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

ھائیر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ وائی کیٹگری جرنل

جرنل آف ریسرچ (اردو)

دسمبر ۲۰۲۱ء ——— شمارہ: ۳۷، جلد: ۲

شعبۂ اردو، فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز

بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان (پاکستان)

مجلسِ ادارت

سرپرستِ اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر منصور اکبر کنڈی

وائس چانسلر، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

مدیر

ڈاکٹر ممتاز خان کلیانی

صدرِ شعبۂ اردو

نائب مدیر

ڈاکٹر محمد خاور نوازش

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو

مجلسِ مشاورت

بیرونِ ملک:

- ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم (قاہرہ۔مصر)
- ڈاکٹر محمد کیومرثی (تہران۔ایران)
- ڈاکٹر تغرید محمد البیومی السید (قاہرہ۔مصر)
- ڈاکٹر ندیم احمد (کلکتہ۔انڈیا)
- ڈاکٹر علی کاوسی نژاد (تہران۔ایران)

اندرونِ ملک:

- پروفیسر ڈاکٹر نجیب جمال (لاہور)
- پروفیسر ڈاکٹر یوسف خشک (اسلام آباد)
- پروفیسر ڈاکٹر سلمان علی (پشاور)
- ڈاکٹر محمد شفیق انجم (اسلام آباد)
- ڈاکٹر ظفر حسین ہرل (فیصل آباد)

اداریہ

جرنل آف ریسرچ (اردو) کے شمارہ نمبر ۳۷ کی جلد نمبر ۲ حاضرِ خدمت ہے۔ اس میں شامل ایک مضمون بیرونِ ملک سے تعلق رکھنے والے جبکہ بقیہ تمام مضامین پاکستانی اسکالرز کے ہیں جنھیں ہائیر ایجوکیشن کمیشن کی ہدایات کی روشنی میں اندرون ملک اور بیرون ملک سے تعلق رکھنے والے ماہرینِ مضمون سے جانچ اور مثبت رپورٹس کے بعد شائع کیا گیا ہے۔

شنید ہے کہ ہائیر ایجوکیشن کمیشن اسلام آباد نے اپنے نئے متعارف کردہ نظام HJRS کے ساتھ پاکستانی ریسرچ جرنلز پر عائد کردہ پالیسی میں کچھ نرمی کا فیصلہ کیا ہے جس کے بعد تمام پاکستانی زبانوں اور بالخصوص اردو کے تحقیقی مقالات کی جانچ کے لیے بیرونِ ملک سے جانچ کنندہ لینے کی پابندی ختم کی ہے اور پاکستانی جرنلز کو ملک کے اندر سے ہی اُردو کے نامور اور تحقیقی حوالے سے معتبر حیثیت کے حامل جانچ کنندوں سے ریسرچ پیپرز کی جانچ کی اجازت دے دی ہے۔ تاہم اس حوالے سے ابھی تک کوئی نوٹی فکیشن سامنے نہیں آیا۔ اگر جرنلز کی مانیٹرنگ باڈی اور متعلقہ حکام کی طرف سے اس ضمن میں واقعی کوئی پیش رفت ہے تو ہم اُمید کرتے ہیں کہ جلد ہی کوئی نوٹی فکیشن بھی سامنے آئے گا۔ یہ فیصلہ نہایت خوش آئند ہے اور واقعتاً اُردو اور دیگر پاکستانی زبانوں کے حوالے سے زمینی حقائق کے عین مطابق ہے۔

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان نے اس ادارے سے شائع ہونے والے تمام ریسرچ جرنلز کے لیے ایک یکساں پالیسی وضع کرتے ہوئے ریسرچ پیپرز کی سبمشن اور اشاعت کے لیے ایک مخصوص فیس مقرر کی ہے۔ جرنل آف ریسرچ (اردو) نے ادارے کی پالیسی پر کاربند رہتے ہوئے جرنل کے نام سے ہی نیشنل بنک آف پاکستان (بی زیڈ یو برانچ) میں ایک اکاؤنٹ اوپن کرایا ہے جس کی تفصیل جرنل کی ویب سائٹ پر ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ اس اکاؤنٹ کی آپریٹنگ کا اختیار یونیورسٹی کے ٹریژرر آفس (دفتر خزانہ دار) کے پاس ہے اور جرنل کے تمام اخراجات کی ادائیگی وہی دفتر کرتا ہے۔ اس حوالے سے محققین اور مختلف علمی حلقوں کی طرف سے آرٹیکل شائع کرنے کی فیس مقرر کرنے پر مختلف اعتراضات بھی اٹھائے گئے اور کئی دفعہ تو ادارتی بورڈ کو بہت سے محققین کی ناراضی کا سامنے بھی کرنا پڑتا ہے جب انھیں اس ادارہ جاتی پالیسی کے بارے میں آگاہ کیا جائے اور فیس کی ادائیگی کے بعد چالان فارم ای میل کرنے کا تقاضا کیا جائے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ کسی بھی ایسے تحقیقی جریدے کو جاری رکھنا جسے ایچ ای سی کی طرف سے فی الوقت کوئی معاشی تعاون بھی حاصل نہ ہو بغیر کسی ادارہ جاتی انتظام کے ممکن نہ تھا سو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان کی مجاز اتھارٹی نے بروقت اور درست طور پر یہ فیصلہ لیا۔ اس ضمن میں ہم اپنے قلمی معاونین سے بھی تعاون کی اُمید رکھتے ہیں اور بغیر کسی تحسین کا تقاضا کیے یہ حقیقت بھی اُن پر واضح کرنا چاہتے ہیں کہ جرنل آف ریسرچ (اردو) کی ادارتی اور مشاورتی ٹیم بغیر کسی اعزازیے اور معاشی فائدے کے اس تحقیقی جریدے کو جاری رکھنے اور اس کے معیار کو بہتر بنانے کے لیے کام کرتی ہے اور انشاءاللہ جاری رکھے گی۔

(مدیران)

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

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

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

مقالہ بھیجنے کے لیے پتا

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

jorurdu@bzu.edu.pk

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

Submission Fee

بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان نے جرنل آف ریسرچ (اردو) میں اشاعت کے لیے مقالہ جمع کرانے کی فیس بڑھا کر -/5,000 روپے مقرر کی ہے۔ مقالات بھیجنے والے تمام اسکالرز جرنل کی ویب سائٹ پر دیے گئے بنک اکاؤنٹ نمبر میں مقرر فیس جمع کرا کر رسید کا عکس مقالے کے مسودہ کے ساتھ ای میل کریں۔ مقالہ اشاعت کے منظور ہونے پر آپ کو بذریعہ ای میل مطلع کیا جائے گا۔ مقالے کی اشاعت کے لیے اُسی بنک اکاؤنٹ میں مزید -/15,000 روپے جمع کرا کے رسید بذریعہ ای میل بھیجنا ہوگی۔

فہرست

⊙ میونخ میں علامہ اقبال کی تخلیقی اُمنگ

ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی

1

⊙ اردو کالم نگاری میں لاہور کی تہذیب وثقافت

زاہدہ بشیر / ڈاکٹر ریحانہ کوثر

25

⊙ فیض کا انقلابی آدرش: نقش فریادی کے تناظر میں

عبدالرشاد / ڈاکٹر روبینہ شاہین

35

⊙ مابعد جدید افسانہ اور نیر مسعود کی افسانوی مہارتیں

اسد عباس / ڈاکٹر سید عامر سہیل

47

⊙ منیر نیازی کی شاعری میں داستانوی عناصر

بازغہ قندیل / ڈاکٹر سعید احمد

65

⊙ غیر ملکی زبان کے طور پر اُردو کی تدریس میں روانی سے پڑھنا، یاد رکھنا اور بھولنا

ڈاکٹر آئی کت کشمیر

79

⊙ ادبی تاریخ نویسی اور ادبی متون کے معنیاتی واہمے میں کشادگی کے امکانات

ڈاکٹر عمران ازفر

91

⊙ نوآبادتی ہندوستان میں تانیثی ڈسکورس کے بنیادگزار: مولوی ممتازعلی اور شیخ محمد عبداللہ
ڈاکٹر سمیرا اکبر / ڈاکٹر عبدالعزیز ملک
107

⊙ تہذیب النسواں کی منتخب مضمون نگار خواتین کا نسائی شعور
غزل یعقوب / ڈاکٹر حمیرا اشفاق
113

⊙ زہرا نگاہ کی شاعری میں تصورِ تانیثیت اور سماجی شعور
اعظمیٰ نورین / ڈاکٹر محمد افضال بٹ / ڈاکٹر یاسمین کوثر
129

⊙ بانو قدسیہ کے پاکستانی ٹیلی ڈراموں میں عورت کے مسائل کا اظہار
میمونہ ناز / ڈاکٹر فرزانہ کوکب
145

⊙ سلینگ اور اُردو سلینگ: چند مباحث
حمیرا صادق قریشی / ڈاکٹر عنبرین تبسم شاکر جان
151

⊙ ادبی رسائل و جرائد کے مدیران کے شخصیات نمبر: تحقیقی و تنقیدی جائزہ (بحوالہ: ادبِ لطیف، نقوش، فنون)
رخسانہ پروین
163

⊙ اے غزالِ شب: لاہور کی تہذیب کا نمائندہ ناول
اقبال احمد شاہ / ڈاکٹر محمد آصف
177

⊙ فیض اور ترقی پسند تحریک کے حوالے سے تحقیق و تنقید کے نئے مباحث
ڈاکٹر راشدہ قاضی / ڈاکٹر میمونہ سبحانی
183

⊙ ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی

پروفیسر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی لاہور

میونخ میں علامہ اقبال کی تخلیقی اُمنگ

Abstract:

Munich has been the cultural capital of the Europe in general and Germany in particular. Allma Mohammad Iqbal's stay in Munich is well known for his research work about Metaphysical elements in the poetry of Persia. This research paper highlights Iqbal's creative aspirations in the cultural atmosphere of Munich rather than of his research work. This paper introduces one of Iqbal's poem, that has been written by his own hand writing in Munich and is a rare and authentic literary source. This research paper also explores the various dimensions arguments surroundings the poem at above. It also highlights the significance of this poem in German culture.

Keywords:

Allama Iqbal, Poetry, Culture, Munich, Poem, Metaphysical

میونخ میں علامہ اقبال کے مختصر تر قیام سے متعلق جو حقائق اب تک سامنے آئے ہیں، ان کا تعلق اقبال کی علمی جہت سے زیادہ ہے۔ یہ بات تو ہر خاص و عام کو معلوم ہے کہ علامہ اقبال نے میونخ سے پی ایچ۔ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ڈاکٹر سعید اختر درانی نے بڑی محنت اور لگن سے علامہ اقبال کی پی ایچ۔ڈی کے مراحل پر کام کیا اور اپنی کتاب 'نوادرِ اقبال یورپ میں' الگ سے ایک باب 'میونخ' کے عنوان سے قائم کرتے ہوئے اس شہر میں علامہ اقبال کی علمی مصروفیات اور کامیابیوں کو تفصیل سے بیان کیا۔ اقبال کی کم و بیش ہر سوانح عمری میں میونخ کا ذکر ان کی علمی کامرانیوں کے ساتھ ملتا ہے۔ مختلف تصانیف میں اس طور اقبال اور میونخ کو یاد کیا گیا ہے کہ اس شہر میں اقبال کا مجموعی تاثر علمیت پر استوار ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے جبکہ اقبال کی شخصیت کا غالب رخ ان کا غیر معمولی تخلیقی نابغہ ہے۔ یہ ممکن نظر نہیں آتا کہ میونخ میں رہتے ہوئے اقبال محض اپنی ڈاکٹریٹ کے لیے متحرک عمل رہے ہوں اور اس تہذیبی دارالخلافہ کی ثقافتی زندگی کے مظاہر اس دانائے راز کی نگاہوں سے اوجھل رہے ہوں اور انھوں نے فنون لطیفہ سے جڑی ہوئی اس حیران کن زندگی سے اثر قبول نہ کیا ہو۔

میونخ کو مصوری، موسیقی، کتب خانوں، عجائب گھروں اور فنون لطیفہ کی دیگر شاخوں میں تہذیبی دارالخلافہ کی سی

حیثیت حاصل رہی ہے۔ سیکڑوں برس سے یہ شہر مصوری، سنگ تراشی، موسیقی اور علم وادب کی متنوع شاخوں کا مرکز ہی نہیں بلکہ الگ سے ایک دبستان رہا ہے۔ ہائیڈل برگ کی اپنی اہمیت ہے کہ وہ روئے زمین پر جنت کے ٹکڑے کی مانند رکھا ہوا حسین شہر ہے لیکن ہائیڈل برگ ہمیشہ سے یونیورسٹی ٹاؤن رہا ہے۔ اس کی آبادی مختصر ہے۔ فطرت کا بے پناہ حسن اور اس حسن کی خامشی اس شہر کا خاصا ہے۔ میونخ اس کے برعکس بڑا شہر ہے اور مختلف وقتوں میں اسے اس خطے میں دارالخلافہ کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ راقم کو دونوں شہروں میں رہنے کا موقع ملا ہے۔ راقم اپنے ذاتی مشاہدے کی بنا پر یہ جانتا ہے کہ میونخ آرٹ اور علم ادب کا گہوارہ ہے۔ اس شہر میں بے پناہ معنوی وسعت ہے۔ اس شہر میں موجودہ مونسپل کمیٹی کا دفتر کہ جسے راٹ ہاؤس کہا جاتا ہے اور ٹوین ٹاور کا گرجا گھر جرمنی میں سووینیر کا درجہ رکھتے ہیں کہ ان عمارات کے باہر سنگ تراشی کے ایسے عمدہ شاہ کار موجود ہیں کہ دیکھنے والے کا تخیل کسی اوجھل جہان میں پہنچ جاتا ہے۔ میونخ میں آرٹ گیلریاں بے شمار ہیں اور ہر آرٹ گیلری کے اندر موجود مصوری کے قابل قدر فن پارے ایک عام انسان کو ورطہء حیرت میں ڈال جاتے ہیں۔ میونخ میں علامہ اقبال نے اس شہر کی اس خاص جہت کو ضرور دیکھا ہوگا اور ان کا اس شہر کی تہذیبی وثقافتی زندگی سے یہ رشتہ و پیوند اس لیے بھی اہم ہے کہ اپنے عہد کے ایک بڑے ذہن نے اس شہر کو کس طور دیکھا اور خود ان پر اس شہر کی مجموعی ثقافتی فضا نے کیا اثرات مرتب کیے۔ میونخ میں اقبال کا ہونا، وہاں سے ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کرنا اس شہر کے لیے بھی بذات خود ایک تفاخر بھرا لمحہ ہے کہ جس کا اعتراف میونخ یونیورسٹی میں ایک یادگاری نشان کی صورت میں ایستادہ ہے۔ ہمارے یہاں اقبال اور میونخ کے موضوع پر اس تخلیقی اور ثقافتی سمت میں زیادہ دھیان نہیں دیا، حالانکہ دبے دبے سے سہی لیکن شواہد موجود ہیں۔

میونخ کے بارے میں علامہ اقبال کی پسندیدگی خود ان کی تحریروں میں موجود ہے۔ انھوں اسی زمانے میں اکادکا مکاتیب جرمن زبان میں تحریر کیے تھے کہ جن میں میونخ کے باب میں اپنی پسندیدگی کا اظہار ملتا ہے۔ نوآموز اور اجنبی زبان میں لکھتے ہوئے لکھنے والا بہت سی باتیں چھوڑ جاتا ہے کہ نئی زبان کی مشق لکھنے والے کو مکمل اظہار کے درجے تک نہیں لے جاتی۔ نئی اور قدرے نامانوس زبان میں لکھتے ہوئے وہی بات ضبطِ تحریر میں آتی ہے کہ جس کی شدت زیادہ ہو۔ جرمن زبان میں لکھے جانے والے ایک مکتوب میں علامہ اقبال میونخ کی ثقافتی فضا کو 'دنیائے خواب' قرار دیتے ہوئے اس شہر کو عمومی نہیں بلکہ خصوصی پسند کا درجہ دیتے ہیں۔ ۱۲۷ اکتوبر ۱۹۰۷ء کو اپنے مکتوب میں لکھتے ہیں:

> "Munchen gefullt mir sehr veil...Gestern gingen wir die kunst Ausstellung zu besuchen. Es gibt so viele schone. Blinder vorstellt in der Ausstellung dass man sich in dam Traumland fuhlt. Zwie stunden waren wir da..." **(1)**
>
> ترجمہ: ''مجھے میونخ بڑا پسند آیا۔۔۔کل ہم لوگ ایک نمائشِ ہنر دیکھنے گئے۔ وہاں اتنی خوب صورت تصویریں ہیں کہ انسان خود کو ایک دنیائے خواب میں محسوس کرتا ہے۔ ہم نے وہاں دو گھنٹے گزارے۔'' **(۲)**

علامہ اقبال کے معاصرین میں سے جن لوگوں نے ان کے ساتھ میونخ میں کچھ وقت بسر کیا، ان کی تحریر کردہ

یاداشتیں اہم ماخذ کا درجہ اختیار کر گئیں۔ان یاداشتوں سے بھی میونخ میں اقبال کے جذب اور تخلیقی نابغے کی سرشاری کا غیر معمولی عالم سامنے آتا ہے کہ میونخ کی ثقافتی فضاء نے ان کی فنکارانہ حسیات کو کیسے مہمیز کیا۔ بلاشبہ یہ ایک بڑے ذہن کی جانب سے میونخ کے بارے میں ایک ایسا خراج تحسین ہے کہ جس پر اس شہر کی تاریخ اور روایت کو فخر کرنا چاہیے کہ اس کی قبولیت مشرق کی نمائندہ ترین تخلیقی شخصیت کے ہاں موجود ہے:

"Spent the 28th August,1907 in Munich. Of all places in Germany Iqbal liked Munich ۳ best...Iqbal called Munich " Isle of Bliss, bathed in the sea of imagination."(3)

ترجمہ: ''۲۸ اگست ۱۹۰۷ء کا دن میونک میں بسر ہوا۔ جرمنی کے تمام شہروں میں اقبال میونک کو سب سے زیادہ پسند کرتے تھے۔۔۔اقبال میونک کو ''جزیرہ مسرت'' کے نام سے یاد کرتے تھے جسے ''تخیل کے سمندر میں غسل دیا گیا ہو۔''(۴)

اقبال کے نزدیک میونخ ایک ایسا جزیرہء مسرت ہے کہ جسے تخیل کے سمندر میں غسل دیا گیا ہو۔کسی بھی شہر کے لیے پسندیدگی کے یہ الفاظ غیر معمولی شاعرانہ طرزِ احساس کے حامل ہیں۔کیا ہی اچھا ہو کہ میونخ کی انتظامیہ ان الفاظ کو اپنے شہر کے کسی نمایاں مقام پر کندہ کروادے۔ ہمارے خیال میں اقبال نے یہ الفاظ میونخ کی ایک آرٹ گیلری میں ایک مصور کی تصویر کو دیکھ کر کہے تھے:

''میونک موسیقی اور شاعری کا مجسم تخیل ہے.....جزیرۂ مسرت کی جو تصویر وہنڈ نے بنائی ہے، اس کے سامنے کھڑے ہو کو اقبال نے کہا میونک ہی جزیرۂ مسرت ہے جو خوبصورت تصور کے دریا میں ڈوبا ہوا ہے۔''(۵)

ان چند یاداشتوں کے حوالے اور بھی کئی مقامات(۶) پر عطیہ فیضی نے میونخ سے اقبال کے لگاؤ اور پسندیدگی کے واقعات بیان کیے ہیں۔میونخ کی ثقافت اور تاریخ سے علامہ اقبال کے ہاں پیدا ہونے والی یہ تخلیقی سرشاری کو دیکھ کر گمان ہوتا ہے کہ اپنی ڈگری کے حصول میں مصروف رہنے کے باوجود بھی انھوں نے اپنی اس تخلیقی امنگ کا اظہار کسی نہ کسی نظم کو تحریر کرنے کی صورت ضرور کیا ہوگا۔

ان شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ میونخ کی ثقافتی اور تاریخی حیثیت نے علامہ اقبال کی تخلیقی حسیات پر نہایت خوش گوار اثر چھوڑا۔ جرمنی میں علامہ اقبال کی تخلیقی جہت کے اعتبار سے ہم اب تک ہائیڈل برگ میں علامہ اقبال کے قیام اور دریائے نیکر کی خامشی میں ان کے خرام کے زیادہ قریب ہیں کہ ہائیڈل برگ کی فضا پر ان کی نظم 'ایک شام' کو خود جرمن معاشرت میں بے حد پذیرائی ملی۔ ہائیڈل برگ کے ایک روزنامے میں اس نظم کا جرمن ترجمہ 'بانگِ درا' کی اشاعت سے کم وبیش ایک دہائی قبل شائع ہو چکا، بعدازاں ہندوستانی شاعری کے انتخاب اور جرمن ترجمے میں بھی یہ نظم کتابی صورت میں بھی سامنے آ چکی۔ ہائیڈل برگ میں دریائے نیکر کے کنارے ایک باغیچے میں اس نظم کا جرمن ترجمہ بڑے سے یادگاری پتھر پر کندہ ہے کہ آنے جانے والے اسے شوق سے پڑھتے ہیں۔علامہ اقبال، ہائیڈل برگ اور 'ایک شام' کے موضوع پر

مزید تفصیل راقم کے ایک مقالے (۷) میں دیکھی جا سکتی ہے۔اس نوع کی پذیرائی میونخ کے حوالے سے دکھائی نہیں دیتی۔ میونخ کو اقبال کی ڈاکٹریٹ کے حوالے سے ہی جانا گیا ہے اور جانا جاتا ہے۔

علامہ اقبال کی ایک اردو نظم ''وصال'' کے عنوان سے ''بانگِ درا'' کے حصہ دوم میں موجود ہے۔اس شعری مجموعے میں شامل دیگر نظموں اور غزلوں کی طرح اس نظم کے آخر میں بھی کوئی ایسی صراحت موجود نہیں کہ جس کی بنیاد پر یہ کہا جا سکے کہ علامہ اقبال نے اس نظم کو میونخ میں بیٹھ کر لکھا۔ہائیڈل برگ میں دریائے نیکر کے کنارے لکھی جانے والی نظم 'ایک شام' کے ذیلی عنوان اور متن میں واضح طور پر یہ اشارہ موجود ہے کہ اس نظم کی تخلیق ہائیڈل برگ میں ہوئی لیکن 'وصال' کے متن میں ایسا کوئی اشارہ نہیں ملتا کہ جس مدد سے اس نظم کی تخلیق کا زمان و مکان سامنے لایا جا سکے۔اس نظم کے بارے میں کچھ شواہد ایسے موجود ہیں کہ جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ یہ نظم میونخ میں لکھی گئی۔

میونخ میں اقبال کی تخلیقی زندگی کے موضوع پر یہ نظم بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے۔اقبال کے اپنے ہاتھ سے لکھی ہوئی اس نظم کے دو مختلف خطی نسخے بھی موجود ہیں کہ جن میں اس نظم کے تخلیقی زمان و مکان کا تعین کرنے میں کسی قسم کی دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ان خطی نسخوں کے بارے میں آگے چل کر وضاحت پیش کی جائے گی،فی الوقت اقبال کی زندگی میں شائع ہونے والے شعری مجموعے ''بانگِ درا'' (۸) میں سے اس نظم کے متن کا عکس پیشِ خدمت ہے۔

۱۲۶

وصال

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے — خوبیِ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے
خود تڑپتا تھا، چمن والوں کو تڑپاتا تھا میں — تجھ کو جب رنگیں نوا پاتا تھا، شرماتا تھا میں
میرے پہلو میں دلِ مضطر نہ تھا، سیماب تھا — ارتکابِ جرمِ الفت کیلئے بیتاب تھا
نامرادی محفلِ گل میں مری مشہور تھی — صبح میری آئنہ دارِ شبِ دیجور تھی

از نفس در سینہ خوں گشتہ نشتر داشتم
زیرِ خاموشی نہاں غوغائے محشر داشتم

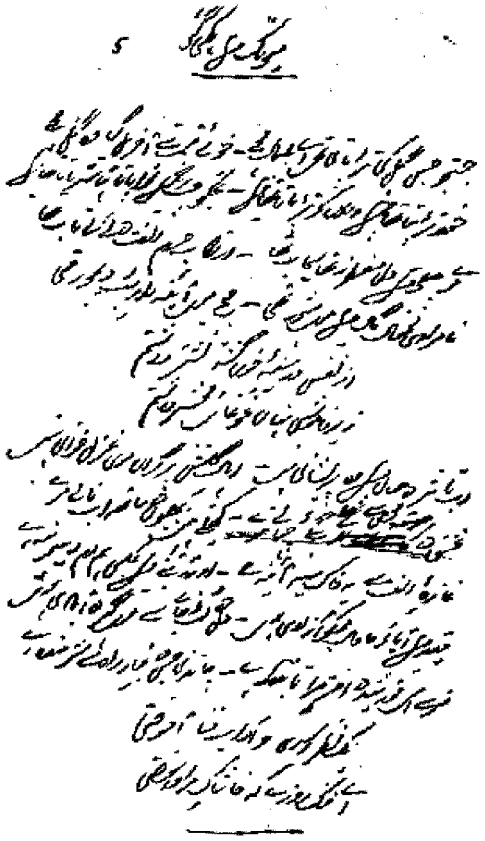
اب تاثر کے جہاں میں وہ پریشانی نہیں — اہلِ گلشن پر گراں میری غزلخوانی نہیں
عشق کی گرمی سے شعلے بن گئے چھالے مرے — کھیلتے ہیں بجلیوں کے ساتھ اب نالے مرے
غازۂ الفت سے یہ خاکِ سیہ آئینہ ہے — اور آئینے میں عکسِ ہمدمِ دیرینہ ہے
قید میں آیا تو حاصل مجھ کو آزادی ہوئی — دل کے لٹ جانے سے میرے گھر کی آبادی ہوئی

۱۲۷

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے — چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے

یک نظر کردی و آدابِ فنا آموختی
اے خنک روزے کہ خاشاکِ مرا وا سوختی

یہ نظم ''بانگِ درا'' کے حصہ دوم (۱۹۰۵۔۱۹۰۸) میں شامل ہے۔ یہی زمانہ یورپ میں اقبال کے قیام کا زمانہ ہے۔ ان تین برسوں میں کم وبیش چند ماہ کے لیے اقبال نے ہائیڈل برگ اور میونخ میں اپنا وقت گزارا۔ اقبال کی قلمی بیاض میں یہ نظم ''میونک میں لکھی گئی'' کے عنوان کے ساتھ ان کے ہاتھ سے لکھی ہوئی موجود ہے جو اپنی جگہ معتبر ترین ماخذ ہے۔ اقبال کی یہ قلمی بیاض ''جاوید منزل'' میں موجود ہے۔ اقبال اکادمی، پاکستان میں بھی اس بیاض کی نقل دستیاب ہے۔ علامہ اقبال کے پوتے اور ہمارے کرم فرما جناب منیب اقبال اس بیاض کے وارث ہیں۔ ان کی کرم فرمائی سے راقم کی رسائی اس بیاض تک ہوئی ہے اور اس بیاض کی ایک نقل راقم کے پاس بھی موجود ہے۔ اس بیاض میں شامل اس نظم کا عکس ذیل میں پیش خدمت ہے:

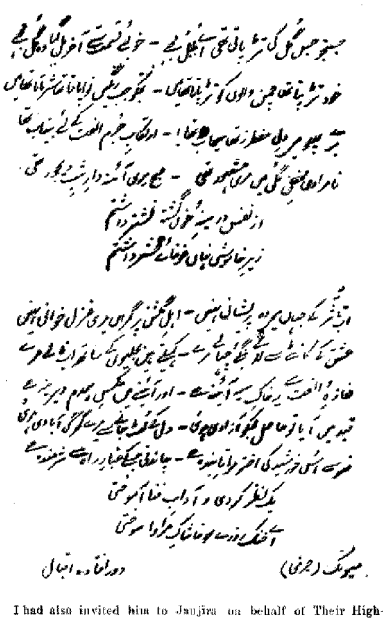


اس عکس کی روشنی میں یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال نے اس نظم کو میونخ میں تخلیق کیا کہ اس کی صراحت بیاض میں درج عنوان میں موجود ہے۔ اس نظم کے تخلیقی زمان ومکان کے اعتبار سے اقبال کی یہ بیاض اس وقت تک واحد معتبر ماخذ کا درجہ رکھتی ہے۔ ''بانگِ درا'' کی ترتیب واشاعت کے وقت بیاض میں درج اس نظم کا عنوان ''میونک میں لکھی گئی'' تبدیل کر کے ''وصال'' رکھا گیا اور اسی عنوان کے تحت یہ ''بانگِ درا'' میں شائع ہوئی۔ علاوہ ازیں، اقبال کے دو مکاتیب میں بھی اس نظم کا تذکرہ میونخ کے حوالے سے ملتا ہے۔ ان مکاتیب کا ذکر آگے چل کر پیش کیا جائے گا۔

ڈاکٹر گیان چند نے ''ابتدائی کلام اقبال ۔ بہ ترتیب مہ و سال'' میں اس نظم کو مہ و سال کی ترتیب میں رکھتے ہوئے عطیہ فیضی کی انگریزی کتاب کے اردو ترجمہ ''اقبال'' کو ماخذ بنایا ہے کہ جس میں اس نظم کا عکس بہ خطِ اقبال پیش کیا گیا تھا۔اس نظم کے زمانۂ تخلیق کے لیے عطیہ فیضی کی کتاب ''اقبال'' کو اپنا ماخذ بناتے ہوئے گیان چند لکھتے ہیں:

''عطیہ بیگم (عطیہ فیضی) کی انگریزی کتاب 'اقبال' فروری ۱۹۴۷ء میں بمبئی سے شائع ہوئی اس کے اردو ترجے میں ص ۳۱ پر یہ نظم خود اقبال کے خط میں درج ہے۔اس کے نیچے 'اقبال' میونک' لکھا ہے۔خط پر تاریخ درج نہیں۔عطیہ کی ڈائری سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال ۲۷ تا ۲۹ اگست کو میونک میں تھے لیکن اس وقت تو عطیہ بھی ان کے ساتھ تھیں۔''(۹)

اقبال نے اس نظم کو میونخ سے اپنے ہاتھ سے خوش خط انداز میں لکھ کر عطیہ فیضی کو ارسال کیا تھا جسے بعد ازاں عطیہ فیضی نے اپنی کتاب ''اقبال'' میں شائع کیا۔اس اشاعت کی مدد سے اقبالیات کے ماہرین نے قیاس سے کام لیتے ہوئے اس نظم کے زمانۂ تخلیق پر روشنی ڈالی لیکن کسی حتمی تعین تک پہنچنا اس لیے بھی قدرے دشوار تھا کہ عطیہ فیضی کو ارسال کی جانے والی اس نظم کے خطی نسخے کے ساتھ کوئی تاریخ درج نہ تھی۔ذیل میں عطیہ فیضی کی کتاب میں شامل اس نظم کا عکس (۱۰) پیش کیا جاتا ہے:



I had also invited him to Janjira on behalf of Their High-

31

عطیہ فیضی کی یادداشتوں معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان میں اقبال کی واپسی سے پہلے اقبال نے انھیں بہت سی نظمیں ارسال کی تھیں، یہ نظم ان نظموں میں سے ایک ہے۔اس نظم کے بارے میں عطیہ فیضی لکھتی ہیں:

"We returned the same year to India and find my

mother ill, and her ailment proved fatal, Intimation of this breavement was evidently sent to Iqbal, giving that as one of reasons for not replying to many of his letters, there is one of the many peoms sent by Iqbal."(۱۱)

اس اقتباس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وطن واپسی سے قبل اقبال نے 'بہت سی نظمیں' عطیہ فیضی کو ارسال کی تھیں۔ ان کی تصنیف میں جو نظمیں بہ خطِ اقبال شامل ہیں، ان میں سے بیشتر اقبال کے وطن واپس آ جانے سے بعد کی ہیں۔ اب معلوم نہیں کہ وہ کون کون سی نظمیں ہوں گی جو وطن واپسی سے قبل یورپ میں زمانہء قیام کے دوران میں بھیجی گئی ہوں گی اور ان میں سے کون کون سی نظمیں 'بانگِ درا' کی زینت بن پائیں اور کون کون سی متروک ہوئیں۔ چونکہ یہ نظم عطیہ کی کتاب 'اقبال' میں بہ خطِ اقبال شائع ہوئی، اس لیے اس زمانہ کی یادگار کے طور پر رہ گئی۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو شاید 'بانگِ درا' کے شامل اس نظم کے متن سے اس کا اندازہ لگانا قریب قریب ناممکن تھا کہ اس نظم کو میونخ میں لکھا گیا اور میونخ سے ارسال کی گئی۔

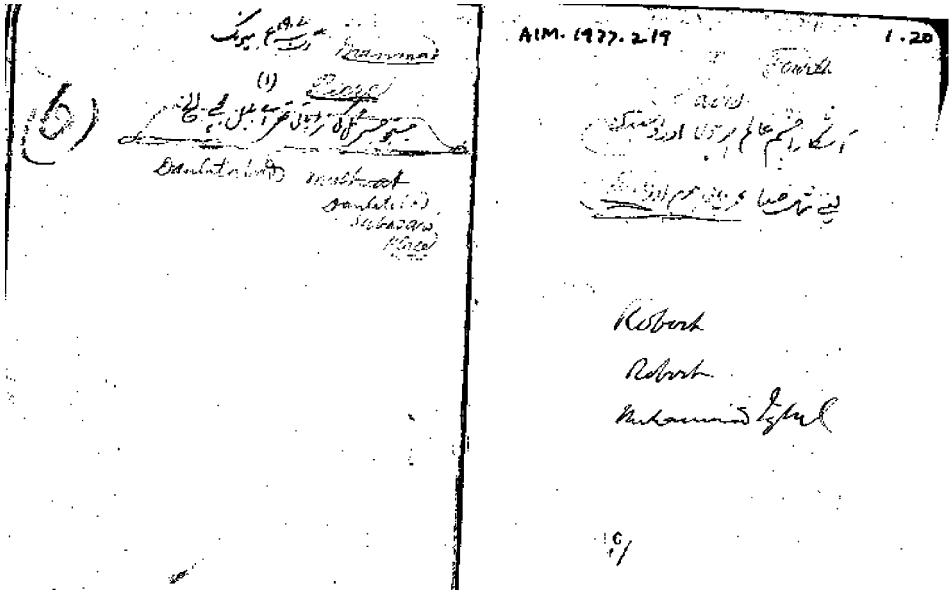
بیاض اور عطیہ فیضی کی کتاب میں بہ خطِ اقبال یہ نظم خوش خطی کے انداز میں ایک دوسرے سے مختلف صفحات پر درج ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں، عنوان اور ایک مصرعے میں موجود اختلاف متن بھی ان دونوں اوراق کو ایک دوسرے سے جدا کرتا ہے۔ عطیہ فیضی کو بھیجی جانے والی نظم خوش خطی کا عمدہ نمونہ ہے۔ اپنی بیاض میں درج کرنے اور کسی دوسرے کو ارسال کرنے میں جو تفاوت ہے وہ خوش خطی میں در آتا ہے۔ ژونگ کی آرکی ٹائپس کو سامنے رکھا جائے تو بیاض ایک طور ذاتی عکس ہے جبکہ کسی دوسرے کو ارسال کرنا سماجی چہرہ ہے۔ اقبال نے عطیہ فیضی کو یہ نظم اس سماجی چہرے کی رو سے ارسال کی ہوگی تو اس میں سماجی چہرے کی جھلک خوش خطی کے انداز میں نمایاں ہوگئی۔ اقبال کی شخصیت کا یہ غالب پہلو بھی ہے کہ انھوں نے اپنے سماجی چہرے پر کوئی ایسا نقش نہیں ابھرنے دیا کہ جس سے ان کے شرف، وقار کو ٹھیس پہنچے۔

گیان چند جین کا ابتدائی کلام اقبال کو مہ وسال کے اعتبار سے ترتیب دینا، بلاشبہ ایک بہت بڑا علمی منصوبہ ہے کہ جس میں محض کسی ایک نظم پر رکے رہنا دشوار بھی تھا۔ انھوں نے کمال محنت سے دستیاب وسائل سے کام لیا اور ابتدائی کلام اقبال کی ترتیب کو ایک صورت میں لانے میں بہت حد تک کامیاب ہوئے۔ ان کے لیے اس نظم کا ماخذ عطیہ فیضی کی کتاب تھی کہ جس میں اس نظم کے آخر میں اقبال نے 'میونک' درج کیا تھا۔ اسی 'میونک' سے گیان چند جین نے اس نظم کے زمانے کا تعین کیا۔ یوسف سلیم چشتی کو اس نظم کے زمانہء تخلیق کے بارے میں مغالطہ ہوا:

''اقبال نے یہ نظم ۱۹۰۸ء کے آغاز میں بمقام میونخ (Munnich) واقع ملک جرمنی لکھی تھی۔ جہاں سے انھوں نے فلسفہ میں پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اس میں خالص تغزل کا رنگ پایا جاتا ہے۔''(۱۲)

چشتی صاحب کے ان جملوں میں الفاظ 'میونخ واقع ملک جرمنی' سے اندازہ ہوتا ہے کہ تب اقبال کے قیام یورپ کے بارے میں زیادہ تفصیلات شاید میسر نہ تھیں۔ ممکن ہے کہ اسی سبب سے وہ مہ وسال کا اندازہ لگانے میں انھیں مغالطہ ہوا ہو۔

بیاضِ اقبال کے ایک اور ورق پر، جو گمان ہے کہ اس بیاض کا اولیں ورق ہے، اسی نظم کا پہلا مصرع اور اس مصرع کے آخر میں الخ کا لفظ یاددہانی کے طور پر درج ہے۔ بیاض کے اس ورق پر اس نظم کے مصرعے کے ساتھ تاریخ اور مقام (اگست ۱۹۰۷ء میونک) بھی درج ہے کہ جس سے اس نظم کے زمانۂ تخلیق کا قیاس کیا جا سکتا ہے:



بیاض کے پہلے ورق کے اس عکس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اگست ۱۹۰۷ء میں اقبال یہ نظم تخلیق کر چکے تھے۔ عطیہ فیضی کے ڈائری کے مطابق وہ ۲۰ اگست کو جب ہائیڈل برگ پہنچیں تو ان کا استقبال کرنے کے لیے اقبال ہائیڈل برگ میں موجود تھے۔ ۲۸، ۲۹ راگست میونخ میں گزار کر ۳۰ راگست کو ہائیڈل برگ واپس پہنچیں۔ اس دوران میں اقبال ان کے ہمراہ رہے۔ یہ نظم ۲۰ راگست ۱۹۰۷ء سے قبل لکھی گئی ہوگی یا پھر ۲۷ سے ۳۰ راگست کے دوران میں میونخ میں تحریر کی گئی ہوگی۔ حتمی تاریخ کا تعین دشوار ہے۔ تاہم، اس عکس کی روشنی میں یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اس نظم کی تخلیق کا زمانہ اگست ۱۹۰۷ء ہے اور اس نظم کو میونخ میں تحریر کیا گیا تھا۔ اس تاریخ کو اگر مدِ نظر رکھا جائے تو یہ نظم جرمنی میں اقبال کی تخلیق کا اولیں اظہار بن کر سامنے آتی ہے۔ 'ایک شام' کے بارے میں راقم کا قیاس تھا کہ جرمنی میں اقبال نے پہلے پہل اسی نظم کو تخلیق کیا (۱۳) تاہم، بیاض کے پہلے ورق کے اس عکس کی روشنی میں راقم کا یہ قیاس درست معلوم نہیں ہوتا کہ 'ایک شام' جرمنی میں ان کے زمانۂ قیام کے دوران میں لکھی جانے والی پہلی نظم ہے۔ اس عکس میں اقبال کے اپنے ہاتھوں سے درج تاریخ اور نظم کے مصرعے سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اقبال نے اپنی تخلیقی صلاحیت کا اولیں اظہار میونخ میں اس نظم کی صورت میں کیا۔

بانگ درا، بیاض اقبال اور عطیہ فیضی کی کتاب میں شامل اس نظم کا اختلاف متن عنوان اور ایک مصرعہ کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ بیاض میں اس نظم کا عنوان 'میونک میں لکھی گئی'، بانگ درا میں 'وصال' جبکہ عطیہ فیضی کی کتاب میں یہ نظم بلاعنوان موجود ہے۔ بیاضِ اقبال میں موجود اس نظم کے متن میں واضح طور پر یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ ساتویں شعر

کے پہلے مصرعے کا کچھ حصہ قلم زد کر کے اس میں ترمیم کی گئی ہے۔ رسم الخط سے با آسانی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مصرعے میں یہ ترمیم بھی بہ خطِ اقبال کی گئی ہے۔ قلم زد کیے جانے والا مصرعے کی صورت ذیل میں املا بہ مطابق متن درج ہے جبکہ قوسین میں مروجہ املا لکھ دی گئی ہے۔

؎ عشق کے کانٹے سے لالے بنگئے (بن گئے) چھالے (چھالے) مرے (۱۴)

عطیہ فیضی کی کتاب میں بہ خطِ اقبال یہی مصرعہ اسی املا کے ساتھ درج ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے میونخ سے جب عطیہ فیضی کو یہ نظم ارسال کی تھی تو تب تک اس نظم کے مصرعے میں کوئی ترمیم نہیں کی گئی تھی۔ بیاض میں یہ ترمیم بعد کی گئی ہو گی۔ ممکن ہے کہ 'بانگ درا' کی اشاعت کے موقع پر نظر ثانی کرتے ہوئے اس مصرعے کچھ الفاظ تبدیل کیے گئے ہوں۔ بیاض میں ترمیم کے بعد اور 'بانگِ درا' میں یہ مصرعہ ذیل کی صورت میں شائع ہوا:

؎ عشق کی گرمی سے شعلے بن گئے چھالے مرے (۱۵)

فرائیڈ کے نزدیک کسی بھی تخلیقی فن کار کا متن میں کسی لفظ کو قلم زد کرنا اور اس کی جگہ کوئی اور لفظ لکھنا لاشعوری سطح پر ایک اہم اشارہ ہوتا ہے اور قلم زد کیے جانے والے الفاظ کی اپنی نفسیات بھی ہوتی ہے جو مصنف کے باطن میں تلاطم ریز اوجھل جہان کا پتہ دے سکتی ہے۔ فرائیڈ کے نظریات کی رو سے قلم زد کیے جانے والے الفاظ مصنف کی ہچکچاہٹ کو ظاہر کرتے ہیں اور اس ہچکچاہٹ کے پس منظر میں قلم زد کیے جانے والے لفظ سے جڑی ہوئی کوئی نا آسودہ امنگ، دبی خواہش یا بچپن کی تلخ یادوں سے جڑا ہوا کوئی منظر ہو سکتا ہے جو مصنف کے لاشعور تک رسائی حاصل کرنے میں مدد کر سکتا ہے۔ حیرت ہوتی ہے جب منٹو کے افسانے ''مس ٹین والا'' میں فرائیڈین فکر کی اس جہت کی عملی تعبیر دکھائی دیتی ہے۔ اسی سبب سے فرائیڈ نے شیکسپیئر پر لکھتے ہوئے اس کے تخلیقی کرداروں میں ہچکچاہٹ کو یک ایسی علامت کے طور پر برتا کہ جس کی مدد سے مصنف کے لاشعوری جہان کا پتہ مل سکتا ہے۔ ہمارے یہاں اردو تنقید میں اس نوع کی مثالیں بہت کم پائی جاتی ہیں۔ بیاض میں متروک کلام، قلم زد کیے جانے والے متون کے پس پردہ نفسیاتی محرکات پر سوال اٹھانا تو درکنار، اس سمت میں اشارہ تک نہیں کیا جاتا کہ ہمارے یہاں کی تنقید جمالیات اور ادب کے فکری تناظر سے زیادہ شغف رکھتی ہے۔ تخلیقی ادب کو مصنف کے لاشعور تک رسائی حاصل کرنے کے اہم وسیلے کے طور پر خود فرائیڈ کے ہم عصروں نے قبول نہ کیا جن میں ژنگ کا نام سرفہرست ہے اور بعد ازاں لائنل ٹرلنگ نے اس باب میں اپنے تحفظات کا اظہار کر رکھا ہے۔ فرائیڈ کے نظریات سے اختلاف کے باوجود یہ امر قابل ذکر ہے کہ اس نظریے نے ادب کی فہم اور توجیہہ میں ایک اہم باب کا اضافہ ضرور کیا۔

اقبال فرائیڈ کی نفسیات سے متفق نہ تھے۔ انھوں نے اپنے ایک لیکچر میں اسے جدید نفسیات کا نام دیتے ہوئے کہا کہ جن بنیادوں پر جدید نفسیات استوار کی جا رہی ہے، شواہد سے اس کی کما حقہ تائید نہیں ہوتی۔ اقبال نے اپنے عہد کے جن بڑے اور قوی ہیکل نظریات پر اپنی رائے قائم کی اور اس رائے کا اظہار تخلیقی اور علمی سطح پر کیا، وہ حیران کن ہے۔ اقبال کا عہد انکشافات کا عہد قرار دیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی نے سماجی علوم کی سطح پر حیران کن پیش رفت کی۔ اس عہد میں اگر صرف دو نظریات کی مثال دی جائے تو اشتراکیت اور نفسیات نے فنون لطیفہ میں کم و بیش دو متحارب نظریات کی تشکیل کی کہ جن پر بیسویں صدی کا کیا ادب، کیا مصوری، کیا سنگ تراشی اور کیا سماجی علوم سب کی عمارت متشکل ہوئی۔ ہمارے ہاں،

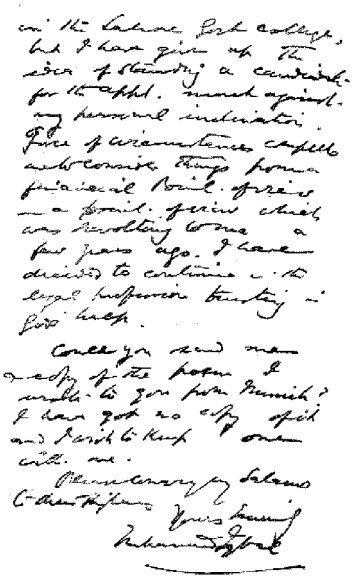
انجمن ترقی پسند مصنفین اور حلقہ ارباب ذوق اس کی بڑی مثالیں ہیں ۔ یہ دونوں نظریے اس کھوج میں تھے کہ انسان کی مسائل کا اصل مرکز کیا ہے۔ایک نے انسان کے مسائل کا مرکز اس کے باطن میں تلاش کیا تو دوسرے نے کہا کہ نہیں مسئلہ اندر نہیں، باہر ہے۔معاشرتی سطح پر موجود ظلم، ناانصافی، جبر، عدم مساوات کی صورت میں موجود ہے۔اقبال نے ہر دو پر اپنی رائے کا اظہار واشگاف الفاظ میں کیا۔اشتراکیت ان کی شاعری کے اہم موضوعات میں سے ایک ہے اور فنون لطیفہ کے باب میں نفسیات کے بارے میں ان کی نظمیں دکھائی دے جاتی ہیں اور ان کے لیکچرز میں بھی ان کی دوٹوک رائے موجود ہے۔اقبال کی علمی شخصیت پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی ۔فقیری کے طریق میں لاہور میں نیم دراز حالت میں لیٹا یہ دانائے راز جو اپنی ذات میں حیران کن استعارہ تھا، کوٹ مٹھن میں بیٹھے ہوئے اپنے معاصر خواجہ فرید کے ہاں عشق کی رمز سے علمی سطح پر بھی آشنا تھا اور ویانا میں بیٹھے سگمنڈ فرائیڈ سے نظریات سے بھی واقفیت رکھتا تھا۔ نہ صرف واقفیت رکھتا تھا، بلکہ صاحب رائے تھا اور صاحب رائے بھی ایسا کہ اپنے معاصر قوی ہیکل نظریات پر جو رائے اس نے قائم کی، آنے والے وقتوں میں اس علوم کے بڑے ماہرین نے بھی وہی رائے قائم کی۔ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ اپنے عہد میں کسی عہد ساز نظریے پر جو رائے قائم کی جائے ، وہ رائے آنے والے وقتوں میں بھی صائب رہے کیونکہ معاصر نظریے کی عظمت یا خرابی کو شناخت کرنے میں زمانی فاصلہ درکار ہوتا ہے۔

اقبال کے ہاں یہ خداداد صلاحیت موجود تھی کہ وہ بڑی آسانی سے نتیجہ اخذ کرنے میں دیر نہیں لگاتے تھے۔جدید نفسیات کے معاصر نظریات پر ان کی اس رائے میں بہت وزن ہے کہ اس علم کی شواہد سے کما حقہ تائید نہیں ہوتی۔اسی بات کو فرائیڈ کے بعد آنے والوں نے محسوس کیا اور اس میدان کے اہم ماہر ژنگ نے اس پر اپنے تحفظات کا اظہار کیا۔فرائیڈ کے نظریات سے لائنل ٹرلنگ کے علاوہ بہت سے سماجی علوم کے ماہرین کو یہی شکایت تھی کہ فرائیڈ کے ہاں ادبی اور جمالیاتی توجیہات کی گنجائش موجود نہیں۔زیر بحث نظم میں شامل قلم زد کیے جانے والے اس مصرعے کو اگر دیکھا جائے تو اس ترمیم کے تناظر میں فطرت کا مشاہدہ قوی تر ہے کہ چھالے شعلے کی گرمی کے سبب پڑتے ہیں نہ کانٹا چبھنے کے سبب سے۔ یہاں منیر نیازی صاحب یاد آ گئے کہ اگر وہ ہوتے تو کہتے' کاکا، توں فیر ساڈے پنڈ دے کنڈے نہیں ویکھے (کاکا، تم نے پھر ہمارے گاؤں کے کانٹے نہیں دیکھے) کانٹے سے چھالے نہیں بنتے، البتہ پھوٹ ضرور جاتے ہیں۔اقبال نے اپنی اس بیاض میں یہ نظم لکھتے ہوئے اس مصرع میں چھالے بننے کا سبب کانٹے کو قرار دیا اور بعد ازاں اسے قلم زد کر کے چھالے بننے کا سبب عشق کے شعلے کو قرار دیا جو فطرت کی رو سے بھی اور ادبی روایت کے تناظر میں بھی زیادہ موثر حوالہ ہے۔

اردو شاعری کی کلاسیکی روایت میں بھی چھالے بن جانے یا پڑ جانے کا تعلق آتش، انگارے اور گرمی سے پیدا کیا جاتا رہا ہے۔مولانا حالی سے اسی نسبت سے ان نیچرل شاعری کے موضوع پر لکھتے ہوئے اسی نوع کی مثالوں کی اہمیت دی کہ جن میں شعرا نے آتش گل سے محبوب کے ہاتھ پر چھالے پڑنے کا مضمون باندھا تھا۔اردو کی کلاسیکی شاعری میں چھالے پڑنے کی اس روایت کو ممکنہ طور پر اقبال نے برتا ہوا یا فطرت کے اصول ان کے پیش نظر رہے ہوں۔اس لیے اس نظم میں الفاظ کی کانٹ چھانٹ پر فرائیڈین فکر کا اطلاق زیادہ موثر معلوم نہیں ہوتا۔ایک امکان راقم کی کم علمی کا بھی ہے کہ سر دست راقم خود کو اس امر کا اہل محسوس نہیں کر پا رہا۔

اقبال کے ہاں ابتدائی عہد ہی میں الفاظ کا انتخاب، ترمیم واضافہ اور کانٹ چھانٹ اگر کسی نے دیکھنی ہو تو اس بیاض سے زیادہ عمدہ مثال شاید کوئی اور نہ دی جا سکے کہ جس میں اقبال نے بہت سی نظموں کو مکمل طور پر قلم زد کر کے دوبارہ لکھا ہوا ہے اور کئی نظموں کے بند، اشعار اور مصرعے تبدیل کیے ہیں۔ اس نوع کی ترمیم کے پس منظر میں شعری روایت کی پیروی اور اپنا مافی ضمیر زیادہ موثر انداز میں پہنچانے کا جذبہ کارفرما ہو سکتا ہے۔ فرائیڈین فکر کا اطلاق کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قلم زد کی جانے والی نظموں اور اشعار کی روشنی میں اقبال کی حیات کے اولیں ابواب کو باریک بینی سے نہ صرف دیکھا جائے بلکہ شواہد بھی فراہم کیے جائیں۔ تاہم، راقم اقبال کی نظموں کے باب میں ژونگ اور لائنل ٹرلنگ کا ہم خیال ہے کہ تخلیقی فن کار اجتماعی انسان ہے جو ہماری اجتماعی زندگی کی چوٹی کو سر کرتا ہے۔

اقبال نے اپنے دو مکاتیب میں اس نظم کا ذکر میونخ کے حوالے سے کیا ہے۔ پہلا مکتوب ۱۷ جولائی ۱۹۰۹ء کا تحریر کردہ ہے کہ جسے لاہور سے عطیہ فیضی کو ارسال کیا گیا۔ سات صفحات پر مشتمل اس مکتوب کا عکس عطیہ فیضی کی انگریزی کتاب میں شامل ہے۔ اقبال کے اپنے ہاتھ سے لکھے گئے اس خط کے متعلقہ حصہ (اختتامیہ) کی عکسی نقل ذیل میں پیش خدمت ہیں:

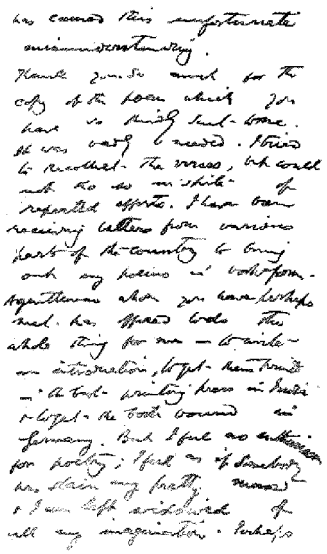


ذیل میں اس نظم سے متعلق متن کو کمپوٹر ٹائپ میں اردو ترجمہ کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے:

" Could you send me a copy of the poem I wrote to you from Munnich? I have got no copy of it and I wish to keep one with me"**(16)**

ترجمہ: ''کیا آپ مجھے اس نظم کی نقل بھیج سکیں گی جو میں نے آپ کو میونک سے بھیجی تھی۔ میرے پاس اس کی کوئی کاپی نہیں ہے۔ چاہتا ہوں کہ ایک میرے پاس بھی رہے)۔''(۱۷)

اس نظم کا تذکرہ اقبال کے ایک اور مکتوب میں بھی ملتا ہے۔ یہ مکتوب ۷ اپریل ۱۹۱۰ء کا تحریر کردہ ہے۔ اس مکتوب کو لاہور سے عطیہ فیضی کے نام ارسال کیا گیا اور ان کی انگریزی کتاب 'اقبال' میں اس خط کا عکس شامل ہے جسے ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس نظم کی بابت اقبال نے کچھ سطور (تیسری سطر) لکھ کر اس نظم کے موصول ہونے کی اطلاع دی ہے:



68

قارئین کی آسانی کے لیے اقبال کے اس خط میں نظم سے متعلق سطور کمپوٹر ٹائپ کی صورت میں مع اردو ترجمہ پیش کی جارہی ہیں:

" Thank you so much for the copy of the poem which you have so kindly, sent to me. It was very needed. I tried to recollect theverses, but could not do so, Inspite of repeated efforts."**(18)**

ترجمہ: ''بہت بہت شکریہ نظم کی نقل کا جو آپ نے ازراہ مہربانی مجھے بھیجی ہے۔ مجھے اس کی سخت ضرورت تھی۔ میں نے ان اشعار کو یاد کرنے کی کوشش کی مگر بار بار کی کوششوں کے باوجود میں ایسا نہ کر سکا۔''(۱۹)

اسی طویل خط میں آگے چل کر اندازہ ہوتا ہے کہ برصغیر کے مختلف حصوں سے اقبال کو ان کی نظموں کی اشاعت کے لیے فرمائشی نوعیت کے مکاتیب ۱۹۱۰ء میں موصول ہونا شروع ہو گئے تھے۔ قیاس کہتا ہے کہ اس نظم کو منگوانے کے پس پردہ عوامل میں سے شعری مجموعے کی اشاعت کا خیال بھی ہو سکتا ہے۔ یہ نظم اقبال کی یاداشت سے محو نہیں ہوئی تھی، اگر چہ اس خط کے متن کی رو سے دیکھیں تو انھیں اس کا متن بار بار کی کوششوں سے یاد نہیں آیا لیکن اس نظم کی مجموعی فضا ان کے حافظے میں کہیں نہ کہیں دستک ضرور دے رہی تھی۔ انھیں یہ بھی یاد تھا کہ ایک بار یہ نظم انھوں نے میونخ سے عطیہ فیضی کو بذریعہ خط ارسال کی تھی۔ اس لیے انھوں نے عطیہ سے یہ فرمائش کی اس نظم کی نقل انھیں ارسال کی جائے۔ اس طور یہ نظم اہمیت کی حامل ہے کہ شعری مجموعے کی اشاعت کا خیال آتے ہی انھیں اس نظم کی جستجو ہوئی اور انھوں نے خط لکھ کر اس نظم کو عطیہ فیضی سے منگوالیا لیکن یہ عقدہ موجود ہے کہ یہ نظم ان کی بیاض میں درج ہے جس کا عکس پیش کیا چکا ہے۔ ممکن ہے کہ تب اقبال کو بیاض دیکھنے کا خیال نہ گزرا ہو۔ ایسا عام طور پر ہوتا ہے کہ ضرورت پڑنے پر چیز کوشش بسیار کے باوجود نہیں ملتی لیکن بعد میں کسی کونے کھدرے سے نکل آتی ہے۔

اسی خط میں اقبال کی تخلیقی امنگ میں جمود کا منظر بھی نمایاں ہے کہ سے انھوں نے بڑے کرب کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہ کیفیت اقبال کے ہاں مختلف زمانوں میں غلبہ پاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے کہ جب وہ شاعری سے قدرے بیزار دکھائی دیتے ہیں اور شعر گوئی کو ترک کرنے کا خیال ان کے دل و دماغ پر کچھ عرصہ چھایا رہتا ہے۔ اس امر کا اظہار خود اقبال کے ہاں بہت سے مقامات پر ہوا۔ ہمارا خیال ہے کہ شعر گوئی سے قدرے دوری کے اولیں مرحلے کا ذکر ''بانگِ درا'' میں سر عبدالقادر کی لکھی ہوئی تحریر میں ملتا ہے کہ جب حتمی رائے کے لیے سر ٹامس آرنلڈ کے ہاں جانا پڑا اور وہ گھڑی بخت والی تھی کہ جس میں سر ٹامس آرنلڈ نے اقبال کو شعر گوئی جاری رکھنے کی ہدایت کی۔ اسی سے ملتی جلتی کیفیت کا اظہار انھوں نے اپنے اس مکتوب میں زیادہ کرب کے ساتھ کیا۔ اقبال کی فکری حیات میں یہ مرحلہ بار ہا سامنے آیا کہ جس کے بارے میں بہت سی روایات ہیں کہ آپ کہا کرتے تھے کہ مجھے ایسے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے شعر گوئی کی صلاحیت مجھ سے سلب کر لی گئی ہے لیکن جب طبیعت اس طرف مائل ہوتی ہے تو میری حالت اس ملاح کی سی ہو جاتی ہے کہ جس کے جال میں اتنی زیادہ مچھلیاں آ جائیں کہ اس کے لیے یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جائے کہ وہ کون سی رکھے اور کسے چھوڑ دے۔ اقبال کی تخلیقی زندگی میں شعری وفور کے شاہد ان کے بہت سے احباب ہیں کہ جن کے روز و شب اقبال کی صحبت میں گزرے۔ تفصیل اور حوالوں کے ساتھ درج کرنے کا یہ موقع نہیں لیکن ماہرین اقبال اس رمز سے بہ خوبی آشنا ہیں کہ جب ان کی طبعیت تخلیقی امنگ کی جانب جست کرتی تھی تو سیکڑوں اشعار ایک ہی نشست میں کہہ جاتے تھے۔ یہ خط بیک وقت ایک نابغے کے ہاں دو متوازی دھاروں کی نشان کرتا دکھائی دیتا ہے کہ باہر کی دنیا سے شعری مجموعے کی اشاعت کی تکرار کے ہاتھوں ان کا دھیان ان نظموں کی طرف جا رہا ہے کہ جو نظمیں ان کے حافظے میں موجود ہیں لیکن متن دستیاب نہیں، وہ اس کاوش میں دکھائی دیتے ہیں کہ متن تک رسائی حاصل کر کے انھیں اپنے پاس رکھا جائے تو دوسری سمت باطنی سطح پر اس وہ کاوش اظہار کے لیے خود کو بے بس بھی محسوس کرتے ہیں کہ جیسے ان کے حسین تخیل کا قتل ہو چکا ہے۔ یہ ایک نابغے اور غیر معمولی تخلیقی مزاج کے حامل دانائے راز کا وہ تخلیقی سطح کا وہ کرب ہے جو ان سطور سے دکھائی دیتا ہے کہ بیرونی دنیا کے مطالبات اور داخلی سطح پر عوامل

ایک دوسرے سے مطابقت نہیں رکھتے۔ اس نظم کی اہمیت اس موضوع کے حوالے بھی دکھائی دیتی ہے کہ اس نظم کی نقل حاصل کرنے کی آرزومندی سماجی سطح پر ان کے مداحین اور نیازمندوں کے عقیدت بھرے مطالبے کا عکس بن جاتی ہے۔ ذیل خط کا مذکورہ حصہ اور اردو ترجمہ پیش خدمت ہے:

"I have been receiving letters from various parts of the country to bring out my poems in book form. A gentleman whom you have perhaps met, has offered to do the whole thing for me- to write an introduction, to get them printed in the best printing press in India, to get the book cover in Germany. But I feel no attraction for poetry, I feel as if somebody has slain my pretty verses, I am left widowed of all my imagination. Perhaps, the poem on Aurangzeb whom tomb I have recently visited-will be my last."**(20)**

ترجمہ: ''ملک کے مختلف حصوں سے میرے پاس چٹھیاں آرہی ہیں کہ میں اپنی نظموں کو کتابی صورت میں شائع کروں۔ ایک جنٹلمین نے جن سے شاید آپ مل بھی چکی ہیں، میرے لیے یہ کام کرنے پر آمادگی ظاہر کی ہے۔ یعنی تمہید لکھنا، انہیں ہندوستان کے بہترین چھاپہ خانہ میں چھپوانا اور کتاب کی جلد بندی جرمنی سے کرانا لیکن میرے دل میں اب شاعری کا کوئی ولولہ باقی نہیں رہا۔ مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے میری شاعری کی خوب صورت دیوی کو قتل کر دیا ہے اور مجھ سے میرا سارا تخیل چھین کر مجھے رنڈوا بنا دیا ہے۔ شاید اورنگ زیب والی نظم۔ جن کے مزار کی زیارت میں نے حال میں کی ہے، میری آخری نظم ہو۔''**(21)**

تخیل چھن جانے پر مبنی جس کیفیت کا ذکر اقبال نے اپنے اس خط میں کیا ہے، شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی یہ کیفیت عارضی نوعیت کی تھی اور بہت جلد وہ اس کیفیت سے باہر نکلنے میں کامیاب ہوئے۔ ''اسرار خودی''، ''رموز بے خودی''، ''جاوید نامہ''، ''پس چہ باید کرد اے اقوام شرق'' وغیرہ جیسی طویل اور بے مثل فارسی مثنویاں اس خط کے تحریر کیے جانے والے زمانے کے بعد کی تخلیق ہیں کہ جس میں ان کے تخیل کی اڑان اس جہان آب وگل سے اٹھ کر ہفت افلاک کی سیر کرتی ہوئی مرزا غالب کے تخیل کی اس الجھن کو دور کر جاتی ہے کہ جس میں انھوں نے شکوہ کیا تھا کہ دشت امکاں تو محض ایک نقش پا نکلا، دوسرا قدم کدھر دھرا جائے۔ اقبال کے سبھی اردو شعری مجموعے اور ان میں 'خضر راہ'، 'مسجد قرطبہ'، 'طلوع اسلام'، 'ذوق وشوق' اور 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' جیسی شاہ کار نظمیں اس خط کے زمانے کے بعد کی تخلیق ہیں۔ اقبال نے فکری سطح پر اپنا سفر بہت تیزی سے طے کیا اور ان کا تخیل ہی نہیں بلکہ تخلیقی ہنر حیران کن حدوں تک جا پہنچا۔

کہیں کہیں یہ احساس بڑی شدت سے ہوتا ہے کہ اقبال کے والد محترم شیخ نور محمد نے بہت نازک مرحلوں پر غیر محسوس انداز میں اپنا کردار مثالیت پسندی کے ساتھ درویشانہ بے نیازی سے ادا کیا۔ اقبال کے ہاں شاعری کا ولولہ باقی نہ رہنے اور تخیل چھن جانے کے احساس پر مبنی یاسیت سے انھیں باہر نکالنے میں جہاں دیگر عوامل موجود ہیں تو وہاں ایک اہم کردار ان کے والد محترم کا بھی ہے۔ اس مکتوب کے کم وبیش ایک سال بعد اقبال نے عطیہ فیضی کو 'اسرار خودی' کا آغاز کرنے کی خبر دی۔ ان سطور کو بہ نظر غائر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے والد نے بہت بروقت ایک ایسی فرمائش کی جس کی تعمیل میں اقبال اس کیفیت سے بہت حد تک باہر نکل آئی۔ اس مثنوی کی تکمیل، اشاعت، پروفیسر نکلسن کے انگریزی ترجمے، ہند، عجم، یورپ میں اس تخلیق کی پذیرائی نے اقبال کو یقیناً اس جامد کیفیت سے باہر آنے میں بہت مدد دی ہوگی۔ اس تخلیقی سمت میں اقبال کا یہ سفر بہت سی توجیہات کا حامل ہوسکتا ہے لیکن اس کی ایک اہم وجہ ان کے والد کی بروقت فرمائش اور توجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ۷ جولائی ۱۹۱۱ء کو عطیہ فیضی کے نام ایک مکتوب میں لکھتے ہیں:

> "Father has asked me to write as masnavi; in Persian after Bu Ali Qalndar's; inspite of the difficulty of topic, I have undertaken to do so. Here are the opening verses..." **(22)**

ترجمہ: ''والد صاحب نے حکم دیا ہے کہ ایک فارسی مثنوی حضرت بوعلی شاہ قلندر کے رنگ میں لکھوں اور باوجود اس کام کی دشواری کے میں نے ان کے ارشاد کی تعمیل شروع کر دی ہے۔ ابتدائی اشعار یہ ہیں:

نالہ را اندازِ نو ایجاد کن
بزم را ہاے و ہو آباد کن
آتش استی بزمِ عالم بر فروز
دیگراں را ہم ازیں آتش بسوز
سینہ را سرِ منزل صد نالہ ساز
اشکِ خونیں را جگر پر کالہ ساز
پشتِ پا بر شورشِ دنیا بزن
موجۂ بیرونِ ایں دریا بزن

باقی اشعار ذہن میں محفوظ نہیں رہے لیکن امید ہے کہ کچہری سے واپسی پر یاد آجائیں گے۔'' **(۲۳)**

عطیہ فیضی کے نام ان دونوں مکاتیب میں کم وبیش ایک برس کی زمانی مسافت موجود ہے۔ اس ایک برس میں اقبال کی فکری دنیا میں سب سے بڑی تبدیلی جو دکھائی دیتی ہے، وہ ان کا شعر گوئی کی طرف مائل ہونا ہے۔ تخلیقی جہت کی سمت ان کی اس مراجعت کے پیچھے بقول اقبال ان کے والد کا ارشاد ہے کہ جس کی تعمیل میں انھوں نے 'اسرارِ خودی' لکھنے کا

آغاز کیا۔مکتوب میں اس مثنوی کی تمہید کے طور پر جو چند اشعار اقبال نے لکھ کر بھیجے، ان اشعار میں بھی اور 'اسرار خودی' کے مطبوعہ ایڈیشن میں بھی تمہید کا جو حصہ موجود ہے، اس میں متن کے نہاں خانوں میں وہی بلبل کا نالہ سنائی دیتا ہے کہ جواب تک محوِ ترنم تو ہے، اس کے سینے میں نغموں کا تلاطم تو ہے لیکن اس گلشن میں اس کی فریاد سننے والا کوئی موجود نہیں۔ پہلے مکتوب میں تخیل چھن جانے اور شاعری کا ولولہ باقی نہ رہنے کا ایک سبب شاید یہ بھی ہو کہ اس گلشن میں وہ بلبل تنہا ہے۔

