapted as a code of life for the people of their groups or communities .Ibn-e-khaldoon emphatically states that partisanship plays a key role in the evolution of civilization. Surprisingly enough, Iqbal,s Knowledge of the self is basically the evaluated form of partisanship. Above mentioned philosophers strongly weigh and recommend the bedouin life style for the nourishment and inculcation of spiritual feelings for the people of their groups and communities. The under discussed research paper is a keen devour to project the amp ling resemblance between the sociological philosophy of above mentioned Muslim Philosophers.

ابن خلدون (۱۳۳۲۔۱۴۰۶) بنیادی طور پر فلسفہ تاریخ کا ماہر تھا، اس نے تاریخ نویسی کو واقعات نگاری سے وسعت دے کر اس کا دائرہ کار اقوام وملل کی اندرونی زندگی کے باضابطہ مطالعے تک وسیع کر دیا۔ اس نے اپنے

* چک نمبر ۴۸ شمالی، سرگودھا۔

عمرانیات سے متعلق نظریات اپنی تاریخ کی کتاب ''کتاب العبر'' کے ساتھ منسلک مقدمہ میں پیش کیے ہیں۔ یہ طویل مقدمہ عمرانیات پر بنیادی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ابن خلدون نے تاریخ کا مطالعہ حالات وواقعات کے ایک تسلسل کے طور پر نہیں کیا بلکہ اس نے ان کے پس پردہ محرکات وعوامل کا جائزہ لے کر اس منطقی ربط کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جس کے ساتھ ان کی مختلف کڑیاں باہم منسلک ہوتی ہیں۔اس نے قوموں کی زندگی کا مطالعہ مربوط انداز میں ایک نامیاتی کل کے طور پر کیا ہے۔اس کا خیال تھا کہ ایک مخصوص عہد کے حالات و واقعات کا مربوط مطالعہ علت ومعلول کا وہ سلسلہ سامنے لاسکتا ہے جس سے ان کے پس پردہ عوامل کے ایک طویل سلسلے کا پتہ چلتا ہے، جس پر دراصل قوموں کی تمدنی زندگی کا انحصار ہوتا ہے۔اس کا نظریہ تھا کہ تاریخی واقعات کو مربوط اور منظّم شکل میں اس طرح دیکھا جائے کہ ماضی، حال اور مستقبل ایک ہی سلسلے کے مختلف مراحل معلوم ہوں اور اس مطالعے میں واقعہ سے متعلق کردار کی مکمل تاریخ، اس کے عمومی مزاج، اس کے معاشرتی کردار، اخلاقی رویے اور زندگی کے متعلق، دیگر نظریات کی ایک مکمل تصور سامنے آجائے اور جس سے متعلقہ قوم کے طرز عمل کا باضابطہ مربوط مطالعہ اس کے تمدنی ،طبیعی، معاشرتی، اقتصادی اور اخلاقی عوامل کے تناظر میں کیا جاسکے۔

> ''ابن خلدون ان لوگوں میں سے ہیں جو تاریخ کو اوضاع انسانی کی حرکت اور تغیر وتبدل کی روداد سمجھتے ہیں، اور افراد کو اجتماع کے حوالے سے دیکھتے ہیں، یہی وہ بنیادی وصف ہے جو ابن خلدون کے بارے میں علامہ اقبال کے لئے کشش کا باعث ہوا۔''(۱)

ابن خلدون تاریخ کو ساکن و جامد حالات و واقعات کا مجموعہ نہیں سمجھتے بلکہ ان کے نزدیک قوموں کی زندگی مسلسل حرکت وتغیر سے عبارت ہے اور یہی مستقل اور مسلسل حرکت تخلیق کا باعث بنتی ہے اور اس سے اقوام و ملل میں نمو وارتقاء کا عمل جاری رہتا ہے۔ یہاں پر علامہ اقبال اور ابن خلدون کے تصور تاریخ میں مماثلت نظر آتی ہے۔اسی لیے علامہ نے ابن خلدون کے اس تصور کو اسلام کی روح کے عین مطابق قرار دیا ہے۔ وہ اپنے ایک خطبے میں فرماتے ہیں:

> ''ہمیں ابن خلدون کے نظریۂ تاریخ سے دلچسپی ہے تو اس کی وجہ بھی ابن خلدون کا وہ تصور ہے جو اس نے تغیر کے باب میں قائم کیا یہ تصور بڑا اہم ہے کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ تاریخ چونکہ ایک مسلسل حرکت ہے زمانے کے اندر، لہٰذا یہ ماننا لازم آتا ہے کہ اس کی نوعیت فی الواقع تخلیقی ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ وہ حرکت نہیں جس کا راستہ پہلے سے متعین ہو۔''(۲)

ابن خلدون نے میکاولی (Macaiavalli) (۱۴۶۹ء۔۱۵۴۷ء) اور مونٹسکیو (Montesqueiu)

(۱۶۸۹۔۱۷۵۵ء) کی طرح اپنے عمرانیاتی نظریات کی بنیاد علم التاریخ پر رکھی۔ اس نے مقدمہ میں ایسے عوامل کا مطالعہ اور تجزیہ پیش کیا ہے جو اقوام وملل کے نشو وارتقاء اور زوال وانحطاط کے پیچھے کارفرما ہوتے ہیں' اس کے علاوہ جماعت اور گروہ کی ساخت اس کی طبعی عمر' اس کا ارتقاء اور اس میں ہونے والے طبعی' اقتصادی اور ثقافتی امتیازات کا تجزیہ کیا۔

''اس کے خیال میں فلسفہ تاریخ کا موضوع معاشرتی زندگی ہے یا دوسرے الفاظ میں' جماعت یا سماج کا مجموعی مادی اور ذہنی تمدن تاریخ کو دکھانا چاہیے کہ لوگ کس طرح محنت کرتے ہیں اور اپنی روزی کماتے ہیں وہ کیوں آپس میں لڑتے ہیں اور منفرد سرداروں کے ماتحت بڑی بڑی جماعتوں میں مربوط ہو جاتے ہیں اور بالآخر انہیں کیونکر حضری زندگی میں اتنی فرصت ملتی ہے کہ اعلیٰ علوم وفنون کی طرف توجہ کریں' کس طرح آغاز سے ایک لطیف تمدن بن جاتا ہے اور پھر کس طرح یہ تمدن دوبارہ معدوم ہو جاتا ہے۔''(۳)

ابن خلدون نے عمرانیات کا ایک متحرک اور فعال نظریہ پیش کیا ہے' اس کے تصور تاریخ میں زندگی ایک مسلسل حرکت کا نام ہے' جس میں تخلیق اور تغیر کا عمل پیہم جاری ہے۔ اسی طرح علامہ کا تصور تاریخ بھی متحرک ہے۔ جس کا تذکرہ انہوں نے اپنے خطبات میں متعدد مقامات پر ابن خلدون کے حوالے سے کیا ہے۔ ابن خلدون اور اقبال کے نظریے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ابن خلدون کے نزدیک تاریخ کی حرکت دَوری (Cyclic) ہے' جب کہ علامہ اقبال کے نظریے کے مطابق یہ مستقیمی ہے' ابن خلدون نے جماعت کی عمر کا عرصہ کم وبیش ایک سو بیس سال متعین کیا ہے۔ جس میں اس کی تمدنی حالت تین ادوار سے گزرتی ہے۔ پہلا دور بدوی' دوسرا غزوی' تیسرا حضری ہوتا ہے۔ ان تینوں ادوار کے اخلاقی تقاضے بھی مختلف ہوتے ہیں اور فضائل ورذائل اور اخلاقی معیار بھی علیحدہ علیحدہ ہیں۔

''ہر قوم میں ایسے قبائل ہوتے ہیں جو پہلے صحرا اور وادی میں زندگی گزارتے ہیں' اس کے بعد کچھ ترقی کرتے ہیں پھر ان اقوام سے جنگ کرتے ہیں جو ان سے تمدن کے اعتبار سے کم ہوتی ہے اور یہ ان کا دوسرا دور ہے اس کے بعد یہ بھی متمدن ہو جاتے ہیں۔ اس طرح شہر آباد ہوتے ہیں' دواوین مرتب ہوتے ہیں' قوانین وضع ہوتے ہیں' مختلف علوم و فنون لطیفہ کو ترقی ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ تعیش کی طرف ان کا میلان ہو جاتا ہے اور وہ لڑائی اور مقابلے میں اجتناب کرنے لگتے ہیں' ان کی ہر بات میں ضعف نمودار ہونے لگتا ہے' تا آنکہ کوئی جنگجو قبیلہ ان کو مغلوب کر کے ان پر حکمرانی کرنے لگتا ہے۔''(۴)

بدویت کی زندگی سادہ اور فطرت کے قریب ہوتی ہے اس لیے ان میں اعلیٰ شخصی اوصاف کے ساتھ اخلاقی خوبیاں بھی زیادہ ہوتی ہیں اور ان میں اگر کسی وجہ سے شر کا پہلو غالب بھی آ جائے تو اسے آسانی سے خیر میں بدلا جا سکتا ہے۔ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ اہل بادیہ فطرت سے زیادہ دور نہیں ہٹتے اس لیے ان کی اصلاح حضارت

کی نسبت آسان ہوتی ہے، بداوت میں تعیش، تکلفات اور لذائذ سے آشنائی نہیں ہوتی اس لیے یہاں کی زندگی پر خیر کا پہلو غالب رہتا ہے۔

''ابن خلدون کے خیال میں سادہ زندگی میں خیر کا پہلو زیادہ قوی ہوتا ہے۔ اہل بدویہ شہر سے دور افتادہ رہنے والوں کی اخلاقی حالت شہر والوں سے نسبتاً زیادہ ہوتی ہے کیونکہ ان کی زندگی فطرت اولیٰ پر مبنی ہوتی ہے اور شر و فساد کے تمدنی اثرات سے ایک طرح سے پاک ہوتی ہے۔ نفس انسانی کی یہ خصوصیت ہے کہ خیر و شر میں سے جن دواعی کا اسے پہلے سامنا کرنا پڑے' یہ اس سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ اور جو تقاضے بعد میں ابھرتے ہیں ان سے اتنا متاثر نہیں ہوتا۔ اہل بدویہ دیہات کے لوگ چونکہ سادہ زندگی بسر کرتے ہیں اور لذات و شہوت کی اس بوقلمونی سے دوچار ہونے کا انہیں موقع نہیں ملتا جو شہری زندگی کا لازمہ ہے' اس لیے یہ اس سے محفوظ رہتے ہیں۔''(۵)

کسی قوم کی تہذیب کا مطالعہ کرنا ہو تو اس کے دیہاتی کلچر اور تمدن کو دیکھنا چاہیے کیونکہ یہ حضری زندگی سے پہلے کی منزل ہے اور اس میں زندگی کے تقاضے سادہ مگر پر وقار ہوتے ہیں۔ اہل بادیہ ہی حضری زندگی کو ابتدائی لوازم فراہم کرتے ہیں اور ان ہی کے فراہم کردہ وسائل کے بے دریغ استعمال سے مدنی زندگی میں تکلفات کا آغاز ہوتا ہے، یہ ارتقاء شہریت کا سنگ بنیاد ثابت ہوتا ہے۔ مناسب وسائل کی دستیابی کے بعد اہل بادیہ ہی حضری زندگی میں داخل ہو کر اس کا حصہ بن جاتے ہیں لیکن اس عمل کے دوران وہ فطرت کی عطا کی ہوئی بہت سی صلاحیتوں سے بھی محروم ہو جاتے ہیں۔

''بدویت میں سادگی' خلوص' محنت و جانفشانی کی خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کے تحت جدوجہد' انتھک مساعی اور آگے بڑھنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے' کاشت کاری' حیوانات کی پرورش' شکار اور دیگر محنت طلب پیشے جنم لیتے ہیں۔ ابن خلدون کا خیال تھا کہ کسی بھی قوم کی تہذیب کی بنیادیں اس کے ابتدائی بدوی دور میں تلاش کرنی چاہیں۔ اس سطح پر خیر کے پہلو غالب ہوتے ہیں۔ لوگوں کو زندہ رہنے اور اپنے حقوق کے حصول کے لیے خود محنت کرنا پڑتی ہے۔ اس لیے وہ بہادر' نڈر' اور فعال ہوتے ہیں۔ ان میں حمیت' شجاعت اور عصبیت موجود ہوتی ہے جس کے باعث وہ اپنے مفادات اور ناموس کا تحفظ کرنے کے اہل ہوتے ہیں' وہ ہر ظلم اور زیادتی کا سدباب کر سکتے ہیں۔''(۶)

علامہ اقبال نے بھی خودی کی تربیت اور اس کے استحکام کے لئے صحرائی اور بدوی زندگی کو حضری زندگی پر ترجیح دی ہے' کیونکہ وہاں کا ماحول فطرت کے عین مطابق ہوتا ہے اور آلائشوں سے پاک ہوتا ہے' لیکن اس سے یہ

نہیں سمجھنا چاہیے کہ وہ وحشیانہ زندگی کو پسند کرتے ہیں۔

وحشت نہ سمجھ اس کو اے مرد ک میدانی　　کہسار کی خلوت ہے تعلیم خود آ گاہی (۷)

بدوی زندگی سے مکمل استفادہ کے لئے علامہ اقبال نے قدیم عربی قبائل کی طرف رجوع کیا ہے، جس کی بنیادی وجہ عربوں کی متحرک اور فطرت کے قریب ترین زندگی ہے، وہ مسلمانوں کے انحطاط کی بنیادی وجہ بھی یہی سمجھتے تھے۔ کہ جو حرکت اور توانائی ہمیں عرب کے صحراؤں سے ملی تھی جس نے ہمیں تھوڑی سی مدت میں دنیا کے بہت بڑے حصے پر غالب کر دیا تھا وہ بعد میں دیگر اقوام کے میل جول کی وجہ سے ختم ہو گئی۔ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے مسلمانوں کو عجمی طریقے سے خاص طور سے منع کیا تھا۔ (۸)

لالہ ء صحرا یم از طرف خیابانم برید　　درہوائے دشت و کہسا روبیابانم برید
روبہی آموختم ازخویشتن دور افتادہ ام　　چارہ پردازان ! بآغوش نیستانم برید (۹)

عجمیت اور یورپی تہذیب کے اختلاط سے امت مسلمہ کا سادہ تمدن بہت سے تکلفات کا شکار ہو گیا۔ نتیجتاً قوم کی اخلاقی اور معاشرتی حالت روبہ زوال ہونے لگی۔ ان حالات میں علامہ نے امت مسلمہ کو قدیم عرب کی طرف مراجعت کا مشورہ دیا۔ ڈاکٹر سید یامین ہاشمی کو "۳۰ جولائی ۱۹۳۴ء" کے ایک خط میں تحریر کرتے ہیں:

> "میری رائے میں عجمیت ایشیاء کے مسلمانوں کی تباہی کا باعث ہوئی ہے۔ اس وقت اس باطل کے خلاف جہاد کرنا ہر مسلمان کا فرض ہے، عجمیت کا اثر مذہب، لٹریچر اور عام زندگی پر غالب ہے، شاید عربوں اور افغانوں کے سوا تمام اقوام اسلامیہ اس زہر سے خطرناک حد تک متاثر ہو چکی ہیں۔" (۱۰)

مسلمان قوم کو فطری اخلاق اور سادہ زندگی کی طرف مراجعت کی دعوت دیتے ہوئے علامہ اقبال فرماتے ہیں۔

تاشعار مصطفیٰ ؐ ازدست رفت　　قوم را رمز بقا از دست رفت
آں نہال سربلند و استوار　　مسلم صحرائی اشترسوار
پائے تا در وادیء بطحا گرفت　　تربیت از گرمی ء صحرا گرفت
آن چناں کا ہیداز بادعجم　　ہمچونے گردید از باد عجم
اے برادر ایں نصیحت گوش کن　　پند آں آقائے ملت گوش کن
قلب رازیں حرف حق گرداں قوی　　با عرب درساز تا مسلم شوی (۱۱)

ان اشعار سے صاف طور پر واضح ہو جاتا ہے کہ محض اخلاقی وجوہ سے ان کا (علامہ اقبال کا) میلان عرب

کی طرف ہے کیونکہ عرب کی سادہ، صحرائی اور بدویانہ زندگی ہی نے دوراول کے مسلمانوں میں فاتحانہ اخلاق پیدا کئے تھے اور دور آخر میں عجمی اثرات نے ان کو تعیش و ترہب کی طرف مائل کرکے ان کے اخلاق کو فنا کر دیا۔۔۔۔۔۔صحرائی زندگی بالکل نیچرل اور فطرتی ہوتی ہے، کسی چیز میں تکلف وتصنع کا شائبہ نہیں ہوتا، اس لیے اخلاق، مذہب اور معاشرت سب اپنی اصلی حالت میں قائم رہتے ہیں اور فطرت کا جو منشا ہے وہ پورا ہوتا رہتا ہے، لیکن مہذب ومتمدن زندگی کی مصنوعی لطافت ونزاکت فطری قوتوں کو ضعیف کردیتی ہے، اس لیے ایک متمدن انسان میں وہ جوش وولولہ نہیں ہوتا جو صحرانشینوں میں عموماً پایا جاتا ہے۔ (۱۲)

فطرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی — یا بندہ ء صحرائی یا مرد کہستانی
دنیا میں محاسب ہے تہذیب فسوں گر کا — ہے اس کی فقیری میں سرمایہ سلطانی
یہ حسن ولطافت کیوں وہ قوت وشوکت کیوں — بلبل چمنستانی ' شہباز بیابانی!
اے شیخ ! بہت اچھی مکتب کی فضا لیکن — بنتی ہے بیاباں میں فاروقی و سلمانی (۱۳)

بدویت کی ایک اہم خصوصیت قبائلی عصبیت ہے، ابن خلدون کہتا ہے کہ عصبیت ایسی شے ہے جو قبیلے کو الفت ومحبت پر مجبور کرتی ہے اور انہیں اتحاد واتفاق اور مشترک مصالح کی مدافعت کا سبق سکھاتی ہے، دو امور عصبیت میں قوت پیدا کرتے ہیں۔ایک عزت وعادات کا احترام اور دوسرے جنگ ومدافعت کی دائمی حاجت۔ (۱۴)

اہل بادیہ کی زندگی چونکہ فطرت سے زیادہ قریب تر ہوتی ہے اور وہ اپنے مسائل بھی سادہ طریقے سے حل کرتے ہیں اگر کسی وجہ سے ایک قبیلہ دوسرے قبیلے پر حملہ آور ہو جائے تو اہل قبیلہ مل کر مردانہ وار اس کا مقابلہ کرتے ہیں اور اپنا دفاع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان میں رشتوں کا تقدس بھی زیادہ مضبوط حالت میں ہوتا ہے۔اپنے اقربا اور اہل قبیلہ سے اس قسم کا فطری تعلق ہی دراصل عصبیت ہے اور ابن خلدون کا خیال ہے کہ اسی فطری جذبے کا مثبت استعمال اہل بادیہ میں اخوت ومحبت اور بھائی چارے کا سبب بنتا ہے۔

> ''ابن خلدون کی اخلاقیات میں عصبیت نہ صرف قدر بالذات کا درجہ رکھتی ہے بلکہ اس کے ساتھ اتحاد واتفاق، جرات وشجاعت، ہمت ومردانگی جیسی دیگر اخلاقی اقدار بھی منسلک ہیں۔اقبال کی نظر میں (فرد اور اجتماع دونوں کے معاملے میں) "شعور خودی کا وفور" قوت اور غلبے کا ذریعہ بنتا ہے۔یہی وہ شے ہے جسے خلدون عصبیت کہتے ہیں اور اس کا وفور ان کے نزدیک بداوت میں ظاہر ہوتا ہے جس کا جوش غلبہ پا کر شہروں کی تعمیر اور شہری زندگی (حضارت) تک لے جاتا ہے جہاں صنائع اور خوشحالی کا ظہور ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ وہ بدویانہ جوش (جس کی اصل قبائلی ونسلی ہوتی ہے) کمزور ہو کر بالآخر

ملک اور دولت کے زوال کا باعث بن جاتا ہے۔''(۱۵)

ابن خلدون کا خیال تھا کہ انسان فطرتاً معاشرے کی تشکیل پر مجبور ہے' لیکن اجتماعی زندگی میں مختلف افراد' گروہ اور قبائل کے متضاد خیالات میں تصادم مختلف تنازعات کو جنم دیتا ہے جنہیں ختم کرنے کے لئے اجتماعی عدل کا قیام ناگزیر ہے کیونکہ انسان اطاعت کیشی پر فطرتاً بھی اور فکری طور پر بھی تیار ہو جاتا ہے اور ایک بالا قوت کی فرماں برداری قبول کر لیتا ہے۔ابن خلدون نے سلطنت کے استحکام کے لئے نبوت اور عصبیت کو لازمی قرار دیا ہے اس نے خلیفہ کے لئے بھی کچھ اخلاقی اقدار کو ضروری قرار دیا ہے جن کی موجودگی کے بغیر نہ اس کی شخصیت مکمل ہو سکتی ہے اور نہ وہ امور سلطنت احسن طریقے سے سرانجام دے سکتا ہے۔ امور سلطنت اور امیر سلطنت کے متعلق' اگرچہ ابن خلدون اور میکاولی میں تھوڑی بہت مماثلت پائی جاتی ہے' لیکن حکام کی رعایا پر سیادت کے مسئلہ پر دونوں میں شدید اختلافات موجود ہیں۔اس بارے میں میکاولی متشددانہ رویہ اپنانے کی تلقین کرتا ہے اور حکام کو جابرانہ اور آمرانہ رویہ اپنانے کی تلقین کرتا ہے اور بخل' وعدہ خلافی اور ظلم وستم کو جائز سمجھتا ہے جب کہ ابن خلدون اس قسم کے رویے کو عصبیت کے لئے نقصان دہ اور مضمر سمجھتا ہے۔اسی طرح علامہ اقبال بھی ابن خلدون کی طرح خودی کے وفور کے لئے مذکورہ بالا رذائل سے اجتناب ضروری سمجھتے ہیں۔

علامہ اقبال اور ابن خلدون دونون کے عمرانیاتی نظریات قرآنی تعلیمات سے ماخوذ ہیں اسی لیے دونوں مفکرین عصبیت کو بھی مثبت معنی میں لیتے ہیں اور وہ سمجھتے ہیں کہ غالب اقوام میں قوت وعظمت دین ہی کی بدولت پیدا ہوتی ہے،ابن خلدون کی عصبیت اور علامہ اقبال کے شعور خودی کا آپس میں ایک تعلق یہ بھی ہے کہ دونوں قدر بالذات کا درجہ رکھتی ہیں،فرق صرف یہ ہے کہ ابن خلدون اپنے پیش رو ابن مسکویہ کی طرح حیاتیاتی ارتقاء کا قائل تھا اس لیے اس کی عصبیت کا تصور بھی محدود ہے جبکہ اقبال چونکہ ایک مابعد الطبعی مفکر بھی ہیں اس لیے اس کے تصور خودی میں زیادہ وسعت اور جامعیت موجود ہے۔اس لیے اگر ابن خلدون کو علم العمران کا ابتدائیہ سمجھا جائے تو اقبال اس سلسلے کی آخری کڑی شمار ہوتے ہیں انھوں نے فرد اور اجتماع کے تعلق کو ایک مربوط انداز میں رموز بے خودی میں پیش کیا ہے اور ان کے عمرانیاتی تصورات ان کے خطبات بالخصوص ''اسلامی ثقافت کی روح'' اور ''الاجتہاد فی الاسلام'' میں مربوط انداز میں سامنے آئے ہیں۔

دراصل ابن خلدون نے انفرادی واجتماعی اقدار کے تجزیہ کے لیے معروضی انداز اختیار کیا ہے جس کی بنیاد مشاہداتی وعقلی ہے جب کہ علامہ اقبال نے فرد اور معاشرے کے تعلق کو موضوعی انداز میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔اسی لیے ان کی نظر مستقبل پر زیادہ ہے اور ان کا تجزیہ موضوعی اور نصب العینی ہے۔اقبال اور ابن خلدون کا

عمرانیاتی نظریہ چونکہ اسلام سے ماخوذ ہے اس لیے یہ دونوں مفکرین عمرانیاتی عمل اور معاشرے کی تشکیل کو ایک مسلسل تخلیقی عمل قرار دیتے ہوئے اس زمان و مکان کی قید سے آزاد سمجھتے ہیں مذکورہ بالا حقائق کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال اور ابن خلدون کے عمرانیاتی نظریات میں جزوی اختلاف کے باوجود مماثلت موجود ہے۔ یہ نظریے قرآنی تصور تاریخ و عمرانیات پر استوار ہیں اور اسی سے انہیں اخلاقی بنیاد بھی فراہم ہوتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، مطالعہ اقبال کے چند نئے رخ، بزم اقبال لاہور، طبع اول ۱۹۸۴ص ۲۲
۲۔ علامہ محمد اقبال، تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، مترجمہ سید نذیر نیازی بزم اقبال لاہور، ۱۹۸۶ء ص ۲۱۶
۳۔ دوبوئر، تاریخ، فلسفہء الاسلام، مترجمہ ڈاکٹر سید عابد حسین، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور ۱۹۹۴ص ۱۸۸۔۱۸۷
۴۔ محمد لطفی جمعہ، تاریخ فلاسفۃ الاسلام، مترجمہ ڈاکٹر میر ولی الدین، نفیس اکیڈمی، کراچی ۱۹۷۹ء ص ۲۳۳
۵۔ مولانا محمد حنیف ندوی، افکار ابن خلدون، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور طبع ششم ۱۹۹۵ء ص ۱۱۳
۶۔ عبدالخالق، پروفیسر یوسف شیدائی، مسلم فلسفہ، عزیز بک ڈپو، لاہور، طبع ششم ۱۹۹۷ء ص ۲۷۵۔۲۷۴
۷۔ علامہ اقبال، کلیات اقبال اردو، ضرب کلیم، الفیصل ناشران و تاجران کتب، لاہور ۱۹۹۵ء ص ۱۴۶/۵۲۶
۸۔ محمد حامد، افکار اقبال، اقبال اکادمی لاہور، ۱۹۸۶ء ص ۱۷۲
۹۔ علامہ اقبال کلیات، کلیات اقبال فارسی، زبور عجم، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور طبع ششم ۱۹۹۰ء ص ۸۹/۴۸۱
۱۰۔ علامہ اقبال، انوار اقبال، مرتبہ بشیر احمد ڈار، اقبال اکادمی، لاہور طبع دوم ۱۹۷۷ء ص ۱۹۲
۱۱۔ علامہ اقبال، کلیات اقبال فارسی، اسرار و موز، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور طبع ششم ۱۹۹۰ء ص ۱۲۸/۱۲۹
۱۲۔ مولانا عبدلسلام ندوی، اقبال کامل، مطبع معارف، اعظم گڑھ، طبع دوم ۱۹۶۴ء ص ۲۸۰
۱۳۔ علامہ اقبال، کلیات اقبال اردو، ضرب کلیم، الفصیل ناشران و تاجران، لاہور ص ۵۳۰۔۵۲۹/۱۵۰۔۱۴۹
۱۴۔ محمد لطفی جمعہ، تاریخ فلاسفۃ الاسلام، مترجمہ ڈاکٹر میر ولی الدین، نفیس اکیڈمی، کراچی ۱۹۷۹ء ص ۲۳۴
۱۵۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، مطالعہ اقبال کے چند نئے رخ، بزم اقبال لاہور طبع اول ۱۹۸۴ء ص ۲۵

پروفیسر محمد عثمان کی نثر کا فکری مطالعہ

رانا غلام یٰسین*

Abstract:

Professor Muhammad Usman was a renowned writer, Educationist and well versed in Iqbaliyat. He made an intensive study of Iqbal. His special contribution was translation of "Israr-o-Rumoz" and "Reconstruction of religious thoughts in Islam" in easy language. Moreover he wrote many books, thesis and literary essays on education culture and Iqbaliyat.This article covers his thoughta and ideas in urdu prose. I have studiied his literary work and searched his published and unpublished work in urdu literature.In this article I have endeavored to study and analize his idealogy by critically analyzing his books,thesis and articles

علامہ اقبال کے افکار کی تفہیم، توضیح اور اشاعت کرنے والی شخصیات میں ایک اہم نام پروفیسر محمد عثمان ہے۔آپ معروف دانشور، اقبال شناس، کالم نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اعلیٰ پائے کے ماہر تعلیم بھی تھے۔ اقبالیات، تعلیم، اسلام، ثقافت اور پاکستان کے موضوعات پر عمر بھر اپنی نگارشات سے کئی نئے گوشوں کا اضافہ کیا۔ لطافت خیال، وسعت فکر اور تعمق فراست میں آپ اپنے عہد کے ادیبوں میں نمایاں مقام رکھتے تھے۔

پروفیسر محمد عثمان کی تمام کتب، مقالات اور مضامین کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ آپ نے زندگی بھر جو کچھ لکھا وہ اسلام، پاکستان، اقبالیات، ثقافت اور تعلیم پر لکھا اور یہی موضوعات ان کے ہاں زیر بحث رہے۔ذیل میں ہم انہی موضوعات کے حوالے سے ان کی نثر کا جائزہ لیں گے تاکہ ان کی اس فکر کو دیکھا جا سکے جو ان موضوعات کو

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج، جامپور، ضلع راجن پور

اختیار کرنے کا باعث رہے۔

پروفیسر محمد عثمان صاحب کو اسلام اور قرآن وحدیث سے گہرا لگاؤ تھا۔ آپ ایک پکے اور سچے مسلمان تھے۔ ڈاکٹر غلام جیلانی برق کیمبل پور میں کئی برس تک آپ کے رفیق کار رہے وہ لکھتے ہیں:

''جب تک یہاں رہے تہجد تک پابندی سے ادا کرتے تھے۔ اور اس حقیقت پر یقین رکھتے تھے کہ انسان کی فلاح اور نجات اسلامی تعلیمات پر عمل کرنے سے ملتی ہے''(۱)

محترمہ نبیلہ عثمان نے بتایا کہ:

''ان کا معمول تھا رات کے دو بجے بیدار ہو جاتے تھے۔ تہجد پڑھتے اور مصلے پر آنکھیں بند کر کے بیٹھ جاتے۔ پھر صبح کی نماز پڑھتے۔ اس کے بعد کچھ دیر لکھتے پڑھتے اور پھر سو جاتے''(۲)

ڈاکٹر غلام جیلانی برق کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک اسلام مسلمانوں کی ترقی، خوشحالی اور آزادی کا نام ہے''(۳)

آپ کے نزدیک مذہب انسانیت کی ترقی، انقلاب اور اس کے سیرت واخلاق کے لیے انتہائی ضروری ہے۔ کیونکہ اسلام کی بنیاد روحانیت پر ہے۔ آپ کے نزدیک مسلمانوں کی ترقی ہی نہیں بلکہ انسانیت کی نجات بھی اس مذہب کے عالمگیر اصولوں کو اپنانے میں ہے فرماتے ہیں:

''اسلام انسانیت، ترقی اور انصاف کی عالمگیر تحریک ہے جس کی بنیاد روحانی ہے''(۴)

''فکر اسلامی کی تشکیل نو'' کے دیباچے میں فرماتے ہیں:

''مذہب نے افراد ہی کو نہیں، قوموں کی قوموں کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ اور ان میں سیرت واخلاق کی ایسی قوت پیدا کی اور انہیں جمال وجلال کے ایسے اوصاف بخشے کہ تاریخ میں کسی دوسری انسانی سرگرمی کو یہ فخر واعزاز حاصل نہیں''(۵)

اسلام کے بارے میں آپ اجتہادی نقطہ نظر رکھتے تھے۔ آپ کا نظریہ تھا کہ جو باتیں اساسی اور بنیادی ہیں وہ لامتبدل ہیں اور قرآن مجید میں ان کو صراحت سے بیان کر دیا گیا ہے۔ لیکن جو اساسی نہیں ہیں انہیں ہماری عقل وبصیرت پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ معاشرے میں نت نئی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ ارتقاء کا عمل جاری ہے اس لیے وقت کے تقاضوں اور حالات کے مطابق اجتہاد کرنا چاہیئے۔ فرماتے ہیں:

''اسلام ایک عقلی مذہب ہے اور یہ تحریک ایک انقلابی تحریک ہے جو کچھ موجود ہے اس کو جوں کا توں برقرار رکھنا اسلام کی روح کے منافی ہے۔ جو کچھ سامنے ہے اس کا بدلنا، بہتر بنانا اور اس کو بہتری کی راہ پر چلانا میرے نزدیک اسلام ہے''(۶)

ایک انٹرویو میں فرمایا:

''اسلام نے چند بنیادی اصول دیئے ہیں اور ان کی تفسیر انسان پر چھوڑ دی ہے۔ اجماع ملت کے ذریعے آپ اپنی راہیں متعین کر سکتے ہیں''(۷)

ایک اخباری مضمون میں لکھتے ہیں:

''دین مکمل ہے لیکن مسلمان کے عقل وفہم پر کوئی مہر نہیں لگ گئی۔اس کے سوچنے، سمجھنے ، نئے حل تلاش کرنے ، زندگی کو پھر سے بنانے، سنوارنے اور احوال حیات میں انقلاب برپا کرنے کی راہ میں دیواریں کھڑی نہیں کی گئیں۔مسلمان ہونا تو انتہائی خوش بختی ہے۔یہ بدبختی تو نہیں۔انسان کے پاس سوچنے، سمجھنے، نئے فیصلے کرنے اور زندگی کو آگے بڑھانے کی صلاحیت اللہ تعالیٰ کی بخششوں میں سے ایک نہایت اعلیٰ درجے کی بخشش ہے۔لہٰذا مسلمان جیسی ہستی کو اس بخشش سے فائدہ اٹھانے اور اس کو نکھارنے اور درجہ کمال تک پہنچانے کے مواقع سے کیونکر محروم رکھا جاسکتا ہے''(۸)

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

''عصری تقاضوں کو پورا کرنا ہی اسلام کے استحکام کی ضمانت ہے اور اس میں کامیاب نہ ہونا دلیل ناکامی ہے۔ہم اپنی پوری تاریخ کو اس معیار پر جانچ سکتے ہیں۔اور اگر مستقبل قریب میں ہم اپنے عصری تقاضوں کو پورا کرنے میں ناکام رہے تو یہ صرف ہماری نہیں خود اسلام کی بھی ناکامی ہوگی''(۹)

احادیث کے بارے میں بھی آپ اجتہادی رجحان رکھتے تھے۔لیکن احادیث کے منکر نہیں تھے۔خود فرماتے ہیں:

''میں معتبر احادیث کا دل سے ماننے والا ہوں اور جو لوگ حدیث کے منکر یا علم حدیث کی جانب سے بے رخی ، بے قدری یا گستاخی کا رویہ اختیار کرتے ہیں میں ان کی مذمت کرتا ہوں''(۱۰)

آپ کا نظریہ یہ تھا کہ عصری تقاضوں اور بدلتے ہوئے حالات کے مطابق حدیث یا سنت سے ہٹ کر مثبت پہلو رکھتے ہوئے کوئی حکم جاری کرنا خلاف اسلام نہیں۔آپ نے اس سلسلے میں حضرت عمر فاروقؓ کی مثال بھی دی ہے جو انہوں نے مفتوحہ اراضی کے بارے میں مثبت فیصلہ کیا تھا۔اسی طرح آپ فرماتے ہیں:

''قریب ترین زمانے میں حضرت شاہ ولی اللہ، سرسید احمد اور علامہ اقبال کے ہاں بھی حضرت عمرؓ کا نقطہ نظر اور ان جیسا انداز فکر دکھائی دیتا ہے۔تاہم ان سب حضرات کا نقطہ نظر سنت یا ذخیرہ احادیث کے بارے میں حضرت عمرؓ کی طرح مثبت ہے۔یعنی ان کو اس ذریعہ حدیث کی افادیت سے انکار نہیں''(۱۱)

آپ بھی چونکہ عقائد اور ایمانیات کو چھوڑ کر باقی مسائل اور امور (جن کی کی صراحت قرآن میں کر دی گئی ہے کے علاوہ) میں عصری تقاضوں کے مطابق اسلام کی تطبیق کے قائل ہیں۔ اس لیے ان کا نظریہ ہے کہ احادیث ہدایت کا منبع ہیں لیکن کچھ فرمودات اس وقت کے تقاضے کے مطابق ہیں اور آج کے تقاضے کچھ اور ہیں۔ اس لیے ہمیں موجودہ زمانے کے مطابق اپنی معاشرتی زندگی میں اسلام کی تطبیق کرنا ہوگی لکھتے ہیں:

''معتبر احادیث تک کا ایک بڑا حصہ اور بیشتر فقہ اپنی ترکیب کے لحاظ سے زمان و مکان کی پابند ہے اور ان دونوں سرچشمہ ہائے علم و بصیرت کا وہی حصہ زمان و مکان کی محدودیت سے آزاد ہے جو قرآن مجید کی حکمت لازوال سے ہم آہنگی کی بدولت ایک ابدیت پاتا ہے'' **(۱۲)**

آپ نے ایک انٹرویو میں فرمایا:

''یہ تاریخ کی عظیم ترین مثال تھی کہ پاکستان اسلام کے نام پر قائم ہوا لیکن افسوس! ہم اسلام کی تفسیر جدید اصولوں کے مطابق نہ کر سکے'' **(۱۳)**

ڈاکٹر سلیم اختر ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''پروفیسر محمد عثمان علامہ اقبال کی ہمنوائی میں اسلام کو دین فطرت اور حرکی مذہب تصور کرتے ہیں۔ وہ اسلام کو ایک ترقی پسند مذہب سمجھتے تھے۔ اس لیے وہ سائنسی رویوں سائینٹفک علوم و افکار نو اور اسلام میں تصادم نہ دیکھتے تھے۔ بلکہ وہ انہیں اسلام کے عین مطابق سمجھتے تھے۔ یوں دیکھیں تو وہ اسلام پسندی میں سرسید احمد خان اور علامہ اقبال کی روایت پر کاربند نظر آتے تھے۔ اگرچہ یہ موقف اس ملک کی اکثریت کی سوچ سے مطابقت نہیں رکھتا لیکن اسلامی روح یہی ہے'' **(۱۴)**

ڈاکٹر محمد باقر لکھتے ہیں:

''اس کے خیالات پر دین کی گہری چھاپ تھی لیکن اس کی سوچ اجتہادی تھی۔ وہ ایک باشعور اور منطقانہ ذہن کا مالک تھا'' **(۱۵)**

پروفیسر فتح محمد ملک لکھتے ہیں:

''اسلامیات کے باب میں عثمان صاحب کا کارنامہ یہی ہے کہ انہوں نے الٰہیات کے لات و منات کی پرستش کی بجائے پاکستان میں اسلامی نظریہ حیات کے تمام علمبرداروں کے فکر و عمل کا تنقیدی تجزیہ پیش کرے کے بعد اسلام کی متحرک، ترقی پسند اور انقلابی تحریک کو پاکستانی زندگی کے عملی تقاضوں کی نسبت سمجھا اور سمجھایا ہے'' **(۱۶)**

جہاں تک تعلیم کا تعلق ہے آپ ۱۹۴۵ سے ۱۹۸۳ تک شعبہ تعلیم سے وابستہ رہے۔ بحیثیت استاد آپ کو استاد کی شخصیت اور ذمہ داریوں، پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ میں رہتے ہوئے نصاب اور تیاری نصاب، ادارہ تعلیم وتحقیق میں رہتے ہوئے تحقیقی سرگرمیوں اور کالج آف ایجوکیشن میں رہتے ہوئے اساتذہ کی تربیتی سرگرمیوں اور نصاب کا بغور اور قریب سے جائزہ لینے کا موقع ملا۔ آپ نے ایک ماہر تعلیم ہوتے ہوئے استاد، نصاب، طریقہ تدریس، طالب علم اور تعلیمی مقاصد کا مطالعہ کیا۔ ان کی خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ لے کر اصلاحی تجاویز بھی دیں۔ اس موضوع پر ایک پوری کتاب ''نئے تعلیمی تقاضے'' شائع ہوئی۔ اس کے علاوہ ان کے بے شمار اخباری مضامین بھی اسی موضوع پر ہیں۔

آپ کے نزدیک تعلیم نظریاتی اور قرآنی اصولوں کے مطابق ہونی چاہیئے۔ اس کے نصاب میں اسلام، نظریہ پاکستان اور جدید نظریات شامل ہونے چاہیں۔ کردار سازی کے پہلو کو بطور خاص مدنظر رکھا جانا چاہیئے۔ استاد کا ایک نمونہ ہے جسکی تربیت کا خاص اور جدید تعلیمی سرگرمیوں اور تحقیق کے مطابق اہتمام کیا جائے۔ ان کی مالی مشکلات دور کی جائیں۔ طریقہ تدریس وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہوں۔ آپ کے افکار سے چند اقتباسات درج ذیل ہیں:

> ''اگر کوئی نظام تعلیم قرآن حکیم کی روشنی میں ترتیب پائے گا تو اسے کردار کو عام کرنے کا ضامن ہونا چاہیئے جو قرآن حکیم کی تعلیمات کی غایت ہے''(۱۷)

آگے لکھتے ہیں

> ''تعلیم کا عمل اور بالخصوص اس کا وہ حصہ جو تعمیر کردار سے تعلق رکھتا ہے سکولوں کالجوں اور یونیورسٹیوں کی چار دیواریوں میں پروان نہیں چڑھ سکتا۔ اس عمل پر تین عناصر کو مشترک گرفت ہے۔ اول معاشرہ، دوم استاد کی شخصیت، سوم کتاب اور اس کے مشمولات''(۱۸)
>
> ''ہر نظریاتی مملکت میں استاد کو اس ملک کے نظریے کا مبلغ ہونا چاہیئے''(۱۹)
>
> ''ہمیں ایک ایسے نظام کی ضرورت ہے جو ہمارے قومی عزائم اور ولولوں کا ساتھ دے سکے جو اسلامی تعلیم کے بنیادی اصولوں پر مبنی ہو اور ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی کے ان مقاصد کی طرف راہنمائی کر سکے۔ جو تحریک پاکستان میں مضمر تھے''(۲۰)

اپنے مضمون نئے تعلیمی تقاضے میں تعلیمی مقاصد کی فہرست یوں مرتب کی ہے:

> ''اسلام، جمہوریت، معاشی انصاف، تعمیر نو، اساتذہ کی تربیت نو، تعلیم اور معاشرہ، استاد، کتاب''(۲۱)

ایک انٹرویو میں فرمایا:

''یہاں میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ نظریہ پاکستان کو اس کے صحیح تناظر میں سمجھنا اور اسے اپنے پورے نظام تعلیم میں سمونا ہماری ایک اہم اور فوری ضرورت ہے۔ جس کی تکمیل کے بغیر ہم ایک قوم کی حیثیت سے سربلند ہو سکتے ہیں اور نہ ہی سرفروشی حاصل کر سکتے ہیں''(۲۲)

آپ حصول تعلیم اور قومی مقاصد کے حصول کے لیے قومی زبان کو ذریعہ تعلیم بنانے کے بہت بڑے حامی تھے۔ آپ نے کئی مضامین میں اس بات کا بڑی شدومد سے تذکرہ کیا کہ ذریعہ تعلیم صرف اردو ہو۔ ایک جگہ فرماتے ہیں:

''جس نسل کی اپنی زبان نہیں وہ تعلیم یافتہ کہلانے کی مستحق کیونکر ہو سکتی ہے۔ ہمارے موجودہ نظام تعلیم کا سب سے زیادہ غور طلب پہلو غالباً یہ ہے کہ یہ سو میں سے نوے طالب علموں کو گونگا (بے زبان) پیدا کر رہا ہے''(۲۳)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

''میری سفارش فقط یہ ہے کہ تعلیم کے ہر درجے پر اردو پڑھائی جائے اور اسے ذریعہ تعلیم بننے کے قابل بنایا جائے''(۲۴)

ایک انٹرویو میں فرمایا:

''اب یہ حقیقت کھل کر سامنے آ رہی ہے کہ جب تک ہم اردو کو تعلیم و دفاتر اور سرکاری کاموں میں نہیں اپناتے ہم واقعی ترقی نہیں کر سکتے۔ اردو کو اس کا جائز مقام دے کر ہی ہم ایک ترقی یافتہ قوم بن سکتے ہیں۔ ورنہ ہماری یہ ''بے زبانی'' قابل افسوس رہے گی''(۲۵)

معیشت کے حوالے سے آپ معاشی انصاف کے سب سے بڑے علمبردار تھے۔ آپ نے اپنے کئی مقالات اور مضامین میں اس بات کا اظہار کیا اور اسے قرآن وسنت سے ثابت کرنے کی کوشش بھی کی کہ دولت کی مساویانہ تقسیم عین اسلامی نظریہ ہے۔ اس کے لیے آپ نے اسلامی سوشلزم کی اصطلاح استعمال کی۔ یہ نظریہ آپ ہی نے پیش کیا۔ ڈاکٹر سلیم اختر صاحب نے ایک گفتگو میں بتایا:

'' پروفیسر صاحب نے مجھے کئی بار بتایا کہ اسلامی سوشلزم کا نظریہ میرا ہے اور میں نے ہی یہ نظریہ بھٹو صاحب کو دیا ہے''(۲۶)

محترمہ نبیلہ عثمان نے بھی یہی بتایا ہے:

''پروفیسر صاحب نے کئی بار یہ بات مجھے بتائی کہ اسلامی سوشلزم کا نظریہ میں نے ہی پیش کیا ہے''(۲۷)

ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''جہاں تک انسان کے معاشی مسئلے کا تعلق ہے آپ غور فرمائیں کہ اسلام کے مقاصد اور سوشلزم کے مقاصد میں کس قدر اتحاد اور یکسانی ہے۔ حضورؐ کے فوراً بعد کے اسلامی معاشرے کو اگر جدید اصلاحی زبان میں بیان کرنا ہو تو آپ بلاخوف اسے ایک سوشلسٹ معاشرہ قرار دے سکتے ہیں۔ اور قرآن حکیم معاشی مسائل میں ہمیں جو مجموعی انسانی نقطہ نظر بخشتا ہے وہ مروجہ نظام ہائے معاشی میں سب سے زیادہ سوشلزم کے قریب ہے''(۲۸)

اپنے مضمون ''قرآن کا اشتراکی رجحان'' میں قرآن کے معاشی استحکام کا تذکرہ ان عنوانات کے تحت کرتے ہیں۔

''طعام مسکین، حق معلوم، زکواۃ، صدقات و انفاق، اکتناز زر، حرمت سود، گردش زر کا زریں اصول''(۲۹)

پھر لکھتے ہیں:

''اس تمام حکم و تلقین اور منبع و انتباہ کو نظر میں رکھتے ہوئے معاشی مسائل کے بارے میں جو تصویر قرآنی تعلیمات کی ابھرتی ہے کیا وہ واضح اور غیر مبہم طور پر اس تصور سے ملتی ہے جسے عرف عام میں جمہوری اشتراکیت یا اشتراکی جمہوریت کہتے ہیں''(۳۰)

ایک اخباری مضمون میں سوشلزم کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سوشلزم دراصل سوشل جسٹس (معاشرتی انصاف) کا دوسرا نام ہے اس میں مذہب دشمنی، مادہ پرستی یا کوئی دوسری انتہا پسندی (اخلاقی ضابطوں میں ڈھیل) نہیں''(۳۱)

ایک اور جگہ رقمطراز ہیں:

''اسلامی سوشلزم کی اصطلاح تقریباً (رفاہی ریاست) کا بدل ہے۔ البتہ معروف رفاہی مقاصد کے علاوہ سوشلزم کے مفہوم میں یہ بھی شامل ہے کہ معاشی ترقی کے بے محابا دوڑ میں ملک کے ثقافتی ورثے کو برباد نہ ہونے دیا جائے''(۳۲)

معاشی انصاف کے حوالے سے آپ نے اقبال کے خطوط اور کلام، قائداعظم، لیاقت علی خان اور کئی دانشوروں کے بیانات کا حوالہ بھی دیا ہے۔ مواخات مدینہ کی مثال بھی پیش کی ہے۔ اور فرمایا ہے کہ معاشرے میں معاشی طور پر کسی کو بدحال نہیں رکھا جاسکتا۔ سب انسان برابر ہیں۔ اس لیے سب مسلمانوں کو مالی حقوق دیئے جائیں۔

جہاں تک ثقافت اور تہذیب و تمدن کا تعلق ہے آپ اسلامی تہذیب و ثقافت کے دلدادہ تھے۔ مسلمانوں اور خاص طور پر پاکستانیوں کو اسلامی تہذیب کا پیکر دیکھنا چاہتے تھے۔ مغربی تہذیب و ثقافت کے سخت مخالف تھے۔ آپ اپنے جذبات کا اظہار اپنے مضامین اور کتب میں کرتے رہے ہیں۔ آپ نے اسموضوع پر تین تصانیف لکھیں۔ ''ثقافت کے مسائل'' چھپ چکی ہے۔ ایک کتاب ''پاکستانی ثقافت'' نامکمل رہ گئی۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے بتایا کہ ان کا

ایک کتابچہ ''ثقافت'' ان کے انتقال کے وقت میرے پاس تھا جو طبع نہیں ہوسکا۔ ثقافت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ثقافت معاشرتی زندگی کو بہتر اور حسین بنانے کا ذریعہ ہے''(۳۳)

''ثقافت فرد کی ذاتی تکمیل کا ذریعہ ہے''(۳۴)

''ثقافت تفریح ہے، ثقافت حسن کاری ہے اور ثقافت ذریعہ تکمیل ذات ہے''(۳۵)

ثقافت کے نظریات پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

'' انسانی ثقافت میں ہمیں دو نظریات جاری و ساری ملتے ہیں۔ ایک جنسی ہیجان کا نظریہ اور دوسرا جسے آپ غیر تلذذی نظریہ کہہ سکتے ہیں''(۳۶)

اسی طرح عقائد اور ثقافت کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کسی قوم کے پختہ عقائد کا اس کی ثقافت یا ثقافتی مظہر سے گہرا تعلق ہوتا ہے''(۳۷)

''فطری قوانین کا یہ تقاضا ہے کہ آپ کی ثقافت آپ کے اعلیٰ تصورات اور عقائد کی آئینہ دار ہو''(۳۸)

''ثقافت کے مسائل'' میں لکھتے ہیں:

''جب آپ کے ثقافتی مسائل آپ کا منہ چڑائیں تو اسے آزادی نہیں تضاد کہا جائے گا یا منافقت''(۳۹)

''شاعری ہو کہ موسیقی، مصوری ہو یا رقص، اسٹیج ڈرامہ ہو یا فلم اگر ان ثقافتی سرگرمیوں کا سرچشمہ ہمارے مسلم عقائد و نظریات ہیں تو وہ پاکستانی ثقافت کی ذیل میں آئیں گی''(۴۰)

مغربی ثقافت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''یہ ایسی ثقافت ہے جس نے انسانی تاریخ کے بدترین سامراج کو جنم دیا اور سرمایہ داری نظام کے ذریعے چند انسانوں کو بے شمار انسانوں کی زندگیوں کے ساتھ کھیلنے کی تمام تر قوت مہیا کی پھر رنگ، نسل اور متشدد طنیت کا زہر بھی اسی ثقافت کی بدولت نسل انسانی کی رگوں میں بہ شدت سے پھیلا''(۴۱)

''اس ثقافت کی ایک برائی نے اس کی برائیوں کے پلڑے کو بہت بھاری بنا دیا ہے اور وہ اس ثقافت کا جنسی ہیجان پر مبنی ہونا ہے اور عورت کے جسم کو مال تجارت سمجھنا ہے''(۴۲)

سیاست اور حکومت کے بارے میں آپ کا نظریہ اجتہادی تھا۔ آپ فرماتے ہیں کہ سیاست کچھ معاملات میں دین کی پابند ہے اور کچھ میں آزاد ہے۔ کیونکہ ہمیں سیاست میں داؤد و سلمان کی سی وراثتی اور آمرانہ حکومت بھی ملتی ہے۔ اور آنحضرتؐ کی سی جمہوری حکومت بھی۔ اس لیے ہم نے خود اجتہاد کے ذریعے حالات کے مطابق خود فیصلہ کرنا ہے۔ لکھتے ہیں:

''اسلام میں دین و سیاست ایک ہیں بھی اور نہیں بھی، جہاں تک روح دین کا تعلق

ہے مسلمانوں کی سیاست اس سے الگ نہیں رہ سکتی۔ جہاں تک ایک جدید سوسائٹی کے آئین ونظام کی جزئیات کا تعلق ہے اگر ہم انہیں قرآن وسنت میں ڈھونڈنے کی کوشش کریں تو یہ کوشش لاحاصل ہوگی''(۴۳)

اسی طرح مزید لکھتے ہیں:

''قرآن میں بیان کردہ عام اصولوں کی روشنی میں وقت اور حالات کے مطابق ہر زمانے اور ہر دور میں ہمیں اپنا معاشی اور سیاسی نظام خود تجویز وتعبیر کرنا ہے۔ اسلام نہ قطعی جمہوریت ہے، نہ بادشاہت اور نہ آمریت''(۴۴)

آپ کا نظریہ تھا کہ قرآن حکیم ایک کامل نسخہ ہدایت ہے اور اس میں بنیادی باتیں بڑی وضاحت سے بیان کر دی گئی ہیں۔ مثلاً وضو، نماز، روزہ، حج اور زکواۃ لیکن سیاست اور حکومت کے بارے میں صراحت نہیں فرمائی۔ لکھتے ہیں:

''اس معاملے میں اس نے نہایت بامعنی اور حکیمانہ سکوت اختیار کیا ہے کہ مسلمانوں کو کس طرح کا نظام مملکت۔ جمہوریت، بادشاہت یا آمریت۔۔۔۔۔۔ اختیار کرنا چاہیئے''(۴۵)

آپ فرماتے ہیں:

''طرز حکومت بلاشبہ تغیر پذیر تمدن کا ایک شعبہ ہے اس کی سب سے بڑی دلیل تو یہی ہے کہ قرآن حکیم ان تمام سوالوں کے بارے میں مسلمانان عالم کی بھلائی کے لیے خاموش ہے''(۴۶)

بادشاہت اور جمہوریت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اب ایک طرف تو داؤد وسلیمان اور طالوت ہیں کہ بادشاہ ہونے پر برگزیدہ ٹھہرے اور دوسری طرف رسول اکرمؐ کا اسوہ حسنہ ہے کہ اس سے جمہوری اصولوں کی حمایت کا پہلو نکلتا ہے''(۴۷)

دین اور سیاست کے تعلق کی وضاحت کرتے ہیں:

''اسلام میں سیاست ان معنوں میں دین کی پابند ہے کہ اسے عدل وانصاف کا پابند ہونا چاہیئے اور حالات کی تبدیلی کے ساتھ عدل وانصاف جن سیاسی، معاشرتی اور معاشی تبدیلیوں کا تقاضا کرے ان کو اسے اختیار کرنا چاہیئے''(۴۸)

اسی طرح ایک اخباری مضمون میں لکھتے ہیں

''جہاں تک طرز سیاست کا تعلق ہے سچی بات تو یہ ہے کہ قرآن نے فقط ایک حکم دیا ہے۔ شاورہم فی الامر (اپنے لوگوں سے معاملات میں مشورہ کیا کرو) اور ایک دوسری جگہ حکم کی بجائے اس کو مسلمانوں کے وصف کے طور پر بیان کیا ہے۔ وامرہم شوریٰ بینہم''(۴۹)

حوالہ جات

۱۔ میری داستان حیات: غلام جیلانی برق، ڈاکٹر، اسد پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۱، ص ۱۲۷

۲۔ نبیلہ عثمان سے انٹرویو ۳۔ میری داستان حیات، ص ۱۳۱ ۴۔ میری داستان حیات، ص ۱۳۰

۵۔ فکر اسلامی کی تشکیل نو، محمد عثمان، پروفیسر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷، ص ۱۰۰

۶۔ میری داستان حیات، ص ۱۳۱ ۷۔ صورت گران عصر، ص ۵۶

۸۔ اسلامی سوشلزم اور عالم اسلام، محمد عثمان، پروفیسر، امروز، ۲۸ جون، ۱۹۷۵

۹۔ اسلام پاکستان میں، محمد عثمان، پروفیسر، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۶۹، ص ۳۰۵

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۰ ۱۱۔ ایضاً، ص ۲۳۲ ۱۲۔ اسلام پاکستان میں، ص ۱۰

۱۳۔ صورت گران عصر: عطش درانی، ڈاکٹر، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۷، ص ۵۵

۱۴۔ اقبال شناس دانشور پروفیسر محمد عثمان کی یاد میں، سلیم اختر، ڈاکٹر، جنگ، ۳۰ جون، ۱۹۸۷

۱۵۔ پروفیسر محمد عثمان، محمد باقر، ڈاکٹر، نوائے وقت، ۱۰ جولائی، ۱۹۸۷

۱۶۔ ماہنامہ ''کتاب''، نیشنل بک کونسل لاہور، جون، ۱۹۷۲

۱۷۔ نئے تعلیمی تقاضے، محمد عثمان، پروفیسر، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۷۵، ص ۱۸

۱۸۔ نئے تعلیمی تقاضے، ص ۱۹ ۱۹۔ ایضاً، ص ۱۱ ۲۰۔ ایضاً، ص ۲۷

۲۱۔ ایضاً، ص ۸۵۔۱۰۸ ۲۲۔ صورت گران عصر، ص ۶۰ ۲۳۔ نئے تعلیمی تقاضے، ص ۳۶

۲۴۔ نئے تعلیمی تقاضے، ص ۶۳ ۲۵۔ صورت گران عصر، ص ۵۷ ۲۶۔ ڈاکٹر سلیم اختر سے گفتگو

۲۷۔ نبیلہ عثمان سے انٹرویو ۲۸۔ اسلام پاکستان میں، ص ۱۲۰ ۲۹۔ ایضاً، ص ۶۴۔۷۵

۳۰۔ ایضاً، ص ۷۶ ۳۱۔ اسلامی سوشلزم اور عالم اسلام (۲) محمد عثمان، پروفیسر، امروز، ۲۶ جون ۱۹۷۵

۳۲۔ اسلام پاکستان میں، ص ۱۲۷ ۳۳۔ نئے تعلیمی تقاضے، ص ۱۶۰ ۳۴۔ ایضاً

۳۵۔ ایضاً ۳۶۔ ایضاً، ص ۱۶۱ ۳۷۔ ایضاً، ص ۱۶۷

۳۸۔ ایضاً، ۳۹۔ نئے تعلیمی تقاضے، ص ۱۶۸ ۴۰۔ ایضاً، ص ۱۶۹

۴۱۔ ایضاً، ص ۱۶۳ ۴۲۔ ایضاً، ص ۱۶۳ ۴۳۔ اسلام پاکستان میں، ص ۱۳

۴۴۔ اسلام پاکستان میں، ص ۱۴ ۴۵۔ ایضاً ۴۶۔ ایضاً، ص ۲۲

۴۷۔ ایضاً، ص ۲۳ ۴۸۔ ایضاً، ص ۲۵

۴۹۔ اسلامی ریاست کی تشکیل، محمد عثمان، پروفیسر، نوائے وقت، ۲۷ مارچ، ۱۹۸۶

جھنگ میں اُردو غزل کی خواتین شاعرات

مختار حُر *

ڈاکٹر محمد اشرف کمال**

Abstract:

The exists a strong, rich and established tradition of Urdu ghazal in Jhang. In this field besides the poets; the poetesses of Jhang have enhanced this field with their ability, talent and poetic and literary knowledge. The poetesses of Jhang, related to the high class of this field, have enlightened candles of quality literature and revered poetry. The said poetesses have strengthened the tradition of Urdu ghazal and has made the poetic field vast.

جھنگ میں اُردو غزل کی ایک مضبوط، ثروت منداور مستحکم روایت موجود ہے۔ جس میں مرد شعرا کے علاوہ خواتین شاعرات نے بھی اپنی قابلیت، شعری استعداد اور صلاحیت کے مطابق بھرپور اضافہ کیا ہے۔ جھنگ کی ادبی روایت سے تعلق رکھنے والی صف اوّل کی شاعرات نے فکر وفن کے ایسے چراغ روشن کیے ہیں جن کی ضوفشانی نے جھنگ میں اردو غزل کی روایت کو تقویت دینے کے ساتھ ساتھ اُردو ادب میں بھی غزل کی روایت کو استحکام اور وسعت بخشی ہے۔

تاریخ شعروادب گواہ ہے کہ مرد شاعروں کی نسبت خواتین شاعرت کی تعداد ہمیشہ کم رہی ہے۔ اس کی وجہ دراصل معاشرتی پابندیاں اور ہمارے معاشرے میں عورت کا حجاب ہے۔ ڈاکٹر عظمیٰ فرمان فتح پوری لکھتی ہیں:

> ''وقت کے ساتھ ساتھ سامراجی قوتیں، اس پدرسری معاشرے کے ساتھ مل کر ان تمام صحت مند، مثبت اقدار کو مٹاتی چلی گئیں اور شعوری یا لاشعوری طور پر عورت کی ہر اس کوشش کو دبایا جاتا ہے جس کے ذریعے وہ اپنی کھوئی ہوئی شان وشوکت حاصل کر سکتی تھی''(۱)

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُرد، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد۔

** صدر شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، بھکر۔

بیسویں صدی میں تعلیم کے عام ہونے اور جدید خیالات وافکار کے پھیلنے کی وجہ سے خواتین شاعرات کے نام سامنے آنے لگے۔

اُردو ادب میں خواتین شاعرات نے اپنی شاعری اور فکر وفن سے اپنا منفرد مقام قائم کیا ہے جو لائق تعریف وتحسین ہے۔ زہرا نگاہ، ادا جعفری، پروین فنا سید، پروین شاکر، کشور ناہید، شبنم شکیل، نوشی گیلانی اور فاخرہ بتول جیسی قابلِ ذکر شاعرات نے اُردو ادب کی روایت میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔

جھنگ کی شاعرات میں ثریا سلیم، دُرِ انجم عارف، نسیم صحرائی، فرخ زہرا گیلانی، مسرت جبیں زیبا، سمیرا حمید، سعیدہ رشم، عینی راز، منزہ صبا، فرحت طاہر، ارشد بی بی، ڈاکٹر طاہرہ بخاری، نائلہ تبسم اور کنیز فاطمہ شامل ہیں۔

ثریا سلیم گورنمنٹ کالج برائے خواتین کی پہلی پرنسپل بن کر آئی تھیں۔ ادبی محافل ومجالس میں شرکت کرتی تھیں۔ شعروسخن سے بھی گہری دلچسپی تھی۔ جھنگ آ کر ثریا سلیم سے ثریا زوار حسین بنیں اور اسی مٹی میں محوِ خواب ہیں (۳)

اے جرأت رندانہ اے لغزش مستانہ — آ توڑ دیں ٹکرا کر اب شیشہ و پیمانہ
افسانۂ دل اپنا لو تم کو سناتی ہوں — دنیا نہ بنا ڈالے لیکن مجھے افسانہ
اندازِ محبت کے دستور نرالے ہیں — جلتی رہی شمع بجھتا رہا پروانہ (۳)

دُرِ انجم عارف معروف شاعر اور سابق پرنسپل گورنمنٹ ڈگری کالج جھنگ تقی الدین انجم (مرحوم) کے ہاں ۱۹۴۱ء کو جھنگ میں پیدا ہوئیں۔ شادی سے پہلے آپ کا نام دُرِ انجم صدیقی تھا۔ آپ نے ایم۔اے تک تعلیم حاصل کی اور سرکاری ملازمت کرتیں رہیں۔ آج کل لاہور میں مقیم ہیں۔ اُردو اور پنجابی زبان میں شعر کہتی ہیں۔ غزل اور نظم آپ کے شعری میدان ہیں۔ آپ کے شعری مجموعوں میں)''نوائے زیرِ لب'' اور ''درد آشنا'' شامل ہیں۔

کہر چھٹ جائے گا سورج کو نکلنا ہو گا — شب کی تاریک سیاہی کو پگھلنا ہو گا
تم کہو گے تو بدل دیں گے وفا کے انداز — کون کہتا ہے تمہیں آگ میں جلنا ہو گا
کوئی مسلک ہو تقاضائے جنوں ایک ہی ہے — عزم کامل ہے تو اس راہ پہ چلنا ہو گا

(نوائے زیرِ لب، لاہور، جمالستان پبلشرز، ۱۹۹۰ء ص ۲۷)

لے کے احساس کے انداز پرانے میرے — آج آیا ہے کوئی درد جگانے میرے
تو میرا ذہن، رسا، مری نظر، میرا دماغ — کس نے سمجھے ہیں تیرے بعد فسانے میرے
اب ترے شہر میں یوں آبلہ پا گرداں ہوں — تھے کبھی تیرے قرینوں میں ٹھکانے میرے

تجھ سے روشن ہیں مری عمرِ رواں کے لمحے　　تجھ سے وابستہ ہیں کچھ خواب سہانے میرے
میں کہ پابند سلاسل بھی سرِ دار بھی ہوں　　تو مگر درد کے انداز نہ جانے میرے
کس سے شکوہ کروں کم نگہی کا انجم　　میرے احباب نے لکھے ہیں فسانے میرے

(نوائے زیرِ لب، ص ۲۶)

ان کی شاعری میں تغزل، روانی، سادگی، سوز و گداز، اظہارِ بیاں کی خوبصورتی، لہجہ و اسلوب کی حلاوت، روایتی و جدید غزل کا امتزاج اور موسیقیت و معنویت جیسی خوبیاں بدرجہ اُتم موجود ہیں۔ منو بھائی دُرِ انجم عارف کے فکر و فن پر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس کی شاعری میں قدیم اور جدید شاعری کا جہاں حسین امتزاج ہے وہاں رومانی اور انقلابی شاعری کا بھی تال میل نظر آتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں جہاں عورت کو دوسرے درجے کا شہری تصور کیا جاتا ہے۔ وہاں اُس کی شاعری کو بھی دوسرے درجے کی شاعری کہا جاتا ہے۔ لیکن دُرِ انجم عارف اپنا ایک الگ اور ممتاز مقام لے کر اس وادی میں داخل ہوتی ہیں''(۴)

دُرِ انجم عارف غزل و نظم کی پختہ شاعرہ ہیں۔ اسے شاعری کا فن ورثے میں ملا۔ اسی لیے وہ فنی نزاکتوں اور شعری تقاضوں سے بخوبی آگاہ تھیں۔

فرخ زہرا گیلانی محلّہ سادات شورکوٹ میں سید نذر حسین شاہ کے ہاں ۱۹۵۴ء کو پیدا ہوئیں۔ آپ نے ایم۔اے انگریزی ادبیات کی ڈگری حاصل کی اور ایک عرصہ تک انگریزی کی اُستاد کی حیثیت سے گورنمنٹ کالج برائے خواتین جھنگ میں تدریسی خدمات انجام دیں۔ سیکرٹری تعلیمی بورڈ سیکرٹری ویلفیر، ڈپٹی سیکرٹری تعلیمات، ایڈیشنل سیکرٹری سپیشل ایجوکیشن کے عہدوں پر فائز رہنے کے بعد آج کل وہ بطور صدر شعبہ انگریزی گلبرگ کالج لاہور میں اپنے فرائض منصبی ادا کر رہی ہیں۔(۵) شاعری، کمپیئرنگ اور نعت خوانی ان کے پسندیدہ میدان ہیں۔ ملکی اور بین الاقوامی مشاعروں میں نمائندگی کرتے ہوئے مسقط، دبئی، چندی گڑھ اور انبالہ میں منعقد ہونے والے عالمی مشاعروں میں شرکت کر چکی ہیں۔ شاعری میں فرخ تخلص کرتی ہیں۔ ان کے دو شعری مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔

جن میں پہلا شعری مجموعہ ''کہر کے اُس پار'' اور ''بنتِ حوا'' کے نام سے دوسرا شعری مجموعہ اشاعت پذیر ہو چکا ہے۔ جبکہ نعتوں پر مبنی مجموعۂ نعت ''خیر الوریٰ'' کے نام سے زیرِ ترتیب ہے۔

لوگ کہتے ہیں تجھے بھول کے جینا سیکھوں　　اب یہ لازم ہے کہ ہر اشک کو پینا سیکھوں
تو نے کس موڑ پر چھوڑا مجھے جانے والے　　بن تیرے تو ہی بتا کیسے میں جینا سیکھوں

(کُہر کے اُس پار، لاہور، الحمد پبلیکیشنز، ۱۹۹۹ء، بار سوم، ص ۱۴۱)

تنہا چھوڑ کے جانے والے اک دن تم پچھتاو گے
آس کا سورج ڈوب رہا ہے لوٹ کے گھر کب آؤ گے

(کُہر کے اُس پار، ص۱۴۳)

جو چٹانوں کو توڑ کر رکھ دیں ایسے اشکوں کو آبشار کرو

(کُہر کے اُس پار، ص۱۴۶)

میں ریزہ ریزہ ہو کے جہاں میں بکھر گئی بے مہریوں کی دھوپ نے جھلسا کے رکھ دیا

(کُہر کے اُس پار، ص۱۶۰)

میری آنکھیں میرا حوالہ ہیں اپنی آنکھوں کی دید کرتی ہوں

(کُہر کے اُس پار، ص۱۶۵)

کس لیے تجھ سے تعلق رکھوں زندگی تجھ میں بھی کیا رکھا ہے

(کُہر کے اُس پار، ص۱۶۹)

بڑا اجنبی سا سوال ہے کوئی اجنبی سا جواب دے ترے بعد شہرِ گمان میں ہے غبار کیسا جواب دے

(کُہر کے اُس پار، ص۱۷۴)

فرخ زہرا گیلانی کی شاعری پختہ اور فکر و فن کا حسین امتزاج ہے۔ وہ اپنے کلام میں آفاقی صداقتوں اور تلخ حقائق سے پردہ اُٹھاتی ہیں۔ بے مہری، منافقت اور بغض جیسے انسان کے منفی پہلوؤں اور غیر اخلاقی رویوں کو اُجاگر کرتی ہیں۔ ظفر سعید نے فرخ زہرا گیلانی کے فکر و فن پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

''عہد جدید کے شعرا نے احساس کی شدت اور اسلوب کی جدت سے شاعری کو اس نہج پر پہنچا دیا ہے کہ پڑھنے والا تشویش میں مبتلا ہو جاتا ہے کیونکہ کومل جذبوں کا اظہار بھی ایسے کھردرے انداز میں ہونے لگا ہے کہ شیشۂ دل پر خراشیں پڑ جاتی ہیں۔۔۔ فرخ زہرا گیلانی نے مترنم بحروں اور خوبصورت الفاظ سے جذبوں کے دھنک رنگ بکھیرے ہیں انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے عام شاعرات کی طرح کہیں بھی اظہار اور احساس کو بے لگام نہیں ہونے دیا۔ اُن کے جذبے ابلاغ کے باوجود حیا کی چادر میں لپٹے نظر آتے ہیں۔ وہ کربلائے زیست میں تمناؤں کے جلے خیموں کا سوگ منانے کے بجائے نیزۂ قلم سے یزید لمحوں کا ڈٹ کر مقابلہ کرتی نظر آتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض اشعار صلیبِ احساس پہ چڑھ کر اذانیں دیتے ہوئے سنائی دیتے ہیں''۔ (۶)

فرخ زہرا گیلانی نظم اور غزل دونوں اصناف شعر میں شعر گوئی میں مہارت رکھتی ہیں۔احمد ندیم قاسمی بھی فرخ زہرا گیلانی کو دادِ وتحسین پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''وہ موزوں طبع بھی ہیں اور اظہار پر بھی قدرت رکھتی ہیں۔اُردو شاعری میں موضوع و خیال کی جو جدتیں در آئی ہیں ان سے بھی وہ پوری طرح متعارف ہیں۔۔۔۔۔ان کی نظم وغزل دونوں اس حقیقت کی گواہ ہیں۔فرخ صاحبہ نے اپنے تحقیقی ذہن اور ادب کی اُستاد ہونے کے ناطے جدید وقدیم رنگِ سخن کے ساتھ انصاف کیا ہے''۔(۷)

ان کا اسلوب رواں، موضوعات متنوع، مترنم بحور کا استعمال جدید وقدیم رنگ کا امتزاج، کلاسیکیت کا رچاؤ اور تغزل کی تاثیر دیدنی ہے۔البتہ کہیں کہیں قوافی کے عیوب موجود ہیں۔وہ جھنگ کی نمائندگی کرتے ہوئے اُردو ادب کی صفِ اوّل کی شاعرات میں شامل ہوتی ہیں۔

مسرت جبیں زیبا ایک قادر الکلام شاعرہ ہیں۔حمد،نعت،منقبت،غزل،نظم اور قطعات وفردیات میں طبع آزمائی کر چکی ہیں اور اپنی صلاحیتوں کو منوا چکی ہیں۔وہ ایک زود گو شاعرہ ہیں۔فنی نزاکتوں سے بخوبی آگاہ ہیں۔ مضامین میں تنوع اور جدت موجود ہے۔ بڑے بڑے اہل قلم ان کی فکری وفنی صلاحیتوں کا اعتراف کر چکے ہیں۔جھنگ (شورکوٹ) سے لاہور اور لاہور سے کویت کا سفر کیا اور آج کل کویت میں مقیم ہیں۔

ان کے شعری مجموعوں میں ''رُخِ زیبا''،''پہلا آنسو موسم کا''،''عذابِ دربدری''،''درِ خدا نُما'' شامل ہیں جو شائع ہو چکے ہیں۔

اُبھری ماتھے پہ سوچ کی شکنیں　　کسی مفلس کی پسلیوں کی طرح

(پہلا آنسو موسم کا،ملتان،سدرہ پبلیکیشنز،۱۹۸۸ء،ص۶۲)

مغرب کی تہذیب پہ چل کے　　جدت ہے تہذیب کو ڈستی

(پہلا آنسو موسم کا،ص۱۶۰)

برصغیر کی سماجی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو عورت کو وہ حقوق ابھی تک نہیں ملے جو کہ انھیں ملنے چاہئیں یا کہ انھیں یورپ میں حاصل ہیں۔مشرق کی لڑکی اپنے حقوق کے لیے آواز بلند نہیں کر سکتی،لڑ نہیں سکتی۔اسی لیے وہ سماجی حوالے مغرب کی خواتین سے پیچھے رہ گئی ہے۔مگر اس کی کچھ وجوہات ہیں۔ڈاکٹر صوفیہ یوسف لکھتی ہیں:

> ''کسی بھی معاشرے کی بہتری اور ترقی کے لیے عورتوں کی تعلیم ہمیشہ ایک اہم بنیادی اور حساس معاملہ رہا ہے۔معاشرتی ترقی کے لیے یہ ضرورت ہمیشہ محسوس کی گئی کہ عورتوں کو معاشرے کا فعال اور متحرک حصہ بنایا جائے۔۔۔آج جو ممالک ترقی یافتہ

اور مہذب سمجھے جاتے ہیں ان کے عروج کی ایک وجہ تعلیم نسواں ہے۔''(۸)

صنفِ نازک ہوئی مغرب کی نہ جانے کیا کیا　　مشرقی لڑکی وہی گونگی و بہری دیکھی

(پہلا آنسو موسم کا، ص۳۶)

دل سُلگتا ہے رات دن میرا　　گرمیوں میں کویت جلتا ہے

(پہلا آنسو موسم کا، ص۱۷۲)

جھوٹ بولے گا پہلے سچ کی طرح　　اور پھر لا جواب کر دے گا

کس نے جانا تھا بے وفا ہو کر　　زندگی کو عذاب کر دے گا

(پہلا آنسو موسم کا، ص۸۸)

مسرت جبیں زیبا کا اچھوتا اور منفرد انداز مسحور کر کے رکھ دیتا ہے۔ مسرت جبین زیبا کی غزل گوئی کا جائزہ لیتے ہوئے رئیس امروہوی رقم طراز ہیں:

''ہماری شاعرات کی صف میں ایک بھاری بھرکم اور بھرپور اضافہ ہوا ہے۔ ان کی غزل صرف رسمی و روایتی رنگ سے آلودہ نہیں ہے۔ بعض بعض شعروں میں ایسی چمک دمک ہے کہ نگاہ خیرہ ہو جاتی ہے۔ ان کی غزلیات کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی قلبی واردات اور نفسیاتی تجربات کو شعر کے روپ میں ڈھالنے کی پوری اہلیت اور خصوصیت رکھتی ہیں''۔(۹)

مسرت جبیں زیبا نے سنگلاخ زمینوں اور اَدق قوافی کا استعمال بھی بے دھڑک کیا ہے۔

بچھڑا وہ کیا کہ ذہن ہی ماؤف ہو گیا　　وہ دل کی توڑ پھوڑ میں مصروف ہو گیا

لوگوں نے مجھ پہ کتنے فسانے بنا لیے　　دل رنج و غم کی بھیڑ میں مکشوف ہو گیا

کہنا تھا ہم نے کیا اُسے زیبا وہ مثلِ گل　　لمس حیا سے اپنے ہی مکسوف ہو گیا

(عذابِ در بدری، لاہور، خزینہ علم و ادب، ۲۰۰۴ء، ص۱۰۹)

خواتین شاعرات کا سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنا کسی طور پر بھی مردانگی سے کم نہیں۔ یہ ملکہ کسی کسی شاعرہ کو حاصل ہوتا ہے ہر کسی کو نہیں۔ پروفیسر اطہر ناسک اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''زیبا کی غزل تکنیکی اعتبار سے بھی انفرادیت کی حامل ہے۔ اس نے غزل کے لیے متعدد ایسی زمینوں کا انتخاب کیا ہے جن کے بارے میں تصور بھی نہیں کیا جا سکتا کہ ایک خاتون ان زمینوں میں شعر کہہ لے گی۔ عموماً شاعرات کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے اور حقیقت بھی

یہی ہے کہ شاعرات سنگلاخ زمینیں استعمال نہیں کرتیں اور ان کے ہاں اس وجہ سے کوئی تنوع نہیں ملتا۔ نہ جذباتی سطح پر نہ فکری سطح پر۔ زیبا کے ہاں ایسا نہیں ہے کہ اس نے نئی اور مشکل زمینوں کا انتخاب کر کے جذباتی اور فطری سطح پر تنوع پیدا کیا ہے''۔ (۱۰)

مسرت جبیں زیبا اُردو شاعری میں (خواتین شاعرات میں) ایک منفرد مقام کی حامل شاعرہ ہیں۔ ان کی غزل اپنے انداز بیاں کی تازگی، تغزل، کشش اور ندرت کی وجہ سے اپنی الگ شناخت رکھتی ہے۔

عینی رازؔ کا اصل نام انیلا شاہد ہے۔ آپ کے والد نصیر الدین رازؔ بھی شعر و سخن کا ذوق رکھتے تھے۔ عینی راز کی پیدائش ۱۳۔ جون ۱۹۶۶ء میں داؤد خیل میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم ایچ ایم سی ٹیکسلا سے حاصل کی۔ تعلیم کو تیرہویں جماعت تک پہنچایا۔ ۲۰ سال تک جھنگ میں قیام رہا۔ وہ آجکل لاہور میں مقیم ہیں اور ادبی تنظیم ''بزمِ رازؔ'' کی صدر ہیں۔ شاعری کے علاوہ افسانہ نگاری سے بھی دلچسپی ہے۔ شاعری میں عینیؔ تخلص کرتی ہیں۔ ان کا شعری مجموعہ ''یہ میرے خواب ہیں بکھرتے ہوئے'' ۲۰۱۲ء میں شائع ہوا۔ (۱۱)

کس لیے انگلیوں پہ گنتے ہو نیکیوں کا شمارا اچھا نہیں

(یہ میرے خواب ہیں بکھرتے ہوئے، لاہور، فکشن ہاؤس، ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۷)

یوں تو دیکھا بہت سے لوگوں کو کوئی زندہ نظر نہیں آیا

(یہ میرے خواب ہیں بکھرتے ہوئے، ص ۴۳)

دیجئے جو سزا بھی دینی ہے ہم تو سر کو جُھکا کے بیٹھے ہیں

(یہ میرے خواب ہیں بکھرتے ہوئے، ص ۱۳۳)

سب نے دیکھے چراغ بجھتے ہوئے غم ہوا کا نظر نہیں آیا

(یہ میرے خواب ہیں بکھرتے ہوئے، ص ۴۳)

عینی رازؔ کی شاعری جدید رنگِ سخن کی نمائندگی کرتی ہے۔ عینیؔ راز کی شاعری میں خیال اور جذبے کے ساتھ ساتھ فکر و فن کی تمام خوبیاں پوری توانائی کے ساتھ نظر آتی ہیں۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں تشبیہات اور استعارات اور تراکیب میں جدت سے کام لیا ہے۔ اور انھوں نے ندرتِ تخیل کو اعتدال اور توازن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس جدت و ندرت نے ان کی غزلوں میں موسیقیت اور غنائیت کے احساس کو دو چند کر دیا ہے۔ ان کی شاعری میں سادگیٔ بیان، سلاست اور روانی پائی جاتی ہے اس کے ساتھ ساتھ ان کی شاعری میں حسن و عشق کی رنگ آمیزی بھی موجود ہے جس نے ان کی شاعری کو پر تاثیر بنا دیا ہے، ان کی اس تاثریت سے بھرپور شاعری میں لطافت پائی جاتی ہے۔ طارق محمود (دمام) نے عینیؔ راز کی غزل گوئی پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا ہے:

''عینی راز کی شاعری میں فکر وفن کی تمام خوبیاں پوری توانائی کے ساتھ نظر آتی ہیں۔انھوں نے اپنی غزلوں میں جدتِ ترکیب اور ندرتِ تخیل کو ایک خاص توازن کے ساتھ قائم رکھا ہے جس سے ان کی غزلوں میں غنائیت اور ترنم کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ان کے بیاں میں سادگی، سلاست اور روانی کے ساتھ ساتھ حسن وعشق کی رنگ آمیزی اور تاثیر بھی ہے، گو اس تاثیر میں لذت آفرینی ضرور ہے مگر حرص وہوس کی آلائش نام کو نہیں''۔ (۱۲)

عینی راز کی غزلیات متانت اور اخلاقی اقدار کی آئینہ دار ہیں۔ان کا اسلوب سادہ رواں اور عام فہم ہے البتہ خیالات اور مضامین میں تنوع موجود ہے۔کلام میں بے تکلفی، سہل ممتنع، برجستگی، بے ساختگی اور تغزل کا رچاؤ بدرجۂ اُتم موجود ہے۔

سمیرا حمید جواب سمیرا حسین کے نام سے جانی جاتی ہیں۔انگریزی ادبیات میں ایم۔اے کرنے کے بعد پنجاب کالج جھنگ میں تدریسی خدمات سرانجام دے رہی ہیں۔چناب کالج اور سٹی سکول میں بھی ملازمت کرتی رہی ہیں۔مختلف اداروں اور کالجز کے تدریسی تجربات رکھنے والی یہ شاعرہ ''رنگِ عبادت'' جیسے شعری مجموعے کی خالق ہے۔یہ شعری مجموعہ ۲۰۰۲ء میں اشاعت پذیر ہوا۔غزلیات ومنظومات پہ مبنی یہ شعری مجموعہ ان کا ادبی اثاثہ ہے۔سمیرا حمید شاعری میں ثمر تخلص کرتی ہیں۔

یہ حادثہ نہیں تو ثمر اور کیا کہوں　　تیشے کی ایک ضرب سے فرہاد مر گیا
(رنگِ عبادت، فیصل آباد، المجید پبلشرز، ۲۰۰۲ء، ص۱۹)

سنگ لوگوں کو مارنے والے　　زد میں تیرا بھی سر تو آئے گا
(رنگِ عبادت، ص۲۰)

جو گزرتی ہے ہجر میں ہم پر　　وہ تجھے ہم کہاں سناتے ہیں
(رنگِ عبادت، ص۳۲)

آنکھ سے پھوٹ پڑا ہے ساون　　یاد جب تیرے ستم آئے ہیں
(رنگِ عبادت، ص۴۲)

سمیرا حمید کا کلام پختہ اور فکری وفنی خوبیوں کا حامل ہے۔ان کی غزل جدید اسلوب وموضوعات کا حسین امتزاج ہے۔سید انور قدوائی ان کی شاعری جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سمیرا حمید کی شاعری میں اُستادوں جیسی پختگی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ جیسے انھیں اپنے اظہار پر گرفت بھی حاصل ہے اور ان کے اندازِ بیاں میں برجستگی بھی ہے اور دل میں اترنے والی بات بھی کہ ایسا حسن بہت ہی کم شاعروں میں ہوتا ہے۔سب سے اہم یہ کہ محترمہ سمیرا حمید نے چھوٹی بحر میں اچھے شعر کہے ہیں اور مرحوم ناصر کاظمی کے بعد میں نے ایسے شعر پڑھے

ہیں کہ وہ الفاظ کا انتخاب اس طرح کرتی ہے کہ سارا مفہوم واضح ہو جاتا ہے''۔(۱۳)

سمیرا حمید کی شاعری خصوصاً غزل روایتی رنگِ سخن کی حامل ہے۔ بے ساختگی و برجستگی، سادہ و عام فہم زباں اور رواں بحور آپ کے کلام کی نمایاں خوبیاں ہیں۔ شاعری میں غالبؔ سے زیادہ متاثر نظر آتی ہیں۔ ان کا کلام خواتین شاعرات میں ایک اچھا اضافہ ہے۔

ڈاکٹر منزہ ناہید صباؔ کا قلمی نام منزہ صباؔ ہے۔ شاعری میں صباؔ تخلص کرتی ہیں۔ ان کا شعری مجموعہ ''جب شگوفے جھڑتے ہیں'' کے نام سے ۲۰۰۱ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر منزہ صبا ایک واجبی سے شاعرہ ہیں۔ فنی پختگی کا شدید فقدان ہے۔ کلام بے وزن اور بحور پر پورا نہیں اُترتا۔ ابھی فنی ریاضت کی ضرورت ہے۔ تغزل اور روانی کی کمی کا احساس بھی ہوتا ہے۔

؎ سرِ محفل رسوا کروا گیا کوئی — جب خیالوں میں میرے آ گیا کوئی
میری آنکھوں کو بخش کر آنسو — دامن مجھ سے چُھڑا گیا کوئی
تختۂ دار پہ پوچھ کے خواہش آخری — سرِ دار تماشا بنا گیا کوئی (۱۴)

جھنگ کی دیگر غزل گو شاعرات میں بانو، ارشد بی بی، فرحت طاہر، ڈاکٹر طاہرہ بخاری، نائلہ تبسم اور کنیز فاطمہ اہم ہیں۔

جہاں تک جھنگ میں اردو غزل کی روایت کا تعلق ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ جھنگ میں اُردو غزل کی روایت مستحکم اور مضبوط ہے۔ غزل کے نامور شعرا جنھوں نے اُردو ادب کی وسعت میں اضافہ کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی انفرادیت اور عظمت کو بھی منوایا ہے شیر افضل جعفری، جعفر طاہرؔ، رامؔ ریاض، ساحرؔ صدیقی، مجید امجدؔ، تقی الدین انجمؔ، رفعتؔ سلطان، طاہرؔ سردھنوی، کبیر انورؔ جعفری، مظہر اخترؔ، صفدر سلیمؔ سیال، ظفرؔ سعید، محمود شامؔ، عبدالسمیع بیدلؔ، معین تابشؔ، علی اکبر عباس اور علی کوثر جعفری جیسے قابل قدر اور قابل ذکر شعرا موجود ہیں جو کسی تعارف کے محتاج نہیں جن کا فن اُن کا تعارف ہے۔ خواتین شاعرات میں فرحؔ زہرا گیلانی اور مسرت جبیں زیباؔ کا کلام فکری و فنی حوالوں سے جاندار ہے۔

جیسے جیسے تعلیم کو فروغ مل رہا ہے ویسے ویسے خواتین بھی علم و تعلیم کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کے میدان میں اپنا لوہا منوا رہی ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب مرد شعرا کیشانہ بشانہ خواتین شاعرات بھی اچھی غزل لکھ رہی ہیں۔ انھیں اپنے دور کے مسائل اور عصری تقاضوں سے آگاہی ہے۔ جھنگ کی غزل گو شاعرات جھنگ کے حوالے سے بھرپور شعری تعارف رکھتی ہیں۔ دبستانِ جھنگ زرخیزی کے لحاظ سے دبستان لاہور اور دبستان کراچی سے کسی طور کم نہیں ہے۔ معیار اور مقدار ہر دو حوالوں سے وہ اپنے وجود کو منواتا ہے۔ وہ دن چور نہیں جب جھنگ کی شاعرات بھی جھنگ کے مرد شعراء کی طرح قومی سطح پر اپنی پہچان کرانے میں کامیاب ہو جائیں گی۔

حوالہ جات

۱۔ عظمیٰ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، نسائی تنقید، مشمولہ تحقیق، جلد ۱۷، شمارہ ۲، جولائی دسمبر ۲۰۰۹ء، سندھ یونیورسٹی جام شورو، حیدرآباد، ص ۲۲۱

۲۔ خیرالدین انصاری، لہکتی ڈال، جھنگ: انصاری پبلیکیشنز، جنوری ۲۰۰۰ء، ص ۱۹۲۔۱۹۳

۳۔ محمد حیات خان سیال (مرتب) غبارِ کارواں، لاہور، سنگ میل پبلیکیشنز، ۱۹۷۹ء، ص ۱۱۵

۴۔ دُرانجم عارف، نوائے زیرِ لب، فلیپ، لاہور: جمالستان پبلشرز، ۱۹۹۰ء

۵۔ انٹرویو: فرخ زہرا گیلانی ۲۲۔اکتوبر ۲۰۱۲ء

۶۔ آرا، ظفر سعید، فرخ زہرا گیلانی، کُہر کے اُس پار، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، اشاعت سوم، ۱۹۹۹ء، ص ۲۰۲

۷۔ فرخ زہرا گیلانی، کُہر کے اُس پار، فلیپ

۸۔ صوفیہ یوسف، ڈاکٹر، نسائی ادب اور مسلم ایجوکیشنل کانفرنس ایک مطالعہ، مشمولہ تحقیق، جلد ۱۷، شمارہ ۲، جولائی دسمبر ۲۰۰۹ء، سندھ یونیورسٹی جام شورو، حیدرآباد، ص ۲۹۳

۹۔ مسرت جبیں زیبا، پہلا آنسو موسم کا، مضمون مشمولہ، بھرپور شاعرہ از رئیس امروہوی، ملتان: سدرہ پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء، ص ۸

۱۰۔ مسرت جبیں زیبا، عذابِ دربدری، مضمون مشمولہ، زیبا۔ایک خوبصورت۔غزل گو از پروفیسر اطہر ناسک، لاہور: خزینۂ علم وادب، ۲۰۰۴ء، ص ۲۱۔۲۲

۱۱۔ یہ میرے خواب ہیں بکھرتے ہوئے، لاہور، فکشن ہاؤس، ۲۰۱۲ء

۱۲۔ عینی راز، یہ میرے خواب ہیں بکھرتے ہوئے، مضمون مشمولہ، عینی راز کی شاعری از طارق محمود، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۲ء، ص ۱۷

۱۳۔ سمیرا حمید، رنگِ عبادت، پیش لفظ از سید انور قدوائی، فیصل آباد: المجید پبلشرز، ۲۰۰۲ء، ص ۱۱

۱۴۔ منزہ ناہید صبا، جب شگوفے جھڑتے ہیں، جھنگ، ورق پبلشرز، ۲۰۰۱ء، ص ۱۳

دیوار کے پیچھے۔ایک رجحان ساز ناول

شیبا عالم*

Abstract:

Anis Nagi is better known for this literary pursuits related to modern sensiblity and a new wave of literary possibilities through techniques and styles of expression. As a poet and critic he was exposed to new art forms and literary theories interpreting the complex political, Social and intellectual scenario in the changing world of ideas. Anis Nagi was a sensitive intellectual of his own caliber known for his unsatisfied urge to explore the human conditions and society as a whole. He wrote his first novel in 1980 'Deewar kay peechay' which was a trend setter for his bold political comment in the backdrop of martial law. Through the thoughts and monologue of an individual's character of the novel he has painted the face of an oppressed society, which at times shows the absurdity in lives of people existing in that society. He wrote eleven novels about different social, political and existential issues of human being, but 'Deewar kay peechay' opened new ideas of critcism about techniques and narrative of modern novel.

اردو ناول نے پاکستان کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات کی ابتری کے مختلف مراحل دیکھتے ہوئے اُن موضوعات کو دریافت کیا جو پاکستانی سوسائٹی کے بنیادی فیبرک کا حصہ تھے۔ظاہر ہے ناول نگار کو تضادات سے بھرے ہوئے منافقتوں سے بھرپور کئی طرح سے تقسیم ہوتے ہوئے معاشرے میں جھانکنے کے لئے زیادہ تگ و دو

* صدر شعبہ اُردو، گورنمنٹ ڈگری کالج برائے خواتین، لاہور

نہیں کرنی پڑتی۔ ہر زمانہ آنے والے زمانے کی پیش گوئی کر دیتا ہے۔ جدید دور کے طرز احساس کا آغاز کہیں سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ یہ تو لکھنے والے کے مطالعے اور اس نقطہ نظر سے تعلق رکھتا ہے جو اس کی سوچ میں پیدا ہوتا ہے۔ اگر چہ ممتاز شیریں نے جدید طرز احساس کی پہچان اپنی مختصر سی تصنیف ''معیار'' سے کرا دی تھی لیکن ہمارے ہاں تو جدید ادب کی خبر لانے والے بہت سے نام ہیں جو نفسیات، فلسفے اور تاریخ کے مطالعے کے پس منظر میں امریکی اور یورپی ادب کو اس کی نشاۃ ثانیہ کے زمانے سے دیکھ رہے تھے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ اور عالمی ادب میں جو رجحانات آئے اور جو تکنیک کے تجربے ہوئے اس پر ہمارے عالمی ادب کا شغف رکھنے والوں کی گہری نظر تھی۔ دوسری طرف عالمی سیاسی تحریکوں کے اثرات سے جو ادب اور شاعری لکھی جا رہی تھی اس کا اپنا ایک الگ مقام اور جو پاکستان کے نوجوان لکھنے والوں پر گہرا اثر چھوڑ رہا تھا۔ اسی طرح پاکستان کا ادیب ایوب خان کے مارشل لاء کے بعد جو تبدیلیاں ملکی سطح پر اور عالمی سطح پر آنے لگی تھیں۔ اس سے براہ راست جڑا ہوا تھا۔

اگر چہ یہ وہ زمانہ ہے جب ''ادب برائے ادب'' ''ادب برائے زندگی'' اور ''ادب میں ابلاغ کا مسئلہ'' کے ساتھ پاکستانی ادب کی اصطلاحات اور موضوعات ہماری ادبی بحثوں کے مرغوب موضوعات ہوا کرتے تھے جن میں واضح طور پر باہر کے لکھنے والے ادیبوں، فلسفیوں، نفسیات دانوں اور نظریہ سازوں کے حوالے کثرت سے آنے لگے تھے۔ گویا ایک تبدیلی تو عالمی ادب میں آ رہی تھی اور اس کے اثرات اگر چہ دیر سے آئے مگر پاکستان کے ادیبوں نے بڑی شدت سے اسے قبول کرنے کے لئے اپنے ادبی رجحانات و میلانات میں شامل کرنے کی کوشش کی۔ یہ رجحانات محض موضوعات کی سطح پر نہیں تھے۔ اصل تبدیلی تکنیک اور سوچنے کے مختلف انداز اور فکر کے انداز میں آ رہی تھی۔ اس نے ہمارے ناول کو بھی متاثر کیا اور پاکستان میں ناول کے رجحانات میں ایک نئے رجحان نے جنم لیا۔ یہ رجحان انیس ناگی کے ناول ''دیوار کے پیچھے'' کے ذریعے آیا..... اب ہمارے ناول نگار کا سروکار ہندوستان کی تقسیم اور تہذیبوں کے بٹوارے کی جگہ پاکستان کے تیزی سے بدلتے ہوئے سیاسی اور سماجی حالات کی جانب مبذول ہو گیا اور اپنی نئی حقیقتوں کی آگہی نے حساس سوچنے والے ادیب کو کئی طرح کے اضطراب کا شکار کر دیا۔ انیس ناگی اس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جس نے پہلی بار پاکستان میں مسلسل لگنے والے مارشل لاؤں اور فوجی حکومتوں کے تسلط سے بیزاری کا برملا اظہار علامتی اور استعاراتی طور پر ادب کے ذریعے کیا۔ یہ وہ نسل تھی جو اعلیٰ تعلیم حاصل کرتے ہوئے بہت ہی بڑے خوابوں میں پروان چڑھ رہی تھی۔ یہ خواب نہ تو خیالی تھے نہ بغیر کسی بنیاد کے تھے۔ یہ حقیقی بنیاد پر دیکھے گئے خواب تھے۔ جس میں تیسری دنیا کی بیداری کے ساتھ ان خوابوں کا گہرا رشتہ تھا۔

انیس ناگی پاکستان کی اس روشن خیال نئی نسل کی نمائندگی کر رہا تھا جو علوم و فنون کی بنیاد پر پاکستان کو ایک

روشن خیال ترقی پسند اور علم و آ گہی کے شعور سے مالا مال ملک ثابت کرنا چاہتے تھے۔ یہ نئے لکھنے والوں کی ایک ایسی سوچ تھی جو اعلیٰ تعلیمی اداروں میں پروان چڑھی تھی۔ انیس ناگی گورنمنٹ کالج لاہور کے ذہین طالب علموں اور پھر استادوں میں شمار ہوئے۔ اس سے آگے بڑھے تو سول سروس کا حصہ بنے اور ساری زندگی اس تضاد سے لڑتے رہے کہ سوچتے کچھ اور تھے اور عملی طور پر حکومتی فرمانوں پر عمل کرانے کے لئے انہیں اپنی خواہش کے خلاف جانا پڑتا تھا .....انیس ناگی نے شاعری کے مجموعے ''بشارت کی رات'' سے ادب اور شاعری میں قدم رکھا۔ یہ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ زمانہ ہے اور ایسے میں ان کی تمام تر توجہ شعری جمالیات اور شعری اسالیب پر تھی۔ اس حوالے سے انہوں نے بہت کچھ لکھا۔ کسی کو معلوم نہیں تھا کہ وہ ایسا ناول لکھ دیں گے جو پاکستان میں لگنے والے مارشل لاؤں کے تناظر میں ایک رجحان ساز ناول ثابت ہوگا۔ انیس ناگی کے دور میں ادبی منظر نامے پر جو نقاد اور عالمی ادب کے شارحین موجود تھے۔ ان کو ہم اس ترتیب سے دیکھ سکتے ہیں۔ محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، وزیر آغا، جمیل جالبی، محمد سلیم الرحمٰن، مظفر علی سید، سجاد باقر رضوی، سہیل احمد خان، صفدر میر اور آفتاب احمد خان اس زمانے کی یادگار ہیں۔

انیس ناگی ذہنی طور پر فرسودہ رسم و روایت اور قدم ادبی اسلوب کے باغی تھے۔ وہ زندگی کو اگر بدلتا ہوا دیکھنا چاہتے تھے تو ادب اور شاعری کو بھی بدلتا ہوا دیکھنا چاہتے تھے اور اس حوالے سے بے تاب بھی تھے۔ ان کی بیشتر تحریریں عجلت میں لکھی گئی ہیں اور وہ شاعری ہو یا ناول یا تنقید اس میں ان کا اضطراب دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کی گواہی ان کے ادبی شمارے ''دانشور'' میں شامل ان کی تحریروں سے مل سکتی ہے۔ وہ بے حد بے قرار ہو کر ادب کے رویوں اور ادیبوں کی سرگرمیوں پر اپنی فوری رائے دیتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ انیس ناگی ناراض نسل کا سرخیل ثابت ہوتے ہیں۔ وہ کبھی بھی کسی بھی ادب یا ادب کی صورتِ حال سے مطمئن نہیں تھے۔ اور ان کے ادبی ہیروز بھی وہی تھے جو ادب اور شعری روایت میں بغاوت پر آمادہ تھے۔ وہ فرانسیسی ادیبوں سے متاثر تھے۔ اس میں ان کی نفسیاتی الجھنوں کا دخل بھی تھا۔ انیس ناگی کو ہمارے نقادوں نے زیادہ اہمیت اس وجہ سے نہیں دی کہ ان کے مزاج میں ایک طرح کی اصول پسندی تھی اور وہ مدرسانہ اور اسٹیبلشمنٹ کے پروردہ نقادوں کو پسند نہیں کرتے تھے۔

انیس ناگی کے ناول ''دیوار کے پیچھے'' کا موضوع ان کا پسندیدہ تھا۔ ایک استاد اور ایک شاعر جب پہلا ناول لکھے گا تو لازمی طور پر اس میں اس کی زندگی کے تجربات تو شامل ہونے ہی چاہئیں کہ پہلا ناول تو ناول نگار کی ذات اور اس کے آس پاس کی روداد سے تعلق رکھتا ہے۔ ایسی بات دنیا کے ہر ناول نگار کے ابتدائی کام میں ہمیں دکھائی دیتی ہے۔ اور یہی بات ناگی صاحب کے ہاں بھی دکھائی دیتی ہے۔

اس سے پہلے کہ ہم ''دیوار کے پیچھے'' میں پاکستان کے مخصوص سیاسی اور آمریت کے سائے میں پلتی

حکومتوں کا ذکر کریں۔ اُن کے متنوع موضوعات اور مختلف وقتوں میں لکھے گئے ناولوں کی ترتیب بیان کرتے ہیں۔ انیس ناگی نے گیارہ ناول لکھے۔ ان میں کوئی بھی طویل ناول نہیں ہے۔ البتہ ''دیوار کے پیچھے'' کو ہم نسبتاً ذرا بڑا ناول قرار دے سکتے ہیں۔ ان کے ناولوں کی تفصیل اس طرح سے ہے۔

دیوار کے پیچھے..... میں اور وہ..... زوال..... ایک گرم موسم کی کہانی..... ایک لمحہ سوچ کا..... چوہوں کی کہانی..... محاصرہ..... قلعہ..... کیمپ..... پتلیاں اور ناراض عورتیں۔

ان ناولوں میں زمانی وقفہ کم سے کم پچیس سالوں پر محیط ہے اور اس وقفے میں پاکستان لاتعداد تبدیلیوں، سانحوں، سیاسی اکھاڑ پچھاڑ سے گزرتا ہوا۔ نائن الیون کے نتیجے میں دہشت گردی کے خلاف جنگ میں پھنستا گیا۔ اس دوران بے پناہ بے وفائیاں، منافقتیں، تعصّبات، کنفیوژن، دھند، بے یقینی، بے زاری اور سیاسی سماجی معاشی عدم استحکام نے ان سب باتوں کو سچ ثابت کر دیا جو انیس ناگی نے وقتاً فوقتاً اپنے ناولوں کے ذریعے سیاسی اور سماجی سطح پر اپنے خیالات کو ایک سچے ادیب کے طور پر ظاہر کیا۔ ان ناولوں کا آغاز ''دیوار کے پیچھے'' سے ہوا۔ یہ ناول کسی بھی سطح پر ہندوستان کے تاریخی واقعات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال پر لکھے گئے ناولوں سے کم تخلیقی حیثیت نہیں رکھتا ہے، اس لئے کہ پاکستان کی تاریخ کے جس موڑ پر یہ لکھا گیا ہے، وہ موڑ ہندوستان کے تاریخی واقعات کے تسلسل کی ایک کڑی ہے۔ یہ ناول ایوب خان کے مارش لاء کے نتیجے میں پیدا ہونے والی حقیقتوں سے تعلق رکھتا ہے اور ان کے فنی ہنر کا کمال یہ ہے کہ اسے نعرہ بنانے کی بجائے استعارہ بنایا اور ناول کو ترقی پسند نظریے کی حدت سے بچانے کے لئے اسے وجودی نقطۂ نظر کے قالب میں ڈھالا..... انیس ناگی اگرچہ اپنے رویوں اور خیالات میں بے حد روشن خیال اور ترقی پسند تصورات کے حامی رہے اور انہیں اپنے ادب اور شاعری کے ذریعہ پروان چڑھاتے رہے لیکن سعادت حسن منٹو کے ذہنی طور پر قریب ہونے کی وجہ سے ترقی پسند نظریے کے باقاعدہ پیروکار نہیں تھے۔ اس میں وہ ایک حقیقت پسند ادیب کے طور پر اپنی شناخت کراتے رہے۔

اسی شناخت کا پہلا نقش ''دیوار کے پیچھے'' ہے۔ جس میں ترقی پسند خیالات کو وجودی نقطہ نظر کے ذریعے ایک نئی معنویت اور بصیرت عطا کر دی۔ یہ شاید ایسا رجحان تھا جو ہمارے اردو ناول میں پہلی بار ایک حقیقت بن کر ظاہر ہو رہا تھا۔ اسی حوالے سے انور سجاد نے اس ناول کے پہلے ایڈیشن جو کہ ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا کے فلیپ پر لکھا ہے۔

> ''ایک عظیم ناول..... ایک رجحان ساز دستاویز طبقاتی معاشرے میں فرد کی داخلیت، تنہائی، انتشار اور مہملیت کا کرائسس اور جبر کی روداد خود کلامی کے انداز میں جو اس بے معنویت میں مکالمہ بننے نہیں پاتی اور بنتی بھی ہے تو ان کے لئے جو دوسروں میں اپنی

شناخت کر کے کوئی رشتہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔''دیوار کے پیچھے'' میں وہ تمام سازشیں پنپتی ہیں جو مجھے اور آپ کو متروک قرار دینا چاہتی ہیں تا کہ تبدیلی کے بندوبست کو محض ایک اساطیری رسوم کے رقص کے طور پر آج کے زمانے میں ایک بے معنی فعلیت قرار دیا جا سکے۔انیس کا اندازِ نظر اور اندازِ بیان ناول میں ایک عظیم روایت کا آغاز ہے۔مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ ناول آئندہ نسلوں کے لئے ہاتھی کا پاؤں ثابت ہوگا۔''(۱)

مندرجہ بالا اقتباس کی ساری توجیح اور نظریاتی وضاحت ایک بات کو ثابت کرتی ہے کہ ''دیوار کے پیچھے'' فرد کے ہونے اور نہ ہونے کے بیچ کا وقفہ ہے جس میں فرد کو اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے یا نہیں ..... یا پھر وہ بے معنویت کا شکار ہو کر ایک بے معنی وجود میں ڈھل جاتا ہے۔انور سجاد خود بھی انہی نظریات کے ساتھ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ رشتہ بنا رہے تھے اور یہ وہ زمانہ ہے جو نئے نظریات، نئے فلسفے اور نئی نفسیاتی توجیہات و تصورات کا زمانہ سمجھا جاتا ہے۔اس لئے انیس ناگی کو انور سجاد نے اسی تناظر میں دیکھا ہے اور بالکل درست اندازہ لگایا ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ انیس ناگی نے اس ناول کو کہ یہ ان کا پہلا ناول ہے کس نقطۂ نظر سے دیکھنے کو ترجیح دی ہے۔

''اس اعلان کی ہرگز یہ غایت نہیں کہ مجھے ناول نگار بننے کا شوق ہے، حقیقتاً ''دیوار کے پیچھے'' میرے تخلیقی عمل کا ایک حصہ ہے۔ایک ہی ذہن سے نکلتے ہوئے تخلیقی راستے کسی ہیئتی یا تخصیص کے محتاج نہیں ہوتے۔شعر اور نثر، اہنگ اور عدم آہنگ کے فاصلے پر سب نوع بندی کی بدعتیں ہیں جن کی اطاعت سے کچھ زیادہ حاصل نہیں ہوتا۔اصل مسئلہ تخلیقی تجربے کی معنوی حیثیت کا ہے کہ وہ کس حد تک اپنے جائز وجود کا جواز فراہم کرتی ہے۔کیا اس کی موجودہ شکل اس کی آخری اور حتمی شکل ہے، یہ معیار ناگزیر طور پر تخلیقی تجربے کے عصری رابطوں اور تہذیبی کتابوں کو اولاً زیر بحث لاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی وہ معاصر زندگی میں مسائل کی خودیت کا تعین کرتا ہے۔''(۲)

اوپر کے اقتباس میں انیس ناگی نے خود ہی اپنے نظریۂ تخلیق کی وضاحت کر دی ہے اور جوان کے تمام ناولوں میں جھلکتا ہے اس نے ہمیں بتا دیا ہے کہ اصل مسئلہ تخلیقی تجربے کی معنوی حیثیت کا ہے اور یہ معنوی حیثیت انیس ناگی کو اجتماعی کرداروں میں نہیں انفرادی کرداروں میں ملتی ہے اور وہ فرد کی معنویت پر یقین رکھتے ہیں اور یہ معنویت تب سمجھ میں آ سکتی ہے جب نقاد فلسفے اور تخلیقی علوم سے وابستہ ہوتا ہے۔اس حوالے سے ڈی ایچ لارنس کیا کہتے ہیں۔

''ایک ناول نگار کے بطور میں خود کو کسی ستی جتی سے کسی بھی سائنسدان سے، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے بالاتر سمجھتا ہوں۔یہ سب لوگ زندہ انسان کے مختلف اجزاء کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزاء کی سالم صورت کا کوئی ادراک نہیں رکھتے۔''(۳)

انیس ناگی نے ڈی ایچ لارنس کے نقطہ نظر سے سائنس، فلسفے، نفسیات، ادب اور تاریخ کو ایک سطح پہ جوڑ دیا ہے۔ یہ اردو ناول کی ایک نئی جہت تھی جو ۱۹۶۰ء کے بعد انیس ناگی کے حوالے سے ادب میں شامل ہوئی تھی۔ ''دیوار کے پیچھے'' کی حقیقت ایک پروفیسر کی واردات سے شروع ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر یہ کہانی اہم نہیں کردار اہم ہیں۔ اور کردار کا تعلق زمانے اور اس کی بے معنویت سے بنتا ہے۔ یہ ناول جیسا کہ بتایا گیا ہے ایوب خان کے مارشل لاء سے تعلق رکھتا ہے اور اسی میں فیض احمد فیض کا راولپنڈی سازش کیس بھی آتا ہے جو کہ بعد میں بہت حد تک غلط ثابت ہوا۔ لیکن اس نے پاکستان میں ترقی پسند تحریک کی بنیادوں کو زمیں بوس کر دیا۔ اگرچہ انیس ناگی کا یہ موضوع نہیں ہے لیکن لاہور کے شاہی قلعہ میں حسن ناصر کی ہلاکت جو حیدر آباد دکن کے اشرافیہ کے گھرانے سے تعلق رکھتا تھا اور اس کے ساتھ ہی سجاد ظہیر کا مچھ جیل میں جانا یہ سب اسی دور کا قصہ ہے۔ اس تناظر کو انیس ناگی نے استعمال کیا ہے جب لاہور کے ٹی ہاؤسز میں حکومتی ایجنسیوں کے کارندے ادیبوں، پروفیسروں اور وکیلوں کی رپورٹ بناتے تھے اور ایک طرح کا ایسا ماحول تھا کہ کسی کی بھی آزادی محفوظ نہیں تھی۔ اس حوالے سے ناول کا ایک اقتباس دیکھیں۔

> ''کلاک نے اپنی ایک ٹن سے میری واردات کو ماضی کا حصہ بنا دیا ہے۔ ایک بجے رات مورخہ ۶۸۔۹۔۱۱ میں نے زمان مسلسل میں کلاک کی ٹن کے ذریعے اپنے وجود کا تعین کر لیا ہے کہ میں ایک بجے رات مورخہ..... ۱۹۶۸ء میں زندوں میں شمار کیا جا سکتا ہوں۔ بھوک پیٹ میں عجیب زاویوں سے حملہ آور ہے۔ بھوک کا حملہ اس امر کا سب سے قوی ثبوت ہے کہ میں زندہ ہوں۔''(۴)

''دیوار کے پیچھے'' کی معنویت یہ ہے کہ جو کچھ دکھائی دیتا ہے وہ حقیقت نہیں ہے جو کچھ نوشتۂ دیوار کے پیچھے لکھا ہے وہ حقیقت ہے۔ اس طرح یہ ناول دیوار کے پیچھے لکھی ہوئی وہ دیوار کی حقیقت ہے جسے صرف وجودی حوالے ہی سے بیان کیا جا سکتا تھا۔ انیس ناگی اپنے موضوع کے حوالے سے بے حد دیانت دار ہیں۔ ''دیوار کے پیچھے'' کا مرکزی کردار تاریخ کے تناظر میں اپنے بیان ایوب خان کے مارشل لاء میں اس طرح ریکارڈ کراتا ہے۔

> ''لو میں اعتراف کرتا ہوں، میں نے کسی حد تک اپنی مرضی کے مطابق زندہ رہنے کی کوشش کی ہے یہ واقعی ایک جرم ہے، میں وعدہ کرتا ہوں کہ دوبارہ اس کا ارتکاب نہیں کروں گا۔ پھر کبھی احتجاج نہیں کروں گا، سورج کی طرح جلتے ہوئے یہ بلب بجھا دو میرے پاس زندگی کو بے بسی سے گزارنے کا راز ہے، میں نے دماغ میں بھوسہ بھر کر لبوں کو خشک آنتوں سے سی لیا ہے۔ میں اپنے لہو سے لکھ کر دیتا ہوں تا ابد میری زندگی ایک خاموش معافی کی صورت میں سسکتی رہے گی۔ میرا اعتراف مکمل ہو چکا ہے۔ مجھے آزاد کیا جائے۔''(۵)

اس اعتبار سے جواوپر اقتباس درج کیا گیا ہے وہ یہ غمازی کرتا ہے کہ جبر کی صورتِ حال میں فرد کی آزادی سلب کر لی گئی تھی اور یہ وہ زمانہ تھا جب سوچنے والوں اور لکھنے والوں کے لئے عرصۂ حیات تنگ ہو رہا تھا۔ جمہوریت کے ثمرات سے یہ معاشرہ خالی ہو رہا تھا۔ ہر طرف خوف و ہراس کے ساتھ ریاستی جبر اور تشدد کی فضا موجود تھی۔ سیاست دانوں پر جھوٹے مقدموں سے انہیں مارشل لاء کا حامی بنانے کے حربے استعمال ہو رہے تھے۔ ایسے میں انیس ناگی کا مسئلہ وہ پڑھا لکھا، انٹلچکوئل طبقہ ہے جو ادب اور شاعری کی تخلیق کرتا ہے۔ جو انصاف کے لئے لڑتا ہے۔ جو معلم ہوتے ہوئے اپنے طلباء کو فکری آزادی اور روشن خیالی کے ذریعے علم و ادب کی آگہی دیتا ہے۔ جب ہر طرف یہ خوف ہو کہ کوئی اس کی حرکات و سکنات پر نظر رکھے ہوئے ہے اور اس کی باتیں لکھ رہا ہے۔ اس کی جاسوسی کر رہا ہے اور اس کی سوچ پر پہرے بٹھانے کی کوشش کر رہا ہے تو پھر یہ خوف اس طبقے کی فکری صلاحیتوں کو دیمک کی طرح چاٹنے لگتا ہے۔ کچھ تو ملازمت کے بچانے کے لئے خاموشی اختیار کر لیتے ہیں۔ سمجھوتے کر لیتے ہیں اور کچھ ملک سے ہجرت کرنے پر مجبور ہونے لگتے ہیں۔ ہر صورت میں وہ اپنے وجودی اثبات کو نفی میں بدلنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

انیس ناگی نے ''دیوار کے پیچھے'' میں پاکستان میں لگنے والے تین مارشل لاؤں سے پیدا ہونے والے ماحول اور فضا کو دستاویزی شکل دے دی ہے اگرچہ اس میں صرف ایک مارشل لا کا زمانہ ہے لیکن وہ آنے والے زمانوں کے خوف کا اعلان کر رہا ہے۔ انیس ناگی نے فرانسیسی ادب کے فکشن کا بہت اثر قبول کیا۔ اس لئے ان کے اسلوب میں ایسی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو انسان کے وجودی اظہار کا استعارہ بن جاتی ہے۔ ایسی ہی ایک کیفیت درج ذیل اقتباس میں موجود ہے۔

> ''میری کھوپڑی کے لئے میرا ذہن بھاری ہے۔ میرے لئے میرا وجود بوجھل ہے۔ ہم سب ایک دوسرے کے لئے بھاری اور بوجھل ہیں۔ ہم سب کا صبر کا پیمانہ لبریز ہو چکا ہے۔ لیکن پھر بھی ہم ایک دوسرے کو اٹھائے ہوئے ہیں۔ ایک دوسرے کو گھسیٹتے ہوئے خاک اُڑاتے ہوئے چلے جا رہے ہیں۔ کسی سوچ کے بغیر، کسی منزل کے بغیر کیا ہر ایک کے لئے منزل ضروری ہے۔ جنگلوں میں گھاس کسی خواہش اور کسی ایما کے بغیر خود ہی اُگتا ہے۔ اور خود ہی خاشاک بن کر اُڑ جاتا ہے۔ میں گھاس ہوں۔ نہیں میں زندہ رہنے کی جبریت کا شکار ہوں۔''(۶)

اس ناول میں نچلے متوسط طبقے اور متوسط طبقے کے کرداروں کے ساتھ سرکاری اہل کار اور مختلف مافیا سے تعلق رکھنے والے وہ کردار جو اس طرح کے غیر جمہوری معاشروں میں پروان چڑھتے ہیں۔ اُن انسانی اقدار کی پامالی کا نوحہ کہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جہاں طمع لالچ، منافقت، بے اعتدالی، نفسانفسی، بے یقینی، مفاد پرستی، بے

معنویت، انفعالی کیفیت، بے اعتباری اور عدم تحفظ جیسے مسائل انسانی زندگی کی بصیرتوں کو تباہ و برباد کر دیتے ہیں۔ انیس ناگی نے ستر کی دہائی میں یہ محسوس کر لیا تھا کہ پاکستانی معاشرہ غیر انسانی ماحول کو پیدا کرنے میں کامیاب ہو رہا ہے اور یہ غیر انسانی ماحول آگے جا کر انتہائی خطرناک صورتِ حال پیدا کر دے گا جس میں انسان اپنی انسانی قدر کو کھو دے گا۔ اس لئے انیس ناگی نے تنقید اور شاعری کے ساتھ ہی ناول نگاری میں قدم رکھنے کا فیصلہ کیا کہ یہ میڈیم انیس ناگی کی فکری وسعت کے لئے بے حد موزوں تھا اس لئے انہوں نے اپنا پہلا ناول ہی ایسا لکھا جو تاریخ ساز ان معنوں میں ہے کہ اس موضوع پر پہلی بار اردو ناول میں وجودی نقطۂ نظر سے خارجی حقیقت نگاری اور سیاسی اور سماجی حقیقتوں کو آپس میں مدغم کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے ایک اقتباس اہم ہے۔

> ''لیکن معاشرے میں اس سچے آدمی کے لئے کوئی گنجائش نہیں ہے اس کا سامنا ایسے نظام سے ہوتا ہے جو غیر جمہوری، غیر منصفانہ اور منافقت سے پُر ہے۔ اس حوالے سے قاضی جاوید لکھتے ہیں۔ ''دیوار کے پیچھے'' اس مردود شہر میں فرد کی سرگذشت ہے جس کی سماعت میں فرق آ چکا ہے۔ جس میں عظمت اور امان نہیں محض سفلہ پن اور طمع ہے۔ جس میں جاننا جرم کے مساوی ہے۔ جہاں تمام رشتے ٹوٹ چکے ہیں۔ فرد اپنی شناخت کھو چکا ہے۔ وہ کنسٹریشن کیمپ میں اپنے نمبر کے حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔''(۷)

''دیوار کے پیچھے'' کا عنوان بے حد بامعنی ہے کہ کبھی کسی نے دیوار کے پیچھے دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ گویا یہ وہ تاریخ ہے جو دیوار پر لکھی ہوئی نہیں ہے۔ دیوار کے پیچھے لکھی ہوئی ہے جسے کوئی پڑھنا نہیں چاہتا۔

حواشی

۱۔ انیس ناگی، ''دیوار کے پیچھے''، خالدین، لاہور، ۱۹۸۰ء، ص: فلیپ
۲۔ ایضاً، ص ۴
۳۔ مظفر علی سید، ''ترجمہ فکشن: فن اور فلسفہ''، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۳
۴۔ انیس ناگی، ''دیوار کے پیچھے''، خالدین، لاہور، ۱۹۸۰ء، ص ۲۲
۵۔ ایضاً، ص ۲۷
۶۔ ایضاً، ص ۱۳۶
۷۔ حمیرا اشفاق، ''جدید اردو فکشن عصری تقاضے اور بدلتے رجحانات''، سانجھ، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۵

محسن نقوی کی مذہبی شاعری (حمد و نعت سے رِثائی ادب تک)

سید عنبر فاطمہ *
ڈاکٹر ہلال نقوی**

Abstract:

Mohsin Naqvi (1947 - 1996) is considered among some of the most renowned and unique litterateurs of Urdu Literature who revitalized Urdu Poetry in Pakistan through their skilled art and masterly imagination. In addition to being a well-distinguished romantic poet, Mohsin Naqvi is also known as an excellent orator, a well-known journalist and a skilled creator of both Urdu poetry and prose who held distinguished position among his contemporaries. Today, we do not find many litterateurs in contemporary Pakistani era that have tried, tested and recognised almost all genres of Urdu poetry. Accordingly, this fact makes Mohsin even more prominent that he even included specialities of Urdu poetry such as Hamd, Naat, Salam, Manqabat and Marsiya, in addition to his core competency of creating magnificent Urdu ghazals and nazms (poems). Mohsin Naqvi is widely regarded as a deep thinker. He does not think of religious poetry as merely a collection of poems but essentially pour out his beliefs, maturity, awareness and philosophy of life in it. The fact, that Mohsin created and presented new tactics, phraseologies and thoughts through his religious poetry that were clearly well-distinguished

* سکالر شعبہ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی۔
** شعبہ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی۔

from those of his contemporaries.The Topical division of Mohsin Naqvi's religious poetry from (Hamd-O-Naat to Risai Adab) shows that Mohsin Naqvi practiced in almost genres in religious poetry. In this context, a detailed analysis of Mohsin's religious poetry reveals that he took diligent care in keeping poetic trends and traditions, accent, phraseologies and power of expression alive.