اس نوع کی تنہائی کا احساس ہر بڑے ذہن کو اپنے اپنے زمانے میں رہا۔ یہ تنہائی مولانا رومی کے ہاں اس شیخ کی صورت سامنے آئی کہ جو دن میں چراغ لیے پھر رہا ہے اور کہتا ہے کہ انسانم آرزوست (اس بستی میں انسان تلاش کرتا پھرتا ہوں) یہی تنہائی خواجہ فرید کے ہاں محرم راز کی تلاش میں سرگرداں دکھائی دیتی ہے کہ اپنا منہ مٹی دھوڑ کر لیا، سر پر خاک ڈال لی، ننگ اور زیبائش گنوا دی، دل کا حال جا کر کسے سناؤں کہ کوئی محرم راز ہی نہیں ملتا، درد تو کوئی کیا بٹائے گا الٹا یہ عالم مجھ پر ہنستا ہے اور میرے صحن میں آ کر مجھ سے میرا حال دریافت نہیں کرتا۔

مولانا رومی ہوں، خواجہ غلام فرید ہوں یا اقبال مشرق میں نابغے کا مقدر تنہائی سے جڑا۔ مشرق کیا مغرب میں گوئٹے سے لے کر تنہائی کے سوسال محسوس کرنے والے مارکیز تک سب اسی زلف کے اسیر رہے۔ پہلے مکتوب میں شاعری کا ولولہ جاتے رہنے اور تخیل چھن جانے کے پیچھے یہی تنہائی کارفرما ہو سکتی ہے کہ جو ژنگ کے نزدیک تخلیقی فن کار کا اجتماعی لاشعور ہے اور جو آرکی ٹائپ کی صورت ایک زمانے سے دوسرے زمانے تک، ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتا چلا آیا اور جسے اقبال نے بعد ازاں بے مثل تخلیقی جوہر کے ساتھ اجاگر کیا کہ پہاڑ ابھی تک میری حنا کے رنگ سے محروم ہیں، بحر میرے رقص سے ابھی تک بے نصیب ہے۔ یہ کائنات مجھ سے نا آشنا ہوں۔ اقبال نے اس مثنوی میں اپنی نمود کے لیے انتہائی لطیف پیرایہ برتا کہ میں وہ پھول ہوں جو ابھی تک شاخ کے اندر پڑا سو رہا ہے ورنہ تو عموماً غنچے سے تشبیہ دی جاتی ہے اور غنچہ مظاہر میں سے ہے جبکہ شاخ کے اندر پڑا ہوا پھول مظاہر میں سے نہیں۔ اقبال کی کیفیت کہ جس سے وہ یورپ سے واپسی پر دوچار تھے، اس کیفیت کا عکس تخلیقی شان کے ساتھ احساس تنہائی کی صورت میں اس مثنوی کی تمہید میں دکھائی دے جاتا ہے۔ اس مثنوی کی اشاعت سے خانقاہی نظام کی جانب سے اعتراضات کا سلسلہ شروع ہوا تو اکبر الہ آبادی جیسے صاحبِ نظر اور اقبال سے محبت کرنے والے بزرگ بھی قدرے نالاں ہوئے۔ اقبال نے اعتراضات کے دباؤ میں نہیں آئے۔ شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ دوسرے ایڈیشن میں انھوں نے اپنے والد ہی کی ہدایت پر مثنوی کے اس حصے میں ترمیم کرنا قبول کیا کہ جو نزاع کا باعث تھا۔ اس طور دیکھا جائے تو ان کے والد محترم نے بہت غیر محسوس انداز میں اقبال کی فکری تربیت اور ارتقاء اہم کردار ادا کیا۔

متروک کلام کے اپنے سماجی، نفسیاتی اور ادبی محرکات ہوا کرتے ہیں۔ جس زمانے میں اقبال نے اس نظم کو تخلیق کیا، اس زمانے میں لکھی جانی والی زیادہ تر نظموں کے بارے میں ان کی اپنی رائے یہ تھی کہ یہ نظمیں نجی نوعیت کی ہیں اور پبلک کو انھیں پڑھنے کا کوئی استحقاق نہیں۔ ۷ جولائی ۱۹۱۱ء کو اسی مکتوب میں اقبال شعری مجموعے میں کلام کے انتخاب کے بارے میں اپنی رائے درج کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"My great difficulty is selection for publication. During

the last 5,6 years my poems become more of a private nature. I believe the public have no right to read them. Some of them I have destroyed altogether for fear of somebody stealing them away, publishing them. However, I shall see what I can do." **(24)**

ترجمہ: ''اشاعت کے لیے انتخاب کرنا میری سب سے بڑی دقت ہے۔ گزشتہ ۵۔۶ سال کے عرصے میں میری نظمیں نجی نوعیت کی زیادہ رہی ہیں اور میں سمجھتا ہوں کہ پبلک کو انھیں پڑھنے کا کوئی حق نہیں۔ ان میں بعض کو تو میں نے بالکل ہی ضائع کر دیا تھا اس خوف سے کہ کہیں کوئی چرا کر شائع نہ کر دے۔ بہر طور دیکھوں گا کہ کیا کیا جائے۔'' **(۲۵)**

اقبال کے بعض شارحین نے منشائے مصنف کے برعکس اس نظم کو نجی اور ذاتی رنگ دینے کی کوشش کی اور بعض ناقدین نے اس نظم سے وابستہ شخصیت کا اپنے طور تعین تک کر دیا ہے۔ پروفیسر اکبر حیدری کشمیری صاحب جیسے شارحین کا تو کیا ذکر کیا جائے کہ نادر معلومات کے نام پر انھوں نے اپنے ہی تخیل سے ہائیڈل برگ میں کھینچی جانے والی اقبال اور عطیہ فیضی کی تصویر میں من چاہے رنگ تک بھر ڈالے۔ سنجیدہ ناقدین اور شارحین اقبال نے بھی اس نظم کو نجی یا ذاتی رنگ میں لا کر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جگن ناتھ آزاد کی کتاب 'محمد اقبال۔ ایک ادبی سوانح حیات' (مطبوعہ دلی ۱۹۸۳ء) کو بنیاد بناتے ہوئے گیان چند جین نے اس نظم کے بارے میں لکھا:

''گویا آزاد کے نزدیک نظم وصال کی مخاطب عطیہ ہیں۔'' **(۲۶)**

راقم نے جگن ناتھ آزاد کی اس کتاب کو تلاش کرنے کی کوشش کی لیکن کامیابی نہیں ہوئی۔ اس نظم کے بارے میں جگن ناتھ آزاد کا جو اقتباس گیان چند جین نے درج کیا ہے، وہ پیش خدمت ہے:

''عین ممکن ہے کہ یہ نظم (.....کی گود میں بلی دیکھ کر) بھی اسی شخصیت سے متعلق ہو جس کو اقبال نے اپنی نظمیں ''وصال'' اور ''نوائے غم'' لکھ کر بھیجی تھیں۔ بلکہ میرا اندازہ تو یہ ہے کہ اس دور کی کہی ہوئی بعض اور نظمیں مثلاً 'حسن و عشق' کلی اور فراق کی محرک بھی وہی شخصیت ہی ہے جس کا تفصیلی ذکر گزشتہ باب میں آ چکا ہے۔ فٹ نوٹ ص ۹۰'' **(۲۷)**

جگن ناتھ آزاد نے اس نظم کے بارے میں اندازے سے کام لیا ہے اور اس اندازے کے قائم کیے جانے میں اقبال کا اس نظم کو میونخ سے عطیہ فیضی کو ارسال کرنا، اس نظم کے تخلیقی زمانے کے آس پاس عطیہ فیضی اپنے دوستوں اور اقبال کے ہمراہ میونخ میں موجود ہونا کا دخل دکھائی دیتا ہے۔ تاہم، جگن ناتھ آزاد نے اپنی رائے دیتے ہوئے قدرے احتیاط سے کام لیا اور اسے اپنا اندازہ قرار دیا۔ گیان چند جین نے اس اندازے کی بنیاد پر حتمی لب و لہجہ برتا۔ راقم کے خیال میں اقبال کی نظموں کے بارے میں اندازہ لگانے یا حتمی رائے دینے سے قبل 'بانگِ درا' کی ترتیب و اشاعت کے وقت اقبال کے انتخاب کے معیارات کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ انھوں نے 'بانگِ درا' کی اشاعت سے ایک دہائی قبل، جب انھیں اپنی

نظموں کو کتابی شکل میں لانے کا اول اول خیال گزرا، اپنا موقف واضح کر دیا تھا کہ ان کی وہ نظمیں جو پرائیویٹ نوعیت کی ہیں، پبلک کو انھیں پڑھنے کا کوئی حق حاصل نہیں۔ اسی خوف سے انھوں نے بہت سی نظمیں تلف کر دیں تھیں کہ کہیں کوئی انھیں چرا کو شائع نہ کر دے۔ اقبال نظموں کے انتخاب میں بلند معیار کو پیش نظر رکھتے تھے۔ اس کے بہت قریبی معاصر اور 'بانگِ درا' کی اشاعت میں ان کے رفیق مولانا غلام رسول مہر 'بانگ درا' کی شرح میں لکھتے ہیں

'' 'بانگِ درا' اقبال کے اردو کلام کا پہلا مجموعہ ہے جسے مرتب کرتے وقت انہوں نے بہت سی نظمیں، غزلیں یا اشعار اس وجہ سے قلمزد کر دیئے کہ وہ ان کے نزدیک معیاری نہ تھے۔''(۲۸)

تحقیق و تدوین میں منشائے مصنف پر ہر نوع کی آرا ملتی ہیں۔ اقبال کی شاعری کی تحقیق و تدوین اور تفہیم میں بہت اہم کہ ہم اس دانائے راز کے موقف کو بھی تلاش کریں اور کوئی رائے دینے سے قبل ان کی رائے یا خیال کو پیش نظر رکھیں۔ ایسا نہ کرنے کی صورت میں یہ ممکن ہے کہ ہم کلامِ اقبال کی روح سے خود کو مزید دور کر بیٹھیں اور اپنی فہم و فراست کے زعم میں کچھ ایسے نتائج اخذ کر بیٹھیں جو منشائے مصنف تو درکنار مصنف کے وہم و گمان میں بھی نہ ہوں۔ کلامِ اقبال پر یہ ظلم بہت روا رکھا گیا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا کہ خود ان کو اپنی زندگی میں تخلیقی سطح پر یہ گلہ تھا کہ میرا عصر مجھ سے نا آشنا ہے، میں آنے والے کل کے شاعر کی آواز ہوں، اس گلشن میں کوئی ان کی فریاد سننے والا نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ اس عظیم تخلیقی ذہن کا یہ گلہ ہمارے زمانے تک آتے آتے اور بڑھ گیا ہو۔ ان کے صاحبزادے جسٹس جاوید اقبال کو اپنے عہد سے یہی گلہ تھا کہ ہم نے کلامِ اقبال کو من چاہے مفاہیم اوڑھانے کی کوشش کی ہے۔ حیاتِ اقبال میں فکری ارتقاء بہت بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ خود اقبال کو اس ارتقاء کی بلندی کا احساس تھا۔ ان کے معاصرین میں سے ایک معاصر نے جب سوانح اقبال لکھنے کی خواہش کا اظہار ان کے سامنے کیا تو انھوں نے اس موقع پر عجز و خود شناسی سے کام لیتے ہوئے کہا تھا کہ میری سوانح میں قابل ذکر واقعات موجود نہیں، ہاں اگر کچھ ہے تو وہ میرے خیالات کا ارتقاء ہے جو زقندوں میں طے ہوا ہے۔ ہر زمانے کے پیشِ نظر کلامِ اقبال پر نظر ڈالنے کی بھی ضرورت ہے کہ تب ان کے خیالات و احساسات کی نوعیت کیا تھی۔ فکرِ اقبال کے بڑے موضوعات پر لکھتے ہوئے تو اس امر کی ضرورت اور زیادہ ہو جاتی ہے۔ مکاتیب اقبال، معاصرین کی یادداشتیں، اقبال کے مکالمات اور لیکچرز وہ بنیادی وسائل ہیں کہ جنہیں شارحین اور ناقدین کو اپنے پیشِ نظر ضرور رکھنے چاہیں تا کہ کلام اقبال کی تفہیم میں انھیں کلید بنایا جا سکے۔

اس نظم کی تفہیم میں ایک دوسری انتہا یوسف سلیم چشتی کی شرح کی صورت میں دکھائی دیتی ہے کہ جب وہ 'بانگ درا' کی شرح کے مقدمے میں یہ لکھتے ہیں:

''ابتدائی دور میں جیسا کہ میں واضح کر چکا ہوں اقبال شہیدِ جستجو نظر آتے ہیں لیکن یورپ جا کر انھیں گوہر مقصود ہاتھ آ گیا چنانچہ لکھتے ہیں:

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے
خوبیٔ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے

اقبال کے آئندہ کلام کے مطالعہ سے واضح ہوسکتا ہے کہ وہ ''گل'' قرآنِ حکیم کا پیغام ہے جس کی

اشاعت وہ آخر وقت تک کرتے رہے۔''(۲۹)

یوسف سلیم چشتی کی اس رائے پر تبصرہ کرتے ہوئے گیان چند جین نے لکھا:

''جب مقدمہ لکھنے بیٹھے تو اس نظم کا مطلع لکھ کر جو نوٹ دیتے ہیں اس تاویل کو پڑھ کر ہنسی آتی ہے۔''(۳۰)

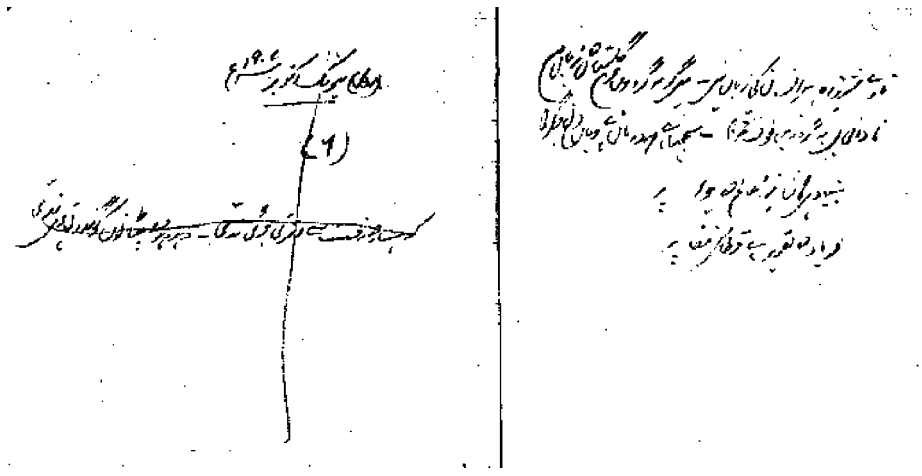
''یوسف سلیم چشتی نے اس نظم کی شرح میں 'حل لغات اور شرح مشکلات' کا عنوان قائم کرتے ہوئے لکھا: ''گل سے مراد شاعر کا محبوب ہے۔ بلبل گل کی رعایت ہے۔''(۳۱)

اس نظم کے بارے میں دو معتبر ترشارحین اور ناقدین کی آراء پیش کرنے کا مقصد یہ دکھلانا ہے کہ کلامِ اقبال کی تفہیم و تجزیہ میں قطبین کا منظر موجود ہے۔ ایک محقق اور شارح اس نظم کے متن کو نجی رنگ دیتے ہوئے اسے شخصی قرار دے رہے ہیں تو دوسرے محقق اور شارح اس نظم کے متن کو قرآن کے پیغام کے ابتدائی آثار کے طور پر پیش کر رہے ہیں۔ ہمارے موضوع کی مناسبت سے یہ نظم ایک مثال ہے کہ کس طور کلام کی جہات متعین کرنے میں ایک ہی متن کے باب میں معتبر ترشارحین اور ناقدین کے ہاں زاویہ نظر کا بُعد موجود ہے۔ اس صورت میں منشائے مصنف کو اجاگر کرنے والے وسائل کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ قیام یورپ کے دوران میں کہی جانے والی نظموں کے بارے میں اقبال کا موقف واضح ہے اور ایک مکتوب کی صورت پیش کیا جا چکا ہے کہ وہ یہ سمجھتے تھے کہ پبلک کو ان کی پرائیویٹ نظمیں پڑھنے کا حق نہیں۔ اس نظم کی 'بانگِ درا' میں اشاعت اس بات کو تقویت دیتی ہے کہ یہ نظم اقبال کے نزدیک پرائیویٹ نہ تھی۔ اس لیے مناسب یہی ہے کہ اس نظم کے ساتھ ساتھ دیگر کچھ اور نظموں کو نجی یا شخصی رنگ دینے سے کم از کم اس حد تک تو اجتناب کرنا چاہیے کہ نظم کی بنیاد پر کسی شخصیت کا حتمی تعین نہ کیا جائے۔ امکان ہمیشہ موجود رہتا ہے، ممکن ہے کہ اس نظم کے پس پردہ کوئی شخصیت موجود ہو لیکن کون سی؟ اس سوال کا جواب دینا آسان نہیں کہ تخلیقی عمل کی پراسراریت اس میں جہاں مانع ہے تو وہیں شواہد سے بھی اس کی کوئی تائید نہیں ہو سکی۔

یہ نظم 'بانگِ درا' میں 'وصال' کے عنوان سے شائع ہوئی۔ وصال مشرقی شعری روایت کا طاقت ور موضوع ہے اور ہر عہد میں اس موضوع پر نازک اور لطیف خیالات ہماری شعری روایت کا معتبر حصہ رہے ہیں۔ امیر خسرو سے اگر شروع کیا جائے تو ان کے ہاں روزِ وصل کی حقیقت عمر کوتاہ کی مانند نہایت مختصر بتایا گیا ہے۔ میر تقی میر خدا سے اپنے نصیب میں وصل کی آرزو لیے یہی کہتے گئے کہ میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ۔ غالب نے حسرت بھرے لہجے میں اپنی قسمت کا نوحہ بیان کیا کہ ہماری قسمت میں نہ تھا کہ وصال یار ہو پاتا، اگر مزید دن بھی جیے ہوتے تو تب بھی اسی وصل کا انتظار ہوتا۔ غالب کے ہاں ایک دو نہیں بیسیوں اشعار وصل کے نازک اور لطیف خیالات کو پیش کرتے ہیں۔ کہیں وہ وصل نہ سہی تو اس کی حسرت پر ہی آسودگی تلاش کرتے ہیں، کہیں ماضی کے فراق اور وصال کو یاد کرتے ہوئے لمحہء موجود میں آہ بھرتے دکھائی دیتے ہیں کہ اب وہ شب و روز کہاں، کہیں وہ ناامید ہو کر ہمراہ رقیب کے سہی لیکن دیدار کی آرزو کرتے ہوئے اگلے ہی لمحے اس خیال کو جھٹک دیتے ہیں کہ پر نہ کرے خدا کہ یوں۔ غالب کے ہاں وصل کے اعلیٰ مدارج اور معیارات حیران کن ہیں کہ جہاں خود اپنی ہی نظر غیر بن جائے اور نظارے میں حائل ہو جائے۔ غالب کے ہاں وصل کا معیار اتنا ارفع ہے

کہ انھیں محسوس ہوتا ہے کہ غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں ہے۔ جدید شاعری میں ناصر، فیض، راشد، مجید امجد، منیر نیازی کی شاعری میں وصال کو موضوع متنوع لطیف خیالات کی نزاکت کا عکاس ہے ۔ وصل اردو شاعری کا مستقل موضوع ہے۔ تخلیقی عمل کی تجریدیت اور پراسراریت کو سامنے رکھا جائے تو یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اقبال کی یہ نظم اسی روایت کا تسلسل بھی ہے اور ان کے ہاں بعد ازاں، یہ موضوع مابعد الطبعیاتی جہت اختیار کر گیا۔ یہ نظم فارسی الاصل تصورات سے اپنا آغاز کرتی ہے کہ جس میں گل، بلبل، اہل چمن، رنگیں نوائی، دلِ مضطر، محفل گل، شبِ دیجور ایسے مانوس استعارے اپنے وسیع پس منظر کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔ اس نظم میں آگے چل اقبال کے ہاں وصال کا تصور گل و بلبل اور چمن جیسے ارضی استعاروں سے بلند ہو کر خورشید کی ضو اور اس ضو سے روشن ہونے والے ستاروں تک پہنچ جاتا ہے۔ اقبال کے کلام میں بلندی کے یہ استعارے بعد ازاں ان کی شاعری بالخصوص فارسی شاعری میں بہت طاقت کے ساتھ جلوہ گر ہوئے جس کی ایک روشن مثال 'جاوید نامہ' ہے۔ ان کی اردو غزلوں کا مزاج بھی یہی ہے کہ کہ جس میں وہ خورشید کا سامانِ سفر تازہ کرنے پر زور دیتے ہیں، حور و فرشتہ کو اپنے تخیلات کا اسیر بناتے ہیں اور کہیں قدرے حیرت بھرے تاسف میں کہہ جاتے ہیں کہ زیرِ آسمان میری جولاں گاہ تو نہ تھی اور آب و گل کے کھیل پر مشتمل یہ جہاں تو میرا نہ تھا کہ عشق کی اک جست نے قصہ تمام کر دیا اور زمین و آسمان کی بے کرانی کا راز مجھ پر عیاں ہو گیا۔ اقبال کی یہ نظم اگرچہ ان کے ابتدائی تخلیقی عہد کی یادگار ہے لیکن اس نظم کے بنیادی تصورات اردو کی شعری روایت سے بھی وابستہ ہیں اور کچھ حصے اس سمت بھی اشارہ کر جاتے ہیں کہ اس نظم کو تخلیق کرنے والا وصال کے لیے جو استعارے برت رہا ہے وہ زمین سے بلند تر ہیں۔ کلام اقبال میں بلندی کے استعاروں کے فکری ارتقاء کے موضوع پر یہ نظم اہم تخلیق بن کر ہمارے سامنے آتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اردو کے شعری ادب میں وصال کے موضوع پر لطیف خیالات کو بھی اجاگر کرتی ہے۔

میونخ میں علامہ اقبال کی تخلیقی امنگ کا اظہار اسی بیاض کے ایک ورق سے بھی ہوتا ہے کہ جس پر انھوں نے ایک شعر درج کر کے اسے قلم زد کیا ہے اور اوپر اکتوبر ۱۹۰۷ء کی تاریخ اور مقام میونک درج ہے۔ ذیل میں اس بیاض سے عکس اور کمپیوٹر ٹائپنگ میں شعر پیشِ خدمت ہے:



میونک اکتوبر ۱۹۰۷ء

کوہسار کی رفعت سے اترتی ہوئی ندی
دھو دھو کے چٹانوں کو گزرتی ہوئی ندی(۳۲)

ڈاکٹر صابر کلوروی صاحب اور سید عبدالواحد معینی نے باقیاتِ شعرِ اقبال کے موضوع پر قابل قدر کام کیا ہے۔ یہ شعر راقم کو ان دونوں صاحبان کی تصانیف میں نہیں مل سکا۔ آبشار، ندی، دریا، بحر اور لہر کلامِ اقبال کے اہم استعارے ہیں کہ جو 'کنارِ راوی' سے لے کر دریائے نیکر اور پھر 'خضرِ راہ' میں ساحلِ دریا پر خضر سے کیے جانے والے استفسارات تک جاری و ساری دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے ہاں فارسی کلام میں بھی یہ استعارے ہستی کی تعبیر بن جاتے ہیں کہ ہستم گرمی روم۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ میونخ اور اطراف کی فضا میں علامہ اقبال کے مشاہدہ فطرت کا پہلو ایک مضبوط تصور بن کر ان کے ساتھ رہا ہوگا اور تخلیقی عمل کی پراسرار وادیوں میں یہ تخیل کی آبشار، ندی اور لہر کی صورت میں جلوہ گر ہوتے رہے ہوں گے۔ میونخ میں علامہ اقبال کا قیام ان کی علمی سرگرمی سے عبارت ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں تخلیقی سرگرمی بھی ایک سرشاری کے ساتھ جاری رہی کہ جرمنی کے تمام شہروں میں میونخ انھیں سب سے زیادہ پسند تھا۔ اس شہر کی ثقافتی اور تہذیبی زندگی اور اطراف میں فطرت کے بے پناہ حسن نے انھیں تخلیقی امنگ کے ساتھ وابستہ کیے رکھا۔

حوالہ جات

۱۔ اقبال، مکتوب بہ نام ایما ویگناسٹ (جرمن متن)، مشمولہ: اقبال یورپ میں، از: سعید اختر درانی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۵ء) ص ۲۴۸

۲۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ (مکتوب کا اردو ترجمہ)

3. Atiya Begum, *Iqbal*, (Bombay:Victory printing press,1947), P.27

۴۔ عطیہ بیگم، اقبال، (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۱ء)، مترجم: ضیاالدین برنی، ص ۴۲

۵۔ ایضاً، ص ۱۱۴۔۱۱۵

۶۔ اقبال کی شخصیت میں ایک اور وصف خداداد تھا کہ جذب کرنے کا ملکہ اور مظاہر میں حلول کر جانے کی کیفیت ان کی ہاں حیران کن حد تک دوسروں سے کہیں زیادہ تھی۔ مولوی میر حسن کی اقبال پر اولیں نگاہ اسی غیر معمولی جذب و کیف کے سبب پڑی ورنہ تو اس مدرسے میں بہت سے طلبہ اور بھی موجود تھے۔ یورپ روانگی کے وقت دلی میں درگاہ پر کہے جانے والے اشعار سے ان کی باطن کا یہ وصف اور بھی کھلتا ہے۔ میونخ میں رہتے ہوئے اقبال کا مشاہدہ اور مناظر و مظاہر میں اتر کر ان کا حصہ بن جانے کی کیفیت پر بھی چند واقعات موجود ہیں۔ اس بارے میں عطیہ فیضی لکھتی ہیں:

> ''جب کسی شہر یا مقام کا حال پڑھتے تو ایسا معلوم ہوتا کہ وہ شہر یا مقام ان کی نظروں کے سامنے موجود ہے۔ اس لیے جب وہ فی الحقیقت اس مقام پر جاتے تو انھیں وہ جگہ مانوس سی معلوم ہوتی اور وہ اس کیبارے میں اس طرح ذکر کرتے گویا پورے طور پر اسے دیکھ چکے ہیں۔ یہ میرا ذاتی تجربہ ہے اس وقت کا جب کہ ہم میونک کی سیر و تفریح کے وقت پارٹی میں موجود رہتے تھے۔ جو پروفیسر خواتین ہمارے ساتھ ہمارے تعلیمی دورہ پر ساتھ رہا کرتی تھیں وہ مختلف اداروں، عجائب خانوں، گیلریوں اور علمی جگہوں کے بارے میں اقبال کی معلومات پر متعجب ہوا کرتی تھیں حالانکہ وہ وہاں صرف پہلی دفعہ گئے تھے'' [ضیاالدین برنی (مترجم) 'اقبال' از عطیہ بیگم، ص ۸۸]

علامہ اقبال میونخ کے اطراف میں بھی گروپ کی صورت میں سیر و سیاحت کے لیے بھی تشریف لے گئے۔ میونخ کے قرب میں لڈوگ ثانی کے محلات ہیں جو بلند و بالا پہاڑوں کے بیچوں بیچ، جھیلوں کے کنارے اور آبشاروں کے نزدیک تر بنائے گئے تھے۔ یہ محلات اب سیاحتی مقامات ہیں اور ان کے اطراف کا ماحول حقیقت میں 'تخیل کے سمندر میں ڈوبا ہوا' محسوس ہوتا ہے۔ علامہ اقبال کے ہمراہ گروپ کی صورت میں ان مقامات کی سیاحت کے بارے میں عطیہ فیضی لکھتی ہیں:

> ''قدیم و جدید میوزیم، محلات، باغات، پکچر گیلریاں، گیلری اسکول، شہنشاہ لڈوگ ثانی کی ''گیلری آف بیوٹیز'' کو دیکھا۔ اقبال بظاہر سست دکھائی دیتے تھے مگر جب ان مقامات پر گئے تو انھیں اس

قدر جوش اور زندگی سے بھرپور پایا کہ میں حیرت سے ان کو دیکھتی تھی اور ان کی باتیں سنتی تھی''

[ضیاالدین برنی (مترجم) 'اقبال' از عطیہ بیگم، ص ۱۱۵]

میونخ کے بارے میں علامہ اقبال کی پسندیدگی کے شواہد ان پر لکھی جانے کم وبیش ہر سوانح عمری میں کہیں نہ کہیں دکھائی دے جاتے ہیں۔ جاوید اقبال لکھتے ہیں:

''میونخ اقبال کو بے حد پسند تھا اور وہ اسے جزیرہ ءمسرت کہتے تھے''

[جاوید اقبال، 'زندہ رود' اقبال اکادمی، پاکستان، ۲۰۰۰ء، ص ۱۵۲]

مقالے کے متن اور حواشی میں درج ان معاصرانہ شواہد سے با آسانی یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ میونخ کی ثقافتی اور تاریخی حیثیت نے علامہ اقبال کے مزاج پر کس قدر خوش گوار اثرات مرتب کیے۔ علامہ اقبال کے ہاں شاید اس نوع کی سرشاری اور وارفتگی ہائیڈل برگ کے قیام کے دوران کم ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔

۷۔ علامہ اقبال، ہائیڈل برگ اور 'ایک شام' کے موضوع پر مزید تفصیل کے لیے راقم کا مطبوعہ مقالہ مشمولہ 'تحقیق نامہ'، شمارہ نمبر ۲۱، جولائی ۲۰۱۷ء، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی لاہور، ص نمبر ۱۵ پر دیکھا جا سکتا ہے۔

۸۔ اقبال، بانگِ درا، (لاہور: کریمی پریس ۱۹۳۰ء)، ص ۱۲۶۔۱۲۷

۹۔ گیان چند جین، ابتدائی کلام اقبال به ترتیب مه و سال، (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۴ء)، ص ۳۲۰

۱۰۔ عطیہ فیضی کی انگریزی کتاب راقم کو ریختہ کی ویب سائٹ سے ملی۔ مقالے میں شامل اس کتاب کے عکس وہیں سے لیے گئے ہیں۔ جس کے لیے راقم ریختہ ویب سائٹ کی انتظامیہ کا شکر گزار ہے۔

11. Atiya Begum, Iqbal, (Lahore: Aina e Adab, 1947),P. 35

۱۲۔ یوسف سلیم چشتی، بانگِ درا مع شرح، (دِلی: اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء)، ص ۳۰۸

۱۳۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ کریں: 'علامہ اقبال، ہائیڈل برگ اور 'ایک شام'، مشمولہ: تحقیق نامہ، شمارہ نمبر ۲۱

۱۴۔ یہ نظم اس بیاض کے ورق نمبر ۶ پر بہ خطِ اقبال تحریر ہے۔ اس نظم میں قلم زد کیے جانے والے مصرعے میں شامل الفاظ اور ترمیم شدہ صورت کے لیے اس مقالے میں دیے جانے عکس کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ بیاض عام طور پر 'بیاض بانگ درا' کے نام سے معروف ہے جسے جاوید منزل میں رکھا گیا ہے۔ اس کی ایک نقل اقبال اکادمی پاکستان، لاہور میں موجود ہے۔ اس بیاض کے وارث ہمارے کرم فرما جناب منیب اقبال ہیں کہ جن کے توسط سے اس بیاض کی ایک عمدہ نقل راقم کے پاس بھی موجود ہے۔

۱۵۔ اقبال، بانگِ درا، ۱۹۳۰ء ص ۱۲۶

۱۶۔ اقبال، مکتوبِ اقبال، مشمولہ: اقبال، (انگریزی)، از: عطیہ بیگم، ص ۵۲

۱۷۔ اقبال، مکتوب، مشمولہ: اقبال، از: عطیہ بیگم، مترجم: ضیاالدین برنی، ص ۶۲۔۶۳

18. Atiya Begum,*Iqbal*,P. 68

۱۹۔ اقبال، مکتوب، مشمولہ: اقبال، از: عطیہ بیگم، مترجم: ضیاالدین برنی، ص ۷۲

20. Atiya Begum, *Iqbal*, P. 68,69

۲۱۔ اقبال، مکتوب، مشمولہ: اقبال، از: عطیہ بیگم، مترجم: ضیاالدین برنی، ص ۷۲۔۷۳

22. Atiya Begum, *Iqbal*, P.73

۲۳۔ اقبال، خطوطِ اقبال بنام عطیه فیضی، (علی گڑھ: شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۷۴ء)، مترجم: ڈاکٹر منظر عباس نقوی، ص ۴۸

24. Atiya Begum, *Iqbal*, P.72,73

۲۵۔ اقبال، خطوط اقبال بنام عطیه فیضی، مترجم: ڈاکٹر منظر عباس نقوی، ص ۴۸

۲۶۔ گیان چند جین، ابتدائی کلامِ اقبال به ترتیبِ مه وسال، ص ۳۲۱

۲۷۔ جگن ناتھ آزاد، اقتباس مشمولہ: ابتدائی کلامِ اقبال به ترتیبِ مه وسال، از: گیان چند جین، ص ۳۲۰۔۳۲۱

۲۸۔ غلام رسول مہر، مطالب بانگ درا، (دلی: چمن بک ڈپو، س۔ن)، ص ۳

۲۹۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی، بانگِ درا مع شرح، ص ۲۳

۳۰۔ گیان چند جین، ابتدائی کلامِ اقبال به ترتیبِ مه وسال، ص ۳۲۱

۳۱۔ یوسف سلیم چشتی، بانگِ درا مع شرح، ص ۳۰۶

۳۲۔ بیاض اقبال (بانگ درا)، مملوکہ جاوید منزل، جناب منیب اقبال۔ عکسی نقل راقم کے پاس موجود ہے۔

⊙ زاہدہ بشیر

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

⊙⊙ ڈاکٹر ریحانہ کوثر

صدر شعبہ اردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

اُردو کالم نگاری میں لاہور کی تہذیب وثقافت

Abstract:

Raison d'etre of Column writing in Urdu Literature is by no means novel or nascent. This invention in literary conventions is said to have started in this part of the world in the second decade of 20th century when some renowned Urdu scholars like Abul Kalaam Azaad, Maulana Muhammad Ali Johar, Maulana Zafar Ali Khan, Charaagh Hassan Hasrat, Haji Laq Laq and Hameed Nizami became pioneers of this field of Urdu literature. They were regular writers in newspapers of those times, the forerunner being, Jaam e Jehan Numa (started publication on 27th March 1823). This was how the column writing paved its way for entrance in the domain of Urdu literature prior to political Division of Subcontinent. After independence, this art progressed, diversified and improvised its theme, its focus and its peripheral influence on public opinion when many stalwarts of Urdu Journalism and literature like Abdullah Malik, Nasrullah Khan, Intezar Hussain, Ibrahim Jalees, Ibn e Insha, Majeed Lahori, Munnu Bhai, Mustansar Hussain Tarar, Ata ul Haq Qasmi and scores of other played their role in Column writing and portrayed Lahori Culture with all its alpha and omega. The most prominent figure amongst these renowned columnists is Mustansar Hussain Tarar who depicted Lahorite culture not only in his columns but also in every walk of Urdu

literature he strived for. While doing this he hardly missed any aspect of Lahori Culture and as such all credit goes to him. The be all and end all of discussion is that Column writing has been an interesting field of Urdu literature which attracts the reader in keeping abreast of day to day situations, happenings, occurrences and news in a light manner which would otherwise have been very dry, boring and unattractive. By employing this art in literature readers have be enabled to learn about every bit of useful knowledge about culture and civic life of Lahore.

Keywords:

Lahore, Column, Culture, Civilization, Literature, Civic Life, Literary

کالم نگاری کو اگر بادی النظری میں دیکھا جائے تو کالم نگاری نہ تو ادب دکھائی دیتی ہے اور نہ ہی اِسے شاعری سے کوئی واسطہ ہے اور نہ ہی اِسے محض سیاست نامہ کہا جا سکتا ہے۔ کالم نگاری اگر کچھ ہے تو حرف و حکایت کا ایک سلسلہ ہے جو کالم نگار اِس معاشرے میں رہتے ہوئے محسوس کرتا ہے، دیکھتا ہے، سُنتا ہے اور پھر اِسے قلم بند کر دیتا ہے۔ اس لحاظ سے کالم نگاری ادب بھی بن جاتی ہے اور صحافت بھی، کیوں کہ کالم نگاری کی بنیاد بھی جذبات و محسوسات ہیں جو لکھنے والا اِس معاشرے میں رہتے ہوئے محسوس کرتا ہے اور یہی محسوسات کالم نگار کالم کی صورت اپنے پڑھنے والے تک پہنچاتا ہے۔

کالم، قدیم فرانسیسی زبان کے لفظ Columne سے اور لاطینی زبان کے لفظ Columna سے انگریزی میں آیا۔ جس طرح انگریزی زبان میں ایک ایک لفظ کے کئی کئی معنی ہیں اگرچہ اُن کے حروف وہی رہتے ہیں مگر مطالب کہیں کے کہیں نکل جاتے ہیں۔ اِسی طرح کالم Column کے بھی مختلف معنی ہیں۔ مثلاً مختلف رقوم اگر جمع کی غرض سے اوپر نیچے رکھی جائیں تو انھیں Column of Figure کہا جاتا ہے۔ فوج کا دستہ کالم آف سولجرز (Column of Soldiers) کہلاتا ہے۔ وطن کے چُھپے ہوئے دشمنوں کے لیے 'ففتھ کالم' کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں:

جدید اُردو لغت میں کالم نگاری کے معنی کچھ اس طرح درج ہیں کہ:

> ''Column۔ اخبار کے صفحے کا ایک حصہ۔ اخبار یا بڑے سائز کی کتاب کے صفحے کو پڑھنے میں آسانی پیدا کرنے کے لیے حصوں یا کالموں میں تقسیم کر دیا جاتا ہے۔''(۱)

کالم نگاری کے ضمن میں ڈاکٹر انور سدید کی رائے کچھ اس طرح سے ہے کہ:

> ''کالم نگاری کو فروغ صحافت سے ملا تھا لیکن اخبار کی خبروں اور اداریے کی معلومات اور تبصرے اور تجزیے کے مقابلے میں کالم میں زندگی کے کسی شعبے کے بارے میں کالم نگار ہلکے پھلکے، شگفتہ اور لطیف انداز میں اظہارِ خیال کرتا اور انشائیہ کے انداز میں موضوع کے انوکھے زاویے اُبھارتا۔''(۲)

تمام ادبی اصناف کی طرح ' کالم نگاری' کی بھی کوئی ایک تعریف نہیں جو سب کے لیے قابلِ قبول ہو۔لیکن کالم نگاری کو ایک ایسی صِنف قرار دیا جا سکتا ہے جس میں کالم نگار زندگی کے کسی بھی شعبے کے بارے میں اپنے جذبات و محسوسات کو ہلکے پھلکے انداز میں پیش کر کے موضوع کا کوئی نیا زاویہ اور نئی سوچ پڑھنے والے کو پیش کرتا ہے۔ اِس کے موضوعات اس قدر وسیع ہیں کہ سیاسی و سماجی حوالوں سے لے کر تہذیبی، ثقافتی اور اخلاقی قدروں تک کالم نگاری کے موضوع ہو سکتے ہیں۔ہم کالم نگاری کی ہمہ گیر وُسعت اور معنویت سے انکار نہیں کر سکتے۔کالم نگاری کا آغاز تو امریکہ میں اٹھارویں صدی کے اواخر میں جریدہ 'ویکلی میوزیم' میں جوزف ڈینی نے کیا لیکن سرسیّد احمد خان نے انگریزی زبان کے انشائیہ لکھنے والے سٹیل اور ایڈیسن کو بھی 'سپیکٹیٹر ' اور 'ٹیٹلر ' میں لکھنے کے باعث تہذیب کے پیغمبر شمار کیا۔اُردو میں کالم نویسی کی واضح صورت بیسویں صدی کے دوسرے عشرے کے اخبارات میں نظر آتی ہے۔کچھ محققین کالم نگاری کے ابتدائی نقوش اُردو کے پہلے اخبار 'جامِ جہاں نما' (جو ۲۷ / مارچ ۱۸۲۳ء میں شروع ہوا) کی خبروں میں تلاش کرتے ہیں اور کچھ لوگ ۱۸۷۷ء میں شروع ہونے والے اُردو اخبار 'اودھ پنچ' میں لکھنے والے جوالا پرشاد برق، احمد علی شوق، نواب سیّد آزاد، اکبر حسین، مچھو بیگ ستم ظریف اور منشی احمد علی کسمنڈی کی مزاحیہ تحریروں کو بھی کسی حد تک کالم نگاری کہا گیا۔

اِن آراء کے بارے میں جو کچھ بھی کہا جائے کالم نگاری کا آغاز 'جامِ جہاں نما' سے ہو یا 'اودھ پنچ' سے ہوا ہو، بہر حال اُردو میں کالم نگاری کا آغاز بیسویں صدی کے دوسرے عشرے سے ہی ہوا۔اُردو صحافت میں مولانا ابوالکلام آزاد، مولانا ظفر علی خاں، مولانا محمد علی جوہر، مولانا عبدالمجید سالک، حاجی لق لق، حمید نظامی، چراغ حسن حسرت، صالح محمد صدیق، عبدالسلام خورشید اور حیات اللہ انصاری کے نام آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد ظہور الحق ڈار، انعام درانی، نصر اللہ خان، انتظار حسین، ابراہیم جلیس، ابن انشاء، عطاالحق قاسمی، منو بھائی، مجید لاہوری کے علاوہ اور بہت سے نام نظر آتے ہیں۔ جہاں تک ادبی صحافت کا تعلق ہے تو ماہانہ ادبی صحافت میں محمد حسین عسکری، ڈاکٹر جمیل جالبی، ضیا جالندھری اور جیلانی کامران کا حصہ اِس روایت میں شامل ہے۔

کالم نگاری کی روایت آزادی سے قبل ہو یا آزادی کے بعد یا پھر موجودہ دور میں ادبی صحافت کا حصہ ہو اِس سے جُڑے بہت سے نام ادب کے درخشاں ستارے ہیں اور ادبی دنیا میں ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ادب چونکہ سیاسی اور سماجی شعور رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے عہد میں موجود روایات کو بھی بخوبی نبھاتا ہے اِس لیے معاشرتی زندگی کے بدلتے رنگ اور روّیے سب سے زیادہ ادیب پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن ادب کی دوسری اصناف (ناول، افسانہ، ڈرامہ) کے برعکس کالم لکھتے ہوئے لکھنے والا تخیل سے زیادہ حقیقت کو مدنظر رکھتا ہے کیوں کہ کالم اکثر و بیشتر حالاتِ حاضرہ اور روزمرّہ زندگی کے چھوٹے بڑے واقعات پر روشنی ڈالتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ زندگی میں تہذیبی، معاشرتی اور ثقافتی اداروں کو بھی بیان کرتے ہیں۔ اِس لیے کالم نگاری میں اُس عہد کے معاشرے کی تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی جھلک بھی نظر آتی ہے اور بعض اوقات یہی تہذیبی اور ثقافتی اقدار ہی کالم کا موضوع قرار پاتی ہیں۔اگرچہ کالم نگاری کا تعلق صحافت سے ہے لیکن صحافت اور ادب کے باہمی تعلق کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ صحافت زندگی کے ہر شعبے (خواہ اُس کا تعلق معاشرے کے کسی بھی طبقے سے ہو) کی نمائندگی کرتا ہے اور پھر بہت سے کالم نگاروں کا تعلق ادبی دنیا سے بھی ہے۔ اِس لیے کالم

نگاری میں ایک ادبی رنگ بھی نظر آتا ہے اور ادبی اندازِ تحریر کو شائستگی اور تہذیب بھی عطا کرتا ہے۔ اِس لیے کالم نگاری چاہے صحافت سے متعلق ہو اِسے ادب سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا اور ادب اپنے عہد کا ترجمان ٹھہرتا ہے۔ اُس عہد کی روایات سے جُڑی زندگی، میلے ٹھیلے، کھانا پینا، پہننا اوڑھنا، رسومات اور دوسرے طور طریقے ادب میں جھلکتے ہیں اور کسی بھی عہد میں تخلیق ہونے والا ادب اُس عہد کی تہذیبی روایات سے الگ نہیں ہوسکتا۔ اِسی طرح کالم بھی اپنے وقت کی سیاسی، سماجی، معاشرتی اور تہذیبی وثقافتی تبدیلیوں اور روایتوں کی عکاسی کرتے ہیں۔ کالم نگار وہی اپنے کالم میں پیش کرتا ہے جو وہ اپنی روزمرّہ زندگی میں دائیں بائیں دیکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور کے کالم اپنے عہد کی زندگی کے عکاس رہے ہیں۔

لاہور کا شمار برصغیر پاک و ہند کے اُن چند شہروں میں ہوتا ہے جو علمی، ادبی، سیاسی اور صحافتی مراکز کے طور پر اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔ لاہور سے ہر دور میں بہت سے اخبارات، رسائل، ماہنامے، ہفتہ وار شائع ہوتے رہے ہیں اور ان میں بہت سی نامور ادبی شخصیات کالم تحریر کرتی رہی ہیں۔ اِن کالموں میں جہاں اور بہت سے حالاتِ حاضرہ کے موضوعات ہوتے ہیں وہاں لاہور کی تہذیبی وثقافتی زندگی بھی اِن میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ لاہور ایک قدیم شہر ہونے کے ساتھ ساتھ صدیوں تک ہندوستان کی تہذیب وثقافت اور سیاست وسیاحت میں اہم مرکز رہا ہے۔ اِس لیے اس کی تاریخ جہاں متنوع ہے وہاں اِس کی تہذیب وثقافت میں بھی رنگا رنگی ہے۔ پران نوال اپنی کتاب میں لاہور کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''برصغیر پاک و ہند میں چند ہی شہر ایسے ہوں گے جن کی تاریخ کو لاہور سے زیادہ متنوع کہا جا سکتا ہے۔ لاہور ایک ایسا شہر ہے جس پر ہندو راجاؤں، مغل شہنشاہوں، سکھ بادشاہوں اور برطانوی مقتدروں نے حکومت کی۔ اپنی آب وتاب اور ظاہری دولت کی وجہ سے اِس شہر نے دور ونزدیک کے غیر معمولی افراد کی توجہ اپنی جانب مبذول کرائی۔۔۔ مغل دارالحکومت کے طور پر اس کے شباب کے دنوں میں ایک کہاوت اکثر سُنائی دیتی ہے کہ 'اصفہان اور شیراز دونوں مل کر بھی آدھے لاہور کے برابر نہیں ہیں۔''(۳)

اس تاریخی شہر کی تہذیب وثقافت کے ہمہ گیر پہلوؤں کو یہاں کے ادیب اپنی تخلیقات میں بھرپور انداز سے بیان کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں سے چھپنے والے کالم چاہے کسی روزنامے کا حصہ ہوں یا ماہنامے کا اُن میں لاہور کی تہذیب وثقافت اپنی جھلک ضرور دکھاتی ہے۔ بعض کالم نگاروں نے تو اپنی محبت اور چاہت کو جو اُنھیں اِس تاریخی شہر سے ہے اِس شہر کے نام کو اپنے نام کا حصہ بنا کر اَمر کر دیا۔ جیسے مجید لاہوری نے اپنے نام کے ساتھ 'لاہوری' کا لاحقہ لگائے رکھا۔ اِسی طرح ۱۹۶۲ء میں مشہور صحافی ظفر اقبال مرزا ڈان میں 'لاہوری' کے نام سے کالم لکھا کرتے تھے اور اسی قلمی نام سے پورے ملک میں مشہور تھے۔ اِسی طرح مشہور افسانہ اور ناول نگار انتظار حسین نے اپنے کالم کا عنوان ہی 'لاہور نامہ' رکھا۔ مستنصر حسین تارڑ نے جہاں لاہور کی تہذیب وثقافت کو اپنے ناولوں اور سفرناموں میں بیان کیا ہے وہاں اپنے کالموں میں بھی لاہوری تہذیب وثقافت کو بھرپور طریقے سے سمویا ہے۔ اِن کے علاوہ بھی بے شمار کالم نگار اپنے کالم تحریر کرتے ہوئے لاہور کی تہذیب وثقافت کے ساتھ اِس کی قدامت، سیاست اور تاریخ کو اپنے کالموں کا حصہ بناتے ہیں کیوں کہ اکثر کالم

نگار اِسی شہر سے تعلق رکھتے ہیں اور انھوں نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ اسی شہرِ بے مثال میں گزارا ہے۔ ان کا بچپن، لڑکپن، جوانی اور پھر عمر کے باقی ایام بھی یہیں بسر ہوئے ہیں اِس لیے لاہوری بود و باش اُن کے کالموں میں سمٹ گئی ہے۔ مشہور صحافی اور ادیب عبداللہ ملک نے روزنامہ 'امروز' (جو اَب شائع نہیں ہوتا) میں اگست تا دسمبر ۱۹۵۱ء میں (ع۔م) کے نام سے کالم تحریر کیے۔ اِن کالموں میں عبداللہ ملک نے لاہور کی علمی، ادبی، ثقافتی، سیاسی اور سماجی تاریخ و واقعات کو موضوع بنایا ہے۔ اِن کالموں میں اُس دور کی تہذیب اور ثقافت کے ساتھ لاہور کی بھرپور سماجی زندگی پڑھنے والے کے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے۔ ۱۴/اگست کو جشنِ آزادی کے حوالے سے لکھا گیا کالم اُس دور میں لوگوں کے جوش و خروش کو اس طرح بیان کرتا ہے:

> ''لاہور میں یومِ آزادی کے جشن منانے کی تیاریوں نے ایک عجیب و غریب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سڑکوں، بازاروں، کوچوں کو پاکستانی پرچموں سے سجایا جا رہا ہے۔ جگہ جگہ موم بتیاں، چراغوں اور گیسوں کا انتظام ہو رہا ہے۔ یتیم خانوں اور اپاہج گھروں میں مٹھائیوں کی تقسیم کا انتظام ہو رہا ہے۔ ہوٹلوں اور ریستورانوں میں Cabre اور موسیقی کے نئے پروگرام مرتب ہو رہے ہیں۔ یومِ آزادی نے لاہور کے شہریوں میں ایک نئے عزم اور ایک نئے اعتقاد کو جنم دیا ہے۔ آج وہ آزادی کے جشن کی تیاریوں میں مصروف ہیں..... اِن میں اپنے وطنِ عزیز کی حفاظت کے جذبے نے ایک نئے ولولے اور جوانی کو جنم دیا ہے۔''(۴)

کالم میں چونکہ تخیل کی کارفرمائی بہت کم ہوتی ہے اور حقیقت زیادہ، اس لیے کالم میں پیش کردہ زندگی اور اس سے متعلق حقیقتیں بہت سادہ اور زندگی سے قریب تر ہوتی ہیں۔ کالم نگار اپنے گردوپیش میں جو کچھ دیکھتا ہے اُسے اپنے کالم کا حصہ بنا کر تہذیب و ثقافت کی سچی تصویریں قاری کے سامنے لاتا ہے اور یوں یہ کالم کسی شہر کے کسی بھی عہد کی زندگی کے ترجمان ٹھہرتے ہیں۔ دانش ور اور ادیب چونکہ معاشرے کے وہ افراد ہوتے ہیں جن کی سوچ عام لوگوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور وہ اپنی سوچ کے ذریعے اپنے ماحول اور اُس سے جُڑی زندگی کے تمام طبقات کے مسائل، تجربات اور احساسات بہ زبانِ قلم اپنے پڑھنے والوں تک پہنچاتے ہیں۔ اس سلسلے میں اخبار عوام تک پہنچنے کا سب سے مؤثر ذریعہ ہے کیوں کہ اخبار روزانہ ایک عام آدمی تک پہنچتا ہے۔ وہ خود نہ بھی خریدے کسی دُکان پر، کسی بس یا ٹرین یا پھر کسی بھی عوامی جگہ پر اخبار کا لکھا ضرور ایک عام آدمی تک رسائی پاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک کتاب کی نسبت ایک کالم زیادہ مؤثر ابلاغ رکھتا ہے اور کالم چونکہ عام زندگی سے زیادہ قریب ہے اس لیے زندگی جیسی ہے، جہاں ہے کی سچی تصویر پیش کرتا ہے اور کالموں میں پیش کردہ حالات و واقعات زندگی کے سچے مظہر ہوتے ہیں۔ شہر میں ہونے والے سیاسی، غیر سیاسی واقعات، لوگوں کا رہن سہن، کھانا پینا، خوشی غمی، ملنا جُلنا، میلے ٹھیلے، تہوار غرض شہر کی تقریبات تک کالموں میں بیان ہوتی ہیں۔ لاہوری زندگی میں انگریز کے آنے سے تہذیب و ثقافت میں جو بڑی تبدیلیاں آئیں اُن میں سے ایک یہاں ہوٹلوں کا قیام تھا۔ یہ ہوٹل انگریزوں کے ساتھ ساتھ یہاں کے امراء اور طبقۂ اُشرافیہ میں بھی بے حد مقبول تھے۔ ان کے علاوہ یہاں لاہور کا پڑھا لکھا طبقہ بھی زندگی کی اُلجھنوں کو کم کرنے اور سکون و راحت تلاش کرنے میں اپنا وقت گزارتا۔ عبداللہ ملک اپنے کالم میں اِس کی تصویر کشی

کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کل جب سورج ڈوب چُکا، رات کی سیاہی چاروں طرف پھیل گئی اور صاف اور کشادہ مال روڈ بجلی کے قمقموں کی روشنی میں چمکنے لگی اور ادھر میٹرو کی برقی بتیاں روشن ہوئیں۔ میٹرو کے پنکھوں کی ہوا باغ کے پھولوں اور اینگلو پاکستانی لڑکیوں کے معطر لمس میں بسی ہوئی من چلوں کی اُداس طبیعتوں کو آسودگی اور فرحت بخشنے لگی کہ اتنے میں بجلی کی روشنی گل ہوگئی اور چاروں طرف اندھیرا چھا گیا..... مغربی موسیقی کی دُھنیں تھم گئیں۔ نوجوانوں کے قہقہے خاموش ہو گئے..... ریستوران اور کیفے لاہور کے درمیانی طبقے کی زندگی کا ایک جزو بن گئے ہیں..... آج اِن اُداس، پریشان اور تلخیوں سے گھری ہوئی زندگیوں کے لیے آخری جائے پناہ۔ یہ کیفے اور ریستوران ہی ہیں لیکن اِن کیفوں اور ریستورانوں میں ہم دنیا اور اُس کے دُکھوں سے بھاگ کر آئے ہیں۔ چائے اور کافی کی پیالی کو جامِ مے سمجھ کر نوش کر جاتے ہیں تا کہ کچھ تو غم ہلکا ہو۔''**(۵)**

درج بالا کالم کا اقتباس لاہوری تہذیب وثقافت میں بدلتی اقدار کے ساتھ ہوٹلوں، ریستورانوں اور کیفوں کی اہمیت کو اُجاگر کرتا ہے۔ آج بھی لاہوری ثقافت اور تہذیبی زندگی میں ہوٹل، ریستوران اور کیفے بڑی اہمیت رکھتے ہیں جہاں سرِ شام یہاں کے لوگ جا کر اپنی حیثیت کے مطابق چائے، کافی یا کھانا کھا کر دوستوں کے ساتھ میل ملاقات کرتے ہیں۔ لاہور کی تہذیبی زندگی میں کچھ ہوٹل، ریستوران اور چائے خانے کچھ خاص سرگرمیوں کے باعث پہچانے جاتے تھے۔ وہاں بیٹھنے والوں کی کثیر تعداد کا لاہور کی ادبی، سیاسی اور سماجی زندگی میں بڑا حصہ تھا۔ مثلاً پاک ٹی ہاؤس، عرب ہوٹل، نگینہ بیکری، چائنیز لنچ ہوم وغیرہ۔ واصف ناگی اپنے کالم میں جو 'وہ لاہور کہیں کھو گیا' کے عنوان سے شائع ہوا میں لاہور کے قدیم چائے خانوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''لاہور میں کئی قدیم چائے خانے تھے۔ دہلی مسلم ہوٹل انارکلی (اس کے سامنے کبھی نظام ہوٹل بھی تھا) پھر لاہور میں نگینہ بیکری بھی کبھی ادیبوں اور شاعروں کا گڑھ رہی ہے۔ عرب ہوٹل لاہور میں اسلامیہ کالج ریلوے روڈ کے نزدیک ۱۹۲۶ء میں کویت کے ایک عرب نے قائم کیا تھا۔ اس ہوٹل سے کئی ادبی تحریکوں نے جنم لیا تھا۔ ادب کی تاریخ میں اس عرب ہوٹل کا نام ہمیشہ یاد رہے گا..... نگینہ بیکری بھی ۱۹۲۵ء میں قائم ہوئی تھی۔ یہ چائے خانہ بھی کئی ادیبوں اور شاعروں کا گڑھ تھا۔ دلچسپ حقیقت یہ ہے کہ لاہور کے چائے خانوں میں بعض ادیب وشاعر اور دانش ور کئی کئی چائے خانوں میں ایک ہی دن میں جاتے تھے۔ ایک چائے خانے سے اٹھے تو دوسرے چائے خانے میں چلے گئے اور وہاں سے تیسرے..... پاک ٹی ہاؤس اور کافی ہاؤس نے ادب کی دنیا کو کئی نامور لوگ دیے۔''**(۶)**

وقت کے ساتھ پرانے ریستوران، کیفے اور چائے خانوں کی جگہ نئے ہوٹل متعارف ہوئے جہاں مختلف ملکوں کی خوراک اور کھانے لاہور میں متعارف کرائے گئے۔ آج کل تمام پنج ستارہ ہوٹلوں میں مختلف ملکوں اور علاقوں کے علیحدہ

علیحدہ حصے موجود ہیں جہاں اُن ملکوں اور علاقوں کے کھانے پورے لوازمات کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں اور لاہوریوں کی کثیر تعداد چائنیز، تھائی اور جاپانی کھانے کے لیے اِن ہوٹلوں کا رُخ کرتی ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ شہر کے ہر علاقے میں لاہوری خوراک وافر انداز سے موجود ہے جہاں صبح صبح لاہوری ناشتے پوری، چنے، نہاری، نان، سری پائے خریدنے اور کھانے والوں کا ہجوم نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ لسی جو لاہوریوں کا پسندیدہ اور مرغوب مشروب ہے اُس کی دُکانوں پر بھی بڑی تعداد میں لوگ موجود ہوتے ہیں۔ مستنصر حسین تارڑ نے اپنے بہت سے کالموں میں مختلف انداز میں لاہوری کھانوں کا ذکر کیا ہے۔ اپنے ایک کالم میں وہ لکھتے ہیں:

> ''اور یہ میرے جیسے شخص کے ساتھ ہوا جس نے اپنے بچوں کو سراسر دیسی خوراک پر پالا بلکہ لاہوری خوراک پر پالا یعنی رائل پارک کے سری پائے اور لسی ناشتے کے طور پر، پھر دوپہر کے کھانے کے لیے حاجی کی نہاری اور تندروی روٹیاں اور رات کو گوال منڈی کی مچھلی، ہریسہ اور اس کے بعد کھیر یعنی فالودے کے پیالوں کے بعد، اور اب وہی بچے اتنے نالائق ہو گئے ہیں کہ باقاعدہ اُن خوراکوں سے منحرف ہو گئے ہیں۔ کبھی لبنانی شوارما چبا رہے ہیں اور کبھی کسی جہازی سائز کے سینڈوچ میں دانت گاڑے ہوئے ہیں۔ عجیب بد بلائیں خوراکیں کھاتے ہیں اور گھر کی ہانڈی کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ ہماری خوراک کا کلچر بالکل ہی بدل گیا ہے۔''(۷)

بیرونی اثرات لاہوری تہذیب وثقافت کے ساتھ ساتھ کھانوں پر بھی اثر انداز ہوئے اور ایسی بہت سی چیزیں اور کھانے جو کبھی یہاں شجرِ ممنوعہ تھے یہاں کے لوگوں کی زندگیوں میں رچ بس کر لاہوری تہذیب کا حصہ بنتے چلے گئے لیکن لاہور کے مقامی کھانے اور ناشتے اپنی مثال آپ ہیں اور اُن کا کوئی نعم البدل نہیں۔ کچھ جگہیں اور نام خاص طور سے اِن ناشتوں اور کھانوں کے لیے مشہور ہیں مثلاً لکشمی چوک، رائل پارک، پھجے کے پائے، سردار کی مچھلی، نسبت روڈ کا حریسہ، پرانی انارکلی کا فالودہ وغیرہ۔ لاہوری کھانوں کے علاوہ لاہوری ثقافت کی پہچان یہاں منائی جانے والی بسنت کا تہوار بھی تھا جو نہایت جوش وخروش سے منایا جاتا تھا۔ لاہوری زندگی میں بسنت کے تہوار کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ اُردو نثری ادب کے ساتھ ساتھ کالم نگاری میں بھی اس تہوار کا ذکر شدّت سے موجود ہے۔ مستنصر حسین تارڑ اپنے کالم میں لکھتے ہیں:

> ''آج سے پچاس ساٹھ برس پیشتر اگلے روز بسنت ہو تو بسنت کی اُس رات کم از کم لاہور میں تو کسی بچے کو نیند نہ آتی تھی۔ یوں بھی بسنت سے ایک دن پہلے 'تناواں ڈے' ہوا کرتا تھا یعنی آپ نے جتنی بھی پتنگیں، گڈیاں اور گڈے خریدے ہیں یا آپ کے ابا جی نے لے کر دیے ہیں ان میں تناویں ڈالی جاتی تھیں جو ایک بہت یکتا فن تھا..... بسنت کے موقع پر دور پار کے رشتے دار بھی ملنے کے لیے آتے اور رواج تھا کہ بیٹیاں اپنے ماں باپ کے گھر جاتی تھیں، خصوصی پکوان، قیمے والے نان، پراٹھے اور حلیم وغیرہ ہوا کرتے تھے۔ میں بھی بیشتر بچوں کی مانند بسنت کی صبح کو بلکہ منہ اندھیرے کوٹھے پر جا پہنچتا تھا۔۔۔ بسنت کا آسمان اپنے اندر کتنا سحر انگیز رومان رکھتا تھا

بیان نہیں ہوسکتا۔''(۸)

لاہور کا یہ رنگا رنگ تہوار جو ہر امیر غریب کا تہوار تھا اور بچوں سے لے کر بڑوں اور بوڑھوں تک میں بے حد مقبول تھا۔ کمرشل ہوا تو بہت سے داؤ پیچ اختیار کیے جانے لگے۔ دھاتی ڈور کے استعمال اور ہوائی فائرنگ نے کئی گھروں کو اُجاڑ دیا۔ معصوم بچوں کی گردنیں کٹ گئیں، راستہ چلتے معصوم لوگ اپنی جان سے ہاتھ دھونے لگے۔ لاہور شہر کی چھتوں پر لاکھوں روپوں کی ادائیگی کے عوض تجارتی اداروں اور ملٹی نیشنل کمپنیوں نے بسنت کے انتظامات کر کے بہتی گنگا میں ہاتھ دھوئے۔ ان فیشن ایبل کوٹھوں اور چھتوں پر اداکار، سیاست دان اور طبقۂ اُمراء کی آمد ہوئی۔ پُر تکلف کھانے، موسیقی، مُجرا اور پتنگ بازی ایک جشن کی صورت اختیار کر گئی۔ پتنگ بازی کی صنعت سے وابستہ افراد کا کاروبار چمک اٹھا اور لاہوری بسنت بین الاقوامی طور پر لاہور کے ثقافتی تہوار کی صورت پہچانی جانے لگی۔ دھاتی ڈور سے انسانی جانوں کے ضیاع سے اربابِ اختیار کو مجبوراً اس تہوار پر پابندی لگانی پڑی اور چند لوگوں کی مجرمانہ سوچ نے اس شان دار تہوار کو گمنامی کی دلدل میں اُتار دیا اور لاہور کا آسمان اِن رنگ برنگی گڈیوں اور پتنگوں سے خالی ہو گیا۔

قدیم اور پرانا لاہور اگرچہ سادگی کی مثال تھا لیکن اُس کی روایات، تہذیب اور ثقافت اپنے اندر ایک حسن اور خوب صورتی رکھتی تھی جو اس جدید لاہور کی بھاگتی دوڑتی اور ہنگاموں سے پُر زندگی میں ماند پڑ گئی ہیں۔ اگرچہ اس جدید لاہور کی اپنی آن بان اور شان ہے لیکن یہاں کے باسی پرانے لاہور کو، اس کی زندگی کو، اس کی روایات کو اور اس کی تہذیب اور ثقافت کو بہت یاد کرتے ہیں اور کالم نویسوں نے بھی اُس پرانے لاہور اور اُس کی زندگی پر بہت سے کالم لکھے ہیں۔ واصف ناگی اپنے کالم بعنوان 'وہ لاہور کہیں کھو گیا' میں لکھتے ہیں کہ:

> ''قدیم شہر کسی بھی ملک کا ایک تاریخی ورثہ ہوتے ہیں۔ لاہور کا شمار دنیا کے ان تاریخی شہروں میں ہوتا ہے جس کا تاریخی ورثہ کبھی ایک خزانہ تھا۔ آج بھی تاریخی لحاظ سے یہ شہر دیکھنے کے لائق ہے۔ اگر کوئی اس کی تاریخی اور قدیم عمارات کو اس طرح سامنے لے کر آئے کہ اُن کا تاریخی حسن نکھر جائے تو یقین کریں کہ گورے اور سیاحت کے شوقین پاگل ہو جائیں۔ اِسی لاہور میں اپر مال پر اسٹیٹ گیسٹ ہاؤس ہے۔ انگریزوں کی تعمیر کردہ یہ عمارت نہایت پُرکشش ہے، اس میں کبھی غیر ملکی مہمان آ کر ٹھہرا کرتے تھے..... یہ عمارت آج بھی بڑی خوبصورت ہے..... لاہور کی وہ نسل حیات ہے جس نے گولی والی بوتل، بھاٹی گیٹ کے باہر گلابی، لال اور سبز رنگ کے دودھ والی بوتل پی ہوگی۔ سوڈا واٹر اور دودھ سوڈا پیا ہوگا، جس نے پرانے بڑے کیمروں سے اپنی تصویر بنوائی ہوگی۔ ہم نے بھی اس کیمرے سے تصویر بنوائی تھی۔''(۹)

لاہوری ثقافت کا ذکر میلوں کے ذکر کے بغیر اُدھورا ہے۔ کہاوت تھی کہ ہفتے کے سات دن ہیں جبکہ لاہور میں لگنے والے میلوں کی تعداد آٹھ ہے تو میں گھر کب جاؤں؟ مختلف موسموں میں لگنے والے میلے ہوں یا بزرگوں کے مزارات پر منعقد ہونے والے میلے..... بہر حال لاہوری ثقافت کی ایک نمایاں پہچان ہیں۔ ان میلوں میں داتا گنج بخشؒ کے عُرس پر منعقد ہونے والا میلہ اور مادھو لال حسینؒ کے مزار پر لگنے والا میلہ جو پہلے شالامار باغ کے اندر لگتا تھا نمایاں حیثیت رکھتے

ہیں۔ان میلوں میں پورے پنجاب سے لوگ شریک ہوتے ہیں۔گھوڑے شاہ کے مزار پر لگنے والا میلہ بھی لاہور کے لوگوں میں بے حد مقبول ہے۔اس میلے کی حقیقت سے عبدالمجید شیخ اپنے کالم میں آگاہ کرتے ہیں:

''ہماری نوعمری میں میرے والد ہمیں سالانہ میلے پر، خواہ چند گھنٹوں کے لیے ہی سہی، بڑی رغبت سے لے جایا کرتے تھے، جو حضرت مادھولعل حسینؒ کے ساتھ ساتھ شالامار باغ میں لگتا تھا..... میلے سے لوٹتے وہ ہمارے لیے آوے کے پکے ہوئے مٹی کے چند گھوڑے لایا کرتے تھے اور ہر بار ان کا کہنا ہوتا تھا، 'تم مراد مانگو اور یہ گھوڑے اس کو پوری کریں گے'، یہ آوے کے پکے ہوئے گھوڑے 'لکھو گھوڑے' گھوڑے شاہ کے مزار سے لائے گئے تھے جو لاہور کا طفلِ برگزیدہ تھا۔ مقبول عوامی روایت کے مطابق اگر اس طفلِ برگزیدہ کے پسندیدہ مشغلے کے لیے کوئی شخص گھوڑا لے کر جائے، خواہ وہ اصلی ہو یا محض مٹی کا بنا ہُوا تو اُس کے مزار پر جو بھی مراد مانگی جائے وہ پوری ہو جاتی ہے۔ لاکھوں نہ سہی، ہزار ہا لوگ ہیں جن کا یقین ہے کہ طفلِ برگزیدہ وہ مراد پوری کرتا ہے کیوں کہ وہ پاکیزہ دل ہے۔''(۱۰)

لاہور کے باسیوں کے عقیدے کو بیان کرتا درج بالا اقتباس اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ لاہور شہر کے رہنے والے لوگ خوش عقیدہ ہیں جو مزارات پر منتیں مان کر اپنی چھوٹی چھوٹی خواہشات کے حصول کی آس بھی لگا لیتے ہیں۔لاہور کی ثقافت اور تہذیب کی پہچان جہاں اور بہت سی چیزیں ہیں وہیں لاہوریوں کو دیا گیا لقب 'رنگ باز' بھی سُننے اور پڑھنے کو ملتا ہے۔اس لقب کا تعلق یہاں رہنے والوں کے اُس پیشے سے جُڑا ہے جو مغل بادشاہ اکبر اور شاہ جہاں کے زمانے میں ایک بڑا کاروبار تھا۔اس دورِ حکومت میں لاہور نیل کی دنیا کا ایک بڑا مرکز تھا اور شہنشاہ اکبر کے ہی زمانے میں لاہور کے قلعے سے ذرا فاصلے پر ہندوستان میں نیل کی پہلی باقاعدہ اور بڑی منڈی قائم کی گئی۔یہ لاہور ہی کا نیل تھا جو 'جینز' کے نیلے رنگ کا باعث بنا۔اس سلسلے میں ذوق احمد اپنے کالم 'لاہور رنگ' میں لکھتے ہیں:

''اس دور میں لاہور کے مضافات میں میلوں تک نیل کے پودے تھے جہاں لوگ اِن پودوں کا ست نکالتے تھے جس کے بعد ست کو بڑی بڑی کڑاہیوں میں ڈال کر پکایا جاتا تھا۔ست پکنے کے بعد اس کا پاؤڈر اور ڈلیاں بنائی جاتی تھیں جس کے بعد یہ ڈلیاں ٹوکریوں اور بوریوں میں بند ہو کر منڈی پہنچتی تھیں.....اس کے بعد گڈوں کے ذریعے یہ ڈلیاں بمبئی اور کولکتہ پہنچتی تھیں۔وہاں سے انھیں فرانسیسی اور اطالوی تاجر خرید کر جہازوں میں بھرتے تھے۔یہ نیل بعد ازاں اٹلی کے ساحلی شہر جنیوا پہنچ جاتا تھا جو فرانسیسی شہر نیم (Nimes) کے قریب تھا جہاں ہزاروں کھڈیاں تھیں جن پر موٹی سوتی کپڑا بُنا جاتا تھا..... وہ لوگ اس کپڑے پر لاہور کا نیل چڑھاتے..... درزی اس سے مزدوروں، مستریوں اور فیکٹری ورکرز کے لیے پتلونیں سیتے تھے۔وہ پتلونیں بعد ازاں.....جینز کہلانے لگیں.....مغلوں کے دور میں اگر لاہور کا نیل نہ ہوتا تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاید جینز نہ بنتی اور اگر بنتی بھی تو کم از کم یہ نیلی نہ ہوتی۔''(۱۱)

بدلتے زمانے کے ساتھ نیل کی صنعت تو زوال پذیر ہوگئی لیکن بمبئی اور کولکتہ کے تاجروں کا دیا ہوا لاہوریوں کو 'رنگ باز' کا خطاب باقی رہا جو فارسی زبان کے باعث کسی پیشے سے وابستہ افراد کو دیا جاتا ہے جیسے کبوتر باز، اور چونکہ لاہور کی آبادی کی اکثریت نیل کے پیشے سے وابستہ تھی اس لیے پورا لاہور رنگ باز ہو گیا اور یہ رنگ بازی آج بھی لاہوری مزاج اور معاشرت میں موجود ہے۔

لاہور کے کالم نگاروں نے لاہوری تہذیب وثقافت کے سبھی پہلوؤں کو اپنے کالموں میں بیان کیا ہے۔ لاہور جو پورے پنجاب کی ثقافت کا گڑھ ہے جہاں کا کھانا پینا، پہننا اوڑھنا، میلے ٹھیلے، تہوار، گیت، شادی بیاہ، عمارات سب کچھ منفرد ہے اور اس کی یہی انفرادیت اور اس سے جُڑی کہانیاں اُردو کالم نگاری میں بیان ہوتی ہیں اور اُس وقت تک اردو کالم نگاری کا موضوع رہیں گی جب تک لاہور شہر کی رونقیں اور تہذیب وثقافت لوگوں کو اپنا اسیر رکھیں گی۔

حوالہ جات

۱۔ اشرف ندیم، جدید اُردو لُغت، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء)، ص ۵۵۵

۲۔ انور سدید، سخن ھائے گسترانہ، (کراچی: فضلی سنز (پرائیویٹ)، ۲۰۰۷ء)، (مرتبہ)، ص ۱۲

۳۔ پیران نوال، لاھور جب جوان تھا، (لاہور: نگارشات پبلشرز، ۲۰۱۶ء)، مترجم: نعیم الحسن، ص ۱۱

۴۔ عبداللہ ملک، یہ لاھور ھے، (لاہور: دارالشعور، ۲۰۱۰ء)، مرتب: ایم آر شاہد، ص ۳۴

۵۔ ایضاً، ص ۳۱

۶۔ واصف ناگی، وہ لاھور کھیں کھو گیا، مشمولہ: روزنامہ جنگ، (لاہور: ۲۹/نومبر ۲۰۲۰ء)

۷۔ مستنصر حسین تارڑ، تارڑ نامہ، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ص ۲۴۰

۸۔ مستنصر حسین تارڑ، تارڑ نامہ ۲، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۱ء)، ص ۵۷

۹۔ واصف ناگی، وہ لاھور کھیں کھو گیا، مشمولہ: روزنامہ جنگ، (لاہور: یکم نومبر ۲۰۲۰ء)

۱۰۔ عبدالمجید شیخ، قصے لاھور کے، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، مترجم: وحید رضا بھٹی، ص ۱۴

۱۱۔ ذوق احمد، لاھور کا رنگ، مشمولہ: روزنامہ دنیا، (لاہور: ۲۴/اپریل ۲۰۱۸ء)

⊙ عبدالرشاد

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

⊙⊙ ڈاکٹر روبینہ شاہین

پروفیسر، شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

فیض کا انقلابی آدرش: نقش فریادی کے تناظر میں

Abstract:

Literature is a reflection of life. Not only it depicts about the existing society but also tell about the world of bribability i.e what ought to be or what might be. The research article regarding Faiz's revolutionary ideas in perspective of his first poetry collection "Naqsh.e Faryadi" has been evaluated that how the poet made people think, raised their hopes and motivated them to stand against the imperialism and other humiliating systems. By the virtue of these revolutionary thoughts, the poet lives as the celebrated champion of the oppressed. Faiz Ahmad Faiz, the writer of eight poetry books was a notable member of the progressive writers movement (PWM). He was awarded "Lenin peace prize" by the Soviet Union in 1962. The research article has evaluated Faiz's poetry in the perspective of "Naqsh.e Faryadi" that how he addressed the tyranny of the oppressor and wanted the downtrodden to rise against the tyranny and the despicable exploitation.

Keywords:

Faiz, Poetry, Revolution, Exploitation, Capitalism, Proletariat, Devastation, Conspiracies, Deep State Politics

فیض کی زندگی اور شاعری کا مطالعہ بتاتا ہے کہ آپ اقرار پسند معاشرے میں بدصورتی کے ہر حوالے کی نفی کے باعث سقراط، مسیح، امام حسین، تھامس مور اور کارل مارکس جیسے اکابرین (جو زندگی کو جمہوری قدروں پر نچھاور کرنے والے

تھے) کی اتباع میں کھڑے نظر آتے ہیں۔

ترقی پسند شاعر فیض ذہنی، فکری اور سماجی انقلاب کو آدرش بنا کر روایت کی جگہ درایت، تقلید کی جگہ اجتہاد، منقولات کی جگہ معقولات اور قنوطیت کی جگہ رجائیت کے علمبر دار رہے۔ آپ نے غلامی کو ٹھکرا کر تحصیل ذات، تخلیق ذات، تزئین ذات اور عالمگیر انسانی معاشرے کو شرفِ انسانیت اور مسندِ آدم کا معراج گردانا۔ انہوں نے انسانی قوسِ قزح کے خوبصورت رنگوں کے لیے رسوم و قیود، رعونت و خشونت، جبر و قہر، ہوسِ اقتدار، ایذا رسانی، طنز و استہزا اور کورانہ تقلید کو ناسور سمجھتے ہوئے آزادی، امن، شرفِ آدم اور خلاقانہ خوبیوں کے نکھار کا پیغام دیا۔

فیض کی شاعری اور زندگی اس آدرش کا عملی نمونہ رہی۔ آپ کی شاعری کا پیغام سمجھے بغیر ارتقائے حیات اور خصوصاً طبقاتی نظام کے باعث اکثریتی انسانی آبادی کے ساتھ روا رکھے گئے استحصالی رویوں کا سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس آدرش کے حصول کے لیے آپ کی اپنی زندگی میں بے شمار انقلابات (فاشزم کے خلاف فوج میں ملازمت، روزنامہ امروز اور پاکستان ٹائمز سے بطور مدیر وابستگی، مختلف کالجوں میں تدریسی فرائض کی انجام دہی، لیلائے وطن کے در و بام کی تزئین کی خاطر چار سال سے زیادہ عرصہ پابند سلاسل رہنا، آمریت کے دوران سمجھوتے کی بجائے خود ساختہ جلاوطنی کو ترجیح دینا اور واپسی کے بعد اپنے آخری ایام کو بھی غبار ایام کی صورت دیکھنا وغیرہ) انہیں ایک رزمیہ داستانوی ہیرو کی صورت ہمارے دلوں پر نقش کر جاتے ہیں۔

فیض کی شاعری میں موجود مزاحمت کس طرح انسانی حیات کے جمالیات کے تحفظ اور فروغ کے لیے ضروری بن جاتا ہے، اس کا تذکرہ کرتے ہوئے سبطِ حسن لکھتے ہیں:

> ''اگر کسی کو غلامی، افلاس، جہالت، توہم پرستی، بے انصافی اور دوسری سماجی برائیوں کے اسباب معلوم ہو جائیں اور اس کو انسان کی قوت پر اعتماد ہو تو پھر بیچارگی کا ماتم نہیں کرے گا بلکہ ان اسباب کو دور کرنے کی جدوجہد کرے گا۔ یہ خرابیاں سماجی عمل سے پیدا ہوتی ہیں لہذا سماجی عمل ہی سے دور ہو سکتی ہیں۔ ہیگل نے کیا خوب کہا تھا کہ آزادی جبر کے قانون کو سمجھنے کا نام ہے خواہ جبر قدرت کا ہو یا معاشرے کا، جبر کے ادراک ہی سے مجبوری کی زنجیریں ٹوٹتی رہتی ہیں اور اختیار کے در کھلتے ہیں۔ بشر ہزاروں سال سے ہوا میں اڑنے لگا اور اب تو زمین کی پا گرفتگی سے آزاد ہو کر چاند تک پہنچنے لگا ہے''(۱)

۱۳ر فروری ۱۹۱۱ء سے ۲۰ر نومبر ۱۹۸۴ء تک کا یہ سفر ہمیں اس فیض سے متعارف کراتا ہے جو ہر اس نظام کی نفی کرتا ہے جو انسان کو غلام بنانے کی فکر میں رہتا ہے۔ ان کے آٹھ شعری مجموعوں اور نثری تصانیف مع پاکستان ٹائمز اور امروز کی ادارت ہمیں یہ شعور دے جاتے ہیں کہ سرمایہ دارانہ نظام کے جادوئی، پرکشش اصطلاحات جیسے آزادئ اظہار، آزاد منڈی (Free Market) اور آزاد دنیا کس طرح کمزور طبقوں کا استحصال کرا کے انہیں ہمیشہ کی غربت اور نہ ختم ہونے والی جنگوں کے منہ دھکیل میں دھکیلتے گئے۔ انصاف، آزادی اور خدا ترسی جیسے الفاظ کا سہارا لے کر پہلے ہیروشیما اور ناگاساکی پر جوہری ہتھیاروں کے استعمال سے نسل کشی کی گئی اور پھر یہ سلسلہ کوریا، کیوبا، لاؤز، ویتنام، کمبوڈیا، لیبیا، نکارا

گووا، عراق، صومالیہ، یوگوسلاویہ اور افغانستان پر خطرناک ہتھیاروں کے استعمال اور حملوں کی صورت وسعت پاتا رہا۔ اس کے ساتھ ساتھ لاطینی امریکہ، افریقہ اور ایشیا میں کیے گئے خفیہ عسکری آپریشنز، تختہ الٹنے کی سازشیں اور کارروائیاں جو آمروں کی حمایت اور اسلحہ فراہمی کے سلسلے میں تھیں، ہمارے سامنے سرمایہ دارانہ نظام کے مکروہ عزائم کو بے نقاب کرنے کے لیے کافی ہیں۔

فیض کی شاعری کا یہی پیغام جو ہمیشہ رجائیت کے حوالوں پر مبنی رہا آپ کے شعری مجموعوں نقشِ فریادی، دست صبا، زندان نامہ، دست تہ سنگ، سرِ وادیٔ سینا، شام شہر یاراں، مرے دل مرے مسافر اور غبار ایام کی صورت عوام کی آواز بن کر مقبول خاص و عام کا سند حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ ''لینن امن انعام'' کے ذریعے عالمی سطح پر بھی سند و پذیرائی حاصل کر گئے۔

فیض نے کلاسیکی روایت کو لے کر نئے معنوی امکانات اور کمال تخلیقی لمس کے باعث ان مجموعوں میں اپنی خلاقیٔ ذہنیت کا ثبوت دیا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ فیض کی شاعری کو سمجھنے کے لیے روایتی شاعری میں موجود تثلیث یعنی عاشق، معشوق اور رقیب کی نئی معنویت کا حوالہ دیتے ہوئے اس طرح پیش کر گئے ہیں:

1۔ ''عاشق: (مجاہد، انقلابی) معشوق (وطن، عوام) رقیب (سامراج، سرمایہ داری)
2۔ عشق: (انقلابی ولولہ، جذبہ حریت) وصل (انقلاب، آزادی، حریت، سماجی تبدیلی) ہجر، فراق (جبر، ظلم، استحصال کی حالت یا انقلاب سے دوری)
3۔ رند (مجاہد، انقلابی، باغی) شراب، میخانہ، پیالہ، ساقی (سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع) محتسب، شیخ (سامراجی نظام، سرمایہ دارانہ ریاست، عوام دشمنی حکومت)
4۔ جنون (سماجی انصاف، انقلاب کی خواہش، تڑپ) حسن، حق (سماجی انصاف، انقلاب، سماجی سچائی) عقل (مصلحت کوشی، منفعت اندیشی، جابر نظام، دفتر شاہی یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)
5۔ مجاہد (مجاہد آزادی، انقلابی) زندان، دار و رسن (سیاسی قید، جان کی قربانی) حاکم (سامراج، سرمایہ داری، تاناشاہی، عسکری نظام)
6۔ بلبل، عندلیب (جذبہ قومیت، حریت سے سرشار شاعر، انقلابی) گل (سیاسی آدرش، نصب العین) گلچیں، قفس (سیاسی نصب العین کے حصول میں رکاوٹ یا رکاوٹ ڈالنے والے عوامل)''(۲)

فیض کے انقلابی آدرش کو جب ہم ان کے پہلے شعری مجموعے ''نقش فریادی'' کے تناظر میں مطالعہ کرتے ہیں تو بیسویں صدی کے مختلف واقعات، حادثات اور انقلابات کو سمجھنا از حد ضروری ہو جاتا ہے۔ فیض کا شعری مجموعہ ''نقش فریادی'' اس دور کے بڑے انقلابات یعنی جنگ عظیم اول، شدید عالمی کساد بازاری (Great Depression) ۱۹۲۹ء تا ۱۹۳۹ء، عظیم بالشویک روسی انقلاب جو ۱۹۱۷ء کو لینن کی قیادت میں دنیا نے دیکھا اور ہندوستان میں آزادی اور

سامراجی نوآبادیات کے خلاف مزاحمتی تحریکیں کا احاطہ کرتا ہے۔

نظمیں ''مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ''، ''رقیب سے''، ''کتے''، ''بول''، ''چند روز اور مری جان''، ''سرود'' اور ''موضوعِ سخن'' کا مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ طبقاتی نظام زندگی کا شعور ہی انسان کو ان بیانیوں کی نفی کا علمبردار بناتا ہے جو انسان کے وضع کردہ پیمانوں، رنگ، نسل، مذہب اور جغرافیہ کی آڑ میں منظّم محدود بورژوا طبقہ اکثریتی انسانی آبادی کو آپس میں تقسیم کر کے وسائل پر اپنی گرفت کو استحکام بخشتا ہے۔

جمالیات کے لبادے میں حقیقت کی طرف آنے کا یہ سفر فیض کی اکثر نظموں میں تارِ حریر دورنگ کی صورت پیش کرنے کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''رومان کے راستے حقیقت کی طرف آنے کا عمل فیض کے ہاں بہت واضح ہے اور فیض کو اس سلسلے میں اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ فیض کے اس اقدام کے دو پہلو ہیں۔ پہلا یہ کہ اس نے شعر کو اس خالص رومانی فضا سے نجات دلائی جس نے اختر شیرانی کے اثرات کے تحت نظم کو محدود کر دیا تھا۔ فیض کی یہ عطا قابل ذکر ہے کہ اس نے عرفان ذات کی حدود کو عرفان کائنات کی حدود تک پھیلا دیا۔ اور اپنے ذاتی غم کو کائناتی غم میں تبدیل کرنے کی کوشش کی..... نظم میں تحرک اور کشادگی کی جو آمیزش فیض کے ہاتھوں ہوئی، اس کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔''(۳)

فیض کی ہر نظم غمِ جاناں کے تذکرے سے شروع ہو کر غمِ دوراں کا احاطہ کر کے ہمارے سامنے ایک مکمل زندگی کی تصویر پیش کرتی ہے۔ فیض جب اپنے گہرے تاریخی شعور اور مارکسی مطالعے کے تناظر میں حقیقت کی پردہ کشائی کرتے ہیں تو آپ آج کی دنیا کے عالمی دانشوروں نوم چومسکی، ہوارڈ زن، جان برجر، آرون دھتی رائے، ایڈوارڈ وگلیانو، رچرڈ وولف اور ایڈورڈ سعید جیسے انسان دوست اور عالمگیر انسانی معاشرے پر یقین رکھنے والوں کے اس تاج میں قیمتی ہیرے کی صورت اپنی نمایاں چمک اور قدر و منزلت کے باعث ہزاروں کو اپنی طرف متوجہ کر جاتے ہیں۔

نظم ''کتے'' کا علامتی پیرائیہ اظہار آج بھی غلام ذہنیت کو جگانے کے حوالے سے ایک تازیانے سے کم نہیں۔ یہ نظم اس سرمایہ دارانہ ذہنیت کا بھی احاطہ ہے جو عوام میں پھوٹ پیدا کر کے آپس میں اس طرح لڑاتی ہے کہ وہ حرص و لالچ اور معمولی مقاصد کے حصول میں اپنی توانائیاں زائل کر کے اصل دشمن کی شناخت کی جگہ سرمایہ دارانہ نظام کی طاقت کو دوام بخشتے ہیں۔ نظم کتے کی گہری معنویت کو پانے کے لیے آرون دھتی رائے کے اس اقتباس کو پیش کرنا ضروری ہے جو انگلستان کے مشہور زمانہ وزیر اعظم اور جنگ عظیم دوم کے ہیرو ''سر ونسٹل چرچل'' کے ۱۹۳۷ء کے اس بیان سے متعلق ہے جو انہوں نے فلسطین کے حوالے سے دیا تھا:

> ''میں یہ بات تسلیم کرنے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں کہ ایک کتا اگر کسی گھوڑے یا گائیکی کھرلی میں لیٹا ہوا ہو تو وہ کھرلی کی ملکیت کا دعویدار ہو سکتا ہے۔ چاہے وہ کتا اس کھرلی میں کتنے ہی برسوں سے محو استراحت ہو، میں اس کی ملکیت کا حق تسلیم نہیں کر سکتا۔ مثال کے طور پر میں یہ ماننے کے لیے تیار نہیں ہوں کہ امریکہ کے سرخ ہندیوں کے ساتھ تاریخی بیانصافی کی گئی ہے یا

آسٹریلیا کی سیاہ فام اقوام کے ساتھ کوئی زیادتی ہوئی ہے۔اس طرح مجھے اس دلیل میں بھی کوئی صداقت نظر نہیں آتی کہ اگر کسی طاقتور نسل نے، کسی اعلیٰ قوم اور عالمی سطح کے دانشور گروہ نے اگر مقامی لوگوں سے ان کے تاریخی ٹھکانے چھین لیے ہیں تو یہ کوئی زیادتی کی بات ہے۔''(۴)

فیض کی نظم ''بول'' گویا آپ کے آدرش کو سمجھنے کے حوالے سے ایک منشور کی حیثیت لیے ہوئی ہے۔ارتقائے حیات کی تاریخ پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوجاتا ہے کہ ''بول''یعنی مزاحمت اور انقلاب ہی نے پہلے غلاموں کو مالک کے چنگل سے نجات دلادی اور پھر جاگیرداری کا سورج کسانوں کے بول کے باعث غروب ہوا۔اگر آج آزادیٔ رائے اور سوچ کو بروئے کار لایا جائے تو سرمایہ دار کی شکل میں موجود منظّم بورژوا کے استحصال سے انسانوں کو نجات دلا کر وسائل کی مساویانہ تقسیم کے ذریعے دنیا کو ارضی جنت کا نمونہ بنایا جاسکتا ہے۔یہی ''بول'' دراصل وہ شعور تھا جس نے پہلے امریکہ کو سامراج انگلستان کے تسلط سے آزادی دلادی اور بعد میں نسلی امتیاز کا خاتمہ ابراہم لنکن کے دور میں ممکن بنادیا۔

مارٹن لوتھر کنگ نے اس وقت امریکی ایوان اقتدار کو ہلا کر رکھ دیا جب آپ کی توانا آواز (I Have a Dream) نے سیاہ فام امریکیوں کو وہ شعور دیا جس کے سامنے کوئی مزاحم نہیں ہوسکتا۔یہی بول ہی ویت نام پر امریکہ کی جارحیت کو روکنے کا سب سے موثر ہتھیار بنا۔

اس طرح شدید کساد بازاری کے دوران یونین لیڈروں نے امریکی صدر روز ویلٹ کو اس بات پر مجبور بنادیا کہ وہ سرمایہ داروں پر ٹیکسوں کی شرح آخری حدوں تک بڑھادے تاکہ عام لوگوں کو حق زندگی سے محروم نہ کیا جائے۔بول کا یہ پیغام کس طرح فیض کی شاعری کا وظیفہ بنا ہے،اس کے لیے فیض کے ادبی مسلک کا جاننا ضروری ہے۔لکھتے ہیں:

''شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں، مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔گردوپیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے، اسے دوسروں کو دکھانا اس کے فنی دسترس پر، اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت پر.....اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدوجہد چاہتے ہیں۔''(۵)

نظم ''موضوع سخن'' بھی جمالیاتی پیکروں کو تراش کر حسین دنیاؤں کا مرقع سامنے لانے کے بعد جمالیات کے راستے میں مزاحم قوتوں بھوک، افلاس اور خوف جیسی قباحتوں کا تذکرہ کرکے ہمیں ہر صورت امن اور آزادی کی تلاش پر آمادہ کرتی ہے۔فیض کی شاعری کا وہ آدرش جو محدود انسانی طبقے یعنی سرمایہ دار کے ہوس ولالچ اور جنگی جنون کے خلاف رہا آج کی دنیا کے دانشوروں کی ہر تقریر وتحریر میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔آرون دھتی رائے امریکی حکومت کی بجائے امریکی عوام سے اس طرح مخاطب ہیں:

''آپ مزاحمت کی شاندار تاریخ کے امین ہیں۔آپ کو یہ یاد رکھنے کے لیے فقط ہووارڈ زنکی کتاب ''امریکہ کی عوامی تاریخ''(A People History of the United States) کا مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔آپ میں سے سینکڑوں اور ہزاروں لوگ ایسے ہیں جنہوں نے بہت طاقتور پروپیگنڈے کو ناکام بنایا ہے اور اپنی حکومت کے خلاف بڑی سرگرمی اور جرات سے لڑ

رہے ہیں۔امریکہ میں حد سے بڑھتی ہوئی حب الوطنی کی فضا میں امن وانصاف کے لیے جدوجہد کرنا کسی عراقی، افغانی یا فلسطینی مجاہد سے کم بہادرانہ کام نہیں ہے جو اپنی مادروطن کے لیے جان و تن کی بازی لگائے ہوئے ہیں۔ اگر آپ سینکڑوں، ہزاروں، بلکہ لاکھوں کی تعداد میں حق و انصاف کی اس جنگ میں شریک ہوتے ہیں تو پوری دنیا خوشی سے آپ کا استقبال کرے گی اور آپ محسوس کریں گے کہ سفاک ہونے کے مقابلے میں شریف النفس ہونا کس قدر خوبصورت ہے اور خوفزدہ ہونے کی نسبت مطمئن اور محفوظ ہونا کتنی اچھی بات ہے۔تنہا ہونے کی بجائے دوستوں کی صحبت میں ہونا اور نفرتیں پالنے کی بجائے محبتوں کو پروان چڑھانا کتنی اصلی اور کھری بات ہے۔''(۶)

فیض کا انقلابی آدرش ہمیشہ امن کا متلاشی رہا۔انہوں نے جمالیات کے تحفظ کے لیے بدصورتی کے راستے میں مزاحم ہونے کو شرف انسانیت خیال کیا۔ماسکو میں بین الاقوامی لینن امن انعام کی پرشکوہ تقریب میں فیض اپنے آدرش کا اعادہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''امن اور آزادی بہت حسین اور تابناک چیزیں ہیں اور یہ سبھی تصور کر سکتے ہیں کہ امن گندم کے کھیت ہیں اور سفیدے کے درخت، دلہن کا آنچل ہے اور بچوں کے ہنستیہاتھ، شاعر کا قلم ہے اور مصور کا موئے قلم، اور آزادی ان سب صفات کی ضامن اور غلامی ان سب خوبیوں کی قاتل ہے جو انسان اور حیوان میں تمیز کرتی ہے۔یعنی شعور اور ذہانت، انصاف اور صداقت، وقار اور شجاعت، نیکی اور رواداری۔۔اس لیے بظاہر امن اور آزادی کے حصول اور تکمیل کے متعلق ہوشمند انسانوں میں اختلاف کی گنجائش نہ ہونا چاہیے انسانیت کی ابتداء سے اب تک کے ہر عہد اور ہر دور میں متضاد عوامل اور قوتیں برسرِعمل اور برسرِ پیکار رہی ہیں۔ یہ قوتیں ہیں تخریب وتعمیر، ترقی وزوال، روشنی اور تیرگی، انصاف دوستی اور انصاف دشمنی کی قوتیں۔لیکن ساتھ ہی ساتھ آج کل انسانی مسائل اور گذشتہ دور کی انسانی الجھنوں میں کئی نوعیّتوں سے فرق بھی ہے۔دور حاضر میں جنگ سے دو قبیلوں کا باہمی خون خرابہ مراد نہیں ہے، نہ آج کل امن سے خون خرابے کا خاتمہ مراد ہے۔آج کل جنگ اور امن کے معنی ہیں امن آدم کی بقا اور فنا۔بقا اور فنا، ان دو الفاظ پر انسانی تاریخ کے خاتمے یا تسلسل کا دارومدار ہے.....تو کیا انسانوں میں ذی شعور، منصف مزاج اور دیانتدار لوگوں کی اتنی تعداد موجود نہیں جو سب کو منوا سکے کہ یہ جنگی اڈے سمیٹ لو۔ یہ بم اور راکٹ، توپ اور بندوقیں سمندر میں غرق کر دو اور ایک دوسرے پر قبضہ جمانے کی بجائے سب مل کر تسخیر کائنات پر چلو۔''(۷)

فیض نے محمود الظفر اور رشیدہ جہاں کی وساطت سے ''کمیونسٹ مینی فیسٹو'' کا مطالعہ کر کے مارکس کے نظریات کی روح کو سمجھ لیا اور اپنی ذات کی محدود دنیا سے نکل کر وسیع انسانی برادری کا غم اپنا لینے پر قادر ہو گئے۔فیض لکھتے ہیں:

''پہلا سبق جو ہم نے سیکھا تھا کہ اپنی ذات کو باقی دنیا سے الگ کر کے سوچنا اول تو ممکن ہی نہیں اس لیے کہ اس میں ہر حال گرد و پیش کے تجربات شامل ہوتے ہیں اور اگر ایسا ممکن ہو بھی تو انتہائی غیر سود مند فعل ہے کہ انسانی فرد کی ذات اپنی سب محبتوں اور کدورتوں، مسرتوں اور رنجشوں کے باوجود بہت ہی چھوٹی سی، بہت ہی محدود اور حقیر شے ہے۔ اس کی وسعت اور پہنائی کا پیمانہ تو باقی عالم موجودات سیاس کے ذہنی اور جذباتی رشتے ہیں۔ چنانچہ غم جاناں اور غم دوراں تو ایک ہی تجربے کے دو پہلو ہیں۔ اس نئے احساس کی ابتداء نقش فریادی کے دوسرے حصے کی پہلی نظم سے ہوتی ہے۔ اس نظم کا عنوان ہے ''مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ''۔'' **(۸)**

فیض اس شعری مجموعے میں اپنے انقلابی آدرش کو مخصوص لفظیات اور تراکیب کے موثر استعمال کے باعث قاری کو عالم وجد میں لے جا کر اپنے تخلیقی تجربے کا حصہ بنا لیتے ہیں۔ لفظیات و تراکیب کا یہ جمالیاتی مرقع کلام کی حسن و خوبی کے ساتھ ساتھ معنی کی ترسیل اور ابلاغ کا موثر وسیلہ بھی بن جاتا ہے۔ ''نقش فریادی'' کی تراکیب آبشارِ سکوت، آلام کی گرد، آئینہ دل، آوازِ پا، اکنمی دنیا، اندوہِ نہانی، احساس ذلت، انتظارِ بے انداز، بابِ قبول، بزمِ زندگی، بے خواب کواڑ، بے سود عبادت، پری خانہ، پر تمکین نگاہیں، تلخ جام، تکمیل غم، تلخیٔ مے، جلوۂ حسن، جانِ حزیں، جنونِ عشق، چاک گریباں، چشمِ میگوں، چاک دامن، حسنِ دو عالم، حسرتِ دید، حسن دلآرا، خزاں رسیدہ تمنا، خوابوں کی مقتل گاہ، دستِ قدرت، دلِ ناکردہ کار، درد کے پیوند، رنگ پیراہن، رنگِ رخسار، رسیلے ہونٹ، رہینِ غم جہاں، ریاضِ زیست، زلف کی موہوم گھنی چھاؤں، سازِ دل، سیال تصور، ستواں جسم، سازِ طرب، شاہدِ معنی، شاہ گدا نما، شورش گیتی، ضیائے حسن، طبع شاعر، ظلم کے بندھن، عرصہ دہر، عہد الفت، غرورِ حسن، غایتِ سود و زیاں، فرصت گناہ، فسانہ ہائے الم، فکرِ فردا، قحطِ عیش و مسرت، قصہ ہائے فکر و عمل، گناہ نگار نظر، لاکھ آرزوئیں، موضوع سخن، متاعِ لال و گہر، معصوم قاتل، ناصبور نگاہیں، نگاہ دیدہ سرشار، واقفِ لذت، ویران ءحیات، وسعتِ دید، ہجومِ یاس، ہمت التجا، یاد ہائے عہد ماضی وغیرہ وغیرہ جمالیات کے پیرائے میں قاری کے ذہن و دل کو رنگ و نور سے آشنا کر کے انہیں انقلاب اور مزاحمت کے ہالے کا اسیر بنا لیتے ہیں۔

فیض تاریخ کے جدلیاتی نظام پر یقین کامل رکھنے کے باعث استحصال کے ہر رویے سے خوف زدہ ہونے کی بجائے رجائیت کا پیغام دیتے ہیں۔ انقلابی آدرش کو مجسم صورت میں دکھانے کے باعث انہوں نے شاعری کے ذریعے کو وسیلہ اظہار بنایا۔ ڈاکٹر مبارک اس وسیلہ اظہار کی تحسین ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''مزاحمتی ادب صاحب اقتدار اور ظالم طبقوں کو ہمیشہ خوف زدہ رکھتا ہے۔ ان کے لیے اسلحہ سے زیادہ شاعروں کے نغمے و گیت اور ادیبوں کی تخلیقات ہوتی ہیں۔ اسلحہ کا اسلحہ سے مقابلہ کر سکتے ہیں مگر مزاحمتی ادب کے جواب میں ان کے پاس کوئی ادب نہیں ہوتا جو اس کا مقابلہ کر سکے۔ اس لیے چاہے کتابوں پر پابندیاں عائد کی جائیں، انہیں شاہراہوں پر جلایا جائے اور انہیں نصاب و ذرائع ابلاغ سے خارج کیا جائے۔ ایسی تحریریں خاموشی سے ہاتھوں ہاتھ پھیلتی رہتی ہیں اور دلوں میں منتقل ہوتی رہتی ہیں۔''**(۹)**

اس بحث کا حاصل فیض کے نمونہ کلام کو پیش کر کے ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ نقش فریادی کا مطالعہ ہمیں اس انقلابی نصب العین کے مختلف حوالوں کا ادراک دے جاتا ہے جس کے ذریعے ان کا ذاتی عشق آفاقی حیثیت اختیار کرنے کے باعث ان کو ''ثبت است بر جریدۂ عالم دوام ما'' کی صورت زندہ کر جاتا ہے:

نظم ''سرود''

موت اپنی ، نہ عمل اپنا ، نہ جینا اپنا
کھو گیا شورشِ گیتی میں قرینا اپنا
ناخدا دور ، ہوا تیز ، قریں کام نہنگ
وقت ہے پھینک دے لہروں میں سفینہ اپنا
عرصۂ دہر کے ہنگامے تہہ خواب سہی
گرم رکھ آتش پیکار سے سینہ اپنا
ساقیا رنج نہ کر جاگ اٹھے گی محفل
اور کچھ دیر اٹھا رکھتے ہیں پینا اپنا
بیش قیمت ہیں یہ غم ہائے محبت ، مت بھول
ظلمت یاس کو مت سونپ خزینہ اپنا (۱۰)

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

میں نے سمجھا تھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو غم دہر کا جھگڑا کیا ہے
تو جو مل جائے تو تقدیر نگوں ہو جائے
یوں نہ تھا میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے
جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے
اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے (۱۱)

نظم ''رقیب سے''

آ کہ وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ سے
جس نے اس دل کو پری خانہ بنا رکھا تھا
تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی، وہ رخسار، وہ ہونٹ
زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے
ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے
جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں
عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس وحرمان کے، دکھ درد کے معنی سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، رخ زرد کے معنی سیکھے
جب کہیں بیٹھ کے روتے ہیں وہ بیکس جن کے
اشک آنکھوں میں بلکتے ہوئے سو جاتے ہیں
ناتوانوں کے نوالوں پہ جھپٹتے ہیں عقاب
بازو تولے ہوئے منڈلاتے ہوئے آتے ہیں

جب کبھی بکتا ہے بازار میں مزدور کا گوشت
شاہراہوں پہ غریبوں کا لہو بہتا ہے
آگ سی سینے میں رہ رہ کے ابلتی ہے نہ پوچھ
اپنے دل پر مجھے قابو ہی نہیں رہتا (۱۲)

کتے

یہ گلیوں کے آوارہ بے کار کتے
کہ بخشا گیا جن کو ذوقِ گدائی
زمانے کی پھٹکار سرمایہ ان کا
جہاں بھر کی دھتکار ان کی کمائی
نہ آرام شب کو نہ راحت سویرے
غلاظت میں گھر، نالیوں میں بسیرے

جو بگڑے تو ایک دوسرے سے لڑا دو
ذرا ایک روٹی کا ٹکڑا دکھا دو
یہ ہر ایک کی ٹھوکریں کھانے والے
یہ فاقوں سے اکتا کے مرجانے والے
یہ مظلوم مخلوق گر سر اٹھائے
تو انسان سب سرکشی بھول جائے
یہ چاہیں تو دنیا کو اپنا بنا لیں
یہ آقاؤں کی ہڈیاں تک چبا لیں
کوئی ان کو احساس ذلت دلا دے
کوئی ان کی سوئی ہوئی دم ہلا دے(۱۳)

بول

بول کہ لب آزاد ہیں تیرے
بول ، زباں اب تک تیری ہے
تیرا ستواں جسم ہے تیرا
بول کہ جاں اب تک تیری ہے
دیکھ کہ آہن گر کی دکاں میں
تند ہیں شعلے ، سرخ ہیں آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے
پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن
بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم و زباں کی موت سے پہلے
بول کہ سچ زندہ ہے اب تک
بول، جو کچھ کہنا ہے کہہ لے(۱۴)

فیض کی یہ توانا آواز جو عظیم انسانی برادری کا آدرش لیے ہوئی ہے، ہمیں نوآبادیات اور ہر استحصالی نظام کے مکروہ عزائم اور ریشم و اطلس میں لپٹے بیانیوں کی اصل حقیقت کا شعور دے کر اس انقلاب اور مزاحمت کا حصہ بناتے ہیں جس کی اہمیت کا حوالہ دیتے ہوئے پروفیسر ممتاز حسین لکھتے ہیں:

''ہر بڑا ادیب اور ہر بڑا مفکر اپنی غیر معمولی بصیرت رکھنے کے باعث اپنے زمانے کی تاریخی حدود

سے بہت آگے سوچتا ہے۔ وہ کبھی بھی کوئی ایسی بات کہہ اٹھتا ہے جس سے صدیوں کا بنا بنایا نقشہ بگڑ جاتا ہے۔ اس کی پاداش میں اسے پرومیتھیس کی طرح چٹانوں سے باندھا جاسکتا ہے۔ برونوں کی طرح اس کو پھانسی دی جاسکتی ہے لیکن اس سے خیال فنا نہیں ہوتا''۔ **(۱۵)**

حوالہ جات

۱۔ سبط حسن، ادیب اور سماجی عمل، (کراچی: مکتبہ دانیال، ۲۰۱۶ء)، ص ۱۰۳

۲۔ گوپی چند نارنگ، ادبیات، (اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، جنوری تا مارچ ۲۰۰۹ء)، ص ۵۱۔۵۲

۳۔ وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء)، ص ۳۴۵

۴۔ ارون دھتی رائے، سرمایہ داریت، ریاستی جبر اور مزاحمت، (ملتان: سوجھلا برائے سماجی تبدیلی، ۲۰۱۲ء)، مترجم: امجد نذیر، ص ۹۰

۵۔ فیض احمد فیض، دست صبا، (لاہور: مکتبہ کاروان، س۔ن)، ص ۱۰

۶۔ ارون دھتی رائے، سرمایہ داریت، ریاستی جبر اور مزاحمت، ص ۱۶۸۔۱۶۹

۷۔ فیض احمد فیض، دست تہہ سنگ، (لاہور: مکتبہ کارواں، س۔ن)، ص ۱۰۔۱۴

۸۔ ایضاً، ص ۲۰

۹۔ مبارک علی، تاریخ کے بدلتے نظریات، (لاہور: تاریخ پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء)، ص ۱۴۸۔۱۴۹

۱۰۔ فیض احمد فیض، نقش فریادی، (لاہور: مکتبہ کاروان پریس، ۱۹۸۶ء)، ص ۴۹۔۵۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۶۸۔۶۹

۱۲۔ ایضاً، ص ۷۶۔۷۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۹۲۔۹۴

۱۴۔ ایضاً، ص ۹۵۔۹۶

۱۵۔ ممتاز حسین، نقدِ حرف، (کراچی: مکتبہ اسلوب ۱۹۸۵ء)، ص ۱۴۴

⊙ اسد عباس

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو و مشرقی زبانیں، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

⊙⊙ ڈاکٹر سید عامر سہیل

پروفیسر، شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

مابعد جدید افسانہ اور نیّر مسعود کی افسانوی مہارتیں

Abstract:

Naiyer Masud has masterly portrayed the social and cultural spectrum of life in his short stories. He has skillfully used various western narrative devices and techniques to enrich his stories with conflict and sense of alienation. This study attempts in general to analyze the use of various modern and postmodern narrative techniques in his works.

Keywords:

Modern, Post Modern Culture, Depiction, Fiction, Narrative, Techniques

مابعد جدید افسانے کا آغاز ۱۹۷۰ء کے آس پاس ہوتا ہے اور یہ زمانی ترتیب جدیدیت کے بعد ہے۔ مابعد جدیدیت کوئی ادبی تھیوری نہیں بلکہ ایک صورتِ حال ہے، ایک تاریخی دور ہے جس میں دنیا داخل ہو چکی ہے۔ مابعد جدیدیت نے کلاسکیت سے جدیدیت اور ساختیات سے لے کر مارکسزم، پھر پس ساختیات تک تمام ادبی تحریکوں اور مباحثوں کو اپنی لپیٹ میں لیا۔ کسی مخصوص منشور یا نقادوں کی فرمائش پر افسانہ لکھنے کی بجائے تخلیق کی آزادی پر زور دیا۔ مرکزیت، وحدت، یا کلیت پسندی کے مقابلے پر مقامیت، تہذیبی شناخت، قاری کی شراکت، دھڑوں سے آزادی اور ثقافتی بوقلمونیوں کو اہمیت دی ہے۔ یہ وہ دور تھا جب افسانے میں کہانی پن لوٹ رہا تھا، مگر کہانی پن کی واپسی ہی صرف اور صرف مابعد جدیدیت کی پہچان نہیں اس کے ساتھ اس دور کی اور بھی بہت سی تکنیکس تھیں جن میں تجریدیت، علامت نگاری، مغربی اثرات، نقادوں کی حکم پروری وغیرہ ان سب سے انحراف کرنا ہی مابعد جدید افسانے کی پہچان ہے۔ مابعد جدید افسانے کی طرف رغبت اور علامت و تجریدیت کی بے دخلی کے سیاسی اسباب بھی تھے جو اس دور کے زمانی سانحات کے ساتھ منسلک ہیں مثلاً ۱۹۷۱ء میں مشرقی پاکستان کا الگ ہو جانا ایک ایسا سانحہ تھا جس میں رمز و اشارہ میں بات کرنا بے سود ٹھہرا۔ نظریات کا چھپا ہوا چہرہ سامنے آ گیا تو پھر براہ راست بات کرنے کا چلن عام ہوا۔

پھر ریڈیو کا دور ختم ہونے کو آیا اور آواز کا تاثر پیدا کرنے کے لیے ایسے ڈائیلاگ لکھے جاتے تھے جن میں صوتی کرشمات دکھائے جانا مقصود تھا۔ ٹیلی ویژن کا دور عام ہوا میڈیا کا بول بالا ہوا فوٹو کی تکنیک اپنائی جانے لگی ایسے سین لکھے جانے لگے جس میں بات کو ادھورا چھوڑ کر دوسری بات کا آغاز، چہروں کے تیور اوراق پر اُتارے جانے لگے۔ یہ تمام امتیازات ہمیں ۷۰ء کی کہانی کے بعد نظر آتے ہیں اس دور میں غیاث احمد گدی، انور خان، سلام بن رزاق، انور قمر، نیّر مسعود، اختر یوسف، شموئل احمد، انیس رفیع، ذکیہ مشہدی، محمد مظہر الزمان خان، شوکت حیات، سید محمد اشرف، طارق چھتاری اور خالد جاوید جیسے لوگوں کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

فکریاتِ نیّر مسعود میں مابعد جدید افسانے کی جھلک ہمیں بہت واضح نظر آتی ہے کہانی کے پلاٹ میں بھی نیّر مسعود نے اپنی انفرادیت بہت واضح کی۔ جہاں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے ہاں تہذیبی ثقافت داستانوی متھ سے ترتیب پا رہی ہے اور افسانے میں کہانی بھی موجود ہے، وہیں پر نیّر مسعود تہذیبی ثقافت، ہند اسلامی تہذیب اور پھر بطور خاص لکھنؤ کی تہذیب اور سماجیات کو افسانے میں سمو دیتے ہیں۔ نیّر مسعود کہانی کو پس منظر میں چلاتے ہیں اور سامنے کے منظر پر اُن کا بیانیہ ہے جس میں مقامی اور زمینی رنگ مزین ہیں۔ مابعد جدید افسانے سے پہلے بھی مقامی اور تہذیبی رنگ تھا، مگر یہاں ہمیں مقامی، ثقافتی اور تہذیبی رنگ وسیع تر معنوں میں ملتا ہے جہاں پر یہ دائرہ مائل بامرکز نہیں بلکہ ایک وسیع دائرہ بناتا نظر آتا ہے۔

سید محمد اشرف نے مابعد جدید افسانے کے بارے میں ایک رائے دی ہے جس کا ذکر یہاں ضروری ہے:

> ''مابعد جدید افسانے کی ایک صفت اور بھی ہے کہ یہ سماجی عوامل سے آنکھیں نہیں چراتا۔ ساتھ ہی ساتھ فرد کی تنہائی سے بھی اسے کوئی بیر نہیں ہے، موضوعات کا انتخاب اس کا مسئلہ نہیں اور کسی بھی تکنیک کا استعمال اسے کسی تعصب میں گرفتار نہیں کرتا۔ دراصل مابعد جدید افسانے کا پورا رویہ انحراف سے زیادہ انجذاب کا عکاس ہے۔''(۱)

نیّر مسعود کے ہاں مابعد جدید افسانے کے دیگر قرینوں کے ساتھ ساتھ خارجی واقعات کو لوک ادب، تلمیحاتی انداز اور حکایاتی اسلوب میں پیش کرنے کا ایک ڈھب نظر آتا ہے۔ سید محمد اشرف نے کہا ہے کہ:

> ''نیّر مسعود ثقافتی جزئیات نگاری میں اپنے معاصرین سے بہت آگے ہیں۔''(۲)

مثلاً ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' میں تہذیب کو محفوظ کرنے کے لیے تاریخ کا سہارا لیا گیا ہے۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' اور ''عطر کافور'' میں دیکھیں تو مابعد جدیدیت کے نمایاں اوصاف قولِ محال اور بیان میں ممکنہ تمام امکانات کی موجودگی، ذیلی قصوں کی موجودگی جس کی وجہ سے کثرتِ معنی کے اسباب پیدا ہوتے ہیں۔ نیّر مسعود کے افسانے کو جب بھی چھلکایا جائے اس میں ایک نیا رنگ ہی سامنے آتا ہے۔ نیّر مسعود کے ہاں جتنی تکنیکس کا استعمال ملتا ہے وہ مابعد جدید افسانے کے نمایاں اوصاف ہیں جن میں جادوئی حقیقت نگاری، واہماتی حقیقت نگاری، قولِ محال کا استعمال، بیانیات میں ممکنہ امکانات، جزئیات نگاری بطور کردار، آپ بیتی کی تکنیک، مضمون نما افسانے، فلیش بیک، پیش بندی، وغیرہ شامل ہیں۔ خود نیّر مسعود نئے افسانے کے بارے میں اپنے ایک مضمون ''اردو افسانے کا نیا منظر نامہ'' میں کہتے ہیں:

''نیا افسانہ نگار دیکھتا ہے کہ دنیا اب بھی ظالم اور مظلوم، جابر اور مجبور، استحصال کرنے اور استحصال کا شکار ہونے والوں میں بٹی ہوئی ہے۔ لیکن پہلے یہ سب سامنے کا کھیل تھا، اب پس پردہ ہو کر ایک پیچیدہ اور نازک فن بن گیا ہے۔ پہلے ایسے واقعات بہت پیش آتے تھے اور اُن پر افسانے بن جاتے تھے کہ مثلاً کوئی رکشا کسی کار سے چھو گیا تو کار والے نے نیچے اُتر کر رکشا والے کو مارتے مارتے ادھ مرا کر دیا اور سب دیکھتے رہے۔ اب یہ بھی ممکن ہے کہ رکشا والا موٹر کی ٹکر لگتے ہی لپک کر اس کا دروازہ کھولے اور موٹر نشین کو گریبان پکڑ کر نیچے کھینچ لے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ رکشا والے کی حمایت کرنے والوں کی بھیڑ لگ جائے اور موٹر کو آگ لگا دی جائے۔ انقلابِ عظیم معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ انقلاب ہے نہیں۔ اس لیے کہ ایک پیچیدہ نظام کے تحت موٹر والے اور رکشہ والے میں استحصال کرنے والے اور استحصال کا شکار ہونے والے کا وہ پُرانا رشتہ اسی طرح استوار ہے۔ سڑک کا یہ پُرفریب منظر اخبار کی رپورٹ کی رپورٹ بن کر ایک عام پریشان حال اور آسائشوں سے محروم شہری کو وقتی طور پر خوش کر سکتا ہے لیکن ایک ذہین افسانہ نگار اس سے دھوکا نہیں کھاتا۔ وہ اس ظاہر کے باطن کو دیکھ لیتا ہے اور اسے اپنی فکر کا مرکز بناتا ہے۔''(۳)

نیّر مسعود کے ہاں مابعد جدید عناصر کی کھوج لگانے میں سید محمد اشرف، طارق چھتاری، شافع قدوائی، شہنشاہ مرزا، تمثال مسعود کے مضامین پڑھے جا سکتے ہیں اور ''عطر کافور''، ''گنجفہ''، ''طاؤس چمن کی مینا''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ''سیمیا'' جیسے افسانوں میں ان عناصر کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

۶۰ء کے بعد جدید افسانہ جہاں فن اور فکر کی سطح پر متاثر ہوا وہیں پر ہیئت اور تکنیک کے حوالے سے بھی متاثر ہوا۔ ہیئت دراصل ایک ایسا سانچہ ہے جس میں کوئی بھی ادیب اپنی فکر کو تخلیقی عمل سے گزار کر منتقل کرتا ہے۔ ہم کسی بھی افسانے کو دیکھیں تو اس میں کردار واقعات کے ابلاغ کا ذریعہ بنتے ہیں اور یہ واقعات جو کرداروں کے ذریعے ادا کیے جاتے ہیں افسانے کا مواد ہیں، مگر یہ واقعات کسی تنظیم کے ساتھ پیش کرنا ہی ایک شکل وصورت مرتب کرنا ہے، جس کو ہم تکنیک کے ساتھ منسلک کرتے ہیں۔ ۶۰ء سے قبل افسانوں کی تکنیکوں میں کہانی، آغاز، وسط انجام اور انجام بھی ایسا جس میں ایک ڈرامائی عنصر ہو، جزئیات نگاری، حاضر کردار، تضاد اور تکرار کی تکنیک استعمال کی جاتی تھی، لیکن ۶۰ء کے بعد کے افسانے میں جب جدیدیت کا زمانہ آتا ہے تو یہاں ہمیں شعور کی رو سے واسطہ پڑتا ہے، کئی ایسی تکنیکس ہیں جو شعور کی رو سے جنم لے رہی ہیں۔ جدید افسانے کے خدوخال میں کردار اور پلاٹ کے غائب ہو جانے کا قصہ موجود ہے اور شعور کی رو کے باعث زمان ومکان کے اظہار کو بھی ضروری نہیں سمجھا گیا، واقعات میں کچھ ربط پر ہی اکتفا کیا گیا۔ شعور کی رو کے تحت جنم لینے والی تکنیکس میں واہماتی حقیقت نگاری، جادوئی حقیقت نگاری، تجریدیت، آزاد تلازمہ خیال اور اینٹی سٹوری شامل ہیں۔

نیّر مسعود کے افسانے بنیادی طور پر مابعد جدیدیت کے اثر میں آتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے سے پہلے چلی آنے والی روش سے ہٹ کر افسانے لکھے، اس کے باوجود اُن کے افسانے پڑھے جانے کے قابل ہیں اور پڑھے جا رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت کے تحت جو تکنیکس وجود میں آئیں اُن کے بارے میں نسیم عباس احمر نے کہا ہے کہ:

''مابعد جدیدیت کے اثر وثمرات افسانے میں بھی چند تکنیکوں کی صورت میں جلوہ افروز ہوئے جن
میں بیانیہ عرصہ تکنیک، بین المتنیوت، قولِ محال، اور باطنی آوازوں کی تکنیک شامل ہیں۔''(۴)

اس کے علاوہ اردو افسانے پر مغربی ادب کے اثرات کا بہت عمل دخل ہے لہٰذا جہاں جہاں دیگر اصنافِ ادب نے مغرب سے کچھ تکنیکس حاصل کی ہیں اسی طرح افسانے میں بھی کچھ مغربی تکنیکس سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اِن تکنیکس میں مضمون نما افسانے کی تکنیک، اسکرپٹ نگاری، سوانحی تکنیک، داستانی تکنیک، اسکیچ نگاری، ضمیمہ نگاری، ریپوتاژ، کی تکنیکس قابلِ ذکر ہیں۔

نیّر مسعود کے فن کی تفہیم کے لیے ہم نے ہئیت کو زرا وسیع معنوں میں لیا ہے جس میں تکنیک کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ افسانوی ادب میں ضرورتِ اظہار کے لیے ہیئتوں کا جنم لینا یا متروک ہو جانا کوئی نئی بات نہیں افسانے کی ابتدا سے ہی یہ ہوتا چلا آ رہا ہے۔ کچھ ہئیتیں عصری تقاضوں کا ساتھ نہیں دے پاتیں اور اور کچھ عصری تقاضوں کے موزوں اظہار کے لیے ایجاد کی جاتی ہیں۔ نیّر مسعود نے ۶۰ء سے قبل افسانوی تکنیکس سے استفادہ بہت کم کیا ہے۔ روایت کے طور پر کچھ تکنیکس اُن کے فن میں شامل ضرور ہوں گی جن سے کچھ نہ کچھ استفادہ بھی کیا ہوگا، مگر اُنھوں نے زیادہ تر جدید یورپی ادب کی تکنیکس اور مابعد جدید افسانوی تکنیکس سے تخلیقی متن سنوارا ہے۔

داستان کی تکنیک دیکھیں تو اُن کے افسانوں میں جو سحر زدہ ماحول ابھرتا ہے اس سے ایک داستانوی ماحول تخلیق ہوتا ہے جیسے الف لیلیٰ کی کہانیوں کا سلسلہ ہوا اور ایک افسانے کا کچھ حصہ دوسرے افسانے میں شامل ہو جاتا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ ایک سلسلہ ہے جو ابھی تک چل رہا ہے اور تمام افسانے ایک بڑی داستان کے چھوٹے چھوٹے قصے محسوس ہوتے ہیں۔ پھر کرداروں کے اعمال وافعال میں یکسانیت، واحد متکلم راوی کا ہر افسانے میں پایا جانا اسرار وطلسم اور بھید بھرا بیانیہ یہ تمام اوصاف افسانے کے اندر داستان کا ماحول پیدا کرتے ہیں۔

ہئیت کے علاوہ کچھ عناصر ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے استعمال سے ایک صنف کی حد دوسری صنف میں داخل ہوتی نظر آتی ہے، مثلاً اُن کے افسانوں میں طلسم، خوف، سحر زدگی، ذیلی قصے، مافوق الفطرت عناصر، واہمے، جانوروں اور پرندوں کے نام، مہماتی پلاٹوں کا استعمال نظر آتا ہے جس سے اُنکے افسانوں پر داستان کے اسلوب کا گمان ہوتا ہے، مگر کچھ عناصر ایسے بھی ہیں جن سے یقین ہو جاتا ہے کہ یہ افسانے، افسانے ہی ہیں داستان نہیں ہیں مثلاً داستانوں میں جن، پری، بھوت، دیو، کرداروں کی عیاریاں وغیرہ، مگر نیّر مسعود کے افسانوں میں ایسے عناصر نہیں ہیں۔ یہاں افسانے میں واقعات ایسے ہیں جو حقیقت سے قریب ہیں۔ داستان کا بیانیہ نا قابلِ یقین حد تک مشکوک ہوتا ہے۔ یہاں داستانوی فضا واقعات کی مدد سے نہیں صرف الفاظ کی بنا پر قائم کی جاتی ہے۔ ان افسانوں میں فضا اتنی گھمبیر صورتِ حال اختیار کر لیتی ہے کہ افسانے کے اندر چھپا ہوا مفہوم یا موضوع مکمل طور پر کھل نہیں پاتا بلکہ تحیر اور خوف کی فضا میں چھپا رہتا ہے۔ نیّر مسعود کے ہاں داستانوی تکنیک کے بارے میں فیاض رفعت نے اپنے مضمون ''کتھا دیش کا راوی: نیّر مسعود'' میں بہت خوبصورت بات کی ہے:

''میرا خیال ہے کہ نیّر مسعود کی تحریروں کو آزادانہ طور بھی سمجھنے کی سعی مشکور کی جانی چاہیے۔ مشرق

میں فکشن کی روایت پر نظر ڈالیں تو پُران اور ویدوں کی تخلیق سے لے کر ''شاہنامہ فردوسی''، ''طلسم ہوش ربا'' اور ''الف لیلیٰ'' سے لے کر ''پنچ تنتر'' اور ''جاتک کتھاؤں'' تک حیرت زا کائنات تمام راعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ جادوئی کرشمہ سازی اوعیاری کے لیے طلسم ہوش ربا اسرارانگیزی اور مافوق الفطرت عناصر کے لیے ''الف لیلیٰ''، رزم آرائی کے لیے ''شاہنامہ فردوسی'' موجود ہیں، جن کے حوالوں سے مشرق ومغرب کا افسانوی دفتر مہر ومہہ کی طرح درخشاں اور روشن ہے۔ ان سب پر مستزاد حق وباطل کی کشاکش پر مبنی ''رامائن'' اور ''مہابھارت'' جیسے عظیم پُرشکوہ رزمیوں کی تخلیق ہمارے وجدان کی مسحور ومبہوت کر دیتی ہے۔ نیّر مسعود نے شعوری یا غیر شعوری طور پر مشرق کے داستانوی ادب کو مرکز خیال بنایا ہے۔ سحر واسرار اور طلسم اُن کے افسانوں کا حاوی استعارہ ہے۔''(۵)

نیّر مسعود کے افسانوں کے واقعات کبھی اس دنیا کے محسوس ہوتے ہیں اور کبھی کسی اَن دیکھے جہان کے نقوش مرتب کرتے دکھائی دیتے ہیں جہاں دہشت ڈراؤنے خوابوں میں بدل جاتی ہے۔ کردار اچانک غائب ہوجاتے ہیں مثلاً ''بگولا'' میں دیکھیں کے کس طرح زمین پر مٹی کا الٹا بھنور پڑتا ہے اور کردار غائب ہوا جاتا ہے۔ مختلف قسم کے غیر مانوس پودوں، باغوں اور پھلوں کا ذکر پایا جاتا ہے۔ کچھ ایسے اساتذہ کا ذکر پایا جاتا ہے جو ایسے کمالات رکھتے ہیں جواب داستانوں کا حصہ ہیں اس لیے یہ کردار بھی داستانوی کرداروں کے مماثل لگتے ہیں۔ افسانے میں کچھ کردار غائب ہوجاتے ہیں یا پاگل ہوجاتے ہیں یا جنگل کی طرف نکل جاتے ہیں اور کسی دوسرے افسانے میں ظاہر ہوتے ہیں یعنی ان کو کوئی اور جنم ملتا ہے اور ایک موہوم پراسراریت ہر کردار کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ واقعات موجودہ اور مانوس دنیا سے ایک اجنبیت کا تاثر سامنے لاتے ہیں:

''بادشاہ اب پھر ہاتھیوں کی باتیں کر رہے تھے اور میں قفس سے کچھ ہٹ کر کھڑا ہوا تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر پہلے تو مجھے ایسا محسوس ہوا تھا کہ میں اچانک سکڑ کر بالشت بھر کا ہوگیا ہوں، لیکن اب یہ معلوم ہو رہا تھا کہ میرا بدن پھیل کر اتنا بڑا ہوا جا رہا ہے کہ میں کسی کی بھی؛ نظروں سے خود کو چھپا نہیں پاؤں گا۔ میں مٹھیاں بھینچ بھینچ کر سکڑنے کی کوشش کر رہا تھا۔ اس کشمکش میں مجھے پتا بھی نہیں چلا کہ بادشاہ کب واپس گئے، جب میں چونکا تو طاؤس چمن میں سناٹا تھا۔ صرف قفس کے اندر اُڑتی میناؤں کے پروں کی آواز آ رہی تھی۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''طاؤس چمن کی مینا''، ص ۱۶۰)

داستانوں میں کئی مقامات پر ایسے کردار ملتے ہیں جو کسی مہم پر یا خفیہ مقصد پر مامور ہوتے ہیں لہذا وہ اپنے مقصد کے سامنے کسی اور بات کی طرف مائل نہیں ہوتے نیّر مسعود کے ہاں بھی کرداروں کی ایسی ہی صورتِ حال ہے وہ اپنے مقاصد کے حصول میں بہت پکے ہیں، بعض افسانوں کے پلاٹ جاسوسی کہانیوں کے پلاٹ جیسے ہیں اور کردار بھی مہم جوئی کے اوصاف سے بھرپور ہیں۔ اُن کے بعض افسانوں میں فلسفیانہ اور دانشورانہ عناصر پائے جاتے ہیں، بعض کرداروں کے

مکالمے پند و نصاح سے بھرپور ہیں جن کی وجہ سے داستانوں کے اندر پند و نصاح کا نظام سامنے آجاتا ہے۔ مثلاً:

''آخر مجھے محسوس ہوا کہ اب وہ میری جانب دیکھ رہا ہے اور کچھ کہنے والا ہے۔

''کہتے ہیں تم یہاں روز آتے ہو''، اس نے کہا۔

''یہ جگہ مجھے اچھی لگتی ہے۔''

''اور دریا بھی روز جاتے ہو۔ دریا بھی" وہ کچھ کہتے کہتے رک گیا، پھر بولا ''دریا کے کنارے رہ کر تم دنیا سے الگ نہیں رہ سکتے۔'' (سیمیا، ''سیمیا''، ص۱۴۴)

''جو دروازے پابندی کے ساتھ بند کیے جاتے ہیں ان کا کھلا رہ جانا ٹھیک نہیں ہوتا۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''تحویل''، ص۱۰۶)

داستانوں میں ایک اور رنگ بہت چھایا ہوتا ہے کہ بادشاہوں کے قصے کہانیاں بیان کی جاتی ہیں جس میں بادشاہ کی حاکمیت، ذہانت، حسن، شجاعت کو ہر طرح سے غالب دکھایا جاتا ہے اور اس کی تعظیم کے طور طریقے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ رنگ ہمیں نیّر مسعود کے افسانوں میں بھی نظر آتا ہے مثلاً:

''حضورِ عالم اور زیادہ جھک گئے، میں بادشاہ کے چہرے کی طرف نہیں دیکھ رہا تھا، کوئی بھی نہیں دیکھ رہا تھا۔ سب آنکھیں جھکائے، ہاتھ باندھے کھڑے تھے۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''طاؤس چمن کی مینا''، ص۱۵۰)

اکثر داستانوں میں دیکھنے میں آتا ہے کہ بادشاہوں کے نزدیک کسی کو بے وجہ قتل کر دینا عام بات تھی۔ ایک ایسا رعب اور دبدبہ دکھایا جاتا ہے کہ معمولی سی غلطی پر سر تن سے جدا کر دیا جاتا تھا۔ ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، میں ایک جملہ دیکھیں:

''تم نے کہا تھا اسے مرنا پڑا''، میں نے پوچھا۔

''ہاں۔ صحرائی مہم کی تاریخ سلطان کو پسند نہیں آئی تھی''۔

(عطر کافور، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ص۵۵)

پھر ہر داستان کے اندر کسی نہ کسی بادشاہ، شہزادے یا شہزادی کے حسن کا اتنا چرچا ہوتا کے عالم میں اس کی مثال نہ ہوتی تھی اور اسی سے ایک مہم یا داستان کے واقعے کی بنیاد رکھی جاتی جس کو طول دے کر پوری داستان میں پھیلایا جاتا اور ذیلی واقعات منسلک کیں جاتے ہیں۔ دیکھیں:

''حسن آباد کے بادشاہ کا بیٹا کچھ تو تھا بھی خوبصورت اور کچھ دوسروں نے تعریفیں کر کر کے اس کو یقین دلا دیا تھا کہ دنیا میں کوئی اس کے برابر حسین نہیں۔ وہ جب اپنے مصاحبوں ندیموں میں بیٹھتا تو اُن سے دنیا کے حسینوں کا حال پوچھتا۔ سب کسی نہ کسی کا ذکر کرتے، خوب تعریفیں کرتے اور آخر میں کہتے:

''مگر حضور کا جواب نہیں۔'' (دھول بن، ''اِلا چا بیگ''، ص۱۰۹)

اگر ہم داستان کے اندر دیکھیں تو بہت سارے مقامات پر ایسی چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے جس کا تعلق ہماری دنیا سے نہیں ہوتا محض خیالات کی اُڑان ہوتی ہے جس کو اپنی مرضی سے شکل دے کر ایک جانور یا پرندہ یا پھر کوئی اور غیبی مخلوق

بنالی جاتی ہے۔تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل کی ذرخیزی سے اس میں ایسی صلاحتیں پیدا کرتا ہے کہ قاری کو اس کے ساتھ دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے یہ سارا عمل قاری کی نفسیات کو مختلف حوالوں سے متاثر کرنا ہے، کیوں ہم بنیادی طور پر اپنے سے طاقت ور چیزوں سے مرعوب ہو جاتے ہیں اور یہ بھی مشرقی تہذیب کی تاریخ کا ایک پہلو ہے جس میں بہت ساری دیویاں اور دیوتاؤں کا ذکر ملتا ہے۔نیّر مسعود کے ہاں داستانوی تکنیک کا تصور خالصتاً مشرقی تہذیب سے اخذ شدہ ہے:

''اب شکلوں کی یلغار ہوئی۔ مجھ سے چند قدموں کے فاصلے پر ایک شہابا زایک طرف کے پر پھیلائے اس طرح ٹھٹک ٹھٹک کر بڑھ رہا تھا جیسے اُس کی سمجھ میں نہ آ رہا ہو کہ کس رُخ سے میرے قریب آئے۔اُس کے کچھ پیچھے اور زرا بلندی پر ایک دریائی گھوڑے نے منھ کھولنا شروع کر دیا تھا۔اس کے برابر ایک لپٹی ہوئی چادر تھی جسے کئی صحرائی چوہے اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ ان کے متصل شعلوں میں گھرا ہوا ایک محمل جس کے پھندنے اِدھر اُدھر اڑ رہے تھے۔یہ سب کچھ میری طرف چلا آ رہا تھا اور اس سب کے پیچھے اور اس سب سے زیادہ سیاہ ایک چھ ٹانگوں والا جانور جس کی چار ٹانگیں چھوٹی، دو لمبی تھیں۔ اس کا دہانہ نیچا اور پشت اس سے بہت، کوئی چار گنی، اونچی تھی۔'' (سیمیا، ''سیمیا''، ص۱۰۶)

''یہ درشت آنکھوں والا بچہ تھا جس کے دونوں ہاتھ غائب تھے۔کوئی حادثہ نہیں، وہ ہاتھوں کے بغیر ہی پیدا ہوا تھا۔'' (سیمیا، ''سیمیا''، ص۱۱۰)