پاکستان کی سرزمین سے تعلق رکھنے والی شخصیات جنھوں نے اپنی زندگی میں میدان ادب کو اپنے کمالِ فکر وفن سے منور کیا اور اصنافِ سخن میں مذہبی شاعری کو قدرِ اوّل کی حیثیت دی، ان میں محسن نقوی (۱۹۴۷ء۔۱۹۹۶ء) ممتاز ومنفرد حیثیت کے حامل ہیں۔ وہ مذہبی، سیاسی اور رومانی فکر کے شاعر، خطیب، صحافی اور شعری ونثری مضامین تخلیق کرنے والی شخصیت تھے۔ پاکستان کے موجودہ عہد میں ایسی شخصیات کم ہوں گی جو تمام اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرتی رہی ہیں۔ اس تناظر میں محسن نقوی کی شخصیت بہت اہم نظر آتی ہے کہ جنھوں نے اردو شاعری میں غزل نظم اور قطعہ کے علاوہ حمد، نعت، منقبت، سلام اور مرثیہ جیسی مذہبی اصنافِ سخن کو بھی اپنی شاعری میں برتا ہے۔ عام طور پر شعرا کی بیشتر شاعری پر تو کام ہوجاتا ہے لیکن مذہبی شاعری نظر انداز کردی جاتی ہے۔ اس ضمن میں یہ پہلو بھی اہم ہے کہ چونکہ مذہبی اصناف شاعری میں عوام الناس کے معتقدات کے غالب رجحانات کو پیش نظر رکھا جاتا ہے، اسی لیے حمد ونعت، منقبت وسلام اور مرثیے کو عقیدتی شاعری سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ تاہم اسی بنا پر ایک طویل عرصے تک یہ اصناف سخن محض عقیدتوں کے حصار میں مقید ہوکر نقادان ادب کی نظروں سے اوجھل رہیں یا پھر تنقید نگاروں نے انہیں محض اعتقادات پر مبنی شاعری سے معمور سمجھتے ہوئے انہیں اہمیت نہ دی اور باعث نقد ونظر نہ گردانا۔ اس حوالے سے جب ہم عالمی ادب کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ادبی دنیا میں ایسی کئی اہم اور نمایاں مثالیں موجود ہیں کہ جن میں تخلیق کاروں نے اپنے مذہبی تصورات اور عقائد کی ترجمانی اور عکاسی کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات کو ادب کی بہترین مثالوں کے طور پر بھی اجاگر کیا ہے۔ اس ضمن میں ویاس کی ''مہابھارت''، والمیکی اور تلسی داس کی ''رامائن''، ہومر کی ''ایلیڈ'' اور ''اوڈی سی''، ورجل کی ''اینیڈ''، دانتے کی ''ڈیوائن کامیڈی''، ملٹن کی ''پیراڈائز لاسٹ'' اور اسپنسر کی ''فیری کوئین'' کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان تمام ادبی تخلیقات میں کسی نہ کسی طور پر تخلیق کار نے اپنے عقائد اور مذہبی رجحانات کو نمایاں کیا ہے، تاہم دنیائے ادب کی نقد وتحقیق میں ان فن پاروں کو تخلیق کار کے ذاتی اعتقادات اور مذہب سے وابستگی کے جذبات پر جانچنے کے بجائے خالصتاً ادبی معیارات پر پرکھنے کے لیے سپرد تحقیق وتنقید کیا جاتا رہا ہے۔ اس پس منظر میں اردو کی مذہبی اصناف سخن کا جائزہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ مولانا حالؔی کی ''مسدس مدوجزر اسلام''، علامہ محمد اقبالؔ اور مولانا ظفرؔ علی خان کی ملت اسلامیہ کی شعوری بیداری کے ذیل میں لکھی جانے والی نظمیں، جوشؔ ملیح آبادی کی ''حسینؑ اور انقلاب'' اور حفیظؔ جالندھری کی ''شاہنامۂ اسلام'' وہ بہترین

تخلیقات ہیں جن میں تخلیق کاروں نے فرقہ ورانہ ذہنیت اور مسلکی نقطۂ نظر سے بالاتر ہو کر من حیث القوم تمام مسلمانوں کو تاریخ اسلام سے عزم وحوصلے اور اتحاد بین المسلمین کا درس دیا ہے۔ان شعری کاوشوں کو عوام الناس کے ساتھ ساتھ ناقدین ادب نے بھی اپنے تنقیدی مضامین کا موضوع بنایا۔اس طرح مذہبی شاعری پر تنقیدی افق کی وسعتیں مزید بڑھیں اور مذہبی اصناف سخن پر نقادوں کے تنقیدی رجحانات میں اضافہ ہوتا گیا اور اس حقیقت کا اعتراف کیا جانے لگا کہ مذہبی شاعری انسانی اقدار کے مطالعے کی معاون بھی ہے اور رہنما بھی۔مزید یہ کہ ان اصناف سخن میں طبع آزمائی کی بدولت شعرا کے مذہبی رجحانات میں تو اضافہ ہوا ہی ہے مگر یہ امر بھی خاصا اہم ہے کہ تنقید نگاروں کی توجہ اور دل چسپی بھی ان اصناف کی جانب بڑھتی نظر آتی ہے۔

محسن نقوی مذہبی شاعری کے حوالے سے ایک گہری فکر کے شاعر کی حیثیت رکھتے ہیں۔وہ مذہبی شاعری کو محض نظم کر دینے کا عمل نہیں سمجھتے تھے بلکہ اس میں شعور، جذبات، عقیدت اور آگہی کو بھی شامل رکھتے ہیں۔اس سلسلے میں ان کا کام خاصا دقیع ہے۔ان کے مذہبی شاعری کے مجموعے موج ادراک، فرات فکر اور حق ایلیا کے نام سے منظر عام پر آئے جنہیں محسن کی مذہبی کلیات ''میراث محسن'' میں یکجا کیا گیا ہے۔یہاں یہ نکتہ بھی اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے روایتی طرز فکر سے ہٹ کر عصری تقاضوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے نئی لفظیات، تراکیب اور خیالات پیش کیے، نیز مذہبی شاعری کے ضمن میں محسن نقوی تاریخی صداقت اور ادبی اسلوب کے مابین توازن قائم کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔محسن نقوی نے جن مذہبی اصناف میں طبع آزمائی کی ہے، اس تحقیقی مقالے میں ان تمام مذہبی اصناف سخن میں محسن نقوی کی شاعری کا بنیادی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔اس حوالے سے جب محسن کی حمد نگاری کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے حمدیہ اشعار میں شاعرانہ اسلوب، تراکیب، لب ولہجہ اور قوت بیان کو پوری طرح ملحوظ رکھا ہے، ان کی حمد نگاری میں مشاہدۂ کائنات، تاریخی حقائق کا ادراک، اللہ تعالیٰ کی بارگاہ میں احساس تشکر کے جذبات نمایاں نظر آتے ہیں۔پھر سب سے اہم رخ یہ ہے کہ ان کی حمد نگاری اس حقیقت کی مظہر ہے کہ محسن، قرآن حکیم کی آیات کے معانی ومفاہیم کا گہرا مطالعہ وشعور رکھتے تھے اور انہوں نے اپنی حمدیہ شاعری میں کئی جگہ موقع ومحل کی مناسبت سے اپنی انہی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے بہتر مثالیں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔محسن نقوی نے اپنی مذہبی شاعری میں روایت سے بھی استفادہ کیا ہے اور نئے اسالیب کی تلاش میں بھی سرگرداں رہے۔جہاں تک حمد کا تعلق ہے ان کا انداز بھی اللہ تعالیٰ کے تخلیقی مظاہر سے تعلق رکھتا ہے۔محسن کی حمدیہ شاعری کا مطالعہ اس امر کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ محسن کائنات کے مشاہدے کے ذریعے اللہ تعالیٰ کے وجود تک رسائی کی جستجو میں ہیں۔یقیناً محسن کے پیش نظر قرآن حکیم کی یہ آیت ضرور رہی ہوگی:

ترجمہ: ''بے شک آسمان اور زمین کے بنانے اور رات اور دن کے آنے جانے میں

نشانیاں ہیں عقل والوں کے لیے''۔

(القرآن: پارہ۴،سورۃ آل عمران،آیت۱۹۰)

محسن اپنے مشاہدہ کائنات کا پس منظر اس آیت سے یوں مربوط کرتے ہیں کہ ایک عام فہم قاری بھی با آسانی سمجھ سکتا ہے کہ ان کی حمدیہ شاعری کا خاص موضوع قرآن کریم کی آیات رہا ہے۔

اے عالم نجوم و جواہر کے کردگار!
اے کار سازِ دہر و خداوندِ بحر و بر
ادراک و آگہی کے لیے منزلِ مراد
بہر مسافرانِ جنوں، حاصلِ سفر
یہ برگ و بار و شاخ و شجر، تیری آیتیں
تیری نشانیاں ہیں یہ گلزار و دشت و در (۱)

اگر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ حمد گوئی کو جتنی محدود صنف سخن تصور کیا جاتا ہے، حقیقت اس کے برعکس ہے۔ کیونکہ انسان کے غور وفکر کے ساتھ ہی حمد باری تعالیٰ کے دریچے وا ہونے لگتے ہیں۔ انسان کی اپنی ذات کا عرفان اور مظاہر کائنات کے مشاہدے کے ذریعے معرفت رب العزت کے علاوہ وہ احسانات جو اللہ تعالیٰ نے ہمیں انسانی وجود میں دنیا میں بھیج کر عطا کیے ہیں، ان بخششوں کا ادراک کرتے ہوئے احساس تشکر، یہ وہ حقائق ہیں جنہیں اگر شعری جامہ پہنا دیا جائے تو خود بخود حمدیہ کلام وجود میں آجائے گا۔ اس ضمن میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ محسن نے وجود حق کے بارے میں اپنے وجدان و تخیل کو قرآن مجید سے ہم آہنگ کرلیا تھا، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ محسن نقوی کی حمدیہ شاعری میں جابجا قرآن وحدیث کے حوالے ملتے ہیں مثال کے طور پر قرآن کریم کی سورہ ق میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے:

ترجمہ: ''اور ہم اس کی شہ رگ سے بھی بڑھ کر اس کے قریب ہیں''۔

(القرآن: پارہ۲۶:سورہ ق،آیت۱۶)

محسن نے اسی حقیقت کو اپنی فکر کے مطابق یوں بیان کیا ہے:

اکثر یہ سوچتا ہوں کہ موج نفس کے ساتھ
شہ رگ میں گونجتا ہے لہو یا لہو میں تو (۲)

یہ امر مسلّمہ ہے کہ ہر ذی شعور انسان اللہ کے احسانات، اس کی نعمتوں اور بخششوں کا شمار نہیں کرسکتا۔ البتہ ان اکرام والطاف کے لیے اللہ تعالیٰ کا شکر گزار ضرور بننا چاہیے۔ یہ شکر گزاری نعمتوں میں فراوانی کا باعث بھی ہوگی اور نعمتوں کی حفاظت کا ذریعہ بھی۔ اللہ تعالیٰ کی ذات تو یوں بھی ''قدیم الاحسان'' ہے۔ اس کا فیض اپنی تمام مخلوقات پر

مسلسل اور مستقل جاری ہے۔اللہ تعالیٰ کے احسانات کا سلسلہ اس کی تخلیق کردہ ہر شے پر محیط ہے۔چاہے وہ چرند ہوں یا پرند، انسان ہوں یا جنات، مختلف موسموں کے انداز ہوں یا بلند و بالا پہاڑ و وسیع و بسیط سمندر، غرض کائنات کا ذرہ ذرہ اللہ تعالیٰ کے لطف و کرم اور احسانات و بخششوں سے فیضیاب ہے۔حمد نگاری میں محسن نقوی نے عقیدت مندانہ اظہار کے ساتھ نئی شاعرانہ تراکیب بھی استعمال کی ہیں جس سے محسن کی انفرادیت نمایاں ہوئی ہے۔مثلاً:

''شعاعِ لوحِ خفی'' سے تراشتا ہے وجود
''غبارِ قافِ قلم'' سے اجالتا ہے بدن!!!
اسی کے واسطے محشر، ''اسیرِ امرِ ظہور!''
اسی کے حکم سے دنیا نمو کی لے میں مگن
اسی کے لطف و کرم سے ''کشیدِ ابرِ بہار''
سجائے ''بطنِ صدف'' میں لب گہر پہ کرن
وہ کردگار دو عالم، ''خبیرِ سرِّ خفی''
''رفیقِ دل زدگاں'' کبریائے رمز کہن (۳)

موجودہ زمانہ میں جب کہ انسانوں کی اکثریت اپنے انفرادی اور اجتماعی مسائل کے لیے اللہ تعالیٰ سے شکوہ کناں و مایوس نظر آتی ہے، محسن کی حمدیں ایسے حالات میں رجائیت کا پیغام دیتی نظر آتی ہیں، جہاں ایک طرف محسن اللہ تعالیٰ کے احسانات گنواتے نظر آتے ہیں تو دوسری طرف تمام انسانوں کو خدائے برحق کی ذات پر کامل ایمان و بھروسے کا پیغام بھی دیتے ہیں۔مجموعی طور پر محسن کی حمد نگاری کے مطالعے سے جو تاثر ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ ان کے ہاں خدا کی ذات سے مایوسی و ناامیدی نظر نہیں آتی، بلکہ بہتر مستقبل کی امید ہے اور یہ ان کے اللہ تعالیٰ کی ذات پر مکمل بھروسے کی دلیل ہے۔عام طور پر شعرا اللہ تعالیٰ کے صفاتی ناموں سے اپنے شعری مضامین کو آراستہ کرتے ہیں۔محسن نقوی کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ وہ اس روایت سے ہٹ کر ثنائے رب تعالیٰ کرتے ہیں۔اور کہیں بھی احترام و تقدس کے رشتے کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ورنہ بسا اوقات یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ شعرا نے اپنی حمدوں میں ایسے الفاظ و اندازِ تخاطب اللہ تعالیٰ کے لیے استعمال کیے ہیں جو اللہ تعالیٰ کی شان کے زیبا نہیں۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو محسن اللہ تعالیٰ کی بڑائی بیان کرتے ہوئے بھی تمام تر احتیاطی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے نظر آتے ہیں۔پھر یہ رخ بھی اہمیت کا حامل ہے کہ محسن اپنی حمدوں میں تمام انسانوں کو اللہ تعالیٰ کی عبادت کی ترغیب دیتے بھی نظر آتے ہیں۔اس میں خاص نکتہ یہ ہے کہ یہ عبادت جبریہ طور پر کسی فرد پر مسلط نہیں کی جارہی بلکہ محسن نقوی نے معبودِ برحق کی

بارگاہ میں اس کے احسانات کو یاد کرتے ہوئے ان محبت سے لبریز جذبات کا اظہار کیا ہے جن کی بنا پر انسان کا دل خود بخود بارگاہِ الٰہی میں جھکتا چلا جاتا ہے۔ محسن نے بھی خدا کی ذات پر یقین کامل کے ساتھ عبادت کی کیفیت کو یوں بیان کیا ہے:

جھکا میں سامنے اُس کے تو سرخرو بھی ہوا
نہ شرمسار ہے سجدہ نہ ہے جبیں پہ شکن (۴)

ڈاکٹر سعادت سعید محسن کی حمدیہ شاعری کے بارے میں یہ لکھا ہے۔

''محسن نقوی کی مذہبی شاعری میں خدا کو مطلق، نور، خیر، قدیم، جسم سے ماورا اور وجود قرار دیا گیا ہے۔ انہوں نے کثرت پرستی کی بجائے وحدانیت کو تسلیم کیا ہے اور توحید وجودی کے نظریے کی پزیرائی کی ہے۔ اس نظریے میں رضائے الٰہی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ محسن نقوی نے اپنی شاعری میں جا بجا رضائے الٰہی کے تابع رہ کر عبادت، عمل اور ایمان کا رستہ اختیار کرنے کا عندیہ دیا ہے۔''(۵)

محسن کی نعت گوئی کے تجزیے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنی نعتوں میں جہاں رسول اکرمؐ کی سیرت کے مختلف گوشے، اوصاف اور صفات بیان کرنے کا التزام رکھا ہے وہیں ان کی نعت نگاری کا سماجی مقصد یہ ہے کہ نبی کریمؐ کی تعلیمات سے رہنمائی حاصل کر کے انفرادی وسماجی مسائل کا حل تلاش کیا جائے۔ محسن کی نعتوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں نے نعت گوئی میں موضوعات کے لحاظ سے یا اندازِ بیان کے اعتبار سے کوئی ایک طرز اختیار نہیں کیا ہے۔ بلکہ نعت کے حوالے سے اپنی عقیدت اور رسولؐ کی عظمت کو مختلف و متنوع اسلوب بیان میں نظم کیا ہے۔ ڈاکٹر ریاض مجید کی یہ تحریر مضامین نعت میں تنوع کے حوالے سے انتہائی اہم ہے:

''زمان و مکان کی بدلتی ہوئی صورت حال میں جب آپؐ کی سیرت مبارکہ کے نئے نئے پہلو اور امکانات ظاہر ہوئے تو آپؐ کے حوالے سے تہذیبی اور سماجی، تمدنی اور معاشرتی، معاشی اور اقتصادی، سیاسی اور تاریخی ان گنت موضوعات و مضامین نعت آشنا ہو گئے۔ آج کے دور میں نعتوں میں موضوعات کی یہ بوقلمونی اور رنگارنگی با آسانی دیکھی جا سکتی ہے۔ حضور اکرمؐ کی مدحِ و توصیف کے علاوہ آپؐ کی ذات، حیات، غزوات، معجزات، صفات، تعلیمات، احسانات، عادات و معمولات کے اذکار شخصی، واردات و کیفیات کے بیان، قومی و ملی مسائل کے ذکر۔۔۔۔۔ اپنے گناہوں کا احساس، اشک ندامت، رسول اللہؐ سے شفاعت طلبی، اپنے غموں کے مداوا کے لیے رسولؐ سے فریاد۔۔۔۔ جیسے مضامین بھی نعت کا موضوع ہیں۔''(۶)

محسن نے مضامین نعت میں ادب واحترام کے تقاضوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے مکمل بصیرت وشعور سے کام لیا ہے۔ چونکہ حضور اکرمؐ کی شان میں مدح وتوصیف ہر کس وناکس کے بس کی بات نہیں، کہ آپؐ کے احترام و ادب میں ذراسی بے احتیاطی اور چھوٹی سی لغزش بھی نعت نگار کے افکار والفاظ کے ساتھ ساتھ اس کے ایمان واعمال کی بربادی کا سامان کردیتی ہے، لہذا شاعر کو حفظ مراتب میں خدا اور اس کے حبیبؐ کا لحاظ رکھنا چاہیے۔ اس کے علاوہ فن نعت گوئی کا اہم ترین مقصد یہ ہے کہ لوگوں کے دلوں میں رسولؐ کی تعلیمات اور سیرت کے ذریعے احکامات الٰہی اور فرمودات نبویؐ کو عام کیا جائے۔ پھر یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ محسن نے نعت نگاری کو روایتی یا رسمی طور پر اپنانے کے بجائے بارگاہ رسالتؐ میں اپنی قلبی وروحانی وابستگی کا مظاہرہ کیا ہے۔ اور اس اظہار میں ان کا ادراک اور شعری شعور بھرپور انداز میں نمایاں ہوتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ اہم ہے کہ عام زندگی میں کوئی بھی انسان اپنا اظہار مدعا جذبات اور بے باکی کے ساتھ کرسکتا ہے۔ چاہے اس کی بات سنی جائے یا نقار خانے میں کہیں دب جائے اور یہی حال عشق مجازی میں بھی سامنے آتا ہے کہ محبوب بہرحال انسان ہی ہوتا ہے جس کا کوئی سماجی مرتبہ ہو یا نہ ہو مگر اپنے محبّ کی نظر میں وہ سب سے بڑھ کر اعلیٰ وارفع ہوتا لیکن مذہبی اصناف سخن کا معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ خاص طور پر صنف نعت کہ نعت گوئی اگر تلوار کی تیز دھار پر سفر ہے تو آنحضرتؐ سے خطاب، الفاظ و بیان کے اس پل صراط سے گزرنا ہے جس کے نتیجے میں روزِ آخرت پل صراط کے سفر کی کیفیت کا ہوگا ۷ یہی وجہ ہے کہ مذہبی شاعری میں جب صنفِ نعت تنقید کا موضوع بنی تو نقادان ادب خصوصاً نعتیہ تنقید نگاروں نے اسے وقت کی اہم ضرورت قرار دیتے ہوئے نعتیہ شاعروں کی اصلاح ورہنمائی کے لیے بھی ضروری قرار دیا۔ اس ضمن میں پروفیسر ڈاکٹر محمد اکرم رضا رقمطراز ہیں:

> ''نعت گو شعرا حضرات کی تعداد فکر وتخیل سے زیادہ ہوئی تو تنقید نعت کا تصور وقت کا تقاضا بن کر ابھرا۔ اگر تنقید وتحقیق کا پرچم اپنے وجود کا احساس نہ دلاتا تو رطب ویابس کے نام پر نعت میں وہ کچھ آنے لگتا جو کسی صاحب ایمان کو گوارہ نہیں تھا۔ تنقید وتحقیق کا مطلب تنقیص وعیب جوئی نہیں بلکہ اصل مقصد نعت کی شاہراہ پر چلنے والوں کی رہنمائی ہے۔''(۷)

اس ضمن میں نقادوں نے فنِ نعت گوئی کے حوالے سے کچھ اصول وقواعد وضع کیے ہیں اور انہی کو معیار تنقید بنا کر نعتیہ شاعری کو موضوع تنقید بنایا جاتا ہے۔ ان میں اہم ترین رہنما اصول یہ ہیں کہ تخلیق نعت کے عمل میں شاعر اپنی پروازِ تخیل کو شرعی حدود وقیود کے اندر رکھے اور فضائل حضرت محمد مصطفیٰؐ کے بیان میں عقائد کی تفصیلات و جزئیات تک کی صحت کا خیال اور نبیؐ کی تعلیمات کو مدِ نظر رکھے۔ آپؐ کے ذکر میں اپنے جوش جذبات کے ساتھ عقل وخرد اور ہوش کو بھی ملحوظ رکھے۔ سیرتؐ طیبہ پر گہری نظر، تعلیمات نبویؐ سے دلی لگاؤ اور وابستگی، مقصد بعثت سے آگاہی

، ادراک مقام نبوتؐ، دینی امور ومسائل سے واقفیت، تزکیہ قلب ونگاہ، باطنی طہارت، عقیدے کی پختگی، جذبات کی صحت وصداقت اور تاریخ عہد رسالتؐ سے بہرہ وری بھی ضروری ہے ۹۔ ان تنقیدی اصولوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے جب محسن نقوی کی نعت نگاری کا تنقیدی مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے رسمی نعت گوئی نہیں کی بلکہ پوری دیانت داری اور ذمہ داری کے ساتھ نعت شناسی کا حق ادا کیا ہے۔ ان کی نعتوں میں حُسنِ تاثیر کا جوہر تو ہے ہی مگر ایک خاص بات جو انہیں دوسروں سے ممیّز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ محسن کی نعتیں ان کے تاریخ اسلام کے وسیع وعمیق مطالعے ومشاہدے کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں۔ رسول کریمؐ کی قدسی صفات کے ذکر میں، جہاں عموماً شعرا کے قلم سے حفظ مراتب کا دامن چھوٹ جاتا ہے اور وہ کیف ومستی کے عالم میں وہ کچھ بھی کہہ جاتے ہیں جو آداب نعت کے شایان شان نہیں، مگر محسن نے ہمیشہ آداب ومراتب کا لحاظ قائم رکھا ہے۔ یہاں تک کہ فضائل وشمائل حضرت محمد مصطفیؐ بیان کرنے میں محسن کسی زمینی شے کو تشبیہ یا استعارہ قرار دینے کے بجائے قرآن حکیم کی آیات والفاظ کو یوں مستعار لیتے ہیں:

آیات تیرےؐ حسن خدوخال کی مثال
واللّیل تیری زلف ہے رخسار والقمر
والعصر زاویہ ہے تیریؐ چشم ناز کا
والشّمس تیریؐ گرمیٔ انفاس کا شرر
یٰسین تیرےؐ نام پہ الہام کا غلاف
طٰہٰ تراؐ لقب ہے، شفاعتؐ ترا ہنر (۱۰)

محسن کی نعت نگاری کے یہی وہ خاص رخ ہیں جن کی وجہ سے اصغر ندیم سید نے یہ لکھا ہے:

''محسن ایک اچھے شاعر تھے خاص طور پر انہوں نے جو نعتیہ شاعری کی، وہ اس قدر اعلیٰ ہے کہ اسے ان کا ایک بڑا کام قرار دیا جا سکتا ہے۔''(۱۱)

محسن نقوی کی منقبتوں کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان میں گویا عقیدت کا ایک دریا رواں ہے۔ ان کی منقبت نگاری آل رسولؐ اور ائمہ کرامؑ کی محبت کا وہ رخ عیاں کرتی ہے، جو محسن کے عقیدے کے مطابق رسولؐ سے نہایت قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ محسن کی منقبت نگاری کے حوالے سے قتیل شفائی کا تجزیہ بھی ایک اہم حوالہ ہے جس میں انہوں نے یہ لکھا ہے:

''سید محسن نقوی کو شاعر اہل بیتؑ کے لقب سے بھی یاد کیا جاتا ہے اور میں اقرار کرتا ہوں کہ محسن کی مولائی اور کربلائی شاعری میں بھی اتنی دلکشی اور دلربائی ہے کہ اس پر ایمان لائے بغیر چارا نہیں۔۔۔۔ وہ اپنی ذات میں کائنات کی وسعتیں رکھنے والا شاعر تھا۔

اسے اپنے عہد کے تقاضوں کا اس حد تک احساس تھا کہ لمحہ بہ لمحہ آگے بڑھتے ہوئے
مسائل حیات سے پیچھے رہ جانا اس کے نزدیک پسپائی سے کم نہیں تھا۔"(۱۲)

قتیل شفائی کے ان تاثرات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ محسن نے منقبتوں میں مسائل دوراں کے حوالے سے بھی نئے موضوعات نمایاں کرنے کے ساتھ ساتھ ان مسائل کے حل کی کوششوں کے طور پر اہل بیتؑ وآل محمدؐ کی سیرت کو مشعل راہ بھی بنایا ہے۔ان کے نزدیک وطن عزیز کا سب سے بڑا مسئلہ فرقہ واریت اور اس سے پیدا ہونے والے تعصّبات وقتل وغارت گری تھا۔چنانچہ انہوں نے اپنی منقبتوں کو محض اپنے مسلک کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ مسلمانوں کے تمام مسالک کے اتحاد ویگانگت کو اہمیت دیتے ہوئے فروعی اختلافات کو رفع کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔سیرت آل محمدؐ کے وہ رخ جو من حیث القوم تمام مسلمانوں کے لیے باعث عقیدت ولائق تقلید ہیں،محسن دنیائے اسلام کو انہی ہستیوں کے نقش قدم پر چلنے اور امن ومحبت کا درس دیتے نظر آتے ہیں۔اپنی منقبتوں میں عقائد کے اظہار کو محسن مسلط کرنے کے بجائے اپنے ممدوحین کی سیرت وکردار کے وہ گوشے نمایاں کرتے ہیں جن پر تمام مورخین کا اتفاق ہے۔مزید یہ کہ انہوں نے منقبتوں میں دیگر مکاتیب فکر سے تعلق رکھنے والے افراد کو طنز وحقارت کا نشانہ ہرگز نہیں بنایا بلکہ اتحاد بین المسلمین کی شعوری کوشش کی ہے جو وقت کا اہم ترین تقاضا بھی ہے۔وہ تمام مسالک کو متحد ہوکر مذہب اسلام کی طاقت وقوت بننے کی اور تمام مسلمانوں کو ایک قوم ہوکر وطن عزیز کی حفاظت کرنے کی ترغیب دیتے نظر آتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کی منقبتوں میں وسعت نظری اور وطنیت کا تصور بھی کھل کر سامنے آتا ہے۔محسن نقوی اتحاد بین المسلمین کو پاکستان کی اہم ترین ضرورت سمجھتے تھے۔اسی لیے انہوں نے اپنی مذہبی شاعری کو تمام تر تعصّبات سے بالاتر رکھا۔اپنے عقائد کا اظہار تو ضرور کیا مگر اختلافی اور مسلکی موضوعات سے اپنے قلم کو بچائے رکھا۔انہوں نے اپنی منقبتوں میں آل محمدؐ کے اطاعتِ خداوندی،صبر وایثار،جرات وبہادری،ثابت قدمی وشجاعت اور توکل وقناعت کے موضوعات کو بھرپور انداز میں اجاگر کیا ہے۔مثال کے طور پر حضرت زینبؑ کی مدح میں یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

طاعت میں بے مثال، شجاعت میں بے بدل
قدموں میں بھی ثبات، ارادوں میں بھی اٹل
سیرت میں بردبار، بصیرت میں بے خلل
معیار باوقار تو گفتار برمحل
انساں کو زندگی کا قرینہ سکھا گئی
زینبؑ حسینیت کو بھی جینا سکھا گئی (۱۳)

محسن نقوی کی منقبت نگاری کے تنقیدی مطالعے میں ناقدین کی آرا کی روشنی میں کئی پہلو زیر بحث لائے جا سکتے ہیں۔ مثلاً کم وبیش تمام نقادوں کا یہ خیال ہے کہ محسن نے اپنی عقیدتوں اور محبتوں کو بارگاہ اہل بیتؑ وآل محمدؐ کے حضور نچھاور کرنے میں اس قلبی تعلق کا بے پناہ اظہار بھی کیا ہے جس کی وجہ سے انہیں محض رسمی منقبت نگار قرار نہیں دیا جا سکتا۔ حمد ونعت کی طرح منقبتوں میں بھی انہوں نے خوبی سے نئی تراکیب اور لفظیات کو برتا اور غزل گوئی پر عبور ہونے کی بنا پر تغزل کا رنگ بھی منقبتوں میں شامل کیا۔ اس ضمن میں سید وحید الحسن ہاشمی نے اسے ان کی انفرادیت سے تعبیر کرتے ہوئے یہ لکھا ہے:

> ''محسن نقوی بزم شاعری کے نہایت رنگیلے اور رسیلے شاعر تھے۔ انہوں نے جوش ملیح آبادی اور قیصر بارہوی کی مذہبی شاعری کا بڑی گہری نظر سے مطالعہ کیا۔ جوش سے نئی نئی تراکیب کی تہذیب ووضع داری اور قیصر بارہوی سے انوکھا پن اور تیکھا پن لے کر اپنی ایک الگ اور منفرد راہ نکالی۔ غزل کی جدید روایت پر دسترس ہونے کی وجہ سے ان کی منقبتوں میں بھی تغزل رچ بس گیا ہے۔'' (۱۴)

محسن کے سلاموں کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ان کے نزدیک سلام نگاری محض گریہ وزاری کا ہی نام نہیں بلکہ واقعہ کربلا سے حاصل کی جانے والی آگہی کو، قلم وقرطاس کے ذریعے عوم الناس کے ذہنوں میں منتقل کیا جائے۔ اس ضمن میں انہوں نے ان تہذیبی اقدار اور سماجی رویوں کا خاص خیال رکھا ہے جو خانوادۂ رسولؐ وآل رسولؐ کا بنیادی وصف ہیں۔ حمد ونعت اور منقبت کے بعد جب محسن نقوی کی سلام نگاری کا تنقیدی مطالعہ کیا جاتا ہے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے سلاموں میں شہدائے کربلا سے محض رسمی عقیدت کا مظاہرہ نہیں کیا بلکہ ان کی سلام نگاری کے پس منظر میں واقعات کربلا ایک تدریجی انداز میں نظر آتے ہیں۔ پھر محسن کے سلاموں میں ان کے وہ افکار بھی نمایاں ہیں جن کی بدولت وہ واقعۂ کربلا کو درسِ ہدایت ورہنمائی تصور کرتے ہوئے اپنی زندگی کی مشعل راہ بناتے ہیں۔ انہوں نے امام حسینؑ کی شہادت عظمیٰ سے حق وباطل اور خیر وشر کے مابین جو امتیاز دیکھا ہے اسے وہ کربلا کا ابدی پیغام سمجھتے ہیں اور اسی پیغام سے اپنی فکر وآگہی کو جلا بخشتے ہیں۔ محسن کی سلام نگاری کے پس منظر میں ان کی فکر کا سب سے نمایاں پہلو یہی ہے کہ وہ کربلا کے واقعے کو رہتی دنیا تک کے لیے حق اور باطل کا استعارہ سمجھتے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ تمام عالم اسلام کو اپنی اس فکر سے شناسا کرنا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سید فخر الدین بلّے نے ان کی شاعری کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ محسن نقوی کے سلاموں کا ایک اہم رخ وہ تغزل ہے جس کے بارے میں سب ہی نقادوں نے نشاندہی کی ہے۔ گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ محسن کی سلام نگاری میں تغزل کا رنگ کافی نمایاں ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ چونکہ محسن نے مذہبی شاعری سے قبل غزل کے میدان میں بھرپور انداز میں طبع آزمائی کی تھی اور سلام بھی غزل ہی کی ہیئت میں کہے جاتے ہیں لہذا محسن کو مذہبی شاعری کی اصناف میں صنف سلام،

تغزل کے اظہار کے لیے سب سے زیادہ موزوں لگی۔ گو کہ سلام اپنے موضوع کے اعتبار سے بعینہٖ غزل جیسے تغزل کا متحمل نہیں تاہم محسن نے شرعی آداب کا لحاظ رکھتے ہوئے اپنے سلاموں میں تغزل کو بھی نمایاں کیا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر محمد رضا کاظمی کہتے ہیں:

> ''کچھ شاعر ایسے ہیں خصوصاً اردو میں جنہوں نے غزل سے آغاز کیا مگر بعد میں مذہبی شاعری کی طرف آ گئے ان میں میر انیس، میر زادبیر بھی ہیں۔ محسن نقوی ان شاعروں میں جنہوں نے اپنا اعتبار قائم کیا غزل کہہ کر مگر بعد کو کل وقتی مذہبی شاعر بن گئے۔ غزل کی جو ایک صفت ہوتی ہے تغزل وہ غزل سے مشروط نہیں ہوتی۔ تغزل ایک کیفیت اور مزاج کا نام ہے جس کا ایک جز غنائیت ہے اور ایک جز تہذیبی رچاؤ۔ جب محسن نقوی نے مذہبی شاعری کا آغاز کیا تو ان صفات نے ان کی شعری بلاغت میں بطور خاص اضافہ کیا اور وہ درمیانی صف سے نکل کر صف اول کے مذہبی شاعر شمار ہوئے۔''(۱۵)

محسن کے اس رنگ تغزل کو سلاموں کے ان اشعار میں با آسانی دیکھا جا سکتا ہے:

پھول مہکے جو بہاروں میں تو سوچا میں نے
کن شہیدوں کے لیے سرخ قبائیں آئیں؟
مسکراتے ہوئے تاروں نے جھکالیں آنکھیں!
یاد جب بھی علی اصغرؑ کی ادائیں آئیں (۱۶)

.....