نیّر مسعود کے افسانوں میں مختلف جنتر منتر اور جادو ٹونوں کا ذکر بھی ملتا ہے۔''سیمیا'' کی فضا ایسی ہے جس میں جادو کے حوالے سے بہت سے اعمال کا ذکر کیا گیا ہے۔کالی بلی، کالے کتے کو کھلانے سے بارش کے امکانات کی کوشش اور کھوپڑیوں پر عمل کیے جاتے ہیں۔دوشیزہ کا استعمال بہت کیا گیا ہے جس بارے میں سکندر احمد خان نے کہا ہے کہ:

''اگھور سادھنا کے پانچ عناصر میں سے ایک مُتھن ہے اور اس کے لیے ایک دوشیزہ کی ضرورت ہوتی ہے۔''(۶)

''سیمیا'' کو ان جنتر، منتر اور تنتر کے حوالے سے دیکھا جا سکتا ہے۔مثلاً

''اس کا اثر یہ ہے کہ جب بھی ان میں سے کسی ہڈی کو چلتی ہوئی ہوا میں لٹکاؤ گے اسی وقت بادل آئے گا اور برسے گا۔ہڈی کو چھپا لو گے تو پانی کا برسنا موقوف ہو جائے گا اور بادل کا نشان بھی نہ رہے گا۔'' (سیمیا، ''سیمیا''، ص۱۶۸)

نیّر مسعود کے افسانوں کی یہ فضا دیکھتے ہوئے نطشے کا ایک قول دوہرانے کا جی چاہتا ہے۔ The world becoming a fable حقیقی دنیا داستان کی شکل اختیار کرتی جا رہی ہے۔ناصر عباس نیر نے بھی نیّر مسعود کے ہاں پائی جانے والی داستانوی فضا کا ذکر یوں کیا ہے:

''اُن کا شمار سماجی حقیقت نگاروں میں نہیں کیا جا سکتا۔البتہ طلسماتی حقیقت نگاروں کی اصطلاح اُن کے فنی امتیازات کی شناخت کے لیے زیادہ موزوں ہے۔''(۷)

شہناز رحمٰن، ناصر عباس نیر، عتیق اللہ، غفور شاہ قاسم، ڈاکٹر ضیاء الحسن، مہدی جعفر، عرفان صدیقی، پروفیسر قاضی افضال حسین نے نیّر مسعود کے ہاں داستانوی عناصر، طلسم، تحیر اور خوف پر بات کی ہے۔

نیّر مسعود کے ہاں اگر داستانوی تکنیک کو دیکھنا ہو تو ''عطر کافور''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ''نُدبہ''، ''طاؤس چمن کی مینا''، ''شیشہ گھاٹ''، ''تحویل''، ''سیمیا''، ''جانشین''، ''مراسلہ''، ''بائی کے ماتم دار''، ''پاک ناموں والا پتھر''، ''آزاریان''، ''بگولا''، ''وقفہ''، ''ساسان پنجم'' اور بطور خاص ''الا چا بیگ'' ایسا افسانہ ہے جس میں داستانوی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ اکثر داستانوں میں ایک کلیدی جملہ یا پہیلی رکھ دی جاتی ہے جس میں کوئی ذہانت کا پہلو مخفی رکھا جاتا ہے، کیوں کہ زمانہ قدیم میں لکھاری کے پاس یہ منصب تھا کہ وہ کوئی نئی بات، علم و دانش کی بات قاری تک پہنچائے۔ اس منصب کی جھلک یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے:

> ''اس حصے میں صرف ایک کبڑی بڑھیا سامنے بوریے پر ایک پرانا صندوقچہ لیے بیٹھی ہوئی تھی اور کچھ کچھ دیر بعد آواز لگاتی:
>
> ''لے تو پچھتائے، نہ لے تو پچھتائے۔'' (دھول بن، ''اِلا چا بیگ''، ص ۱۱۰)

داستانوں میں ایک اور پہلو بھی اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ داستان کو طول دینے کے لیے قصے بیان کیے جاتے ہیں جس کی وجہ سے ماضی کی طرف پلٹاؤ اچانک سامنے آجاتا ہے اور قصہ کے اندر قصہ بیان کرنے کا ایک فطری رجحان سامنے آتا ہے۔ نیّر مسعود کے ہاں داستانوی تکنیک کے رچاؤ کے لیے قصہ گوئی کا رنگ بھی موجود ہے۔

> ''یہ قصے پشتوں سے چلے آرہے تھے اور شاید اتنے ہی پرانے تھے جتنی نوروز کی دکان۔ ہر قصے کا خاتمہ اسی پر ہوتا تھا کہ ہر نوروز کے پاگل ہونے سے پہلے یہ آواز ضرور سنی گئی ہے۔ کسی کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس آواز نے کیا کہا ہے، مگر مشہور تھا کہ نوروز کی دکان کا ہر مالک کبھی نہ کبھی اسے سمجھ لیتا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا اور پاگل ہو جاتا تھا، یا پاگل ہو جاتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا۔'' (طاؤس چمن کی مینا، ''تحویل''، ص ۹۹)
>
> ''اب انھوں نے ایک کھلاڑی کا قصہ چھیڑ دیا جو میں نے ان سے اب تک نہیں سنا تھا۔ یہ قصہ وہ بڑے جوش کے ساتھ سنا رہے تھے، شاید اس لیے کہ اس کھلاڑی کے کئی گھوڑے ریس میں دوڑتے تھے۔ قصہ سناتے سناتے وہ ایک بار پھر ٹھٹک گئے اور اپنی کمزور آنکھوں سے اِدھر اُدھر دیکھنے لگے۔''
>
> (گنجفہ، ''آزاریان''، ص ۲۲۷)

جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح انگریزی اصطلاح Magic realism کا اردو ترجمہ ہے، جو بیانیہ کی پیش کش کا Tool ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری بھی پہلی جنگِ عظیم کے بعد یورپ کے حساس اذہان کی اختراع ہے، بیانیہ کی یہ تکنیک بھی جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت اور پھر اس کے اثر سے نکلنے والی تکنیکس جن میں تجریدیت، ڈاڈا ازم، کیوبزم، آزاد تلازمہ خیال شعور کی رو وغیرہ بھی شامل ہے۔ اظہار کے حوالے سے یہ تکنیک راست گوئی کا متبادل بیانیہ ہے یعنی خیالات کو براہ راست بیان نہ کیا جائے۔ الفاظ کا چناؤ ایسا ہو جس میں اظہار و اشگاف نہ ہو۔

جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح کا آغاز جرمن نقاد فرانز رو نے ۱۹۲۵ء میں کیا۔ جادوئی حقیقت نگاری کے بارے میں نسیم عباس احمر نے بھی لکھا ہے کہ:

''اس تکنیک میں زمانے کی منتقلی، گتھا ہوا پلاٹ، خوابوں، اساطیر یا پریوں کے قصے کا ضمنی بیان، حیرت، صدمہ، ابہام، خوف کے ورائے حقیقت اور اظہاریت شامل تھی۔ نیّر مسعود اور دیویندر اِسّر کے افسانے، اس تکنیک کی عمدہ مثال ہیں۔''(۸)

نیّر مسعود کے افسانوں میں پائی جانے والی دنیا حقیقی ہونے کے باوجود انوکھی محسوس ہوتی ہے، کردار اچانک ظاہر ہوتے ہیں، اچانک غائب ہو جاتے ہیں۔ وہ جو دنیا اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں وہ متعدد وجوہات کی بنا پر اس دنیا سے مختلف ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری بنیادی طور پر حقیقت اور فنطاسی کا ایسا امتزاج ہے جس میں مافوق الفطرت عناصر، لوک کہانیاں، اساطیر وغیرہ کو عقلی تشکیلات کی مدد سے جدید کلچر کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے اور یہ تمام عناصر اُن کے ہاں واضح طور پر پائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر نور فاطمہ نے اپنے تنقیدی مضمون 'نیّر مسعود کے افسانہ 'طاؤس چمن کی مینا' کی تفہیم' میں کہا ہے کہ:

''نیّر مسعود کے افسانوں کو جو چیز منفرد اور ممتاز بناتی ہے وہ اُن کی جادوئی حقیقت نگاری ہے جسے انگریزی میں Magic realism کا نام دیا جاتا ہے۔''(۹)

کچھ اقتباسات ملاحظہ فرمائیں جن سے نیّر مسعود کے ہاں جادوئی حقیقت نگاری کو دیکھا جا سکتا ہے:

''پھر ایک گھومتا ہوا فانوس جس میں چھوٹے چھوٹے انسانی بدن لٹکے ہوئے تھے۔ فانوس گھومتے گھومتے رکا اور اب وہ ایک بڑا سا پھول تھا۔ پھول ایک جھٹکا کھا کر سیدھا میری طرف چلا اور بدرنگ دھبوں میں بکھرتا ہوا میرے پاس سے گذر گیا۔'' (سیمیا، ''سیمیا''، ص ۱۰۶)

''میں وہاں کام کرتا تھا کہ ایک دن مجھے ابا کی آواز سنائی دی، 'تم بھی میری روح کو تکلیف پہنچا رہے ہو'۔ کسی گھر کا پرانا رہنے والا جب مر جاتا ہے تو کچھ دن تک گھر میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ زیادہ تر سمجھ میں نہیں آتا کہ اس نے کیا کہا۔ لیکن اس آواز کا ایک ایک لفظ اتنا صاف تھا کہ مجھے یقین نہیں آ رہا تھا کہ بولنے والا مر چکا ہے۔ لیکن خیر، دوسرے ہی دن سے میں نے دکان پر جانا چھوڑ دیا۔ پھر آپ کی مہربانی سے۔'' (گنجفہ، ''پاک ناموں والا پتھر''، ص ۱۳۶)

نیّر مسعود کے افسانوں میں جادوئی حقیقت نگاری کے بارے میں عتیق اللہ کا تنقیدی مضمون ''اردو افسانے میں میجک رئیلزم اور اس کے آثار کا پس منظر'' اور شافع قدوائی کا مضمون ''نیّر مسعود کے فنی امتیازات'' اور مہدی جعفر کا مضمون ''نیّر مسعود کا فن اور شیشہ گھاٹ'' اور ڈاکٹر نور فاطمہ کا مضمون 'نیّر مسعود کے افسانہ 'طاؤس چمن کی مینا' کی تفہیم'' بہت اہم ہیں۔ اس کے علاوہ بھی جن ناقدین نے نیّر مسعود کے ہاں جادوئی حقیقت نگاری کے بارے میں بات کی ہے اُن میں غفور شاہ قاسم، عبدالعزیز ملک، ناصر عباس نیر، نسیم عباس احمر اور شہناز رحمٰن کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اُن کے افسانوں میں جادوئی حقیقت نگاری کے حوالے سے اہم افسانے ''طاؤس چمن کی مینا''، ''شیشہ گھاٹ''، ''نُدبہ''، ''مارگیر''،

''سیمیا''، ''مراسلہ''، ''تحویل''، ''اکلٹ میوزیم''، ''پاک ناموں والا پتھر'' ہیں۔

جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے کہ جادوئی حقیقت نگاری کی تعریف میں اساطیر کا یا جنوں پریوں کا ضمنی بیان شامل ہے اور یہ اظہارات ہمیں نیّر مسعود کے افسانوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ موت کے حوالے سے فضا کو خوف ناک بنانے کے ساتھ ساتھ خوف (Lemures) کے حوالے سے بہت سارے حوالے ملتے ہیں اور اس امر کا تعلق ان کی جائے پیدائش اُن کا لکھنؤ میں گھر ''ادبستان'' ہے جس کے ساتھ اُن کی بہت ساری ایسی یادیں منسلک ہیں، کیوں کہ اُن کا گھر قبرستان کی جگہ کے اوپر بنا ہوا تھا اور اس کے گھر میں کچھ ارواح کے اثرات تھے یہ اثرات اُن کے والد مسعود حسن رضوی ادیب کے ساتھ بھی منسلک تھے، جس میں ''اناؤ'' والے گھر میں صفات علی دادا جو کہ جن تھے وہ ادیب سے کئی بار ملے۔ اس بارے میں اپنے انٹرویوز میں نیّر مسعود نے ذکر کیا ہے، مہدی جعفر نے بھی اپنے مضمون ''نیّر مسعود کی افسانوی تحریک'' میں کہا ہے کہ:

> ''نیّر مسعود کے یہاں موروثی طور پر Genetically شاید یہ نقش منظّم اور مکمل ہو کر در آیا ہو، جسے غیر شعوری اظہار کے ذریعہ انھوں نے افسانوی بیانیہ میں منتقل کر دیا ہو۔ شاید یہی وجہ ہو جو اُن کے یہاں خود اس طرح کا کوئی نقش نہ بنا ہو۔ ویسے وہ اپنے آرٹ میں مختلف طرح کے نقش بناتے رہے ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ادیب کی جائے رہائش 'ادبستان' سے منسلک ارواح اپنا شدید اثر ڈال رہی ہوں۔ بقول نیّر مسعود یہ مکان قبرستان کے اوپر بنا تھا اور اُس کے ساتھ آسیب زدگی کی روایتیں وابستہ تھیں۔''(۱۰)

مزید یہ کہ ''دھول بن'' اور ''الاچا بیگ'' میں اساطیر کے حوالے دیکھے جا سکتے ہیں اور ''پاک ناموں والا پتھر'' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں اساطیری حوالے کو پتھر پر نام کندہ کروانے کی روایت کے طور پر ایک آفاقی رنگ عطا کیا گیا ہے۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں جانوروں یا پرندوں کو انسانی خصائص کے ساتھ منسلک کرنے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے، مثلاً ''طاؤس چمن کی مینا'' میں دیکھیں کہ مینا کو کس طرح پیش کیا جا رہا ہے۔ تنقیدی اصطلاحات کے مطابق اس کو فیبل Fable کہا جاتا ہے۔

> ''جہاں بھی وہ بیٹھتی، دوسری کئی مینائیں اس کے پاس آ بیٹھتیں اور اس طرح چہچہاتیں جیسے پوچھ رہی ہوں، بہن اتنے دن کہاں رہیں۔''
>
> (طاؤس چمن کی مینا، ''طاؤس چمن کی مینا''، ص۱۶۲)

واہماتی حقیقت نگاری کی بحث دراصل افسانوں میں وقوعوں کی بجائے واقعات سے نکلی ہے کہ نیّر مسعود افسانے میں وقوعے نہیں ڈالتے کہ یک دم چونکا دینے والی کیفیت پیدا ہو جائے اور اس کے اظہار کے لیے پھر جذباتی نثر لکھنا پڑے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اُن کے افسانوں میں واقعات ملتے ہی بہت کم ہیں بلکہ واہمات زیادہ نظر آتے ہیں جن سے التباسِ نظر کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ واہماتی حقیقت نگاری Hallucinatory Realism یہ اصطلاح میجک رئیلزم (جادوئی حقیقت نگاری) کے قریب نہ ہے، مگر واہمات نگاری کا ربط زیادہ تر خوابوں کے بیان کے ساتھ ہی ہے۔ دو عالمی جنگوں کے بعد یورپ میں تمام سطحوں پر شکستگی کے بعد ایک ردِعمل سامنے آتا ہے جس میں بہت ساری تحریکوں نے جنم لیا۔

جن میں الوسی نیٹری رئلزم بھی شامل ہے۔ یہ اصطلاح ادب میں ۱۹۷۰ء سے رائج ہے۔ داؤدراحت نے اپنے ایک مضمون ''واہماتی حقیقت (پس منظر، بنیادی مباحث اور خصوصیات)'' میں ایک وضاحت پیش کی ہے:

> ''واہمے بہت حیران کن ہوتے ہیں۔ یہ ایسی چیزوں کے خیال پر مبنی ہوتے ہیں جو فی حقیقت موجود نہیں ہوتی ہیں۔ سولہویں صدی میں جب Hallucination کا لفظ سامنے آیا تو اس سے مراد صرف ذہن کا معمولی تحیر تھا۔ بعد میں ایک فرانسیسی نفسیات دان جین ایٹن Jean Etinne نے ۱۸۳۰ء میں اسے موجود معانی عطا کیے۔''(۱۱)

اس مضمون سے ایک اور تعریف جو واہماتی حقیقت نگاری کی تفہیم کے لیے ضروری ہے:

> ''خارجی حقیقت کی عدم موجودگی میں پیدا ہونے والا خیال ایسی اشیا کو دیکھنا یا سننا جو وہاں پر موجود نہ ہوں۔''(۱۲)

واہمات کا پیدا ہو جانا ایک بے اختیار صورتِ حال ہے اور یہ خارجی کائنات سے جنم نہیں لیتے بلکہ خواب سے اور آنکھ کے پردوں میں موجود ہوتے ہیں، اور صرف نیّر مسعود ہی نہیں بہت سارے مشاہیرِ ادب اس تجربے سے گزرے ہیں جنھیں غیبی آوازیں مختلف موقعوں پر تنبیہ کرتی ہوئی سنائی دیتی تھیں۔ غیب سے آوازیں آتی ہیں جب کہ وہ اشخاص موجودہ زمانے میں موجود بھی نہیں ہوتے، مثلاً ''مسکن'' میں واحد متکلم راوی جب بچے کو گود میں اٹھا کر سیڑھیوں کے قریب پہنچتا ہے تو اسے اپنی پشت پر کوئی آواز سنائی دیتی ہے۔ ''دھول بن'' میں آندھیوں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کہیں پر مندروں کی گھنٹیوں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کچھ اقتباس دیکھیں:

> ''میں وہاں کام کرتا تھا کہ ایک دن مجھے ابا کی آواز سنائی دی، تم اب بھی میری روح کو تکلیف پہنچا رہے ہو۔ کسی گھر کا پرانا رہنے والا جب مرجاتا ہے تو کچھ دن تک گھر میں اُس کی آواز سنائی دیتی ہے۔'' (گنجفہ، ''پاک ناموں والا پتھر''، ص ۱۳۶)

واہماتی حقیقت نگاری کی نمائندہ خصوصیات میں ایک خوبی ''اسراریت'' ہے جس کے بارے میں داؤدراحت کہتے ہیں:

> ''اس مرکزی تصویر پر سب سے زیادہ ناقدین متفق ہیں کہ واہماتی حقیقت نگاری کا حاصل ادب ارفع درجے کی قرأت کا تقاضا کرتا ہے۔ یہی فیچر جادوئی حقیقت نگاری میں بھی ہے۔''(۱۳)

نیّر مسعود نے وجود کی سطح پر واہماتی حقیقت نگاری کو اپنایا ہے کیوں کہ اُن کا تہذیبی ورثہ ہندوستان کی ثقافت، مذہب اور اساطر سے ترتیب پاتا ہے اور اس پورے ماحول میں خود کو گم کر کے اپنی شناخت کے حوالے سے واہمہ سازی کرتے ہیں۔ نیّر مسعود کے ہاں واہماتی حقیقت نگاری کے بارے میں عتیق اللہ کا مضمون ''نیّر مسعود کی واہماتی افسانہ سازی'' بھی بہت اہم ہے۔ نیّر مسعود نے بھی انتظار حسین کی طرح Ontological Hallucinatory سے استفادہ اٹھایا ہے۔ ''بائی کے ماتم دار''، ''طاؤس چمن کی مینا''، ''تحویل''، ''سیمیا''، ''عطر کافور''، ''نُدبہ''، ''اکلٹ میوزیم''، ''شیشہ گھاٹ''، اور ''اوجھل'' ایسے افسانے ہیں جن میں واہماتی حقیقت نگاری کو دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانہ ''سیمیا'' کے اندر پورا داخلی ماحول پُراسرار ہے اور قدم قدم پر واہمات پیدا ہوتے ہیں جادوئی عمل کی بدولت روح کا ایک جسم سے دوسرے جسم

میں منتقل ہونا یہ ایسی چیزیں ہیں جو کوئی وجود نہیں رکھتیں اور اِن کا اظہار جس پیرائے میں کیا جاتا ہے اس سے واہمات پیدا ہوتے ہیں۔ چند اقتباسات دیکھیں:

''مجھے وہم ہونے لگا کہ پردے کے پیچھے سے ویران مکانوں والی خاموشی باہر نکل کر مجھ کو اپنی لپیٹ میں لے رہی ہے۔'' (عطر کافور، ''مراسلہ''، ص ۱۹)

''ایک لمحے کے لیے مجھے وہم ہوا کہ استاد اس کے کندھے پر ہاتھ رکھے کھڑا ہے۔ میں دیر تک چھوکری کی طرف دیکھتا رہا یہاں تک کہ وہ شرمانے لگی۔'' (عطر کافور، ''وقفہ''، ص ۱۰۶)

''میں جانتا تھا کہ سب نظر کے دھوکے اور میرے وہم ہیں۔ لیکن مجھ کو نظر کے دھوکے اصلی منظروں سے زیادہ، اور وہم حقیقتوں سے بڑی حقیقت معلوم ہوتے تھے۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''بائی کے ماتم دار''، ص ۱۶)

واہمات کی تقسیم حسیاتِ کے حوالے سے کی جاتی ہے۔ نیّر مسعود کے ہاں واہمات سمعی حوالے سے، لمسیاتی حوالے سے اور بصارت کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں چند مثالیں دیکھیں:

''میری ایڑی کو نرم کپڑے کا لمس محسوس ہوا۔ میں نے آنکھیں بند کیے کیے خم ہو کر سرخ پارچے کو اُٹھا لیا اور اس کا گولا بنا کر دور پھینکنے کو تھا کہ مجھے محسوس ہوا اس میں سے پھل کی خوشبو غائب ہو گئی ہے۔ میں اس اپنے نتھنوں کے قریب لایا اور مجھے شبہ ہوا کہ اس میں کوئی اور خوشبو موجود ہے۔''

(عطر کافور، ''وقفہ''، ص ۱۸۰۔۱۰۹)

''اس وقت ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ساری دنیا میں تیز روشنیاں پھیل گئی ہیں۔ صرف زرد آندھی میں مجھے کچھ کچھ ڈر لگتا تھا اس لیے کہ ایک دفعہ میں نے اس آندھی کے ساتھ کچھ انسانی آوازیں بھی سنی تھیں، یا شاید یہ میرا وہم ہو۔'' (دھول بن، ''دھول بن''، ص ۸۷)

فلیش بیک (Back shadowing) کہانی کی پختگی، کرداروں کی مضبوطی اور تجسس پیدا کرنے کے لیے مصنف عام طور پر یہ تکنیک استعمال میں لاتا ہے۔ حال کو ماضی سے اور ماضی کو حال سے منسلک کرنے کے لیے بیانیہ میں فلیش بیک کی تکنیک استعمال کی جاتی ہے۔ نسیم عباس احمر نے اپنی کتاب ''اردو افسانے کے نظری مباحث'' میں انتظار حسین کی ایک رائے کوڈ کی ہے۔ انتظار حسین نے فلیش بیک کے مختلف طریقے بیان کیے ہیں جن میں اول ماضی کا عکس ایسے دیکھایا جائے کہ تصویر قاری کے ذہن میں واضح ہو جائے، دوم واقعے کی تفصیل بیان ہوں، سوم ماضی اور حال کے واقعات میں ایک حد قائم کر دی جا سکے (۱۴)۔ اس تکنیک کے استعمال سے بعض اوقات ناسٹلیجا کی صورت حال بھی پیدا ہو جاتی ہے، مگر نیّر مسعود کے ہاں ناسٹلیجا کی صورت حال پیدا ہوتی نظر نہیں آتی۔ مہدی جعفر نے اپنے مضمون ''نیّر مسعود کا فن اور شیشہ گھاٹ'' میں Back shadowing کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس تکنیک کا استعمال نیّر مسعود کے افسانے ''سیمیا'' اور ''ندبہ''، ''دھول بن'' اور ''جرگہ'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ کچھ مثالیں دیکھیں:

''مجھے یقین تھا کہ وہ اپنی زندگی کی کہانی سنانے والا ہے، لیکن وہ خاموشی کے ساتھ چھت کو گھورتا

اور سوچتا رہا۔ پھر دوسری طرف گردن موڑ کر بولا۔'' (عطر کافور، ''وقفہ''، ص ۱۰۲)

افسانے میں یہیں سے حال کو ماضی کے ساتھ جوڑ دیا جاتا ہے۔

''دھول بن'' میں دیکھیں کہ صفحہ نمبر اٹھانوے پر مختار صاحب سے اصل واقعہ سنانے کو کہا جاتا ہے تو پھر وہ واقعہ سناتے ہیں جس سے افسانہ میں حال سے ماضی کی طرف پلٹنا نظر آتا ہے۔ اقتباس دیکھیں:

''آپ کو جو کچھ یاد آتا جائے، بے تکلف بتائیے'' میں نے کہا۔ ''ضرورت ہوگی تو بیچ میں کچھ پوچھ لوں گا۔'' اور مختار صاحب نے بتانا شروع کیا۔'' (دھول بن، ''دھول بن''، ص ۹۸)

اسی طرح ''جرگہ'' میں آخری صفحے پر دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ کہانی میں فلیش بیک کی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔

پیش قیاسی For shadowing اِس تکنیک سے مراد ہے کہ افسانے کی ابتدا میں کوئی ایسا جملہ دیا جائے جس سے افسانے کے ابتدائی جملوں سے کہانی کا انجام سامنے آجائے۔ نیّر مسعود کے ہاں اِس تکنیک کے بارے میں شافع قدوائی نے کہا ہے کہ:

> ''نیّر مسعود نے اس مرکزی موضوع کی ترسیل کے لیے مذکورہ فنی حربوں کے علاوہ افسانوی ادب کی ایک اور تکنیک For shadowing سے بھی استفادہ کیا ہے۔ For shadowing سے مراد یہ ہے کہ فن پارے کے ابتدائی حصے میں واقعات اور اطلاعات اس طرح ترتیب دی جائیں کہ اُن سے انجام کا اندازہ لگایا جاسکے یعنی پیش قیاسی کی جاسکے بہ الفاظ دیگر عنوان یا ابتدائی چند جملوں سے کہانی کے اختتام کا اندازہ لگایا جاسکے۔ اِس تکنیک سے کسبِ فیض کرنے والے افسانہ نگار عموماً کسی ایسے معنی خیز جملے سے کہانی کا آغاز کرتے ہیں جس میں انجام کا بلیغ اشارہ مضمر ہوتا ہے۔''(۱۵)

نیّر مسعود کے بیہت سارے افسانے کسی نہ کسی بلیغ اشارے سے ہی جنم لیتے ہیں اور یہ راز انجام پر جا کر افشا ہوتا ہے، مثلاً ''سیمیا'' کی ابتدائی لائنیں دیکھیں:

> ''تہوار ختم ہو چکا تھا اور اب لبِ دریا کوئی نہ تھا۔ رات کے الاؤ بجھے ہوئے تھے مگر اندھیرے میں اُن کے اندر دبی ہوئی آگ ہوا کے ہلکے جھونکوں سے کبھی کبھی روشن ہو جاتی تھی۔ میرے نتھنوں میں رہ رہ کر جلن ہو رہی تھی، جس کا مطلب یہ تھا کہ بعض الاؤ ابھی تک دھواں دے رہے ہیں۔''
>
> (سیمیا، ''سیمیا''، ص ۱۰۵)

اس افسانے کے ان ابتدائی جملوں سے ہی محسوس ہوتا ہے کہ افسانے میں کوئی ایسا عمل ہے جس میں جادو کا عمل دخل شامل ہے دریا کا کنارہ، اور لبِ دریا کسی کا نہ ہونا، رات کا وقت، الاؤ بجھے ہوئے، آگ جو کبھی کبھی روشن ہوتی ہے اور دھواں۔ ان تمام عناصر کو جس موضوع کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اُس کا اندازہ افسانے کے اختتام پر ہوتا ہے۔

اسی طرح اس تکنیک کا استعمال "وقفہ" میں بھی دیکھا جاسکتا ہے:

''ہمارے خاندان کی تاریخ بہت مربوط اور قریب قریب مکمل ہے، اس لیے کہ میرے اجداد کو اپنے

حالات محفوظ کرنے اور اپنا شجرہ درست رکھنے کا بڑا شوق رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے خاندان کی تاریخ شروع ہونے کے وقت سے لے کر آج تک اس کا تسلسل ٹوٹا نہیں ہے۔ البتہ اس تاریخ میں کوئی کوئی وقفہ ایسا آتا ہے۔'' (عطر کافور، ''وقفہ''، ص۸۹)

''مارگیر'' کا آغاز دیکھیں جس سے افسانے کے انجام کے بارے بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

''مارگیر! مارگیر!
رات کے سناٹے میں یہ آواز گونجتی۔ پکارنے والا کبھی بوڑھا ہوتا، کبھی جوان، کبھی کوئی عورت ہوتی اور کبھی کوئی بچہ، اس لیے ان آوازوں میں بڑا فرق ہوتا ہوگا، مگر مجھ کو ہمیشہ یہ ایک ہی آواز معلوم ہوتی تھی۔'' (سیمیا، ''مارگیر''، ص۵۹)

نیّر مسعود کے ہاں مضمون نما تکنیک کے استعمال کے بارے میں شافع قدوائی نے اپنے مضمون ''مابعد جدید افسانے کا ڈسکورس۔ نیّر مسعود! افسانے کی شناخت کا نیا حوالہ'' اور ایک اور مضمون ''نیّر مسعود کے فنی امتیازات'' میں نیّر مسعود کے ہاں اس تکنیک کے بارے میں بڑی مدلل گفت گو کی ہے۔ نیّر مسعود کے بارے میں اُن کی یہ رائے ہے کہ غالباً اس تکنیک کو اُنھوں نے پہلی بار استعمال کیا ہے اور یہ مابعد جدید افسانے کا ہی ایک وصف ہے۔ اُنھوں نے اس تکنیک کے چند اوصاف بتائے ہیں جن میں اسلوب کا مضمون کے مماثل ہونا ہے یعنی جذبہ انگیز نثر سے اجتناب۔ نثر اطلاع رسانی کا فریضہ سرانجام دے، قولِ محال کا مسلسل استعمال، ایک افسانے میں کئی ذیلی قصوں کی موجودگی، بھول بھلیوں والی کیفیت، اور اُنھوں نے بطور خاص اِس تکنیک کا ایک وصف واضح کیا ہے کہ ایک پیراگراف جس جملے یا خیال پر ختم ہو رہا ہو ٹھیک اسی مقام سے یا اس جملے کی توسیع سے دوسرا بیان شروع ہو جائے اِس کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

''سلطان کا توقع کے خلاف کام کرنا کوئی ایسی بات نہیں تھی جس پر دیر تک تعجب کیا جاتا۔ اس لیے میرے نزدیک اس دن کی سب سے خاص بات یہ تھی کہ میرے لگائے ہوئے دو پودوں میں ایک سلطانی گماشتے کے پیروں کے نیچے آ کر کچل گیا تھا، لیکن دوسرا پودا محفوظ تھا اور اس کے بڑے ہو جانے کے بعد میں اس کے نیچے آرام کر سکتا تھا۔''

(عطر کافور، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ص۴۵)

''میں اس کے نیچے آرام کر رہا تھا کہ مجھے ایک پرچھائیں حرکت کرتی نظر آئی اور سلطان کا ایک گماشتہ میرے سامنے آ کر کھڑا ہو گیا۔'' (عطر کافور، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ص۴۵)

''لیکن جب مجھے محسوس ہوا کہ میرے روز کہ ملنے والے مجھ کو عجیب نظروں سے دیکھنے لگے ہیں تو میں نے پھر مسافرت اختیار کی۔'' (طاؤس چمن کی مینا، ''ندبہ''، ص۵۳)

''مسافرت میں ایک عرصے تک میں اپنی قدیم سرزمین کے اجاڑ علاقوں میں گھومتا پھرا۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''ندبہ''، ص۵۳)

نیّر مسعود کے بیانیے پر بات کرتے ہوئے شافع قدوائی نے اپنے مضمون ''مابعد جدیدیت افسانے کا ڈسکورس۔

نیّر مسعود: افسانے کی شناخت کا نیا حوالہ'' میں قول محال کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ نیّر مسعود کے ہاں افسانہ صرف موضوعاتی سطح پر سرگرم نہیں رہتا بلکہ اُس کا سفر ایک گھماؤ پیدا کرتا ہے اور قولِ محال کی تعریف اُنھوں نے اس طرح کی ہے۔

''قولِ محال اصلاً مختلف اور متضاد کیفیات یا پہلوؤں کے بیک وقت اظہار کا موثر وسیلہ ہے۔''(۱۶)

یعنی عام طور پر جب ایک بات کسی خاص مقصد کے لیے کی جائے اُسی سانس میں اس بات کو کسی اور مقصد کے لیے بھی استعمال کر لیا جائے۔ دراصل یہ مضمون نما افسانے کے ضمن میں ایک پہلو ہے۔ چند اقتباسات دیکھیں:

''کچھ دیر بعد وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ کتا مجھے اس کے پیروں سے لگا ہوا دکھائی دیا۔ شاید شروع ہی سے وہ ہمارے ساتھ تھا۔ مالک بیٹھ گیا اور دیر تک اُس کی آنکھوں میں دیکھتا رہا۔ مجھے ایسا محسوس ہوا کہ کتا شرما رہا ہے۔'' (سیمیا، ''سیمیا''، ص ۱۴۵)

''اس ساری مدت کا حاصل چھتری کی شکل کا یہ درخت ہے جس کے نیچے میں نے بہت آرام کیا ہے۔ اس کی جڑ سے لے کر پھول تک، اور پھل کے چھلکے سے لے کر گٹھلی کے گودے تک ہر چیز میں زہر ہی زہر ہے۔ شاید اسی لیے اس کے سائے میں نیند آتی ہے۔''

(عطر کافور، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ص ۶۶)

آپ بیتی کی تکنیک کی تفہیم اس طرح سامنے آتی ہے کہ واقعات کے اتار چڑھاؤ یا کرداروں کے اعمال افعال سے محسوس ہو کہ یہ مصنف کے ذاتی تجربات کی کوئی تصویر ہے، جب ہم نیّر مسعود کے انٹرویوز پڑھتے ہیں یا اُن کے سوانحی حالات کو دیکھتے ہیں تو اِس کی دوسری جھلک بعض اوقات اُن کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ ایک تو اُن کے افسانے انفرادی اور ذاتی تجربات و مشاہدات کی عکاسی کرتے ہیں اور بہت سارے افسانوں میں صیغہ واحد متکلم استعمال ہوا ہے۔ جو تہذیب دکھاتے ہیں وہ بھی اُن کی اپنی سکونتی تہذیب ہے۔ لکھنؤ شہر کی تہذیب ہے، مکان جس کا وہ کئی بار ذکر کرتے ہیں اس بارے میں بھی بعض ناقدین نے کہا ہے اُن کا آبائی مکان ''ادبستان'' ہے، اور کردار بھی ایسے ہیں جو اُن کے گردونواح میں موجود ہیں، اکثر افسانوں میں ماں اور باپ کی محبت کا ذکر بھی اُن کے ذاتی حالات کی طرف لے جاتا ہے، کچھ ایسے مشاغل ہیں جو وہ اپنے کرداروں کے ساتھ منسلک کرتے ہیں یہ مشاغل خود نیّر مسعود کی ذاتی دلچسپیوں کا ماخذ بھی ہیں۔ یہ کچھ ایسے تلازمات ہیں جن سے ہمیں اُن کے افسانوں میں آپ بیتی یا سوانحی تکنیک کے استعمال کا منظر ملتا ہے، چند اقتباسات دیکھیں:

''آخر رفتہ رفتہ میں نے تنہا جانا اور واپس آنا شروع کر دیا۔ پھر میں خالی وقت اور چھٹی کے دنوں میں بھی گھر سے نکلنے لگا اور اسی زمانے میں اچھی بری صحبتوں سے بھی آشنا ہوا۔ میں نے شہر کے اُن تمام محلوں کے چکر لگائے جن کے بارے میں استاد بتاتا تھا کہ کون ریا کار ہے، کون بزدل، کون چاپلوس اور کون فسادی۔'' (عطر کافور، ''وقفہ''، ص ۹۶)

اسی بات کو اُن کے ساگری سین گپتا کے انٹرویو میں دیکھا جا سکتا ہے جب وہ کہتے ہیں سکول میں ہر طرح کی آزادی حاصل ہوئی اور میری صحبت بڑی خراب تھی، وہاں اچھے اور شریف لڑکوں سے دوستی نہیں غلط قسم کے لڑکوں سے تھی:

''اگر چہ مجھے خود بھی اس کا علم نہیں تھا، کہ میں اپنے شہر کو چھوڑ نا نہیں چاہتا تھا، حالانکہ اُس وقت تک کوئی دوسرا شہر دیکھا نہیں تھا۔'' (دھول بن، ''خالق آباد''، ص ۲۵)

خود بھی اس امر کا اظہار ساگری سین گپتا والے انٹرویو میں کر چکے ہیں کہ وہ شہر لکھنو سے باہر بہت کم رہے ہیں جب ڈاکٹریٹ کا مقالہ لکھنے کے لیے الہٰ آباد رہے تھے تو بھی لکھنؤ کی طرف جلد لوٹ آتے تھے۔ ''مراسلہ'' میں حکیموں کے خاندان کا ذکر وہ کرتے ہیں اور خود ہی بتاتے ہیں کہ اُن کی والدہ حکیموں کے خاندان سے تھیں:

''حکیموں کے ایک پرانے خاندان سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ان کو بہت سی بیماریوں کے نام اور علاج زبانی یاد تھے اور کچھ کچھ دن بعد وہ مجھے کسی نئے مرض میں مبتلا قرار دے کر اس کے علاج پر اصرار کرتی تھیں۔'' (عطر کافور، ''مراسلہ''، ص ۱۲)

اسکیچ نگاری کی تکنیک کے بارے میں ممتاز شیریں نے جن خیالات کا اظہار کیا نسیم عباس احمر نے ان الفاظ میں پیش کیا۔ ممتاز شیریں اسکیچ نگاری سے کریکٹر اسکیچ مراد لیتی ہیں اور اُن کے نزدیک اگر واقعات، عمل اور گفت گو کا ایسا انتخاب ہو کہ اس سے آدمی کا خاکہ کھنچ جائے تو یہ کریکٹر اسکیچ کے زمرے میں آئے گا (۱۷)۔ اس تعریف کے زمرے میں نیّر مسعود کے افسانوں میں صرف ایک مثال پیش کی جاتی ہے:

''ان عورتوں کے قد چھوٹے اور رنگ سانولے تھے۔ ان کے عورت ہونے کی پہچانیں بنانے میں قدرت نے مبالغے سے کام لیا تھا اور وہ قدیم زمانے کی ان مورتیوں اور دیواری تصویروں کی اصل معلوم ہوتی تھیں جن کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ اُن لوگوں کی بنائی ہوئی ہیں جنھوں نے سچ مچ کی عورت کو کبھی نہیں دیکھا تھا، یا قریب سے نہیں دیکھا تھا، اور چھو کر تو بالکل ہی نہیں دیکھا تھا۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''ندبہ''، ص ۵۵)

خود کلامی Soliloquy یہ تکنیک بھی مابعد جدید افسانے میں شعور کی رو کی بدولت اردو افسانے میں شامل ہوئی اور اس تکنیک سے مراد واحد متکلم کی اپنی ذات سے گفت گو ہے جیسے کہ:

''لیکن بوڑھے نے اُس کی آواز شاید سنی ہی نہیں وہ اپنے آپ سے باتیں کر رہا تھا۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''نوشدارُو''، ص ۴۳)

''یہاں کچھ نہیں آخر میں نے خود کو بتایا اور اندھیرے میں ادھر اُدھر دیکھا۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''تحویل''، ص ۱۰۲)

''حسنیٰ کو کس نے بتایا میں نے خود سے پوچھا اور خود ہی جواب دیا۔''

(گنجفہ، ''گنجفہ''، ص ۳۱)

نیّر مسعود کے ہاں جزئیات نگاری صرف ایک فضا کی تشکیل کا تعمیری حربہ نہیں بلکہ کہانی اور کردار کی کیفیات کو ظاہر کرنے کا تعمیری حربہ ہے بعض اوقات جزئیات نگاری کی مدد سے کردار کا کام لیا جا رہا ہوتا ہے:

''تخت کے سامنے والے سرے پر احاطے کا واحد درخت تھا جس میں ایک ساتھ زرد پھولوں کے

فانوس نما گچھے اور لمبی موٹی سیاہ پھلیاں لٹک رہی تھیں۔ درخت کے پورے گھیرے کے نیچے زمین پر سوکھی پنکھڑیوں کی دبیز تہہ اور اس کے اوپر تازہ پنکھڑیوں کا فرش تھا جس پر کئی جگہ درخت سے گری ہوئی آدھی پوری پھلیاں پڑی ہوئی تھیں۔''

(طاؤس چمن کی مینا، ''نوشدارُد''، ص ۳۷)

''چھوٹی سی ڈیوڑھی کے بعد کچا صحن تھا۔ ایک طرف کھپریل پڑی تھی۔ دوسری طرف دالان تھا۔ تیسری طرف مہندی کی چھدری چھدری باڑھ اور اس کے پیچے زنگ آلود ٹین کے چھوٹے چھوٹے سائبان جن کے آگے پرانے ٹاٹ کے پردے لٹک رہے تھے۔''

(گنجفہ، ''گنجفہ''، ص ۳۰)

حوالہ جات

۱۔ گوپی چند نارنگ، اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)، مرتبہ، ص ۳۱۱

۲۔ ایضاً، ص ۳۰۹

۳۔ نیّر مسعود، افسانے کی تلاش، (کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۱ء)، ص ۶۶

۴۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، (فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۰۶

۵۔ فیاض رفعت، اردو افسانے کا پس منظر (مغرب و مشرق کے حوالے سے)، (دہلی: تخلیق کار پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۱۰

۶۔ غزالہ سکندر، مضامینِ سکندر احمد، (دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز، س ن)، مرتبہ، ص ۶۱۔۶۲

۷۔ ناصر عباس نیر، متن، سیاق اور تناظر، (اسلام آباد: پورب اکادمی، س ن)، ص ۲۴۷

۸۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۳۲

۹۔ ڈاکٹر نور فاطمہ، نیّر مسعود کے افسانہ 'طاؤس چمن کی مینا' کی تفہیم، مشمولہ: مخزن، (لاہور: قائداعظم لائبریری، ۲۰۱۵ء)، جلد ۱۵، شمارہ ۲، ص ۱۰۴

۱۰۔ مہدی جعفر، نیّر مسعود کی افسانوی تحریک، مشمولہ: تفہیم، (راجوری: مئی ۲۰۱۴ء)، جلد ۲، شمارہ ۴۔۵، ص ۲۰

۱۱۔ داؤد راحت، ڈاکٹر سید عامر سہیل، واہماتی حقیقت نگاری (پس منظر، بنیادی مباحث اور خصوصیات)، مشمولہ: جرنل آف ریسرچ (اردو)، (ملتان: شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، جون ۲۰۱۶ء)، شمارہ ۲۹، ص ۹۶

۱۲۔ ایضاً، ص ۹۶۔۹۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۱

۱۴۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، ص ۱۲۴

۱۵۔ شافع قدوائی، نیّر مسعود کے فنی امتیازات، مشمولہ: سوغات، (بنگلور: مارچ ۱۹۹۳ء)، شمارہ ۴، ص ۲۰۰

۱۶۔ شافع قدوائی، مابعد جدید افسانے کا ڈسکورس۔ نیّر مسعود: افسانے کی شناخت کا نیا حوالہ، مشمولہ: ادب ساز، (دہلی: جون ۲۰۰۷ء)، جلد ۲، شمارہ ۳، ص ۱۵۹

۱۷۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، ص ۱۳۸

⊙ بازغہ قندیل
پی ایچ ڈی اسکالر، شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
⊙⊙ ڈاکٹر سعید احمد
صدر شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

منیر نیازی کی شاعری میں داستانوی عناصر

Abstract:

Munir Niazi is one of the most important and distinct urdu poet of this age. His views and subjects are entirely different from his contemporary poets. Munir Niazi fabricated his own diction to express his stronge and unique ideas of poetry. There are haunted ruins, dark and dangerous jungls, dreadful creations and monsters fabulous animals, venomous serpents ad fearful atmosphere in his poetry. All these elements make Munir Niazi an unusual and the most mysterious urdu poet. This article deals with some favourits aspects i.e; fabulous, mytheological and 'dastanvi' styles and elements of Munir Niazi's poetry.

Keywords:

Mysterious, Dreadful Creature, Serpents, Fabulous, Poetry, Jungles

اساطیر کی جتنی بھی تعریفیں ہوئی ہیں ان تمام کے فکری و اِصطلاحی سطح پر بے پناہ پہلوؤں سے اہل الرائے کا اختلاف پایا جاتا ہے۔ اُردو، فارسی، انگریزی، عربی اور دیگر زبانوں میں مختلف لغات اور مختلف دائرہ ہائے معارف کی متعین کردہ معنویت کو پیشِ نگاہ رکھا جائے تو ''اساطیر'' کی کسی مسلمہ تعریف کو اخذِ نتائج کے لیے اطمینان بخش خیال کر لینا خاصا پیچیدہ معاملہ بن جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر نیا تخلیقی پیراڈائم اپنے اطلاقات سے قبل ازیں وضع شدہ اِصطلاحات کی نئی معنویت متعین کیے جانے کی ضرورت پر زور دیتا آیا ہے یا دوسرے الفاظ میں قبل ازیں مروّجہ اِصطلاحی نتائج کو اسلوبِ تازہ میں بیان کرنے پر مصر رہا ہے، جس کی وجہ سے ''اساطیر'' جیسی جملہ قدیم اِصطلاحات عہد بہ عہد نئے تناظر میں سامنے آتی رہی ہیں غالباً اسی بنا پر بعض صورتوں میں لسانی تعینات کے اعتبار سے زمانی بُعد، معنوی بُعد کی صورت اختیار کرتا چلا جاتا محسوس ہوتا ہے۔ اسی صورتِ حال کو کے۔ کے۔ رتھوین (K. K. Ruthvin) نے اخذِ معنویت میں غچہ یا چکمہ کھا جانے کی

صورتِ حال سے تعبیر کیا ہے:

> "What is Myth I know very well what it is, provided that no body ask me, but if I am asked and try to explain. I am baffled."(1)

عمومی معنویت میں اساطیر کا علم دراصل داستانوی ادب کی تفہیم کے لیے کلیدِ فہم کا درجہ رکھتا ہے، بالخصوص ایسا داستانوی ادب کہ جس میں دیوی دیوتا، فوق البشر سورما موجود ہوں اور جس میں ماورائے تعقل واقعات کا ظہور پذیر ہونا معمول دکھائی دے۔ تاریخی تناظر میں دیکھا جائے تو ایسے کرداروں کی تخلیق کی بنیادی ضرورت مذہبی عقائد کو عامتہ الناس کے لیے پُرکشش بنانے کے ساتھ ساتھ انھیں تمثیلی استدلال دینے کی خیال کی جاتی رہی ہے یہی وجہ ہے کہ ایسے تخلیق شدہ مثبت کردار مذہبی حوالہ سے خیر و خوبی اور خدائی کے نمائندہ یعنی دیوتا قرار پائے جب کہ ایسے دیوتاؤں کے تقابل میں پیش کیے جانے والے کردار راکھشس کے طور پر شر کے خالق قرار پاتے ہوئے قابلِ نفرین ٹھہرے۔ گویا اساطیری کرداروں کی ہمیشہ منفی یا مثبت، کوئی نہ کوئی ایسی اخلاقی حیثیت رہی ہے کہ جسے مختلف زمانوں کے اخلاق پسند اپنے مذہب یا عقیدے کے تسلط کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ ایک زمانے تک مذہبی حوالے سے اپنا کردار نبھاتے رہنے کے بعد اساطیر مذہبیت سے بالاتر ایک تہذیبی اور ثقافتی حیثیت اختیار کرتے چلے گئے اور پھر وہ وقت آیا کہ یہ کردار تمام تہذیبوں تمام مذاہب اور تمام خطوں کے لوگوں کے لیے ثقافتی سطح پر قابلِ قبول ہوتے چلے گئے۔ اس مرحلے کو ان کرداروں کے ''اساطیر'' میں ڈھلنے کا مرحلہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔

مختلف زبانوں میں لسانی طور پر ایک اِصطلاح بعض لفظوں کے کثرتِ استعمال کی بنیاد پر اپنی معنویت کھو بیٹھنے کی صورتِ حال کی وضاحت کے لیے استعمال کی جاتی ہے جسے ناقدینِ ادب ''کلیشے'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس تناظر میں دیکھا جائے تو اساطیر کو ایک طرح سے ''کلیشے'' کا متضاد ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ ''اساطیر'' لفاظی کے حوالہ سے کثرتِ استعمال سے اپنی معنویت پہلے سے زیادہ اُجاگر اور زیادہ واضح کرنے میں کامیاب ٹھہرتے رہے ہیں یہی وجہ ہے کہ بعض مذاہب کو عملی سطح پر معدوم ہوئے دسیوں صدیاں بیت گئیں مگر ان سے متعلق ''اساطیر'' تا حال زندہ و جاوید، فعال اور متحرک کردار سرانجام دیے چلے جا رہے ہیں یہ الگ بات ہے کہ ان کی کرداری فعالیت ادبی یا ثقافتی معنویت سے مشروط ہو چکی ہے۔ مگر یہ کیا کم ہے کہ عہدِ تازہ تر کا ادیب یا شاعر تخلیقی سطح پر اپنے قاری کے لیے کسی پیچیدہ حسیاتی صورتِ حال کے مؤثر ابلاغ کے لیے اساطیری حوالہ جات سے بذریعہ اِشارہ، کنایہ، تلمیح یا علامتسے رجوع کرنا ضروری خیال کرتا ہے۔

دیگر زبانوں کے ادب کی طرح اُردو ادب نے بھی خواہ وہ نثری ہو یا شعری اساطیری حوالہ جات کو اپنے دامانِ حرف و معنی میں جگہ دینے سے گریز کا وتیرہ اختیار نہیں کیا۔ شعر و ادب کی کوئی بھی صنف اور سطح ایسی دِکھائی نہیں دیتی کہ جہاں اساطیری حوالہ جات سے تخلیقی سطح پر فیض پانے کی سعی نہ کی گئی ہو۔ اُردو زبان کے لشکری زبان ہونے کی خاصیت اور لسانی سطح پر اس میں مروّج ہونے والے دیگر زبانوں کے الفاظ کی ''مقامیت'' کو مدِنظر رکھا جائے تو مشرقِ وسطیٰ، جنوب ایشیائی خطوں بشمول چین میں پنپنے والی تہذیبوں اور مذاہب سے متعلق اساطیر کا اُردو ادب کے مزاج کا حصہ بن جانا ایک فطری

عمل دکھائی دیتا ہے۔ جب کہ یونان، رومن، بابلی، مصری حتیٰ کہ سکنڈے نیوین تہذیبوں کے متعلق اساطیر کا اُردو ادب کی تخلیقی رو کا عنصر ہونا بھی اس لیے غیر فطری دکھائی نہیں دیتا کہ اساطیر کی حیثیت فی زمانہ آفاقی خیال کی جانے لگی ہے۔ دُنیا کی ہر تہذیب سے تعلق رکھنے والی ضمنیات یا متھالوجی دُنیا کی ہر زبان کا اثاثہ متصور ہوتی ہے لہٰذا اُردو زبان و ادب میں بھی دُنیا کی تہذیب اور مذہب سے متعلق اساطیر کی فعال تخلیقی سطح پر بازگشت ہر شاعر اور ادیب کے ہاں سنائی دیتی ہے۔ اُردو زبان و ادب کے ناقدین فن کے ہاں ''اساطیر'' کے حوالے سے جس قسم کا اِصطلاحی تصور بالعموم پایا جاتا ہے۔ اس کی ایک جھلک ڈاکٹر وزیر آغا کے ہاں کچھ اِس طرح سے اُجاگر ہوتی ہے۔

''تخلیقی عمل'' میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''اسطور یا متھ یونانی زبان کے لفظ ''مائی تھوس'' سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے ''وہ بات جو زبان سے ادا کی گئی ہو۔'' یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی رائج تھا لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی، یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام پایا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا اُن شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔''(۲)

سچی بات تو یہ ہے کہ دیگر عالمی زبانوں کے شعر و ادب کی طرح اُردو زبان کا شعر و ادب بھی ابلاغی سطح پر اس قدر مؤثر و پُرکشش نہ ہو پاتا اگر ہمارے شاعروں یا ادیبوں نے اساطیری جمالیات کو اپنی تخلیقات کا لازمہ نہ بنا لیا ہوتا۔ اُردو شعر و ادب کی اگر تخصیصی اعتبار سے تحقیقی ''سکیننگ'' کی جائے تو بالخصوص شاعری کا ایک قابلِ قدر حصہ مختلف تہذیبوں کے اساطیر سے منسلک دِکھائی دیتا ہے، یوں تو کم و بیش ہر شاعر کے یہاں تخلیقی سطح پر اساطیری عناصر سے اِستفادے کی صورتِ حال دکھائی دیتی ہے تاہم بعض شعرا کی شعری فضا اساطیری عناصر ہی سے ترتیب پاتی نظر آتی ہے۔ منیر نیازی کا شمار ایسے ہی تمثیلی طور پر اپنی ایک خاص فضا بنا لینے والے صاحبِ اسلوب شعرا میں ہوتا ہے۔

منیر نیازی ایک ایسے عہد ساز شاعر ہیں جو بڑے نامور شعرا کی بھیڑ میں اپنی منفرد شناخت بنانے میں سرخرو ٹھہرے ہیں۔ اُن کی شاعری اپنے قارئین کو تخلیقی سطح پر پُراسرار اور تحیر خیز فضا سے اسی طرح مسحور کر دیتی ہی جس طرح قدیم زمانوں کے داستان گو اپنے اہلِ سماع کو مسحور کر دینے کے لیے مشہور رہے ہیں۔ اساطیر کے حوالہ سے کلاسک، نو کلاسک اور جدید شعریات کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ کلاسیک شعرا اپنے فکری واجبات کے اظہار کے لیے اساطیری حوالہ جات کو ایک تخلیقی لازمے کے طور پر اِستعمال کرتے رہے ہیں، اگر آپ کلاسیک غزل کا جائزہ لیں تو غزل کا ہر دوسرا یا تیسرا شعر کسی نہ کسی دیومالائی حوالے کا زیرِ بار نظر آتا ہے۔۔۔ نو کلاسک شعرا کے ہاں واضح طور پر قدیم عشقیہ داستانوں کے اساطیری درجہ اختیار کر جانے والے کرداروں مثلاً لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، عذرا وامق یا مذہبی حوالہ سے یوسفؑ زلیخا، رام سیتا، یا فلسفیانہ تناظر میں سقراط، منصور اور سرمد وغیرہ کے براہِ راست شخصی تذکرے کے بجائے داستانوی تلمیحات پر اِنحصار رکھنے کا تخلیقی رویہ سامنے آتا ہے، لہٰذا جدید شاعری زیادہ تر دشتِ جنوں، محمل، کوہِ بے ستوں، تیشۂ فرہاد، نعرۂ اناالحق، زنداں، بازارِ مصر، کنعان، بن باس اور زہر پیالہ وغیرہ جیسے الفاظ یا تراکیب پر مبنی تلمیحاتی نظام کے ذریعے داستانوی عناصر سے اپنا تخلیقی رشتہ بحال رکھے ہوئے ہے، گویا جدید اُردو شعریات جس نہج کے داستانوی

عناصر سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اس کا تعلق بنیادی طور پر اِستعاراتی حوالہ جات سے بنتا ہے۔ عہدِ تازہ تر میں تخلیق کار کے لیے اساطیری کرداروں کے براہِ راست یا تلمیحاتی تذکرے سے زیادہ داستانوی منظر نامہ، ماحول یا فضا سے ربط اور استواری زیادہ مرغوب قرار پا گئی ہے۔ نئی شاعری کا ایک بڑا حصہ فکری یا فلسفیانہ سطح پر اساطیری یا داستانوی عناصر سے مربوط ہونے کے بجائے تاثراتی سطح پر بالکل اسی طرح جس طرح پردۂ سیمیں پر دکھائے جانے والے فلمی مناظر کے پس منظر میں دھیمی سطح کی موسیقی کا اِستعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح داستانوی عناصر کے ذریعہ اپنی اثر انگیزی فراواں کرتا دکھائی دیتا ہے۔ جدید شاعری میں داستانوی عناصر اپنی اثر پذیری کا جوہر دِکھانے کے لیے اب کسی اساطیری واقع سے یا کسی مخصوص اساطیری کردار سے متعلق تلمیحی اشارت گری کے مرہونِ منت نہیں رہی۔ آج کی لکھی جانے والی بیشتر غزل کا مواد اپنے لہو میں موجزن داستانوی عناصر کی نشاندہی کے لیے الفاظ یا ایسی لفظی تراکیب کو اپنے اوزار (Tools) بناتا نظر آتا ہے کہ جن کے سامنے آتے ہی کسی داستانوی منظر نامے کی سمت حسیاتی سطح کی کوئی کھڑکی کھلتی ہی محسوس ہونے لگتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں شعر کا مضمون اپنے لفظی انتخاب کے توسط سے ایک ایسی فضا تخلیق کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہ جس کا تعلق ہمیں کسی نہ کسی قدیم داستان، قصے یا کہانی کی فضا سے جُڑتا ہوا نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً ذیل کے اشعار دیکھیے کہ:

شبِ ماہتاب نے شہہ نشیں پہ عجیب گل سا کھلا دیا
مجھے یوں لگا کسی ہاتھ نے مرے دل پہ تیر چلا دیا
مرے پاس ایسا طلسم ہے جو کئی زمانوں کا اسم ہے
اُسے جب بھی سوچا بلا لیا اُسے جو بھی چاہا بنا دیا(۳)

اب ان اشعار کے مضامین نے نہ تو کسی اساطیری کردار سے اپنے تعلق کا اظہار کیا ہے اور نہ ہی کسی مخصوص دیومالائی قصے سے اپنی مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے باوجود دونوں اشعار داستانوی سطح کی خوابناک اور پُراسرار فضا بناتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ منیر نیازی نے ان اشعار میں ''شہ نشین''، ''تیر''، ''طلسم'' اور ''زمانوں کا اسم'' جیسے الفاظ کے استعمال سے قاری کو محسوساتی سطح پر ایک ایسی فضا سے ربط آشنا کروا دیا ہے کہ جو سراسر داستانوی محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح یہ مقطع دیکھیے کہ:

جانتا ہوں ایک ایسے شخص کو میں بھی منیرؔ
غم سے پتھر ہو گیا لیکن کبھی رویا نہیں(۴)

غم سے پتھر ہو جانا اِک ایسا احساس ہے کہ جو اظہار و بیان کی سطح پر داستانوں میں کسی کردار کو کسی طلسم یا اسم کے استعمال سے پتھر کر دیتے یا کسی افسوں کے نتیجے میں پتھر ہو جانے جیسی صورتِ حال کا غماز نظر آتا ہے بلکہ بالخصوص آزاد نظم کے حوالہ سے اگر یہ کہا جائے کہ آزاد نظم قدیم داستانوی انداز میں ''حسن کوزہ گر'' کی طرز کے نئے قصائص اور نئے اساطیری کردار وضع کرنے کی کوشش میں آگے بڑھتی ہوئی دکھائی دیتی ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ منیر نیازی کی شاعری خواہ غزل میں ظہور پذیر ہو یا نظم میں اپنے قاری سے محسوساتی سطح پر ایک مخصوص داستانوی فضا قائم کرتے ہوئے ہمکلام ہونا اپنی

بنیادی شرط خیال کرتی ہے اور وہ مخصوص فضا طرب انگیز بھی ہو سکتی ہے، دہشت ناک اور آسیبی بھی۔ تحیر اور طلسم دو ایسے عملیے ہیں کہ جو منیر نیازی کی شعری تشکیل میں اہم ترین کردار ادا کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی طلسماتی کیفیت کو، اس کی تاثراتی مماثلت کے اعتبار سے اشفاق احمد ''ہلکی دستک'' قرار دیتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں:

> ''یہ ہلکی دستک منیر نیازی کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ہے۔ ایک شعر، ایک ایک مصرع اور ایک ایک لفظ آہستہ آہستہ ذہن کے پردے سے ٹکرایا ہے اور اِس کی لہروں کی گونج سے قوتِ سامعہ بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ منیر کی شاعری میں الفاظ کا طلسم مجھے کچھ یوں لگتا ہے جیسی کسی بند دو منزلہ مکان کے نیچے صحن میں صدیوں سے ایک نل قطرہ قطرہ پانی ٹپکا رہا ہے اور اِن قطروں کے مستقل گرنے سے سِل میں چُلّو بھر گہرائی پیدا ہو گئی ہے جس میں پہلے قطروں کا پانی جمع ہے۔''(۵)

منیر کے یہاں طلسم سے وابستہ علامات بہت پُر معانی ہیں۔ ان کے ہاں نظم ہو یا غزل دونوں میں اساطیری تلمیحات اور علامتیں یکساں طور پر نئی جہتوں اور شکلوں کے ساتھ فطری انداز میں تخلیق پاتی نظر آتی ہیں اور یہی وہ طلسماتی فضا ہے جو بہت کم شعرا کے یہاں نظر آتی ہے اور اُن کی یہ شعری کائنات طلسماتی ہونے کے ساتھ ساتھ قاری پر سوچ کے نئے دَر بھی وا کرتی ہے۔ بطور شاعر وہ جس قسم کی خوابناک فضا اپنے اِردگرد قائم کرتے ہیں، محسوس ہوتا ہے کہ وہ اُس سے صرف گزرے ہی نہیں بلکہ اُس میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ سائرہ غلام نبی سے گفتگو کے دوران اُنھوں نے اِسی سے متعلق استفسار پر کہا:

> ''یہ سب میرے بچپن کے واقعات ہیں، میں انہی فضاؤں میں رہتا تھا۔ میں ان فضاؤں میں کھو جاتا تھا۔ انھیں محسوس کرتا تھا اور انھیں اپنے اندر اُتار لیتا تھا۔ میرے اندر ایک اساطیری دُنیا آباد ہو گئی شاید یہی وجہ ہے کہ میری شاعری میں اِس کی نمایاں جھلک ہے۔ مجھ سے اکثر لوگوں نے پوچھا کہ یہ اسرار کیا ہے؟ یہ کیفیت پڑھنے والوں اور سننے والوں کو خود ہی محسوس کراتی ہے۔''(۶)

داستان دُنیائے ادب کی سب سے قدیم صنف ہے بہت سے ممالک اب بھی داستان سنانے جیسے رواج اور روایت کو نہ صرف برقرار رکھے ہوئے ہیں بلکہ اُسے بڑھاوا دینے میں پیش پیش ہیں۔ آج بھی داستانیں نثری صورت میں بھی موجود ہیں اور منظوم صورت میں بھی۔ اِرتقائی حوالہ سے داستان کے آغاز کے دور میں سب سے اہم عنصر رزم اور مہم جوئی، تلاش و دریافت کو قرار دیا جاتا تھا مگر وقت کے ساتھ ساتھ اِس میں بزم یعنی عشق و محبت، رقص پھر بتدریج عیاری، مکاری جیسے عناصر کا دخول ہوتا چلا گیا اور انہی شخصی خوبیوں یا خامیوں کے حامل کردار وضع ہوتے چلے گئے اور پھر رفتہ رفتہ داستان گوئی میں بزم کے عناصر نے اپنی محوری حیثیت قائم کر لی۔ اس کی بنیادی وجہ شاید یہ بھی تھی کہ عیاری سے دُشمن کو فریب دے کر شکست خوردہ بنایا جا سکتا تھا۔ دُشمن کی کسی بھی خفیہ مہم کا پتا چلانے اور اس کا سدِ باب کرنے کے لیے ذہنی طور پر چاک و چوبند اور منصوبہ ساز کردار داستانوی ضرورت بنتے چلے گئے۔ آج کی مہذب دُنیا جن کرداروں کو ''خفیہ ایجنٹ'' یا جاسوس (Spy) کا نام دیتی ہے درحقیقت داستانوں میں یہی کردار ہمیں ''عیاروں'' کے رُوپ میں

دکھائی دیتے ہیں۔ داستانوں میں رزمیہ مہمات کے تناظر میں یہ عیار بہروپ بدلنے، سرقہ بازی، دھوکہ دہی، فریب، جعلسازی، جیسی صفات میں یکتا دکھائی دیتے ہیں، جب کہ زمانۂ امن میں یہی عیار، طرب ونشاط کی محافل میں خلقِ خدا کے مجمعے کو اپنی حرکات وگفتگو سے زعفرانِ زار بنائے چلے جانے کا فریضہ سرانجام دیتے نظر آتے ہیں۔ بعدازاں زندگی کے مضحک پہلوؤں کو اُجاگر کرنے کے لیے مسخرہ پن کے عادی مزاحیہ کردار بھی داستانوں کا حصہ بنتے چلے گئے۔ اور پھر وہ وقت بھی آیا کہ ابتذال، جنسی خرافات، بیہودگی اور چھچھورے پن پر مبنی صفات بھی تواتر سے داستانوی کردار نگاری کا حصہ بنتی چلی گئیں۔

داستان اپنے آغاز میں تو اپنے تہذیبی پس منظر میں مذہبی عقائد کی توضیح وتشریح کا فریضہ سرانجام دیتی رہی مگر بعدازاں ان کے دیوتائی مذہبی عناصر، انسانوں کے وجودی عناصر سے متبدل پذیر ہوتے چلے گئے اور داستان انسانی خوابوں، خیالوں اور خواہشات کا پرتو نظر آنے لگی۔ داستان میں ہر تہذیب نے اپنے مخصوص مابعدالطبیعاتی عناصر کی شباہت کے پروردہ عناصر بطورِ خاص داخل کیے، یہی وجہ ہے کہ جب ہم ہندی دیومالا کا ذِکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے اس کی وہ شباہت آتی ہے جو یونانی، چینی یا مصری تہذیبوں میں نہیں ملتی، مثلاً جن، دیو، پری، پری زاد، جادو، ٹونہ، طلسمات اور جنتر منتر وغیرہ کا ماحول اور اس ماحول سے متعلق بادشاہوں، شہزادوں، وزیروں، جنگجوؤں، عیاروں، شہزادیوں اور جادوگرنیوں وغیرہ کے کردار اپنی مخصوص ہندی ثقافت، رسوم ورواج، نفسیاتی ساخت اور مخصوص سماجی تفکر میں رچے بسے سامنے آتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ مقامی طور پر داستان سے مراد طلسمات یا طلسم سے متعلق طویل بیانیہ کہانی لیا جانے لگا اور لسانی سطح پر طلسم وطلسمات کی اِصطلاحات داستان کے متبادل کے طور پر لی جانے لگیں، حتیٰ کہ ہندی داستان گو بھی اپنی داستان کو ''طلسم'' کہہ کر متعارف کروانے لگے یہی وہ بنیادی نکتہ ہے کہ طلسم کے بغیر داستان کا لفظ اور تخلیقی سفر دونوں ہی ادھورے معلوم ہوتے ہیں۔ جس تخلیقی شہ پارے میں جہاں کہیں طلسم یا طلسمات کا لفظ استعمال میں لایا گیا ہوتا ہے استعاراتی یا علامتی طور پر جملہ داستانوی عناصر اس کی موادی معنویت میں داخل ہو کر قاری کو ایک مخصوص داستانوی فضا میں سانس لینے کا پابند کرتے چلے جاتے ہیں، لہٰذا اس تناظر میں نظم ہو یا غزل کا کوئی شعر مخصوص داستانوی فضا کا پیشکار محسوس ہونے لگتا ہے۔ منیر نیازی کی شاعری میں بھی قاری کو حسیاتی سطح پر یہی صورتِ حال پیش آتی ہے۔ طلسم، جادو، طلسمات کے الفاظ، منیر نیازی کے بنیادی شعری تلازمات کا حصہ ہیں جو لامحالہ فکری اور حسیاتی سطح پر اپنے قاری کو اپنی ماورائی، مابعدالطبیعاتی اور اسرار سے بھرپور فضا میں کھینچ لاتے ہیں:

عجب رنگ رنگیں قباؤں میں تھے
دل و جان جیسے بلاؤں میں تھے
طلسمات ہونٹوں پہ آنکھوں میں غم
نئے زیورات اُن کے پاؤں میں تھے(۷)

منیر نیازی شاعری میں اپنی ذات اور گردوپیش میں موجود عوامل کا جب ذِکر کرتے ہیں تو احساس ہوتا ہے کہ ان عوامل وظواہر اور اُن کی شاعری کو ایک دوسرے سے قطعی الگ نہیں کیا جا سکتا کہ اُن کا ناتا جُڑا ہی ایسا ہے۔ اُن کی شاعری کی

پُراسرار فضا صرف ان عوامل ہی کی مرہونِ منت نہیں بلکہ ایسے مخصوص الفاظ کا وسیع ذخیرہ کہ جو اس پُراسرار اور تحیر خیز فضا کی جزیات طے کرتا ہے، اُس کا فنکارانہ استعمال بھی منیر نیازی کے دیگر شاعرانہ کمالات میں سے ایک ہے۔ اُن کے یہی کمالات قاری کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیتے ہیں اور جب اس حیران کر دینے والی ڈِکشن کے بل بوتے پر انگڑائی لینے والے لہجے مخصوص اساطیر سے ملتے ہیں تو ان کے اشعار کا اثر دو چند ہو جاتا ہے۔ اُن کی شاعری ہمیں ایک بھولے بھٹکے داستان گو سے روشناس کراتی ہے جو شاعری کی اقلیم میں داخل ہو گیا ہوتا ہے اور جو اپنی داستان سرائی سے سب کو مبہوت کر دیتا ہے۔ بے نام شکلوں، سایوں، آوازوں، علامتوں یا نشانیوں سے بھری ہوئی یہ دُنیا جس کا ذِکر وہ بارہا کرتے ہیں۔ کچھ اِس انداز میں قاری کے سامنے اپنا فسوں اور منظر نامہ عیاں کرتی ہے۔

پُراسرار بلاؤں والا
سارا جنگل دُشمن ہے
شام کی بارش کی ٹپ ٹپ
اور میرے گھر کا آنگن ہے (۸)

منیر نیازی نے نظم ہو یا غزل دونوں اصناف ہی میں فکر و فن کے منفرد اور اساطیری لبادے میں ایسی تحیر انگیز فضا قائم کی ہے جو اُن کے کسی اور معاصر شاعر کے یہاں میسر نہیں۔ مجموعی اعتبار سے ان کی شاعری میں ایک ایسی اساطیری دیومالائی دُنیا آباد ہے جو پُراسرار تو ہے ہی مگر تفہیم طلب بھی ہے۔ گوپیاں، چڑیل، سانپ، آتما، رُوح، دیوتا، سادھو، اگنی، بلائیں، آسیب، مہاتما، رادھا، شیام، موہن اور سایہ سبھی موجود ہیں۔ ''جنگل کا جادو'' نظم میں لکھتے ہیں:

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اِس جنگل میں دیکھی میں نے لہو میں لتھڑی اِک شہزادی
اِس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے (۹)

دہشت، خوف یا ڈر منیر نیازی کے ہاں ایک ایسے احساس کے طور پر وقوع پذیر ہوتا ہے جو اِبتدائے آفرینش سے ہی بنی نوع انسان کا خاصہ رہا ہے اور انسان ان احساسات سے چھٹکارا پانے کی ہزار کوشش کے باوجود چھٹکارہ حاصل نہیں کر پایا۔ بدلتے زمانے کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی اپنی تبدیل شدہ صورت میں سامنے آ جاتا ہے۔ انہونی کا ڈر آج بھی ہماری نفسیات کے ایک لازمے کے طور پر زیرِ عمل ہے۔ منیر نیازی کی شعری فضا میں قاری کا خوف کے مختلف انداز کے منظر نامے سے جا بجا سامنا ہوتا ہے اور وہ اِس ماحول کے خود پر طاری ہونے میں مزاحمت بھی نہیں کر پاتا۔ منیر نیازی کی شاعری میں ''جنگل'' انسان کے باطن میں بیٹھے ہوئے ڈر اور خوف کو عیاں کرنے کے لیے تخلیقی سطح پر سامنے آتا ہے، جس طرح کہ انھوں نے ''سندر بن میں ایک رات'' کے عنوان کی نظم کی اختتامی دو سطریں لکھتے ہوئے برملا اظہار کیا ہے:

شیر دھاڑا دیر تک
جنگل گونجا دیر تک (۱۰)

ان کی شاعری میں شیر کی دھاڑ اور جنگل کی گونج ہر اس جگہ سنائی دیتی ہے جہاں گھنے درختوں کی سرسراہٹ میں ویرانی کے تصورات اپنی لفظی تصویر کشی میں منہمک دکھائی دیتے ہیں۔لسانی اعتبار سے ہندی زبان ہندو صنمیات یا دیو مالا کا اگر یہ کہا جائے کہ لفظی تعارف ہے تو غلط نہ ہوگا۔ ہندی زبان کا ہر لفظ اپنے صوتی تاثر، معنویت، اشتراکِ ثقافت کے تناظر میں ہندی دیو مالا تک رسائی کا ایک بہترین ذریعہ ہے۔کسی بھی شعری تخلیق میں ہندی لفاظی کا اِستعمال اِس اَمر پر دلالت کرتا ہے کہ شعری حوالہ سے مخصوص دیو مالائی ماحول یا فضا کی تلبیس میں معروضات پیش کیا جانا مقصود ہے۔منیر نیازی کے شعری اثاثے میں ہندی الفاظ کا گراں قدر ذخیرہ ان کے اساطیری اندازِ بیان سے رغبت کے اظہار کا اثبات بنتا دکھائی دیتا ہے۔منیر نیازی کے ہندی ڈِکشن میں تخلیق کیے گئے گیت کا ایک بند جس سے ہندی لفاظی پر ان کی تخلیقی دسترس کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے:

جمنا تٹ پر آن براجے سانورے شیام مراری
چاروں کھونٹ مر لیا باجے ، دُھن موہن متواری
جس کو سن کر سوچ میں کھو گئی برندا بن کی ناری
چاروں کھونٹ مُرلیا باجے ، دُھن موہن متواری(۱۱)

اگنی یا اگنی دیوتا کا لفظ آگ سے ماخوذ ہے اور ہندی دیو مالا میں یہ ایک دیوتا کا نام ہے جس کا کام اِنسان اور دیوتاؤں کے درمیان رابطہ پیدا کرنا ہے اور خیال کیا جاتا ہے کہ جو چیز بھینٹ چڑھائی جاتی ہے اگنی دیوتا اِس چیز کو ہڑپ کر کے دیوتاؤں کے حضور پیش کرتا ہے جس سے بھینٹ چڑھانے والے اپنے من کی مرادیں پوری کرتے ہیں۔ادبی حوالہ سے اگنی دیوتا کا تشخص بالعموم استعاراتی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔خیال کیا جاتا ہے کہ ''اگنی دیوتا'' تین صورتوں میں نمودار ہوتا ہے آسمان میں سورج، ہوا میں بجلی اور زمین پر آگ کی صورت میں۔

''ہندو کلاسیکل ڈکشنری'' میں ''اگنی دیوتا'' کے حوالہ سے درج ہے:

> ''دیوتا اور آدمیوں کے درمیاں آگ تحویل دار ہے اور ان کے بڑے اور اہم کاموں کی گواہ ہے۔ اِس لیے شادی وغیرہ کے موقع پر اگنی کو آورہن لینے بلایا جاتا ہے۔ پرستش میں آگ کی بڑی عزت کی جاتی ہے کیوں کہ یگیہ کا کام یہی پورا کرتی ہے آگ کی سات زبانیں ہیں اور ہر ایک کا خاص نام ہے۔''(۱۲)

اساطیری حوالہ سے ہندومت میں صرف شادی بیاہ کے پھیرے لیتے ہوئے ہی اگنی کو گواہ نہیں بنایا جاتا بلکہ مردہ انسان کی باقیات کو بھی شمشان گھاٹ لے جا کر اگنی کے حوالہ کر دیا جاتا ہے گویا آگ ہندومت میں ہمیشہ سے تقدیس کا ایک معتبر حوالہ رہی ہے لہٰذا شعر و ادب میں اگنی کے اِستعارے کو ہندومت کے اساطیری تناظر میں دیکھے جانے کی ضرورت پیش آتی ہے۔صرف ہندو متھالوجی میں ہی نہیں بلکہ دُنیا کے تقریباً تمام تہذیبی اساطیر میں آگ کو دیو مالائی حیثیت حاصل رہی ہے۔مثلاً یونانی دیو مالا میں پرومیتھیس ایک ایسا اساطیری کردار ہے کہ جس نے دیوتاؤں کی منشا کے برخلاف ''آگ'' کو چُرا کر بنی نوع انسان کے حوالے کیا اور اس ناقابلِ معافی جرم کے اِرتکاب پر اُسے عتاب کا نشانہ بننا پڑا۔علامتی طور پر

آگ ایک ایسا اِستعارہ ہے کہ جو انسان کو اندھیرے کے جبر، خوف اور دہشت سے نجات دلانے کے ساتھ اس کے بقائے حیات کے معاملات میں اہم ترین معاون کے طور پر سامنے آتا ہے۔ انسانی تاریخ کے برفیلے دور میں آگ ہی واحد ایسا سہارا تھی کہ جس نے انسانی اجسام میں حرارت برقرار رکھنے کا کردار سرانجام دیا۔ یہی وجہ ہے کہ بعض ادوار کے مذاہب میں خدائی اوصاف کے حامل عنصر کے طور پر اس کی پوجا بھی کی جاتی رہی ہے۔ آتش پرستی بہت سے قدیم عقائد کا وتیرہ رہی ہے۔ زرتشتی مذہب کا شمار بھی ایسے مذاہب میں ہوتا ہے کہ جس میں آگ، اگنی یا آتش کو محوری حیثیت حاصل ہے۔ آگ ایندھن کے طور پر زندگی کو آگے بڑھانے کی علامت بھی ہے۔ ایندھن سے اُٹھنے والا دھواں شعلے، سلگتی ہوئی لکڑیاں، راکھ، کوئلے غرض آگ سے متعلق ہر عنصر اپنے طور پر مختلف حسیاتی مظاہر بیان کرنے کے لیے ایک الگ الگ نوع کا اِستعارہ ہے۔ گویا کہنے کو تو آگ محض ایک لفظ ہے مگر اپنے اندر معنویت کی ہزار ہا پرتیں سموئے ہوئے ہے۔ منیر نیازی کی شاعری میں بھی یہ استعارہ اپنی نئی نئی معنوی پرتیں لیے اُجاگر ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ اگر ہم ''اگنی'' کو بطور لفظ ایک اور لسانی تناظر میں دیکھیں تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ:

ایک ہی جلتی سوچ کی اگنی ہر دے کو کلپائے
کیا ہو جو اِس کالی رات کی بھور کبھی نہ آئے
گلی گلی کے دیپ بجھاتی برکھا بڑھتی آئے (۱۳)

اگنی کے ہی ہم معنی یا مترادف لفظ ''آتش'' کو معنوی اعتبار سے ہندو دیومالا سے منسلک یا منتھی کرنے کی ضرورت قطعاً پیش نہیں آتی، ساختیاتی تناظر میں دیکھا جائے تو یہ نتیجہ اخذ کر لینا مشکل نہیں رہتا کہ آتش بنیادی طور پر فارسی زبان سے اُردو میں رائج ہونے والا لفظ ہے لہٰذا اس کی اساطیری جُڑت تلاش کرنے کے لیے فارس کی قدیم تاریخی حکایات سے رجوع کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ مختصراً یہ کہ ہر لفظ ایک مخصوص زبان کا تہذیبی اِستعارہ ہے، جس کے کسی خاص پس منظر میں استعمال کے تجزیے سے اُسے کسی بھی مخصوص تہذیب کے اساطیری اثرات سے متعلق نتائج کے حصول کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے۔

منیر نیازی کے ہاں لفظ خواہ ہندی لسانی تناظر سے مربوط ہوں یا فارسی، عربی روایت سے منسلک ہوں جس مقصدیت کے لیے استعمال ہو رہے محسوس ہوتے ہیں اس کا تعلق بہر طور خوف، دہشت، ویرانی، وحشت، اجنبیت کے احساس کو طلسماتی صورتِ حال میں پیش کیے جانے کی ہنرورانہ پیشکاری سے بنتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ منیر نیازی کے ہاں ہر لفظ ان کی مخصوص شعری فضا میں رچا بسا محسوس ہوتا ہے۔ ''جادو'' کا لفظ منیر کے یہاں بہت اِستعمال ہوا ہے اور اہم بات یہ ہے کہ جادو کا تصوّر اُن کی شاعری میں مختلف انداز سے زیرِ عمل آتا پایا جاتا ہے، کہیں پر تو یہ حرف ذریعۂ حیرت بنتا ہے اور کہیں پر دِل کو راغب کرنے والی آواز بن جاتا ہے:

دِل دہلانے والی آوازوں کا جادو جاگا
پاگل جھونکوں کے ڈر سے ہر گھر کا اُجالا بھاگا
دُکھ کے بوجھ سے ٹوٹ رہا ہے موہ کا کچا دھاگا (۱۴)

نظم کی ان سطور میں لفظ جادو تند و تیز ہواؤں کی صوتی اثر انگیزی کے لیے تلازماتی طور پر اِستعمال ہوا ہے اور ایک پُر کیف اور جادوئی سی فضا تخلیق کرتا چلا جا رہا نظر آتی ہے۔ یہ اور اِس جیسی بہت سی علامتیں منیؔر کے یہاں موجود ہیں مثلاً سانپ کی علامت منیر کے یہاں کئی دفعہ استعمال ہوئی ہے۔ یہ ایسی اساطیری علامت ہے کہ جو اُن قدیم حکایات یا پرانی کتھاؤں سے ہمیں متعارف کرواتی ہے کہ جن میں سانپ خزانے پر پھن پھیلائے رکھوالی کرتے ہیں مگر اِن سانپوں کو رام کرنے کا منتر آتا ہو تو یہ سانپ پھن سمیٹ کر خزانہ سے ہٹ جاتے ہیں۔ علامتوں کی جدید نفسیاتی تعبیرات کے حوالے سے اگرچہ سانپ کا تعلق فرد کی جنسی فعالیت سے بھی جوڑا جاتا ہے، تاہم منیر نیازی کے ہاں سانپ کا سرسراتے نظر آنا تخلیقی منظر نامے کے تناظر کو عموماً قدامت اور اسرار سے مانوس کروانے کے لیے استعمال ہوتا ہے اور اس کا بنیادی مقصد دہشت کے جامد منظر نامے کو تحرک آشنا کروایا جانا ہوتا ہے:

ایک پیڑ اور ایک سانپ سا
اِک میں اور اِک تُو (۱۵)

منیر نیازی کی شاعری میں سانپ، ناگ، سنپولیے اور ناگن وغیرہ کی موجودگی مختلف مناظر اور مختلف معنویت میں سامنے آتی ہے۔ اپنی تخلیقی توجیہات کے اعتبار سے ان کی شعریات میں سانپ مختلف جگہوں پر مختلف طریقوں سے اِستعمال ہوا ہے اور ہر جگہ اپنے قاری کو ایک نئے حسیاتی تجربے یا کیفیت سے روشناس کروا تا محسوس ہوتا ہے۔

بہ قول علی عباس جلال پوری ہندوؤں کے عقیدے/ہندوستانی اساطیر کے مطابق دُنیا سانپ (شیش ناگ) کے پھن پر ٹھہری ہوئی ہے۔ اس عقیدے کی مذہبی تقدیس کے پیشِ نظر پوجا پاٹ کے لیے باقاعدہ سانپ دیوتا مندر بھی تعمیر کیے جاتے ہیں۔ ہندو، شری کرشن جی کے حوالہ سے ''سانپ'' کی بابت یہ عقیدہ رکھتے ہیں:

> ''سانپ سے متعلق ایک اور بڑی روایت اِس مہان سانپ کی ہے جس کا تعلق دریائے جمنا کے اس سیلِ بے اماں سے تھا جب سری کرشن جی کو جمنا ندی پار کراتے ہوئے شدید بارش میں لے جایا جا رہا تھا اور یہ مہان سانپ جسے کالی کہا جاتا ہے اپنے عظیم پھن سے اِس ٹوکرے پر سایہ کیے ہوئے تھا جس میں سری کرشن ایک معصوم اور نومولود بچے کی حیثیت سے سوئے ہوئے تھے یہ سانپ بھی گویا دیوتا سمان تھا اور اِس وقت کرشن کی حفاظت کے لیے یہ دیوتا سانپ کے رُوپ میں پانی سے اُوپر آ گیا تھا۔''(۱۶)

گویا سانپ مختلف اقوام و مذاہب میں الگ الگ طریقے سے جانا پہچانا جاتا ہے۔ مثلاً قصص القرآن میں سے ایک قصہ حضرتِ موسیٰ اور فرعونِ مصر کے حوالہ سے بھی بیان کیا گیا ہے۔ اس قصے میں فرعون کے درباری جادوگروں کا جادو کے زور سے سانپ پیدا کرنا اور عصائے موسوی کے ذریعے ان کا تدارک کیے جانے پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دُنیا بھر کے ادب میں اس واقعہ کو اساطیری حکایات کے تناظر میں تخلیقی عملیے کا حصہ بنائے جانے کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض تہذیبی روایات کے مطابق تصور کیا جاتا ہے کہ سانپ اپنی عمر کے سو سال مکمل کرنے کے بعد ''کایا پلٹ'' کی شکتی یا صلاحیت کا حامل ہو جاتا ہے اور ہر وہ انسانی رُوپ اختیار کرنے پر قادر ہو جاتا ہے جو وہ چاہے اس اساطیری نکتے کی بنیاد پر تخلیق

شدہ ادب کا دُنیا بھر کے ادب میں ایک وسیع ذخیرہ موجود ہے۔ سانپوں کا فاختہ جیسے امن کی علامت پرندوں کے گھونسلوں میں دراندازی کرتے ہوئے انھیں انڈوں اور بچوں سے محروم کر دینے، سانپوں کا اپنے بچوں کو کھا جانے، اپنے نر کی ہلاکت پر ناگن کا انسانوں سے اِنتقام لینے جیسی حکایات کو جہاں اساطیری اہمیت حاصل ہے وہیں آستین کا سانپ ہونا، سانپ کو دُودھ پلانا اور اُس ''زہر مہرے'' کا سانپوں سے حاصل کیا جانا جو اُن کا زہر چُوس لے، ہندی اساطیر میں ایسی زہریلی عورتوں ''وِش کنیاؤں'' کا موجود ہونا جو کسی بھی دوسرے انسان کو دانتوں سے کاٹ کا اس کی جان لے سکتی ہیں۔ سانپ کے زہر سے ہی زہر کا تریاق بنایا جانا ایسے اساطیری عوامل ہیں کہ جو سانپوں کے مختلف کرداری واجبات کے تناظر میں طرح طرح کی حکایات کو سامنے لاتے ہیں۔ غرض دورِ قدیم سے لے کر دورِ جدید تک سانپ ہزار ہا رنگ کی کرداری معنویت کا حامِل رہا ہے۔ منیر نیازی کی شاعری میں سانپ جہاں کہیں بھی اپنے کرداری رُوپ کا اظہار کرتا ہے وہاں اُسے دہشت، خوف، ماحول کی سنگینی، ویرانی کے علامتی اِظہار کے ساتھ ساتھ اس کی صفاتی معنویت کے تناظر کو سمجھنے کی بھی ضرورت پیش آتی ہے۔ ان کے ہاں سانپ کا اِستعارہ مختلف مقامات پر مختلف معنویت سے آشکار کرواتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہ علامت منیر کے یہاں اکثر و بیشتر رنگا رنگ صورتوں میں سامنے آتی ہے۔ اُنھوں نے کبھی سانپ کو زہرناکی کی شکل عطا کی ہے تو کبھی وہ اسے خزانے کا سانپ کہہ کر دولت کا محافظ بنا دیتے ہیں۔ کہیں وہ اِسے شوخ و چنچل حسن کا نام دیتے ہیں اور کہیں وہ اپنے دغاباز دوستوں کو سانپ قرار دیتے نظر آتے ہیں:

ہلاکت خیز ہے اُلفت، میری ہر سانس خونی ہے
اِسی باعث یہ محفل دِل کی قبروں سے بھی سونی ہے
اُسے زہریلی خوشبوؤں کے رنگین ہار دیتا ہوں
میں جس سے پیار کرتا ہوں اُسی کو مار دیتا ہوں (۱۷)

اپنی نظم ''خزانے کا سانپ'' میں منیر نے ''سانپ'' کو خزانے کے محافظ کے طور پر ہی پیش کیا ہے مگر سانپ اپنے اندر ایک خاصیت یہ بھی رکھتا ہے کہ اُس کی اُلفت ہلاکت خیز ہوتی ہے۔ اِسی لیے دانا ہمیشہ سانپ سے دوستی کو نقصان دہ قرار دیتے رہے ہیں۔ کئی وسوسے اور اندیشے بھی انھیں ہر وقت گھیرے رہتے ہیں۔ ڈسنا اس کی سرشت میں داخل ہے خواہ آپ کا اُس سے حُسنِ سلوک کتنا ہی شاندار اور مثالی کیوں نہ ہو شاید اُنھوں نے ''آستیں کے سانپ'' ہی کو سامنے رکھ کر یہ بات سوچی ہو اور رہی بات خزانے کا محافظ ہونے کی تو اساطیری طور پر سانپ کا دولت سے ناتا بہت پُرانا ہے۔ دولت پر سانپ بن کر بیٹھنے کا محاورہ اسی ناتے کا عکاس ہے۔

آسمان اِک سایہ جیسے خالی ہاتھوں پر
اور زمیں اِک مار خاک کا قیمتی دھاتوں پر (۱۸)

ڈر کے کسی سے چھپ جاتا ہے جیسے سانپ خزانے میں
زر کے زور سے زندہ ہیں سب خاک کے اِس ویرانے میں (۱۹)

اک نظم ''سپیرا'' دیکھیے، جس میں رنگ برنگے سانپوں کا ذِکر دراصل اُن کی متنوع صفات اور خوبیاں بیان کرنے کے لیے سامنے آتا ہے۔ سانپوں کے حوالہ سے بیان کی گئی یہ خوبیاں اپنی علامتی تطبیق میں انسان کے کرداری خواص کو اُجاگر کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں:

میں ہوں ایک عجیب سپیرا — ناگ پالنا کام ہے میرا
پیلے پیلے ، کالے کالے — رنگ برنگے دھبوں والے
شعلوں سے پھنکاروں والے — زہریلی مہکاروں والے
اُن کی آنکھیں تیز نشیلی — گہری جھیلوں ایسی نیلی
نئے لہو سے لال زبانیں — جیسے موت کی رنگیں تانیں
مخمل کے رومالوں جیسے — سرخ گلابی گالوں جیسے
مجھ کو تکتے رہتے ہیں یہ
مجھ کو ڈستے رہتے ہیں یہ
مجھ پر ہنستے رہتے ہیں یہ (۲۰)

لگتا ہے منیؔر نے کرداری اور نفسیاتی سطحوں پر گنجلک انسانی رویوں کو بہ خوبی جانچا اور پرکھا ہے۔ تبھی وہ سانپ جیسی علامات کے در پردہ یہ سب لکھنے پر مجبور ہوئے۔ اُن کی کئی نظمیں ایسی ہیں جو اُن کی ذاتی زندگی سے بہت حد تک جڑی ہوئی ہیں۔ اُن کے ہاں ان علامتوں یا تمثالوں کا ایک نہایت اہم عنصر داستانوی علائم کا استعمال ہے۔ انھوں نے قدیم داستانوں، تصورات اور اساطیری روایات سے بہت نادر اور عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔ اُن کی شاعری میں انسانی دل کا نَاتی طلسمات کی مدھر تال پر دھڑکتا محسوس ہوتا ہے:

جنگلوں میں کوئی پیچھے سے بلائے تو منیؔر
مڑ کے رستے میں کبھی اُس کی طرف مت دیکھنا (۲۱)

سویا ہوا تھا شہر کسی سانپ کی طرح
میں دیکھتا ہی رہ گیا اور چاند ڈھل گیا (۲۲)

یہ اور ان جیسے بہت سے اشعار کی مخصوص لفظیات اور تراکیب و علامات ایک ایسا اِمیج بناتے ہیں کہ جو قاری کو محسوسات کی سطح پر طلسم ہوش رُبا کے کسی منظر نامے کا پرتو دِکھائی دیتا ہے اور یہ ساری کی ساری داستانوی فضا کا سحر صرف منیؔر ہی کا خاصہ ہے کیونکہ یہ پُر اسرار داستانوی فضا سازی اور منظر کی تعمیر اُن کے علامتی و داستانوی مزاج کی نمائندہ ہے:

اِک آسیبِ زران مکانوں میں ہے
مکیں اِس جگہ کے سفر پر گئے (۲۳)

مکان خالی ہے تو دراصل ویران ہے اور یہی ویرانی ہی تو آسیبِ زر ہے اور دوسرے مصرعے کو دیکھیں تو صاف

نظر آ رہا ہے کہ مکیں واپس نہیں لوٹے اور آسیبی فضا جو اِس سے مرتب ہوئی ہے وہ زندگی کے تحرک سے تہی سراسر داستانوی فضا ہے۔ اِجتماعی داستانوی علامات بھی وقت کے ساتھ وسیع تر معانی میں ڈھلتی چلی جاتی ہیں اور ان کے معانی میں ردّو بدل بھی ہوتا رہتا ہے۔ منیر نیازی کی شاعری کو داستانوی علائم پر تخلیقی دسترس نے جو اعتبار بخشا ہے اُسی اعتبار کی بنا پر ان کی تخلیقات کو مجموعی اعتبار سے آئندگاں کے مبادی مطالبات و معیارات پر پورا اُترنے کی حامل تخلیقات کے طور پر قبولیت کے جملہ اوصاف سے متصف گردانا جاتا ہے۔

حوالہ جات

1- Ruthvin, K. K, *Myth, The critical Ideom*, (London: Methuen & Co, 1976, P.1

۲۔ وزیر آغا، تخلیقی عمل،(سرگودھا: مکتبہ اُردو زبان،۱۹۷۰ء)،ص۵۱

۳۔ منیر نیازی،کلیاتِ منیر نیازی،(اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز،۲۰۱۴ء)،ص۲۱۸

۴۔ منیر نیازی،کلیاتِ منیر نیازی،ص۲۱۷

۵۔ اشفاق احمد، دیباچہ :سرِ کوہسار،مشمولہ: کلیاتِ منیر نیازی،(اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز،۲۰۱۴ء)،ص۲۰

۶۔ تنویر ظہور،منیر نیازی کی یادیں باتیں،(اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز،۲۰۱۴ء)،ص۴۱۔۴۲

۷۔ منیر نیازی،کلیاتِ منیر نیازی،ص۲۱۲

۸۔ ایضاً،ص۱۸۲ ۹۔ ایضاً،ص۱۸۳

۱۰۔ ایضاً،ص۶۲ ۱۱۔ ایضاً،ص۲۲۲

۱۲۔ سردار دیوی سہائے،ہندو کلاسیکل ڈکشنری،(لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،س۔ن)،ص۳۲

۱۳،۱۴۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر نیازی،ص۶۲

۱۵۔ ایضاً،ص۲۷۲

۱۶۔ تنویر احمد علوی، کلاسیکی اُردو شاعری،(لاہور: مجلس ترقیٔ ادب،۲۰۰۹ء)،ص۲۶۲

۱۷۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر نیازی،ص۱۵۷

۱۸۔ ایضاً،ص۴۱۵ ۱۹۔ ایضاً،ص۳۹۹

۲۰۔ ایضاً،ص۱۶۰۔۱۶۱ ۲۱۔ ایضاً،ص۳۹۰

۲۲۔ ایضاً،ص۲۹۱ ۲۳۔ ایضاً،ص۳۰۰

⊙ ڈاکٹر آئی کت کشمیر

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، انقرہ یونیورسٹی، انقرہ (ترکی)

غیر ملکی زبان کے طور پر اُردو کی تدریس میں روانی سے پڑھنا، یاد رکھنا اور بھولنا

Abstract:

Developments in other disciplines in the field of education bring the search for new ideas to reach information, learn to learn, and use what has been learned in necessary situations in Urdu language education as a Foreign Language .Education programs around the world need to be renewed within the framework of new student-centered approaches. It is important for students to be active in the learning process, to have the right skills and to keep up with the information age. Reading and reading comprehension, as well as remembering and memory studies are one of the basic issues to be considered in Urdu Language.Literary texts in Urdu have an important role in the teaching and learning process in terms of cultural learning/country knowledge. So why is it important? The concept of "cultural, literary text" refers to the norms and values of a community and points to their common identity. In this case, literary text analysis (tale, poem, short story, etc.) used in foreign language teaching contributes to the development of the student's learning strategy as a tool of cultural memory.

Keywords:

Foreign Language, Urdu, Memory, Reminiscence, Reading Habit

مادری زبان افراد کے درمیان باہمی رابطے اور تبادلہ خیالات کے ایک موثر ذریعے کے طور پر معاشرتی زندگی کے تسلسل کو برقرار رکھنے میں نہایت اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ ایک فرد اپنی پیدائش سے ہی مادری زبان کا سامنا کرتا ہے اور وقت کے ساتھ خاندان اور اردگرد کے ماحول کے اثر میں ذاتی نشوونما کے دوران مادری زبان سیکھتا ہے جو اس کے

لاشعور کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔اس طرح اس لاشعوری نظام کے تحت فطری طور پر لوگوں کے درمیان باہمی تبادلہ خیالات کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔غیر ملکی زبان کی تعلیم کا سب سے اہم مقصد یہ ہے کہ طالب علم اس زبان کو اپنی مادری زبان کی جیسی قابلیت کے ساتھ استعمال کر سکیں۔اس موقع پر کسی فرد کی غیر ملکی زبان میں پڑھنے، سمجھنے اور روانی سے بول چال کی قابلیت کا اہم کردار سامنے آتا ہے۔اردو زبان سے بطور ایک نئی زبان متعارف ہونے والے کسی فرد کے لئے اس زبان کو اپنانے اور اس میں پختہ کار ہونے کی صلاحیت اس بات پر منحصر کرتی ہے کہ وہ اس زبان سے کتنے عرصہ سے رابطے میں ہے۔جب طلبا پہلی بار اردو زبان سے شناسا ہوتے ہیں تو انہیں ایسا لگتا ہے کہ ان کے پاس زبان کے قواعد وضوابط کی ایک لمبی فہرست ہے اور بوجھنے کے لئے ایک پہیلی۔بہر حال کسی بھی غیر ملکی زبان کی تعلیم کے دوران یہ ایک بہت عام اور ممکنہ صورتحال ہے۔ایک اور معمول کی صورتحال یہ ہے کہ طلبہ میں اردو زبان سیکھنے کی خواہش کے ساتھ ساتھ ایک غیر محسوس اضطراب اور خوف بھی پایا جاتا ہے۔اس صورتحال کو سگمنڈ فرائڈ کے بیان کردہ نظریہ مافوقیت کے ساتھ واضح کیا جا سکتا ہے جس کے مطابق بعض اوقات نفسیاتی طور پر کوئی چیز غیر معروف یا معمہ خیز محسوس ہونے کی بجائے حیرت انگیز طور پر جانی پہچانی لگتی ہے۔اسی طرح اردو زبان سیکھنے کے ابتدائی مرحلے میں بھی کچھ طلباء کو ایسے ہی خوف اور اضطراب، حیرت اور پریشانی جیسے منفی جذبات کا سامنا کرنا پڑ سکتا ہے۔کسی بھی غیر ملکی فرد کے لئے اردو زبان کا عجیب اور غیر معروف محسوس ہونا ایک غیر ملکی زبان کے الفاظ ومعانی کے پیچیدہ نظام کی وجہ سے ہو سکتا ہے کیونکہ ہر غیر ملکی زبان ایک نامعلوم میدان علم کی طرح ہوتی ہے:

> ''کسی زبان کے بارے میں خدشات کا تعلق طلباء کے اس زبان کے سیکھنے میں درپیش منفی جذباتی ردعمل سے ہے۔''
>
> ''ایسے طلبہ جو کسی نئی زبان کو دل سے نہیں اپناتے وہ بعض اوقات سیکھنے کے عمل کے دوران اپنے ذہن کو لاشعوری طور پر بند کر سکتے ہیں اور اس زبان کے خلاف ایک غیر محسوس نفسیاتی دفاع پیدا کر سکتے ہیں۔''(۱)

Uncertainties sometimes turn into myths ڈاکٹر علی کو چکلر myths کے بارے میں بحث کرتے ہوئے بیان کرتے ہیں کہ:

> ''یہ قدیم انسانی معاشروں میں جنم لینے والی ایسی کہانیاں ہیں جو زندگی اور کائنات کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے اور دنیا میں پائے جانے والے ناقابل فہم قدرتی واقعات کی تشریح کے لئے بیان کی جاتی ہیں۔''(۲)

یہ ایک مکمل نفسیاتی معاملہ ہے۔

یہیں سے کسی نئی سیکھی جانے والی زبان کے بھول جانے کا عمل شروع ہوتا ہے جو طالب علم کی عدم توجہ اور غیر دلچسپی سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ہم یہ جانتے ہیں کہ یاداشت کے تصور کو تشکیل دینے والے دو اہم پہلو، یاد رکھنا اور بھول جانا دراصل انسانی یادداشت کی حیاتیاتی اور نفسیاتی جہتوں کی وضاحت کرتے ہیں۔یاد رکھنے اور بھول جانے کے عوامل کا بغور جائزہ لینے پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ درحقیقت یاداشت یا حافظہ کے دو اہم ترین پہلو ہیں۔ترکی اور اردو زبان کی لغات

میں یادداشت کی تعریف اشارات، علامات اور تاثرات کو جمع کرنے اور محفوظ رکھنے کی دماغی صلاحیت اور قابلیت کے طور پر کی جاتی ہے(۳)۔اس کا مترادف لفظ حافظہ ''حفظ'' سے ماخوذ ہے جس کا مطلب ہے محفوظ کرنا، رکھنا، پکڑنا، ذخیرہ والی جگہ۔یعنی ایک لحاظ سے حافظہ کسی فرد کا اپنے تجربات، طرز عمل کے نمونے اور علم کو ذخیرہ کرنے اور پھر دوبارہ مناسب وقت اور جگہ پر استعمال کرنے کا ایک ذہنی عمل ہے۔

یاد کرنے کے عمل میں ہم حاصل شدہ معلومات کو اپنے جذبات واحساست کی مناسبت سے وقتی اور دیرپا طور پر استعمال کرتے ہیں۔اس دوران مختلف اقسام کی یادداشت تشکیل پاتی ہے: قلیل مدتی اور طویل مدتی یادداشت۔قلیل مدتی یاداشت کی حد مختصر دورانیہ پر مشتمل ہوتی ہے جو زیادہ دیرپا نہیں ہوتی۔دوسری طرف، طویل مدتی یادداشت کئی دن اور ماہ وسال کا احاطہ کرتی ہے اور مواد اور دائرہ کار کے لحاظ سے اس کو محدود نہیں کیا جاسکتا ہے۔اس کے مشمولات کے مطابق اس کو انٹرووورٹیڈ (اندرون کردہ) اور ایکسٹرووورٹڈ (بیرون کردہ) یادداشت کے طور پر درجہ بند کیا گیا ہے(۴)۔

کسی فرد کے تجربات اس کے ذہن میں حاصل کردہ علم اور مہارت کے مطابق مختلف طریقوں سے محفوظ ہوتے ہیں۔اکسٹرووورٹ (بیرون کردہ) یادداشت ضمنی اور اصطلاحی یادداشت ہوتی ہے۔ضمنی یادداشت انفرادی تجربات اور سوانح عمری کے واقعات پر مشتمل ہوتی ہے۔اصطلاحی یادداشت میں شعوری طور پر حاصل شدہ تمام معلومات جمع ہوتی ہیں جن کو نئے سرے سے تازہ کیا جاسکتا ہے۔دوسری طرف، انٹرووورٹڈ (اندرون کردہ) یادداشت ایسی معلومات یا امور پر مشتمل ہوتی ہے جو ہمارے ذہن میں پہلے سے ذخیرہ شدہ ہوتے ہیں اور بوقت ضرورت خودکار طریقے سے بغیر سوچے سمجھے استعمال کیے جاتے ہیں مثلاً سائیکلنگ، تیراکی، سکیٹنگ، موسیقی کا آلہ بجانا یا غیر ملکی زبان کے استعمال میں الفاظ اور گرائمر کا خودکار استعمال وغیرہ۔مختلف شعبہ ہائے علوم کے نقطہ نظر کے مطابق یادداشت کی مختلف طریقے سے تعریف کی جاتی ہے اور عام طور پر یادداشت کے تصور کی وضاحت استعاروں اور تمثیلات سے کی جاتی ہے۔اس تناظر میں نیدرلینڈ کی گرونجن یونیورسٹی میں نفسیات اور فلسفہ کے نظریات کی بنیاد پر یادداشت کے متعلق تحقیق کرنے والے ڈوڈرائسما کا حوالہ دینا مناسب ہوگا جو یادداشت کو ایک مجازی جگہ سے تشبیہ دیتا ہے۔ڈرائسما یادداشت کو ایک بڑے، روشن اور صاف ستھرے کمرے کی طرح فرض کرتا ہے جس میں اونچی کھڑکیوں سے روشنی آتی ہے۔اس کمرے میں دیوار گیر الماریوں میں ہماری یادیں ترتیب سے رکھی ہیں، ان کی فہرست بنتی ہے اور روزانہ کی بنیاد پر درج ہوتی ہیں، یعنی بہت احتیاط سے محفوظ ہوتی ہیں۔آپ نہایت پرسکون طریقے سے اس کمرے میں جائیں اور الماری سے ایک کتاب یا فولڈر نکالیں۔آپ اس فولڈر کی ڈوری کھولتے ہیں، صفحات کو پلٹتے ہیں اور جلد ہی اپنی مطلوبہ معلومات حاصل کر لیتے ہیں۔آپ میز کی طرف بڑھتے ہیں اور یادداشت کے اس خزانے کو میز کی چمکتی ہوئی سطح پر پھیلاتے ہیں۔اب آپ تسلی سے جتنا وقت چاہتے ہیں بیٹھ جائیں۔یہاں پرسکون ہے، کوئی آپ کو پریشان نہیں کرے گا۔جب آپ اپنی پسندیدہ یادداشت کو پڑھ لیں تو صفحات کو دوبارہ جمع کریں، فولڈر باندھیں اور اسے واپس الماری میں رکھ دیں۔اب آپ ایک دفعہ پھر کمرے کا بنظر غائر جائزہ لیتے ہیں، آپ کی نگاہیں یادوں کی مبہم چمکتی ہوئی جلدوں پر سے گزرتی ہیں اور پھر آپ اپنے پیچھے اس یقین کے ساتھ دروازہ بند کر دیتے ہیں کہ آپ کے اگلے دورے تک کوئی بھی چیز چھونے نہیں پائے گی۔کیونکہ آپ جانتے ہیں کہ اس کمرے میں

جب تک کہ آپ اندر نہ ہوں کوئی داخل نہیں ہوسکتا(۵)۔

تاہم ڈرائسما کے تصور کے برخلاف یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ہماری یادداشت میں محفوظ یادیں اور معلومات ہمیشہ اس باقاعدگی اور ترتیب سے بآسانی دستیاب نہیں ہوتیں۔بعض اوقات کسی غیر متوقع وقت پر کسی یادگار (کوئی تصویر، کتاب، لفظ یا جملہ، وغیرہ) سے سامنا ہونے پر ہماری یادداشت ایک ناقابل فہم اور بہت زیادہ پیچیدہ طریقے سے کارروائی کرتی ہے جس میں ماضی کا دروازہ اچانک کھلتا ہے اور پرانی یادوں کی جھلک دکھائی پڑتی ہے۔لہٰذا، یہ کہا جاسکتا ہے کہ انسان اپنے اردگرد کے ماحول سے جو کچھ بھی سنتا، دیکھتا، چکھتا، سونگھتا یا محسوس کرتا ہے، وہ ایک غیر ارادی یاد بن جاتی ہے اور یادداشت کی لامتناہی گہرائیوں میں ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو جاتی ہے۔ یہاں یہ ذکر کرنا بھی ضروری ہے کہ یاد رکھنے کی صلاحیت کے ہم پلہ بھول جانے کا عمل بھی اپنی جگہ اہم کردار کا حامل ہے(۶)۔

بھول جانے کے عمل میں حافظہ یا یادداشت کو از سرنو تعمیر اور ترتیب دینا پڑتی ہے۔ یادداشت کے محققین میں سے ایک ادبی محقق اسٹریڈ ایرل (۷) کہتا ہے کہ یاد رکھنا ایک ایسی کامیابی اور اہلیت ہے جو بھول جانے کے عمل سے جڑی ہوتی ہے اور ہماری یادیں، تجربات، اور حاصل کردہ معلومات، فراموشی کے سمندر میں چھوٹے چھوٹے جزیروں کی مانند ہوتی ہیں۔لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ بھول جانا ایک ضابطہ وقانون کی مانند ہے جبکہ یاد رکھنا کسی ضابطے وقانون سے مبرا و بے گانہ عمل ہے اور بھول جانا بھی یاد رکھنے کی طرح اہم طبعی و معاشرتی کردار کا حامل ہوتا ہے۔ ہم اپنی روزمرہ زندگی میں کچھ ایسے جملے استعمال کرتے ہیں جو ہماری یادداشت کے ان دو اہم پہلوؤں یعنی یاد رکھنے اور بھول جانے کی وضاحت کرتے ہیں جیسے ''ہاں، مجھے یاد ہے''، ''نہیں مجھے یاد نہیں/ یاد نہیں آ رہا، ''میں نے اس کے بارے میں سوچا بھی نہیں تھا''، '' کیا واقعی ایسا ہے؟'' مثال کے طور پر، غیر ملکی زبان کے کچھ الفاظ اور جملے کسی موقع کی مناسبت سے فوری طور پر ہمارے ذہن میں تو آتے ہیں مگر ہمیں ہچکچاہٹ کا شکار کر دیتے ہیں اور ان کی ادائیگی ہماری زبان کی نوک تک نہیں پہنچ پاتی جبکہ بعض اوقات ایسے جملے ضرورت کی صورت میں ہمارے ذہن میں بآسانی آجاتے ہیں۔تو پھر فرد کیوں بھول جاتا ہے، وہ کیوں یاد نہیں رکھ سکتا؟ اس کی تین وجوہات ہوسکتی ہیں: اول. ،معلومات کو صرف اس وجہ سے فراموش کر دیا جاتا ہے کہ اس کی تکرار نہیں کی جاتی ہے اور تبادلہ خیالات میں اس کا تذکرہ نہیں کیا جاتا ہے۔دوم، چونکہ معلومات/ واقعات دوسرے حالات سے ملتے جلتے ہیں، لہٰذا دماغ ان کو محفوظ کرنا مناسب نہیں سمجھتا ہے۔ یہاں سب سے اہم عوامل میں سے ایک کسی فرد کا غیر ملکی زبان کو دل سے نا اپنانا ہوسکتا ہے۔تیسری وجہ یہ ہے کہ کوئی فرد تجربات و معلومات کو خاص طور پر سیکھنے کے عمل کے دوران، انفرادی رکاوٹوں کی وجہ سے فراموش کرسکتا ہے یا دبا سکتا ہے۔

مثال کے طور پر: 1۔فرائڈ کے مطابق، جذباتی دنیا کے ناگزیر معاملات جیسے خوف، اضطراب اور پریشانی، 2۔غیر ملکی زبان کو مادری زبان کے برعکس لسانی اور ثقافتی دونوں طرح سے نامعلوم اور ناموافق تصور کے طور پر قبول کرنا، 3۔روکنا: کچھ واقعات اور معلومات کا دوسرے واقعات اور معلومات کی بازیافت میں مداخلت کرنا خصوصاً طلبا کا کسی زبان سیکھنے کے دوران اس زبان کے بارے میں مختلف خدشات کے باعث نفسیاتی طور پر خود کو بند کر لینا۔اندرون کردہ (انٹرنیلائزڈ) تجربات اور معلومات ہمارے حافظہ کے ذریعے، جو معنی خیز اور مفید ہونے کے ساتھ مشکل اور پیچیدہ بھی ہے، ہمارے ذہن کے

گوشوں میں مختلف ہدایات کے ساتھ محفوظ کر لئے جاتے ہیں اور پھر بعد میں کسی وقت منظر عام پر آجاتے ہیں (۸)۔

اس تناظر میں، ہماری یادداشت بعض اوقات مغلوب یا زہریلی ہوسکتی ہے یا اس کے برعکس، ہمیں الجھن اور مایوسی سے بچاتی ہے۔ لہٰذا، یہ کہا جاسکتا ہے کہ یاد رکھنے اور بھول جانے کا عمل دراصل ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم ہیں اور یہ کہ بھول جانے کے عمل میں بھی یاد رکھنے کی طرح مثبت اور منفی دونوں پہلو موجود ہوتے ہیں۔ بے شک، ہم غیر ملکی زبان کی تعلیم میں منفی پہلوؤں کا زیادہ سے زیادہ تجربہ نہیں کرنا چاہتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر ہم وضاحت کر سکتے ہیں کہ یادداشت کا ہمارے ذہنوں میں یاد رکھنے اور بھول جانے کے تصورات سے گہرا تعلق ہے اور ان کے درمیان اس تعلق کی وجہ سے ہم اس کی متغیر ساخت کو ریکارڈ کرنے، محفوظ کرنے، تعمیر نو کرنے اور وضاحت کرنے یا اس کے معنی تبدیل کرنے، دبانے، عارضی طور پر ناپسندیدہ ریکارڈ حذف کرنے یا انہیں قابل قبول بنانے کے ایک اہم ذریعے کے طور پر بیان کر سکتے ہیں۔

جان آسمان (۹) اس بات پر زور دیتا ہے کہ فرد کی صلاحیت کی بجائے ثقافتی و بیرونی حالات اس بارے میں اہم اور فیصلہ کن کردار ادا کرتے ہیں کہ یادداشت میں کیا شامل ہے، اسے کس طرح منظم کیا جاتا ہے اور اسے کب تک برقرار رکھا جاسکتا ہے۔ اس تناظر میں وہ بیرونی جہت کے مطابق یادداشت کی چار گروہوں میں درجہ بندی کرتے ہیں۔

1۔ مائیمیٹک یادداشت تقلید کے نتیجے میں حاصل کردہ رویوں کا احاطہ کرتی ہے اور ہماری روزمرہ زندگی میں بہت سے طرز عمل تقلید سے متعلق عادات اور قواعد پر مبنی ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر، کھانا پکانا، کمپیوٹر کا استعمال، خط تحریر کرنے جیسے اقدامات ہماری مائیمیٹک یادداشت میں طرز عمل کے مختلف زاویوں کو ظاہر کرتے ہیں۔

2۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے اشیاء کی یاد ہمارے اردگرد کی اشیاء (گھر، گلی، کپڑے، مختلف اوزار وغیرہ) کا احاطہ کرتی ہے اور اس تناظر میں خود انسان کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ آپ کو آپ کے ماضی، آپ کے آباؤ اجداد اور زمانہ حال میں ماضی کے مختلف ادوار کی یاد دلاتا ہے۔ مثال کے طور پر ٹائپ رائٹر، گراموفون، کارڈ پوسٹل، خط۔ وغیرہ کے ذریعے ماضی کی کسی یاد کا سامنے آنا۔

3۔ ابلاغی یادداشت اس وقت تشکیل پاتی ہے جب کوئی شخص تبادلہ خیالات کے نتیجے میں بولنے/متفق ہونے کی صلاحیت پیدا کرتا ہے۔ اس لیے ایک فرد کے دوسرے افراد کے ساتھ تعامل میں شعور اور یادداشت اہم کردار ادا کرتی ہے۔، خاص طور پر غیر ملکی زبان کی تدریس میں تازہ ترین موضوعات کا انتخاب، اور کلاس روم کے ماحول میں ان موضوعات پر بحث وتمحیث اس قسم کی یادداشت کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔

4۔ ثقافتی یادداشت ایک ایسی قسم ہے جہاں باقی تین اقسام کی یادداشت تکمیل شدہ حالت میں ملتی ہیں۔ جب معمول کی تقلید ''روایت'' کا درجہ حاصل کر لے، یعنی جب ان کا مقصدی معنی سے بالاتر کوئی معنی ہو تو وہ ثقافتی یادداشت کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہیں۔ ادبی کام، یادگاریں، مجسمے، عجائب گھر اور علامات کو ثقافتی پیغام کے ابلاغ اور حیات نو کیموثر ذرائع کی امثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے (۱۰)۔

ماہر عمرانیات ہیر الڈ ویلزر، جو سن ۲۰۰۰ء سے ہنور یونیورسٹی میں اپنی ٹیم کے ساتھ یادداشت پر تجرباتی مطالعہ کر رہے ہیں یادداشت کی نشوونما کی بنیاد حیاتیاتی، نفسیاتی اور معاشرتی ارتقا پر رکھتے ہیں۔ وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ

یادداشت خاص طور پر لوگوں کے درمیان تعلقات اور تبادلہ خیالات کے ذریعے تشکیل پاتی ہے، یہ وقت کے ساتھ ساتھ پروان چڑھتی ہے، یعنی اس کی ساخت ''متحرک'' ہوتی ہے۔ ویلز راور ان کی ٹیم اس بات پر زور دیتے ہے کہ یاد رکھنے کے لئے گروہوں اور افراد کی زبان اور جذبات واحساسات کی دنیا بہت اہم کردار ادا کرتی ہیں اور جذبات حالات سے جڑے ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ غیر ملکی زبان کی تدریس میں زبان کا احساس جتنا مضبوط ہوگا، اس زبان کے بارے میں معلومات اتنی ہی مضبوط اور مستقل ہوں گی۔ اسی طرح گیبین یونیورسٹی کے ادبی سائنسدان اسٹریڈ ایرل زبان کی خصوصیات کے لحاظ سے یاد اور یادداشت کے تصورات کے ساتھ یادداشت کے تعلق پر بحث کرتے ہیں۔ ایرل (۱۱) کے مطابق، یاد رکھنا ایک عمل ہے اور حاصل کردہ معلومات بیان کردہ تجربات کا اظہار ہے۔ لہٰذا، یادداشت کی ساخت بدلتی رہتی ہے اور یہ اپنے آپ کی مسلسل تجدید کرتی رہتی ہے۔ کسی طالب علم کا کسی نئی زبان کے بارے میں شوق و احساس کلاس روم کے ماحول میں غیر ملکی زبان کی تدریس یا گروپ سرگرمیوں میں استعمال ہونے والے مختلف مواد کے ساتھ بڑھتا ہے۔

اوپر بیان کئے گئے خلاصہ معلومات کی روشنی میں یہاں پر خاص طور پر غیر ملکی زبان کی تدریس میں ادبی نصوص کے استعمال کے حوالے سے یاد رکھنے اور بھول جانے کے تصورات کا ذکر کرنا نہایت مناسب ہوگا۔

افراد کی ابلاغی یاداشتوں میں محفوظ تجربات، کہانیاں یا وجدان ایک اچھے مصنف کے تجربے اور مہارت کی بدولت لکھی گئی موثر ادبی تحریروں کے ذریعے اجتماعی یادداشت کی عکاسی کر سکتے ہیں (۱۲)۔

ثقافتی اور قومی تشخص کی تعلیم کے لحاظ سے تدریس اور سیکھنے کے عمل میں ادبی نصوص کا یقیناً اہم کردار ہے۔ تو یہ کیوں اہم ہے؟ ''ثقافتی، ادبی متن'' کا تصور کسی برادری کے اصولوں اور اقدار کی طرف اشارہ کرتا ہے اور ان کی مشترکہ شناخت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح کسی غیر ملکی زبان کی تدریس میں استعمال ہونے والے ادبی متن کی مختلف اصناف (پریوں کی کہانیاں، نظمیں، مختصر کہانیاں وغیرہ) نہ صرف طالب علم کے زبان سیکھنے کے عمل میں بلکہ ایک لحاظ سے اس ملک کے کثیر الجہتی معاشرتی، ثقافتی اور معاشی پس منظر کو یکجا کر کے اس کی یاداشت کی تسکیل میں مدد کرتی ہیں۔ خطوط، سیرت نگاری، سوانح عمری اور یادداشتوں کی شکل میں لکھے گئے یادداشتی ادب کا جائزہ مختلف معاشروں کی اجتماعی یادداشت میں محفوظ تباہی کے ادوار کی بھی عکاسی کرتا ہے (۱۳)۔

بلاشبہ طلبا کے کسی نئی زبان کو اپنانے اور انٹرنلائز کرنے کی صلاحیت کا انحصار ایک طرح سے اس بات پر ہے کہ ان کا ابلاغی اور ثقافتی دونوں طرح کی یادداشت کی نشوونما کے لئے رسالوں، اخبارات، فلموں، ٹی وی سیریز، موسیقی اور کھیلوں جیسے ابلاغی مواد کے مسلسل استعمال کا دورانیہ کیا ہے۔ اگر ہم ان ابلاغی مواد میں کسی ادبی کام پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ ادبی متن کا استعمال یاددہانی کے طور پر کام کرتے ہوئے محفوظ اور ذخیرہ شدہ معلومات کو ظاہر کرتا ہے اور غیر ملکی زبان کے بارے میں علم کو تازہ کرتا ہے۔ جب ہم ادب کو یاد کے ذریعے دیکھتے یا پرکھتے ہیں تو اس موقع پر یاد موضوع ہوتی ہے جس کی بدولت ادب پروان چڑھتا ہے اور تجربے اور روایتی علم کے ساتھ تصاویر، افسانوں، حکایات، آلات، اشکال، زبان کے نمونوں اور منظر ناموں کے ذریعے قارئین کو منتقل ہوتا ہے۔ لہٰذا، غیر ملکی زبان کی تعلیم میں استعمال ہونے والے ادبی

نصوص ایک ''اہم کردار'' ثابت ہو سکتے ہیں۔ طالب علم ان کی مدد سے اپنی ضروریات اور قابلیت کی عکاسی کر سکتا ہے، اپنی کمیوں اور خامیوں کو دور کر سکتا ہے اور گروہی کام (گروپ ورک) کے تناظر میں ہمدردی کا اظہار کر سکتا ہے۔ لہٰذا، الفاظ، گرائمر، جملوں کے نمونوں اور ثقافتی معلومات کو ادبی متن کے ذریعہ بآسانی یادداشت میں محفوظ کیا جا سکتا ہے۔

اس طرح یادداشت اور ادب کے محققین کے مطابق:

ادب کی تشکیل ایک طرح سے یادداشت کی پیداوار ہے جو علامتی طور پر ثقافتوں کی خود عکاسی کرتی ہے جس کے نتیجے میں متبادل پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہاں اہم بات یہ ہے کہ ادبی نصوص کو نصابی مواد میں شامل کرنے کی ضرورت کے تجزیے میں اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ ادبی متن کو کس شکل میں استعمال کیا جائے۔ اس تجزیے کے پیش نظر موثر اور جاندار ادبی متن کو نصاب میں شامل کیا جانا چاہئے۔ اسی طرح اگر غیر ملکی زبان کی تدریس کو علامتوں اور قواعد کے نظام کے طور پر مدنظر رکھا جائے تو افسانوی ادبی متن کا استعمال بہت اہمیت کا حامل ہوگا۔

درحقیقت، اگر زبان ایک طرف تبادلہ خیالات کے اہم ذریعہ کے طور پر مختلف اذہان کے مابین واضح پیغام رسانی کا کام سرانجام دیتے ہوئے ایک معاشرے میں اتفاق و یگانگت کی تشکیل کا باعث ہے تو دوسری طرف زبان کے فرق کو ذہنوں کے مابین بے تعلقی اور علیحدگی کی ایک وجہ کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ غیر ملکی زبان سیکھنے کے خواہش مند افراد ایسے افراد کے طور پر سامنے آتے ہیں جو اس انقطاع کو ختم کر سکتے ہیں اور مختلف معاشروں کے درمیان میل جول اور ایک دوسرے کو برداشت کرنے کی صلاحیت میں اضافہ کا باعث بن سکتے ہیں۔ جب بھی کسی نئی زبان سے متعارف ہوں تو اس کے قواعد ضوابط کے نظام کو اس زبان کے سمجھنے اور سیکھنے میں ایک رہنما کے طور پر دیکھا جانا چاہئے۔

کوئی بھی فرد اپنی مادری زبان کی تشکیل و فروغ مقامی ماحولیاتی عناصر کے ساتھ اپنے قدرتی ماحول میں بآسانی کر سکتا ہے، لیکن ایک طالب علم کا غیر ملکی زبان کے طور پر اردو زبان کے حصول میں کلاس روم، نجی اسباق وغیرہ جیسے منظّم مصنوعی ماحول سے واسطہ پڑتا ہے۔

کم عمری میں کسی فرد کو نئی زبان سے متعارف کرانے کے فوائد پر بھی بحث اور تبادلہ خیال کیا جاتا ہے۔ کیا ابتدائی اسکول سے پہلے کی عمر میں جبکہ بچہ مادری زبان میں مہارت حاصل کر رہا ہوتا ہے غیر ملکی زبان کا ماحول مہیا کرنا بچے کے لئے مادری زبان کے ساتھ ساتھ غیر ملکی زبان کو اپنانے کے لئے بھی مفید ثابت ہوگا؟ ہمارے ملک میں بہت سے طلبا غیر ملکی زبان سیکھنے کے دوران سماجی اور معاشی مسائل کی وجہ سے صرف کمرہ جماعت کے ماحول میں رہ کر ہی تعلیم حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں کیونکہ وہ اس ملک میں جا کر زبان سیکھنے کے وسائل نہیں رکھتے۔

غیر ملکی زبان سیکھنے والے طالب علموں کو مختلف طلبا کے تبادلے کے پروگراموں کے ذریعے اپنے قدرتی ماحول میں زبانوں کا مطالعہ کرنے کی ترغیب دی جا سکتی ہے۔ کثرت سے منعقد کئے جانے والی غیر ملکی زبان سیکھنے کی سرگرمیوں کے تحت اساتذہ اور طلبا کے تبادلے کے پروگرام وغیرہ انجام دیے جا سکتے ہیں۔

سب سے اہم بات یہ ہے کہ طلبا کے اردگرد کے ماحول میں اردو زبان کس قدر بولی اور سنی جاتی ہے۔ طالب علموں کے اردگرد کے ماحول میں اردو زبان جتنی زیادہ بولی جائے گی، اور کسی طالب علم کی یہ زبان سیکھنے میں جتنی تعریف اور

حوصلہ افزائی ہوگی اردو زبان سیکھنے کا رجحان بھی یقیناً بڑھے گا۔

اگر ہم تدریسی مرحلے کے دوران اردو زبان کو زیادہ سے زیادہ فطری بنا سکیں اور اردو زبان کو مادری زبان سے مختلف قواعد کے پیچیدہ مجموعے کے طور پر پیش کرنے کے بجائے طلبا کو سیکھی ہوئی زبان کی اہمیت اور ضرورت کے بارے میں مناسب طریقے سے سمجھا سکیں تو ہم اردو زبان کے لئے ان کی ترغیب میں اضافہ کرنے کے ساتھ زبان کے بارے میں ان کے نقطہ نظر کو مثبت طور پر تبدیل کر سکتے ہیں۔

زبان سیکھنے کی مہارت کے حصول میں ایک اہم عنصر بلاشبہ مطالعہ کی عادت ہے جس کا اطلاق اردو پر بھی ہوتا ہے۔ مطالعہ کی مختلف تعریفیں کی جاتی ہیں۔ گوکایا (۱۴) مطالعہ کی تعریف تحریری معلومات اور خیالات کو سمجھنے اور سمجھانے کے عمل کے طور پر کرتا ہے۔ بے شک افراد میں پڑھنے کی عادت کم عمری میں ہی حاصل کی جانی چاہئے جس میں والدین اور اساتذہ کی بہت بڑی ذمہ داری ہوتی ہے۔

اساتذہ کو طلبا کو کتابیں پڑھنے کی ترغیب دینے اور انہیں ان کے معیار کے مطابق کتابوں کی طرف رہنمائی کرنے کے لئے پہلے خود سے کتابیں پڑھنی چاہئیں اور نئی اشاعتوں پر نظر رکھنی چاہیے۔ یہ اسی صورت ممکن ہے جب ان کو پڑھنے کی باقاعدہ عادت ہو اور وہ مطالعہ کے بارے میں مثبت رویہ رکھتے ہوں (۱۵)۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ غیر ملکی زبان کے طلبا کی اپنی مادری زبان میں پڑھنے کی عادات ان کی تعلیمی مہارت و قابلیت پر گہرا مثبت اثر ڈالتی ہے، ایک ایسے فرد کے لئے جو اپنی مادری زبان پر عبور رکھتا ہو غیر ملکی زبان کو سمجھنا زیادہ آسان ہوتا ہے۔ اس کا اطلاق اردو کے طلبا پر بھی ہوتا ہے۔

گوکایا کے حوالے کے ساتھ، ایر نے ذکر کیا ہے کہ غیر ملکی زبان سیکھنے میں پڑھے جانے والے الفاظ مادری زبان کے الفاظ سے کم وقت میں یادداشت میں شامل ہو جاتے ہیں۔ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ غیر ملکی زبان کے غیر معروف الفاظ کو موثر طریقے سے یادداشت کا حصہ بنانے کے لئے سمجھ کر پڑھنا بہت ضروری ہے (۱۶)۔

مندرجہ بالا صورت میں خاص طور پر اردو طلبا کے لیے ایسی تحریروں کا انتخاب ضروری ہے جو ان کے معیار کے مطابق ہوں۔ اساتذہ سے یہ بھی توقع کی جاتی ہے کہ وہ آسان اور عام فہم معلومات سے لے کر مشکل اور پیچیدہ اسباق پر محیط تدریسی عمل کو اپنائیں اور ایسے تحریری مواد کو ترجیح دیں جو طلبا کے لئے پڑھنے اور سمجھنے میں آسان ہو۔ کیونکہ اس صورت میں پڑھنے کے دوران حاصل شدہ معلومات، الفاظ و معانی کا یادداشت میں طویل عرصے تک رکھنا سمجھے بغیر پڑھنے کی نسبت زیادہ آسان اور دیرپا ہو جائے گا۔

اس لئے خصوصاً اردو کے طلبا کو مطالعہ کی عادت ڈالنی چاہیے۔ اساتذہ کو بھی اپنے طلبا کی اجتماعی اور انفرادی مطالعاتی سرگرمیوں کے لئے حوصلہ افزائی کرنا چاہئے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جانا چاہئے کہ طلبا کی ذہانت کی مہارت مختلف ہوتی ہے اور ان سرگرمیوں میں ان کی انفرادی خصوصیات کو مدنظر رکھتے ہوئے ان کا احترام کیا جانا چاہئے۔

اردو زبان میں مہارت کے لیے بھی دوسری زبانوں کی طرح مناسب وقت اور عمل کی ضرورت ہوتی ہے۔ مطالعہ کی عادت سیکھنے کے عمل کو تیز کرنے اور تقویت دینے کے لئے نہایت ضروری ہے۔ مطالعہ جتنا وسیع تر ہوتا جائے گا اسی

حساب سے غیر ملکی زبان کی سمجھنے اور بولنے کی صلاحیت بڑھتی جاتی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ مسلسل مطالعہ سے لکھنے کی صلاحیت میں بھی مثبت طور پر نکھار پیدا ہوتا ہے۔اس طرح مطالعہ زبان سیکھنے کے دیگر تین عناصر یعنی بولنے، سننے اور لکھنے میں بہتری کو بھی یقینی بناتا ہے۔

مطالعہ کی صلاحیت کو خراب کرنے اور اس میں رکاوٹ پیدا کرنے کے سب سے اہم ذرائع ناکافی الفاظ کا ذخیرہ اور تحریری متن کے سماجی وثقافتی ماحول سے لاعلمی ہوتے ہیں۔اگر طلبا کسی متن میں لکھی اور کہی گئی باتوں سے واقف ہوں تو وہ زیادہ آسانی سے سمجھ سکتے کہ کیا لکھا اور کہا گیا ہے۔اس سلسلے میں خاص طور پر طلباء کو اردو زبان میں پڑھنے کی عادت ڈالنے میں زبان کی ثقافت کی عکاسی کرنے والے ادبی متن کا استعمال زیادہ مفید ہوسکتا ہے۔گرینل اور سوان کی بیان کردہ مطالعہ کی مہارت کے لیے موثر سرگرمیاں درج ذیل ہیں۔ ہر لفظ کے معنی تلاش کرنے کے بجائے عام خیال کو سمجھنے کی کوشش کرنا۔اگر کسی خاص مقصد کے لئے ضروری معلومات چاہییں تو پوری عبارت کو پڑھنے کے بجائے اس خاص مقصد کے لئے پڑھنا۔کسی مضمون کو پڑھنے سے پہلے، اس بارے میں سوچنا کہ ہم اور ہمارے آس پاس کے لوگ اس موضوع کے بارے میں کیا جانتے ہیں، مراد ظاہر کرنا، اور اس بات کے بارے میں اندازہ لگانے کے قابل ہونا کہ مصنف بالواسطہ طور پر بیان کیے گئے نقطہ نظر سے کیا مراد رکھتا ہے۔

عمومی تناظر میں اشاروں کا استعمال کرتے ہوئے نامعلوم الفاظ اور فقروں کے بارے میں اندازہ لگانا؛ خاص طور پر پیچیدہ جملوں کو آسان الفاظ میں ڈھال کر مصنفین کے اسلوب کو سمجھنے کی کوشش کرنا(۱۷)۔

مندرجہ بالا معلومات کی روشنی میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کسی متن کو سمجھنے کے لئے اس کے تمام الفاظ کو جاننے کی ضرورت نہیں ہوتی۔اگر قاری پڑھے گئے متن کی عمومی تفہیم کرسکتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ مطالعہ کی صلاحیت اپنا کام کر رہی ہے۔خاص طور پر غیر ملکی زبان میں الفاظ کی کمی پڑھنے کے عمل کو سست کرسکتی ہے اور طالب علم میں ہچکچاہٹ اور مایوسی کا سبب بن سکتی ہے۔ایسے معاملات میں عام طور پر متن کے بارے میں ابتدائی معلومات حاصل کرنا زیادہ مناسب ہوتا ہے بجائے اس کے کہ متن کو لفظ بہ لفظ سمجھنے کی کوشش کی جائے۔

نتیجے کے طور پر اس بات کی اہمیت واضح ہوتی ہے کہ اردو کے طلبا کو ان کی مادری اور غیر ملکی دونوں زبانوں میں پڑھنے کی عادت ڈالنا ضروری ہے۔طلبا کو درپیش سب سے بڑی مشکلات میں سے ایک یہ ہے کہ وہ اردو میں اپنے ہم مخاطبوں سے کسی موضوع پر بات کرتے ہوئے فوری جواب نہیں دے پاتے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ایسے طلبا میں مطالعہ کا رجحان ناکافی ہوتا ہے۔اگر اردو زبان میں تعلیم صرف نصابی کتابوں کے ذریعے ہی دی جائے تو تعلیم کی متوقع کارکردگی مطلوبہ سطح سے نیچے رہتی ہے۔لہٰذا اس کے حل کے لئے مطالعہ کی سرگرمیوں میں اضافہ کیا جانا چاہئے اور طالب علم کے درجہ ومعیار کے مطابق مناسب ذرائع سے مطالعہ متن کا انتخاب کیا جائے۔

ترکی اور پاکستان کے درمیان جغرافیائی فاصلہ بھی مطالعہ کے تناظر میں ایک اہم مواصلاتی رکاوٹ کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔اس سلسلے میں پاکستان میں اردو ادب کے کورسز کی پیشکش سے ترکی کے طلبا کو اردو زبان کو زیادہ بہتر طریقے سے سیکھنے اور سمجھنے کے مواقع میسر آسکتے ہیں۔ چونکہ ادب اور زبان سماجی اور ثقافتی فروغ میں اہم کردار ادا کرتے ہیں، اس

لیے غیر ملکی زبان وادب کے سیکھنے کی بدولت طالب علم اس غیر ملکی ثقافت کی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے اور غیر ملکی ثقافت میں فکری طور پر کام کرنے کی صلاحیت حاصل کرتا ہے۔اس کے ساتھ طالب علم فکری بلند نظری سے بھی آ گاہ ہوتا ہے مثال کے طور پر عالمی نقطہ نظر، تخیل کی بلندی اور انفرادی سوچ میں تبدیلی۔ ہمارے ملک میں جہاں اردو زبان سیکھنے والے کے لئے اردو بولنے والے جغرافیائی علاقے میں جانا آسان نہیں ہے، وہاں غیر ملکی زبان کے کورس کو نئی شکل دی جاسکتی ہے۔اس تناظر میں نصوص کا اچھا انتخاب زبان کی مہارتوں کے حصول میں اہم کردار ادا کرسکتا ہے۔

References

1. Tezel, Damla . (2012). Dil gretiminin Tekinsiz Alani. *The 12th International Language, Literature and Stylistics Symposium,* Volume 2, P.641-644 Edirne, Trakya University. Page 642.
2. Kucukler. (2011). *Ali (Antik Hint ve Yunan Uygarlklar Arasnda Bir Etkilesim Ornegi:Krishna-Herakles*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 30, 2011/1. P 27-35, Page 28.
3. Eyuboglu, Ismet Zeki. (2004), *Turk Dilinin Etimolojik Sozlugu*. Sosyal Yayinlar, Istanbul. Page 83-84.
4. Kismir, Gonca (2021). *Bellek ve Animsama*. *Kriter Yay*. Istanbul. Page 1-2.
5. Draaisma, Douwe (2015). *Ununtmanin Kitabi. Ruyalarimizi Neden Hemen Unuturuz, Anilarimiz Neden Sürekli Degisir*. Translator Dilman Muradoglu. Yapi Kredi Yayinlari. Istanbul. Page 9.
6. Kismir, Gonca (2021). *Bellek ve Animsama*. Kriter Yay. Istanbul. Page 3.
7. Erll, Astrid (2005). *Kollektives Gedchtnis und Erinnerungskulturen*. Walter de Gruyter, Stuttgart/Weimar. Page 7.
8. Lenz, Siegfried (1996). *Uber das Gedchtnis: Reden und Aufstze*. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munchen. Page 8.
9. Assmann, Jan (2015). *Kulturel Bellek, Eski Yuksek Kulturlerde Yaz, Hatrlama ve Politik Kimlik*. Translator Ayse Tekin. Ayrinti Yayinevi, Istanbul. Page 26.
10. Ibid. Page 27-28.
11. Erll, Astrid (2005). *Kollektives Gedchtnis und Erinnerungskulturen*. Walter de Gruyter, Stuttgart/Weimar. Page 7.
12. Kismir, Gonca (2017). *Uwe Timm'in Kardesmin Orneginde Bellek Yansimalari*. DTCF Dergisi/Journal 57.1 p. 257-273. Page 258.
13. Kismir, Gonca (2019). *Reconstruction of The Past in Gunter Grass's Crabwalk*. *DTCF Dergisi*/Journal 59.1 p.217-228. Page 220.