چمن والو علی اصغرؑ سے سیکھو
خزاں میں مسکرانے کا قرینہ
دمکتا ہے سدا اشکوں کی مے سے
دل مومن کا نازک آبگینہ (۱۷)

یہ حقیقت ہے کہ محسن نقوی نے سلام نگاری میں شہدائے کربلا کی قربانی کی اہمیت کو کئی زاویوں سے واضح کیا ہے۔ شہداؑ کی قربانی وایثار، صبر وتوکل، شجاعت و بہادری اور وفا شعاری کو جس انداز میں بیان کیا گیا ہے اسے محسن کی سانحہ کربلا سے دلی وابستگی کا مظہر قرار دیا جا سکتا ہے۔ چھ ماہ کے ننھے علی اصغرؑ سے لے کر اسّی سال کے مسلم بن عوسجہ کی قربانیوں کو محسن نے اپنے سلاموں جس انداز سے بیان کیا ہے اس میں دردانگیزی تو موجود ہے مگر باطل قوتوں اور ظلم وجور کے آگے پسپائی اور شکست کے آثار نظر نہیں آتے۔

محسن کے سلاموں کی خاص بات یہ ہے کہ جذبات کی حد سے گزرتے ہوئے وہ اپنے عقائد کے اظہار میں تعصّبات کا شکار نہیں ہوتے۔شہدائے کربلا سے مودّت کا جذبہ انہیں نوع انسانی سے محبت کرنا سکھاتا ہے۔محسن کا یہی جذبہ محبت ان کی مذہبی شاعری کی اساس ہے۔انہوں نے اپنے افکار کے ذریعے نہ تو دوسرے عقائد کے ماننے والوں کی تضحیک کی اور نہ ہی تعصّبات میں مبتلا ہوکر مسلکی اختلافات کو ہوادی۔شہدائے کربلا کی شان میں کہے گئے ان کے سلام اس حقیقت کا کھلا ثبوت ہیں کہ ان کی مذہبی شاعری میں عشق رسولؐ وآل رسولؐ وشہدائے کربلا ہی ہر طرف منعکس ہوتا ہے۔اس بات کی تائید بلا امتیاز مسلک وعقیدہ سبھی کرتے نظر آتے ہیں،جیسا کہ حفیظ تائب نے یہ کہا ہے:

> ''ان کا ایک بڑا حوالہ یہ تھا کہ وہ شاعر رسولؐ وآل رسولؐ تھے۔میں نے انہیں کئی مسالموں میں ذکر آل رسولؐ کرتے سنا ان کی ارادت بے کنار تھی اور حسن کلام بھی بے پناہ۔۔۔۔میں نے ان میں تعصب ہرگز نہیں دیکھا۔''(۱۸)

محسن نقوی نے مرثیہ نگاری کے تناظر میں امام حسینؑ کو جابر وظالم قوتوں کے خلاف نبرد آزمائی کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ان کا مرثیہ امام حسینؑ کی سیرت کے بعض اہم گوشوں یعنی اطاعت وعبادت الٰہی اور صبر ورضا کی وہ اعلیٰ منزلیں جو امام حسینؑ نے میدان کربلا میں طے کی ہیں،ان کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔نیز تہذیبی اقدار کا آئینہ دار ہونے کے ساتھ ساتھ صبر حسینیؑ سے ظلم وستم کو شکست دینے کا درس بھی دیتا نظر آتا ہے۔محسن نے جہاں منقبت وسلام میں واقعۂ کربلا اور انسانی فکر پر اس کے دوررس اثرات کا ذکر بھرپور انداز میں کیا ہے وہیں اپنے مرثیے میں بھی واقعۂ کربلا سے متعلق کئی اہم زاویوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔اس ضمن میں ان کے مرثیے ''صبر۔شبیرؑ کے سجدے سے ظفر یاب ہوا'' کا حوالہ رثائی ادب میں اہمیت کا حامل ہے۔محسن کا یہ مرثیہ مختصر مرثیوں میں شمار ہوتا ہے اور موضوع وکیفیت کے اعتبار سے اس پر کلاسیکی مرثیے کے بجائے جدید مرثیے کا رنگ غالب ہے۔یوں تو محسن نے کئی منقبتی مسدس بھی لکھے ہیں جن کے اختتامی اشعار میں رثائی رنگ بھی نمایاں ہوتا ہے،تاہم انہیں مرثیہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔یہی وجہ ہے کہ محسن کے تمام تر مذہبی کلام میں جو باقاعدہ مرثیہ موجود ہے وہ صرف ایک ہی ہے،باقی عزائیہ نظمیں ہیں یا منقبتی مسدس جن پر بعض ناقدین کو مرثیے کا گمان بھی ہوتا ہے مگر اپنے موضوع،مزاج اور اجزا کے لحاظ سے وہ مرثیے میں شمار نہیں۔چنانچہ جب محسن نقوی کی مرثیہ نگاری کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا تو ان کے مرثیے ''صبر۔شبیر کے سجدے سے ظفر یاب ہوا'' کے حوالے سے ان کی فکر کے کئی پہلو بھی سامنے آئے۔مثال کے طور پر ''صبر۔شبیرؑ کے سجدے سے ظفر یاب ہوا'' میں محسن نقوی نے صبر کی تعریف،تشریح اور وضاحت انتہائی بہترین مثالوں سے دی ہے۔اس مرثیے میں امام حسینؑ صبر کے تاجدار کے طور پر نظر آتے ہیں۔مگر اس صبر میں اختیار،فتح،خود اعتمادی،کامرانی،بلند

ہمتی، مضبوط قوت ارادی کی مجسم تصویریں امام حسینؑ کے ہر فعل سے عیاں ہیں۔ حسینؑ کا صبر انقلاب کا پیش خیمہ ہے۔ حسینؑ کا صبر اس انقلاب کی دلیل ہے جس نے بشر کو یہ فکری شعور عطا کیا کہ تا قیامت باطل سے نبرد آزمائی کرنی ہے، باطل کے سامنے کبھی سر نہیں جھکانا۔ یہ فکری رویہ صبر حسینؑ کے مظاہر سے جھلکتا ہے۔ محسن نقوی، صبر حسین کو نہ صرف ایک تہذیبی قدر کے طور پیچنوا رہے ہیں بلکہ صبر حسینؑ کو انقلاب کا محرک اول بھی قرار دیتے ہیں۔ محسن نے اس مرثیے میں امام حسینؑ کو فاتح کے طور با اختیار و کامران پیش کیا ہے۔ مگر اس کا یہ تاثر نہیں لینا چاہیے کہ حسینؑ چونکہ فوق بشر ہیں اس لیے ان کے لیے مصائب سہنا آسان ہے۔ حسینؑ صبر کی انتہا، جرات و ہمت کی بلندی اور ارادوں کے اٹل ہونے کا ثبوت دیتے ہوئے حق کی حفاظت کے لیے، اسلام کی سربلندی کے لیے، ذبح عظیم پیش کرتے ہیں۔ حسینؑ اپنے لہو سے دین اسلام کو سیراب کر دیتے ہیں۔ امام حسینؑ کے جذبۂ جہاد کا روحانی ارتقا اس جذبے کی ترجمانی کرتا ہے جو جدید مرثیے کا بنیادی مقصد ہے۔ اس مرثیے کو پڑھ کر مجموعی طور پر جو تاثر ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ محسن مرثیہ نگاری میں جوشؔ ملیح آبادی سے متاثر تھے [19]۔ جوشؔ کی فکر میں بیعت باطل سے انکار اور راہ حق میں ثبات قدموں کے ساتھ جہاد کی ایک ولولہ انگیز للکار ہے اور ساتھ ہی ساتھ اصلاحِ معاشرہ اور عصری شعور نظر آتا ہے۔ یقیناً محسن نے بھی وطن عزیز میں جبر، ظلم اور آمریت کے تسلط دیکھے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی مرثیہ نگاری میں حسینؑ حق گوئی کا استعارہ بن کر سامنے آتے ہیں:

وہ حسینؑ ابن علیؑ ، زندہ و تابندہ حسینؑ
تا ابد اپنے اصولوں میں وہ پائندہ حسینؑ
اپنے زخموں کی شعاعوں سے وہ رخشندہ حسینؑ
حق کی تجسیم وہ نبیوں کا نمائندہ حسینؑ
وہ جو میثاق کے ہر لفظ کی تجدید بھی ہے
جس کی مقروض نبوت بھی ہے توحید بھی ہے **(۲۰)**

محسن کے ہاں مرثیے میں کہیں کہیں مصطفیٰ زیدی کے مرثیے کے رنگ بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ یہ رنگ اس نمائندہ سوچ کا ہے جو اس وقت کے ہر دردمند، باضمیر، انسان کے جذبات کا آئینہ دار ہے۔ محسن نے یوں تو دیگر اصناف سخن میں بھی جذبات نگاری کی مثالیں پیش کی ہیں خاص طور پر مذہبی شاعری میں کبھی اپنے عقیدت مندانہ جذبات کو لفظی جامہ پہنایا ہے تو کبھی برگزیدہ ہستیوں کے احساسات و جذبات کی قلمی تصویریں بنائی ہیں۔ لیکن اگر ان جذبات میں جامعیت کو دیکھنا ہو تو محسن کا مرثیہ اس کی عمدہ مثال ہے۔ محسن نے اس مرثیے میں روزِ عاشور تمام شہدا کی قربانیوں کے بعد امام حسینؑ کے قلبی جذبات کی کیفیت یوں رقم کی ہے:

جس نے شاداب چمن پل میں اجڑتے دیکھا
جس نے چپ رہ کے عزیزوں کو بچھڑتے دیکھا **(۲۱)**

اس آخری مصرعے میں چپ رہ کے بلاغت کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ یہ امر حسینؑ کا صبر جمیل عیاں کر رہا ہے اور یہی ''چپ'' امام حسینؑ کے جذبات و احساسات کی بھرپور عکاسی بھی کر رہی ہے۔ پھر یہ بھی کہ اس ''چپ'' میں شکست کا عنصر شامل نہیں بلکہ اس خامشی میں صبر کا بحر بیکراں موج زن ہے۔ یہ وہ چپ ہے جو حسینؑ کے پایۂ استقامت کے ثبات کو ظاہر کرتی ہے اور یہ چپ اپنے اندر وہ ہزاروں طوفان لیے ہوئے ہے جن کی منزل ایک ایسے انقلاب زمانہ پر منتج ہے جو ظلم و جور، جبر و استبداد اور محرومی و ناانصافی کے خلاف اجتماعی طرزِ فکر بن کر ابھرے گا۔ محسن نے اپنے مرثیے میں امام حسینؑ کے جذبات کے اظہار میں کئی جگہ عمدہ الفاظ و تشبیہات و استعارے برتے ہیں جس سے کلام میں حسن و تاثیر پیدا ہوگئی ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر نے یہ لکھا ہے:

> ''محسن نقوی کی مذہبی شاعری کا مطالعہ کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ محسن نقوی نے شاعری سے محض رلانے کا کام لینے کی کوشش نہ کی بلکہ اپنے اشعار میں شاعرانہ محاسن پیدا کرنے کی بھی کوشش کی، ایسی شاعرانہ سعی جسے تنقیدی پزیرائی بھی ملی۔''**(۲۲)**

اردو زبان و ادب کے ناقدین کی آرا کو پیش نظر رکھتے ہوئے محسن نقوی کی مذہبی شاعری کا مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ محسن نے مذہبی اصناف میں جس مقصد کو اولین ترجیح دی ہے وہ خدا و مخلوق کے درمیان محبت، اطاعت و خداوندی، تعلیمات نبویؐ کی ترویج، اسوۂ حسنہ اور اہل بیتؑ و آل رسولؐ کی سیرت کے ان گوشوں کو اجاگر کرتا ہے جن کی پیروی کرنے میں تمام عالم اسلام کو متحد ہونا چاہیے۔ محسن نے اپنے قلم سے ہمیشہ معاشرے میں موجود باطل قوتوں اور جبر و ناانصافی کے خلاف کلمہ جہاد بلند کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افتخار عارف نے ''بیادِ محسن'' میں محسن کی مذہبی شاعری کے بارے میں اپنے تنقیدی افکار یوں نمایاں کیے ہیں:

> ''زبان و بیان پر کامل دسترس رکھنے والا یہ شاعر اپنے موضوعات کے اعتبار سے بھی اپنے ہم عصروں میں مختلف تھا اور اپنے اسلوب کے اعتبار سے بھی ایک جداگانہ شناخت رکھتا تھا۔ غزلیں، نظمیں، نعتیں، سلام، منقبت، مرثیے جس بھی صنفِ سخن میں نکل جاتا اپنی علیحدہ شناخت کے سبب ممتاز نظر آتا۔۔۔۔۔ محسن نقوی ادب کے اس قبیلے سے تھا جو لفظ کو اللہ کی عنایت سمجھتے ہیں اور توفیقِ شعر کو خیر کی ترویج و فروغ، عدل و

مساوات اور خیر و خوبی سے معاشرے کو تبدیل کرنے کی جدوجہد کے لیے لازم و واجب جانتے ہیں۔ بساط بھر کوشش کرتے ہیں کہ یہ دنیا ظلم کی بجائے عدل، باطل کے بجائے حق اور بدی کے بجائے نیکی سے بھر جائے۔ لکھنا محسن کا کام تھا سو اُس نے لکھا اور جم کر لکھا۔ اہل پاکستان نے بلا اختلافِ مذہب و مسلک اُس کے شعر کی داد دی اور اس کے کلام کو آنکھوں سے لگایا۔'' **(۲۳)**

حوالہ جات

۱۔ محسن نقوی، موج ادراک، مشمولہ میراثِ محسن، (مرتبہ) خالد شریف، ماورا پبلشرز، لاہور، بار اول، جنوری ۲۰۰۴ء، ص ۱۱

۲۔ ایضاً، ص ۱۲

۳۔ ایضاً، فرات فکر، مشمولہ میراث محسن، ص ۹۔۱۱

۴۔ ایضاً، فرات فکر، مشمولہ میراث محسن، ص ۱۱

۵۔ سعادت سعید، ڈاکٹر، برقی مکتوب (Email) (غیر مطبوعہ)، بنام عنبر فاطمہ، ۶ دسمبر ۲۰۱۳ء

۶۔ ریاض مجید، ڈاکٹر، مقالہ: نعت، مشمولہ نقوش لاہور، رسول نمبر، جلد دہم، شمارہ ۱۳۰، جنوری ۱۹۸۴ء، ص ۲۰۔۲۱

۷۔ سید ابوالخیر کشفی، ڈاکٹر، نعت شناسی، نعت ریسرچ سینٹر، کراچی، بار اول، ۲۰۱۱ء، ص ۲۹

۸۔ محمد اکرم رضا، پروفیسر، ڈاکٹر، نعتیہ ادب کے تنقیدی نقوش، نعت ریسرچ سینٹر، کراچی، مئی ۲۰۱۲ء، ص ۸

۹۔ عبداللہ شاہین، پروفیسر، نعت گوئی اور اس کے آداب، دارالسلام، سعودی عرب، ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۲۔۱۸۳

۱۰۔ محسن نقوی، فرات فکر، مشمولہ میراث محسن، ص ۲۶

۱۱۔ اصغر ندیم سید، تعزیت نامہ، مشمولہ اس نے کہا آوارگی، (مرتبہ) افضال شاہد، ماورا پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۲۳۰

۱۲۔ قتیل شفائی، تعزیت نامہ مشمولہ اس نے کہا آوارگی، ص ۲۳۱

۱۳۔ محسن نقوی، موج ادراک، مشمولہ میراث محسن، ص ۱۳۳

۱۴۔ سید وحید الحسن ہاشمی، مکتوب (غیر مطبوعہ)، بنام عنبر فاطمہ، ۵ مئی ۲۰۰۸ء، لاہور

۱۵۔ محمد رضا کاظمی، ڈاکٹر، (ایک رسمی انٹرویو)، عنبر فاطمہ، ۱۰ مئی ۲۰۰۸ء، کراچی

۱۶۔ محسن نقوی، فرات فکر مشمولہ میراث محسن، ص ۱۴۴

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۱۸۔ حفیظ تائب، تعزیت نامہ، مشمولہ اس نے کہا آوارگی، ص۲۲۹
۱۹۔ ہلال نقوی، ڈاکٹر، بیسویں صدی اور جدید مرثیہ، محمدی ٹرسٹ لندن، کراچی، باراول، فروری ۱۹۹۴ء، ص۳۰۷
۲۰۔ محسن نقوی، فرات فکر مشمولہ میراث محسن، ص۹۲
۲۱۔ ایضاً، ص۹۳
۲۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مکتوب (غیر مطبوعہ)، بنام عنبر فاطمہ، ۱۷ جون ۲۰۰۸ء، لاہور
۲۳۔ افتخار عارف، مضمون: بیادِ محسن، مشمولہ ماہنامہ ماورا انٹرنیشنل، لاہور، محسن نقوی نمبر، جلد۸، شمارہ۱، جنوری ۲۰۰۷ء، ص۷

ملتان کے نمائندہ نظم گو شعرائے اردو کے فکری وفنی ماخذات

وسیم عباس*

ڈاکٹر روبینہ ترین**

Abstract:

This article is a study of The intellectual and artistic sources of the leading poets of Multan. The poets, movements, trends and traditions which inspired the poets of Multan have been discussed. Motives of verse writing, shaping the intellectual direction and style of specified poets of Multan are also discussed in this article.It provides a background for the analysis of the modren poem of Multan so that poetic taste of this area may be presented in a better way.

مرزا غالب نے اگرچہ صریر خامہ کو نوائے سروش سے تعبیر کیا ہے۔لیکن درحقیقت کسی بھی شاعر کا فکر وفن اس کے پیشرو اور معاصر شعراء مصنفین ،نظریات،تحریکات سے ضرور متاثر ہوتا ہے فکری وفنی ماخذات کا مطالعہ اس لحاظ سے بڑی افادیت کا حامل ہے کہ اس طرح ہم کسی شاعر کی تخلیقات کو اس کے ماخذات کے تناظر میں بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں یہ امر بعید از قیاس ہے کہ شاعر کسی تحریک،نظریہ،رجحان یا دیگر شعراء کا اثر قبول نہ کرے ہاں یہ ضرور ہے کہ بعض اوقات یہ اثر پذیری بلاواسطہ ہوتی ہے اور بعض اوقات بالواسطہ۔کبھی یہ اثر پذیری چند ایک عوامل سے ہوتی ہے اور کبھی ماخذات کی حیثیت متنوع ہوتی ہے۔دراصل فیض یابی کا یہ عمل تخلیق شعر کا ہی ایک مرحلہ ہے۔

اول اول ہر بڑا شاعر اپنے پیشروؤں کے نقوش پا کو مشعل ہدایت بناتا ہے فنی ارتقاء کے ساتھ اس کی اپنی صلاحیتیں بروئے کار آنے لگتی ہیں اور اس کی انفرادیت نمایاں ہونے لگتی ہے(۱) شعرائے ملتان کی فکری وفنی فیض کشی

* ایچ ای سی: پی ایچ ڈی اُردو سکالر،شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی،ملتان

** صدر نشین شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی،ملتان۔

کی کئی جہات ہیں۔ تقسیم ہندوستان کے عرصے میں راجہ عبداللہ نیاز کشفی ملتانی، اسد ملتانی، علامہ عبدالرشید طالوت نے اس خطے میں قومی و ملی شاعری کی روایت قائم کی۔ ملتان میں شاعری کے دور جدید میں جابر علی سید، عرش صدیقی، ریاض انور، فرخ درانی، رحمان فراز، اسلم انصاری، انوار انجم، فیاض تحسین، نجم الاصغر شاہیا نے ملتان میں شاعری کو فکری وفنی اعتبار سے آبرو بخشی۔ ہر دور میں ملتان کے شعراء نے قومی اور بین الاقوامی سطح پر پیدا ہونے والے تموجات سے کسب فیض کیا، آئین نو سے ڈرنے اور طرز کہن پر اڑنے سے ہمیشہ گریز کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمیں ملتان کی شعری روایت میں اردو شاعری کے متنوع فکری وفنی رنگ ملتے ہیں۔ ملتان کے شعراء نے نہ صرف پاک و ہند کی شعری تحریکات اور رجحانات سے کسب فیض کیا بلکہ شعرائے ملتان نے اس انداز میں ان رجحانات کو اپنی شعر گوئی کا حصہ بنایا کہ ان میں ایک خاص نوع کی انفرادیت پیدا ہوگئی۔ مثال کے طور پر عرش صدیقی نے نہ صرف ملتان میں نظم جدید کے حوالے سے نمایاں کام کیا بلکہ دوہے کی روایت میں بھی موضوعات کے حوالے سے انہیں اولیت کا شرف حاصل ہے۔ (۲) اکثر اوقات شاعر ایک ہی وقت میں کئی عوامل سے اثر پذیر ہو کر شعر تخلیق کرتا ہے ایسے میں ان تمام عوامل کی نشاندہی ممکن نہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:۔

> ''مصنف اپنے خاص نفسی نظام کے ساتھ، جذباتی واعصابی ساخت کے ساتھ آپ کے سامنے ہے کسی داخلی تحریک یا خارجی واقعہ سے متاثر ہوا ہے اس کے دل میں اظہار کا داعیہ پیدا ہوا ہے۔ وہ طریق اظہار کی جستجو کرتا ہے ذوق اس کی راہنمائی کرتا ہے مگر نقطہ نظر بھی سامنے ہے اس سے صنفی صورت کا انتخاب ہوتا ہے زمانے کے ادبی رواج سامنے ہوتے ہیں ان کو مدنظر رکھتا ہے قوت جستجو کی وجہ سے مواد ذہن میں جمع ہو جاتا ہے۔ پھر ترتیب وانتخاب مواد کا مرحلہ آتا ہے پھر صورت بنتی جاتی ہے پھر اسلوب کی نوک پلک اور تراش خراش کا مسئلہ آتا ہے اور آخر میں ادبی کارنامہ مکمل ہو جاتا ہے۔'' (۳)

ٹی ایس ایلیٹ نے بھی ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' میں اس امر کی طرف توجہ دلائی ہے کہ فن کار تنہا اپنی کوئی حیثیت نہیں رکھتا اس کی بڑائی اس تعلق میں مضمر ہے جو اس کا پچھلے شعراء یا فنکاروں سے رہا ہے۔ (۴) لیکن شاعر کے کلام میں کچھ ماخذات دیگر کی نسبت زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور اس کی شاعری میں ان کے زیر اثر کہی گئی نظموں کی تعداد بھی زیادہ ہوتی ہے لہٰذا انہی نمایاں ماخذات کا مطالعہ ہماری بحث کا موضوع ہے۔

ملتان کے نظم گو شعرائے اردو نے اگرچہ نئی تحریکات کے اثرات بھی قبول کیے ہیں اس کے باوجود ان کی شاعری میں کلاسیکی اثرات ملتے ہیں۔ ملتان کے شعراء کی شعری تربیت میں کلاسیکی شعراء کے کلام کا مطالعہ بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور یوں ان شعراء نے جدید شاعری کے اثرات قبول کرنے کے باوجود کلاسیکی روایت سے اپنا تعلق

قائم رکھا۔راجہ عبداللہ نیاز خود کو ذوق کا شاگرد معنوی قرار دیتے ہیں (۵) کشفی غالب کے خوشہ چینوں میں سے ہیں اور اسے اردو کا سب سے بڑا غزل گو قرار دیتے ہیں (۶)

اسلم انصاری بھی کلاسیکی روایت سے فیض یاب شاعر ہیں ان کے خیال میں میر وسودا، آتش وناسخ، مومن وذوق، اوغالب واقبال۔۔ایسے شعراء ہیں جن کی شاعری کا ایک بڑا حصہ اپنے اطلاق اور معنوی وسعت کے باعث زندہ و جاوید ہے (۷) اسلم انصاری کے کلام میں بھی کلاسیکی روایت کے اثرات ملتے ہیں۔اسلم انصاری کا یہ شعر دیکھئے:۔

؎ اک مسافر کہ جسے تیری طلب ہے کب سے احتراماً ترے کوچے سے گزرتا بھی نہیں

اس شعر میں کلام میر کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔میر کا شعر ملاحظہ ہو

؎ دور بیٹھا غبار میر اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

اسی طرح اسلم انصاری کے ذیل کے شعر میں آتش سے اکتساب کیا گیا ہے

؎ کسی نے حال نہ پوچھا دل شکستہ کا رہ حیات میں کچھ لوگ ہم کو یوں تو ملے

جاوید اصغر کے مطابق اسلم انصاری اردو میں میر کی روایت کے شاعر ہیں (۸) ملتان کے شعراء کے ہاں قومی وملی شاعری کے اثرات براہ راست بھی موجود ہیں اور بالواسطہ بھی۔راجہ عبداللہ نیاز نے علامہ اقبال کے کلام سے بھی اکتساب کیا اور مولانا ظفر علی خاں کو تو خود ان کے کلام میں اپنی شاعری کی جھلک دکھائی دیتی تھی (۹) طاہر تونسوی کے خیال میں کشفی ملتانی کے ہاں مولانا ظفر علی خان کی قومی وملی منظومات کا اثر موجود ہے (۱۰) اسد ملتانی بقول خود اقبال کے پیرو ہیں ان کی شعری دنیا اقبال کے کلام کی توسیع یا تشریح معلوم ہوتی ہے کہتے ہیں

؎ شعر میں حضرت اقبال کا پیرو ہونا ہے اگر جرم تو بیشک اسد اقبالی ہے

فکر اقبال سے اکتساب کے لیے اسد ملتانی نے دو طریقے اختیار کیے۔اول انہوں نے افکار اقبال کی عام فہم زبان میں تشریح کی اور دوسرے بعض موضوعات پر لکھتے ہوئے انہوں نے اسلوب کی سطح پر رنگِ اقبال اپنایا ہے۔(۱۱) جابر علی سید کی نظم گوئی میں بھی کہیں کہیں رنگ اقبال موجود ہے۔ان کے ہاں بعض مقامات پر اقبال کی فکر سے اکتساب کیا گیا ہے مثلاً جابر کہتے ہیں ''بزم ہستی میں نہیں شوق کا پیمانہ کوئی'' جو اقبال کے مصرعے ''نشہ مے کو تعلق نہیں پیمانے سے'' کی بازگوئی ہے۔اسی طرح جابر کا مصرعہ ''آدمی خود ہی نکلتا نہیں میخانے سے'' اقبال کے اس مصرعے کی بازگوئی ہے ''ترے دماغ میں بت خانہ ہو تو کیا کہیے'' جابر علی سید نے اقبال کے نظریات سے اکتساب کی وجہ سے نیٹشے پر منظوم تنقید بھی کی ہے (۱۲) کہیں کہیں جابر علی سید نے اقبال کی لفظیات سے بھی اکتساب کیا ہے۔اسلم

انصاری بھی اقبال سے فیض یاب شاعر ہیں ان کے نزدیک اردو شاعری میں تغیر اور ارتقاء کا علم بردار اقبال کے علاوہ کوئی اور نہیں۔ (۱۳) اسلم انصاری نے نظم کی صورت میں اقبال کے افکار کی تشریح کرنے کا کامیاب کوشش کی جو ''فیضان اقبال'' کے نام سے طبع ہو چکی ہے۔ اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' کے تتبع میں اسلم انصاری نے ''بادشاہی مسجد'' لکھی۔ ان کے ہاں جابجا اقبال کے فکر وفن سے اکتساب کیا گیا ہے۔ اصغر علی شاہ کے کلام میں بھی اقبال کی فکر اور فن سے فیض یابی کی مثالیں موجود ہیں وہ سودا کے کلام کو جزوی طور پر اور کلام اقبال کو کلی طور پر پسند کرتے ہیں۔ (۱۴) ان کی نظم ''کارہائے اقبال'' میں اقبال کی فکر کی تشریح اس انداز میں کی گئی ہے کہ لفظیات اقبال کا کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔

؎ وہ شاہیں گرچہ اسی خاکداں کا تھا لیکن کیا ستاروں سے آگے کہیں قیام اس نے
مدام بانگ درا ہوں جو قافلوں کے لیے دیا زمانے کو وہ مشرقی پیام اس نے

(نظم ''کارہائے اقبال'' از عشق جب دوسرا پھیرا ہوگا، ص ۱۴۸)

اقبال کی نظم ''شمع اور شاعر'' کی طرز پر انہوں نے نظم ''حسن اور شاعر'' لکھی۔ اقبال کی فارسی نظم ''در معنی اینکہ سیدۃ النساء فاطمہ الزہرا سوہ کامل ایست برای نساء العالمین'' کا منظوم اردو ترجمہ بھی کیا۔

ن م راشد نظم جدید کے وہ شاعر ہیں جنہوں نے فکر اور فن کی سطح پر اپنے معاصر اور بعد میں آنے والے شعراء کو متاثر کیا۔

> ''جدید اردو نظم کو تصور ہئیت اور اسلوب کی جدت پسندی کے اعتبار سے مغربی نظموں سے ہم آہنگ کرنے میں ن م راشد کا کردار نا قابل فراموش ہے یہ اردو نظم کی خوش نصیبی ہے کہ اسے اقبال کے بعد ایسا باشعور فن کار ملا جس نے اپنی فنی و موضوعاتی بصیرت سے کام لے کر اسے مقامی سطح سے بلند کر کے یورپی شاعری کی سطح پر لا کھڑا کیا''۔ (۱۵)

ن م راشد سے اکتساب فیض کرنے والے شعرائے ملتان میں عرش صدیقی، اسلم انصاری، رحمان فراز، کے علاوہ نجم الاصغر شاہیا کا نام نمایاں ہے۔ عرش صدیقی خاص طور پر مجید امجد کے برعکس ن م راشد کے لب و لہجے کے قریب ہیں۔ ماضی کے بارے میں دونوں کا رویہ ایک جیسا ہے اور دونوں فرسودہ روایت سے متنفر ہیں۔ اسلم انصاری کے کلام میں بھی ن م راشد کے اثرات موجود ہیں۔ راشد کی نظم ''مری محبت جواں رہے گی'' سے متاثر ہو کر اسلم انصاری نے بھی اسی عنوان ''مری محبت جواں رہے گی'' کے تحت نظم کہی۔ اسلم انصاری نے فکر کے ساتھ ساتھ اسلوب میں بھی راشد کی پیروی کی ہے۔ دونوں نظموں کی زمین بھی ایک ہے۔ اسلم انصاری کی نظم ''اک لمس کی

خواہش'' میں بھی ن م راشد کی نظم ''ہونٹوں کا لمس'' جھلکتی ہے۔ رحمان فراز نے جن نظموں میں محکوم قوموں کے مسائل کی نشاندہی کی ہے ان میں ان کا اسلوب ن م راشد کے قریب دکھائی دیتا ہے:۔

درماندہ انسانیت کے تھکے قافلے
منزلوں سے ابھی دور ہیں
دور ارض فلسطین سے اب بھی
زندہ لہو کی صدا آ رہی ہے
اور کیمپوں میں یو این کا راشن ابھی بٹ رہا ہے [دو سالوں کے درمیان طویل شب از رحمان فراز]

شاہیا کی کئی نظمیں واضح طور پر ن م راشد کی نظموں سے متاثر ہی نہیں مماثل بھی ہیں ''زندگی سے ڈرتے ہو'' راشد کی معروف نظم ہے شاہیا نے اسی عنوان ''زندگی سے ڈرتے ہو'' سے نظم لکھی ہے۔ اس کے علاوہ شاہیا کی نظمیں زندگی ایک درندوں سے بھرا جنگل ہے (دوزخ میں پہلی بارش ص ۹۵) زندگی ہے یا سمندر کا سفر (دوزخ میں پہلی بارش ص ۹۶) زندگی دیوانی عورت (دوزخ میں پہلی بارش ص ۹۸) زندگی بے رحم استانی مری (دوزخ میں پہلی بارش ص ۱۰۰) زندگی سے ڈرتے ہو (دوزخ میں پہلی بارش ص ۱۰۴) "زندگی اے زندگی" (دوزخ میں پہلی بارش ص ۱۰۸) بھی راشد سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہیں۔

میرا جی کی علامت نگاری، داخلیت اور جنسی رویوں کے اظہار نے بھی ملتان کے شعراء کو متاثر کیا۔ یوں تو ملتان کے بہت سے شعراء نے میرا جی کا اثر قبول کیا ہے جن میں جابر علی سید، فرخ درانی اور فیاض تحسین بھی شامل ہیں۔ جابر علی کی نظم کا یہ اقتباس دیکھیے:۔

کتنے سالوں تک رہے پیش نظر جو چشم ولب
سطح دریا پر لرزتی مضطرب موجوں کی صورت بے نقوش
پیش و پس اک دوسرے کے دیر و زود
وقت کی لہروں میں ہوں جیسے معانی
صورت محکم سے عاری
وصل شاداں کو ترستے لفظ جیسے برگ ہائے منتشر
ناشاد روحوں کی طرح [ارتکاز، از موج آہنگ، ص ۴۳]

انوار انجم نے شخصیت اور فن ہر دو سطح پر میرا جی کا اثر قبول کیا۔ جنسی خواہشات کی عدم تکمیل اور کم حوصلگی نے انوار انجم کو میرا جی کے قریب تر کر دیا۔ ان کے ہاں جنسیت اور علامت نگاری دو حوالوں سے میرا جی کے اثرات

نظر آتے ہیں۔کئی نظموں میں ان کا لب ولہجہ اس ملفوف اسلوب سے بھی عاری ہو جاتا ہے جو ایسے موضوعات میں عام طور پر برتا جاتا ہے یہی صورت حال میرا جی کے ہاں بھی پائی جاتی ہے۔انوار انجم کی ایک نظم کا اقتباس درج ہے

زمانے بھر کی چڑیلو بدروحو آؤ
اک روز میرے گھر کو بھی اپنی آمد سے جگمگا دو
میں اس کا گر مستحق نہیں ہوں کہ کوئی انسان میرے نزدیک آ کے
میرا شریک غم ہو
تو کیا مرے نامہ عمل میں کوئی برا کام بھی نہیں ہے۔۔؟(اکیلا مکان از''شاخ نہال غم''ص۹۳)

انوار انجم کی میرا جی سے اس اثر پذیری کی طرف عرش صدیقی نے بھی اشارہ کیا ہے(شاخ نہال غم ص ۴۹)انجم میرا جی کی طرح جنسی خواہشات کے اظہار کو باعث ندامت نہیں سمجھتے بلکہ ان کے نزدیک یہ زندگی کا لازمی حصہ ہیں۔انوار انجم کی گوشہ نشینی پر بھی میرا جی کا اثر معلوم ہوتا ہے۔فیاض تحسین کی بعض نظموں میں بھی میرا جی کا رنگ دیکھا جا سکتا ہے مثلاً ان کی نظمیں''بدن کے راز''''اچار کا مرتبان''اور مضمحل عکس''میں جنسی حوالے تو موجود ہیں لیکن فیاض تحسین ان موضوعات کو بیان کرنے کا مہذب انداز اختیار کرتے ہیں اور اپنی اس انفرادیت کو برقرار رکھتے ہیں جس کا ذکر''رزق ہوا''کے دیباچے میں غلام جیلانی اصغر نے کیا ہے کہ فیاض تحسین کی آواز اور لفظیات ان کی اپنی ہیں۔(۱۶)

ملتان کے نظم گو شعراء نے مجید امجد کے فکر وفن سے بھی اکتساب کیا۔اگر کلام کو مدنظر رکھا جائے تو شعرائے ملتان میں مجید امجد سے متاثر ہونے والوں میں سب سے نمایاں نام نجم الاصغر شاہیا،عبدالرشید،رحمان فراز اور ڈاکٹر محمد امین کے ہیں۔رحمان فراز کے بقول مجید امجد سے ان کا تعلق کافی گہرا تھا اور انہوں نے اپنی شاعری میں بھی مجید امجد سے اثر قبول کیا(۱۷)رحمان فراز کی مجید امجد سے اثر پذیری کے حوالے سے ان کی نظم''خانس پور ایو بیہ جاتے ہوئے''اور مجید امجد کی نظم''ایک کوہستانی سفر کے دوران میں''کا موازنہ کیا جا سکتا ہے۔اسی طرح رحمان فراز کی نظم''فٹ پاتھ پر''مجید امجد کی نظم''طلوع فرض''کی بازگوئی معلوم ہوتی ہے۔رحمان فراز کی نظم''مجھے سنا مرے دل''مجید امجد کی نظم''مرے خدا مرے دل''کی زمین میں لکھی گئی ہے۔مجید امجد کہتے ہیں

؎ مرے ضمیر کے بھیدوں کو جاننے والے تجھے تو اس کی خبر ہے مرے خدا مرے دل

(مرے خدا مرے دل،کلیات مجید امجد،مرتبہ خواجہ محمد زکریا،الحمد پبلی کیشنز لاہور۔۲۰۱۰ء ص ۴۱۷)

اسی زمین میں رحمان فراز کے اشعار دیکھیے

؎ اس ایک دور کا قصہ مجھے سنا میرے دل وہ ایک دور کہ تھا دور ابتلاء میرے دل

وہ کیا حصار تھا اک جبر کا حصار بتا جہاں پہ تو نے ہر اک وار تھا سہا میرے دل

(کلیات رحمان فراز غیر مطبوعہ، ص ۱۸۴)

شعرائے ملتان میں مجید امجد سے اثر پذیری کے حوالے سے سب سے نمایاں نام نجم الاصغر شاہیا کا ہے۔شاہیا کی پوری شاعری نظم وغزل جس انداز سے فطرت کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے وہ مجید امجد کا فیض ہے شاہیا نے اپنی بہت سی نظمیں انہی عنوانات کے تحت لکھیں جو مجید امجد کی نظموں کے عنوانات ہیں حوالے کے طور پر مجید امجد کی نظم ''زینیا'' (کلیات مجید امجد ص ۳۴۸) اور شاہیا کی نظم ''زینیا'' (دوزخ میں پہلی بارش ص ۳۴) مجید امجد کی نظم ''زندگی اے زندگی'' (کلیات مجید امجد، ص ۱۳۶) اور شاہیا کی نظم ''زندگی اے زندگی'' (دوزخ میں پہلی بارش ص ۱۰۸) مجید مجد کی نظم ''آٹوگراف'' (کلیات مجید امجد، ص ۱۵۳) اور شاہیا کی نظم ''آٹوگراف'' (دوزخ میں پہلی بارش)۔مجید امجد کے رنگ شاعری سے شاہیا اس قدر متاثر ہوئے کہ ان کا پورا کلام فطرت کے مناظر کے حوالے سے انسانی زندگی کے مسائل پر روشنی ڈالتا ہے۔

ناصر کاظمی کے فکر وفن نے بھی شعرائے ملتان کو متاثر کیا۔ریاض انور کے کلام میں ناصر کا رنگ موجود ہے۔اپنے شعری سفر کے آغاز میں ریاض انور ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جس لہجے کے حامل تھے وہ جوش، ساحر اور مجاز کی یاد دلاتا ہے۔لیکن ناصر کاظمی کے اثر سے ریاض انور شاعری میں لہجے کی نرمی سے آشنا ہوئے۔**(۱۸)** ناصر کاظمی کے رنگ میں ریاض انور کے چند اشعار درج ہیں:۔

؎ یہ تنہائی یہ سناٹا یہ آنسو تمناؤں کی شمعوں کی قطاریں

[تیری یادیں تیرے غم، ص ۸۹]

؎ زیر لب آپ گنگنائے ہیں دل میں لاکھوں خیال آئے ہیں

[تیری یادیں تیرے غم، ص ۱۱۳]

؎ زندگی جان بلب تماشائی ڈس رہا ہے سکوت تنہائی

[تیری یادیں تیرے غم، ص ۱۱۳]

ملتان کے شعراء میں ناصر کاظمی کا سب سے نمایاں اثر اسلم انصاری نے لیا۔یونیورسٹی کے زمانہ میں اسلم انصاری کو ناصر کاظمی سے براہ راست فیض یاب ہونے کا موقع ملا۔اسلم انصاری ناصر کے رنگ شاعری سے نہ صرف متاثر تھے بلکہ ان کے خوشہ چینوں میں سے تھے دوسری جانب ناصر کاظمی بھی اسلم انصاری کے تخلیقی جوہر کے معترف تھے اس صورت حال میں اسلم انصاری کا ناصر سے متاثر ہونا قرین قیاس تھا۔ڈاکٹر اے بی اشرف کے مطابق اسلم

انصاری نے ناصر کاظمی شخصیت کے ساتھ ساتھ ان کی غزل کا اثر بھی قبول کیا(۱۹) اسلم انصاری کی غزلوں کے چند اشعار جن میں رنگِ ناصر بہت نمایاں ہے:۔

؎ میں اس کے بعد کوئی بات سوچتا بھی نہیں مگر وہ شخص بھلائے سے بھولتا بھی نہیں

[خواب وآگہی ص۳۳]

؎ وہ تو صدیوں کا سفر کر کے یہاں پہنچا تھا تو نے جس شخص کو منہ پھیر کے دیکھا بھی نہیں

[خواب وآگہی ص۳۲]

اسلم انصاری کے بعض اشعار ہو بہو ناصر کاظمی کا کلام معلوم ہوتے ہیں بقول ڈاکٹر اے بی اشرف:۔

میرا دعویٰ ہے کہ اگر کسی ایسے شخص کو جو رنگ ناصر کا شناسا ہے اسلم انصاری کا کلام بغیر نام بتائے سنایا جائے تو وہ یہی کہے گا کہ یہ کلام ناصر کا ہے(۲۰)

''نقش عہد وصال کا'' کی بعض غزلیات میں بھی اسلم انصاری کے ہاں ناصر کی جھلک دکھائی دے جاتی ہے

؎ صورت موج صبا گزرا کوئی قریہ جاں میں کہیں ٹھہرا کوئی

[نقش عہد وصال کا، ص۵۶]

فیض احمد فیض کے کلام کا اثر بھی ملتان کے اکثر شعراء نے قبول کیا۔ ریاض انور کی شاعری میں فیض کا رنگ نظر آتا ہے رحمان فراز اپنی فکری وفنی فیض کشی کے اعتبار سے فیض احمد فیض سے بھی متاثر ہیں فیض احمد فیض ترقی پسند تحریک کے سالار کارواں تھے اور ان کی شاعری ترقی پسند تحریک کے منشور کا شعری اظہار۔ اور درج ذیل اشعار میں فیض کے کلام کا عکس نظر آتا ہے:۔

؎ وہ کیا حصار تھا اک جبر کا حصار بتا جہاں پہ تو نے ہر اک وار تھا سہا میرے دل

رحمان فراز کی اکثر منظومات میں رنگ فیض منعکس ہوتا ہے۔ رحمان فراز نے ''نذرِ فیض'' لکھ کر فیض احمد فیض کو خراج عقیدت پیش کیا۔ نظم کا عنوان ہی س ''نذر فیض'' ہے:۔

؎ کچھ لوگ تو میر وزیر ہوئے کچھ مست الست فقیر ہوئے
جو مست الست فقیر ہوئے آخر وہ گوشہ گیر ہوئے
کچھ قتل گہوں میں جا پہنچے کچھ قید ہوئے کچھ صید ہوئے
کچھ رسوا بے تقصیر ہوئے دیوانے تھے زنجیر ہوئے

انوار انجم کی بعض منظومات میں بھی فیض کے کلام کی جھلک نظر آتی ہے

؎ گو ترا غم ہے مرے واسطے سرمایہ زیست آج دشوار ہے لیکن غم دوراں سے فرار

یہ شعر فیض کے ان مصرعوں کی یاد دلاتا ہے

؎ لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے

ریاض انور کی منظومات میں بھی فیض سے فیض یابی کا ثبوت ملتا ہے۔

؎ لہلہاتے ہیں جہاں دھان کے کومل پودے اس جگہ درد کے کانٹے بھی اگا کرتے ہیں

(آوازوں کا بھنور،۳۴)

ملتان میں انجمن ترقی پسند مصنفیں کا قیام اس خطے میں ایک نئے دور کا نقیب ہے یہ انجمن ملتان میں ۱۹۵۰ء میں قائم ہوئی۔اس تحریک کی نمایاں خصوصیات میں سامراجی طاقتوں کے خلاف بغاوت،عدل و انصاف،روشن خیالی اور معاشرے کے کچلے ہوئے طبقوں کی حمایت اور نام نہاد مذہبیت سے بیزاری شامل ہیں۔در حقیقت ملتان کی شاعری میں ترقی پسند اثرات قیام پاکستان سے قبل ہی موجود تھے۔کشفی ملتانی اسد ملتانی کے ہاں ہمیں نام نہاد مذہب پرست اور نام نہاد عوامی نمائندوں پر تنقید نظر آتی ہے۔عوام کے مسائل کا ذکر نمایاں ہے اور حکومت کی نا اہلی اور تعیش پرستی کے خلاف آواز موجود ہے۔لیکن قیام پاکستان کے بعد کے اکثر شعراء کے ہاں ترقی پسند تحریک کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔عرش صدیقی بھی ترقی پسند خیالات کے حامی شاعر ہیں انہوں نے خود انجمن آزاد خیال مصنفین کی بنیاد رکھی۔رحمان فراز بھی ترقی پسند خیالات کے حامل نظم گو شعراء میں نمایاں ہیں۔ان کی اکثر نظمیں ایسے موضوعات پر ہیں جو ترقی پسند تحریک کی اساس ہیں۔آغاز میں ان کی شاعری کا لب ولہجہ بھی ترقی پسندوں کا سا تھا۔اس دور میں وہ ترقی پسند تحریک سے متاثر رہے اور ایسی نظمیں لکھنے کی کوشش کرتے رہے جو وہ روزانہ سنتے یا پڑھتے تھے(۲۱) اسی طرح ان کی نظمیں ''عالمی طاقتوں کے لیے ایک نظم''،''ج ض کے لیے ایک نظم''اور ''شجر کو یہ خبر شاید نہیں ہے'' ترقی پسند رجحان کی نمائندہ نظمیں ہیں۔وہ ترقی پسند شعراء سے مطمئن نہیں ہیں لیکن ترقی پسند خیالات کے حامی ہیں۔فیاض تحسین کی نظموں میں بھی ترقی پسند خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ان کے اپنے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک سے متاثر رہے ہیں(۲۲)۔ریاض انور کے ہاں بھی ترقی پسند اثرات نمایاں ہیں ان کے کلام میں فکر اور لہجہ دونوں ترقی پسند اثرات کو واضح پیش کرتے ہیں

؎ سنور رہا ہے گلستان زندگی کا نظام میں سن رہا ہوں صدائے شکست مینا و جام

اسی سیاہی سے ابھرے گی عہد نو کی سحر چھنک چھنک کے سلاسل یہ دے رہے ہیں پیام

[کلیاتِ ریاض انور (غیر مطبوعہ) ص۴۶]

ساٹھ کی دہائی میں پاکستان میں لسانی تشکیلات کی بحث کا آغاز ہوا۔افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، عباس اطہر وہ شعراء تھے جنہوں نے یہ نظریہ پیش کیا کہ روایتی کلاسیکی سانچے اور زبان کی ساخت جدید دور کے انسان کے احساسات وخیالات کے اظہار کے لیے ناکافی ہیں اور اس تنگنائے کو جدید دور کے طرز اظہار کے لیے کچھ اور وسعت چاہیے لہٰذا اس خیال کے پیش نظر نثری نظم کا آغاز ہوا جس کے حامیوں نے شاعری کی سابقہ روایت کو من وعن قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ بقول افتخار جالب نئے اور عظیم کی جستجو نے بنی بنائی زبان کا ڈھانچہ توڑ دیا ہے **(۲۳)**

جس طرح معریٰ نظم کے بعد آزاد نظم نے اظہار میں مزید سہولت پیدا کی تھی اسی رخ پر اگلا قدم نثری نظم کے طور پر اٹھایا گیا۔ ملتان کے شعراء میں عبدالرشید، اصغر علی شاہ اور ڈاکٹر امین نے اس رجحان کا خیر مقدم کرتے ہوئے نثری نظمیں تخلیق کیں عبدالرشید نہ صرف ملتان بلکہ پاکستان بھر میں نثری نظم کے پہلے مجموعے (انی کنت من الظالمین، ۱۹۷۳ء) کے خالق ہیں۔ اصناف شعری میں جس طرح غزل خالص مشرق کی چیز ہے اسی طرح وزیر آغا کے خیال میں بحیثیت مجموعی نظم کو مغرب میں فروغ حاصل ہوا **(۲۴)** تقسیم سے قبل ہی پاک وہند کی فضا مغربی اثرات سے اثر پذیر تھی۔ ان تموجات کا اثر ملتان کی ادبی فضا پر بھی پڑا ملتان کے شعراء وادباء میں ایک بڑی تعداد ان شعراء و ادباء کی تھی جنہوں نے مغربی تحریکات ونظریات کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا تھا۔ جابر علی سید، عرش صدیقی، رحمان فراز، اسلم انصاری، تاثیر وجدان، انوار انجم، فرخ درانی، فیاض تحسین وغیرہ وہ شعرائے ملتان ہیں جنہوں نے انگریزی شاعری و تنقید کا براہ راست مطالعہ کیا اور اس مطالعے نے ان کے کلام میں پس منظر کا کام دیا۔

شعرائے ملتان پر مغربی اثرات کے حوالے سے شازیہ عنبرین کے مطابق ملتان کے جدید نظم گو شعراء کے ہاں مغربی ادبیات اور ادبی تحریکوں کے نتیجے میں رونما ہونے والی جدتوں اور تبدیلیوں کا مکمل شعور ہے۔ **(۲۵)** انگریزی ادب کے مطالعے کا سب سے واضح اثر تو یہ ہوا کہ ملتان میں نظم آزاد کو رواج ملا۔ تقسیم کے بعد ملتان کے قریباً سبھی شعراء نے آزاد نظم کی ہیئت کو اختیار کیا، علامتی انداز کو اپنایا، روایتی مضامین کی بجائے نئی فکر کو اپنایا۔ ان میں سے کچھ شعراء نے انگریزی نظموں کے آزاد تراجم بھی کیے۔

شعرائے ملتان نے ہر دور میں شاعری کی تحریکات، رجحانات، بلند پایہ شخصیات سے اثر قبول کیا اور اسے اپنے فکر وفن کا حصہ بنایا۔ یوں ملتان میں نظم گوئی ایک ایسی قوس قزح کی حیثیت اختیار کر گئی جس میں متنوع رنگوں کا امتزاج ہے اس میں کلاسیکی روایت کا اثر بھی ہے اور رومانوی رنگ بھی۔ قومی شاعری بھی ہے اور ملی احساس کی ترجمانی بھی۔ ترقی پسندی کی لے بھی ہے اور مغربی اثرات کا عکس بھی۔ سوز گداز میر بھی ہے اور غالب کی ندرت کلام بھی۔ رومانوی شاعری کے زمزمے بھی ہیں اور حضرت اقبال کی بانگ درا بھی۔ فیض اور راشد کا رنگ بھی ہے اور میرا

جی اور مجید امجد کا اثر بھی۔ ایک طرف تصوف کی روایت ہے تو دوسری جانب پیروی مغربی کے اثرات بھی ہیں۔ یوں فکری فیض یابی اور فنی تجربات نے ملتان کی شعری فضا کو ایک نمایاں شناخت بخشی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مسعود حسن شہاب، ''خواجہ غلام فرید''، اردو کادمی بہاولپور، ۱۹۶۳ص ۱۱۲

۲۔ طاہر تونسوی، ''دنیائے ادب کا عرش''، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۳۰۴

۳۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ''اشارات تنقید''، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۱ ص ۲۸۴

۴۔ روایت اور انفرادی صلاحیت،، مشمولہ، ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۲۰۱۲، ص ۴۹۱

۵۔ راجہ محمد عبداللہ نیاز، ''صبح سخن''، مرتبہ جعفر بلوچ، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور ۱۹۹۳ء ص ۲۹

۶۔ طاہر تونسوی، ''شجر سایہ دار صحرا کا'' (مرتبہ)، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۱۵

۷۔ اسلم انصاری، ''نقش عہد وصال کا''، الحمد پبلیکیشنز لاہور۔ ۱۹۹۶ء، ص ۱۵

۸۔ جاوید اصغر، ''گفتگو کا چراغ''، فکشن ہاؤس لاہور، ۲۰۰۲، ص ۸۱

۹۔ ''مطلعین''، مرتبہ حکیم عبدالمجید راحی، جعفر بلوچ، مظفر گڑھ اکادمی، ۱۹۷۴ء ص ۷

۱۰۔ طاہر تونسوی، ''ملتان میں اردو شاعری''، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۶۲

۱۱۔ مختار ظفر ڈاکٹر، ''ملتان کی شعری روایت'' شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۲۰۱۴، ص ۶۵

۱۲۔ جابر علی سید، ''موج آہنگ''، گورنمنٹ کالج بوسن روڈ ملتان، س ن، ص ۲۹

۱۳۔ اسلم انصاری ''فیضان اقبال''، مجلس فکر اقبال ملتان، ۱۹۹۷ء ص ۱۳

۱۴۔ مقالہ نگار کا اصغر علی شاہ سے انٹرویو ۱۳۔۰۷۔۲۵

۱۵۔ سعید احمد، ''جدید اردو نظم مغربی افکار کے تناظر میں'' مقالہ برائے پی ایچ ڈی، NUML، اسلام آباد، ۲۰۰۷، ص ۱۸۱

۱۶۔ فیاض تحسین، ''رزق ہوا''، بیکن بکس ملتان، ۱۹۸۹ء، ص ۲۱

۱۷۔ مقالہ نگار کا رحمان فراز سے انٹرویو ۱۳۔۰۵۔۱۵

۱۸۔ روزنامہ مشرق ۷ دسمبر ۱۹۸۲

۱۹۔ ڈاکٹر اے بی اشرف، ''شاعروں اور افسانہ نگاروں کا مطالعہ''، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۲۰۰۹، ص ۲۲۱

۲۰۔ ''شاعروں اور افسانہ نگاروں کا مطالعہ''، ص ۲۲۱

۲۱۔ مقالہ نگار کا رحمان فراز سے انٹرویو ۱۳۔۰۵۔۱۵

۲۲۔ مقالہ نگار کا فیاض تحسین سے انٹرویو ۱۳۔۰۶۔۰۳

۲۳۔ افتخار جالب، (مرتب)، ''نئی شاعری''، نئی مطبوعات لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۲۴۸
۲۴۔ وزیر آغا ڈاکٹر، ''نظم جدید کی کروٹیں''، سنگت پبلشرز لاہور، ۲۰۰۷، ص ۱۸
۲۵۔ شازیہ عنبرین، ''ملتان میں جدید اردو نظم کی روایت''، شعبہ اردو بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۲۰۰۳ء، ص ۹۹

سرائیکی صوفی شعرا کا اُردو کلام ___ اُردو کی لسانی و ادبی تشکیل: ایک تحقیقی مطالعہ

ڈاکٹر سید صفدر حسین بخاری*

اجمل مہار**

Abstract:

similarities between Urdu and Siraiki like Hafiz Mehmood Sheerani, Mohey-o-Din Qadri Zor, Mehr Abdul Haq and Orientlists especially Dr. Schakle. This article discovers an other aspect of this area. It discusses the poets who were Siraiki and contributed much in their first / mother language but created poetry in Urdu too. They have a hybrid taste comprising Urdu and Siraiki.

وادیٔ سندھ بشمول خطہ ملتان ہزاروں برسوں سے مختلف تہذیبوں کے آغاز اور ارتقا کا مرکز سمجھا جاتا ہے وہاں مختلف زبانوں کا مولد بھی تصور کیا جاتا ہے۔ اُردو اِس خطے میں پیدا ہوئی اور پھر دکن اور دہلی جا کر پروان چڑھی۔

> ''ملتان ہزاروں برس سے وادیٔ سندھ کی آغوش میں واقع ایک ایسے وسیع و عریض خطے کا مرکز و محور چلا آ رہا ہے جسے برصغیر کے تہذیبی ارتقاء کا نقطۂ آغاز کہا جا سکتا ہے اور آج کی مختلف زبانوں کا مولد اور معدن بھی۔۔۔ اُردو زبان کی تکون اور پیدائش

* شعبہ سرائیکی، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔

** شعبہ سرائیکی، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

دریائے سندھ کے طاس میں ہوئی اور کس طرح یہ زبان دوسری سماجی پیداوار (Social Product) کی طرف سفر کرتے کرتے گنگا جمنا کے دوآبے اور سطح مرتفع دکن جا کر جوان ہوئی اور وہیں درجہ بدرجہ ترقی کرتے ہوئے نقطہ کمال تک پہنچی۔''(۱)

سرائیکی وسیب میں اُردو زبان کی لسانی تشکیل کا عمل وادیٔ سندھ میں عربوں کی آمد کے ساتھ ہی شروع ہوگیا تھا بلکہ جس وقت مسلمانوں نے سندھ اور ملتان کو فتح کیا اور پہلی مسلم حکومت کی بنیاد رکھی گئی اُس دور میں مسلمان، علماء، صوفیا اور بزرگانِ دین مذہب اِسلام کی خاطر عرب اور ایران سے چل کر وادیٔ سندھ کے مختلف علاقوں میں آباد ہوئے انہوں نے دینی درسگاہیں اور علمی مکتب تعمیر کرائے۔ دین اور فقہی مسائل سے متعلق کتب اور رسائل تحریر کیے تاکہ مقامی باشندوں کو جن کی تعداد زیادہ تر ہندو آبادی پر مشتمل تھی دینِ اسلام کی طرف راغب کرنا تھا اِس لیے اُن کا برتاؤ مقامی لوگوں کے ساتھ نہایت قریبی تھا وہ اُن سے اُن کی زبان میں گفتگو کرنے کی کوشش کرتے اُن سے گھل مل جاتے اور اُن کو اخوت و مساوات اور بھائی چارے کا درس دیتے۔ اِن علماء نے اِسلام کی ترویج و تبلیغ کے لیے جو ابلاغی ذریعہ اپنایا وہ مقامی اور عربی زبانوں کا لسانی اشتراک تھا۔ جس کی بدولت سرائیکی وسیب میں ایک نئی زبان تشکیل کے عمل سے گزر رہی تھی۔ اِس سلسلے میں ڈاکٹر روبینہ ترین لکھتی ہیں:

''صوفیاء کرام کی ہندوستان آمد سے پہلے مسلمان نہ صرف اپنی تہذیب و معاشرت اور زبان و ادب کے اثرات مقامی باشندوں پر مرتب کر رہے تھے بلکہ سیاحوں اور مؤرخین کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود مسلمان بھی ہندو رسم و رواج اور زبان سے متاثر ہو رہے تھے اِس طرح نہ صرف مخلوط زبان کی بنیاد پڑ رہی تھی بلکہ ایک مشترکہ تہذیب بھی وجود میں آ رہی تھی۔''(۲)

مسلمانوں اور مقامی آبادی کے درمیان اظہار و ابلاغ کے لیے مشترکہ زبان کی ضرورت محسوس ہوئی تو اِس ضرورت کے تحت ایک نئی زبان کی تشکیل سامنے آئی چونکہ مسلمانوں کی پہلی آمد سندھ اور ملتان کے علاقوں میں تھی اِس لیے نئی زبان اُردو کا مولد یہی علاقہ تھا۔ سیّد سلیمان ندوی لکھتے ہیں:

''مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے اِس لیے قرین قیاس یہی ہے کہ جس زبان کو ہم آج اُردو کہتے ہیں اُس کا ہیولیٰ اِسی وادیٔ سندھ میں تیار ہوا۔''(۳)

ملتان کی ہر دور میں اپنی الگ پہچان رہی ہے ابتداء ہی سے ملتان مملکت سندھ کا دارالحکومت رہا ہے۔ سلطنت کا مرکز ہونے کی وجہ سے معاشرتی، معاشی، اقتصادی انتظامی اور عسکری امور میں جو دفتری خط و کتابت ہوتی

تھی اُس کے لیے صوبہ ملتان اور اُس کے مضافات میں ملتانی جبکہ سندھ میں ملتانی اور سندھی زبان استعمال ہوتی تھی۔ جس وقت یہاں مسلمانوں کی حکومت قائم ہوئی اُس وقت دفتری زبان عربی اور فارسی کے طور پر سامنے آئی۔ اِس طرح صوبہ ملتان میں عربی، فارسی، ہندی، ملتانی اور یہاں کی قدیم دیسی زبانوں کے اختلاط سے ایک نئی زبان کی تشکیل کا عمل رد نہیں کیا جا سکتا۔

وادیٔ سندھ میں صوفیاء کرام اور اہلِ سادات کے ذریعے سے جس قدر اسلام کی اشاعت ہوئی اور اِس کے ساتھ ساتھ زبان کی تشکیل وترویج کا عمل شروع ہوا وہ اُمراء اور حکمرانوں سے نہ ہو سکا۔ وادیٔ سندھ کے صوفیاء کرام اور اسلامی اشعار کے پابند ساداتِ عظام نے اسلام کی تبلیغ کے لیے کسی جبر سے کام نہیں لیا بلکہ وہ مقامی ہندو آبادی سے گھل مل گئے اور اُنھیں پیغامِ حق پہنچایا۔ انہی صوفیاء کرام اور سادات نے مساجد بنوائیں، درسگاہیں اور عبادت گاہیں قائم کیں، ملتان اور اُوچ اولیائے کرام اور صوفیاء کے گڑھ تھے۔ برصغیر میں اُوچ اور ملتان میں جب علمی وادبی ادارے قائم ہوئے جہاں پر مقامی اور عربی، فارسی اشتراک سے مذہبی اور اخلاقی تعلیم دی جاتی تھی جس سے مختلف زبانوں کا لسانی اشتراک سامنے آیا جو ایک نئی زبان اُردو کی تشکیل کا عمل تھا۔

ملتان اور اُوچ برصغیر پاک و ہند میں علم وعرفان کا مرکز رہے۔ اہل صوف کی نظر اُوچ اور ملتان کی روحانیت پر رہی ہے۔ اس حوالے سے غلام احمد بدوی لکھتے ہیں۔

> ''برصغیر میں قادری سلسلہ کا آغاز حضرت سید محمد غوث (م۔۱۵۱۷ء) کے اُوچ شریف میں ورود سے ہوا۔ ابن العربی (م۔۱۲۴۰ء) چونکہ اسی سلسلہ کے روحانی پیشوا تھے اس لیے اس میں وحدت الوجود کا نظریہ رواج پا چکا تھا۔ ان وجوہات کی بنا پر سندھ میں بھی یہ نظریہ پھیلا جو اہل تصوف نے عام طور پر اختیار کر لیا تھا۔ شاہ عبداللطیف بھٹائیؒ اور عبدالوہاب سچلؒ اس لیے جامِ وحدت سے سرشار نظر آتے ہیں۔ سچل سرمستؒ حضرت بلھے شاہ سے بھی متاثر ہوئے اور بلھے شاہ جہاں اصل اعتبار سے اُوچ گیلانیاں سے تعلق رکھتے تھے وہاں قادری بزرگ بھی تھے''(۴)

ابواللیث صدیقی اِس سلسلے میں رقمطراز ہیں:

> ''اُردو کو جوان ہونے اور پروان چڑھنے کے لیے صوفیوں کی خانقاہیں مبلغین کی مجلسیں اور اللہ والوں کی محفلیں تلاش کرنا پڑیں۔ اِن کے بھی دربار تھے مگر شاہی دربار نہ تھے یہ عوام کے لیے کھلتے تھے۔ یہاں شرافت کی زبان ثقافت کی زبان اور تہذیب کی زبان کا سکہ نہیں چلتا تھا یہاں عوام کے دِلوں میں اُترنے کے لیے عوام کی بولی کا رواج تھا چنانچہ اُردو کی ابتدائی نشوونما میں سب سے زیادہ صوفیاء کرام ہی نے کام

کیا۔''(۵)

علامہ عتیق فکری اُردو زبان کو صوفیاء کرام کی مرہونِ منت قرار دیتے ہیں:

''۔۔۔۔ کیونکہ خود اُردو کی بنیاد ہی سرائیکی (ملتانی) پر مبنی تھی کیونکہ جب ہمارے تمام لسانی محققین کو اِس بات کا اقرار ہے کہ صوفیاء کرام کے ہاتھوں ہی اُردو کی بنیاد پڑی اور اُن کے کلمات اور اشعار بطورِ سند پیش کرتے ہیں تو پھر اِنکار کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے؟ اور یہ تمام صوفیائے کرام ایک لحاظ سے علاقہ ملتان کے رہنے والے تھے اکثر نے تو تعلیم ہی ملتان سے لی تھی۔۔۔۔ اِن تمام شواہد کی بنیاد پر اُردو کی بنیاد جغرافیہ نقطہ نظر سے ملتان ہی میں پڑی اور گجرات میں اِس کو نشو ونما حاصل ہوئی۔ دکن میں اِس کی صوتی تشکیل ہوئی اور باقاعدہ ارتقاء حاصل کیا اور لکھنو میں یہ بالغ ہوئی۔''(۶)

پہلی صدی ہجری میں جب علمائے دین، صوفیائے کرام نے وادیٔ سندھ کا رُخ کیا اور سادات اور علویوں نے بنی اُمیہ اور بنوعباس سے ظلم وستم سے تنگ آ کر ملتان وسندھ کی طرف ہجرت کی تو یہاں مقامی آبادی کے ساتھ اُن کے سماجی اور لسانی روابط قائم ہوئے آہستہ آہستہ اِن حضرات نے علاقائی زبان سیکھنا شروع کی اور مقامی بولی میں بات چیت کرنے لگے اور اپنے نظریات کی ترویج وتبلیغ کے لیے مقامی زبانوں میں تخلیقی اظہار بھی شروع کیا۔ عین الحق فرید کوٹی اِس حوالے سے لکھتے ہیں:

''ملتان کے لوگوں نے پہلی صدی ہجری میں مقامی (ملتانی/سرائیکی) زبان میں ابتدائی حسینی منقبت تخلیق کی۔''(۷)

وادیٔ سندھ میں اسماعیلیوں کا پہلا مرکز اُوچ ملتان اور منصورہ تھا اور سب سے پہلے جلم بن شیبان نے ۳۷۲ہجری میں ملتان میں اسماعیلی حکومت قائم کی۔ وادیٔ سندھ کی آٹھ ریاستوں میں اسماعیلیوں کا سب سے زیادہ زور ملتان میں تھا۔ ملتانی آبادی کی اکثریت اسماعیلی شیعہ کی تھی۔ بارہویں اور تیرہویں صدی عیسوی میں اسماعیلی پیروں کا اُردو کلام ہے جو اُردو زبان کی ابتدائی تشکیل وارتقاء کے نمائندہ نمونے ہیں۔ ان اسماعیلی پیروں میں سید نور الدین، سید شمس الدین، سید صدرالدین اور سید حسن کبیر الدین نے سرائیکی (ملتانی) اور اُردو میں گنان لکھے۔

سید نورالدین (۱۱۴۰ء- ۱۲۶۴ء):

سیّد نورالدین کا اصل نام سید صلاح الدین محمد نور بخش تھا۔ ۱۱۶۶ء میں سبزوار سے آپ کی سندھ اور ملتان آمد کا پتہ چلتا ہے۔ اسماعیلی عقائد کے پرچار کے لیے آپ کے مذہبی گنان اُردو کی ابتدائی صورت کا حوالہ بنتے ہیں۔

سید نور الدین کے گنان کی زبان کو نہ سندھی کہا جا سکتا ہے نہ گجراتی اور نہ ہی مکمل ملتانی۔ بلکہ یہ گنان ملتان، سندھ، گجرات، اُوچ، کاٹھیا واڑ کسی ایک جگہ بھی نہیں بولی جانے والی مکمل زبان سے متعلق ہیں۔ یہ گنان اُردو زبان کے اِس تدریجی ارتقاء کا نتیجہ ہیں جو بارہویں صدی عیسوی سے پندرہویں صدی عیسوی تک اس خطے میں جاری رہا۔

کلمہ کہو رے مومنو تھے مت جاؤ رے بھول
راہ علی نبی جی کی ساچ ہے اے ہووگے سدا قبول
اے جی آلِ نبیوں تم کوں بھجیا اِس دُنیا کے بیچ
نمازِ بندگی کلمہ ہے اے ہے نعمت سیچ (پیر سید صدر الدین)(۸)

سب سے پہلے سیّد نور الدین نے اسلام کی تبلیغ اور اپنے نظریات کی ترویج کے لیے مقامی زبان میں اِن گنان کو منظوم کیا۔ جو اِس خطے میں اُردو زبان کی تشکیل کا پہلا تجربہ ہے۔

سید شمس الدین (۱۱۶۵ء۔۱۲۷۶ء):

سید شمس الدین المعروف شاہ شمس سبزواریؒ ملتانی اسماعیلی عقائد کی تبلیغ کے لیے ملتان تشریف لائے، آپ نے اسماعیلی/قرامطہ فرقے کے نظریات کی ترویج کے لیے گنان کہے۔ پیر شمس الدین کے اِن گنان میں عربی، فارسی، ہندی، برج اور سرائیکی (ملتانی) زبان کے الفاظ صاف پہچانے جا سکتے ہیں۔

یہ ملتان میں اُردو کی ابتدائی لسانی تشکیل کے واضح حوالے ہیں۔ ڈاکٹر روبینہ ترین شاہ شمس سبزواری کی کتاب میں لکھتی ہیں:

''شاہ شمس سبزواری کے گنان پر مشتمل چاروں جلدوں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُردو کے مراکز کا ذکر کرتے ہوئے ماہرین لسانیات جن علاقوں کا ذکر کرتے ہیں اُن میں سندھ، ملتان اور اُوچ کا علاقہ بھی شامل ہے۔''(۹)

اے جی سچا میرا خالق سرجن ہار
آپے اُپایا شاہ دھندھو کار
اے جی نبی محمدؐ خدا کا پیارا
نبی محمدؐ کو آیا پکارا
اے جی عین پکارے کو ایوں فرمایا
چین مانی دا بھوت سدھایا

(پیر سید شاہ شمس الدین سبزواری)(۱۰)

سید صدر الدین (۱۲۵۲ء۔۱۳۲۸ء):

پیرو سید صدر الدین شاہ شمس سبزواری ملتانی کے پڑپوتے تھے۔آپ ۱۲۶۶ء میں ملتان آئے۔ان کا مزار ترنڈہ ضلع رحیم یار خان میں ہے۔

ایجی اُٹھی اللہ نہ گھریں بندہ
توں سئیں سچی رات
نکا چوری جیو جی بانا
نکو ثمر ساتھ
(پیر سید صدر الدین)(۱۱)

سید حسن کبیر الدین (۱۲۹۲ء۔۱۴۰۴ء):

سید حسن کبیر الدین سید صدر الدین کے بیٹے تھے۔آپ نے اسماعیلی عقائد کے تبلیغ کے لیے گنان لکھے۔

آشاجی! ہے گنہگار بندہ بھی تیرا
تمے چھو بخشنڑں ہار جی
سروے جیو تماری سریوائے لاگا
تمے چھو نَر اُوتار (پیر سید حسن کبیر دین)(۱۲)

سچل سرمست (۱۷۳۹ء۔۱۸۴۷ء):

حضرت سچل سرمست ضلع خیر پور کی تحصیل گمبٹ کے گاؤں درازا میں پیدا ہوئے۔آپ کا اصل نام میاں عبدالوہاب تھا۔اُردو اور سرائیکی شاعری میں ''سچل''، اور فارسی میں ''آشکار'' تخلص کرتے تھے۔(۱۳)

سچل سرمست قادر الکلام صوفی شاعر تھے۔آپ کو متعدد اللسان اور پُر گو شاعر کہا جاتا ہے۔آپ نے سندھی اور سرائیکی میں کافی لکھی اور اُردو کو بھی اپنے متصوفانہ اظہار کا ذریعہ بنایا۔سچل سرمست آفاقی شاعر تھے۔آپ نے اپنے پیغام کو عام کرنے کے لیے اُردو زبان کو وسیلہ اظہار بنایا۔سچل سرمست کا اُردو کلام (۱۴) قاضی علی اکبر درازی نے ''انتخاب اُردو کلام سچل سرمست'' کے نام سے ۱۹۷۲ء میں شائع کیا۔یہ سچل کی اُردو غزلیات پر مشتمل تھا۔ ڈاکٹر وفا راشدی لکھتے ہیں کہ:

''ان کا یہ اردو کلام کہیں میر تقی میر اور کہیں خواجہ میر درد کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے''(۱۵)

ڈاکٹر میمن عبدالمجید رقم طراز ہیں:

''سندھ کی قدیم اردو شاعری پر ہندی کا اثر غالب ہے۔ ہندی، سندھی اور سرائیکی کے الفاظ بھی بہت سے اردو شعراء کے کلام میں ملتے ہیں''(۱۶)

گلشن ہے تو پیارے بلبل ہے دل ہمارا
رنگ بانس دونوں تجھ میں پھل ہے پھلیا ہوا

(قلی قطب شاہ)(۱۷)

بلبل نے یہ بتایا اے عشق سے بے بہرہ
اس باغ میں نہیں ہے میرے لیے نگاراں

(سچل سرمست)(۱۸)

سچل سرمست، سکول آف تھاٹ:

سچل سرمست، بلھے شاہ، قادری اُچوی کی وحدت پرستی سے بے حد متاثر ہوئے۔ ''جب حضرت سید محمد غوث (م۔۱۵۱۷ء) میں برصغیر تشریف فرما ہوئے اور اُوچ شریف میں سکونت اختیار کی تو سلسلہ قادریہ کا آغاز ہوا۔ (ابن العربی، م۔۱۲۴۰ء) اس سلسلے کے بزرگ تھے جنہوں نے فلسفہ وحدت الوجود پیش کیا۔ جب یہ نظریہ سندھ میں عام ہوا تو شاہ عبداللطیف بھٹائی اور سچل سرمست اس نظریے کے بہت بڑے مبلغ ہوئے۔ سچل سرمست بابا بلھے شاہ سے بھی متاثر ہوئے جو اُوچ شریف سے تعلق رکھنے والے قادر بزرگ تھے۔''(۱۹)

سچل سرمست نے جس دور میں شاعری کی اس دور میں بہت سے نامور صوفی شاعر اُبھرے جس کا تعلق سچل سرمست مکتب فکر سے تھا۔ ان میں روحل فقیر، قادر بخش بیدل، حمل خاں لغاری شامل ہیں۔ ان صوفی شعرا نے سندھی، سرائیکی اور اردو زبان میں شاعری کی ہے۔

روحل فقیر (۱۱۳۲ء۔۱۱۹۴ء):

روحل فقیر ''پدماد جی بھٹ'' کے گاؤں میں پیدا ہوئے اور آپ اُردو شاعری میں ہندی الفاظ کا زیادہ تر استعمال کرتے تھے۔

ہوں میں سکل سکل سے نیارا　　میں داس کبیر کہایا

کہت روحل ہم روحل ناہیں کبیر روپ ہمارا

(روحل فقیر)(۲۰)

یوسف نانک فقیر (۱۱۹۳ء-۱۲۶۹ء):

یوسف نانک فقیر میں جھل مگسی میں پیدا ہوئے۔ یوسف نانک سچل سرمست کے خاص مریدوں میں سے تھے۔ آپ سرائیکی، سندھی اور اُردو زبان کے قادرالکلام شاعر تھے۔

میں حسن شہباز کے دروازے پر غلام ہوں

غیر پر حکم حاوی جنگ کا امام ہوں

(یوسف نانک)(۲۱)

حمل خان لغاری (۱۲۲۵ء-۱۲۹۲ء):

حمل خان لغاری المعروف حمل فقیر میں خیر پور کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے۔صوفی منش انسان تھے۔ آپ سندھی، سرائیکی اور اُردو کے باکمال شاعر تھے۔

ہور حمل کی نہیں کچھ آرزو اس یار بن

اس کا ملنا مانگتے ہیں ہر صبح ہر شام دل

(حمل خان لغاری)(۲۲)

قادر بخش بیدل (۱۸۱۵ء-۱۸۷۳ء):

قادر بخش المعروف بیدل فقیر روہڑی شہر میں پیدا ہوئے۔قادر بخش بیدل کا اُردو کلام، ''دیوان بیدل'' اختر درگاہی نے مرتب کیا جسے بیدل یادگار کمیٹی روہڑی ۲۰۰۳ء میں شائع کیا۔ ذوقؔ، ظفرؔ، غالبؔ، مومنؔ، داغؔ، حالی ، اردو کے وہ اُستاد شعرا میں جو بیدل کے ہم عصر ہیں، لیکن بیدل سرائیکی میں سچل سرمست اور اردو شاعری میں ولی دکنی سے متاثر تھے، ولی دکنی کی شاعری کا اثر بیدل کے کلام پر نمایاں نظر آتا ہے۔

شغل بہتر ہے عشق بازی کا

کیا حقیقی وا کیا مجازی کا

(ولی دکنی)(۲۳)

میں ہوں مشہور عشق بازی میں

خاصہ درد و غم مجازی میں
(قادر بخش بیدل) (۲۴)

منشی غلام حسن شہید ملتانی (۱۷۸۷ء۔۱۸۴۸ء):

منشی غلام حسن شہید ملتانی دہلی دروازہ بیرون محلّہ آغا پورہ میں پیدا ہوئے۔آپ اپنے عہد کے نامور صوفی ،عارف،شاعر،ادیب تھے۔منشی غلام حسن ملتانی نے فارسی،اردو(ہندوستانی)اور سرائیکی(ملتانی)زبان میں شاعری کی۔فارسی میں ''حسن'' اور سرائیکی میں ''گانمن'' تخلص کرتے تھے۔منشی غلام حسن شہید نے فارسی زبان کے ساتھ ساتھ اپنے عہد میں ہندوستانی (اردو) ملتانی (سرائیکی) زبانوں میں بھی اشعار کہے۔

منشی غلام حسن شہید کی ہندوستانی یا اردو شاعری اپنے جذبوں،تخیل،اسلوب اور معانی کے اعتبار سے بڑی سادگی کی حامل ہے۔اس عہد میں اردو زبان ہندوستانی ریختہ یا ریختی بھی کہا جاتا تھا۔منشی غلام حسن کا عہد اُردو زبان کی عہد پیش رفت کا دور ہے۔دہلی اور لکھنؤ میں سودا،میر،ناسخ اور آتش کی شاعری کا ہر جگہ چرچا تھا۔ملتان میں اس وقت کسی بڑے اردو شاعر کا ذکر نہیں ملتا۔البتہ منشی غلام حسن کا اردو کلام (۲۵) بڑی تاریخ اور ادبی اہمیت کا حامل ہے۔جو ملتان کو اردو کی جنم بھومی ہونے کا شرف حاصل ہے۔منشی غلام حسن کا خاندان کا تعلق راجستھان سے تھا۔اس لیے ان کے ہاں ہندوستانی بولی کا رچاؤ اور راجستھانی انگ کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔(۲۶)

قدیم اردو ہندوستانی کی ایک غزل کا نمونہ؛

کچھ تجھے درد میرے دل کی خبر ہے کہ نہیں
آہ و صد آہ محبت کا اثر ہے کہ نہیں
(منشی غلام حسن گانمن ملتانی) (۲۷)

جو لے لیا دل کو میرے یار و تو اس نے لی رہ اپنے گھر کی
پڑا تڑپتا میں رہ گیا واں زباں پہ آہ لبوں پہ نالا
(نظیر اکبر آبادی) (۲۸)

خواجہ غلام فرید (۱۸۴۵ء۔۱۹۰۱ء):

خواجہ غلام فرید، فاروقی قریشی ، (سلسلہ نصب حضرت عمر فاروقؓ) چاچڑاں شریف ضلع رحیم یار خان میں ولادت ہوئی۔آپ کا مزار کوٹ مٹھن ضلع راجن پور میں ہے۔خواجہ فرید کو عربی فارسی،اردو،ہندی،سندھی،پوربی اور سرائیکی زبانوں پر پوری طرح عبور حاصل تھا۔سرائیکی زبان میں آپ کے مشہور و معروف دیوان کے علاوہ آپ کا

اردو دیوان **(۲۹)** بھی موجود ہے۔خواجہ غلام فرید کے اردو کلام کا زمانہ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۰۱ء تک ہے۔یہ وہ دور ہے جس میں خواجہ غلام فرید اولیائے ہند کی زیارات کے لیے دہلی، لکھنؤ، اجمیر شریف، حیدر آباد، دکن جایا کرتے ہیں۔ خواجہ فرید، ناسخ کی اُردو شاعری سے متاثر تھے۔ان کی شاعری میں یہ اثر نمایاں نظر آتا ہے۔خواجہ فرید داغ، جلال اور امیر، غالب کے ہمعصر رہے۔

اس ملک میں ہے کون کہ نظم اپنی کو سمجھے
ناسخ کو بھی درد کا نسخہ نہیں آتا
(غزل نمبر ۶) **(۳۰)**

سودا کہے جی دیکھئے غزل تیری اے فرید
سو رمز ہیں نہاں تیرے اِک اِک سجن کے بیچ
(کافی نمبر ۱۹) **(۳۱)**

نظم سنجی کا تیرا دیکھ کے اعجاز ِ فرید
آفریں کے لیے دہلی سے ظفر آیا
(کافی نمبر ۵۴) **(۳۲)**

ہستی کے مت فریب میں آجاؤ اسد
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے
(مرزا غالب) **(۳۳)**

ہستی ہے کہ وہ کہ ہست ہے اور ہست ساز
کیا اعتبار ہستی ناپائیدار کا
(خواجہ فرید) **(۳۴)**

خواجہ فرید سکول آف تھاٹ:

خواجہ غلام فرید قادر الکلام شاعر ہیں۔جن کی شاعری کے اثرات انیسویں صدی کے نصف آخر سے بیسویں صدی کے نصف آخر تک جاری رہے۔خواجہ فرید کی کافیوں پر شاہ عبداللطیف بھٹائی اور سچل سرمست کی شاعری پر بڑا گہرا اثر ہے۔خواجہ فرید اوران کی شاعری نے پوری ایک صدی کو متاثر کیا۔آپ کے ہم عصر اور متاثر شعرا میں خواجہ عاقل جوگی، دیوان ولایت شاہ، محمد بخش نوروز، مولانا احمد یار فریدی اور خواجہ محمد یار فریدی ہیں۔

خواجہ محمد یار فریدی (۱۸۸۳ء۔۱۹۴۷ء):

آپ گڑھی اختیار خان ضلع رحیم یار خان میں پیدا ہوئے۔خواجہ احمد یار فریدی سرائیکی اور اُردو، فارسی کے بہت بڑے شاعر تھے، آپ بلبل تخلص کرتے تھے اور ''بلبل فرید'' کے نام سے مشہور تھے۔خواجہ محمد یار فریدی کا کلام ''دیوان محمدی'' کے نام سے خواجہ غلام فرید مطب الدین زیدی نے مرتبہ کیا جو آستانہ گڑھی شریف رحیم یار خان سے، ۲۰۱۲ء میں شائع ہوا ہے۔

''دیوان محمد'' تین حصوں پر مشتمل ہے پہلے حصے میں فارسی، دوسری حصے میں اُردو اور تیسرے میں سرائیکی کالم ہے۔آپ کی اُردو شاعری میں الفاظ اور تراکیب سادہ اور برجستہ ہیں۔

انداز حسینوں کو سکھائے نہیں جاتے
جو اُمی لقب ہوں وہ پڑھائے نہیں جاتے
ہر اِک کا حصہ نہیں دیدار کسی کا
بوجہل کو محبوب دکھائے نہیں جاتے
عاشق کا حصہ ہے امانت کا اُٹھانا
افلاک سے یہ بوجھ اُٹھائے نہیں جاتے

(خواجہ محمد یار فریدی) **(۳۵)**

اُردو زبان کی ابتداء اور ارتقاء کا عمل سندھ میں ہوا یا دہلی میں، ملتان میں ہوا یا پنجاب میں، دکن میں ہوا یا گجرات میں، ہمارا اِن تمام نظریات سے کوئی اختلاف نہیں بلکہ بیشتر ماہرینِ لسانیات اور مورخین زبان و ادب کا اِس بات پر اتفاق ہے کہ اُردو کی نشو و نما اور ارتقا کا عمل اُس وقت شروع ہوا جب مسلمان برصغیر پاک و ہند میں داخل ہوئے۔اب دیکھنا یہ ہے کہ مسلمانوں نے کون سا راستہ اختیار کیا تھا اور پہلی مسلم حکومت کہاں قائم ہوئی۔عربی، فارسی اور ترکی زبان کے اثرات سب سے پہلے کس علاقے اور زبان پر پڑے۔مسلم فاتحین کے قدم ابھی وادیِ گنگا میں نہیں پہنچے تھے کہ ۹۵ھ سے ۴۵۰ھ تک چار صدیوں پر مشتمل کسی ایک سرزمین پر مسلمانوں کے بہت سے گروہوں کا ہجرت کر کے آنا اور ایک خاص علاقے کو اپنا مسکن بنا لینا۔کئی سالوں تک عربی اور فارسی کا دفتری زبان کے طور پر رائج ہونا۔ہجرت کر کے آنے والے مسلمانوں کا مقامی باشندوں پر تہذیبی، ثقافتی اور لسانی اثرات کا گہرے طور پر مرتب ہونا۔اُردو کی ابتداء سے متعلق اِن تمام نظریات اور خیالات کا جواب فراہم کر رہا ہے جس کی جستجو میں مورخین زبان و ادب اور ماہرینِ لسانیات نے اپنے اپنے نظریات اور خیالات پیش کیے ہیں۔

ہم یہ نہیں کہتے کہ محمد بن قاسم کی آمد (۷۱۲ء) کے بعد اُردو زبان ''سندھ وملتان'' میں پیدا ہو چکی تھی بلکہ خود سرائیکی (ملتانی) زبان مختلف لسانی اختلاط سے گزرتی رہی اور کئی صدیوں تک ایک نئی مخلوط زبان لسانی تشکیل کے عمل سے گزرتی ہوئی، عربی و فارسی اور سندھ اور ملتان کی مقامی زبانوں کا ملاپ لیے سندھ سے ملتان اور ملتان سے لاہور اور پھر لاہور سے دہلی پہنچی۔ اُردو جسے پاکستان کی زبان کہتے ہیں کا ہیولیٰ سندھ اور ملتان میں ہوا اور پھر پنجاب میں ہوتا ہوا دہلی اور اُس گردونواح سے ارتقا پذیر ہوا۔ اِس تمام بحث اور نظریات کو ڈاکٹر مہر عبدالحق کے ''سرائیکی (ملتانی) زبان کی حقیقت'' کے اِس نظریے پر ختم کرتے ہیں کہ

> ''دہلوی اُردو اور دکنی اُردو کا پنجابی کی نسبت سرائیکی (ملتانی) سے زیادہ قرب اور اشتراک، اُردو زبان کا سرائیکی (ملتانی) سے لسانی تعلق، کے نظریے کو قطعی طور پر ثابت کرتا ہے۔''(۳۶)

حواشی وحوالہ جات

۱۔ اختر شبیر حسن، ملتان اُردو کی جنم بھومی، ملتان: بزمِ ثقافت، ۲۰۰۵ء، ص ۲۱

۲۔ روبینہ ترین، ڈاکٹر، ملتان میں لسانی تشکیلات کا عمل اور دوسرے مضامین، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اول، ۲۰۰۴، ص ۳۹