14. Gkkaya, Halime (2012). *Ogrencilerin Anadil ve Yabanci Dildeki Okuma Aliskanliklarinin Yabanci Dile Katkisi*. The 12th International Language, Literature and Stylistics Symposium volume 2, P.548-552 Edirne, Trakya University. Page 548.

15. Bozpolat, Ebru (2010). *Ogretmen Adaylarinin Okuma Aliskanligina Iliskin Tutumlarinin Degerlendirilmesi*. Journal of World of Turks. Volume 2 (1) p. 411-428. Page 413.

16. Er, Abdullah (2005). *Yabanci Dil Ogretiminde Okuma*. Journal of Kazim Karabekir Education Faculty. 12 p.208-218. Page 216.

17. Gkkaya, Halime (2012). *Ogrencilerin Anadil ve Yabanci Dildeki Okuma Aliskanliklarinin Yabanci Dile Katkisi*. The 12th International Language, Literature and Stylistics Symposium volume 2, P.548-552 Edirne, Trakya University. Page 550.

⊙ ڈاکٹر عمران ازفر
لیکچرر، شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

ادبی تاریخ نویسی اور ادبی متون کے معنیاتی واہمے میں کشادگی کے امکانات
(مادام اسٹیل کا ادبی سماجیاتی تفکر)

Abstract:

Literary Socialism is not a new theory in west but obviously little unknown in Urdu literature.This literary theory discuss the creative text not only in the absence of creator or not by the envoirment where this text created.In Urdu literature we need to re-criticise our poetry and fiction in the light of literary socialism.Literary Socialism discuss the total frame of text created and person who creates this one,this theory firstly in hisory of literature discuses the public and private offices which take part in the creation of literature likely Anjuman e punjaab,Halqa Arbab e Zauq, Progressive Writters Forum.In this article you can know about madam staeel,the founder of this theory and others.In this article we discuss the Neo_Colonial socio political part of Sir Syed Ahmad Khan,Altaf Hussain Hali,M Hussain Azad and the present situation of creative works of Urdu litreture and point out the inner side of that politacal era.In this article criticaly random techique is used to express basic concept and central point of Discourse that is the reason at some places repitition may proced but it contains due to make article intresred.we try to not be a formal and express the whole theory with simple critic apon urdu litreture and also divide it inti pieces so from the start till end the article carry diffrent particular of literery theory and also about prominent udru litreture.hope article can express the basic idea upon which it si based.regarding refrences it took some special policy as we use

some basic content with some most famous critics of the time but article is not full with refrence and code un code but writer try to make his own opinion.

Keywords:

Literary Socialism, Literature, Culture, Socialism, Discourse, Criticism

سرمایہ دارانہ عہد نے انسان کی تخلیقی توانائی کو شدید نقصان پہنچانے کے علاوہ اس کی جمالیاتی صلاحیت کو بڑے پیمانے پر متاثر کیا ہے۔تاریخی تناظر میں دیکھا جائے تو یہ پہلو کھل کر سامنے آچکا ہے کہ سرمایہ ہی وہ دیوار ہے جو سچائی اور انسان کے درمیان بلند ہو جاتی ہے۔سرمایہ دارانہ نظام نے معاصر عہد میں انسان کی سماجی ضروریات اور اس سے وابستہ نفسیات کو بڑی حد تک متاثر کیا ہے۔یہ وہ زمانہ ہے جس نے انسان کے اطراف موجود اشیاء اور مظاہر کو نئے انداز پر پیش کرنے کی ضرورت پر زور دیا اور خود بھی اس عمل کی کوشش کی یہ سرمایہ دارانہ منظر نامہ ہے جس میں انسان نے ترقی، تنزلی، عروج، زوال، حاکمیت، غلامی، آزادی، طاقت، فطرت، حسن، وقار، عزت، اعتماد، بھروسہ، شعور، موجود، لاموجود، نیک، بد، ادب، سائنس، دینیات، فلسفہ، بشریات، کونیات، طبعیات، مابعد طبعیات سمیت زندگی کے ہر شعبہ کو نئے معنی پہنانے کی سعی کی۔اس عمل میں ہر نئی کوشش کو جدت اور جدیدیت کی اصطلاحات میں لپیٹ کر پیش کیا گیا۔جدیدیت جس کے لیے جدید، نادر، موجود، تجدد، تجدید کے الفاظ بھی استعمال میں لائے جاتے ہیں، جبکہ تقلید پرستی، ضد اور کٹر پن، روایت پسندی، تقدیر پرستی، ضعیف الاعتقادی، دقیانوسی پن ایسی تراکیب اس کے متضاد کے طور پر فہم میں رکھی جاتی ہیں، نے اپنے مجموعہ افکار میں ایک یہ نکتہ بیان کیا کہ اشیاء ایک اسرار کی طرح ہمارے چہار اطراف پرت اندر پرت، نقاب اندر نقاب، پیچیدہ، مبہم، سادہ، واضح سمیت کئی مختلف شکلوں میں وجود کو رکھے ہوئے ہیں جن کو درست طور سے سمجھنے کے لیے سہج سہج کر آگے بڑھنے اور احتیاط کے ساتھ قدم اٹھانے کی ضرورت ہوتی ہے۔یہ بھی سچائی ہے کہ جدیدیت نے انسان کو حقیقت کے ادراک کی سعی پر معمور کیا (لیکن سچائی کا وہی رخ جو سرمایہ دار کے مزاج اور سرمایہ دارانہ ضرورت سے ہم آہنگ ہو) اور انسان اپنی پوری صلاحیت سے اس کی تلاش میں جت گیا مگر سرمایہ داری معاصر عہد کی وہ کسوٹی ہے جو اپنے سوالات اور اپنے نشانات کے اندر بھول بھلیوں اور شکست و ریخت کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ رکھتی ہے یہ ایسی طویل اور پیچ دار لوط بوٹی ہے جو اپنے سے جڑی اشیاء کو بہت جلد اپنی لچکدار، نرم و گداز کھال میں ایسا مگن کرتی ہے کہ وہ یہ دیکھنے میں اکثر بھول کر جاتا ہے کہ یہ ہزار چہرہ بلا بے جڑ کی لوط ہے جس کی اپنی جڑ بھی نہیں اور اپنا خوراک کا نظام بھی نہیں ہے بلکہ یہ اس جڑ سے ساری خوراک اور پانی کشید کر رہی ہے جس نے اس کو زندگی دے رکھی ہے اور آخر کار یہ اپنے محسن کے پورے تن بدن سے زندگی اور چاشنی کی آخری بوند تک نچوڑ کر اس سے چلتی بنے گی۔یہی وہ عمل ہے جس سے آج کا انسان بالخصوص تیسری دنیا کا استعمار زدہ انسان دوچار ہے جس کی زمین، ادب، فلسفہ، ظلم، انصاف، امن، بے امنی، خوف، اطمینان، داخلی کرب، خارجی سکون، باہمی رواداری، باہمی نفاق، اتفاق، نااتفاقی، سماجیات، افکار، نظریات، دینیات، اساطیر، واہموں، ایقان سمیت ہر گوشہء حیات کے گرداگرد ایک لوط بوٹی لپٹی ہوئی ہے جس نے آخر کار اس کو زمین سے

اکھاڑ پھینکنا ہے۔عراق کی مثال لیں،کویت کے حالات دیکھیں،صدام حسین،کرنل قذافی ایسے ایک وقت کے ہیرو اور دوسرے وقت کے عبرتناک انجام سے دوچار شخصیات کے حالات کو جائزہ لیں، ہرطرف امن کی آشاء کو تھام کر،قدامت کے جبر سے آزادی کا نعرہ لگا کر،انسانوں کی بھلائی کی فکرمندی میں ہلقان ہوتے ہوئے،جدید زندگی کی ضروریات کو پورا کرنے کا دعوی بلند کرتے ہوئے کس طرح استعمار اپنی استعمارزدہ زمینات میں داخل ہوتا ہے اور اپنے من کی چاہی تعریف کرتے ہوئے اپنے مزاج کے مطابق امن اور آتشی قائم کرتا ہے۔جدیدیت کا زمانہ عالمی سطح پر برطانیہ اور امریکہ کی سامراجی اجارہ داری کے عروج کا زمانہ ہے۔اس زمانے میں اشیاء کے تصورات،ان کی جزوی اور کلی حالتیں،سیاسی سماجی صورت حال،کثیرالاقوام تجارتی کمپنیاں،سائنس اور اسلحہ کے متعلقات اور اس سے وابستہ حیرت ناکی کو امریکہ اور اس کے اتحادی سامراج نے اپنی مرضی کی تفہیم دینے کے لیے اسلحہ کی نمائش اور استعمال کے علاوہ ادب اور فلسفے کو بھی اپنے نوآبادیاتی مقاصد کے حصول کے لیے استعمال کیا ہے۔ہمارا یہ مقالہ اردو ادب کی رائج تنقیدی روایت پر کچھ سوال کرتے ہوئے،اردو کے دو اہم بنیادگذاروں سرسید احمد خان اور مولانا الطاف حسین حالی کی فکریات پر ابتدائی نوعیت کا ڈسکورس قائم کرے گا۔اس مطالعہ کا مقصد کسی اختلاف کو پیدا کرنا یا ہوا دینا نہیں ہے نہ ہی اس سے کسی سطح پر سرسید احمد خان اور الطاف حسین حالی کی شخصی عظمت پر کیچڑ اچھالنا ہے بلکہ ہمارا یہ مقالہ ان شخصیات کے متون کے مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ ادبی سماجیاتی نکات کی رو سے ان کے سماجی سیاسی حالات کو منظرنامے میں رکھ کر ان نکات کو سامنے لانا ہے جو دیوار کے پیچھے موجود ہوتے ہیں۔اگر اس عمل سے ان شخصیات کے عمومی تاثر میں کوئی بدلاؤ آتا ہے یا اردو خاندان اپنے ماضی کی یادگار پر غوروفکر کی کوشش کرتا ہے تو گویا اس مقالے نے اپنے حصے کی زمہ داری کو ادا کیا اور گر ایسا کچھ نہیں ہوتا تو اس ضمن میں مزید تحقیق و تجزیات کے در کھولنے کے امکانات کو دیکھا جانا چاہیے۔اس مقالے میں ہم نوآبادیاتی عہد میں تخلیق کردہ ادب کے پس پشت سامراج کی عیاری کو سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ فورٹ ولیم کالج سے آغاز پانے والی یہ سامراجی حکمت عملی ہندوستان کی اجتماعی نفسیات کو کس طرح نقصان پہنچانے کی کوشش کرتی ہے اور ہمارے یہ دو بزرگان ادب اس کاوش میں کس طرح معاون رہتے ہیں۔انجمن پنجاب تک آتے آتے حالی کے رفیق کار مولانا محمد حسین آزاد نے کس طور استعمار کار کے ہاتھ مضبوط کیے۔اس سلسلے میں اٹھارہویں صدی میں فرانس کے سیاسی سماجی ماحول اور فرانسیسی ادب سے رواج پانے والی ایک ادبی تحریک ادبی سماجیات کے اصولوں کی روشنی میں اردو ادب کی تنقید کا جائزہ لیا جائے گا۔مقالے کے دوسرے باب میں جدید ادبی نظریات میں تخلیق کار کے وجود کو نفی کرنے کی کوششوں اور اس ذیل میں ہندوستان میں تخلیق کار کی سیاسی عمل داری پر بھی تفصیل سے بات کی گئی ہے مگر آپ کے روبرو موجود اولین حصے میں ادبی سماجیات کی نظری تفہیم اور اس کے اطلاقی پہلوؤں پر بات کی جائے گی۔اردو کے سنجیدہ قاری کے لیے یہ امر باعث دل چسپی ہوگا کہ ادبی سماجیاتی نکات کی روشنی میں سرسید احمد خان اور الطاف حسین حالی کے ادبی معرکے اپنی فکری اساس میں برطانوی راج کے حمایتی اور ہندوستان کی مجموعی ادبی روایت سے اردو ادب کو الگ کرنے کی کوشش دکھائی دیتے ہیں جس پر آئندہ سطور میں بات ہوگی۔اس تحقیقی تجزیاتی عمل کے لیے بنیادی علمی ذرائع میں ادبی سماجیات کے نظریات اور اس کے بنیادگذاروں پر راقم کی مرتبہ کتاب ادبی سماجیات،تصور اور تعبیر شامل ہے۔اس کے علاوہ ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ادب کی سماجیات،عائشہ بیگم کی

کتاب تاریخ اور سماجیات اہم حوالوں کے طور پر استعمال کی جائیں گی۔ ہندوستان میں ادب کی روایت اور تنقید کی دو ہزار سالہ تاریخ کی تفہیم کے لیے عنبر بہرائچی کی کتاب آنند ودھن اور ان کی شعریات سے استفادہ کیا جا رہا ہے۔ سرسید احمد خان کی ادبی حیثیت اور سیاسی سماجی مرتبے کا جائزہ لینے کے لیے سلیم الدین قریشی کے مدونہ رسالہ اسباب بغاوت ہند، شافع قدوائی کی کتاب سوانح سرسید سے مفروضہ کی تشریح و تفہیم کے لیے استدلال کیا جائے گا۔ یہ امر ماننے میں کوئی تامل نہیں کہ موضوع اپنی اساس میں وسعت آمیز اور پیچیدہ ہے جس پر کام کرنے کے لیے خاص علمی محنت اور عقلی، استدلالی اجتہاد کی ضرورت ہے ہم نے خاص کوشش کی ہے کہ انفرادی تعصب سے گریز کرتے ہوئے علمی مباحث کو مکمل محنت اور جانفشانی کے ساتھ اردو کے قاری / ناقد تک پہنچایا جائے۔ ادبی سماجیات کی بنیاد گزار'' مادام استیل نے سیاست سے ادب کے رشتے پر بہت زور دیا ہے۔ عصری فرانسیسی ادب پر اظہار خیال کرتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے کہ فرانس کی سیاست میں ابھرتے جمہوری فکر کا فرانسیسی ادب میں اظہار خیال ضروری ہے۔ اس وقت فرانسیسی ادب میں لوگوں کو، خصوصا کسانوں کو فاقہ کشی کا کردار سمجھا جاتا تھا۔ ان کو صرف کامیڈی کرداروں کی شکل میں ہی ادب میں جگہ ملتی تھی۔ اس روش کی مخالفت کرتے ہوئے مادام استیل نے لکھا ہے کہ عوام اور کسانوں کو ٹریجڈی جیسی سنجیدہ صنف میں مرکزی کرداروں کی شکل میں پیش کرنا ضروری ہے۔ اس نے ادب میں اہم سماجی تبدیلیوں کے اظہار کا مطالبہ کرتے ہوئے انصاف اور آزادی کے لیے چلنے والی تحریکوں کی تصویر کشی کو لازمی قرار دیا ہے۔''(۱)

ادبی سماجیاتی تحریک کی بنیاد گزار اور متحرک سیاسی و ادبی کارکن، مادام استیل اٹھارہویں صدی کے فرانس کا وہ اہم حوالہ ہے جو ادب اور سماج کے باہمی روابط کی تلاش و بسیار کے علاوہ ادبی متون میں معاشرے کے مختلف کرداروں کی متناسب نمائندگی کی قائل ہے یہ وہی تفکر ہے جو ہمیں بیسویں صدی کے انگلستان میں ایذرا پاؤنڈ، ٹی ایس ایلیٹ اور ان کے دوست تخلیق کاروں کی کوشش سے پنپتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایذرا نے تمثال کار شعرا کی تحریک ۱۹۰۸ء کے توسط سے انگلستان میں رائج شاعری کی روایت کو رد کیا اور شعرا سے نئی ترتیب پاتی مادی زندگی میں سماج کے ساتھ وابستگی کا مطالبہ کیا۔ ادبی سماجیاتی تحریک کے متنی مطالعات سے پتہ چلتا ہے کہ یہ وہی سماج فکری تفاعل ہے جس کی بنیاد انیسویں صدی میں مادام استیل نے رکھی۔ وہ عورت اور مرد، کسان اور مزدور، سیاست دان اور عام آدمی کے رشتوں کی باہمی اساس کو ادبی ڈھانچے میں پیش کرنے کی خواہاں ہے تاکہ معاشرہ کے فعال کردار ادبی متون میں اپنی حقیقی شکلوں کے ساتھ موجود ہوں۔ مادام استیل نے اپنے مضامین اور تحریروں میں ادب پر مذہب، اخلاقیات اور قانون کے اثرات کو جانچنے کی کوشش کی، مادام کے یہ تنقیدی تصورات نئے بھی تھے اور جدید مادی سماج میں معاسرتی عمل کے لازمی اجزاء بھی، لہذا ان کی اہمیت سے کسی طور انکار ممکن نہیں تھا۔ مادام نے ادب پر سماجی اداروں کے اثرات اور ان اداروں کی کوشش سے سامنے آنے والے ادب پر کھل کر بات کی۔ اس نے تاناشاہی سرکار کے خلاف اپنی سیاسی سرگرمی میں اپنا انسان دوست جمہوری موقف پیش کیا۔ تاناشاہی حکمرانوں کو استیل کی فکر قابل قبول نہ تھی اور ریاست کے دباؤ پر انہیں اپنا ملک چھوڑنا پڑا۔ اردو ادب میں آج اہم سوال یہ ہے کہ ادب میں متفرق سماجی کرداروں کا جائزہ کس سیاسی، سماجی، تنقیدی، ثقافتی تفکر کی بنیاد پر لیا گیا ہے؟ کیا اردو ادب میں ایسے تنقیدی حوالے موجود ہیں جو تخلیق کار اور ادب کو سماجی کی تمام چھوٹی بڑی اکائیوں کے عملی تفاعل کے ساتھ

تجزیہ کرتے ہوں؟ یہ ایک واضح حقیقت ہے کہ اسٹیل نے پہلی مرتبہ ادب کی مادی بنیاد اور سماجی عمل میں اس کے تفاعل پر کھل کر بات کی ہے۔ مادام نے اپنے علمی مخاطبے میں کسی بھی خطے اور کسی بھی زبان کے ادب کے سماجی وجود اور ریاستی اداروں کی عملداری سے ادب پر ہونے والے اثرات کا پوری تفصیل سے جائزہ لیا ہے کہ جب بھی کوئی ادب ریاست کی دلچسپی سے سامنے آتا ہے تو اس میں ریاست کی منشاء کا دخل عوام کی خواہشات کے اظہار پر بازی لے جاتا ہے اور یوں یہ ادب ریاست کا نمائندہ ادب بن کر رہ جاتا ہے۔ اس نوعیت کے مطالعات سرسید احمد خان اور مولانا الطاف حسین حالی کے مصنفہ متون کے بھی ہونے چاہیں تا کہ اردو کی تاریخ کو سماجی جدلیات کی نگاہ سے دیکھنے کی روایت مضبوط ہو سکے۔

اردو ایشیاء کے جنوبی علاقہ جات کی ایک اہم اور بڑی زبان ہے۔ ہندوستان اپنے قدیم لسانیاتی ڈھانچے میں دراوڑی زبانوں کے تال میل سے سماجی تفاعل کو آگے بڑھاتا ہے۔ ان دراوڑی زبانوں میں ہندی، تامل، گجراتی سمیت متفرق زبانیں مختلف علاقہ جات میں رائج ہیں۔ مسلمانوں کی ہندوستان آمد پر یہاں کے شمالی علاقہ جات میں اردو کی پیدائش کے اسباب پیدا ہوتے ہیں۔ اردو ہندوستان کی مقامی زبانوں ہندی، عربی، فارسی کی مجموعی ترکیب پر اپنی تشکیل کے مراحل سے گزرتی ہے۔ اردو اور ہندی میں تفریق مشرقی بھارتی کمپنی (East India Company) کے نوآبادیاتی اثرات کے تحت منظر عام پر آتی ہے جس کا بیج یقیناً بنیاد میں موجود تھا جس کو انگریز راج نے پال پوس کر تنومند کیا اور اس سے ممکنہ سیاسی فوائد حاصل کیے۔ اس سیاسی جدید کاری کے عمل میں تہذیبی شعور کو نئے سیاسی منظر نامے کے تحت ڈھالنے کی ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے خاص سعی کی گئی جس کی شروعات فورٹ ولیم کالج کی ترجمہ کاری کی تحریک سے آغاز پاتی ہے اور دلی کالج میں جان گلکرسٹ کی سربراہی سے اپنے اثرات مرتب کرنا شروع کرتی ہے۔ ادبی سماجیاتی مفکر فورٹ ولیم کالج اور میر امن کو اردو ادب کے انقلابات کہنے کی بجائے، اس عہد کی سیاسی سماجی صورت حال، ان اداروں کی سماجی ضرورت، ان اداروں کی سیاسی ضرورت، یہاں ترجمہ ہونے والے ادب کی سیاسی سماجی حیثیت بارے احتیاط اور توقف سے سوچے گا۔ اس کے لیے میر امن سادہ کاری کی نثر نگاری کا بنیاد گذار نہیں بلکہ انگریز راج کے استحکام کی کوشش میں جتے مختلف کرداروں میں سے ایک کردار ہوگا۔ یہ نکتہ بھی توجہ کے قابل ہے کہ اردو ادب کی روایت میں میر امن، سرسید احمد خان، الطاف حسین حالی، محمد حسین آزاد ان کرداروں میں شامل ہیں جنہیں ایک رائے میں ہندوستانی مسلمانوں کا محسن، نئے ادب کے بنیاد گذار، مسلمانوں کی سماجی سیاسی زندگی کے غیر معمولی پڑاؤ گردانتے ہیں جبکہ ایک نکتہ نگاہ یہ ہے کہ یہ نمائندہ کردار انگریز کے نوکر، ذہنی اور فکری غلام اور ہندوستان میں انگریز راج کی وسعت کی کوشش میں مصروف عمل کردار ہیں۔ اپنی اصل میں ہندوستانی سماج کی یہی پیچیدہ نفسیات اسے دوسرے ادبی، سیاسی معاشروں سے مختلف بناتی ہے۔ انگریز راج کے زمانے میں مسلمانوں کی نفسیات بارے ڈاکٹر علمدار بخاری کی رائے توجہ کے لائق ہے:

مغرب کی نوآبادکاریوں میں بسنے والے لوگوں کا طرز عمل بڑا پیچیدہ ہوتا ہے، نوآبادکاروں کے سازشی اور جابرانہ دور اقتدار میں عموماً ان کا رشتہ غیر ملکی حکمرانوں / آقاؤں کے ساتھ محبت۔ نفرت (love hate) کی پیچیدہ صورت حال میں منقلب ہو جاتا ہے۔ وہ خود اپنے مغربی سفید آقاؤں جیسا علم اور طاقت حاصل کرنا چاہتے ہیں کیوں کہ انہیں گزرتے وقت کے ساتھ یقین سا آ جاتا ہے کہ ایسا کیے بغیر وہ غلامی کے شکنجوں کی گرفت کو ڈھیلا نہیں کر سکیں گے اس

طرح وہ غیر شعوری طور آقاؤں جیسا ہی بننا چاہتے ہیں حالاں کہ اسی وقت وہ اپنے آقاؤں سے نفرت بھی کر رہے ہوتے ہیں، آقاؤں کے جس روپ اور جن فضائل سے وہ نفرت کرتے ہیں دراصل وہی ان کی غیر شعوری خواہش ہوتے ہیں۔(۲)

اس صورت حال کا اطلاق انگریز راج کے استحکام کے بعد لکھے جانے والے ادب پر کیا جا سکتا ہے۔سوال یہ ہے کہ کیا سرسید احمد خان اور اس عہد کے دیگر مصنفین جیسے حالی، آزاد کے ادب میں موجود اس پیچیدہ صورت حال پر پوری توجہ سے کام کیا گیا ہے؟ کیا ان تخلیق کاروں نے انگریز کے پیچیدہ سیاسی، اقتصادی، تہذیبی نظام کے خلاف واضح اور دو ٹوک الفاظ میں لکھا؟ کیا اس عہد کے نمائندہ تخلیق کاروں نے انگریز نوآبادیات یا انگریز استعماریت کی کھل کر مخالفت کی؟ اس سے آگے بڑھتے ہوئے کیا ہم نے نوآبادیاتی مطالعات میں سرسید سمیت تمام اس عہد کے مصنفین کے متون کا جائزہ، ان تمام عقلی، سیاسی، سماجی اسباب کے ساتھ لیا جو ان تخلیقات کے متعلقات ہیں؟ ہمارے پاس ان تمام سولات کے معذرت خواہانہ جوابات تو ہو سکتے ہیں جیسا کہ خود سرسید اران کے رفقاء اور اس زمانے کے دیگر انگریز نواز مصنفین کے پاس موجود تھے مگر کوئی دوٹوک، واضح اور سادہ جواب تلاش کرنا شاید مشکل ہو جائے۔ہم نے اپنی دانش کی ترتیب میں اس حد تل تساہل پرستی سے کام لیا کہ سرسید کے رسالہ اسباب بغاوت ہند پر ڈسکورس قائم کرتے ہوئے اس نوعیت کے مضامین کی روایت کو یکسر نظر انداز کیا۔آج وہ وقت ہے کہ ہم اس نوعیت کے علمی ڈسکورس قائم کریں جن میں ادبی سماجیات کے نکات ہمارے لیے راہ نمائی کا کام انجام دے سکتے ہیں۔یہ امر واضح ہے کہ انگریز راج نے ہندوستان کی دو بڑی اقوام کو آپس میں منقسم کرنے کے لیے اولا ہندی زبان کو مذہبی تناظرات میں ہند اسلامی تہذیبی ورثے اور سماجی درجہ بندی سے منسلک کر کے اور پھر اسے سیاسی رسہ کشی کے لیے کامیاب آلہ کار (Tool) کے طور پر استعمال کیا۔اس فکری تقسیم کے فوری اثرات میر امن کی باغ و بہار، حیدر بخش حیدری کی آرائش محفل جبکہ دوسری جانب سادل مشرا کی ناسکیٹو پکھیاں اور للولال کے پریم ساگر کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ان متون کے متن قرب مطالعات سے ہندوستان میں مروجہ ثقافتی تنظیم جس کی رو سے مذاہب کی بنیاد پر نفرت کے عناصر ناپید تھے اور یہاں مختلف مذاہب سے وابستہ لوگ صدیوں سے اپنی اپنی سماجی، مذہبی زندگی پوری آزادی کے ساتھ گزار رہے تھے مگر پھر بتدریج ایسا کیا ہوا کہ یہ فضاء مکدر ہونے لگی۔یہ تراجم محض تراجم نہیں بلکہ وہ استعمار بنیاد اختلافی کڑیاں ہیں جو آج تک ہمارے معاشرے میں نوآبادیاتی مقاصد کی تکمیل کے لیے کسی نہ کسی صورت انگریز اقوام کے لیے معاون رہی ہیں اس سارے عمل میں اردو ادب اور اس کے فکری تناسبات کو اس کی زمین سے کاٹ کر مغرب کے ادب اور اس کے فکریاتی ڈھانچے کے ساتھ جوڑا گیا۔آج اردو ادب کی ڈیڑھ صدی پیچھے کی روایت کا آج کی روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے کیونکہ انگریز راج کے بعد اردو زبان اور اس میں تخلیق کیے جانے والے ادب کو خاص کوشش سے دراوڑی زبانوں سے کاٹ کر، ہند آریائی اور ہند یورپی زبانوں کے ساتھ پیوست کیا گیا جس کے فوری اثرات کا پھل ایسٹ انڈیا کمپنی نے اٹھایا اور اگے بڑھتے ہوئے یہ ساری صورت حال مابعد نوآبادی منظر نامے میں استعمار کے لیے مفید ثابت ہوئی۔آج ہم اردو ادب میں فکر و فلسفے کی تاریخ کے مطالعات مغربی تفکر اور یونانی کلاسیک سے کرتے ہیں باوجود اس کے کہ مغربی ادب سے قدیم ادبی روایات دراوڑی زبانوں کے ادب کی ہیں مگر ہمارا رشتہ آج نہ تو سنسکرت سے قائم ہے اور نا ہی ہندی سے بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ہم آج فارسی اور عربی سے بھی کوسوں دور ہو چکے ہیں۔اردو زبان و ادب میں مغرب پرستی

کی اس روایت کی ابتداء نثر کے میدان میں سرسید احمد خان اور شاعری / تنقید کے میدان میں مولانا حالی سے ہوتی ہے۔ سرسید و حالی نے محض اردو کو ہندی، سنسکرت، فارسی سے دور نہیں کیا بلکہ ان اصناف کو بھی کمتر ثابت کرنے کی کوشش کی جن کا رشتہ ان قدیم ہندوستانی زبانوں سے تھا۔ ادبی سماجیات اسی انداز پر ادب اور ادبی متون کے تجزیات کا نظام ہے جس میں تخلیق اور تخلیق کار کے ساتھ ساتھ ان کے ماحول، ان کے اطراف ہمکتی زندگی، سرکاری اور نجی اداروں سے تخلیق کار کے روابط، اصناف کے انتخاب سمیت ہر اس شئے، مظاہرے، قوت، سیاسی سماجی اکائی کا مطالعہ باریک بینی سے کیا جاتا ہے جو تخلیق کار یا تخلیق کی روایت سے جڑی ہوئی ہو۔ سرسید کے ان اثرات بارے آج کا نقاد لکھتا ہے:

> ''سرسید احمد خان سے اگلی نسل کا ذہنی ڈھانچہ اور حالات ان سے بالکل مختلف تھے۔ اس نسل کے اپنے فکری اور ادبی رجحانات تھے جو سجاد حیدر یلدرم کی رومانویت اور پریم چند کی حقیقت نگاری پر مبنی تھے جن کے ملاپ کے مختلف تناسبات بیسویں صدی کے اردو ادب کے ذیلی ادبی رجحانات کی صورت گری کرتے رہے۔''(۳)

اس سے یہ معلوم ہوا کہ سجاد حیدر یلدرم کی رومانویت اور منشی پریم چند کی اشتراکی حقیقت پسندی سے پہلے اردو ادب کے فکری رجحانات میں سماجی ربط کی شکلیں موجود نہیں ہیں یعنی قدیم اردو ادب سماجی تفاعل کے تخلیقی تمثالوں سے خالی ہے۔ یہ وہی پہلو اور دعوی ہے جس کی نشاندہی انیسیوں صدی کے آخری عشروں میں الطاف حسین حالی نے یہ اعلان کر کے کی کہ اردو شاعری سادگی، اصلیت، جوش سے خالی ہے اور یہ اعلان کرتے ہوئے حالی نے خود سے بالکل پیچھے، زمانی ترتیب میں اولیت رکھنے والے نظیر اکبر آبادی کی شاعری کے موضوعات اور اس کے تکنیکی پیرائے پر نگاہ نہیں ڈالی۔ دکن میں شاعری کی پوری روایت سے شاید حالی اس طور آگاہ نہ ہوں مگر یہ کیسے ممکن ہے کہ دہلی سے چند میل کے فاصلے پر موجود ایسا شاعر جس کی شاعری زندگی کے متفرق رنگ سے مملو ہے حالی کی نگاہ سے اوجھل رہتا ہے۔ ہمارے ناقدین نے بھی حالی کے اعلان کی تعریف و توصیف میں کوئی کسر باقی اٹھا نہیں رکھی، حالی کی شان میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیے۔ اردو تنقید کی رو سے حالی کے اثرات اردو ادب پر کچھ اس طرح سے ہیں:

> ''مقدمہ شعر و شاعری حالی کے دیوان کا مقدمہ ہے۔ اور اردو میں اصول تنقید کی سب سے پہلی کتاب ہونے کی حیثیت سے اس کی بڑی اہمیت ہے۔ اس میں انہوں نے شعر و شاعری کے مختلف پہلوؤں کو مختلف زاویوں سے دیکھا ہے اور اس کی اہمیت ذہن نشین کرائی ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری میں شاعری کی ماہیت، حیات اور سماج سے اس کا تعلق، اس کے لوازم، زبان کے مسائل اور اردو شاعری کے اصناف سخن، ان کے عیوب و محاسن، اور اصلاح پر بہت معقول اور مفکرانہ بحث کی ہے۔''(۴)

اردو تنقید کا سہرا حالی کے سر سجایا جاتا ہے کہ حالی نے اردو شاعری کو جدت آمیز کیا اور شعرا کی توجہ ان موضوعات کی طرف دلائی جو زندگی سے متعلق ہیں مگر ہمارے ناقدین ان جزئیات کی طرف توجہ دینا مناسب خیال نہیں کرتے جو اس تنقید پارے میں برتے گئے ہیں، ان ہی نکات کے سیاق کو مدنظر رکھ کر درست اور منطقی نتائج مرتب کیے جا سکتے ہیں۔ حالی

کے مقدمے سے کچھ نکات ملاحظہ کریں کہ اس تحریر کا مدعا حالی سمیت کسی بھی مصنف کو کمتر یا ملک دشمن ثابت کرنا نہیں ہے بلکہ ان داخلی خارجی عوامل پر توجہ مرکوز کرنا ہے جو ہمارے ناقدین اور اجتماعی دانش کے نمائندہ ذہنوں سے اوجھل رہے، جس کے حاصلات کے اثرات ہماری اجتماعی فکر پر مرتب ہوئے ہیں:

> ''صرف نیچر کا مطالعہ اور معلومات کا ذخیرہ جمع کر لینا ہی شاعر کا کام نہیں ہے بلکہ ہر ایک شئے کی روح میں جو خاصیتیں ہیں ان کا انتخاب کرنا اور ان کی تصویر کھینچنا شاعر کا کام ہے۔ مثلاً شاعر نباتات اور پھول اور پھل لو اس نظر سے نہیں دیکھتا جس نظر سے کہ ایک محقق علم نباتات کو دیکھتا ہے.....شاعر کی ذات میں جیسا کہ اوپر بیان ہوا تین وصف متحقق ہونے ضرور ہیں ایک وہبی یعنی تخلیل یا امیجی نیشن اور دوکسبی یعنی صحیفہء فطرت کے مطالعہ کی عادت اور الفاظ پر قدرت.....اب وہ خصوصیتیں بیان کرنی ہیں جو دنیا کے تمام مقبول شاعروں کے کلام میں پائی عموماً پائی جاتی ہیں۔ ملٹن نے ان کو چند مختصر لفظوں میں بیان کیا ہے وپ کہتا ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو.....اگرچہ بعضے دیوان اور مثنویاں جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے سراسر لغو خیالات اور بے ہودہ مضامین سے بھری ہوئی ہیں۔ لیکن جو لوگ محض زبان سے غرض رکھتے ہیں ان کو خیالات کی لغویت اور مضامین کی بیہودگی سے اغماض کرنا چاہیے.....غزل کی حالت فی زمانہ نہایت ابتر ہے۔ وہ محض ایک بے سود اور سوراز کار صنف معلوم ہوتی ہے.....اردو میں عام طور پر یہ رنگ تو ایک آدھ کے سوا کسی غزل میں کبھی پیدا نہیں ہوا۔ لیکن عاشقانہ خیالات، نیچرل اور سادہ طور پر ادا کرنے والے اردو غزل گویوں کے ہر طبقہ میں کم وبیش ہوتے رہے ہیں مگر افسوس ہے کہ اب یہ رنگ بھی روز بروز مٹتا جاتا ہے۔ الفاظ میں صنعت اور خیالات میں رکاکت وسخافت یوماً فیوماً بڑھتی جاتی ہے.....آج کل یورپ میں شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاتا ہے کہ اس نے اور شعرا سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور سائستگی سے استعمال کیے ہیں۔''(۵)

حالی کے مقدمے کی حیثیت اور اس میں بیان کردہ نکات کی اصلیت کا مطالعہ تاریخی تناظر میں بعد میں پیش کیا جاتا ہے پہلے ہم ادبی سماجیات کے متفرق نکات، تنقیدی عمل بارے اس کی ترجیحات کو سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں پوری طاقت اور نظری وعملی قوت کے ساتھ فرانسیسی ادب سے رواج پانے والی ادبی سماجیات کی تحریک، جس نے آگے چل کر انگریزی، فرانسیسی، جرمن، لاطینی اور روسی شاعری، فکشن کے کلاسیکی ادب کا از سر نو جائزہ لیا اور ان معاشروں میں تخلیق کیے گئے ادب کے وسیلہ سے یہاں رائج مذہبی، ثقافتی، سیاسی، جمہوری نظام کو پھر سے دیکھا اور سمجھا۔ ادبی سماجیاتی ڈسکورس نے ان معاشروں کی انفرادی اور اجتماعی زندگی بارے نئی سچائیاں آشکار کیں، اس بھرپور تنقیدی فکر نے آج تک اردو دنیا میں اس طرح سے اپنی جگہ نہ بنائی جس کا وہ استحقاق رکھتی ہے۔ آج بھی ہمارا نقاد ادب کا تجزیہ کلاسیکی نکات اور سطحی سرخیوں کی بنیاد پہ کرتا ہے، سوائے اس قلیل مدت کے جب تنقید کو اشتراکی اور ترقی پرست ناقدین نے کارل مارکس، لینن،

لوکاچ اور دیگر اشترا کی مفکرین کی نگاہ سے ادب کی تفہیم کے بنیادی آلۂ کار (Tool) کے طور پر استعمال کیا اور اس کے نمائندہ نکات کی مدد سے اپنے معاشروں کی سیاسی سماجی، ادبی، انفرادی، اجتماعی زندگی کو سمجھنے کی کوشش کی گئی، یوں اشترا کی فکر نے ایک طرف ناقد کو تجزیہ کے لئے راہ سجھائی تو دوسری طرف تخلیق کار کو اپنے سماج کی متنوع تمثال کو ادب کے قالب میں ڈھال کر پیش کرنے کی تربیت دی۔ اس فکری نئے پن میں سگمنڈ فرائیڈ کی تحلیل نفسی کا تذکرہ بھی لازم ہے جس میں جنس اور جنسی نفسیات کے تڑکے نے کم از کم اردو دنیا کے تخلیق کار اور قاری دونوں کو بڑی حد تک متاثر کیا اور پہلے سے قائم اخلاقی معیارات کے ستون ایک وقت کے لئے جڑ سے اکھاڑ کر پھینکنے کی اپنے تئیں شدید کوشش کی، مگر یہ ادبی منظر نامہ وقت کے ساتھ اپنی توانائی کھوتا رہا اور آج اردو ادب کے پاس تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے تخلیقی کارناموں کو نشان زد کرنے کے لئے ترجمہ شدہ مضامین کے انباروں سوا اور کچھ بھی نہیں ہے۔ ہم دراوڑی زبانوں سے کٹ چکے ہیں۔ عربی تو مدارس میں موجود ہے لیکن نوآبادیاتی اسکیم کے تحت مذہبی نمائندگان اور اوسط طبقے کے دانشور کے درمیان فاصلے مسلسل بڑھ رہے ہیں۔ ہندی، سنسکرت اور دیگر قدیم ہندوستانی زبانیں جو کسی نہ کسی حوالے سے ہمارے اجتماعی لاشعور کی محافظ ہیں، ہمارے معاشرے سے بہت دور ہیں۔ ادبی سماجیاتی مفکر ایک زبان، اس میں تخلیق کردہ ادب اور اس کے عوام کے انفرادی اور اجتماعی تمثال کو اس طرح باہم آمیز کرتا ہے کہ ان سے بننے والی تمثال زبان، قوم، نظریات کی محافظ اور پیش کار کی صورت مین سامنے آتی ہے۔ ادبی سماجیات کے نظریات کی رو سے ایک نقاد / تخلیق کار / ادبی سماجیاتی مفکر / دانشور کو اس طرح سے اشیاء کو سوچنا چاہیے:

۱۔ ادبی سماجیاتی نقاد تخلیقی متون سے مفاہیم کے استخراج میں آزاد ہے۔

۲۔ ادبی سماجیاتی نقاد ادبی متن کے مطالعہ سے مختلف مصنفین کے طبقاتی شعور اور اس کی نوعیت پر توجہ کرتا ہے۔

۳۔ تخلیق اور سماج کے مابین واقعاتی مشابہت کا سراغ، ادبی سماجیاتی مفکر کا تنقیدی وظیفہ ہے۔

۴۔ یہ تنقیدی پیراڈائم (ادبی سماجیات) مختلف اصناف کے مصنفین کی طبقہ داری تقسیم کر کے، طبقاتی تفریق کی بنیاد پر لکھے متون کی معنوی اور اخلاقیاتی تشریح کرے گا۔

۵۔ مختلف ادوار کے ادب میں معاصر دور کی عکاسی اور اس دور کے بعد اس کے معنی و مفاہیم کا تعین کرنا، ادبی سماجیاتی نقاد کی خصوصیت ہے۔

۶۔ سرکاری، نیم سرکاری، ادبی ادارے اور تنظیمیں ایک تخلیق کار کی زندگی پر کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں اس کا تجزیہ ادبی سماجیاتی نقاد کی ذمہ داری ہے۔

۷۔ ادبی سماجیات تخلیق سے سماج کی طرف جانے اور سماج سے تخلیق کی طرف لوٹنے کا نام ہے۔

۸۔ ادبی سماجیات تخلیق متون سے ان مماثلتوں کو تلاش کرتی ہے جن سے تخلیقی وحدت قائم ہو سکتی ہو اور جو تخلیق کے جمالیاتی پہلو اور ادبی شعور سازی کے لیے معاون ثابت ہو سکتے ہوں۔

۹۔ تخلیق پارے میں عالمی وژن کی ساخت اور تخلیق کے اندر موجزن ہوتی دنیا کی ساخت میں مشابہت کی تلاش اور نشاندہی ادبی سماجیاتی مفکر کی ذمہ داری ہے۔

۱۰۔ ادبی سماجیاتی مفکر کسی دور کے ادب کے مطالعہ کے بعد اس دور کی مادی زندگی، سماجی، ڈھانچے اور غالب رجحانات کو ایک حد تک دوبارہ تعمیر کرتا ہے کہ تخلیق کار اصل کی نقالی سے قاری کو اصل صورت حال کا شریک بناتا ہے جس میں تخیل کی طاقت اس نقل کو اصل سے درجہا بہتر بنا کر پیش کرتی ہے۔ اس عمل میں کسی تخلیق کا کوئی ایک پہلو، سماجی انسان، اس کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کی پوری صورت حال کو بیان نہیں کر سکتا، ایک فن پارے کو اس کلیت کی ساخت میں ایک جزو سمجھنا چاہتا ہے۔

۱۱۔ ادبی سماجیاتی مفکر کے لیے اصناف کی اہمیت بھی اس قدر زیادہ ہے کہ اس کے خیال میں تخلیق عمل کا ایک پہلو صنف کا چناؤ ہے۔

ان نکات کو سامنے رکھا جائے تو اردو ادب کی پوری تاریخ کو نئے سرے سے لکھنا ہوگا تا کہ بہتر سے بہتر نتائج کی تخریج ممکن ہو سکے۔

اردو ادب کی جھولی میں تخلیقی رنگوں کا متنوع اور اطمینان بخش آمیزہ موجود ہے جس کے حوالے سے ہم میں سے اکثر، اس ادب کی معنویت اور اثر انگیزی کے باب میں معذرت خواہانہ رویہ اختیار کرتے ہیں جبکہ درحقیقت نظم اور ناول کی صورت اردو ادب آج دنیا کے نمائندہ متون میں اپنی جگہ بنانے کی صلاحیت رکھتا ہے ان ناقدین کو چھوڑ کر جو آج بھی انگریز کی ریل کی پٹڑی پر اس ذہنی سرشاری کے ساتھ خراماں خراماں ٹہل رہے ہیں جو ملازم کو مالک کی نہایت مہنگی موٹر میں بیٹھ کر محسوس ہوتا ہے اور ان کے صاف شفاف تالو اور نیکی سے بھرپور آنکھوں کی پتلیوں میں محمود غزنوی کے اونٹوں کی تاحد نگاہ لمبی قطار میں سونے سے بھرے صندوقوں کی چبھن تکلیف کا سبب بنتی ہے اور یوں کل ملا کر ہمارے نقاد کی پینٹنگ خاصی بے رنگ اور بے مقصد ہے کیونکہ اس میں کہیں متن کے حوالے سے پہلے سے ہی نتائج برآمد کیے جا چکے ہیں اور کسی جگہ پر مصنف اور تخلیق کار کے باب میں رائے قائم کی جا چکی ہے، یہی سبب ہے کی آج کی تنقید مدرسانہ ضروریات کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور اسی ماحول میں پیدا ہونے کی وجہ سے معاشرے کی روح سے مکمل طور پر نا آشنا ہوتی جا رہی ہے، آج بھی ہمارا نقاد ادبی متون کی تشریح کو تنقید گردانتا ہے اور تشریح و توضیح اور تنقید کے درمیان لکیر کھینچنے کو تیار نہیں ہے جبکہ دوسری طرف مغربی ادب کے غبار میں اٹے اور استعمار کے نمائندہ ناقدین ہیں جو استعمار کے نظریات کے تراجم کر کر اپنی ذمہ داری کا حق ادا کرتے ہیں اور پاکستانی قوم کی غلامانہ نفسیات کی پیچیدگی کو مزید الجھاؤ کا شکار کرنے کی استعماری حکمت عملی میں ان کے مددگار رہوتے ہیں یہ وہی ناقدین ہیں جن کے پاس تخلیقی متن کو سماج، تخلیق کار، تخلیق کار کی سماجی ضروریات، سماج کی ادبی ضروریات، ادبی سرپرستی کے اداروں، مادہ پرستی کے متفرق رجحانات اور ایسے دوسرے عوامل پر تجزیاتی رائے قائم کرنے کی بجائے، ان ناقدین کے پاس فن اور شخصیت، ادیب / شاعر اور فن، ادیب / شاعر کی حیات معاشقہ، ادیب / شاعر بطور انسان، ادیب / شاعر بطور شوہر اور ایسے دوسرے مبہم موضوعات ہوتے ہیں جن سے سامنے آنے والے نتائج کو لائبریریوں کی شیلفوں میں گرد کو غلاف بنانے کے لئے بھینچ دیا جاتا ہے۔ یہ وہ ناقدین ہیں جنہوں نے پاکستانی ادب، ادیب، شاعر اور اس کے معاشرے کے درمیان فکری، سماجی، نظریاتی، اخلاقی پل تعمیر کرنے کی بجائے ان کے اور معاشرے کے درمیان فاصلہ قائم کیا ہے جس نے ادب کی معاشرتی ساکھ کو نقصان پہنچانے کے علاوہ تخلیق کار اور معاشرے کے درمیان اجنبیت اور

لاتعلقی کی فضاء ہموار کی ہے۔ یہ وہی فکری نظام ہے جس نے معاشرے کی یوں تربیت کی کہ شاعر ایسا آدمی ہوتا ہے جو ذہنی طور پر مفلوج ہوتا ہے اور اسی مفلوج ذہن کی وجہ سے وہ شعر کہتا ہے، اسی طرح سماج کی تربیت کی گئی کی شاعر شرابی اور بدکردار ہوتا ہے، غرض شاعر کو ایک بالکل غیر فطری حالت میں پیش کیا جاتا رہا ہے تا کہ شاعر کی حساسیت اور تجزیے کی غیر معمولی صلاحیت کو ناکارہ بنایا جائے۔ یہ لوگ بھول گئے کہ ضیاء کے مارشل لاء کا مقابلہ سب سے پہلی قطار میں کھڑے ہو کر، کوڑے کھا کر، جیلیں بھگت کر شعرا نے کیا، یہ فیض اور فراز، حبیب جالب اور صفدر سلیم سیال تھے جنھوں نے مارشل لا کی یبوست کو سب سے پہلے محسوس کیا اور آگے بڑھ کر اس کی راہ روکی کہ سماج اس کی منفی شدت سے محفوظ رہ سکے۔ رشید امجد، احمد جاوید، منشا یاد، اسلم سراج الدین، احمد داود ایسے نثر نگاروں نے اپنے عہد کے سچ کو لکھا مگر ان کے متون میں موجود سماجی حقیقت نگاری کے پہلو کو کیوں کر یدکر سامنے نہیں لایا گیا؟ منٹو کے متن کو جنس کا لبادہ پہنا کر خاص جنسیاتی تلذذ کا نمائندہ کر کے کن ناقدین نے پیش کیا کہ منٹو کا متن کسی بھی سطح پر جنسی نہیں بلکہ سماجی حقیقت نگاری کے ان پہلوؤں سے مملو ہے جن پر نگاہ پڑتے ہی اچھا خاصا انسان بھی سرد پڑنے لگتا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں ان ناقدین کو کالی شلوار، جو کہ مرد کی سفاک نفسیات کو نمائندہ متن ہے بجائے جنسیاتی ہونے کے، نیا قانوں، باسط ایسے بے شمار افسانے کیوں دکھائی نہیں پڑتے؟ منٹو کے تصور انسان اور پھر ان متون کی تخلیق میں معاون حالات، منٹو کے عہد کی سیاسی صورت حال، منٹو کی معاشی حیثیت، منٹو کے معاشی ذرائع، منٹو کے گرد موجود افراد کی مزاجوں بارے کھل کر کوئی نقاد کب لکھے گا اور اسی اصول پر اردو فکشن کی معنیاتی تشریح اور اس میں موجود کائنات کی حقیقی تمثالیں کون قاری کے سامنے پیش کرے گا؟ کون بتائے گا کہ کشور کی شخصیت کی نمائندگی محض چھپن چھری سے نہیں ہوتی بلکہ کشور کا قد کاٹھ کا تعین اس کی نظم و نثر کے متنی مطالعات کے علاوہ اس کے ماحول، اس ماحول میں موجود لامحدود عناصر کے تجزیات سے ممکن بنایا جا سکتا ہے۔ ایک کامیاب حکمران کے لئے ضروری ہے کہ وہ معاشرے میں تخلیق کار کی شناخت کو مشکوک بنائے کہ وہی اس کے اقتدار اور منہ زور حاکمانہ خصلت کے لئے خطرہ ثابت ہو سکتا ہے لہاذا بادشاہ ہوں یا نوآبادیات کے فروغ کے خواہاں جمہوری مغالطہ عام کرتے جدید استعمار نمائندہ فلسفی، سب نے ادیب اور شاعر کو اپنے ایجنڈے کی تکمیل کے کئے کئی طرح سے خلط ملط کر کے اور اس کی شخصیت و صلاحیت کو مجروح کر کے پیش کیا اور کمال ہے ہمارے ناقد کا جس نے ان شکلوں اور حالتوں کو بڑی تبدیلیوں کے بنا قبول کر لیا۔ اردو تنقید کی حد تک حسن عسکری کی صورت کچھ سوالات اٹھانے کی کوشش ضرور کی گئی مگر عسکری صاحب نے بھی اپنے عہد کے ادب کو سماجی تفاعل کے ساتھ ری کریٹ نہیں کیا جو کہ ناقد کی بنیادی زمہ داریوں میں اولین ذمہ داری ہے۔ اردو کے ناقدین نے اپنے تئیں پورے اخلاص اور اپنی بھرپور صلاحیت سے مغرب کے پیچیدہ، بے سمت، مشین پرستانہ، مادیت پرست تمدن کو ہندوستان کے رومانوی، سادہ اور مذہبی نظام حیات پر برتر ثابت کرنے میں صرف کر دی حتی کہ یہ بھی نہ دیکھا کہ اردو ادب کا بنیادی جوہر کیا ہے آج بھی گذشتہ صدی کے ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں تخلیق کار نے ہندوستان کو، اس کے معاشرتی نظام کو، اس کے فرد کی انفرادی جمالیات کو، اس کے سماج کی اجتماعی دانش کو مذہب پرست، سادہ، رومانوی اور خال خال آزادی پسند دکھایا ہے۔ انگریزی ادب کی تنقیدی روایت میں پائے جانے والے اسی نوعیت کے مسائل کی وجہ سے ادبی سماجیاتی مفکرین نے انگریزی ادب کی تاریخ کا از سر نو جائزہ لیا اور کلاسیکی ناقدین کے تجزیات کو نشان زد کر کے نئے نتائج کشید کئے۔

اس طرح ادبی سماجیاتی ناقدین نے مغربی ادب کو نئی راہیں سجھائیں، جس کی آج ہمارے ادب کو ضرورت ہے مگر اہم نکتہ یہ ہے کہ ہمیں اپنے ادبی ورثہ میں پنپتی اجتماعی دانش کو محض انگریزی ادب کی راہ نماء میں اجاگر نہیں کرنا بلکہ اپنا رابطہ ہند اسلامی علم وادب، علامت اور استعارے کی روایت کے ساتھ بھی جوڑنا ہے۔ ادبی سماجیاتی ناقدین نے ادبی متون میں اشرافیہ کے کرداروں کو تنقید کا نشانہ بنایا، ان کی موجودگی کو اپنے عہد سے متصادم قرار دیا، اپنے سماج کے متحرک کرداروں جیسے کسان، مزدور، اوسط درجے کے دفتری ملازمین، گھروں میں کام کرنے والی خواتین کی ادب میں نمائندگی پر زور دیا، اور یہ موقف اپنایا کہ ترقی یافتہ مشینی زندگی کے عہد کے انسان کو ہی اس کے ادب میں جگہ دی جانی چاہیے، اشرافیہ کے کردار کو محدود کیا جانا چاہیے تاکہ ادب معاشرتی زندگی کا حقیقی نمائندہ بن سکے۔ ان ناقدین نے ادب کی ترویج میں اصناف کی اہمیت پر توجہ مرکوز کی اور امریکہ کی کچھ ریاستوں کو ناول کی تخلیق کے لیے بہترین ریاستیں قرار دیا۔ بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں بنیادی فکری نظام کے حوالے سے ادبی سماجیاتی تفکر کی ذیلی شاخیں محسوس ہوتی ہیں کیونکہ ان سب تحریکوں، نظریات اور نکتہ ہائے نگاہ کو یکجا کیا جائے اور ان کے عناصر کی جانچ پرکھ کی جائے تو یہ سب کے سب ادبی سماجیاتی تحریک کی کوکھ سے جنم لیتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ نوکلاسیکی مباحث ہوں، تمثال کار شاعروں کا کلب ہو، ہیت پرست تخلیق کاروں کا اعلامیہ ہو، غرض ادبی سماجیاتی تحریک اپنے دامن میں وہ سب نکات سمیٹے ہوئے ہے جن کی مدد سے کسی بھی ادب پارے کی تفہیم کے امکانات کو دریافت کیا جاسکتا ہے۔ ادبی سماجیاتی تحریک کے اہم ترین نکتہ کہ ادب کی تخلیق میں اس معاشرے اور ریاست کے ادبی ادارے خواہ وہ سرکاری سرپرستی میں ہوں یا نجی سطح پر اپنا کام کر رہے ہوں، کردار ادا کرتے ہیں ایک نیا اور اثر انگیز پہلو ہے۔ اس کے عملی مظاہرے ہر معاشرے میں دیکھے جاسکتے ہیں جوں کون نہیں جانتا کہ پاکستان میں ضیاء کے مارشل لاء میں کون سے ادیب شعرا کے متون کی اشاعت اکادمی ادبیات سمیت کسی بھی سرکاری ادارے سے ممکن نہیں تھی۔ ادبی مفکر کے لیے یہ پہلو فکر کے کئی در وا کرتا ہے کہ جن ادباء کو کسی استعماری، نوآبادی، مارشل لائی عہد میں حکومتی چھتری تلے اشاعت کی سہولت میسر ہوتی ہے تو اس کے معنی کیا ہوتے ہیں اسی طرح جن ادبی، سیاسی، سماجی تخلیقات پر نعض نجی ادارے، این جی اوز انعام واکرام کی بارش کرتے ہیں اس کے اسباب کیا ہوتے ہیں؟ چند برس ادھر رسالہ نقاط نے نظم نمبر شائع کیا مگر اس میں فیض احمد فیض کو اردو نظم کی روایت میں شامل نہیں کیا گیا اور نہ ہی اس بابت مدیر نے کوئی خاص پہلو اپنے دیباچہ نما شذرہ میں بیان کیا مگر اس کے بعد رسالے وک ایک خاص گروہ کی طرف سے جو پذیرائی ملی وہ کسی بھی سنجیدہ ناقد کے لیے دل چسپی کا سامان ہونے کے علاوہ مدیر کی ترجیحات اور ان ترجیحات کے تعین میں معاشرتی افراد کے کردار کو سامنے لاتی ہے اور جب جب کسی بھی معاشرے میں ادب کی تشریح ادبی قانون کی بجائے معاشرتی اداروں کی خوشنودی کے لیے کی جائے گی تو اس میں مسائل کا در آنا فطری عمل ہے۔ اردو متون کی تشریح وتوضیح میں مختلف ادبی اداروں کی کارکردگی کو شامل کرلیا جائے تو ہمارے سامنے اپنے معاشرے، اس کے فرد، اس فرد کی پسند ناپسند، تخلیق کار کی انفرادی اور اجتماعی زندگی سمیت بہت سے نئے پہلو سامنے آئیں گے۔ ادبی ناقدین کو سائنس دان کا سا تفکر، تجزیہ اور بار بار مشاہدہ کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سب کے علاوہ یہ ادب کے طفیل اجتماع کی نفسیات معلوم کرنے اور سماجی اصول سازی میں ادب کی اہمیت پر بات کرتے ہیں اور ادبی تخلیق میں سرکاری اور نجی اداروں کے کردار کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔

ادبی متن خواہ وہ شعر کی صورت میں ہو یا فکشن کے پیرائے میں خود ایک سماج ہوتا ہے جس کو تخلیق کار اپنے تخیل کی اڑان اور وجدان کی جذباتی آنچ کی حدت سے تخلیق کرتا ہے۔ نقاد کا کام اس تخلیقی متن میں موجود جذباتی فضاء اور مثالیت بنیاد ماحول کو عقلی دلیل اور سماجی تفاعل کے تناظر میں عام آدمی کی تفہیم کے مطابق بیان کرنا ہے۔ تنقید کے عمومی تصورات ادبی متون کی ایسی ہی تشریحات سے مملو ہیں۔ ادبی سماجیات کا امتیاز تخلیق کار، نقاد اور معاشرے کے درمیان واضح اور بامعنی ربط قائم کرنا ہے۔ اس عمل میں تخلیق کار کی شخصیت، اس کے نفسیاتی مظاہر کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کے سماجی اور سیاسی حوالوں کو، پوری جزئیاتی ترتیب کے ساتھ استعمال میں لایا جاتا ہے کہ تخلیق ایک ہزار رنگا آزاد پرندہ ہے جس کی کلی تفہیم کو ان ہزار رنگوں کی باہمی آمیزش کے تمام تر امکانات کو نگاہ میں رکھنا از حد ضروری ہے۔ اردو ادب و تنقید حالی سے پہلے اور بعد کے دو بنیادی رنگوں کے ساتھ اپنی ایک مکمل شناخت بنا چکا ہے جس میں بنیادی کردار (بعد از حالی) انگریز تفکر کا ہے۔ آج کے اردو ادیب اور نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تاریخ کے بہاو میں اس گمشدہ کڑی کو تلاش کرے جو انگریز کی سیاسی اور استعماری ضرورت کے باعث کہیں کھو گئی یا حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے طنطنے میں نگاہوں سے اوجھل ہو گئی۔ ان ڈیڑھ سو برسوں میں ہم حالی کے مقدمے اور سادگی، اصلیت، جوش کے ولولے کے اس قدر اسیر ہوئے کہ پیچھے مڑ کر دیکھنے کی ضرورت محسوس نہیں کی اور متفرق غلط فہمیوں کو راہ فراہم کرتے رہے، اس سارے عمل میں مغربی فکریات کا غلبہ اس قدر حاوی ہو گیا کہ خود ہندوستانی ادبی منظر نامہ اپنے فکری اور تخلیقی نقوش کے ساتھ بہت پیچھے رہ گئے۔

ادبی سماجیات ایک ایسا فکری نظام ہے جو تخلیقی متن کو سماجی ضروریات کو سامنے رکھ کر سمجھنے کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ اس فکر سے جڑے ناقدین نے ادب کے خالص ڈھانچے کے ساتھ فلم، ناٹک رنگ منچ کی روایت کو پوری شدت کے ساتھ ادبی تنقید کا سنجیدہ موضوع بنایا اور نئے نتائج کے استخراج سے ادب اور سماج کے مابین نئے اور پرانے رشتوں کا از سر نو جائزہ لیا۔ یہ وہی لوگ ہیں جنھوں نے بونا پارٹ کی تا نا شاہی کے خلاف آواز بلند کی حتی کہ جلا وطنی جیسے جاں سوز آزار کا سامنا بھی کیا۔ یہ فکر مغرب اور روس کے فکری نظام میں اس قدر گہرائی تک پیوست ہے لیکن کمال حیرت ہے کہ اس علمی ڈسکورس کے نشانات اردو ادب میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ گزشتہ تیس برس سے پے در پے مغربی فکر کے تراجم کرنے والے ''ناقدین'' کو، ادبی سماجیات جیسا اہم اور تخلیق کار اور نقاد کے فکری دائرے سے منسلک یہ نظام تفکر دکھائی نہیں دیا جس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ادبی سماجیات اپنے وسیع علمی ڈھانچے میں دیگر فنی اور فکری استفسارات کے ساتھ ساتھ ادب سے کسی عہد اور زمان کی سیاسی ثقافتی اشکال کا سنجیدہ مطالعہ کرنے کا مطالبہ کرتی ہے جو ادیب کی تربیت کے علاوہ نقاد اور معاشرے کے درمیان بھی پل کا کام کرتا ہے۔ اردو ادب کی حد تک اس موضوع پر جتنا ایک کام سنجیدہ صورت میں ہوا ہے وہ سرحدی لکیر کے اس طرف ہے۔ ادبی سماجیات کی نظریاتی تفہیم اور اس کے ماہرین بارے تفصیلی کام انجمن ترقیٔ اردو دہلی سے اردو روپ میں شائع ہونے والی کتاب ''ادب کی سماجیات: تصور اور تعبیر'' ہے جو ہندی زبان سے سرور الہدی نے اردو میں ترجمہ کی ہے۔ ہندی میں اس کتاب کا عنوان ''ساہتیہ کے سماج شاستر کی بھومیکا'' ہے۔ یہ کتاب اردو میں ۲۰۰۶ء میں شائع ہوئی۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ''ادبی سماجیات'' ہے جس میں زمانی ترتیب سے اردو کی نشو و نما کے ساتھ ساتھ اردو کے تخلیقی متن کا ادبی سماجیاتی تجزیہ کیا گیا ہے لیکن ابتدائی کام ہونے کے سبب سے اس کتاب میں ادب کے

سماجیاتی مزاج کی تفہیم اس علمی اور تہذیبی پائے کی نہیں ہے جس استدلال کے ساتھ، مادام استیل اور ان کے بعد کے ادبی سماجیاتی مفکرین نے فرانسیسی، جرمن، روسی اور انگریزی ادب کے تجزیات سے نئی تنقیدی تاریخ رقم کی ہے۔

یہ سچائی ادب سے جڑا ہر فرد جانتا ہے کہ مغرب میں ادبی تحریکوں کے ابتدائی نمونے فن مصوری میں جلوہ گر ہوئے۔ تاریخی جدل میں کلاسیکیت کی معلوم تاریخ سے ان فنی، فکری اور فلسفیانہ تحریکوں کا آغاز ہوا جو اپنے ارتقائی تحرک میں آج بھی جاری و ساری ہے۔ کلاسیکت کے تفکر کی چھتری تلے پنپتے ادب اور مصوری نے اسلوب، حسن ترتیب، تعظیم و تکریم، اطمینان و سکون (۶) کے تخلیقی نشانات کو اپنے قاری کے روبرو پیش کیا۔ کلاسزم، رے نیساں، مینرازم، پری رومینٹسزم، نیو کلاسزم، امپیرئل ازم، کالونیل ازم، رومانٹیسزم، کیوب ازم، رئیل ازم، امپریشن ازم، نیو امپریشن ازم، سمبل ازم، ایکس امپریشن ازم، فیوچرازم، پوسٹ امپریشن ازم، کنسٹریکٹوازم، پسر یمائزم، ڈاڈا ازم، سرئیل ازم، نیو رومینٹسزم، لٹریری سوشل ازم، ایبسٹر کٹ ازم، سپر رئیل ازم، امیجزم، پوسٹ امیجزم، فارمل ازم، پوسٹ فارمل ازم، ماڈرن ازم، پوسٹ ماڈرن ازم، سٹرکچرازم، پوسٹ سٹرکچرازم، فیمنزم، پوسٹ فیمنزم اور ایسے کئی فکری دائروں میں کلاک وائز سفر کرتا ہوا آج فکر و خیال کے کئی نئے پرانے منطقوں کے درمیان کئی پل بنا کر آگے بڑھ رہا ہے۔ جس کے سبب سے ادب زندگی کے کئی ایک سوالوں کے ساتھ اپنے باہمی ربط کے ساتھ ساتھ فلسفے اور اخلاقیات کے ساتھ اپنے رشتوں کی ناگزیری کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ ان ہی رشتوں کی ایک نئی بوطیقا ادبی سماجیات ہے جو تخلیقی سوتوں کی تشکیل نو اور ان کی تخیلی کارفرمائی میں عقل و وجدان کی آمیزش سے نئی کائنات بنا کر قاری کے فکر و خیال کی تربیت تو کرتی ہی ہے لیکن اس کے علاوہ یہ تخلیق کار کو بھی کئی نئے راہ سجھاتی ہے کہ وہ اپنی تخلیقی کائنات کو رنگ رنگ متحرک تمثالوں اور ہیتی تکنیکی مزاج میں رنگ آمیزی سے منفرد بنانے کے ساتھ ساتھ ادبی تاریخ نگاری میں اپنا کردار ادا کرے۔ لفظ مرکزیت (logocentrism) سے مراد فکر کا وہ نظام ہے جو زبان کے مابعد طبعیاتی / الہامی کردار کے تصور سے برآمد ہوا ہے۔ زبان کے الہامی کردار سے مراد یہ کہ مواد / وجدان / تجربہ جو ایک مابعد طبعیاتی غیر حسی وحدت یا وجود ہے ایک حسی (اصلاصوتی) معمول میں اپنا اظہار کرتا ہے اور احضار / انکشاف اور ترسیل کے اس معمول میں بھی ماقبل سے موجود تجربے / وجدان / معنی کی مناسبت سے ترمیم و تنسیخ کے ذریعے اسے، اس الہامی / مابعد الطبعیاتی مواد کی ترسیل کا اہل بنایا جاتا ہے یعنی زبان ایک مابعد الطبعیاتی مواد کی محکوم / پابند ہوتی ہے۔ (۷)

اردو میں جدید علوم اور ان کی ترویج کے متفرق موضوعات کو، مغرب کے تجارتی مقاصد کے سبب سے ہندوستان درآمد ہونا اور پھر اپنی روز افزوں بڑھتی سیاسی اور کاروباری ضروریات کے لیے مقامیت کے ساتھ گھلنے ملنے کی مختلف کاوشوں کو قرار دیا جاتا ہے۔ یہ بات قرین قیاس ہے کہ انگریز سامراج نے کئی طریقوں سے ہندوستانی عوام پر اپنا اعتماد قائم کرنے کی کوشش کی، جس کا مقصد یہاں اپنے سیاسی مفادات کا تحفظ ہی تھا اور ایک بیرونی حملہ آور سے اس کے علاوہ کوئی توقع رکھنا بذات خود ایک احمقانہ عمل ہے۔ انگریز راج کے حوالے سے معذرت خواہانہ رویہ رکھنے والے زیادی تر افراد ریل کے نظام کے قیام اور ترقی کو مغربی نوآبادیات کی برکات میں شمار کرتے ہیں لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ اس زمانے میں انگریز نے اس نظام موصلات کے توسط سے ایک طرف خام مال کی ترسیل کو آسان بنایا تو ساتھ ہی سول اور ملٹری اسٹیبلشمنٹ کی نقل و حرکت کے لئے ایک موثر وسیلہ کے طور پر استعمال کیا تاکہ وہ سب سے پہلے اپنے معاشی مفادات کا

تحفظ کر سکے۔اس صورت حال کی ایک نہایت سادہ سی مثال سے دیکھیں کہ نو دہائیوں تک اس خطے میں صنعت وحرفت اور تکنالوجی کے متفرق ذرائع کو فروغ دینے والے انگریزوں نے مختلف سائنسی اور مشینی تکنالوجی کی ذیل میں فنی مہارت اور مختلف مشینوں کی جانچ پڑتال کے حوالے سے ایک بھی مقامی باشندہ تیار نہ کیا۔جب بھی ضرورت پیش آئی مختلف ماہرین کے لیے برطانیہ اور دیگر حکمران طبقات سے خدمات حاصل کی گئیں اس صورت کو آج کے سامراجی تناظر میں دیکھا جائے تو یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ یہ تکنیکی ماہرین بھاری معاوضوں اور بے شمار تعیّشات کے بدلے یہاں اپنی خدمات فراہم کرتے ہونگے جو سب کی سب ادائیگیاں ہمارے وسائل سے کی جاتی ہونگی۔سادہ ترین الفاظ میں نوآبادیات کی بنیادی خوبی ہی پرت در پرت ملفوف / ابہامی صورت حال کو پیدا کرنا اور اپنی روزمرہ ضروریات کے تحت اس کو پیچیدہ سے پیچیدہ تر بنانا ہوتا ہے۔ یہی ظاہری صورت حال دکھا کر استعمار اپنے فیصلے کرتا ہے اور اپنے راج کو مختلف اندازوں پر مستحکم کرتا ہے۔جس کی ظاہری اور اوپری حالتوں کے تجزیے سے کبھی درست معلومات تک رسائی ممکن نہیں ہوتی اور ایسا ہی انگریز سامراج نے ہندوستان میں ترقی کے گڈی کاغذ میں لپٹی استحصالیت کے فروغ سے کیا جس کا واحد مقصد اپنے ذاتی مفادات کا تحفظ اور مالی ومعاشی وسائل پر ہر صورت اپنا اجارہ قائم رکھنا ہوتا تھا جس کا اجمالی جائزہ اوپر پیش کیا جا چکا ہے۔

اردو میں ادبی تاریخ نویسی کے محرکات پر نظر کی جائے تو بہت دل چسپ لیکن مایوس کن نتائج برآمد ہوتے ہیں۔اردو تاریخ نویسوں نے اپنی تواریخ کی ترتیب وتنظیم اور ابواب بندی پر توجہ کی ہوتی ہے لیکن ان تواریخ میں مخصوص تاریخ نویسی کے علمی اسباب اور اس سے سامنے آنے والے نتائج کا تذکرہ نہیں کیا جاتا،اس پرتس ہماری ایک دو تواریخ تو جواب برائے جواب کے فارمولے پر لکھی گئی ہیں اور خود سوچیں جو تواریخ اپنے سے متوازی فکر کے گروہ کی کل سیدھی کرنے کو لکھی گئی ہوں تو ان میں پیش کردہ مواد کی صحت اور سب سے بڑھ کر متوازن انداز میں معاشرتی امور کی نشاندہی کا کس قدر خیال رکھا گیا ہوگا۔ادبی تاریخ نویسی کے جدید رجحانات، مادہ پرست معاشرتی نفسیات،ادب کے سماجی زندگی پر اثرات یا اس نوعیت کے کسی سوال پر بات نہیں کی جائے گی تو کوئی بھی ادبی تاریخ ادبی متون کی درست شناخت کا کام کس طور کر سکتی ہے۔ایک خیال یہ ہے کہ ''وہی تاریخ کامیاب ہوگی جو اردو ادب کی ابتدا اور ترقی کے مختلف مدارج کو صحیح اور روشن طور پر واضح کر سکے اور اس کی ابتداء اور ترقی کے اسباب،سیاسی،تاریخ،معاشرتی اور ادبی اسباب تفصیل کے ساتھ بیان کر سکے۔''(۸) اپنی اس رائے میں کلیم الدین احمد نے کوئی صاف موقف اختیار نہیں کیا بلکہ ادبی تاریخ نگاری کے لیے کچھ اصول بیان کئے ہیں۔کلیم الدین احمد سمیت کوئی بھی نقاد اردو کی حد تک تاریخ نگار کو ادبی سماجیاتی مباحث اور اس کے اطلاقی نکات سے استفادے کی صلاح نہیں دیتا۔آج اشد ضرورت ہے کہ اردو ادب کی روایت کو تنقیدی سنجیدگی کے ساتھ از سر نو مرتب کیا جائے اور خاص کوشش کی جائے کہ وہ کڑیاں جو تاریخی عمل کے دوران سیاسی سماجی تفاعل،مذہبی تعصب،قومی نسلی امتیازات سمیت کسی بھی سبب سے گمشدہ ہیں،ان کو باہم ملایا جائے اور اپنے ادب سے بننے والی تمثال کو مکمل کیا جائے کہ یہی مکمل تمثال ایک طرف ہماری اجتماعی دانش کی نمائندگی کرے گی تو دوسری طرف ہمارے معاشرے،اس کے افراد،اس کے سیاسی سماجی تفاعل کی شناخت کا فریضہ سرانجام دے گی اور ہم اپنے ادب کو دنیا کے نمائندہ ادبی متون کے ساتھ پیش کرنے کا اعتماد حاصل کر سکیں گے۔

حوالہ جات

۱۔ عمران ازفر، ادب کی سماجیات: تصور اور تعبیر، (ملتان: بکس اینڈ ریڈرز، ۲۰۲۰ء)، ص ۱۱۱

۲۔ علمدار بخاری، جدید ادب کا سیاق، ایک پس نو آبادیاتی مطالعہ، (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۹ء)، ص ۲۴۔۲۵

۳۔ روش ندیم، بیسویں صدی کے اردو ادب میں عورت کے حقیقت پسندانہ تصور کا سیاسی سماجی مطالعہ، مشمولہ: دریافت، شمارہ نمبر ۱۷، جون تا جنوری ۲۰۱۷، ص ۴۸

۴۔ عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقاء، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۱ء)، ص ۱۵۲

۵۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، (سرگودھا: شعبہ اردو یونیورسٹی آف سرگودھا، ۲۰۱۶ء)، مرتبین: شاہد نواز، محمد نعیم، ص ۴۸۔۱۴۰

۶۔ شمیم شوکت، شوکت محمود، مغرب میں فن مصوری کی تحریکیں، (لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۳

۷۔ افضال حسین قاضی، تحریر اساس تنقید، (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۲ء)، ص ۵

۸۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۲ء)، ص ۶۲

⊙ ڈاکٹر سمیرا اکبر

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

⊙⊙ ڈاکٹر عبدالعزیز ملک

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

نوآبادیاتی ہندوستان میں تانیثیتی ڈسکورس کے بنیادگزار مولوی ممتاز علی اور شیخ محمد عبداللہ

Abstract:

Moulvi Mumtaz Ali and Sheikh Abdullah are the originator of feminist's discourse in colonial Hindustan. Both personalities are advocating women rights in India. They brought women's journals for their education. Molvi Mumtaz Ali launched journal "Tahzeeb-i-Niswan" in 1898 and Sheikh Muhammad Abdullah launched monthly journal "Khatoon" from Aligarh. Both wrote book and articles with the theme of gender equality. Both are advocating equal rights for women. For this purpose Molvi Mumtaz Ali wrote a book "Haqooq-i-Niswan" and Sheikh Muhmmad Abdullah wrote a book " Islam main aurat ka darja" (Status of women in Islam).