۳۔ سلیمان ندوی، سیّد، نقوشِ سلیمانی، کراچی: درکلیم پریس، ۱۹۵۱ء، ص ۳۱

۴۔ بدوی، غلام احمد، کلہوڑا خاندان کا زوال اور ٹالپوری حکومت کا آغاز، مشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند تیرہویں جلد، علاقائی ادبیات مغربی پاکستان جلد اول، ص ۵۴۰

۵۔ ابواللیث صدیقی، ادب ولسانیات، کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۰ء، ص ۲۰۷

۶۔ عتیق فکری، علامہ، العتیق (جلد اوّل) بہاولپور، سرائیکی ادبی مجلس، بار دوم، ۱۹۹۷ء، ص ۱۶۶

۷۔ فرید کوٹی، عین الحق، ذکر حسین پنجابی زبان میں، مشمولہ، ماہ نو، لاہور، جون ۱۹۸۲، ص ۲۷

۸۔ انوار احمد، ڈاکٹر، عذرا بتول، خطہ ملتان میں اُردو زبان کی لسانی تشکیلات، مشمولہ، جنرل آف ریسرچ شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، جلد ۱۲، ۲۰۰۷ء، ص ۲۰۸۔۲۰۹

۹۔ روبینہ ترین، ڈاکٹر، شاہ شمس سبزواری (حیات وآثار) ملتان: شعبہ سرائیکی ۲۰۰۷، ص ۸۳

۱۰۔ ایضاً، ص ۹۹

۱۱۔ اسماعیلی تعلیمات، گنان شریف، کراچی: شعبہ امامی اسماعیلیہ ایسوسی ایشین پاکستان، بار دوم، ۱۹۸۲ء، ص ۶

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۲

۱۳۔ پریمی، موہن لعل، سچل سرمست اوران کی اُردو شاعری، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اول، ۲۰۰۴ء، ص ۲۷

۱۴۔ اردو کلام: سچل سرمست کی کل پچاس اُردو غزلیات اس وقت تک دستیاب ہوئی ہیں۔ یہ پچاس غزلیں مولانا محمد صادق رانی پوری نے اپنے مرتبہ رسالے ''سچل جو سرائیکی کلام'' مطبوعہ سندھ ادبی بورڈ ۱۹۵۹ء کے آخر میں ترتیب دے کر شامل کی ہیں۔ ولاوہ ازیں قاضی علی اکبر درازی نے انتخاب اُردو کلام سچل سرمست کے نام سے دسمبر ۱۹۷۲ء میں پچیس غزلیں منتخب کر کے شائع کیں ہیں۔ (پریمی، موہن لعل، سچل سرمست اوران کی اُردو شاعری، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اول، ۲۰۰۴ء، ص ۴۷)

۱۵۔ وفا راشدی، ڈاکٹر، اُردو کی ترقی میں اولیاء سندھ کا حصّہ، لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۱۹۸۴ء، ص ۱۹۶

۱۶۔ سندھی، میمن عبدالمجید، ڈاکٹر، لسانیات پاکستان، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان طبع اول، ۱۹۹۲ء، ص ۱۷۱

۱۷۔ پریمی، موہن لعل، سچل سرمست اوران کی اُردو شاعری، ص ۱۱۴

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۱۵

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۲۰۔ ایضاً، ص ۹۸

۲۱۔ ایضاً، ص ۳۵

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۰۹

۲۳۔ اختر درگاہی، دیوان بیدل (اُردو کلام) روہڑی، بیدل یادگار کمیٹی، ۲۰۰۳ء، ص ۴۰

۲۴۔ ایضاً، ص ۴۰

۲۵۔ ڈاکٹر بشیر انور نے ''کلام گامن ملتانی'' کی ترتیب وتدوین قلمی نسخہ سے کی ہے جو منشی غلام حسن کے فارسی دیوان کے قلمی نسخہ کے آخر میں موجود ہے اور یہ قلمی انہیں نسخہ مخدوم اعجاز الحسن سکنہ ملتان سے دستیاب ہوا۔ اس قلمی نسخے کا عنوان ''غزلیات، متفرقات، زبان ہندوستانی، وزبان پنجابی وڈیرہ ہا زبان ملتانی'' ہے۔ اس میں اردو غزلیات کے تعداد ۵، اُردو مرثیہ ۲، اور نعت ایک، اردو شاعری کی تعداد ۸ ہیں۔ (ابو ہری، بشیر انور، ملتانی، ڈاکٹر، کلام گامن ملتانی، ملتان، سرائیکی ادبی بورڈ، ۲۰۰۶)

۲۶۔ ابو ہری، بشیر انور، ملتانی، ڈاکٹر، کلام گامن ملتانی، ملتان، سرائیکی ادبی بورڈ، ۲۰۰۶، ص ۳۰، ۲۹

۲۷۔ ایضاً، ص ۶۲

۲۸۔ شوکت مغل اُردو میں سرائیکی زبان کے الٹ نقوش، ملتان سرائیکی مجلس ادب ۱۹۹۰ء، ص ۱۱۵

۲۹۔ خواجہ فریدی دیوان فرید (اردو) کو صدیق طاہر نے ۱۹۷۲ء میں مرتب کیا، جسے اُردو اکیڈمی بہاولپور نے شائع کیا۔ یہ مکمل نسخہ مدرسہ اویسہ حامد آباد لیاقت پور ضلع رحیم یار خان سے شائع ہوا جسے پاکر الیکٹرک پریس ملتان نے ۱۹۵۰ء میں پہلی بار چھاپا۔ اس میں خواجہ فرید کی ۱۰۴ منظومات شامل ہیں۔ ''دوسری تدوین کلام اُردو'' جیسے وصفہ حسین نے مرتب کیا وراسے سرائیکی ادبی بورڈ ملتان نے ۲۰۰۹ء میں شائع کیا۔ اس کتاب میں ۱۰۸ غزلیات شامل ہیں۔

۳۰۔ خواجہ غلام فرید، اُردو دیوان، مرتبہ، صدیق طاہر، بہاولپور، اُردو اکیڈمی، ۱۹۷۲ء، ص ۳۴
۳۱۔ ایضاً، ص ۵۰
۳۲۔ ایضاً، ص ۹۲
۳۳۔ واصفہ جبیں، تدوین کلام فرید اُردو، ملتان سرائیکی ادبی بورڈ، ۲۰۰۹، ص ۳۶
۳۴۔ ایضاً، ص ۳۷
۳۵۔ فرید، خواجہ محمد یار، دیوان محمدی، مرتبہ، خواجہ قطب الدین فرید، گڑھی شریف، خان پور، ضلع رحیم یار خان، زیر اہتمام دربار فریدی، بار اول، ۲۰۱۲ء، ص ۱۷۸
۳۶۔ عبدالحق مہر ڈاکٹر، ملتانی زبان اور اس کا اُردو سے تعلق، بہاولپور، اردو اکیڈمی، ۱۹۶۷ء، ص ۶۶۹

اقبال کا فلسفۂ جبر وقدر اور تقدیرِ الٰہی

(مکاتیبِ اقبال کی روشنی میں)

ڈاکٹر محمد سفیان صفی*

Abstract:

While writing an essay on the non semitic eastern philosophy and having deep study in Persian Literature and Mystics Iqbal discovered Muslims' disappointment to be the outcome of their wrong concept of fatalism which too resulted in their cold indifference to learning and hence their downfall. He found Muslims' collective Inertia and inferiorities to be eliminated only by the concept of Khudi which is Qur'anic concept as quite evident in many instances in Masnavi Maulana Rum. According to him the understanding of the philosophy of fatalism and determinism is the only way to sustain Islamic revolutionary concepts. Correspondence between Iqbal and Shad not only helped his ideas build on his philosophy of fatalism and determinism but it also helped giving him inspirations for his many verses. That's why in the essay this correspondence is especially taken up to help understand his philosophy of fatalism and determinism.

اقبال نے جب فلسفۂ عجم پر اپنا علمی مقالہ لکھا اور اس ضمن میں فارسی ادب اور تصوف کا گہرا مطالعہ کیا تو انہیں محسوس ہوا کہ مسلمانوں کے زوال کا ایک بہت بڑا سبب تقدیر اور قسمت کا وہ عجمی تصور ہے جو ہر کس و ناکس کے دِل و دماغ پر مسلط ہے اور جو خودی کی نفی کی شکل میں جلوہ گر ہے۔ تقدیر اور توکل کے غلط تصور نے مسلمانوں کی زندگی کو یاس اور قنوطیت سے مملو کر دیا اور ان کو بے عملی کا شکار بنا دیا۔ اس احساسِ کمتری اور بے عملی کو رفع کرنے کے لیے اقبال نے خودی اور خود شناسی کا نیا تصور پیش کیا۔

؎ معنیٔ تقدیر کم فہمیدہ ای نے خودی را نے خدا را دیدہ ای

* شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

انسان کے اختیار اور آزادی کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ قرآنِ کریم میں نیک عمل کی ترغیب دی گئی ہے اور برے کام کے نتیجوں سے ڈرایا گیا ہے۔ اگر انسان مجبورِ محض ہوتا تو ظاہر ہے کہ اس وعدو وعید کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ اقبال نے مسئلے کے اس پہلو یعنی اختیار و آزادی پر بہت زور دیا ہے کیونکہ انہوں نے مسلم قوم کی پچھلی تاریخ اور موجودہ حالت کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ یہ قوم قسمت کے چکر میں پھنسی ہوئی قعرِ مذلت میں گرتی جا رہی ہے لیکن ان کی نگاہ سے اس مسئلے کا دوسرا پہلو کبھی مخفی نہیں رہا۔ وہ بخوبی جانتے تھے کہ ایک مومن کے لیے صحیح راستہ جبر و قدر کے درمیان ہے۔ علامہ اقبال رسولِ پاکؐ کی ایک مشہور حدیث مبارک کو ان الفاظ میں رقم کرتے ہیں

چنیں فرمودۂ سلطانِ بدر است
کہ ایماں درمیانِ جبر و قدر است

کہ انسان جبر و قدر کے بین بین چلے، نہ تو یہ خیال کرے کہ میں ہر کام میں خود مختار ہوں، نہ یہ گمان کرے کہ میں مجبورِ محض ہوں۔ (۱) اس کی بہت سی تاویلیں کی گئی ہیں، مثلاً یہ کہ جو سنتِ الٰہی ہے وہ قانون کی صورت میں اٹل ہے۔ انسان اس کی پابندی پر مجبور ہے۔ اختیار اس میں ہے کہ انسان اپنے آپ کو کس قانون اور کس آئین کے ماتحت لاتا ہے اور آئین یہ ہے کہ محنت کرنے والا کامیاب اور محنت نہ کرنے والا شخص ناکام ہوتا ہے۔ تصوف میں تسلیم و رضا کے حوالے سے چھیڑے گئے مباحث عمل و جد و جہد کا راستہ بند کرنے کی ایک کوشش ہیں۔ جبر کے عقیدے کے تحت بڑی حد تک بے عملی کا مذہبی جواز فراہم کرنے کی کوشش کی گئی۔ علامہ نے اسی بے عملی اور تقدیر کے تصور کے خلاف جہاد کیا۔ جبر کے مختلف نام اور روپ ہیں۔ اسے قسمت، تقدیر، اندھا اتفاق، مایا کا چکر اور خدائی احکام قرار دیا جاتا ہے۔ یعنی ایک مرحلے پر بے عملی کا جواز ضرور نکل آتا ہے۔ قدر کے مختلف پہلوؤں پر بھی بہت کچھ لکھا گیا ہے یعنی آدمی کس معنی میں مختار ہے، کیا وہ اپنی طبیعت اور ضمیر سے مجبور ہے یا نہیں۔ علامہ کے نزدیک تقدیر کوئی قوت نہیں بلکہ یہ مخلوقات کی اس باطنی قدرت کا اظہار ہے جو ان کی فطرت کی گہرائیوں میں پوشیدہ ہے۔ یوں گویا مخلوقات کی قابلیت ہی کو اختیار کیا جا سکتا ہے، لہٰذا ذاتِ شے پر کوئی جبر واقع نہیں ہو رہا۔ مسئلہ جبر کے تحت اگر انسان کو مجبور تصور کیا جائے جو اپنی قوتِ ارادی کو استعمال نہیں کر سکتا تو تمام اخلاقی اقدار افسانوی بن کر رہ جاتی ہیں۔ تسلیم و رضا ضروری ہے لیکن اس کا مطلب مقصد کی جستجو سے کنارہ کش ہونا نہیں۔ سید نذیر نیازی کے نام ۲۱/نومبر ۳۵ء کے مکتوب میں اقبال لکھتے ہیں:

''.....مالی مشکلات کا فکر نہ کیجئے کہ یہ کبھی آتی ہیں کبھی خود بہ خود دور ہو جاتی ہیں۔ بسا اوقات اِنسان کو بظاہر اس کے حق سے زیادہ دیتے ہیں۔ یہ سب کچھ اللہ کے ہاتھ میں ہے۔ انسان کی سعی کو اس میں بہت کم دخل ہے۔'' (۲)

جبر و قدر کی وضاحت علامہ کے اس مکتوب سے بھی ہوتی ہے جو انہوں نے ۲۸/مارچ ۱۵ء کو مہاراجہ کشن

پرشاد کے نام لکھا:

''حق آزادی اور پابندی دونوں کی طرف ہے اور یہی حق کا خاصہ ہے کہ ہر طرف ہو۔

صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پا بہ گل بھی ہے
انہی پابندیوں میں حاصل آزادی کو تو کر لے'' (۳)

ایک خط میں اقبال مہاراجہ کشن پرشاد کو لکھتے ہیں:

''دل تو ملاقات کے لئے تڑپتا ہے۔ مگر حالات پر نہ شاد کو قدرت حاصل ہے نہ اقبال کو۔ امور کے فیصلے آسمان پر ہوتے ہیں، زمین پر محض ان کا اشتہار دیا جاتا ہے۔ دیکھیں اس امر کے فیصلے کا اشتہار کب ہوتا ہے۔'' (۴)

ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

''میں نے اب تک اپنے معاملات میں ذاتی کوشش کو بہت کم دخل دیا ہے۔ ہمیشہ اپنے آپ کو حالات کے اوپر چھوڑ دیا ہے اور نتیجے سے، خواہ وہ کسی قسم کا ہو، خدا کے فضل و کرم سے نہیں گھبرایا۔ اس وقت بھی قلب کی کیفیت یہی ہے کہ جہاں اس کی رضا لے جائے گی، جاؤں گا۔ دل کی یہ ضرور ہے کہ خدا کی نگاہ انتخاب نے مجھے حیدر آباد کے لئے چنا ہے تو اتفاق سے یہ انتخاب میری مرضی کے بھی عین مطابق ہے۔ گویا بہ الفاظِ دیگر بندہ و آقا کی رضا اس معاملے میں کلی طور پر ایک ہے۔'' (۵)

مہاراجہ شاد کے نام ایک خط میں اقبال لکھتے ہیں:

''آپ مجھ ہی سے دریافت فرماتے ہیں کہ کب تک آستانۂ شاد پر حاضری ہوگی۔ اس کے متعلق کیا عرض کروں۔ سب کچھ نرنکار کے قبضۂ قدرت میں ہے جب اسے منظور ہو گا حاضر ہوں گا۔ اس وقت کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ آئندہ کا علم اقبال کو ہے نہ شاد کو۔'' (۶)

مہاراجہ عملاً ایک فقیر منش اور درویش انسان ہونے کے ساتھ ساتھ ریاست حیدر آباد کی نظامت و اقتدار میں ممتاز مقام رکھتے تھے۔ اس لحاظ سے شاؔد و اقبالؔ کی مراسلت نگاری اقبال کے ذخیرہ مکاتیب میں انتہائی بلند پایا اور اہمیت کی حامل ہے کہ ان خطوط کے ذریعے مہاراجہ کی عملی زندگی کا نمونہ ہمارے سامنے آتا ہے جو اقبال کے فلسفۂ جبر و اختیار اور فلسفۂ تسلیم و رضا کی تشکیل و تشریح میں مدد و معاون ثابت ہوا اور اقبال کے بہت سے اشعار کی تخلیق کا باعث بنا۔ بالخصوص نومبر ۱۹۱۶ء کے آخری ہفتہ سے چار ماہ اور دس دن کے سفر اور بمبئی میں قیام کے دوران مہاراجہ جن عجیب حالات اور جبر و اختیار کی جس کشمکش سے دوچار رہے، خطوط کے ذریعے ان سے آگاہی، اور عملی تجربات و مشاہدات کی روشنی میں آزادی و پابندی اور جبر و اختیار کے بارے میں مہاراجہ کی فلسفیانہ گفتگوئیں اقبال کے لئے انتہائی نتیجہ خیز تھیں۔ جبر و اختیار کی اس کشمکش کے بارے میں اقبال کے نام اپنے ایک اور مکتوب میں لکھتے ہیں:

''زمانے کی نیرنگیوں کا مشاہدہ کر رہا ہوں اور انگشت بدنداں ہوں۔ کبھی اپنی پابندیوں پر نظر ڈالتا ہوں مگر آزادی کا نگراں ہوں۔ احباب کی حالت کا اندازہ کر رہا ہوں اور حیران ہوں۔ اعدا کی سینہ زوریوں کو دیکھ رہا ہوں مگر خاموش ہوں۔

بسکہ لذت دوستم یک لختِ دل　　بر متاعِ صد نمک داں می زنم

موجودہ زمانے پر کچھ منحصر نہیں، ہمیشہ سے یہ ایک استمراری قانون چلا آ رہا ہے کہ اس عالم میں انسان کے اقتدارات جس قدر زیادہ وسیع ہیں اس کی ذمہ داریاں بھی اس قدر زیادہ ہیں۔ یہ جس قدر زیادہ مقتدر ہے اس قدر زیادہ محتاج ہے، جس قدر زیادہ دانش مند ہے اسی قدر زیادہ اسے رہنمائی کی حاجت ہے۔ ایک حیثیت سے جس قدر زیادہ قوی ہے دوسری حیثیت سے اسی قدر زیادہ ضعیف ہے۔ جس قدر ترقی اور بلندی کی طرف پرواز کر سکتا ہے اتنا ہی پستی کی طرف تنزل کر سکتا ہے اور وہ چیز جو اس کو بلندی و ہدایت کی طرف ابھارتی ہے یا پستی و ضلالت کی طرف دھکیلتی ہے اس کی معلومات، اس کا دل، اس کے اختیارات، اس کی خواہش اور اس کا ارادہ ہے۔ جب میں اپنے پچھلے زمانے پر نظر ڈال کر اس زمانے سے موازنہ کرتا ہوں تو میں موجودہ حالت کو اس راہ رو کی حالت کی ایک مثال پاتا ہوں جس کا گزر ایسے پل پر ہو جس کے دو طرفہ ذخائر سمندر موجزن ہوں اور پل کی راہ اس قدر دشوار گزار ہو کہ اگر وہ اپنی ہوشیاری اور مستقل مزاجی سے قدم نہ اٹھائے تو گر کر ڈوب جائے۔ اگرچہ آزادی کا دلدادہ ہوں لیکن پابندی کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہوں۔ بایں ہمیں صرف اپنی ہی کوشش، اپنی ہی سعی، اپنی ہی غرض سے اپنے اعلیٰ مقصد (آزادی، خویشتن داری) کے حاصل کرنے کی خواہش کو اپنے دل میں مستقل طور پر جگہ دے سکتا ہوں اور دے رہا ہوں مگر کیا کروں جہاں اختیار ہے وہاں مجبوری بھی ہے۔''(۷)

مہاراجہ طبعاً سیر و سیاحت کے بہت دلدادہ تھے لیکن حیدرآباد کے علائق کی وجہ سے مجبور تھے۔ ۱۰/اکتوبر ۱۹۱۶ء کو اقبال کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''آج کل طبیعت بہت گھبرا رہی ہے۔ جی چاہتا ہے کہ کچھ روزوں باہر ہی رہ کر مناظر قدرت سے دل بہلاؤں مگر یہاں بھی چپ ہو جانا پڑتا ہے۔ خدا..... اس پاسبانی سے نجات دے کر آزاد کر دے۔ حیران ہوں کہ بیکار رکھا جاتا ہوں، بے کار سمجھا جاتا ہوں تو پھر کیوں آزادی نہیں ملتی۔''(۹)

کئی دفعہ اقبال سے بھی لاہور بلانے کی خواہش ظاہر کی۔ چنانچہ مکتوب الیہم کے نام ۱۲/اپریل ۱۵ء کے خط میں اقبال انہیں لکھتے ہیں:

''آپ آزادی کی تلاش میں حیدرآباد سے باہر جاتے ہیں مگر آپ کو کوئی چھوڑے بھی۔

ہم تو اسی خیال سے اپنے جذب دل سے بھی کام نہیں لیتے کہ ایسا نہ ہو جذب دل کو شرمسار ہونا پڑے۔'' (۹)

۵/مئی ۱۵ء کے خط میں بھی اقبال نے انہیں لکھا:

''سرکار کا ارشاد ہے، خدا کے لئے جلد بلوایئے۔ میری عرض ہے خدا کے لئے وہیں قیام فرمایئے اور لیل ونہار کا رنگ چشم عبرت سے ملاحظہ فرمایئے'' (۱۰)

۱۹/جون ۱۵ء کو اقبال نے مہاراجہ کو جواباً لکھا:

...''...آپ آزادی چاہتے ہیں۔ آہ!

وہ چیز نام ہے جس کا جہاں میں آزادی سنی ضرور ہے دیکھی کہیں نہیں میں نے (۱۱)

لیکن اس کی ضرورت ہی کیا ہے بلکہ پابندی قیود یا یوں کہئے کہ قید افضل ہے:

ہر کہ تسخیرِ مہ و پرویں کند خویش را زنجیریٔ آئیں کند

باد را زندانِ گل خوشبو کند قید بو را نافۂ آہو کند (۱۲)

یہ صورت ہو تو میں آپ کی آزادی کے لئے کیوں کوشش کروں۔'' (۱۳)

بمبئی کے سفر کے دوران مہاراجہ جن مصائب سے دوچار اور مجبور رہے، غیر ممکن تھا کہ اپنے مشاہدات سے اقبال کو آگاہ نہ کرتے۔ چنانچہ ..۱۱/ مارچ ۱۹۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ اپنی بے اختیاریوں کے بارے میں اقبال کو لکھتے ہیں:

''میں اپنی مجبوریوں اور بے اختیاریوں کی نسبت جو اس سفر میں خاص طور پر پیش آ رہی ہیں پیشتر ہی تحریر کر چکا ہوں۔ یہ بھی اس کا ایک شعبہ تھا کہ کل تک اسپیشل بھی اسٹیشن پر تیار رہی مگر نہ جا سکا۔۔۔۔اگرچہ دل اجمیر سے ہوتے ہوئے لاہور پہنچنے کو چاہتا تھا، مگر چاہنے والا ہی چاہے تو جب کام نکلے۔'' (۱۴)

۷/اپریل ۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ نے لکھا کہ

''نومبر ۱۶ء کے آخری ہفتے سے مارچ کے ختم تک اگرچہ سفر میں رہا لیکن جس غیر مطمئن حالت میں رہا نا قابل بیان ہے۔ میں نے کبھی ایسا سفر نہیں کیا جو آزادی کے ساتھ نہ ہو مگر اس سفر میں جن پابندیوں کا پابند رہا، اس نے ایک دن بھی میرے دل کو مطمئن اور میرے حال کو ساکن نہ رہنے دیا۔۔۔۔اگرچہ نیک و بد (آزادی و پابندی) کا تمیز کرنا اور ان میں سے ایک کو اختیار کرنا انسان کے ارادے پر چھوڑ دیا گیا ہے اور یہ اختیار ہے جو جبر کے مقابلے میں انسان کو عطا ہوا ہے لیکن یہ اختیار جس قدر زیادہ ہے اسی قدر

خوفناک اور نازک ہے۔ انسان منشائے قدر کے مطابق اپنی عقل اور ارادے پر کاربند ہونا اور اپنی سمجھ اور مرضی کے مطابق ہر کام کرنا چاہتا ہے۔ لیکن کر نہیں سکتا۔ میں جب اپنے پچھلے دونوں سفروں سے اس سفر کا مقابلہ کرتا ہوں تو وہی نسبت ہے جو سچ کو جھوٹ سے ہوسکتی ہے۔ ادھر تو پابندیوں کی نظر بندی، ادھر بلدہ حیدر آباد میں طاعون کی سمع خراش خبریں ہزار ہا بندگانِ خدا نشانہ اجل، ہزار ہا گھر بے چراغ ہو گئے۔ پیارے اقبال، سچ تو یہ ہے کہ دنیا ایک ایسا مقام ہے جس میں کوئی شخص فکروں سے خالی نہ ملے گا۔ کوئی نہ کوئی فکر، کوئی نہ کوئی آزار اس کو پریشان ہی کئے ہوگا۔ ایسا کوئی نہیں کہ اس دنیاوی زندگی میں اسے اطمینان اور فارغ البالی کا وقت مل گیا ہو۔ ہاں اگر تھوڑا بہت اطمینان نصیب ہے تو انہی لوگوں کو جنہوں نے افکارِ دنیا کو لات مار کر سامنے سے ہٹا دیا ہے اور بے فکر اور بے ہراس بیٹھے ہیں۔ ہائے مجھ کو تو یہ بھی نصیب نہیں''(۱۵)

ایک اور خط میں اقبال کو لکھتے ہیں:

''غرض چار ماہ سے پریشانیوں کا سلسلہ جاری ہے، مگر سوائے صبر و شکر چارہ کار ہی کیا ہے لیکن افسوس! بندہ اس منزل میں بھی باختیارِ خود قدم نہیں رکھ سکتا۔ بندگی، بے چارگی اسی کا نام ہے۔ پھر کسی پر قدریہ، کسی پر جبریہ کا الزام ہے۔ اس مقدمے میں مخبرِ صادقؐ کا فیصلہ بہت ہی حق بجانب ہے: القدریۃ والجبریۃ کلاھما فی النار۔ بحث مباحثہ تو کجا، انسان کو دم زدن کا موقع نہیں:

لب ہلاتے زبان کٹتی ہے　　خاک مطلب ادا کرے کوئی''(۱۶)

مئی ۱۹۱۸ء میں مہاراجہ کی ایک بچی کا انتقال ہوا تو اقبال کے تعزیت نامہ رقمزدہ ۱۱ر جولائی ۱۸ء کے جواب میں اپنے ۱۷ء جولائی کے مکتوب میں مہاراجہ لکھتے ہیں:

''پیارے اقبال، اس گیارھویں داغ نے عمر بھر کے صدموں کو پیشِ نظر کر کے زخم ہائے کہن کو از سرِ نو تازہ کر دیا اور پرانی تمام چوٹوں کو ابھار دیا۔ مگر سوا صبر کے، جو فی الحقیقت جبر کا دوسرا نام ہے، اور کیا چارہ کار ہے''(۱۷)

قرآن پاک میں جگہ جگہ یہی آیا ہے کہ اللہ تعالیٰ قادرِ مطلق ہے اور اس کی مرضی انسانی مرضی پر غالب ہے۔ حتیٰ کہ ہدایت کی توفیق بھی اللہ تعالیٰ ہی بخشے تو بخشے، جسے چاہے اس کے لئے ہدایت آسان فرما دے اور جسے چاہے اس کی آنکھوں پر پردہ ڈال دے اور دل پر مہر لگا دے۔ لیکن اس کے ساتھ اللہ تعالیٰ نے انسان کو قرآنِ پاک میں اپنے عمل کا پورا ذمہ دار بھی ٹھہرایا ہے اور اپنے اس اصول کو بار بار دہرایا ہے کہ قوم ہو یا فرد، دونوں اپنی قسمت کے مالک ہیں، چاہیں تو اسے بنالیں چاہیں تو بگاڑ لیں۔ گویا یہ بیک وقت مجبوری اور آزادی کا پیش کیا جانے والے قرآنی

تصور ایسا سادہ نہیں کہ الجھن نہ پیدا کرتا ہو۔ اسی الجھن کے باعث مسلمان بہت جلد دو گروہوں میں بٹ گئے۔ ایک قدری جو انسانی عمل کو آزاد تصور کرتے تھے اور دوسرے جبری جو انسان کو اللہ کے سامنے مجبور سمجھتے تھے۔ بنو امیہ کے دور میں انسانی تقدیر کے اٹل ہونے اور پہلے سے طے شدہ ہونے کے عقائد کو زیادہ قبولیت حاصل ہوئی جبکہ بعد میں معتزلہ نے اپنے عقائد کی بنیاد ہی انسان کی آزادیٔ عمل پر رکھی اور علمِ کلام وجود میں آیا۔ بنو امیہ کے حاکموں نے اپنے سیاسی مقاصد کے حصول کی خاطر نہ صرف مرجعی فلسفہ حیات کی سرپرستی کی بلکہ اس کی تشہیر کے لئے ہر ممکن مدد بھی دی۔ بنو امیہ خود تو صفحۂ ہستی سے مٹ گئے لیکن ان کی میراث میں دیگر بدعتوں کے ساتھ یہ مرجعی فکر بھی مسلمانوں کی آئندہ نسلوں کو ملی جس کے تحت قضا کو رضا الٰہی تصور کیا جانے لگا۔ متکلمین کا نقطہ آغاز ہی یہی تھا کہ اللہ تعالیٰ کی قدرت اور انسان کی خودارادیت ایک دوسرے کے متضاد نہیں بلکہ دونوں بیک وقت حق ہیں۔ اس کی توضیح مختلف انداز میں کی گئی۔ امام غزالی نے جو حل پیش کیا وہ یہ تھا کہ ارادہ تو مطلق اللہ ہی کا ہے لیکن کسی طور اس ارادے کا کچھ حصہ انسان کو مل جاتا ہے، جس کی مدد سے وہ گویا بظاہر اپنے اعمال اور کردار میں خودمختار ہو جاتا ہے۔ لیکن انسان کی یہ خودمختاری اللہ تعالیٰ کے کامل ارادے میں کوئی نقص پیدا نہیں کرتی۔ مسئلہ تقدیر کا یہ حل گویا قدیم علمِ کلام کا حرفِ آخر ہے۔ علامہ پر یہ حقیقت منکشف ہو چکی تھی کہ مادی اصول انسانی زندگی میں کارفرما نہیں ہوتے۔ یہاں علت اور معلول کے اصول کی بجائے انسانی ارادے کی خودمختاری کو زیادہ دخل ہے اس طرح نفسیاتی طور پر اقبال کو انسانی ارادے کی آزادی اور خودمختاری کا یقین حاصل ہوا۔ اقبال کے نزدیک ہر انسان کے سامنے لامحدود امکانات ہیں۔ وہ اپنی ہمت اور ارادے کے مطابق ان امکانات کو چنتا ہے اور یہ عمل کی صورت میں ظاہر ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ انسانی انا کی قوت اور خودارادیت کا سرچشمہ ذاتِ باری تعالیٰ ہی ہے لیکن اس کی آزادی میں کسی مجبوری کا شائبہ نہیں۔ اقبال کے خیال میں قضا اور رضا کا امتیاز بہت ضروری ہے قضا یا تقدیر ایک ایسا عملِ فطرت ہے جس کے پابند طبعیات، نباتات اور جمادات ہیں۔ تقدیر کا مقلد کٹ پتلی کی طرح خود حرکت کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ جب مسلمان احکام الٰہی کا پابند ہو تو اس کی خودی مستحکم ہوتی ہے اور وہ اپنے تدبر اور تخلیقی عمل کے ذریعے قضا کی قید سے آزاد ہو کر خدا کا ہم کار بن جاتا ہے جو اقبال کا مردِ مومن ہے۔ ایسا انسان مرکب تقدیر نہیں ہوتا بلکہ راکبِ تقدیر ہوتا ہے۔ اور ایک موجِ بے باک کی طرح دریائے حیات کے ہر موڑ پر اپنی منشا کے مطابق موتی تخلیق کرتا جاتا ہے۔ اس کا تدبر اور عمل ثواب و گناہ کے سطحی امتیاز سے بلند ہو جاتا ہے اور فطرت اس کی ہر تقصیر کو معاف کرنے لگتے ہے۔ لیکن اگر انسان مرکب تقدیر بن جائے تو اسے عبرت کا تازیانہ لگتا ہے اور اس کے نصیب میں خار و خس اور خاک کے سوا کچھ نہیں آتا۔ اقبال نے اختیار و آزادی کے پہلو پر بہت زور دیا اور اس مسئلے کو سلجھانے کے لئے خاص پیش رفت کی۔ کیونکہ انہوں نے مسلم قوم کی پچھلی تاریخ اور موجودہ حالات کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کر لیا تھا کہ یہ قوم قسمت کے چکر میں پھنس کر زوال کا شکار ہوئی۔ اقبال کے خیال میں اس کی بنیادی وجہ متاخرین مسلمانوں کی تن آسانی اور کاہلی تھی۔ وہ قسمت اور

تقدیر کا غلط مطلب لے کر قوتِ عمل سے محروم ہوتے چلے گئے اور بے عملی کے اس فلسفۂ تقدیر کو صبر و توکل اور تسلیم و رضا کے شاندار الفاظ سے یاد کرنے لگے۔ اقبال نے سمجھایا کہ تسلیم و رضا کے حقیقی معنی کی روسے کاہلی اور بے عملی پیدا نہیں ہوسکتی کیونکہ فلسفۂ جبر و قدر کے تحت تسلیم و رضا کی اسلامی تعلیمات قوتِ عمل کے لئے مہمیز کا کام کرتی ہیں۔ جبر و قدر کا یہ ظاہری تضاد درحقیقت کوئی تضاد نہیں مسئلہ صرف یہ ہے کہ اس ظاہری تضاد میں توافق اور ہم آہنگی کو ثابت کیا جائے اور اس کا اثبات منطقی دلائل کی روشنی میں ہو۔ اقبال کے خیال میں اگرچہ ہمارے اعمال کی تخلیق حق تعالیٰ کی طرف سے ہورہی ہے لیکن یہ تخلیق ہماری فطرت یا اقتضا کے بالکل مطابق ہورہی ہے۔ چونکہ کوئی شے ہماری فطرت کے خلاف اللہ تعالیٰ کی طرف سے ہم پر عائد نہیں کی جاتی اس لئے ہم حقیقی معنوں میں آزاد ہیں۔ ابن عربی کے نزدیک بھی خداوند تعالیٰ کی طرف سے جو حکم ہم پر لگایا جاتا ہے وہ ہماری فطرت کے عین مطابق ہوتا ہے بلکہ ہم خود اپنی ہی اقتضا کے مطابق حکم لگا رہے ہوتے ہیں۔ درحقیقت اقبال کے ہاں فلسفۂ جبر و قدر کے تحت صبر و توکل، تسلیم و رضا اور اطاعتِ الٰہی ایک ہی مفہوم کی حامل اصطلاحات ہیں لیکن ان کا مفہوم طاقتوں کا سلب ہونا یا زائد ہونا نہیں بلکہ جب اس جبر کو تسلیم کرلیا جاتا ہے تو اس کے صلے میں اختیار کی خلعت عطا ہوتی ہے۔ **(۱۸)**

محمد الدین فوقؔ کے نام ۳۰/اپریل ۲۹ء کو ایک تعزیت نامہ میں اقبال لکھتے ہیں:

> ''اخبار انقلاب میں آپ کی اہلیہ کے انتقال کی خبر پڑھ کر بہت افسوس ہوا۔ خدا تعالیٰ مرحومہ کو جنّت عطا فرمائے اور آپ کو صبرِ جمیل۔ تقدیرِ الٰہی سے کوئی چارہ نہیں۔ مسلمان کے لیئے تسلیم کے سوا اور کوئی راہ نہیں اور یہی راہ انسب و اولیٰ ہے۔'' **(۱۹)**

تقدیر کے لغوی معنی اندازہ کرنا، اندازہ مقرر کرنا اور آئین فطرت کا اظہار ہونا ہے۔ **(۲۰)** علامہ کے کلام میں تقدیر نہایت معنی خیز اصطلاح ہے۔ تقدیر سے مراد کوئی ایسا ناگزیر حادثہ نہیں جس کا پیش آنا لازمی ہو۔ علامہ کے خیال میں کسی خاص مرحلے پر عمل کے بے شمار امکانات موجود ہوتے ہیں، انسان کو اختیار ہے کہ وہ کوئی مؤقف، کوئی نہج یا کوئی راستہ اختیار کرے۔ مستقبل کے جتنے امکانات ہیں وہ سب انسان کی دسترس میں ہوتے ہیں، اس اعتبار سے انسان صاحبِ اختیار ہے کہ وہ جس مؤقف کو چاہے اختیار کرسکتا ہے۔ جب وہ کوئی مؤقف اختیار کرچکتا ہے تو اس عمل کے جتنے نتائج لازمی ہوتے ہیں، انسان ان سب کا پابند ہوجاتا ہے۔ ان معنوں میں انسان پابند نوشتۂ تقدیر ہے کہ وہ اپنے اختیار کردہ مؤقف کے نتائج سے گریز نہیں کرسکتا۔ گویا اسلام کا مسلک جبر و قدر کے بین بین ہے۔ موجودہ زمانے کے بعض مفکر بھی اس نظریے کے مؤید معلوم ہوتے ہیں۔ یوں کہنا چاہئے کہ تقدیر قوانین الٰہی کا نام ہے لیکن یہ خود انسان فیصلہ کرتا ہے کہ اس پر کس قانون کا اطلاق ہو۔ علامہ کے بقول:

یہی نشاں ہے زمانہ میں زندہ قوموں کا
کہ صبح و شام بدلتی ہیں ان کی تقدیریں

اقبال نے درحقیقت مردِ مومن کو تقدیر گر قرار دے کر ان تمام متصوفانہ اور راہبانہ نظریات کی نفی کی ہے کہ جو مسئلہ جبر وقدر کے تحت مسلمان کو مجبورِ محض بنا دیتے ہیں۔ ۱۹/ جولائی ۱۹۱۶ء کو سراج الدین پال کے نام ایک مکتوب میں اقبال نے تصوف اور ملائیت کے حوالے سے لکھا کہ

> ''ان دونوں نے اہلِ اسلام کو قرآنی مفہوم سے بہت دور رکھا ہے۔ ان کا تصورِ حیات منفی اور تقدیر پرستی پر مبنی ہے۔ قناعت اور توکل کے حقیقی مفہوم کو مسخ کر کے ہندوستانی اور یونانی خیالات کو اسلامی رنگ دے دیا۔''(۲۱)

خطبہ دوم اور خطبہ چہارم میں تقدیر کے حوالے سے تفصیلاً بحث کی گئی ہے۔ اقبال کے نزدیک تقدیر یا قسمت ایسا وقت ہے جو علت ومعلول کے جال سے آزاد ہے۔ اس طرح اقبال نے مردِ مومن کی تقدیر کے مسئلے کو وقت سے ملایا ہے۔ مردِ مومن جبر وقدر کے درمیان ہونے کے باوجود قوت حاصل کرتا ہے اور خود تقدیرِ الٰہی بن جاتا ہے۔ خطبات میں اقبال اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ انسانی فطرت میں ابدیت کی صلاحیت موجود ہے مگر انسان کو اپنی کوشش سے حاصل ہوتی ہے یعنی وہ ابدی نہیں ہے بلکہ ابدیت حاصل کر سکتا ہے کیونکہ اس کے اعمال اسے ابدیت اور فنا کی طرف لے کر جاتے ہیں۔ عمل کی تحریک آرزو سے ہوتی ہے اور یہی آرزو اقبال کے ہاں عشق ہے۔ انسان اپنی دنیاوی ضرورتوں کا غلام ہو کر آزادی کی نعمت کھو بیٹھتا ہے۔ انسان کا کام دنیا کی غلامی نہیں بلکہ اس پر حکومت کرنا ہے۔ علامہ کے خیال میں مجبور انسان کے نزدیک جو کچھ ہے وہ عینِ فطرت ہے اسے کوئی نئی راہ نہیں سوجھتی کیونکہ وہ ایام کی زنجیر سے بندھا ہوا ہے۔ ہمارے ہاں یہی فلسفہ تقدیر عجمی تصوف کے زیرِ اثر سامنے آیا۔ اس کے برعکس آزاد انسان اپنے آپ کو مٹی سے باہر نکال کر مادی بندشوں سے چھوٹ جاتا ہے اور ایام پر حاوی ہوتا ہے۔ وہ زمانے کو اپنی منشا کے مطابق چلاتا ہے۔ یہاں تک کہ قضا اس سے مشورے لینے لگتی ہے اور حادثات اسی کے ہاتھ سے صورت پذیر ہوتے ہیں۔ بنوامیہ کے دور میں مرجعی فلسفے نے جنم لیا۔ اس فکر کے علمبرداروں کا مؤقف یہ تھا کہ جو کچھ بھی وقوع پذیر ہوتا ہے تابع تقدیر ہے۔ اس لئے حالات پر نکتہ چینی کرنا یا انہیں عملی طور پر بدلنے کی کوشش کرنا رضا الٰہی کی مخالفت کرنے کے مترادف ہے۔ بنوامیہ کے حاکموں نے اپنے سیاسی مقاصد کے حصول کے لئے بالخصوص اس فلسفہ حیات کی سرپرستی کی۔ اقبال کے ہاں قضا اور رجا کا امتیاز واضح ہے۔ قضا یا تقدیر ایک ایسا عملِ فطرت ہے جس کے پابند طبیعات، نباتات اور جمادات ہیں۔ تقدیر کا پابند کٹ پتلی کی طرح خود حرکت کی صلاحیت نہیں رکھتا بلکہ اس کی حیات وموت قضا یا تقدیر کے تغیر وتبدل کے مرہونِ منت ہوتے ہیں۔

اسلام میں مسئلہ تقدیر میں دو قسم کی عملی گمراہیاں پیدا کر دی تھیں۔ اعمال وعبادات کی طرف سے اسلئے رخ موڑ لیا گیا تھا کہ دوزخ وجنت تو پہلے ہی تقدیر میں لکھی جا چکی ہیں اس لئے نیک اعمال اور عبادات کا کوئی فائدہ نہیں۔ اقبال نے اس دلیل کے خلاف شدید احتجاج کرتے ہوئے یہ بتایا کہ بے عملی کے یہ دلائل انسان کے عملی شرف کو کھو

دیتے ہیں اوراس کونباتات و جمادات کی صف میں کھڑا کر دیتے ہیں۔اسی لئے اقبال بےعملی کوترک کر کے حرکت اور فعالیت کی راہ اختیار کرنے اور آزادی حاصل کرنے کا درس دیتے ہیں۔اقبال نے کہا کہ انسان آپ اپنی تقدیر کو بنا تا یا بگاڑتا ہے۔کافر ہوتو انسان تابع تقدیر ہوتا ہے اور مومن ہوتو وہ خود تقدیرِ الٰہی بن جاتا ہے۔مشیتِ الٰہی یہی ہے کہ انسان بھی خلاق قدرت کی طرح دوسرے درجے پر خالق بننے کی کوشش کرے۔ بیسویں صدی کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں میں ہر قسم کی جدوجہد ختم ہوگئی تھی۔ایسی حالت میں سلبی اور انفعالی اخلاق کی بجائے ایجابی اور فعالی اخلاق کی تلقین کی ضرورت تھی۔اقبال نے اس کمی کو پورا کرنے کے لئے بڑے زور شور سے ایجابی نفسیات اور اخلاقیات کی تلقین کی۔(۲۲)

حوالہ جات

۱۔ گوہر نوشاہی، مرتبہ، مطالعۂ اقبال (منتخبہ مقالات مجلّہ اقبال)، ص ۲۵۲،۲۳۸

۲۔ نذیر نیازی، سید، مرتبہ، مکتوباتِ اقبال بنام سید نذیر نیازی، ص ۳۰۳

۳۔ صحیفہ؛ اقبال نمبر (حصہ اول)، شمارہ نمبر ۶۵۔اکتوبر ۱۹۷۳ء، ص ۱۴۱/ محمد عبداللہ قریشی، اقبال بنام شاد، ص ۱۲۳

۴۔ محمد عبداللہ قریشی، اقبال بنام شاؔد۔(مکتوب محررہ، ۲۶/فروری ۱۹۱۹ء)، ص ۲۴۷

۵۔ ایضاً، (مکتوب محررہ ۱۸/مارچ ۱۹۱۷ء)، ص ۲۲۲ ۶۔ ایضاً، (مکتوب محررہ، ۳۰/جون ۱۷ء)، ص ۲۳۰

۷۔ ایضاً، مکتوب محررہ، ۱۱/نومبر ۱۹۱۶ء، ص ۲۸۹، ۲۹۰ ۸۔ ایضاً، ص ۲۸۸۔

۹۔ ایضاً، ص ۱۲۴ ۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۶

۱۱۔ بانگ درا کی نظم ’سرگزشت آدم‘ سے حذف شدہ، محمد عبداللہ قریشی/ معینی، عبدالواحد سید، مرتبہ، باقیاتِ اقبال، ص ۳۶، ۳۳۵

۱۲۔ مثنوی اسرار خودی

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۹، ۱۲۸ ۱۴۔ ایضاً، ص ۳۰۶ ۱۵۔ ایضاً، ص ۳۱۰، ۳۱۲ ۱۶۔ ایضاً، ص ۳۳۳

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۳۶ ۱۸۔ عابؔد، سید عابد علی، تلمیحاتِ اقبال، ص ۲۸۳، ۲۸۵/
وحید قریشی (ڈاکٹر)، منشوراتِ اقبال، ص ۸۱، ۶۷/ جاوید اقبال (ڈاکٹر)، مئے لالہ فام، ص ۳۰۴، ۳۰۶

۱۹۔ بشیر احمد ڈار، انوار اقبال، ص ۵۷

۲۰۔ عابؔد، سید عابد علی، تلمیحاتِ اقبال، ص ۱۰۰، ۱۰۱

۲۱۔ عطاء اللہ (شیخ)، اقبال نامہ (حصہ اول)، ص ۴۰

۲۲۔ عمر فاروق (ایس ایم)، طواسین اقبال، جلد I، ص ۹۷/ اختر راہی: اقبال سید سلیمان ندوی کی نظر میں، ص ۱۰۶/
عبدالحکیم، خلیفہ، ڈاکٹر؛ فکرِ اقبال، ص ۶۷۵/
مجلّہ اقبالیات، جنوری تا مارچ ۲۰۰۵ء (مدیر رئیس محمد سہیل عمر)، لاہور، اقبال اکیڈمی پاکستان، ص ۸۶، ۹۰

اکیسویں صدی کا نیا سیاسی وسماجی منظر نامہ اور ''خس وخاشاک زمانے'' میں اس کا اظہار

رانی صابر علی*

ڈاکٹر روبینہ ترین**

Abstract:

Salient features of socio-political panorama of Pakistan society touching 21st Century has been potrayed by our novelists. Though, Mustansir Hussain Tarrar has distance himself from progressive movement but his human touch and sense of culture and history has brought him in the first rank of novelist with socio-political consciousness. In this article, Tarrar's biographical novel is under discussion.

مملکت پاکستان کو بنے ہوئے چھ سے زائد عشرے ہو گئے لیکن مسائل کا ایک انبوہ شروع سے آخر تک اس کے ساتھ رہا یہ پیچیدہ تر مسائل ادیب کے روبرو رہیں اور اس نے وہی کچھ لکھا جو اپنے گرد وپیش دیکھا۔ خاص طور پر ۱۹۹۰ء تا ۲۰۱۰ء تک کا عرصہ پاکستان کے لئے تبدیلیوں کا عرصہ تھا، ایک نئی تبدیلی اور نیا بحران جس کے نتیجے میں کشمکش اور اُلجھن تھی جو عوام الناس کے اندر پھیلتی جا رہی تھی قوم میں آزاد اور خود مختار قوم والی آزادی پیدا نہ ہو سکی، اگر مذہب کو بنیاد بنائیں تو پاکستانی تشخص فرقوں میں بٹ جاتا ہے اور اگر یہ ثانوی حیثیت اختیار کرے تو لسانی، علاقائی اور ذات برادری کا سسٹم آڑے آتا ہے اور یہ سب کچھ ملکی سالمیت کو نقصان پہنچاتا ہے۔ برصغیر کی تقسیم ایک فطری عمل تھا اور یہ بات بھی واضح ہے کہ اگر اس وقت پاکستان آزاد نہ ہوتا تو آج ہم اُس کی آزادی کی جنگ لڑ رہے

* پی ایچ ڈی اُردو سکالر، شعبہ اُردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

** صدر نشین شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

ہوتے۔ کیونکہ اصل جنگ اصلاح، خوشحالی، اور انصاف کی جنگ تھی جس کے لئے کوئی بھی انسان پیچھے نہیں ہٹ سکتا مگر حکمران طبقے نے اقتدار کی جنگ میں سب کچھ بھلا دیا۔ پاکستان میں جس طرح سے مختلف سیاسی وسماجی اقدار میں زوال آیا منفی طاقتوں کو فروغ حاصل ہوا اُس کی مثالیں بیسویں صدی کے آخر اور اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں بھری پڑی ہیں۔ ان دہائیوں میں سیاسی کشمکش میں بیوروکریسی کا اثر بڑھنے لگا جو کہ سامراجی طاقتوں کے زیرِ سایہ پروان چڑھنے کے باعث پہلے ہی عوام کو غلام تصور کرتی تھی نتیجہ یہ ہوا کہ ملکی سیاست میں اُتار چڑھاؤ تیزی سے سامنے آیا۔ پاکستان میں کئی مرتبہ مارشل لاء لگا کر حکومتوں کے تختے اُلٹے گئے۔ ایوب خان، یحیٰی خان اور ضیاء الحق نے مارشل لاء کے ساتھ ہی تخت وتاج حاصل کئے تھے۔ پاکستان کے پہلے گیارہ سالوں میں پارلیمنٹ کے ممبران کے ذریعے حکومتیں تبدیل کی گئی تھیں۔ پاکستان میں حکومتی سطح پر جو بھی تبدیلی آتی اس کا اثر عوام پر بھی ہوتا تھا۔ ۱۹۷۷ء میں ایک فوجی بغاوت کے ذریعے جمہوری حکومت ختم کر دی گئی جنرل ضیاء الحق سربراہ مملکت بن گئے اور ملک میں مارشل لاء نافذ کر دیا گیا بھٹو حکومت کا تختہ الٹے جانے کے بعد سیاسی سرگرمیوں کا رخ تبدیل ہو گیا۔ پاکستان پیپلز پارٹی کے علاوہ تمام سیاسی جماعتوں کی تائید ضیاء الحق کی مارشل لاء حکومت کو حاصل ہو گئی۔ اس دور کی صورتحال کے بارے میں طاہر محمد خان لکھتے ہیں:۔

> ''۷۹-۱۹۷۷ء کے سال تھے ملک میں مارشل لا لگا تھا عسکریوں نے شہریوں کو یرغمال بنا دیا تھا نعروں پر قید اور تعزیریں تھیں جلسہ کرنے پر کوڑے تھے، ہزاروں جوانوں نے انصاف کا دروازہ کھولنے کے نام پر اور جمہوری حقوق طلب کرنے پر زنداں اور تعزیر دیکھے یہی وقت تھا کہ جب دانشور انعام واکرام کے انتظام میں بیٹھے رہے عوام کو اُن کی حمایت کی ضرورت تھی لیکن سبھی نے مصلحت کے جامے پہن لئے''۔ (۱)

ایوب خان کے مارشل لاء کے بعد پاکستان کی سیاسی، معاشرتی اور معاشی زندگی میں تبدیلیوں کا آغاز ہوا اور ہمارا ادب جہاں ایک طرف ادب برائے ادب، ادیب اور مملکت، ادب اور پاکستانیت کی بحث میں الجھا وہاں پاکستان کی سیاسی اور سماجی صورتحال کو بھی ناول میں موضوع بناتا ہے۔ پاکستان میں بار بار مارشل لاء کے نفاذ، آزادئ اظہار پر پابندی کے خلاف علامتی، استعاراتی اور تجریدی انداز اپنائے گئے۔ ترقی پسند سوچ رکھنے والے ادیبوں نے اردو ناول کو نیا انداز دیا چنانچہ بہت سے ناول سامنے آتے ہیں جن میں پاکستان کی سیاسی اور معاشرتی صورتحال کو موضوع بنایا گیا۔ اس ضمن میں ''نادار لوگ'' از عبداللہ حسین، ''کاروانِ وجود'' از نثار عزیز بٹ، ''دیوار کے پیچھے'' از انیس ناگی ایسے بے شمار ناولوں کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ۱۹۷۱ء کے بعد پاکستان کی سیاسی اور معاشرتی صورتحال میں تیزی سے تبدیلی آتی ہے اور ہمارے ادیب اسے بھی ادب کا موضوع بناتے ہیں ایسے دور میں مفادات

اور دولت کے حصول کی دوڑ میں تیزی آئی چنانچہ اس صورتحال میں سماجی ناانصافی اور غیر جمہوری رویوں کا پیدا ہونا فطری بات تھی۔

ضیاء الحق کے دور حکومت میں تخریب کاری کا دور دورہ تھا بعض لوگوں کا خیال تھا کہ پیپلز پارٹی والے تخریب کاری کرتے ہیں لیکن زیادہ لوگوں کا خیال تھا کہ ہماری افغان پالیسی کی وجہ سے ملک میں تخریب کاری ہو رہی ہے۔ مجاہدین افغانستان میں جا کر جبکہ افغان لوگ پاکستان میں آ کر حالات خراب کرتے تھے۔ ان تخریبی واقعات میں بہت سارے واقعات کے علاوہ سوہاوہ کے قریب ریل گاڑی پٹڑی سے گرا دینے اور پشاور کے قریب میل ٹرین کو دھماکے سے اڑانے دینے کے واقعات بھی اہم ہیں۔ یکے بعد دیگرے ملکی سیاست میں تبدیلیاں آتی رہیں۔ بہت سی عقوبتوں سے گزرنے کے بعد پیپلز پارٹی اقتدار میں آ گئی پھر کبھی فوجی اقتدار اور کبھی جمہوری حکومت اور اس کے بعد نواز شریف حکومت کا دور آیا۔ ۱۲/اکتوبر ۱۹۹۹ء میں نواز شریف حکومت کا خاتمہ ہوا تو پرویز مشرف کے دورِ حکومت کا آغاز ہوا۔ نئی حکومت کو ماضی سے سبق لیتے ہوئے اپنی پالیسی وضع کرنی چاہئے تھی مگر ایسا نہ ہوا اس بار بھی عوام کے خواب سراب ثابت ہوئے اور ایسی پالیسیاں سامنے آئیں جنہوں نے ملکی سطح پر بدامنی بے چینی اور انتشار پھیلا دیا۔ لال مسجد کا واقعہ، طالبانائزیشن اور ڈرون حملوں نے جنرل مشرف کو عوام میں غیر مقبول بنا دیا اور دوبارہ مسلم لیگ ن کے حکومت قائم ہوگئی۔ بیسویں صدی کی آخری اور اکیسویں صدی کے آغاز کی دہائی کے ناولوں میں مارشل لاء، سماجی جبر، سیاسی بے چینی اور انتشار بہت نمایاں ہے، ناول نگاروں نے تیزی سے تبدیل ہوتی سیاسی اور سماجی فضا کو نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ ناول میں بھی موضوع بنایا ہے۔ سفر نامہ نگار مستنصر حسین تارڑ جب ناول کی طرف آئے تو ''بہاؤ''، ''قربتِ مرگ میں محبت'' اور ''قلعہ جنگی'' نے ناقدین کو متوجہ کیا۔ یہاں مستنصر حسین تارڑ کا اپنے بارے میں لکھنا بھی اہم ہے کہ:۔

> ''میں آج ستر برس کی اس دہلیز کو پار کر چکا ہوں، جس کے پار فنا کے خاموش پنچھی کسی بھی لمحے چہچہا کر تمہارا استقبال کر سکتے ہیں، میں خود ایک پاگل بوڑھا ہو چکا ہوں جسے ستائش اور ناموس کی کچھ ایسی تمنا بھی نہیں۔'' **(۲)**

ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے ''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' کا ایک پورا باب ان کے دو ناولوں پر تبصرے کے لیے وقف کیا ہے۔ **(۳)**

ان کے بعد مستنصر حسین تارڑ کا ناول ''خس وخاشاک زمانے'' ۲۰۱۰ء میں سامنے آیا اس میں تین نسلیں دکھائی گئی ہیں اور ان تینوں نسلوں نے وقت کے ساتھ ساتھ جو کچھ دیکھا اور محسوس کیا اس کو بیان کیا گیا ہے تو دوسری

جانب ''خس و خاشاک زمانے'' کوان کے پہلے لکھے گئے ناولوں سے آگے کا حصہ کہا جاسکتا ہے کیونکہ اس میں قیام پاکستان سے بعد کے پنجاب کے بدلتے ہوئے مزاج کی تفصیل ہے۔ مصنف نے مشاہدہ اور تاریخی شعور سے کام لیتے ہوئے مختلف مذاہب کے مزاج، تہذیب اور ثقافت کو نئی نسل کے تبدیل ہوتے ہوئے رویوں کے حوالے سے بیان کیا۔ ہجرت در ہجرت، مسلمانوں اور سکھوں کے تعلقات، شہری و دیہاتی ثقافت اور بدلتے ہوئے سماج میں تیزی سے تبدیلی کے عمل کو موضوع بنایا۔

زیرِ بحث ناول کا زمانہ پاکستان بننے سے تقریباً دو دہائی پہلے کا ہے۔ ۱۹۲۹ء کے قریب شروع ہونے والے اس زمانے میں جو سماج دکھایا گیا ہے اس میں ہندو اور مسلمان اکٹھے ہیں اور مختلف نسلوں گروہوں اور قبیلوں سے تعلق رکھتے ہیں، خوشی غم اور تکلیف میں ایک دوسرے کے ساتھ ہیں لین دین، تجارت، رکھ رکھاؤ اور تہذیب میں ایک دوسرے کی خوشیوں کا احترام ہے مگر پھر ناول کی کہانی پلٹا کھاتی ہے اور تقسیمِ ہند کے واقعات سامنے آتے ہیں جب مختلف کرداروں کی زبانی پتا چلتا ہے کہ گولیاں چل رہی ہیں اور دھماکے ہو رہے ہیں۔ بخت جہاں اور لہناں سنگھ کی دوستی کو دکھا کر مصنف نے تقسیم ہند سے پہلے اور بعد کے حالات اور سکھ مسلم تعلقات کو دنیا پور کے حوالے سے دکھایا۔ وقت کی تقسیم بخت جہاں اور لہناں سنگھ کو الگ الگ کرتی ہے مگر دونوں کی نسلیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں مختلف کردار اپنی خصلتوں کے ساتھ بتدریج سکھ اور مسلمان تعلقات کی عکاسی کرتے ہیں۔ درج ذیل اقتباس سے تقسیم کے بعد کی جھلک سامنے آئی ہیں:۔

> ''پاکستان کے وجود میں آنے کے سات برس بعد وہ صرف ایک مرتبہ نت کلاں گیا تھا۔ وہاں لہناں سنگھ کے گھر میں کچھ بے روح عجیب سی بڑی اُجڑی ہوئی شکلوں والے پناہ گیر رہتے تھے''(۴)

ناول میں برصغیر پاک و ہند کے پورے حالات اپنے سیاسی اور سماجی اتار چڑھاؤ کے ساتھ موجود ہیں آغاز میں ایک دوسرے کے مال و اسباب اور زمین و جائیداد پر نظر رکھے ہوئے ہیں۔ اگر چہ ناول نگار نے بخت جہاں کی زندگی اور لہناں سنگھ کی نسل کے گرد یہ کہانی بنی ہے لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ جا بجا سیاسی منظر نگاری اور سیاسی واقعات ناول کا حصہ بنتے ہیں۔ ''بہاؤ'' کے بعد اس ناول سے مصنف کے سیاسی شعور کا پتا چلتا ہے ناول میں پہلی اور دوسری جنگ عظیم، قیام پاکستان کے واقعات، ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگوں کے واقعات تواتر سے بیان کر کے ناول کو آگے بڑھایا گیا اور پھر موجودہ دور یعنی اکیسویں صدی میں لا کھڑا کیا جہاں کردار اپنے اندر کی جنگ سے نبرد آزما ہیں۔

''اسی نت کلاں کا ایک کم حیثیت سردار کھڑک سنگھ، پہلی جنگ عظیم کے دوران فرانس کے محاذ پر نہایت بے جگری سے لڑا، بہادری کا کوئی تمغہ وغیرہ بھی وردی پر سجا کر لوٹا او اُس کے پلے میں رقم بھی بہت تھی''(۵)

ناول میں مختلف کرداروں کے ذریعے متحدہ ہندوستان اور پاکستان کی آزادی کے عمل کو باقاعدہ وجہ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے مصنف کا نظریہ ہے کہ ذہنی ہم آہنگی کبھی بھی پیدا نہیں ہوسکتی جب تک انسان کا ایمان اور عقیدہ ایک نہ ہو۔ انسان چاہے کتنا ہی لبرل کیوں نہ ہو کہیں نہ کہیں مذہب یا عقیدہ کی لڑائی انسان کو الگ کر دیتی ہے تاریخ میں ایسی بے شمار مثالیں ہیں جہاں پر سالوں بھڑکنے اور سلگنے والے نسلی فسادات کی وجہ مذاہب اور عقائد تھے۔ سرو سانسی جو کہ متحدہ ہندوستان میں ایک ناپاک پلید اور نجس نسل تھی اور اس کے متعلق مشہور تھا کہ ان کو صرف مردار کھانے سے غرض تھی جس کو چوہدری اور عام لوگ ہاتھ لگانے سے بھی گریز کرتے ہیں جب اُس سے پوچھا جاتا ہے کہ تم کیا چاہتے ہو۔ تو اُس کا نظریہ بہت واضح تھا وہ اسی دھرتی میں رہنا چاہتا تھا جہاں اُسے ذہنی آزادی تھی فراغت تھی اور اپنی مرضی سے سب کچھ کر سکتا تھا۔

''تمھیں کیا چاہئے پاکستان۔ یا ہندوستان'' کچھ بھی نہیں۔۔۔۔ سرو سانسی ہربڑا کر بولا کچھ بھی نہیں۔ مجھے صرف یہ زمین چاہئے۔۔ مجھے اس کے نام سے کچھ غرض نہیں صرف اس دھرتی کی آغوش چاہئے۔''(۶)

ایک اور اقتباس دیکھئے:۔

''اس کا تو اس ہندوستان پاکستان اور ہندو مسلمان پاگل پن سے کچھ واسطہ نہ تھا۔۔۔ وہ تو مڈھ قدیم سے سانسی تھا۔۔۔ اور اس نے اخیر تک سانسی ہی رہنا تھا کسی بُدھ، ہندو، مسلمان، سکھ یا انگریز بادشاہ سے اس کے قبیلے کو کچھ فرق نہ پڑا تھا تو پھر یہ مجھ پر کس سلسلے میں گولیاں داغ رہے ہیں۔۔۔ اس کے اندر اصل مایوسی تو نیولے کے گوشت سے محروم رہ جانا تھا اور اس جلتی پر تیل کا کام ان گولیوں نے کیا اور وہ سیدھا کھڑا ہو کر جدھر سے فائر آرہا تھا اُدھر منہ کر کے ان کی ماؤں بہنوں کو گالیاں دینے لگا۔''(۷)

زمین سے وابستگی کا یہی احساس کرداروں کے اندر پختگی کے ساتھ موجود ہے۔ متحدہ ہندوستان سے جب ناول شروع ہوتا ہے تو کرداروں کے مکالموں کے اندر پاکستان شناسائی کم ہے مگر جب پاکستان بن گیا تو پھر یہ تصور راسخ اور بڑی مضبوطی سے اُن کی گردنوں کے گرد کنڈلی مار لیتا ہے۔ اَن پڑھ سیاست سے عاری، اور زمانے کے مکرو فریب سے نا آشنا لوگ بھی اس حقیقت کو سمجھ لیتے ہیں کہ الگ سرزمین اور اس کا وجود ہی ان کی بقاء کی علامت

ہے۔اس لئے اپنے لئے الگ وطن کا ٹکڑا حاصل کر کے لوگ خوش ہیں مطمئن ہیں اور یہ اطمینان جگہ جگہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔

''یہ ریڈیو پاکستان ہے
ریڈیو پاکستان؟ ایک صدا اپنا ملک کیسے بدل سکتی ہے اُس کے کانوں کو یہ آل انڈیا ریڈیو ہے سننے کی عادت تھی پھر اُسے یہ نامانوس صدا۔۔۔یہ ریڈیو پاکستان ہے اچھی لگی''(۸)

پاکستان بنتے وقت فرقہ واریت کی آگ نے جس طرح سے ہر چیز کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔قتل و غارت گری کا طوفان آیا ہوا تھا اپنے پرائے سب کی پہچان بھولی ہوئی تھی۔سکھ جاٹ ہندو مسلمان آپس میں اُلجھ کر لڑ مر رہے تھے۔زمین پر ہونے والے فساد نے ایک قیامت کا منظر بنا رکھا تھا۔یہ سارے واقعات ناول کی زمین میں کرداروں کے مکالموں کے ذریعے موجود ہیں۔اقتباس ملاحظہ کریں:۔

''پر تو ذرا احتیاط کر اپنے اس بھرا سے کہو کہ یوں پگڑی پہن کر نہ گھومے پھرے اسے اُتار دے اور چادر کی بکل مارے، زمانے برے آ گئے ہیں، اُدھر مشرقی پنجاب سے لٹ پٹ کر آنے والے پناہ گیر مارا ماری کرتے پھرتے ہیں وہ اپنی عزتیں لٹا کر آئے ہیں اور کسی سردار کی پگڑی دیکھ کر اُن کی آنکھوں اور تلواروں میں خون اُتر آتا ہے وہ ہمارے بس میں نہیں ہیں اُسے کہو اپنی پگڑی اُتار دے ہمارا ڈیرہ گنے کے اس کھیت کے برابر ہے''(۹)

اور پھر ایسا وقت بھی آتا ہے جب لوگوں میں مذہبی عصبیت، انسانی رشتوں پر غالب آتی ہے تو مستنصر حسین تارڑ ایک مقام پر لکھتے ہیں کہ:۔

''ایسا لگ رہا تھا کہ شہروں میں نفرت کی جو زہریلی ہوا بادِ سموم کی مانند چل نکلی تھی اس کے زہر کی پھوار پنجاب کے دیہات پر بھی ہولے ہولے گرنے لگی تھی۔ ہر شے پر گرنے لگی تھی۔ ہر بُوٹے، ہر شجر اور ہر فصل کو بھگونے لگی تھی۔۔دریاؤں اور نہروں کے پانیوں پر وہ زہرناک پھوار گرتی تھی اور ان میں اپنا زہر گھولتی تھی۔ان کے پانیوں کے کناروں پر جتنے بھی بُوٹے اور شجر تھے، وہ مرجھانے لگے تھے۔مذہبی منافرت نے انسانوں میں تو کیا گُل بُوٹوں کے مساموں میں بھی اپنا زہر بھر دیا تھا''(۱۰)

پاکستان بننے کے بعد جو کچھ ہوا نسلیں جس طرح اپنی اصل سے کٹیں اور زندگی کے اور مسائل شروع ہوئے ان سب کی عکاسی بھی تارڑ کے ہاں موجود ہے۔خاص طور پر وہ مناظر پڑھنے کے قابل ہیں جب مزدوری کے

لئے عزیز جہاں اور سروسانسی جاتے ہیں بھٹہ مالکان کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ سود کی ماری ہوئی نسلیں عرصے سے بکی ہوئی ہیں نہ صرف وہ بلکہ اُن کے بچے بھی اس کاروبار میں بری طرح پھنس چکے ہیں۔ یہ نسلیں قرض کے بوجھ سے جھکی ہیں اور کبھی بھی گردن اونچی اٹھا کر نہیں چل سکتیں پانچ اور دس روپے میں پورے پورے خاندان فروخت ہوتے دیکھ کر دُکھ اور تاسف کا احساس ہوتا ہے ایک گروہ مکمل نہیں ہو رہا تھا ایسے میں بھٹہ مالک ایک چھوٹے بچے کو مفت اُس میں شامل کر کے کہتا ہے کہ یہ لڑکا میں تمھیں جھونگے میں دیتا ہوں۔

> ''اُن بھٹوں کے مالکوں کی نظر میں وہ سب لوگ ہوتے تھے جو اپنی قلیل مزدوری سے بمشکل پیٹ تو بھر لیتے تھے پر شادی بیاہ، مرگ یا پیدائش کے موقع پر انہیں جس اضافی رقم کی مجبوری ہوتی تھی وہ اُس سے پیشگی پر کیا ہندو کیا مسلمان سب مالک سود در سود ڈالتے چلے جاتے تھے۔ یہ مالکان خوب جانتے تھے کہ اپنی اس حیات میں تو وہ اپنے ذمے کی رقم ادا نہیں کر پائیں گے چنانچہ جب کبھی انہیں موقع ملتا تھا وہ ان پتھروں کو نیا بھٹہ بنانے والے کسی ضرورت مند کے ہاتھوں فروخت کر دیتے تھے اُن کے ذمے جتنی رقم بنتی تھی وہ وصول کر کے انہیں نئے مالک کے حوالے کر دیتے تھے جو اس رقم کو معاف نہیں رکھتا تھا واجب الادا ہی رکھتا تھا۔ اکثر اس معمول کی فروخت میں پتھروں کے خاندان تقسیم ہو جاتے ماں خریدی جاتی اور بچے اُس پرانے بھٹے پر رہ جاتے یا بچے منتقل ہو جاتے اور ماں باپ پھر سے بنجر ہو جاتے۔''(۱۱)

قیامِ پاکستان کے بعد دولت کی ہوس نے قدروں کو گہنا دیا اپنے اور اپنی اولاد کے لیے دولت کے حصول کے شوق نے انسانوں کو خود غرض بنا دیا یہاں تک کہ قیامِ پاکستان سے قبل مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے والے کاروباری لوگوں نے بھی وقت کی مناسبت سے اپنے نام اور معاشرے میں حیثیت کو نئے انداز میں دیکھنا شروع کیا لاہور جو ایک کاروباری مرکز تھا اس کے بہت سے کرداروں کا ذکر اس ناول میں ملتا ہے۔

ناول میں تارڑ نے ایک سے دوسری اور دوسری سے تیسری نسل کے پروان چڑھنے کو سیاسی اور سماجی حالات کی تبدیلی کے ساتھ دکھایا ہر نسل کی ضرورت اپنے وقت کے حساب سے کیا تھی اور آگے چل کر جو ہونی چاہئے تھی اُس کی توضیح پیش کی ہے۔

اس طرح ناول میں بیک وقت تاریخی، معاشرتی اور سیاسی شعور کارفرما ہے۔ مستنصر حسین تارڑ نے 'راکھ' سے 'بہاؤ' اور پھر 'خس وخاشاکِ زمانے' تک مختلف ومتنوع موضوعات پر گیارہ ناول لکھے۔ ان میں ان کا سیاسی اور تاریخی شعور 'بہاؤ' کے بعد کسی حد تک 'خس وخاشاک کے زمانے' میں دکھائی دیتا ہے۔ ان کے سفرناموں کی طرح

ناولوں میں بھی مختلف علاقے، کردار، واقعات، تہذیبیں، ثقافتیں، ملکی اور بین الاقوامی سطح پر موجود ہیں۔ چولستان، قلعہ دراوڑ، دریائے سرسوتی اور تاریخی اعتبار سے بہت کچھ ان کے ناولوں میں موجود ہے۔ افغانستان کی جنگ اور اس کا پس منظر ناول میں مختلف لوگوں کے حالات بھی ملتے ہیں اور بین الاقوامی واقعات کا بھی چیدہ چیدہ بیان ہے جو دکھاتا ہے کہ ناول نگار کسی خیالی دنیا میں نہیں رہ رہا ہے بلکہ ملکی اور بین الاقوامی سطح پر سیاست میں جو کچھ ہو رہا ہے اُس کی نظر میں ہے خاص طور پر نائن الیون کا واقعہ، جب امریکہ میں ورلڈ ٹریڈ سنٹر پر حملہ ہوا۔ اس کا الزام مسلمانوں پر دھر دیا گیا تھا حالانکہ جس طرح سے امریکہ نے افغانستان پر چڑھائی کی اور شہر کے شہر اس کارروائی پر برباد کر کے رکھ دیئے ناول نگار نے یہ سب ناول میں تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے، بارُود، اسلحہ اور بم دھماکے اس جنگ میں افغانستان تباہ ہو کر رہ گیا۔ درج ذیل اقتباس میں ایک جھلک ملاحظہ کریں:۔

> ''سکرین پر پاکستان کے سرحدی شہر چمن میں ہزاروں اجڑے ہوئے لوگ افغانستان سے فرار ہو کر پاکستان میں داخل ہو رہے ہیں اُن کی بے گھری مسلسل تھی۔ سر جھکائے، ڈر اور بھوک کے مارے ہوئے وہ یہ نہیں جانتے تھے کہ اُن کا قصور کیا ہے۔ نہ تو انہیں طالبان سے کچھ ہمدردی تھی اور نہ ہی کسی ٹریڈ سنٹر کے ڈھے جانے کے بارے میں ''علم'' رکھتے تھے ایک عمر رسیدہ افغان ٹیلی ویژن کے کیمرے کو سامنے پا کر ٹھٹک جاتا ہے اُس کی گود میں ایک پوٹلی ہے وہ اس پوٹلی کو اس لئے کھول کر دکھاتا ہے ہے تا کہ سرحدی اہلکاروں کو یقین ہو جائے کہ اُس میں ہتھیار نہیں ہیں پوٹلی میں ایک بچے کا بارُود سے بھنا ہوا سیاہ دھڑ اور حیران آنکھوں والا مسخ شدہ سر ہے میں اسے وہاں دفن نہیں کر سکا۔ وہ گھگھیا کر منت کرتا ہے'' **(۱۲)**

ناول میں ان واقعات کے ساتھ جو دور دکھایا گیا ہے وہ پرویز مشرف کی حکومت کا ہے اور اس مقام پر مصنف کہتا ہے کہ یہ جنرل بہت مضبوط اعصاب کے مالک ہیں بڑے بم بلاسٹ یا قتل و غارت گری اور اُدھڑے جسم دیکھ کر بھی انہیں کچھ نہیں ہوتا بس اقتدار کی ہوس ان کے دل و دماغ کو طاقت دیتی ہے اور وہ بپھرے ہوئے شیر بن کر کبھی لال مسجد ڈھا دیتے ہیں اور کبھی چوکیوں سے ملحقہ گاؤں کے گاؤں بم دھماکے سے اڑا دیتے ہیں اور انہیں کچھ بھی نہیں ہوتا۔ اقتباس دیکھئے:۔

> ''انعام اللہ کو ہرگز یہ گمان نہ تھا کہ وہ جنرل جو اتا ترک کو اپنا رول ماڈل ماننے کے بعد۔ اپنے پیارے کتوں کے ساتھ تصویریں اتروانے کے بعد جوق در جوق اپنے در پر حاضر ہونے والے مقدس چہروں اور چوہدریوں کو بھی اپنی آغوش میں لے گا، وہ اپنے جیکب آباد اور پشاور کو بھی رہن رکھ دے گا۔ جیسے اُس سے پیشتر مینڈک کی

آنکھوں والے ایک جنرل نے عقیدے کے نام پر پورے ملک کو رہن رکھ لیا تھا۔اور
پھر آسمانوں پر اٹھا لیا گیا تھا''(۱۳)

ناول میں مارشل لاء اور آمرایت سے بیزاری نفرت کا اظہار کیا گیا ہے کہ یہی طاقتیں انسانیت سوز مظاہرے کرتی ہیں اور نسلوں کی نسلیں ان کے کئے گئے فیصلوں سے متاثر ہوتی ہیں ایسی ہی آمرانہ طاقتوں نے بنگلہ دیش میں جو کچھ کیا ناول میں اُس کی کہانی بھی موجود ہے جب امرت کورا پنے بیٹے گو بند کے لئے روتی ہے اور بخت جہاں اسے کہتا ہے کہ وہ ہتھیار ڈالنے والوں میں سے نہیں ہے ناول کا یہ حصہ ۷۱ء کی جنگ کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔اقتباس دیکھئے:۔

''کوئی دو بالشت کا بنگالی اُس کے قریب بھی نہیں پھٹکے گا وہ ہتھیار ڈال دینے والوں
میں سے نہیں ہے۔سو دشمن مار کر مرے گا۔۔۔۔۔۔۔۔۔اور وہاں بنگال میں ہم نے
اُن کے مسلمان ہونے کے ناطے اتنا لحاظ کیا کہ ان عورتوں تلے قرآن کے ورقے
نہیں بچھائے۔۔۔۔۔امرت کورے۔''(۱۴)

ناول نگار کا سیاسی وسماجی شعور اپنے دوسرے ناولوں کی نسبت اس ناول میں بہت واضح صاف اور با قاعدہ ایک پیغام کے ساتھ موجود ہے، ناول نگار کو ملکی سطح کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی حالات وواقعات سے آگاہی ہے اور ناول میں اُن کا بیانیہ اس ناول کو نہایت اہم بنا دیتا ہے۔اکیسویں صدی کے ناول میں مستنصر حسین تارڑ کا یہ ناول ملکی و بین الاقوامی واقعات پر مبنی بہت سے مباحث اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے یوں لگتا ہے کہ مصنف کے پاس واقعات وحادثات کا ایک بہت بڑا بیان ہے جسے وہ ہر صورت میں ناول کی تہوں میں سمو دینا چاہتا ہے افغانستان لبنان۔خلیج بنگال، امریکہ، بنگلہ دیش اور کینیڈا میں ہونے والے اہم واقعات ناول میں کرداروں کے مکالموں کی زبانی موجود ہیں:۔

''اُسے یوں محسوس ہوا کہ افغانستان کی جنگ لڑنے والے جتنے بھی ہیں وہ غیر افغان ہیں
قندھار کے میر واعظ ہسپتال میں محصور تقریباً ڈیڑھ سو غیر ملکی کئی دنوں تک امریکی افواج
کے آگے ہتھیار نہیں ڈالتے۔۔۔۔۔۔آخری سانسوں تک لڑتے ہوئے سب ہلاک
ہو جاتے ہیں۔ان میں عرب قازق، پاکستانی اور چینی شامل ہیں۔۔۔۔۔۔قلعہ جنگی
کے تباہ شدہ کھنڈروں میں بکھری لاشیں، جنھیں ڈیزی کٹروں نے کیا نفاست سے
پارچوں میں تراش ڈالا تھا اُن کے تلے تہہ خانے میں محصور، جب ایک حواس یافتہ بھوک
سے مسمار ہوتا۔۔۔۔۔۔امریکی طالبان باہر آتا ہے تو اپنے چہرے پر پڑتی فلیش لائٹ
کی تاب نہ لا کر آنکھیں بند کر لیتا ہے اور بڑبڑاتا ہے۔آئی ول ڈو اٹ اگین۔افغانوں
کی جنگ لڑنے والے جتنے بھی تھے بیشتر غیر افغان تھے۔''(۱۵)

ناول میں انسانی خصلت کو سانسی نسل، سکھ اور دوسری اقوام کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ ماہر حیوانیات جنگلی تحفظ کی بجائے ان کی جان کا دشمن بن جاتا ہے اور چوہے نیولے، کوّے، خرگوش اور دوسرے جانور کھانا شروع کر دیتا ہے کیونکہ وہ اپنی جبلت سے مجبور ہے ناول میں پیش کیا گیا سماج ایک داستانوی ماحول میں سانس لے رہا ہے مثلاً ماہلو کا کردار جو کہ افسانوی سا ہے یہاں پر اپنی خوبصورتی کے ساتھ موجود ہے اور پھر ماہلو کی موت کے بیان سے دراصل ناول نگار نے اُس پورے سازشی ماحول کے کھیل کو زندہ کیا ہے جو کوئی عورت اس وقت کھیلتی ہے جب اُس پر کوئی سوتن آ جاتی ہے ماہلو، صاحبہ، شباہت، بھاگ بھری اور امرت کور جہاں بھی ناول میں اپنی مخصوص سوچ کے ساتھ سامنے آئیں، ماحول اور قاری پر اپنے مکمل اثرات کے ساتھ رخصت ہوئیں شباہت اور انعام کے ساتھ نئی زندگی کی تخلیق کر کے ناول نگار نے ناول کا خاتمہ اُمید، روشنی اور نئی نسل میں نئی امنگوں کے ساتھ کیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ طاہر محمد خان ''احمد فراز کا سماجی رویہ اور مزاحمتی شاعری''، مضمون مشمولہ ''اخبار اُردو''، ص ۱۴۰، جلد-۲۵، شمارہ-۹، دسمبر ۲۰۰۸ء، ص ۵

۲۔ مستنصر حسین تارڑ، ''محمد خالد اختر''، مضمون مشمولہ، کولاژ، شمارہ-۲، کراچی، ص ۸۷

۳۔ ممتاز احمد خان ڈاکٹر، ''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار''، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۵۷ تا ۵۹

۴۔ مستنصر حسین تارڑ ''خس و خاشاک زمانے'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۵

۵۔ ایضاً، ص ۶۵

۶۔ ایضاً، ص ۳۱۷

۷۔ ایضاً، ص ۲۷۹

۸۔ ایضاً، ص ۳۳۲

۹۔ ایضاً، ص ۳۰۳

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۰۵

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۹۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۱۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۹۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۳۹۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۵۱۱