Keywords:

Feminist, Colonial, India, Molvi Mumtaz Ali, Sheikh Muhammad Abdullah, Women rights, Tehzeeb-i-Niswan, Feminism

نوآبادیاتی ہندوستان میں مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ کے لیے کئی مسلمان مفکرین (سرسید احمد خان، الطاف حسین حالی، ڈپٹی نذیر احمد، علامہ شبلی نعمانی وغیرہ) مصروف عمل نظر آتے ہیں۔ ان مفکرین نے مسلمانوں کی تعلیم و تربیت اور اخلاق و عادات کو سنوارنے کے لیے متعدد کاوشیں کیں۔ ان مصلحین کے عصر میں دو ایسی شخصیات بھی نظر آتی ہیں جن کی ساری زندگی خواتین کی تعلیم و تربیت اور معاشرے میں ان کے مقام کو بلند کرنے کے لیے وقف رہی۔ ان کے نام مولوی ممتاز علی اور شیخ محمد عبداللہ ہیں۔ دونوں نے خواتین کی علمی و ادبی تربیت کے لیے ادبی جرائد ''تہذیب النسواں'' (۱۸۹۸ء) اور ''خاتون'' (۱۹۰۴ء) جاری کیے۔ دونوں نے معاشرے میں خواتین کے مقام و مرتبے کو اسلامی نقطہ نظر سے ثابت کرنے کے لیے کتب لکھی۔ ان میں مولوی ممتاز علی کی کتاب ''حقوق نسواں'' اور شیخ محمد عبداللہ کی تصنیف ''اسلام میں عورت کا

درجہ'' شامل ہے۔ ہزار طعن و تشنیع کے باوجود دونوں نے تعلیم نسواں اور حقوق نسواں کے لیے عملی اقدامات بھی کیے۔

مولوی ممتاز علی کا شمار برصغیر پاک و ہند کے ابتدائی فیمنسٹوں میں ہوتا ہے۔ اس حوالے سے ان کی کتاب ''حقوقِ نسواں'' غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ کتاب ۱۸۹۸ء میں منظر عام پر آئی۔ اس کتاب میں انہوں نے خواتین کے حقوق کے متعلق مذہب کے نام پر پھیلائی جانے والی غلط فہمیوں کو قرآن و حدیث کی روشنی میں رفع کرنے کی کوشش کی۔ مولوی صاحب اُس کتاب کا مسودہ لے کر سرسید کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ سرسید اِس مسودے کو جستہ جستہ مقامات سے دیکھنے لگے لیکن مولوی صاحب نے دیکھا کہ سرسید کے چہرے کا رنگ متغیر ہو رہا ہے۔ آخر سرسید نے اِس مسودے کو چاک کر کے ردی کی ٹوکری میں ڈال دیا اور کہا ''ممتاز علی! ہماری حکومت چھن گئی، ہماری تہذیب مٹ گئی۔ اب کیا ہماری عورتیں بھی ہمارے قبضے سے نکل جائیں گی؟'' مولوی صاحب نے بہتیرا کہا کہ میں نے اِس کتاب کی تحریر میں شریعتِ مقدسہ سے ذرا بھی تجاوز نہیں کیا لیکن سرسید کا مزاج رو بہ راہ نہ ہوا اور مولوی صاحب ناچار اپنے مسودے کے ٹکڑے ردی کی ٹوکری سے اُٹھا کر چلے آئے (۱)۔ یہ کتاب پانچ حصوں میں منقسم ہے:

۱۔ عورات (عورتیں) اور ان پر مردوں کی جھوٹی فضیلت ۲۔ عورتوں کی تعلیم

۳۔ پردہ ۴۔ طریق ازدواج ۵۔ معاشرت زوجین

کتاب کے حصہ اول میں اس توہم پرستی کے خلاف دلائل دیئے گئے ہیں جس کی رو کی مردوں کو عورتوں سے افضل سمجھا جاتا ہے۔ اس فضیلت کا سبب جسمانی طاقت، قوی ذہنی اور سلطنت یا اقتدار کے حق دار ہونے کی وجہ مردوں کو عورتوں سے برتر سمجھا جانے کا ایک عمومی معاشرتی رویہ ہے۔ وہ مردوں کی خواتین پر جسمانی فضیلت کے متعلق بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بجائے عورتوں اور مردوں میں مقابلہ کرنے کے یہ ہی دلیل اگر مردوں اور چوپایوں میں مقابلہ کرنے کے لیے یوں قائم کی جائے کہ چونکہ چوپایوں کو خدا نے مردوں سے زیادہ طاقت جسمانی بخشی ہے اس لیے ان کو مردوں پر فوقیت و فضیلت حاصل ہے تو اس استدلال کو بھی لامحالہ تسلیم کرنا پڑے گا..... لیکن اگر اس سے کہ گدھے میں ایسا بھاری بورا اٹھانے کی طاقت ہے جو مرد نہیں اٹھا سکتا گدھے کی فضیلت ثابت نہیں کرتا تو مرد بھی اس امر سے اپنی فضیلت ثابت نہیں کر سکتے کہ وہ عورتوں کی نسبت اعمال شاقہ کے برداشت کرنے کی زیادہ طاقت رکھتے ہیں۔'' (۲)

اس ضمن میں وہ تاریخ اسلام سے بھی مثالیں دیتے ہیں جہاں عورتوں کو مردوں پر فوقیت اور سبقت حاصل تھی۔ ان خواتین میں حضرت بی بی آمنہؓ، حضرت خدیجہؓ، حضرت فاطمہؓ اور حضرت عائشہؓ شامل ہیں۔ تاریخ اسلام کے بعد تاریخ ہندوستان سے بھی ایسی خواتین کی مثال دیتے ہیں جو ذہانت و طاقت میں کسی طرح مردوں سے کم نہیں۔ اسی طرح ملکہ برطانیہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس زمانہ پر غور کرنی چاہیے کہ جناب ملکہ معظّمہ قیصر ہند کس خوبی و حسن انتظام اور امن و امان کے ساتھ ساتھ کشور کشائی اور دادِ گستری دے رہی ہیں، کیا اب بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ سلطنت مردوں ہی کا حق ہے؟'' (۳)

''حقوقِ نسواں'' کے دوسرے حصے میں پردے کے ذیل میں گفتگو کی گئی ہے۔ ہمارے معاشرے میں پردہ ایک حساس موضوع رہا ہے۔ مولوی ممتاز علی قرآن وحدیث کی روشنی میں شرعی پردے کی وضاحت کی۔ ان کے مطابق پردہ حیا انسانی پر مبنی ہے جو مردوں اور عورتوں دونوں کے لیے ضروری ہے۔ وہ اس ضمن میں حضرت محمدؐ کی حیات مبارکہ سے کئی واقعات اور احادیث دلیل کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ وہ ہندوستان میں پردے کے نام پر خواتین کی عمر قید کی سخت مذمت کرتے ہیں اور اسے خواتین کی جسمانی، سماجی، تہذیبی پستی کے ساتھ ساتھ تعلیم نسواں کی راہ میں ایک حائل ایک بڑی رکاوٹ قرار دیتے ہیں:

> ''شرع نے جو پردہ تجویز کیا وہ حیا انسانی پر مبنی ہے اور وہ اس قسم کا ظاہری پردہ ہے جس میں کوئی امر معیوب چھپا رہ نہیں سکتا۔ پردہ خلاف شرع میں ڈولیوں اور چار دیواری کی آڑ کے ذریعہ سے ایسی بدکرداریاں وقوع میں آسکتی ہیں جن کا کوئی علاج نہیں..... خلاف شرع پردہ سے لڑکیوں کی تعلیم کو بھی سخت نقصان پہنچتا ہے۔''(۴)

خواتین کی تعلیم کی فرضیت کے بارے میں شیخ عبداللہ اپنے مختصر رسالے ''اسلام میں عورت کا رجہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''عورتوں کو تعلیم دلانا بالکل لازمی ہے۔ اس میں مرد اور عورت کی کوئی تفریق نہیں ہے۔ رسول پاک نے حکم دیا کہ فرض کیا گیا علم کا حاصل کرنا ہر مسلمان مرد اور مسلمان عورت پر۔ لیکن مسلمانوں نے یہ غضب کیا کہ ارشاد مبارک کو مطلق کوئی اہمیت نہ دی لڑکوں کو تو تعلیم دیتے ہیں کہ وہ بڑے ہو کر کمائیں گے لیکن لڑکیوں کی تعلیم کی طرف پوری غفلت کرتے ہیں۔''(۵)

اس طرح کچھ لوگ لڑکوں اور لڑکیوں کی تعلیم کو مختلف خیال کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ خواتین کو صرف دینی یا امور خانہ داری کی تعلیم دی جانی چاہیے، سائنس، ریاضی، منطق، انجینئرنگ وغیرہ کی تعلیم لڑکیوں کو نہیں دینی چاہیے یا اس طرح کی پیشہ وارانہ تعلیم لڑکیوں کے لیے مفید نہیں۔ دوسرے الفاظ میں خواتین کو صرف دینی تعلیم حاصل کرنے کا حق ہے دنیاوی تعلیم پر ان کا کوئی استحقاق نہیں۔ اس کے جواب میں شیخ محمد عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''خدا ایسے دوستوں کو عقل دے اور سمجھ بوجھ سے ان کا دماغ روشن کرے کہ وہ اپنے تاریک خیالات کو مذہبی احکام کے رستہ میں حاصل کرنے سے باز آجائیں حدیث شریف (علم حاصل کرنا ہر مسلمان مرد و عورت پر فرض ہے) میں کوئی ابہام نہیں ہے اس میں عورتوں کی تعلیم کے ساتھ کوئی شرط نہیں لگائی گئی جو ارشاد مبارک مردوں کی تعلیم کے بارے میں زبان پاک سے نکلا وہی ارشاد اور انہی الفاظ میں عورتوں کے بارے میں فرمان صادر ہوا۔ یہ کہاں کی صداقت ہے کہ عورتوں کے بارے میں اپنے پاس سے ایک حجت دل سے گھڑ کر اضافہ کی جاوے۔''(۶)

شیخ محمد عبداللہ کا کہنا ہے کہ انگریزوں نے ہندوستان کی خواتین کی تعلیم پر اس لیے توجہ نہیں دی کیونکہ وہ ہندوستانی لوگوں کو رسوم و رواج کا پابند سمجھتے ہیں۔ وہ پردے کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ تعلیم نسواں کا بندوبست کر کے ہم ہندوستانی لوگوں کے رسوم و رواج میں مداخلت نہیں کرنا چاہتے نیز وہ خواتین کی تعلیم کے حق میں درج ذیل دلائل دیتے ہیں:

۱۔ ماں بچے کی پہلی درسگارہ ہے۔ آدم زاد کو انسان بنانے کا فرض ماں ہی کے ہاتھ میں ہے تو پھر صاف ظاہر ہے کہ جس

قدر ماں روشن خیال اور تعلیم یافتہ ہوگئی اسی قدر اپنے بچوں کو انسانیت کا درجہ حاصل کرنے میں مدد دے سکے گی۔

۲۔ تعلیم نسواں کے مخالفین فی الواقع خدا اور رسول کے حکم کی تائید نہیں کرتے نہ اس مقصد سے واقف ہیں جس کے لیے مذہب نے اور دنیا کے بڑے بڑے عالموں نے بچوں کے لیے تعلیم دلانے کی تاکید کی ہم کو تعجب ہوتا ہے کہ لڑکیوں کی تعلیم کے مخالفین اپنے تجربے اور مشاہدے کو بھی پس پشت ڈال دیتے ہیں اور اس سے کچھ فائدہ بھی نہیں اٹھاتے۔ یہ طرز انسانوں کا نہیں حیوانوں کا ہے (۷)۔

مولوی ممتاز علی اور شیخ محمد عبداللہ دونوں تعلیم نسواں کے ساتھ ساتھ حقوق نسواں اور معاشرے میں خواتین کے یکساں مقام کے زبردست حامی ہیں۔ مولوی ممتاز علی ''حقوق نسواں'' میں نکاح کے ذیل میں خواتین کے ازدواجی حقوق کی بابت گفتگو کرتے ہیں۔ صغرسنی کی شادی جو ہندوستان میں عام ہے کی مخالفت کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں شرعی لحاظ سے دیکھا جائے تو نکاح ایجاب وقبول ہے جس کے لیے دونوں فریقین کا بالغ ہونا از حد ضروری ہے۔ وہ چھوٹی عمر میں شادی کے نقصانات پر مفصل گفتگو کرتے ہیں۔ وہ خوشگوار ازدواجی زندگی کو خوشگوار معاشرے کے لیے شرط قرار دیتے ہیں۔ نکاح کی مناسب عمر کے ساتھ ساتھ وہ حق مہر اور خواتین کو وراثت میں حصہ دینے کی بھی ترغیب دیتے ہیں۔

شیخ محمد عبداللہ بھی خواتین کو وراثت میں حصہ نہ دینے کی ہندوستانی روایت کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ دوسرے مذاہب جیسے یہودیت، عیسائیت اور ہندومت کی نسبت اسلام نے عورت میں معاشرے میں عزت کا درجہ اور مساوی حقوق دیئے۔ اس ضمن میں وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''یورپ اور امریکہ وغیرہ نے عیسائیوں نے اسلام کی تقلید کی اور عورت کو جائیداد میں مساوات کے حقوق دیئے۔ لیکن ہندو سوسائٹی اب تک اپنے پراچین قوانین رسم ورواج پر سختی کے ساتھ جمی بیٹھی ہے اور آگے بڑھنے کا نام نہیں لیتی۔ مجھے اس موقع پر ایک معاملہ میں رنج کا اظہار بھی کرنا پڑتا ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کے بعض فرقوں اور بعض صوبوں میں عورت کی حق تلفی کا وہی وطیرہ اختیار کیا ہے جو سوسائٹی میں ہزار ہا سال سے چلا آتا ہے۔ میری غرض اس وقت مغربی پنجاب، بلوچستان، سندھ اور سرحد کے مسلمانوں سے ہے جو عورت کو ورثہ نہیں دیتے۔'' (۸)

مولوی ممتاز علی نے خواتین کی تعلیم وتربیت کے لیے ایک ہفت روزہ رسالہ ''تہذیب نسواں'' ۱۸۹۸ء میں لاہور سے جاری کیا۔ اس رسالے کا نام سرسید احمد خان نے تجویز کیا۔ اس اخبار کی اولین مدیرہ مولوی ممتاز علی کی اہلیہ محمدی بیگم (۹) تھی اور آخری مدیر امتیاز علی تاج (۱۰) تھے۔ رسالے کی صفحات کی تعداد ابتدا میں آٹھ تھی، پھر بارہ ہوئی بعد ازاں سولہ اور پھر چالیس ہوگئی (۱۱)۔

شیخ محمد عبداللہ نے خواتین کے علمی وادبی ذوق کی تربیت وآبیاری کے لیے ایک ماہانہ رسالہ ''خاتون'' ۱۹۰۴ء میں علی گڑھ سے جاری کیا۔ اس رسالے کے اجرا کا ذکر کرتے ہوئے شیخ عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''اب سال ۱۹۰۴ء شروع ہوا۔ یہ سال تعلیم نسواں کی تحریک کے لیے نہایت مبارک سال تھا۔ اس سال میں تین بہت ہی اہم کام ہوئے۔ سب سے پہلا کام یہ ہوا کہ ایک ماہواری رسالہ ''خاتون'' میں نے علی گڑھ میں اپنی ایڈیٹری میں جاری کیا۔ عورتوں کی تعلیم کا مسئلہ بہت وسیع تھا اور میرے

ہاتھ میں کوئی اخبار نہیں تھا جس میں اس کی اشاعت کر سکوں۔''(۱۲)

رسالہ ''خاتون'' کے ہر شمارے کے صفحہ اول پر رسالے کے اجرا کا مقصد کچھ یوں درج ہے:

''اس رسالے کا صرف ایک ہی مقصد ہے یعنی مستورات میں تعلیم پھیلانا اور پڑھی لکھی مستورات میں علمی مذاق پیدا کرنا۔''(۱۳)

یہ رسالہ ۴۸ صفحات پر مشتمل ہوتا تھا اور رسالے کی آمدنی غریب اور یتیم لڑکیوں کے وظائف تعلیم اور خواتین اساتذہ کی خدمت ہوتا تھا۔ یہ رسالہ ۱۹۱۴ء تک نکلتا رہا۔ شیخ محمد عبداللہ نے تعلیم نسواں سے متعلق اپنے خیالات کی وجہ سے بہت مخالفتیں سہیں لیکن تعلیم نسواں کے لیے ہمہ دم متحرک رہے ان کی کاوشوں سے دسمبر ۱۹۰۵ء میں پہلی لیڈیز کانفرنس کا انعقاد بھی ہوا۔ اور انہی کے مساعی جمیلہ سے ۱۹۰۷ء میں علی گڑھ میں لڑکیوں کا پہلا سکول قائم ہوا۔ انہوں نے علی گڑھ میں نواب سلطان جہاں بیگم فرمانروائے ریاست بھوپال اور عطیہ فیضی کی مدد سے علی گڑھ میں زنانہ دستکاری نمائش کا اہتمام کیا۔ ان کا شمار برصغیر پاک و ہند کے ان روشن خیال لوگوں میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنی بیٹیوں سے اعلیٰ تعلیم سے آراستہ کیا۔ بیگم عبداللہ اور ان کے خاندان کی دوسری خواتین نے تعلیم کے پیشے کو اپنایا اور زنانہ بورڈنگ ہاؤس میں رہائش اختیار کر کے دور دراز کی طالبات کے لیے جدید تعلیم کی راہ ہموار کی۔

شیخ عبداللہ کی اولاد چھ بیٹیوں اور دو بیٹوں پر مشتمل ہے۔ سب سے بڑی بیٹی شوکت جہاں کا انتقال دو برس کی عمر میں ہو گیا۔ دوسری بیٹی رشید جہاں بیگم ہیں۔ جنہوں نے لیڈی ہارڈنگ کالج دہلی سے ایم بی بی ایس کی ڈگری حاصل کی اور برصغیر کی نامور مسیحا بنی۔ ڈاکٹر رشید جہاں اردو ادب کی نامور فکشن رائٹر بھی ہیں جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھی۔ ان کی تحریریں نسائی فکشن میں تانیثی حسیت کے حوالے سے نہایت اہم ہیں۔ شیخ عبداللہ نے اپنی ایک بیٹی خاتون جہاں بیگم کو اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن کی لیڈس یونیورسٹی بھیجا، جو وطن واپس آ کر مسلم گرلس کالج علی گڑھ میں پرنسپل کے عہدے پر فائز ہوئیں۔ ان کی ایک بیٹی ممتاز جہاں بیگم نے لکھنو یونیورسٹی سے ایم اے کیا اور مسلم گرلس کالج علی گڑھ میں لیکچرار تعینات ہوئیں۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے برسٹل یونیورسٹی، انگلینڈ گئیں بعد ازاں مسلم یونیورسٹی ویمنس کالج میں پرنسپل کے عہدے پر فائز ہوئیں۔ اسی طرح شیخ عبداللہ کی باقی دو بیٹیوں خورشید جہاں اور برجیس جہاں نے بھی ایم اے تک تعلیم حاصل کی (۱۴)۔

اسی طرح مولوی ممتاز علی کی ساری زندگی حقوق نسواں کی جدوجہد میں گزری۔ ۱۸۹۶ء میں محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے شعبہ نسواں کے پہلے آنریری سیکرٹری مقرر ہوئے۔ اسی دوران انہوں نے خواتین کی کسمپرسی کے تدارک اور اپنے نظریات کی اشاعت کے لیے مطبع رفاہ عام اور مطبع دارالاشاعت کے نام سے علمی و ادبی ادارے قائم کیے۔ مولوی ممتاز علی لکھتے ہیں:

''بچپن سے میری تربیت کچھ ایسے حالات میں ہوئی اور اپنے خاندان میں ایسے واقعات پے در پے پیش آئے کہ اس زمانے ہی سے مجھے مظلوم مستورات کے ساتھ ہمدردی ہو گئی اور عمر و تعلیم کے ساتھ ساتھ میرے دل کا یہ جذبہ بھی قوت پکڑتا گیا۔''(۱۵)

۱۸۹۷ء میں ان کی شادی محمدی بیگم سے ہوئی۔ ۱۸۹۸ء میں انہوں نے مخالفتوں کے باوجود اپنی بیوی کی زیر ادارت رسالہ ''تہذیب نسواں'' جاری کیا۔ کیونکہ اس زمانے میں ایک خاتون کا مدیر ہونا معاشرے میں قدر کی نگاہ سے

نہیں دیکھا جاتا تھا۔ بعدازاں محمدی بیگم نے ماؤں کے ایک رسالہ ''مشیر مادر'' بھی جاری کیا۔

اس طرح ان دونوں روشن خیال رہنماؤں نے نوآبادیاتی ہندوستان میں جہاں خواتین کی تعلیم اور حقوق کو شجر ممنوعہ کی حیثیت حاصل تھی، خواتین کی تعلیم اور حقوق کے حوالے سے اپنے نظریات اسلامی دلائل کے ساتھ پیش کیے۔ خواتین کی تعلیم وتربیت کے سکول وکالج اور دیگر رفاہی وسماجی ادارے کھولے۔ خواتین کے رسائل جاری کیے۔ ان دونوں شخصیات کی جدوجہد اور نظریات سے ہندوستان میں تانیثی ڈسکورس کی بنیاد پڑی۔ ان دونوں شخصیات کی خدمات کے اعتراف میں سید ممتاز علی کو ''شمس العلما'' اور شیخ عبداللہ کو ''پدما شری'' ایوارڈ سے نوازا گیا۔

حوالہ جات

۱۔ عبدالمجید سالک، یارانِ کہن، (لاہور: چٹان مطبوعات، س۔ن)، ص ۶۰۔۶۱

۲۔ مولوی ممتاز علی، حقوق نسواں، (لاہور: رفاہ عام دارالاشاعت، ۱۹۹۸ء)، ص ۸

۳۔ ایضاً، ص ۱۱ ۴۔ ایضاً، ص ۹۱

۵۔ شیخ محمد عبداللہ، اسلام میں عورت کا درجہ، (علی گڑھ: خدمت پریس، س ن)، ص ۷

۶۔ ایضاً،، ص ۱۳ ۷۔ ایضاً، ص ۱۸ ۸۔ ایضاً، ص ۳۔۴

۹۔ محمدی بیگم ۱۸۷۸ء کو دہلی میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد سید احمد شفیع ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر تھے۔ محمدی بیگم نے عربی، فارسی اور دینی تعلیم حاصل کی۔ دسمبر ۱۸۹۷ء میں مولوی ممتاز علی سے شادی ہوئی۔ جولائی ۱۸۹۸ء میں رسالہ ''تہذیب نسواں'' کی ادارت سنبھالی۔ ان کی تصانیف میں ''خانہ داری''، ''آدابِ ملاقات''، ''نعمت خانہ''، ''رفیق عروس''، ''خواب راحت''، ''شریف بیٹی''، ''امتیاز پچیسی''، ''تاج گیت'' سمیت بیسیوں کتب شامل ہیں۔ انہوں نے نومبر ۱۹۰۸ء میں شملہ میں وفات پائی۔

۱۰۔ سید امتیاز علی تاج ۱۳/ اکتوبر ۱۹۰۰ء میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد سید ممتاز علی اور والدہ سیدہ محمدی بیگم ہیں۔ انہوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے گریجویشن کی اور والد صاحب کے کے ادارہ دارالاشاعت سے وابستہ ہو گئے۔ معروف رسالہ ''تہذیب نسواں'' کے مدیر رہے۔ ایک رسالہ ''کہکشاں'' ۱۹۱۸ء میں جاری کیا۔ مجلس ترقی ادب لاہور کے ناظم رہے۔ معروف ڈرامہ ''انارکلی'' سمیت بیسیوں کتابوں کے مصنف اور مرتب ہیں۔ ۱۹۷۰ء میں خالق حقیقی سے جا ملے۔

۱۱۔ ممتاز گوہر، منتخبات تهذیب نسواں (، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۸ء)، ص ۸

۱۲۔ شیخ محمد عبداللہ، مشاهدات و تاثرات، (علی گڑھ: فی میل ایجوکیشن ایسوسی ایشن، ۱۹۶۹ء)، ص ۲۱۵

۱۳۔ رسالہ خاتون، (علی گڑھ، اگست ۱۹۱۱ء)، شمارہ نمبر ۷، ص ۱

۱۴۔ میری اولاد، مشمولہ: مشاهدات و تاثرات، از: شیخ محمد عبداللہ، ص ۴۸۷۔۴۸۸

۱۵۔ بحوالہ: رسالہ تهذیب نسواں، ۶/ جولائی ۱۹۳۵ء، ص ۱۸

⊙ غزل یعقوب

ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

⊙⊙ ڈاکٹر حمیرا اشفاق

صدر شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

تہذیب النسواں کی منتخب مضمون نگار خواتین کا نسائی شعور

Abstract:

The purpose of launching "Tehzeeb-i-Niswan" was to create awareness, especially among women of Sub continent. Many articles were written in this magazine which tried to create awareness regarding women rights. They were not only made awarded of their rights, but also encouraged to strive for them. The research under review consists of an analysis of the feminine consciousness of Female essay writers.In which the individual feminine consciousness of women writers of civilized women will also be examined.

Keywords:

Feminism, Tehzeeb-i-Niswan, Feminist, Women Rights, Feminine

سماج مختلف النوع اور منفرد الطبع اشخاص سے مل کر بنتا ہے، جن کا انداز فکر ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ حالات و واقعات سے متعلق نظریات کے بارے میں افتراقات و مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ یہ افراد علم و فن، صنفی معیارات، طبقاتی امتیازات، سیاسی معاملات، مروجہ عقائد و افکار اور تعلیمی معاملات کے حوالے سے انفرادی نقطہ نظر رکھتے ہیں۔ زندگی کے معاملات کو دیکھنے اور ان سے نبٹنے کے لیے ہر شخص نے اپنے خاص پیمانے وضع کر رکھے ہیں اور اس حوالے سے ان کی اپنی ایک رائے موجود ہے۔ جنھیں اس شخص کا انفرادی شعور کہا جا سکتا ہے اور یہی انفرادی شعور جب سماج کے حوالے سے دیکھا جائے تو فرد کا سماجی شعور بن جاتا ہے۔ اسی تناظر میں اگر اس آگہی کو محض خواتین تک مخصوص کیا جائے تو یہ نسائی شعور کہلائے گا۔

مشرق میں عورت کو انسان ہونے کے ناطے اپنے بنیادی حقوق کی جنگ لڑنا پڑ رہی تھی۔ جن میں اسے بحیثیت انسان اپنی زندگی اپنی مرضی سے گزارنے کا حق چاہیے تھا۔ نا صرف یہ بل کہ معاشرے کے نام نہاد اصول ان کی راہ کی

رکاوٹ بنے تھے جس سے ہندوستانی خواتین کو بہت سے مسائل کا سامنا تھا۔اس لیے یہاں کے مسائل کو مدنظر رکھتے ہوئے غور خوض کے بعد سماجی برائیوں کے خاتمے کی کوشش کی گئی جو عورت سے اس کے انسان ہونے کے حق کو بھی چھین رہے تھے۔لیکن یہ اقدامات ہندوستانی عورت کی بہتری کے لیے راہ ہموار کرنے کے لیے کافی نہ تھے۔

ہندوستان میں بچپن ہی میں لڑکی کی نسبت طے کرنے کا رواج عام تھا جب اسے لفظ شادی کی اہمیت کا بھی بہتر طور اندازہ نہیں ہوا کرتا۔شوہر کے انتخاب اور شادی میں اپنی پسند کے علاوہ، تعلیم کا حصول بھی ہندوستانی لڑکیوں کے لیے ایک اہم مسئلہ تھا۔ یہاں لڑکیوں کی رسمی تعلیم کو معیوب سمجھا جاتا تھا، جب کہ ہمارے مذہب اسلام نے صاف لفظوں میں تعلیم کو عورت اور مرد کے لیے لازم قرار دیا ہے۔''علم حاصل کرو چاہے تمھیں چین کیوں نہ جانا پڑے'' میں کہیں عورت اور مرد کی تخصیص نہیں ملتی لیکن مذہب کے اجارہ داروں نے یہ راستہ بھی عالم نسواں کے لیے کٹھن کر دیا اور اسے من گھڑت اصولوں کے مطابق ڈھالنا چاہا۔اسی طرح تعدد ازدواج بھی اس دور کا ایک اہم مسئلہ رہا۔اس حوالے سے بھی قرآنی احکامات کو ان کی اصل کے مطابق سمجھنے کی بجائے صورت حال کے مطابق ڈھال کر پیش کیا جانے لگا۔ یوں کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اسلامی احکامات پر عمل کی بجائے مردانہ سماجی حکمت عملی نے زور پکڑ لیا اور مردانہ معاشرے نے سارے سماج پر اپنے پنجے مضبوطی سے گاڑھ لیے۔ جہاں پدرسری سوچ سماج پر حاوی تھی وہیں کچھ ایسے لوگ بھی تھے تو سماج سے بغاوت کرتے ہوئے طبقہ اناث کی بہتری کے لیے کام کر رہے تھے۔جس میں عیسائی مشنریوں کی خدمات قابل ذکر ہیں۔

انیسویں صدی کے اواخر کے ہندوستان میں مستورات کے حوالے سے کیے جانے والے مشنریوں اور دیگر محسنین کے اقدامات کسی طرح بھی مسلمان ہندوستانی خواتین کے لیے کارگر ثابت نہ ہوئے۔نہ انھیں چار دیواری سے باہر آنے دیا گیا اور نہ ہی کوئی جدید تعلیمی نظام ان کے چار دیورای کی حدود میں پہنچ سکا۔خواتین کو سماجی ڈھانچے کو مدنظر رکھتے ہوئے چادر اور چار دیواری میں مقید رہنا پڑتا تھا بل کہ کوئی ایسی چیز بھی ان کی رسائی سے دور رکھی جاتی تھی جو انھیں معلومات بہم پہنچا سکے۔ نا صرف یہ کہ انھیں معلامات میسر نہ آسکیں بل کہ بعض اوقات تو منفی قسم کی آرا ان کی ذات سے منسوب کر دی جاتی تھی اور ان کی ذات کو ہدف تنقید بنایا جاتا۔ان سماجی رویوں کے عکاسی زاہدہ حنا نے ان الفاظ میں کی ہے:

> ''انیسویں صدی کے نصف آخر میں بھی جب کہ سماج میں عورتوں کا پڑھنا معیوب سمجھا جکا تا تھا اور لکھنا سیکھنے کے بارے میں تو یہ بات ایک عام کہاوت تھی کہ لڑکیاں بلیاں ہماری اگر لکھنا سیکھیں گی تو عشق نامے لکھیں گی، ابا باوا کی ناک کٹائیں گی، آسمان میں تھگلی لگائیں گی.....(۱)

ہندوستان کے قدامت پرست معاشرے میں کچھ ہستیاں ایسی بھی تھیں جنھوں نے خواتین کو بحیثیت انسان اپنی زندگی بہتر بنانے کے لیے مواقع فراہم کرنے کی سعی کی اور وہ کافی حد تک اس میں کامیاب بھی رہے۔مولوی ممتاز علی اور شیخ عبداللہ اس دور میں خواتین کی تعلیم و ترقی کے حوالے سے ایک نمایاں نام رکھتے ہیں انھوں نے ہندوستان کے سماجی ڈھانچے کو مدنظر رکھتے ہوئے ایسے اقدامات کیے کہ خواتین جدید تعلیمی وسائل سے محروم بھی نہ رہیں اور چادر اور چار دیواری والا مسئلہ بھی حائل نہ ہو۔مستورات کی تعلیم و ترقی اور ان میں شعور و بیداری پیدا کرنے کے لیے اس دور کا سب سے مؤثر ذریعہ ایسے رسائل کا اجرا تھا جو گھر بیٹھے ان کی تربیت کر سکیں اس حوالے سے بہت سے ایسے رسائل جاری کیے گئے جو

خواتین میں شعور و بیداری پیدا کر سکیں اور انھیں اپنی ذات اور حقوق کے حوالے سے شعور و آگہی حاصل ہو سکے۔
اس سے پہلے بھی متعدد اصناف سخن میں ایسے موضوعات پیش کیے گئے جن سے خواتین کی تربیت کی جا سکے لیکن ان کے موضوعات محدود تھے۔ جن میں خواتین کو گھر گرہستی، اولاد اور شوہر سے متعلقہ فرائض کی انجام دہی تک محدود کیا جاتا تھا۔ ان تمام امور کے حوالے سے عورت کے رجحان اور رویہ کو معاشرے کی بنائی ہوئی کسوٹی پر اچھی یا بری عورت کا خطاب عطا کر دیا جاتا تھا۔ ان قصوں کے پیرائے میں خواتین کو اپنی ثقافت و معاشرت اور تعلیم کی طرف رجوع کرنے کی ترغیب دی گئی ہے تا کہ وہ اسلامی خطوط پر اپنی اولاد کی تربیت کر سکیں (۲)۔

اسی سلسلے کی ایک کڑی تہذیب نسواں کا اجرا تھا۔ مولوی ممتاز علی نے تحریک تعلیم نسواں کے حوالے سے خصوصی خدمات سر انجام دیں۔ انھوں نے اپنی کتاب حقوق نسواں میں بھی اسلامی تعلیمات کے مطابق خواتین کی تعلیم و ترقی کی راہیں ہموار کرنے کی سعی کی۔ اسی طرح اپنے رسالے تهذیب نسواں میں بھی انہی نکات پر توجہ دی۔

تہذیب نسواں میں ایسے موضوعات کو خاص طور پر پیش کیا گیا جو خواتین میں شعور ذات پیدا کر سکیں۔ اس دنیا میں آنے کا مقصد اور ان سے منسلک ہر رشتے سے متعلقہ معاملات کے حوالے سے ان کی نشو و نما کی جا سکے۔ اس دور میں خواتین اتنا شعور بھی نہیں رکھتی تھیں کہ اپنی ذات کے حوالے سے کوئی فیصلہ لے سکیں، فیصلہ لینا تو درکنار انھیں اپنے ساتھ ہونے والے ناروا رویے اور استحصال تک کا احساس نہیں تھا۔ انھیں یہ بھی معلوم نہیں تھا کہ ایک انسان ہونے کے ناطے ان کے حقوق کیا ہیں اور وہ کس مقصد کے تحت پیدا کی گئی ہیں۔ تهذیب نسواں کا اجرا اسی مقصد کو پیش نظر رکھتے ہوئے کیا گیا کہ خواتین کو گھر بیٹھے معلومات بہم پہنچائی جائیں تا کہ وہ اپنی شخصیت بہتر بنانے کے موقع مل سکیں۔ اسی بابت میں مولوی مولوی ممتاز علی تہذیب نسواں کے اجرا کے مقاصد کو یوں بیان کرتے ہیں:

> ''تہذیب نسواں کے مقاصد کی نسبت کبھی غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے۔ یہ اخبار عورتوں کی اصلاح اور عورتوں کے حقوق کی حفاظت کے لیے نکالا گیا ہے۔ مگر یہ اصلاح اور یہ حفاظت کس طرح کی جائے؟ شریعت کی حدود کے اندر رہ کر اور عرا اپنی شرافت کو قائم رکھ کر۔ یہ نہیں کہ مردوں سے لڑائی کی جائے۔ عورتوں کی اصلاح میں داخل ہے..... خانہ داری کا انتظام، بچوں کی پرورش اور تعلیم و تربیت، گھر کی حفظ صحت کا انتظام، گھر کے بزرگوں کے باب میں اپنے فرائض کی انجام دہی۔ ان سب فرائض کا تہذیب نسواں میں ہمیشہ خیال رکھا گیا ہے۔''(۳)

شعور و تعلیم نسواں کے حوالے سے مولوی ممتاز علی کی خدمات اس لیے بھی قابل ذکر ہیں کہ انھوں نے معاشرتی جبر کے خلاف نا صرف آواز اٹھائی بل کہ عملی اقدامات سے تعلیم و ترقی کی راہیں بھی ہموار کیں۔ مولوی ممتاز علی کے ساتھ ساتھ ان کی اہلیہ محمدی بیگم کی خدمات کی قابل قدر ہیں جنھوں نے اس دور کے ہندوستانی معاشرے میں نا صرف ایک زنانہ رسالے کا اجرا کیا بل کہ اس کی ادارت کی ذمہ داری کو قبول کرتے ہوئے بطریق احسن نبھایا۔ اور باوجود اس کے کہ انھیں طنز و ملامت کا سامنا کرنا پڑا انھوں نے اس سے قدم پیچھے نا ہٹایا۔ ڈاکٹر تہمینہ عباس کے مطابق:

> ''شروع میں اس رسالے کو معاشرے کی طرف سے سخت قسم کی مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا۔ ممتاز علی

نے اس رسالے کی اعزازی کاپیاں مختلف لوگوں کو بھیجی تو وہ اعزازی کاپیاں کھولے بغیر، جوابی خطوط کے ساتھ موصول ہوتیں جن میں ممتاز علی اور ان کی اہلیہ کو ''تہذیب نسواں'' کی اشاعت پر سخت برا بھلا کہا جاتا تھا۔''(۴)

تہذیب نسواں میں خاص طور پر ایسے مضامین پیش کیے گئے جن میں خواتین کی تربیت کی جا سکے انھیں دینی اور دنیاوی تعلیم دینے کے ساتھ ساتھ طرز معاشرے، بچے کی نگہداشت، حقوق زوجین وغیرہ جیسے موضوعات پر مضامین لکھے گئے۔ تہذیب نسواں میں نہ صرف مضامین کے ذریعے مستورات کی تربیت کی گئی بل کہ ان میں یہ لگن بھی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی کہ وہ اپنی دیگر بہنوں کی معاونت بھی کریں۔ تحائف، باہمی مقابلہ جات اور پذیرائی کے ذریعے اس قابل بنانے کی کوشش کی گئی کہ وہ خود سے لکھنے کے قابل جائیں اور ان میں لکھنے پڑھنے کا اشتیاق اور لگن پیدا کی جا سکے۔ اس شعور کو اجاگر کرنے کے لیے مصنفین اور مدیران نے ہر ممکن کوشش کی۔ انھیں صرف اپنی ذات تک محدود نہ رہنے دیا بل کہ ان کی انفرادی صلاحیتوں کو اجتماعی سطح پر بروئے کار لانے کی سعی کی گئی اور انھیں اپنے ذاتی نفع ونقصان کا شعور دلانے کے ساتھ ساتھ اجتماعی سطح پر اچھے اعمال کا درس دیا گیا اور ان کی سماجی سرگرمیوں کی ابتدا کی کوشش کی گئی کیوں کہ فرد تنہا کوئی حیثیت نہیں رکھتا اس کی پہچان اس کے دور سے ہوتی ہے۔

تہذیب نسواں کی منتخب مضمون نگار خواتین کا نسائی شعور:

تہذیب نسواں کے اجرا کا مقصد خاص طور پر طبقہ اناث میں شعور و آگہی پیدا کرنا تھا۔ اس لیے اس رسالے میں ایسے بہت سے مضامین لکھے گئے جنھوں نے خواتین میں شعور و بیداری پیدا کرنے کی کوشش کی اور انھیں ان کے حقوق سے آگاہ کیا گیا۔ نا صرف یہ کہ انھیں ان کے حقوق کے بارے میں آگاہ کیا گیا بل کہ ان حقوق کے حصول کے لیے کوشش اور جدوجہد کی ترغیب بھی دی گئی۔ زیر نظر تحقیق تہذیب نسواں کی مضمون نگار خواتین کے نسائی شعور کے تجزیے پر مشتمل ہے۔ ذیل کی سطور میں تہذیب نسواں کی مضمون نگار خواتین کے انفرادی نسائی شعور کا تذکرہ کیا جائے گا۔

محمدی بیگم:

محمدی بیگم اپنے دور کا ایک باشعور حوالہ ہیں، انھوں نے نوآبادیاتی ہندوستان میں خواتین کے مسائل کو نا صرف سمجھا بل کہ اپنے شوہر کے دوش بدوش انھیں حل کرنے کی سعی بھی کی۔ جس کی ایک مثال تہذیب نسواں میں چھپنے والے مضامین ہیں۔ انھوں نے خواتین کی رسمی تعلیم کی ضرورت کو سمجھا بل کہ عورتوں کے لیے رائج قدیم نظام تعلیم کے حوالے سے بھی آگہی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس نظام کے مطابق عورتوں کو قرآن وسنت اور مذہبی کتب تک محدود رکھا جاتا تھا جس کی اپنی افادیت تو ہے لیکن یہ نظام وقتی تقاضوں پر پورا اترنے کے لیے ناکافی ہے۔ تہذیب نسواں کی مصنفین نے یہ کوشش کی کہ قرآن وسنت کے ساتھ ساتھ عورت کو اس قابل بھی ہونا چاہیے کہ وہ اپنی ذات سے متعلق معاملات کو حوالے سے باشعور ہو اور اس میں دنیاوی تقاضوں کو پورا کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ یہی مؤقف محمدی بیگم نے بھی اپنایا اور خواتین کی تعلیمی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے کوششیں کیں۔ انھوں نے اس دور کی خواتین کی فکری آبیاری اور شعور و آگہی کے لیے متعدد مضامین لکھے۔

محمدی بیگم نے اپنی تصانیف کے ذریعے ہندوستانی خواتین میں یہ شعور پیدا کرنے کی کوشش کی کہ روایت کے ساتھ جڑے رہنا کوئی غلط بات نہ ہے لیکن ان روایات کی اس حد تک پاسداری کہ کوئی بھی جدید معلومات یا طریقہ کار کے اذہان کو متاثر نہ کر سکے یہ غلط ہے۔ انسان کو نئی چیزیں سیکھنی چاہییں اور اتنی لچک رکھنی چاہیے کہ نئے خیالات ان کے فکر و ذہن کی آبیاری کر سکیں۔ اس ضمن میں ان کے خیالات کی عکاسی مندرجہ ذیل سطور میں ہوتی ہے:

> ''عرصہ دراز سے ایک ہی معاشرت پر آنکھیں بند کر کے چلنے نے ہماری آزادی اور قوت ایجاد بالکل مفقود کر دی۔ لائق ترمیم رسومات کو اگر مناسب اصلاح کا رنگ و روغن دے کر رائج کر لیا جائے تو کچھ قباحت نہیں۔ اس سے نہ صرف ہماری ذہنی و اخلاقی قوتوں کی ترقی ہوگی بل کہ ہر کام کی اچھائیوں اور برائیوں پر غور کرنے سے ہماری معاشرتی زندگی نشو نما پائے گی۔۔۔۔ آؤ بہنو! ہم بھی رسوم و رواج کے طوق و سلاسل کو توڑ کر ترقی کے میدان میں جست لگائیں۔ جو آپ کے لیے ہر وقت کھلا ہوا ہیا اور اپنے کارہائے نمایاں سے دوسروں پر اس امر کو بخوبی واضح کر دیں کہ ہندوستانی عورتوں پر جو جہالت اور تاریک خیالی کے اتہام لگائے جاتے ہیں وہ محض بے بنیاد ہیں۔''(۵)

محمدی بیگم نے اپنے مضامین میں خواتین کی بنیادی ذمہ داری یعنی کہ تربیت اطفال کے حوالے سے خصوصی مضامین لکھے جن میں تربیت اطفال کے حوالے سے خواتین کی خاص تربیت کی گئی اور ماؤں کو یہ باور کروایا گیا کہ وہ اپنے بچے کی ذہنی اور جسمانی نشو و نما کرتے ہوئے انھیں سماج اور معاشرے کا ایک اہم شخص بنا سکتی ہیں۔ محمدی بیگم نے بچوں کی نفسیات کے مطابق ان کی تربیت کی حمایت کی اور ماؤں کے لیے بچوں کی نفسیات کے مطابق برتاؤ کرن اور اس کے مسائل کا حل تلاش کرنا ضروری قرار دیا۔ اس کی مثال ان کے مضمون ''ذہین بچے'' میں ملتی ہے۔ محمدی بیگم نے مستورات میں یہ شعور پیدا کرنے کی کوشش بھی کی کہ وہ اپنی اور دوسرے دونوں کی عزت نفس کو مجروح نہ ہونے دیں اور نہ کریں۔ ہر انسان کے لیے اس کی عزت نفس کل اثاثہ ہوتا ہے اس لیے ہمیں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے، دوسرا یہ کہ کسی بھی کامیابی کے بعد خود کو بہت بہترین سمجھ لینا کسی طور مناسب نہیں اس ضمن میں وہ دنیا کی اہم ترین شخصیات کی مثال دیتے ہوئے باور کرواتی ہیں کہ جو شخص بحیثیت انسان جتنا بلند قامت ہوگا وہ اتنا ہی عاجز اور منکسر المزاج ہوگا اس لیے ضروری ہے کہ ہم تمام تر مراحل کو عجز و انکساری کے ساتھ طے کرتے ہوئے آگے بڑھیں۔ اس حوالے سے وہ یوں لکھتی ہیں:

> ''سیلف ریسپیکٹ جس پاک جذبے کا نام ہے۔ اس کی میں دل سے قدر دان ہوں۔ اور اس کو روح کی آزادی کا ایک ضروری جزو سمجھتی ہوں۔ اور آزادی کی نسبت ایک دانا شخص کا خیال ہے کہ بغیر کسی کو نقصان پہنچائے آزادی اور اپنی خوشی پر چلنا ہر شخص کا حق اور فرض ہے لیکن غرور سے اس کو کوئی نسبت نہیں۔''(۶)

چار دیواری میں رہتے ہوئے ذریعہ معاش کی تلاش تا کہ خواتین اقتصادی طور پر بھی مضبوط ہو سکیں۔ محمدی بیگم نے ۱۸۹۸ء سے لے کر اپنی وفات ۱۹۰۸ء تک تہذیب نسواں کی ادارت کی۔

و۔ا:

و۔ا نے مغرب و مشرق دونوں معاشروں میں موجود تصورات و نظریات کو قدر کی نگاہ سے دیکھا۔انھوں نے ان جدید تقاضوں کو برتنے کی کی حمایت کی جو مشرقی معاشرے میں بگاڑ اور عدم توازن کا باعث نہ بنیں۔انھوں نے جدید ضروریات زندگی کی کو اپنانے کی حمایت میں تو لکھا لیکن ان کی تمام تر توجہ اپنی روایات سے جڑے رہنے پر موقوف رہی۔و۔ا نے خواتین کی ذہنی تربیت کے ساتھ ساتھ گھریلو معاملات سے متعلق مضامین بھی تحریر کیے۔

و۔ا خواتین کی تعلیم کے حق میں تو تھیں لیکن انھوں نے خواتین کی رسمی تعلیم کو سخت ناپسند کیا۔ان کے نظریات بھی دیگر ہندوستانیں سے میل کھاتے تھے جو خواتین کو گھر سے باہر جا کر تعلیم دلوانے کے خلاف تھے۔ان کے نزدیک خواتین کا گھر سنبھالنا، بچے کی پرورش اور معمولی لکھنا پڑھنا کافی تھا اس نظریے کی حمایت میں وہ لکھتی ہیں کہ:

> ''ابھی حال میں ایک تہذیبی بہن سے ملاقات ہوئی ان کی بھی سات برس کی لڑکی کو دیکھا۔ ماشااللہ سب طرح اپنی عمر کلے لائق تعلیم و تربیت پائی ہوئی ہے۔قرآن شریف ختم کر چکی ہے۔ خط لکھتی پڑھتی ہے۔حساب میں بھی کچی نہیں معلوم ہوتی۔فارسی پڑھ لیتی ہے.....گھر داری میں ماں کا ہاتھ بٹانا،سب سے تمیز داری سے پیش آنا،غرض اس کی کسی بات سے یہ ضرورت نہیں محسوس ہوتی تھی کہ اسے اسکول بھیجا جائے۔اگر ہم لوگ چار حرف پڑھ کر اپنی اولاد کو نہ سنبھال سکے اور یہ عذر کر دیا کہ ہمیں فرصت نہیں تو پھر اور کون سا کام کریں گے؟.....''(۷)

ان کی تحریروں کی روشنی میں دیکھا جائے تو و۔اصاحبہ خواتین کے لیے صرف اتنا ہی باشعور ہونا ضروری سمجھتی ہیں کہ عورتوں کو شعور باری تعالیٰ ہو جائے، وہ اپنے فرائض کو اچھی طرح سے سمجھ لیں اور ان سے روگردانی نہ کریں اور اپنی زندگی کو خوش اسلوبی سے اپنے شوہر اور گھر والوں کی مرضی سے گزارنے کے قابل ہو جائیں۔

و۔ا نے اسلامی قوانین کے مطابق طلاق اور خلع کے مسئلے کو بھی بیان کیا ان کے مطابق ملا جو مذہب کے علمبردار بن بیٹھے ہیں انھوں نے عورت سے یہ آزادی چھین لی ہے اور اسلامی قوانین کو بھی مسخ کر کے پیش کیا ہے جس کی وجہ سے مرد کو عورت کا استحصال کرنے کی مزید جرات مل جاتی ہے جب کہ اصل قانونِ اسلامی میں عورت کو اس طرح باندھ کر رکھا جانے کا کہیں نہیں کہا گیا۔اسے بھی زندگی کے معاملات اور شادی کے اور طلاق کے اختیارات سونپے گئے ہیں۔

حجاب اسماعیل:

حجاب اسماعیل کی تحریروں میں اسلام میں عورت کی اہمیت اور اس کے حقوق سے متعلق معلومات ملتی ہیں۔ انھوں نے یہ باور کروانے کی کوشش کی ہے کہ مرد نے ہمیشہ عورت کو ناقص العقل سمجھا اور ہر میدان زندگی میں اسی بنا پر پیچھے دھکیلا کہ وہ عقل اور سمجھ بوجھ نہیں رکھتی۔انھوں نے معاشرتی رویوں اور اسلامی شعار زندگی کا موازنہ کرتے ہوئے نبی پاک ﷺ کے اپنی ازدواج مطہرات کے ساتھ رویے کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے اور اسوہ رسول ﷺ کی روشنی میں یہ باور کروانے کی کوشش کی ہے کہ عورت کو کم از کم مسلمان ہونے کے ناطے وہ بنیادی حقوق لازمی دیے جانے چاہیں جو اسلام نے عورت کے لیے مقرر کیے ہیں۔

حجاب اسماعیل نے ہندوستانی معاشرے میں اس منفی سوچ کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔جس کی بنا پر ہر مسئلے کا دوش عورت کو دیا جاتا ہے۔اس فکر کی مزمت کرتے ہوئے انھوں نے اس بات کی حمایت کی ہے کہ ہر مصیبت اور پریشانی کا دوش عورت کو دینے کی بجائے اسے اپنے جیسا انسان سمجھ کر معاملات کو بہتر بنانے کی کوشش کی جانی چاہیے۔اپنے ایک مضمون میں اس نظریے کی حمایت ان الفاظ میں کرتی ہیں:

> ''اگر خالق نے عورت کو مرد کا یا صرف مرد کو عورت کا لباس قرار دیا ہوتا تو اس تمثیل اور اس تعلق میں مساوات نہ ہوتی۔ادنیٰ۔اعلیٰ۔کمتر اور برتر۔بدتر اور بہتر کی پیچیدگیاں پیدا ہو جاتیں۔مگر قرآن مجید کے اس کھلم کھلا مساوات کی ہدایت کے باوجود تم نے اپنے آپ کو عورت کا حاکم سمجھ لیا۔اور مجھ پر خود ساختہ مفت کی قید کی مصیبتیں عائد کیں۔اینٹ اور چونے کی کمزور دیواروں کو میری عصمت اور پاکدامنی کا محافظ قرار دیا.....''(۸)

ہندوستانی سماج میں خواتین کی تعلیم ترقی کے حوالے بات کرتے ہوئے انھوں نے اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ یہاں کی عورت کی راہ میں حائل دیگر رکاوٹوں میں سے ایک رکاوٹ یہاں کا نظام پردہ ہے۔کیونکہ یہاں پردہ چادر اور چار دیواری کا مترادف تھا۔ یہاں عورت کو تمام علوم فنون سے دور گھر میں مقید رکھنا ہی پردہ تصور کیا جاتا تھا۔حجاب اسماعیل نے اس نظامِ پردہ جس میں زمانے کی ہوا سے محفوظ رکھنا ہی پردہ تھا، کی سخت مذمت کی ہے۔ان کے خیال میں عورت کو یہ اختیار حاصل ہونا چاہیے کہ وہ اپنی زندگی اسلامی اصولوں کے مطابق بسر کرنے کے قابل ہو،جس میں اسلامی اصولوں سے انحراف بھی نہ کرے اور نہ ہی گھر میں قید کی جائے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے عورت پر اپنی رائے تھوپنے کی سخت مخالفت کی ہے۔انھوں نے سماجی سطح پر عورت اور مرد کے مساوی حقوق وفرائض کی حمایت کی ہے۔ان کے خیال میں محض جسمانی ساخت اور صنفی حیثیت کی بنیاد پر ہم عورت کو مرد سے کم تر نہیں کہہ سکتے۔

حجاب اسماعیل کے مطابق زندگی گزارنے کے لیے ایک اصول اور لائحہ عمل ہونا ضروری ہے۔کیونکہ اس کے بغیر زندگی کا بسر ان محض دن پورے کرنے کے متبادل ہے۔اگر انسان نے اپنے فہم شعور سے زندگی میں کچھ ایسا نہیں کیا جو اس کی اپنی بھلائی کی غرض سے ہو تو تمام عمر ضائع کی۔منہ سکڑے مرد اور عورتیں میں وہ گھریلو زندگی اور خوشگوار تعلقات کی بابت یہ بتانے کی کوشش کر رہی ہیں کہ محض وعورتوں سے یہ توقع رکھنا کہ جب مرد گھر آئے تو عورت ہنستی مسکراتی ملے سراسر غلط ہے۔گھر کی بنیاد دونوں افراد کے باہمی تعلق اور التفات کی وجہ سے مضبوط ہوتی ہے تو محض عورت کے کندھوں پر گھریلو سکون کیا بوجھ لادنا کسی طور درست نہیں ہے مرد اور عورتوں، دونوں کو گھریلو زندگی کو بہتر بنانے کی خاطر کوشش کرنی چاہیے۔

خدیجۃ الکبریٰ:

خدیجۃ الکبریٰ نے تعلیم نسواں کی حمایت میں متعدد مضامین لکھے اور انھوں نے اپنی تحریر کے ذریعے اس طبقہ نسواں کو باشعور بنانے کی کوشش کی جو جدید طرز تعلیم کی محض اس لیے مخالفت کیا کرتی تھی کہ جدید تعلیم انھیں باغی کر دے گی اور وہ اپنی روایات کو بھول جائیں گی۔انھوں نے جدید طریقہ تدریس کی حمایت کرتے ہوئے فرسودہ رسوم ورواج اور سماجی برائیوں کو بھی ہدف تنقید بنایا ہے انھوں نے قدامت پسند اور متعصب خواتین کو اس بات کا یقین دلانے کی کوشش کی ہے کہ

جدید تعلیم عورت کو مرد سے ممتاز کرنے کے لیے لازمی نہیں ہے بل کہ یہ اسے باشعور بنانے کے لیے ضروری ہے تا کہ وہ اپنی ذات کو پہچان سکے اور اس سے متعلق معاملات میں اپنی سوچ بچار سے معاملات کے حل کے لیے کوشش کر سکے۔

> .....میں نے بھی زنانہ اسکول میں تعلیم پائی ہے۔کہ اگر میں اپنے شوہر کی لونڈیوں کی طرح اطاعت کرتی ہوں۔یا اور بیبیاں جو اسکول کی تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود شوہر کی فرمانبرداری کرتی ہوں تو کیا ان کی مثال اتنی حقیر و ناچیز و کالعدم ہے.....
>
> .....اس کو بھی جانے دو زبان سے نہ سہی۔مگر ایمان سے کوئی بتلائے۔کہ کیا پرانے زمانے کی فرشتہ صفت عورتیں اپنی لڑکیوں کی خاطر دامادوں کو غلام بنانے کی نیت سے تعویذ گنڈے نہیں کیا کرتی تھیں.....**(۹)**

خدیجۃ الکبریٰ نے اپنی تحریروں میں خواتین کو فرسودہ رسوم و عقائد سے دور رہنے کی ترغیب دی۔ان کے مطابق محض جدید تعلیمی تقاضوں سے متعلق تعاصب پالے رکھنے سے معاشے مزید پستی کی طرف گامزن ہوگا۔اس لیے انسان کو چاہیم وہ اعلیٰ اخلاقی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے اپنے فرائض کی انجام دہی کریں تو معاشرے میں کبھی بھی بگاڑ پیدا نہیں ہوسکتا۔علاوہ ازیں انھوں نے ہندوستان میں رائج پردے کے نظام کو ہدف تنقید بناتے ہوئے یہ باور کروانے کی کوشش کی کہ مذہبی حوالے سے رائج پردہ اور ہندوستانی نظام میں رائج پردے کا تصور یکسر مختلف ہے۔مذہبی حوالے سے کی جانے والی پردے کی تاکید عورت کو محدود نہیں کرتی کہ وہ چار دیواری میں قید ہو جائے جب کہ ہندوستانی معاشرے میں اسی قید کو پردے کا نام دیا گیا ہے۔عورت کو چار دیواری تک محدود کر کے تمام علوم و فنون سے دور رکھنا کسی طور مناسب نہیں ہے۔اس سے عمل سے تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہندوستانی مردوں نے یہ پردہ خواتین کے لیے محض اس لیے ضروری قرار دیا ہے کہ وہ ان کے پنجہ استبداد سے چھٹکارا نہ پاسکیں۔

انھوں نے ہندوستان میں پردے کی صورتحال اور اسلام میں پردے کی تلقین کا موازنہ کرتے ہوئے یہ باور کروانے کی کوشش کی کہ ہندوستانی معاشرے میں پردہ محض خواتین کو محدود و محکوم کرنے کے لیے کروایا جاتا ہے۔یہاں پردہ اسلامی شعار کی حیثیت سے رائج نہیں ہے۔اس کی مثالیں ان کے مضامین ''ہندوستانی پردہ''،''اصلاح معاشرت''، ''قرآن شریف سمجھ کر پڑھنے کی ضرورت''،''ہندوستان کا مروجہ پردہ'' وغیرہ میں ملتی ہیں۔

ظفر جہاں:

ظفر جہاں ہندوستانی معاشرے میں مرد اور عورت کے لیے وضع کردہ اصول و ضوابط کو احاطہ تحریر میں لائیں۔اس دور کے ہندوستانی معاشرے کے رسوم و رواج کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے غیر مساوی سماجی تقسیم کو ہدف تنقید بنایا۔ان کے مطابق عورت اور مرد سماجی میں یکساں حقوق رکھتے ہیں اور محض ایک عورت کو اس کے عورت ہونے کی وجہ سے روایات کے بوجھ تلے نہیں دبانا چاہیے۔بحیثیت انسان اسے اپنی زندگی کے فیصلے خود لینے کا اختیار ہونا چاہیے۔انھوں نے اس حوالے سے اپنے نظریات ایک مضمون میں یوں پیش کیے ہیں:

> ''اگر بیوی کے لیے ماں اور چھوٹے بہن بھائیوں کا تنہا چھوڑ دینا سنگدلی اور ظلم ہے،تو بیوی بھی تو

آخر ماں اور بہن بھائی رکھتی ہے۔اس کا بھی شوہر کی خاطر ان کو چھوڑ دینا سنگدلی اور ظلم ہے۔لیکن دنیا اس کو روا رکھتی ہے۔اور نہ صرف یہی کہ لڑکی کو شوہر کی خاطر اپنے عزیزوں سے جدا ہونا پڑتا ہے۔ بلکہ یہ اس پر سے اور طرہ ہے کہ والدین کی آغوش شفقت کی جگہ اس کو سسرال والوں کی بے جا ناز برداری کرنی پڑتی ہے۔ جہاں ہر وقت اس کے اعمال و افعال کی ایسی سخت نگرانی رکھی جاتی ہے جو شاید منکر نکیر کی نگرانی سے بھی سبقت لے جاتی ہے.....(۱۰)

اس دور کے ہندوستانی معاشرے میں عورت کو ان بنیادی حقوق سے محروم رکھا جاتا تھا جو اسے اسلام میں اسے ودیعت کیے گئے ہیں، بل کہ ان کے کانوں سے ایسی باتوں کا گزرنا بھی معیوب سمجھا جاتا تھا جس میں انھیں اپنی ذات سے منسلک کسی اہم مسئلے پر آگہی ملتی ہو یا جو ان کے حقوق کے حوالے سے معلومات پہنچاتی ہو۔اس لیے تہذیب نسواں کی مضمون نگار خواتین نے خاص طور پر ایسے مضمون قلم بند کیے جن سے خواتین کو آگہی دی جا سکے کہ ان کے کون کون سے جائز حقوق ہیں تا کہ وہ بھی اپنی زندگی بہتر طریقے سے بسر کر سکیں۔

اسی طرح اسلامی قوانین کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے خواتین کے جائداد میں حق کے حوالے سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔انھوں نے وراثت اور ترکے کے حوالے سے بھی معلومات افزا مضامین درج کیے۔

ظفر جہاں نے ملکی ترقی کے لیے تعلیم نسواں کی حمایت کی اور خواتین میں یہ شعور پیدا کرنے کی کوشش کی کہ جب تک خواتین خود نہ کوشش کریں ان کی حالت کبھی نہیں سنبھل سکتی اس لیے ضروری ہے کہ عورتیں ذاتی اور قومی ترقی کے لیے کمر بستہ ہوں۔اپنے ایک مضمون ''قومی ضروریات کا احساس'' میں ان نظریات کی عکاسی ان الفاظ میں کی گئی ہے:

''.....جب تک ہمیں قومی ضروریات کا احساس نہ ہو۔اور ہم اس کے لیے ہر ممکن کوشش عمل میں لانے کو تیار نہ ہو جائیں۔ہمیں اپنی پستی کا رونا رونا بالکل فضول ہے۔جس وقت تک ہم خود کچھ کرنے کو تیار نہ ہوں گے۔ ہماری قوم کبھی ابھر نہیں سکتی۔''(۱۱)

ان کے مضامین ''مسلمان اور ان کی جائدادیں''، ''لڑکیوں کے حقوق والدین پر'' میں بھی ان مسائل کی عکاسی ملتی ہے۔انھوں نے زیادہ تر اسلام کے مطابق زندگی گزارنے کو اہمیت دی، اور اسلام میں مرد و عورت کو دیے گئے یکساں حقوق کے حوالے سے اپنے نظریات پیش کیے۔

اہلیہ محمد علی خاں منصوری:

نو آبادیاتی ہندوستان میں خواتین کی جدید تعلیمی ترقی سے پہلے عورت کی ذات سے گھر گرہستی، اولاد اور شوہر کے حقوق منسوب کیے جاتے تھے۔بعض اوقات ان پر اس قدر سختی سے عمل درآمد کیا جاتا تھا کہ عورت کی ذات مجروح ہو کر رہ جاتی تھی اور ردعمل کے طور پر مزاج میں اکھڑا پن اور بد دلی آ جاتی۔اس مسئلے کے حل کے لیے تہذیب نسواں کی مضمون نگار خواتین نے عملی خدمات سرانجام دیں۔انھوں نے عورت کی تربیت ان خطوط پر کرنے کی کوشش کہ ان کا شخصی وقار بی مجروح نہ ہونے پائے اور گرہستی کا نظام بھی متاثر نہ ہو۔اہلیہ محمد علی خاں نے بھی اسی طرز پر اپنے افکار کی ترسیل اپنے ایک مضمون ''مرد کی عزت عورت کے ہاتھ ہے'' میں کی۔اس مضمون میں انھوں نے مرد و عورت دونوں کو برابر قرار دیتے ہوئے

یہ باور کروایا کہ ملک وقوم اور سماج کی ترقی میں ان دونوں صنفوں کی ایک برابر اہمیت ہے جس طرح کسی گاڑی کو چلانے کے لیے تمام پہیے ایک سی اہمیت رکھتے ہیں اسی طرح مرد اور عورت کے باہمی تعاون کے بنا سماج کی گاڑی بھی درست سمت نہیں جا سکتی۔ اس لیے دونوں کو چاہیے کہ وہ اپنے اپنے فرائض کی انجام دہی اچھے طریقے کرتے ہوئے اپنا کردار نبھائیں۔ مرد عورت دونوں کو ایک دوسرے کا خیال کرتے ہوئے حسن اخلاق سے اپنے فرائض سرانجام دینے چاہیں۔

اہلیہ سید احمد سبزواری:

اہلیہ سید احمد سبزواری نے خواتین کی شخصیت اور حالت کو بہتر بنانے کے لیے مضامین تحریر کیے ان کی مخاطب زیادہ تر دیہی خواتین تھی اپنے مضامین میں انھوں نے دیہی خواتین کے معاملات اور حالات کو موضوع بنایا اور یہ باور کروانے کی کوشش کی کہ عورت گھر گرہستی کے چکر میں الجھ کر اپنی ذات سے بالکل بے خبر ہو جاتی ہے۔ جس سے اس کے معاملاتِ زندگی متاثر ہوتے ہیں۔ انھوں نے گھر گرہستی کے معاملات کی انجام دہی کی تاکید تو کی لیکن اس چکر میں خود اپنی ذات تک سے بے خبر ہو جانے کی شدید مذمت کی۔ اس کی مثال ذیل کی سطور میں ملتی ہے:

> ''کاش یہ قابل قدر عورتیں زیور علم سے آراستہ ہوتیں۔ پھر کیا تھا۔ مگر نیم تعلیم یافتہ ہونے سے تو نہ ہونا اچھا ہے۔ انہیں اپنے فرائض کا تو احساس ہے۔ ان کی اس حالت کا نہ کوئی مذاق اڑانے والا ہیا ور نہ کوئی انگشت نمائی کرنے والا۔''(۱۲)

اہلیہ سید احمد سبزواری کے ہاں زیادہ تر مضامین سماجی اصلاح کے حوالے سے لکھے ملتے ہیں۔ انھوں نے سوشلائزیشن کی طرف زیادہ توجہ صرف کی۔ انھوں نے عورتوں کو سماجی اعتبار سے مضبوط بنانے کی کوشش کی ہے اور فرسودہ خیالات کو ترک کرتے ہوئے سماجی ہم آہنگی کا درس دیا ہے جس میں صاف گوئی کو اہمیت دی گئی ہے۔

امۃ الحمید خانم:

امۃ الحمید خانم نے اپنی توجہ محض تعلیم اور اصلاحِ نسواں تک محدود نہ رکھی بل کہ عورت اور مرد کو سماج کا برابر فرد سمجھتے ہوئے اس امر کی طرف خصوصی توجہ دلائی کہ مرد وزن دونوں کو سماجی، قومی اور ملی اصلاح وترقی کے لیے اپنا فرض نبھانا چاہیے۔ قومی وملی ترقی کے لیے انھوں نے مردوں اور عورتوں کو ایک دوسرے کے دوش بدوش مل کر کام کرنے کی تلقین کی۔ اس نظریے کی عکاسی ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> ''مسلمان قوم بحیثیت مجموعی اس وقت نہایت سخت دور سے گزر رہی ہے اس کا نصف طبقہ یعنی عورتیں اگر اب بھی بے پروا اور بے خبر رہیں۔ تو یہ انتہائی افسوس کا مقام ہوگا۔ ہمارا فرض ہے کہ ہم بیدار ہوں اور خدمت اسلام میں ہر ممکن طریقے سے مردوں کا ہاتھ بٹائیں۔''(۱۳)

ان کے مطابق اگر ہم صنفی تضادات وتفرقات میں الجھے رہے تو کسی ایک صنف کو امتیاز تو حاصل ہو ہی جائے گا لیکن اصل مقصد (قومی وملی اصلاح) کہیں پیچھے رہ جائے گا۔ اس لیے بہتر یہی ہے کہ ان تفرقات سے ممتاز ہو کر اپنی صلاحیتوں کا مثبت استعمال کرتے ہوئے ملک وقوم کی ترقی کے لیے کمر بستہ ہوا جائے۔

صاحبزادی م۔ج:

صاحبزادی م۔ج نے خواتین کی تعلیم کے حق میں مضامین لکھے انھوں نے تعلیم نسواں کی اہمیت اور ضرورت کو واضح کرتے ہوئے جدید اور قدیم زمانے کی خواتین کا موازنہ بھی پیش کیا ہے کہ کس طرح تعلیم علم وفہم میں اضافے کے ساتھ انسان کی شخصیت میں نکھار پیدا کرتی ہے۔انھوں نے جدید تعلیم کے حصول کے بعد خواتین کے اس خاص ردعمل پر تنقید بھی کی ہے جو ان میں منفی رویوں اور سوچ کو پروان چڑھا رہی ہے۔جس سے وہ گھر گرہستی اور دیگر امور خانہ داری کی انجام دہی سے کترانا شروع ہوگئی ہیں۔انھوں نے تعلیم کے مقاصد واضع کرتے ہوئے یہ باور کروانے کی کوشش کی ہے کہ تعلیم کے حصول کا مقصد امور خانہ داری یا دیگر امور سے فرار ہرگز نہیں ہے بل کہ تعلیم تو انھیں سماج کا ایک کارآمد فرد بنانے میں معاونت کرتی ہے جس سے ان کی اخلاقی تربیت اور شخصیت میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔اس کی مثال درج ذیل سطور میں ملتی ہے:

> ''.....آج اسے انجام دینے سے ایک سند یافتہ خاتون گھبرائے گی۔اور اسے اپنی توہین سمجھے گی۔تعلیم یافتہ عورتوں کا خیال یہ ہے کہ ہم چولھے چکی جیسے ذلیل کام میں اپنا وقت کیوں ضائع کریں۔والدین کی بے جا قید و بند میں کیوں رہیں۔شوہر کی غلامی میں زندگی کیوں بسر کریں۔ اس سے میں اس نتیجے پر پہنچی ہوں کہ نئی تعلیم سے تسلیم ورضا کی عادت جسے عورت کا جوہر سمجھا جاتا تھا فنا ہو جاتی ہے.....''(۱۴)

صاحبزادی م۔ج خواتین کو یہ باور کروانے کی کوشش بھی کر رہی ہیں کہ ان کے اس ردِعمل سے مخالفین تعلیم نسواں کے خدشات درست ثابت ہو جائیں گے اور آئندہ آنے والی مستورات کے لیے یہ در ہمیشہ کے لیے بند بھی ہو سکتا ہے۔اس لیے محض خود کو تعلیم یافتہ سمجھنے کی وجہ گھر گرہستی اور دیگر ذمہ داریوں سے ہاتھ اٹھانا تعلیم نسواں کو ہمیشہ کے لیے خیر باد کہہ دینے کے مترادف ہے۔

جمیلہ بیگم:

جمیلہ بیگم اس دور کا ایک باشعور حوالہ ہیں انھوں نے خواتین اور ان کے حقوق کو اسلامی تناظر میں پرکھا اور اسی بنیاد پر اپنے نظریات کی ترسیل کی۔انھوں نے لڑکا لڑکی، مرد وزن کی تفریق کو سراسر غیر ضروری سمجھا اور اس دور کے سماجی ڈھانچے اور فرسودہ افکار پر کڑی تنقید بھی کی۔جمیلہ بیگم نے خواتین کی ناقدری اور ان کے حقوق کے استحصال کو سخت ناپسند کیا وہ اسلامی نظریہ حیات کے مطابق اس کی تفہیم ان الفاظ میں کرتی ہیں:

> ''ہندوستان میں عورت کی جس قدر ناقدری۔حقوق تلفی اور بے حرمتی ہوتی ہے۔شاید ہی اور کسی متمدن یا اسلامی ممالک میں ہوتی ہوگی۔کہنے کو اسلام نے دختر کشی کی لعنت کو دور کر دیا ہے۔مگر اس کا اثر بلا واسطہ طور پر طبائع پر اسی طرح حاوی ہے.....''(۱۵)

انھوں نے سماجی حوالے سے مردوں اور عورتوں کے لیے مختص کیے گئے کرداروں کو خاص طور پر تنقید کا نشانہ بنایا ہے ان کے مطابق عورت ذات سے بعض اوقات ایسی باتیں منسوب کر دی جاتی ہیں جو کہ مرد بھی کرتے ہیں لیکن سماج میں

رواج محض عورت کی کمتری کو ملتا ہے اس لیے اسے جوں کا توں قبول بھی کر لیا جاتا ہے۔ اپنے مضمون ''خاموشی'' میں اس کا اظہار کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ:

> ''اگر چہ عورتیں مردوں سے زیادہ گفتگو کبھی نہیں کرتیں۔ پھر بھی انہی پر فضول گوئی کا اتہام لگا کر انھیں خفیف کیا جاتا ہے۔''(۱۶)

ہندوستانی معاشرے میں بیوہ کے ساتھ روا رکھے جانے والے سلوک کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے بیوہ کے حقوق کے حوالے سے بھی متعدد مضامین تحریر کیے۔ انھوں نے اسلامی طرز زندگی میں عورت خاص طور پر بیوہ کے حقوق کو واضح کرتے ہوئے سماجی ڈھانچے پر تنقید کی ہے کہ مشترکہ تہذیب ہونے کی وجہ سے مسلمانوں نے بھی وہ طور اپنا لیے ہیں جو ہندوؤں نے بیوہ کے لیے مختص کر رکھے ہیں اسی وجہ سے عورت کو جیتے جی جینے کا حق چھین لیا گیا اور تا عمر ایک ایسی دلدل میں دھکیل دیا گیا جہاں سے زمانے کی ہوا اور خوشی کا کوئی رنگ اسے چھو کر نہ گزر سکے۔

شاہزاد جہاں بیگم:

شاہزاد جہاں بیگم نے تعلیم نسواں کی بھرپور حمایت کی اور ان قدیم روایت پسند اذہان پر تنقید کی جو عورت کو محض گھر گرہستی اور چولہے تک محدود رکھنا چاہتے تھے۔ انھوں نے خواتین میں یہ شعور بیدار کرنے کی سعی کی کہ عورت کو چار دیواری میں قید نہیں رکھا جا سکتا۔ اس کی مثال ان کے مضمون ''سرپرستوں کو کیا چاہیے'' میں ملتی ہے۔

مسائل نسواں کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انھوں نے اس مسئلے پر بھی قلم اٹھایا کہ ہندوستانی سماج میں عورت کو اس کے ان حقوق سے بھی محروم رکھا جاتا ہے جو اسے مسلمان ہونے کے ناطے خدا کی طرف سے دیے گئے ہیں۔ جس میں اہم ترین مسئلہ ناچاقی اور ذہنی ہم آہنگی نا ہونے کے باوجود مرد کا عورت کو طلاق نہ دینا تھا۔ ہمارے معاشرے میں خلع کو عورت کے لیے ویسے ہی برا سمجھا جاتا ہے اور نکاح کے وقت ہی اس سے یہ حق چھین لیا جاتا تھا یوں ناچاہتے ہوئے بھی عورت مرد کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور تھی۔

شاہزاد جہاں بیگم نے مرد کے عورت کو طلاق نہ دینے کی وجوہات پر بھی سیر حاصل گفتگو کی ہے جس میں ایک بڑا مسئلہ ادائیگیِ مہر قرار دیا ہے۔ مرد محض حق مہر ادا نہ کرنے کی وجہ سے تمام عمر عورت کو بے نام رشتے میں باندھے رکھتا ہے۔ اپنے مضمون ''طلاق نہ دینا'' میں انھوں نے اس موضوع پر سیر حاصل گفتگو کی ہے اور دلائل کے ساتھ معاملات کا بیان کیا ہے۔ انھوں نے سماجی پابندیوں کی بجائے شرع کی پابندی کو لازم قرار دیا ہے اور تاکید کی ہے کہ محض زمانے کے ڈر سے حکم خداوندی کی حکم عدولی نہ کریں۔

جہاں حبیبہ بیگم:

انھوں نے ہندوستانی روایات کو مدنظر رکھتے ہوئے مفاہمتی انداز اپنایا اور خواتین کو یہ تاکید بھی کی کہ اپنی روایات سے جڑے رہنے میں ہی عافیت ہے ہم کسی طور ان سے منحرف نہیں ہو سکتے۔ ان سے انحراف سے مراد کھلم کھلا اس مسئلے کو دعوت دینا ہے کہ آئندہ آنے والی مستورات کے لیے تعلیم و ترقی کی راہیں بند کروا دی جائیں کیونکہ کٹر روایت پسند پدرسری معاشرہ جب پہلے ہی تعلیم نسواں کی مخالفت میں ہے تو ہماری بغاوت ان کے یقین کو اور پختہ کر دے گی۔ اس لیے

مخالفت کی بجائے مفاہمت اختیار کرنا زیادہ بہتر ہے۔اپنے مضمون ''کھلا سر'' میں وہ مستورات کو پردے کی اہمیت کے بارے میں آگاہ کرتے ہوئے اور حالات سے مفاہمت اختیار کرنے کا درس دیتے ہوئی یوں لکھتی ہیں:

''.....اصل یہ ہے کہ ہم میں آج کل خود آرائی اور شیخی حد سے زیادہ تجاوز کر گئی ہے.....کسی کے رو در رو تو کوئی کسی کو کچھ نہیں کہہ سکتا۔مگر بعد کو طرح طرح کی پھبتیاں اڑتی ہیں۔اور کہا جاتا ہے کہ یہ سب تعلیم کا سبب ہے۔جو بی صاحبہ اتنی شوخ ہوگئی ہیں۔میری وہ بہنیں جن میں یہ عادت ہوگئی ہے۔مجھے معاف کر کے اس عیب کو دور کرنے کی کوشش فرمائیں۔تا کہ لوگوں کو تعلیم یافتہ لڑکیوں پر طعنہ زنی کا موقع نہ ملے۔اور چند لڑکیوں کی غلطی سے سراسر تعلیم نسواں بدنام نہ ہو.....''(۱۷)

آصفہ خاتون:

آصفہ خاتون نے اپنے مضامین میں پدرسری معاشرے کے خلاف ایک نحیف سی آواز اٹھانے کی سعی کی۔ انھوں نے خواتین کو ان کے حقوق کے لیے اٹھ کھڑے ہونے کی ترغیب دی اور یہ احساس دلانے کی کوشش کی کہ جب انسان کا بنیادی حق ہے کہ اسے آزادی سے زندگی بسر کرنے دی جائے تو عورت سے ہمیشہ یہ حق کیوں چھین لیا جاتا ہے؟ خاص طور پر تعلیم کا حق جو عورت میں اتنا شعور پیدا کر دیتی ہے کہ اسے اپنی ذات کا شعور ہو سکے،اس پر کیے جانے والے جبر و زیادتیوں سے آگہی مل سکے تو کیوں معاشرہ اسے تعلیم کے حصول سے روکنے کے لیے طرح طرح کے ہر ہتھکنڈے استعمال کرتا ہے؟ اپنے ایک مضمون ''تعلیم کیوں چھوڑیں'' میں انھوں نے اس کا برملا اظہار کیا ہے:

''.....عدم تعان کے سلسلے میں تعلیم نہیں چھوڑنی چاہیے۔سچ پوچھو۔تو اتنی عقل ہم میں تعلیم سے ہی آئی ہے۔کہ ہمیں اپنی قید کا احساس ہوا۔اگر تعلیم نہ ہوتی تو وہی حالت رہتی۔اور غلامی کی زنجیریں پڑی رہتیں.....''(۱۸)

صدیقہ خاتون:

گھریلو تشدد اور اس سے متعلقہ معاملات کے حوالے سے لکھا۔انھوں نے سماجی مسائل کے حوالے سے رکھی جانے والی رائے سے یہ غلط فہمی دور کرنے کی کوشش کی ہے کہ مرد اپنی طاقت اور رتبے کا بے دریغ استعمال کرتے ہوئے عورت کو اپنی تابع فرمان بنا کر نہیں رکھ سکتے۔انھوں نے پردے اور اس سے متعلق معاملات پر بھی قلم اٹھایا۔اپنے ایک مضمون میں یوں رقمطراز ہیں:

''.....اور اگر کسی کے رونے کی آواز چار دیواری سے کہیں باہر چلی جائے۔تو ہمارے بھائی صاحب کو آپے سے باہر نہیں ہو جانا چاہیے۔اگر گھر سے باہر ایسی آواز کا نکلنا موجب شرم اور بے عزتی ہے۔تو گھر کے اندر ایسے برتاؤ کا ہونا جس کا یہ نتیجہ ہے کونسی انسانیت اور شرافت کا تقاضا ہے؟ یہ اچھے گھر کے اندرونی معاملات ہیں۔جس کی پردہ پوشی گھر کی چار دیواری ہی کر سکتی ہے۔ورنہ جہاں ظاہر ہوئے عزت و شرافت میں بٹہ لگا.....''(۱۹)

صفورہ بیگم:

صفورہ بیگم نے اپنی معاصر خواتین کی طرح طبقہ اناث کی تعلیمی ترقی کے لیے کوشیں کی۔ ذہنی نشونما کے ساتھ ساتھ انھوں نے خواتین کی جسمانی صحت کے حوالے سے بھی اپنے افکار پیش کیے۔ ان کے مطابق خواتین کو اپنی صحت پر خصوصی توجہ دینی چاہیے جس کے لیے وہ ورزش اور دیگر آلات کا استعمال کریں تو مناسب رہے گا۔ یہ نہ صرف ان کی جسمانی صحت بل کہ فکری آبیاری میں بھی معاونت کرے گا کیونکہ صحت مند جسم ہی صحت مند دماغ کو غذا مہیا کرتا ہے۔ اور یوں خواتین کی گھر داری اور دیگر ذمہ داریاں بھی بطریق احسن سرانجام پاتی ہیں۔ انھوں نے خواتین کو ترغیب دی کہ وہ نجی معاملات میں الجھنے کی بجائے کسی مثبت سرگرمی میں خود کو ایسے مصروف کریں کہ ان کا ذہن پرسکون ہو جائے۔ اس ضمن میں ان کے افکار کی ترسیل ان الفاظ میں ہوتی ہے:

> ''میری بہنو! اب بھی ہوشیار ہو جاؤ۔ دیکھو۔ وقت تیزی سے ختم ہو رہا ہے۔ تم بھی کمر ہمت باندھو اٹھو اپنی اور اپنی ابنائے جنس کی بہتری کے لیے کوشش کرو۔ اور یہ تب ہی ممکن ہے کہ تم تندرست ہو۔ اس لیے کوشش کر کے زنانہ کلب کھولو۔ اپنے گھر میں مناسب ورزش کے سامان مہیا رکھو۔ تا کہ فرصت کے وقت تم اور تمہاری بہنیں باہم کھیل اور تفریح طبع میں بھی کچھ وقت گزار سکیں۔ اگر ہم تندرست اور خوش وخرم ہوں گے تو ہمارا گھر جنت کا نمونہ ہوگا۔ ہم اپنے بچوں کی تعلیم وتربیت میں اور قوم کی ترقی میں خاطر خواہ حصہ لے سکیں گے۔ ورنہ ایسی زندگی بیکار ہے جو رو رو کر بیماری میں گزار دی جائے۔''(۲۰)

بیگم آباد احمد خاں:

انھوں نے عورتوں کی اقتصادی آزادی کے حوالے سے اپنے نظریات کی پیشکش اپنے مضمون ''اقتصادی آزادی'' میں پیش کیے۔ انھوں نے ہندوستانی معاشرے کے اصول وضوابط کو مدنظر رکھتے ہوئے اس بات کی اہمیت پر زور دیا کہ خواتین کو جب تک اقتصادی طور پر آزادی نہیں دی جائے گی وہ محکوم ہی تصور کی جائیں گی۔

> ''..... جب تک عورت اقتصادی طور پر آزاد نہ ہو۔ وہ صحیح معنوں میں آزاد شمار کیے جانے کی مستحق نہیں۔ کیونکہ اس کے بغیر اس کی ہر بلندی ریت کی دیوار کی حیثیت رکھتی ہے۔ جو دوسروں کے سہارے پر کھڑی کی گئی ہو۔ اگر خدانخواستہ وہ سہارا کسی وجہ سے ہٹ جائے تو دیوار فوراً زمین پر بچھ جاتی ہے۔''(۲۱)

انھوں نے اس کے لیے تعلیم کو بہت ضروری قرار دیا ہے۔ تعلیم انسان کو ہر مشکل اور مصیبت سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ سکھاتی ہے۔ اقتصادی طور پر مظبوط ہونے کے لیے تعلیم کے ساتھ ساتھ ہنر کا ہونا بھی از حد ضروری ہے۔ خواتین کو چاہیے کہ وہ اپنے وسائل کے مطابق کسی نہ کسی ہنر میں مہارت ضرور حاصل کریں تا کہ وقت آنے پر پریشانی سے بچ سکیں۔

م۔ظ۔ا:

م۔ظ۔ انے اپنے مضامین میں ہندوستانی عورت کی سماجی حالت کو موضوع بنایا ہے۔ انھوں نے سماجی نظام اور

اس سے درپیش مسائل کا ذکر کرتے ہوئے یہ باور کروانے کی کوشش کی ہے کہ ہندوستانی عورت کی سب سے بڑی رکاوٹ معاشرہ ہے اور پھر وہ افراد ہیں جو حقوق نسواں کو محض اس لیے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ کہیں شعور و آگہی کے بعد وہ ان کے پنجہ استبداد سے باہر نہ نکل جائیں۔ اور وہ سماجی ڈھانچا تحس نحس نہ ہو جائے جس کی تشکیل انھوں نے محض اس طبقے کو کمزور ثابت کرنے کے لیے کی تھی۔

م۔ظ۔ انے عورت کے ان حقوق کی بات کی جو اسلام نے اسے دے رکھے ہیں اور جن پر مذہبی اجارہ دار اور سماجی عہدہ داران ایسے مسلط ہیں کہ عورت کو اپنا واحد مقصد حیات مرد کی تفنن طبع، دلجوئی اور خدمت محسوس ہوتا ہے۔ اس سے علاوہ وہ کوئی قدم اٹھائے تو بری عورت کی مہر ثبت کر دی جاتی ہے۔ اپنے مضمون ''مظلوم فرقہ'' میں وہ یوں رقمطراز ہیں:

> ''کیا وجہ ہے کہ جو حقوق خدا نے اور اس کی شریعت نے عطا کیے ہیں۔ اس سے فائدہ نہ اٹھایا جائے اور ان کے حاصل کرنے کی کوشش نہ کی جائے؟ اس قسم کے لوگوں کا شریعت پر عمل بھی کچھ اسی رنگ میں ہوتا ہے، جس میں عورتوں پر ہی ظلم ٹوٹے۔ بیوی میں ذرا سا نقص ہوگا تو جھٹ بہانہ بنا کر دوسری بیوی کرنے کو تیار ہو جائیں گے اور اسے اف کرنے کی اجازت بھی نہ ہوگی۔ پردے کی پابندی دیکھیے کہ بیوی کا برقعہ بھی کوئی دیکھنے نہ پائے خواہ آپ غیر عورتوں کو جھانکتے پھریں۔ یہ ہے اکثر بیویوں کی حالت اور مردوں کا انصاف.....'' **(۲۲)**

اپنے مضامین کے ذریعے انھوں نے ان عورتوں کو یہ تنبیہ بھی کی ہے کہ اپنے حقوق کے لیے آواز بلند کریں اور مذہب کے حوالے سے معلومات حاصل کریں تاکہ اپنی زندگی بہتر طور پر گزار سکیں۔

مندرجہ بالا کے علاوہ نذر سجاد حیدر، رشید جہاں بیگم، صغرا ہمایوں مرزا، س۔ الف۔، ہمشیرہ احمد مبین، بی۔ جے بیگم، سلطانہ بیگم، آنسہ نور النسا، ت۔ ن للّی راج، مسز حامد علی، مسز ملک، فاطمہ بنت کے محمد حسین، ستارہ جبیں بنت ا۔ ع۔ خ، ب۔ ز۔ ب، الف۔ ف، مسز داؤد الرحمٰن، تاج النسا بیگم، امینہ خاتون و فاطمہ خاتون، امت الوحی، ظفر جہاں بیگم، رضویہ خاتون، وحیدہ بیگم، فاطمہ محمد حسین، آصف جہاں بیگم، ن۔ ب، م۔ ب۔ ش، دختر عبدالودود، برجیس دلحسن، ش۔ ب، ایس آر کرمانیہ، آنسہ تنویر فاطمہ، ح۔ ب اور آذری بیگم کے علاوہ متعدد خواتین تعلیم و تہذیب نسواں کے حوالے سے اپنے افکار کی پیش کش کی۔ ان مصنفین نے اپنے مضامین کے ذریعے خواتین کو فرسودہ رسوم و رواج سے نکالنے کی کوشش کی۔ وہ چاہتی تھیں کہ ہندوستانی خواتین فرسودہ رسوم و رواج کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہو کر اپنے لیے ایک ایسا لائحہ عمل تشکیل دیں جو انھیں ذہنی طور پر پختہ کریں بجائے اس کے کہ وہ جدید علوم و فنون سے متعارف ہو کر اپنی زندگیوں کو بہتر ڈگر پر لا سکیں وہ انہی رسوم کی زنجیروں میں جکڑی نظر آتی ہیں۔ اس کے لیے انھوں نے نا صرف خواتین بلکہ سماجی صورتحال کو بھی ان روایات سے نکل کر علم و عقل کو برائے کار لاتے ہوئے زندگی کو بہتر بنانے کا درس دیا۔ وہ سماجی دائرہ کار میں رہتے ہوئے خواتین کی ذہنی آزادی چاہتی تھی جس سے وہ آزادانہ اپنی من مرضی کر کے اپنی زندگی کو بہتر طور پر گزار سکیں۔

حوالہ جات

۱۔ زاہدہ حنا۔عورت زندگی کا زنداں،(کراچی:شہرزاد،۲۰۰۴ء)،ص۱۵۹

۲۔ نسیم آرا،اردو صحافت کے ارتقا میں خواتین کا حصہ،(کراچی:انجمن ترقی اردو پاکستان،۲۰۰۸ء)،ص۸۷

۳۔ محولہ بینارشید،تہذیب النسواں،(لاہور:۲۵/اگست۱۹۰۰ء)،ص۲۶۹

۴۔ تہمینہ عباس،محمدی بیگم:اردو کی پہلی خاتون مدیرہ،مشمولہ:ایک روزن،۱۶/مارچ۲۰۱۷ء

۵۔ محمدی بیگم،رسم ورواج کی پابندی،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۱۴/جولائی۱۹۲۸ء)،شمارہ۲۸،ص۶۸۶۔۶۸۷

۶۔ محمدی بیگم،خاکساری،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۲۸/جولائی۱۹۲۸ء)،جلد۳۱،نمبر۳۰،ص۲۲۷

۷۔ و۔ا۔مروجہ تعلیم نسواں،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۱۴/مارچ۱۹۲۵ء)،جلد۲۸،نمبر۱۱،ص۱۶۹۔۱۷۰

۸۔ حجاب اسماعیل،عورت کی سوانح عمری،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور،۴/مارچ۱۹۳۳ء)،جلد۳۶،نمبر۹،ص۲۰۰

۹۔ خدیجۃ الکبریٰ،مروجہ تعلیم کی مخالفت میں،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۱۷/جنوری۱۹۲۵ء)،جلد۲۸،نمبر۳،ص۳۵

۱۰۔ ظفر جہاں،ایک اہم سوشل اصلاح،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۲۴/اگست۱۹۲۹ء)،جلد۳۲،نمبر۳۴،ص۸۲۹

۱۱۔ ظفر جہاں،قومی ضروریات کا احساس،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۴/اگست۱۹۲۸ء)،جلد۳۱،نمبر۳۱،ص۷۴۴۔۷۴۵

۱۲۔ اہلیہ سید احمد سبزواری،دیہاتی عورت،مشمولہ: تہذیب النسواں،جلد۳۶،نمبر۱،(لاہور:۷/جنوری۱۹۳۳ء)،ص۱۸

۱۳۔ امۃ الحمید خانم،پیغام عمل مسلم خواتین،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۱۵/جولائی۱۹۳۹ء)،جلد۴۳،ص۷۰۱۔۷۰۴

۱۴۔ م۔ج،عورتوں کی موجودہ تعلیم،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۱۴/جنوری۱۹۳۳ء)،جلد۳۶،نمبر۲،ص۳۷

۱۵۔ جمیلہ بیگم،تہذیب نسواں،(لاہور:۱۹/جولائی۱۹۴۱ء)،،جلد۴۴،نمبر۲۸،ص۶۷۰

۱۶۔ جمیلہ بیگم،خاموشی،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۲۱/اکتوبر۱۹۳۳ء)،جلد۳۶،نمبر۴۲،ص۱۰۱۸

۱۷۔ جہاں حبیبہ بیگم،کھلاسر،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۱۵/ستمبر۱۹۲۳ء)،جلد۲۶،ص۵۹۲

۱۸۔ آصفہ خاتون،تعلیم کیوں چھوڑیں،مشمولہ:تہذیب النسواں،(لاہور:۱۰/مارچ۱۹۲۳ء)،جلد۲۶،ص۱۵۷

۱۹۔ صدیقہ خاتون،جواب الجواب پر ایک نظر،مشمولہ:تہذیب النسواں،(لاہور:۲۷/جنوری۱۹۲۳ء)،جلد۲۶،ص۵۰

۲۰۔ صفورہ بیگم،ورزش اور تفریح،مشمولہ:تہذیب النسواں،جلد۳۱،نمبر۲۳،(لاہور:۹/جون۱۹۲۸ء)،ص۵۵۲

۲۱۔ بیگم آباد احمد خاں،اقتصای آزادی،مشمولہ:تہذیب النسواں، جلد۴۶،(لاہور:۲۶/جون۱۹۴۳ء)،ص۴۰۶۔۴۰۹

۲۲۔ م۔ظ۔ا،مظلوم فرقہ،مشمولہ: تہذیب النسواں،(لاہور:۲۱/جنوری۱۹۲۸ء)،جلد۳۱،نمبر۳،ص۶۵

⊙ اعظمیٰ نورین
پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ
⊙⊙ ڈاکٹر محمد افضال بٹ
پروفیسر، شعبہ اردو، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ
⊙⊙⊙ ڈاکٹر یاسمین کوثر
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، یونیورسٹی آف سیالکوٹ، سیالکوٹ

زہرا نگاہ کی شاعری میں تصورِ تانیثیت اور سماجی شعور

Abstract:

ZahraNigah is an authentic, respectable and well?known poetess of Twentieth and Twenty first centuries. She gave Urdu poetry (Poems and Ghazals) a distinguished and novel diction which was weawon into culture with a flare of civilization and a touch of femininity. Zahra Nigah was born in Hyderabad Dakan on 14th May 1937. she along with her family migrated to Karachi Pakistan in 1948. Since she belonged to a literary family therefore she inherited the love for poetry and literature. She got initial training to write poetry from Jigar Murad Abadi a well?known poet of those times. She was lucky to have the company of literary stalwarts like Firaq, Faiz and Jigar who were like shadowy trees to her in scorching heat of the world. She was a considerate person and respected relations, contacts and companionships. Though she witnessed relations being shattered during the chaos created by migration but while writing about them she remained optimistic. While representing individual sufferings, matters of love, homelessness, social amid sexual matters, she has become a symbol of feminist movement through her poetry and other writings.

Keywords:

Adherence, Civic Values, Deterioration,Humanism, Feminism

ابتدائے آفرینش سے خالق دو جہاں نے مرد وزن کے وجود سے کائنات کو آباد کیا جو آدم وحوا کہلائے۔ حضرت آدم کی دائیں پسلی سے حوا کو پیدا کیا۔ دائیں پسلی چونکہ دل کے قریب ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے ''وجود زن سے ہے تصویر کائنات میں رنگ'' کی حمایت کی۔ اقوام عالم کی تاریخ پر سرسری نگاہ ڈالیں تو پدری نظام سے قبل وہاں مادری نظام زندگی رائج تھا۔ جہاں زندگی کے تمام پہلوؤں خواہ داخلی ہوں یا خارجی، عورت اور مرد یکساں زندگی گزار رہے تھے۔ زندگی کی مشترکہ محنت اور شراکت پر دونوں کی حیات کا دائرہ کار فرما تھا۔ حق ملکیت پر یکساں حقوق تھے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پدرسری نظام قائم ہو کر سماج پر غالب آنے کی صورت میں عورت کے حقوق آہستہ آہستہ سلب ہونے لگے۔ مرد کو حاکم اور عورت کو محکوم گردانا جانے لگا۔ الغرض پدری نظام میں عورت کے سیاسی، معاشی اور جنسی استحصال سے لے کر جبر وزیادتی، غیر مساوی حقوق، عدم تحفظ اور اخلاقی اقدار سے متعلق تمام مسائل کے بارے میں آواز بلند کرنے اور عورت کے تحفظ کے لیے اقدامات کرنے کا عمل ''تانیثیت'' کہلاتا ہے۔

> ''تانیثیت عربی زبان کے لفظ تانیث سے ماخوذ ہے جس کے لغوی معنی مونث کی علامت لگانا ہے۔ انگریزی میں اس کے لئے ''فیمینزم'' کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ جس کا ترجمہ تانیث، نسائیت اور بعض اوقات فیمن ازم کر لیا جاتا ہے۔ فیمینزم کی اصطلاح دراصل لاطینی لفظ ''فیمینا'' سے مشتق ہے جس کا بنیادی مفہوم نسوانی خصوصیات رکھنا ہوتا ہے۔''(1)

فیمنزم کا لفظ سب سے پہلے ۱۸۷۱ء میں فرنچ میڈیکل ٹیکسٹ میں ان مردوں کے لیے استعمال کیا گیا جن میں نسوانی خصوصیات تھیں۔ لفظ فیمینسٹ ان خواتین کے لئے بھی استعمال کیا جانے لگا جو بے باک اور دلبرانہ مزاج رکھتی تھیں۔ بعدازاں یہ لفظ ایسے لوگوں کے لیے استعمال ہونے لگا جو حقوق نسواں کے لیے جدوجہد کر رہے تھے اور یوں آہستہ آہستہ یہ رجحان سے تحریک کا سفر طے کرنے لگی۔ یہی لفظ فیمینزم ایک اصطلاح بن کر عورتوں کی تحریک سے منسلک ہو گیا۔ اور اب یہ تانیثی تحریک بین الاقوامی سطح سے عروج پا کر ملکی سطح پر بھی بارآور ہو رہی ہے۔ انسائکلو پیڈیا آف سوشیالوجی میں فیمینزم کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

> "Feminism: A movement that affected toinstitute social, economic and political equalitybetween man and women in society relationshipbetween man and women."(2)

تانیثیت ایک ایسی تحریک ہے جو معاشرے میں طبقہ نسواں اور مردوں کے درمیان صنفی امتیازات ختم کر کے یکساں سماجی، اقتصادی اور سیاسی برابری قائم کرنے کی خواہاں ہے۔ اس سلسلے میں مرد اور عورت دونوں نے قلمی جہاد کیا ہے۔ قاضی افضال حسین رقمطراز ہیں:

> ''معاشرے کی تشکیل کے لیے عورت اور مرد دونوں ضروری ہیں اور ان کے درمیان ربط کی نوعیت

ایک مخصوص معاشرے کی معاشی اور تہذیبی ضرورتوں سے متعین ہوتی ہے۔''(۳)

انیسویں صدی تک دیکھا جائے تو تانیثی تحریک صرف طبقہ نسواں کے حصول زندگی تک ہی محدود تھی۔لیکن بیسویں صدی میں تانیثی تحریک نے کئی شکلیں بدلیں۔اس سلسلے میں روشن خیال، شدت پسند، مارکسی سوشلسٹ، تحلیل نفسی، سیاہ فام اور مشرقی، تانیثی اقسام ابھر کر سامنے آئیں۔ان اقسام کے مطالعہ سے ثابت ہوتا ہے کہ تانیثی تحریک نے پدری نظام پر تنقیدی تصورات کی روشنی میں اس حقیقت سے پردہ اٹھایا کہ عورت سماج کا ایک ایسا حصہ ہے جس کے بغیر ہماری معاشرتی زندگی کا عمل ادھورا ہے۔عورت ایک ایسا معاشرہ تشکیل دینا چاہتی ہے جہاں وہ مرد کی محکوم نہ ہو۔تانیثی تحریک کے ارتقا سے عورت کے حوالے سے مردانہ ذہنیت، استحصال اور ظلم وستم کا بھرم ٹوٹ گیا۔جس کی وجہ سے عورت کے حوصلوں میں اضافہ ہوا اور وہ بے باکانہ اور دلیرانہ انداز سے اپنے حقوق کے لیے آواز بلند کرنے لگی۔سید محمد عقیل لکھتے ہیں:

> ''تانیثیت ایک نیا فکری تصور ہے جو بیسویں صدی کے نصف کے بعد سے مغربی فکر اور تنقیدی تصورات میں روز بروز اپنا دباؤ ڈالتا جا رہا ہے۔اور ساتھ ہی ساتھ احتجاجی صورتوں کو واضح کرتا جا رہا ہے۔''(۴)

عصر حاضر میں جارحانہ اور مزاحمتی تانیثی شعور کے مقابلے میں شائستہ نسائی تہذیبی اقدار کے دبستان کی معتبر شخصیت زہرا نگاہ جو مشرقی اقدار کی امین اور ترجمان ہیں۔انہوں نے گیارہ سال کی عمر میں پہلی نظم ''گڑیا گڈے کی شادی'' لکھی۔زہرا نگاہ، فراق، فیض اور جگر سے متاثر تھیں۔شاعری میں جگر مرادآبادی کو تلمذ کیا۔''ابتدائی کلام اصلاح کی غرض سے جگر مرادآبادی کو دکھایا۔مگر انہوں نے یہ کہہ کر اصلاح سے انکار کر دیا کہ تمہارا ذوق سخن خود ہی تمہارے کام کی اصلاح کر دے گا۔''(۵) انہوں نے پہلا مشاعرہ جماعت نہم میں زمانہ طالب علمی میں پڑھا۔

زہرہ نگاہ نے نسائی مشرقی تہذیبی اقدار کے آنچل میں سمٹے اپنے وجود کو تسلیم کروانے میں نسائی حسیت اور تانیثی شعور کی مشعل کو روشن کیا۔ادبی افق پر ابھرنے والی شاعرات کی فہرست میں زہرہ نگاہ ایک معتبر اور مستند نسائی آواز ہیں جو سرتاپا مشرقی تہذیب کا چلتا پھرتا مجسمہ ہیں۔ناز و انداز، اندازِ سخن، اٹھنے بیٹھنے، لباس اور رکھ رکھاؤ میں تہذیبی اور مشرقی اقدار جھلکتی دکھائی دیتی ہیں اور انہی اقدار کی پاسداری زہرا نگاہ کی شاعری کی زبان بن کر ہر سامع اور قاری کے دل میں اترتی، دماغ کو منور کرتی، شعور اور وجدان کے در کھولتی عورت کو نسائیت سے آشنا کروانے کا ہنر آزماتی ہے۔زہرا نے شائستہ وشستہ لب ولہجہ میں اپنی شاعری کا آغاز غزلیات سے کیا لیکن جلد ہی ان کا رجحان طبع نظموں کی جانب مائل ہو گیا۔غزل و نظم دونوں میں ایک حد سے بڑھ کر نسائی شعور کا رنگ اجاگر کرتی نظر آتی ہیں۔انہوں نے تین شعری مجموعے ''شام کا پہلا تارا''، ''ورق'' اور ''فراق'' تصنیف کیے۔ان کی ادبی خدمات پر حکومت پاکستان کی طرف سے صدارتی تمغہ برائے حسن کارکردگی سے بھی نوازا گیا۔بقول نجمہ رحمانی:

> ''زہرہ کے ہاں نجی تجربات وجذبات بھی، اجتماعی مصائب کی روداد، عشق کی واردات، سیاست کی گھات، ممتا کا جذبہ، عورت کی بے بسی، گھٹن کی لہر بھی ہے انہوں نے ہر رنگ کو بہتر ہنرمندی کے ساتھ نبھایا ہے۔''(۶)

زہرہ نگاہ کی شخصیت اور شاعرانہ انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے شعر گوئی میں ایسا انداز سخن اپنایا جس سے وہ نہ تو جدیدیت کی صف میں شامل ہو کر مادر پدر آزادی کا نعرہ لگاتی ہیں اور نہ ہی دیگر شاعرات کی طرح قنوطیت کی جانب مائل دکھائی دیتی ہے۔ بلکہ انہوں نے سب سے الگ اور منفرد راستہ اختیار کیا جو ان کو دوسری شاعرات سے منفرد کرتا ہے۔ انتظار حسین کی رائے میں:

> ''زہرا نگاہ کی شاعری کا اپنا ایک لب ولہجہ ہے۔ اولاً وہ اس لب ولہجہ کے حساب سے اپنی ہمعصر شاعری سے الگ پہچانی جاتی ہے۔ شاید اس باعث کہ تخصیص کے ساتھ یہ نسائی لہجہ ہے.....اس نے مظلومیت کا لبادہ اتار کر احتجاج اور مزاحمت کی راہ کو اپنایا ہے۔ مگر زہرا نگاہ کی طبیعت شروع سے شائستہ غم چلی آتی ہے.....ان کی شاعری نسائی تہذیب میں رچ بس کر نمایاں ہوئی تو اس کے لہجہ میں کتنی شائستگی آ گئی ہے۔ جا بجا یوں لگتا ہے کہ یہ ان کی آپ بیتی ہے اور ان کا نجی دکھ ہے۔ خالص عورت والا نجی دکھ۔ مگر اس میں جگ بیتی کا رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ عجب شاعری ہے کہ آپ بیتی اور جگ بیتی نے مل کر ایک مشترک حکایت غم کی شکل اختیار کر لی ہے۔''(۷)

زہرہ نگاہ نے ادبی ماحول میں پرورش پائی۔ پاکستان کے نامور فنکار انور مقصود ان کے بھائی ہیں، بڑی بہن فاطمہ ثریا بجیا ٹیلی ویژن کے پردے پر ثریا بن کر جگمگائیں اور زہرا نگاہ اردو شاعری کا درخشاں ماہتاب بن کر ابھریں۔

رک جا ہجوم گل کہ ابھی حوصلہ نہیں دل سے خیال تنگی داماں گیا نہیں
جو کچھ ہیں سنگ وحشت میں با گرد دیگر زتم تک جو آئے ان کا کوئی نقش پا نہیں (۸)

انہوں نے ابتدائی غزلوں میں جو رنگ سخن اختیار کیا وہ پختہ عمر کے تجربات کا غماض ہے۔ اسی لیے ان کو بھی دوسری شاعرات کی طرح مشکوک نگاہوں سے دیکھا گیا۔ ان کی ابتدائی شاعری میں ایک نوعمر لڑکی کی پہلی محبت کی جھلک، معاملات عشق میں سہما سہما اور دبا دبا سا انداز اور رسوائی زمانہ کا خوف صاف دکھائی دیتا ہے۔ لیکن کہیں بھی حدود و قیود سے بغاوت یا انحراف محسوس نہیں ہوتا۔

یہ اداسی یہ پھیلے سائے، ہم تجھے یاد کر کے پچھتائے
مل گیا تھا سکوں نگاہوں کو، کی تمنا تو اشک بھر آئے
جو زمانے کا ساتھ دے نہ سکے، وہ ترے آستاں سے لوٹ آئے (۹)

زہرا نگاہ نے ہجرت کا دکھ سہا۔ کم سنی میں ہی گھروں کو لٹتے، تباہ ہوتیا ور جلاؤ، گھیراؤ کی چیخ و پکار، قتل و غارت، خون کی ندیاں بہتی دیکھیں، عورتوں کے سہاگ اجڑتے اور ماؤں کے لخت جگروں کے لاشے ان کی معصوم آنکھوں نے دیکھے۔ سماج کے نشیب و فراز اور حالات کی تنگی و سختی کی شکنیں ماتھے پر سجائے اپنی مشرقی تہذیب اور نسوانی اقدار کو کبھی فراموش نہیں ہونے دیا اور نہ ہی کبھی ان کو نظر انداز کیا۔ نہایت گھمبیر اور مشکل و نزاعی معاملات، حالات و واقعات کے بیان میں بھی نسائی تہذیب کا دامن مضبوطی سے پکڑا۔ اور شاعری میں ایک مہذب نسائی آواز بڑے ہی دھیمے لہجے میں بلند کی کہ ان کے دھیمے لہجے کی گرم آنچ نے ہر دل کو پگھلا دیا اور ہر آنکھ کو اشک بار کر دیا۔ زہرا نگاہ کے ہاں تانیثی شعور اپنے

عروج پر دکھائی دیتا ہے اور شعور کی بازیابی کے لیے زہرہ کی نسائیت کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ ''غزلیات میں جہاں کہیں انہوں نے اپنا دامن غم جاناں سے چھڑایا ہے وہیں غم دوراں کی کسک اشعار میں سمٹ آئی ہے۔''(۱۰) عورت کے جذبات و احساسات کی سچی تصویر جو ایک عورت نے کھینچی ہے وہ لاثانی ہے۔ اس عورت نے بھی پدرسری معاشرے میں آنکھ کھولی اور سماجی ناانصافی، ممتا کے جذبات، دہشت گردی کا خوف، چھوٹی چھوٹی خواہشات کی محرومی کا شکوہ، زندگی کی خوشیوں کے لیے سمجھوتے کی چادر اوڑھنے، بیٹی پیدا کرنے کے جرم میں عورت پر ہونے والے ظلم وستم کے ساتھ ساتھ سیاست اور جنگ وجدل جیسے خون ریز واقعات، اور سماجی وانفرادی دکھ کے بیان میں بھی زہرہ نے تہذیبی اقدار کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ان واقعات کے بیان میں نفیس اور شائستہ الفاظ کا چناؤ بلاشبہ زہرہ نگاہ کا ہی کمال اور خاصا ہے۔ بعدازاں ہمیں فہمیدہ ریاض، کشور ناہید کے ہاں احتجاجی اور مزاحمتی رویہ دکھائی دیتا ہے لیکن زمانے کی سختی و درشتی اور بے حسی نے آج بھی زہرہ کا نسائی لب ولہجہ جارحانہ نہیں ہونے دیا بلکہ مشرقی اقدار اور تہذیب کا مبلغ، امین اور ترجمان ثابت ہوا ہے۔ زہرا نگاہ مختلف انداز میں عورت کے مختلف روپ بیان کرتے ہوئے اسے ایک متوازن زندگی کی جہت سے متعارف کرواتی ہیں۔ شاعرہ اپنی نظم ''جرم وعدہ'' میں دکھوں کی ماری عورت جو یاسیت کا شکار ہو کر حالات کی چکی میں پس رہی ہے۔ جنگی صورت حال درپیش ہے۔ دن بھر محنت ومشقت میں گزار کر آغوش شفقت میں رات بھر اپنے ننھے بچے کو شہزادیوں اور پریوں کی کہانی سنا کر سلاتی ہے۔ اور خود کلامی میں اپنی تباہی و بربادی کی حقیقت سے پردہ اٹھاتی خون کے آنسو روتی ہے۔ زہرا نسائی حسیت سے بھرپور انداز میں لکھتی ہیں: میرے بچے!

کہانی میں تھکی ہاری جو لڑکی تھی وہ شہزادی نہیں، میں تھی
وہ جادو کا محل جو اک پل میں جل کر ہوا ہو گیا تھا، وہ میرا گھر تھا(۱۱)

زہرا نگاہ کی شاعری میں ایک عورت زندگی کے تمام مراحل میں سمجھوتے کی چادر اوڑھ کر اپنے خوابوں کی تکمیل کے لیے ریاضت کرتی ہے۔ اولاد کی خاطر ہر دکھ سہنے پر راضی برضا رہتی ہے اور یہی ادھورے خواب کسی بھی عورت کی زندگی کا حاصل بنتے ہیں۔ اولاد کو ہی اپنے ہر غم کا مدوا سمجھنے والی دکھوں کی ماری ماں کے جذبات کے ترجمانی میں نسائی تہذیب کا قلم بلند کرتے ہوئے زہرا نے لکھا:

مری آنکھیں کسی پیمان کے زخموں سے بوجھل تھیں
تمہارا عکس ان زخموں کا مرہم تھا
ادھورے عہد کے ریشے سے میرے ہاتھ لرزاں تھے
تمہارا ساتھ اک تسکین پیہم تھا
مجھے اقرار تھا میں خاک ہوں
تم حسن وزیبائش، مجھے احساس تھا
میں خوف ہوں تم امن وآسائش
میں ماضی ہوں مگر تم صورت فردا فروزاں ہو

میں شکل ہوں مگر تم صورت امید آساں ہو (۱۲)

زندگی دراصل نام ہی سمجھوتے اور قربانی وایثار کا ہے۔ مرد کی نسبت عورت کے خمیر میں قربانی کا مادہ زیادہ ہے۔ گھر گرہستی عورت کی امانت داری ہے۔ ذرا سی سمجھ داری اور حکمت سے گھر آباد ہو جاتے ہیں اور ذرا سی بدگمانی و بے وقوفی سے بنے بنائے گھروندے گر جاتے ہیں۔ نسائی مشرقی اقدار کی امین زہرا نگاہ کی شاعری گھر کی چار دیواری سے لے کر سرحدوں پر لڑی جانے والی جنگوں پر بھی بڑے سافٹ امیج کے ساتھ پھیلی ہوئی ہے۔ زہرا کی خوبصورت نظم ''سمجھوتہ'' میں ہر سوچنے سمجھنے کی صلاحیت رکھنے والی عورت کی کامیابی کا درس ہے۔

ملائم گرم سمجھوتے کی چادر، یہ چادر میں نے برسوں میں بنی ہے
کہیں بھی سچ کے گل بوٹے نہیں ہیں، کسی بھی جھوٹ کا ٹانکا نہیں ہے
اس سے میں بھی تن ڈھک لوں گی اپنا، اسی سے تم بھی آسودہ رہو گے
اسی کو تان کر بن جائے گا گھر، بچالیں گے تو کھل اٹھے گا آنگن
اٹھالیں گے تو گر جائے گی چلمن (۱۳)

اگر شادی کا بندھن مجبوری میں بھی نبھانا پڑے تو حتی الوسع سمجھوتے سے زندگی کی گاڑی کا پہیہ چلتے رہنا چاہیے:

ہم اپنی قرب کے کمزور دھاگے
جھٹک کر توڑ دیں ہمت نہیں ہے (۱۴)

زہرا نے گھر آنگن کو بنائے رکھنے میں مرد اور عورت دونوں کو سمجھوتے کی تلقین نہایت شائستہ لہجے میں کر دی ہے۔ عورت کو پیش آنے والے مسائل کا احاطہ اگر مرد کرے تو وہ اس گہرائی سے نہیں کر سکتا جس طرح عورت خود اپنی ترجمانی کرتے ہوئے اپنے وجود کی بازیافت ممکن بناتی ہے۔ عصر حاضر میں مغرب کی دیکھا دیکھی مشرق میں بھی اور اب ہمارے وطن عزیز میں بھی جدیدیت اور فیشن کی آڑ میں ایکسٹرا میریٹل افیئر زکا چرچا ہے۔ جہاں میاں بیوی کا تقدس تو ہے لیکن اس آڑ میں مذونث کے باہمی ناجائز مراسم اور تعلقات استوار کر کے ذہنی، جسمانی اور جذباتی تسکین اب عام سمجھی جا رہی ہے۔ جس سے ایک کامیاب اور متوازن معاشرے میں اخلاقی بگاڑ اپنی جڑیں مضبوط کرتے ہوئے مغربی نظام زندگی کے لیے راہیں ہموار کر رہا ہے۔ اس ناجائز مغربی رواج اور روایت کے خاتمے کے لیے زہرا نگاہ ''مشورہ'' کے عنوان سے لکھتی ہیں:

مجھے یہ ڈر ہے کہ کسی آفتاب کی گرمی
ترسی نظر کے ہزار آئینوں کو توڑ نہ دے
مجھے یہ وہم کسی ماہتاب کی ٹھنڈک
لہو سے گرمی فکر و عمل نچوڑ نہ لے (۱۵)

زہرا نے اسلامی مشرقی تہذیب میں پل بڑھ کر اسی رنگ نسائیت کو خود پر غالب رکھا۔ وہ مشرقی شرم وحیا کا پیکر ہیں۔ وہ جب قلم چلاتی ہیں تو طنز اور ملامت بھی ایسے نرم سنجیدہ انداز میں کرتی ہیں کہ ناگواریت برائی سے ہونے لگتی ہے اور دل و دماغ چونک اٹھتے ہیں۔ دور حاضر کا ایک اور ناسور، زنا کی صورت میں نوخیز نسلوں کی آبیاری کی راہ میں رکاوٹ ہے۔

زنا جیسے قبیح فعل کے بیان میں بھی زہرا کے ہاں لفظی کاری گری اور حکمت دانش ہر سو جلوہ افروز رہتی ہے۔ زہرا نے بہت نرم گداز لہجے اور اسلوب بیان سے عصر حاضر میں زنا کاری جیسی بد فعلی کو تہذیبی اقدار کے پیرائے میں شائستہ اور سلجھی ہوئی نسائی آواز میں نہایت سادگی و پرکاری اور شستہ روی سے اس مسئلے کو بیان کر کے گہرا سماجی طنز کیا ہے جو ہر قاری اور سامع کو سوچنے سمجھنے اور غور کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ زہرا نگاہ کی انفرادیت یہ ہے کہ جذبات و احساسات و کیفیات جب وہ قلم کے ذریعے صفحہ قرطاس پر بکھیرتی ہیں تو گمان ہوتا ہے کہ شاعرہ زمانے کی معروضی تاریخ اشعار میں رقم کر کے معاشرتی مسائل کی عکاسی اور ترجمانی کرتے ہوئے سماجی تقاضے پورے کرنے کا فرض ادا کر رہی ہیں۔ مرد شاعر عورت کے جذبات اور اس پر بیتنے والی کیفیات کا اظہار اس دردمندی اور ہمدردی سے نہیں کر سکتا جتنا ایک عورت دوسری عورتوں کے دکھ سکھ کی ترجمانی موثر انداز میں کر سکتی ہے۔ شاعرہ کے کلام کی عالمگیریت کا یہ خاصا ہے کہ وہ نہ صرف بیسویں صدی میں بلکہ اگر موازنہ کیا جائے تو آج اکیسویں صدی میں بھی عورت جسم فروشی جیسے اذیت ناک علم سے گزر رہی ہے۔ ایک اکیلی عورت اگر پدرسری معاشرے میں نوکری کے لیے بھی جائے تو وہاں بھی جنسی ہراسگی اس کا مقدر بنتی ہے اور جسم فروشی کے تکلیف دہ عمل سے نہ جانے وہ کس کس اذیت سے گزرتی ہے۔ زہرا ہر عورت کے دکھ کو یوں بیان کرتی ہیں۔ گویا یہ دکھ خود ان کی اپنی ذات سے وابستہ ہو اور وہ خود اس تکلیف سے گزر رہی ہوں۔ زہرا نگاہ کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر دکھ خواہ وہ تانیثی ہو، سیاسی ہو، سماجی ہو، نگاہ میں رکھتے ہوئے اسے یوں زبان دیتی ہیں کہ وہ ہر سننے والے کی داستان بن جاتا ہے۔ علاوہ ازیں تہذیبی اقدار کے نسائی لب ولہجہ میں زہرا نگاہ نے بہت وضع داری سے متنازع موضوعات کو بیان کرنے کا ہنر جانتی ہیں۔

زہرا نے اپنی نظم ''ایک لڑکی'' میں ایک ایسی ہی مجبور اور لاچار کم سن کلی کا ذکر کیا ہے جو کسی بات پر ماں باپ سے ناراض ہو کر گھر کا راستہ بھٹک گئی ہے۔ اور نہ جانے کیسے جسم فروشی کے گھناؤنے پیشے میں مبتلا ہو گئی ہے۔ زہرا کا قلم بے بس بیٹی اور ماں کا نوحہ لکھ رہا ہے:

وہ سڑک کے اس جانب روشنی کے کھمبے سے
سر لگائے ایستادہ آنے والے گاہک کے
انتظار میں گم تھی (۱۶)

زہرا ایک لڑکی کی مشکلات سے وابستگی کا اظہار یوں کرتی ہیں کہ گویا وہ زہرا ہی کی پرچھائی ہو۔ حالات کی ستم ظریفی کا شکار خوبرو عورت جسم فروشی کے لیے ہر روز ایک نئے گاہک کی منتظر رہتی ہے جو اس کے جسم کو نوچنے اور روح کو زخمی کر کے کچھ پیسے اس کے دامن میں ڈالتا ہے لیکن ان پیسوں کے عوض ہر روز کئی کئی بھیڑیے نما جانور اس کا رنگ روپ اور معصومیت لے جاتے اور بنا سنورا چہرہ کس قدر ڈراؤنا اور خوفناک کر دیتے ہیں۔ زہرا تشبیہات و استعارات کے زیور سے مزین اپنی شاعرانہ، فنکارانہ، تخلیقی کاری گری اور مہارت سے جذبات کی عکاسی کرتی ہیں۔ زہرا ممتا کے جذبات سے لبریز عورت کی بے بسی کی ترجمانی میں لکھتی ہیں کہ جسم فروش لڑکی گویا ان کی اپنی بیٹی ہو:

زرد پھول سا پتا گیسوؤں میں اُلجھا تھا
شبنمی سا اِک قطرہ آنکھ پر لرزتا تھا

مجھ کو یوں لگا ایسے جیسے میری بیٹی ہو
میری ناز کی پالی میری کوکھ جائی ہو
ڈال سے بندھا جُھولا طاق میں سجی گڑیاں
گھر میں چھوڑ آئی ہو تیز تیز چلنے پر
میں نے اُس کو ٹوکا ہو ہاتھ تھام لینے پر
میرا اُس کا جھگڑا ہو، کھو گئی ہو میلے میں
اپنے گھر کا دروازہ خود نہ دیکھ پائی ہو
دفعتاً یہ دل چاہا اس کو گود میں بھر لوں
لے کے بھاگ جاؤں میں ہاتھ جوڑ لوں اُس کے
چُوم لوں یہ پیشانی اور اُسے مناؤں میں
پھر سے اپنے آنچل کا گھونسلا بناؤں میں
اور اُسے چھپاؤں میں (۱۷)

فیض احمد فیض لکھتے ہیں:

''ان کی منظومات میں نہ جدیدیت کے غیر شاعرانہ جذبات کا پرتو ہے اور نہ رومانیت کی شاعرانہ آدرش پسندی کا کوئی دخل ہے، اور روایتی نقش و نگار اور آرائشی رنگ و روغن کا سہارا لئے بغیر دل لگتا ہوا شعر کہنا، دل گردے کا کام ہے۔'' (۱۸)

زہرا کے نزدیک عورت وفا کی دیوی ہے اور اپنی نظم ''پرسا'' میں سیمون دی بوار اور نظم ''سلویا پلاتھ'' میں ان کی جہد مسلسل تمغہ وفا، مہر بندگی اور عہد زندگی کے سلسلے میں خراج تحسین پیش کرتی ہیں۔ بلاشبہ یہی اوصاف عورت کا حسن و دل کشی کا باعث ہیں۔ لیکن عورت کا رنگ روپ سماج کی ناانصافیوں سے گہنا جاتا ہے۔ نظم ''انصاف'' میں ایک ایسی اندھی لڑکی کا ذکر ہے کہ جسے اسلامی قوانین کے تحت ''حدود'' میں سزا سنائی گئی تھی۔ اس کا دکھ زہرا کے قلم نے کچھ اس طرح سمیٹا ہے کہ اس کا ایک ایک حرف نوحہ کناں ہے۔ اس نظم میں بے قصور سزا یافتہ مردہ لڑکی خود کلامی کے انداز میں خود سے یوں باتیں کرتی دہائی دیتی ہے کہ گویا وہ جیتی جاگتی لڑکی ہماری آنکھوں کے سامنے ہے۔ یہ کمال زہرا کا ہی ہے۔ کہ ہم اسے شکوہ کرتے، روتے ہوئے اس ظالم بے حس سماج کے منہ پر طمانچہ مارتے ہوئے آج بھی اپنی بے گناہی کا حساب لینے کے لیے انصاف کا دروازہ کھٹکھٹا رہی ہے:

ماں میری کچھ پاگل سی ہے یا پتھر چنتی رہتی ہے
یا دانہ چگتی چڑیوں سے کچھ باتیں کرتی رہتی ہے
وہ کہتی ہے جب یہ چڑیاں سب اس کی بات سمجھ لیں گی
چونچوں میں پتھر بھر لیں گی پنجوں میں سنگ سمو لیں گی

پھر وہ طوفاں آ جائے گا جس سے ہر منبر ہر منصف
پارہ پارہ ہو جائے گا میرا انصاف کرے گا وہ
جو سب کا حاکم اعلیٰ ہے سب جس کی نظر میں یکساں ہیں
جو منصف عزت والا ہے میں ماں کو کیسے سمجھاؤں
کیا میں کوئی خانہ کعبہ ہوں (۱۹)

زہرا کے ہاں عورت وفاداری اور محبت کی دیوی ہے۔ وہ بے وفائی نہیں کر سکتی اور نہ ہی اسے کرنی چاہیے۔ شوہر کی محبت کے بغیر زندگی بے معنی اور بے منزل مسافر کی مانند ہو جاتی ہے۔ زہرا کے ہاں عورت بے قصور ہوتے ہوئے بھی اپنا محاسبہ ہی کرتی دکھائی دیتی ہے:

جنون اولیں شائستگی تھی وہی پہلی محبت آخری تھی
کشادہ تھے بہت بازوئے وحشت یہ زنجیر خرد الجھی ہوئی تھیں
کبھی اپنے آپ سے بھی چھپ گئی ہے وہی لڑکی جو سب کو جانتی تھی
سحر آغاز شب اتمام حجت عجب زہرا کی وضع زندگی تھی (۲۰)

عام طور پر ہمارے ہاں عورت کو کولہو کا بیل سمجھا جاتا ہے جو ہر وقت متحرک رہنا چاہیے۔ عورت صبح سے شام اور رات تلک بھی کام کرتی رہے تو مرد اسے سراہنے کو تیار نہیں کہ اسے بھی دل جوئی کی ضرورت ہے:

مجھے فرصت ہی فرصت ہے سویرے جلد اٹھنا ہے
نہ شب کو دیر سے سونا کہیں باہر نہیں جانا
کسی سے بھی نہیں ملنا نہ کوئی فکر لاحق ہے
نہ کوئی یاد باقی ہے مگر یہ آخری مصرع
ذرا سا جھوٹ لگتا ہے (۲۱)

زہرا نے بے جوڑ شادی جیسے مسئلے کو بھی اپنی شاعرانہ اپج سے اجاگر کر کے عورت کی اذیت کا احاطہ کیا ہے۔ کہیں مال و دولت کے حصول کی غرض سے اور کہیں جنگ و جدل اور لڑائی جھگڑے میں تصفیہ کرانے کے لیے بے جوڑ شادی کا چلن عام ہے تو کہیں غیرت کے نام پر عورت سر بازار قتل کر دی جاتی ہے۔ اور کہیں تیزاب گردی تو کہیں اسے زندہ جلا دیا جاتا ہے اور کبھی گھر کی عزت کو بیچ چوراہے میں غیرت کے نام پر مورد الزام ٹھہراتے ہوئے خنجر کی تیز دھار سے لہو کے دریا بہا کر مردانگی کا ثبوت دیا جاتا ہے۔ نظم ''میلہ گھومنی'' میں رقم طراز ہیں:

وہ لکڑی کے تختے پہ ایسے کھڑی ہے کہ ہر پور کیلوں سے جیسے جڑی ہے
ابھی اس کا بیٹا ابھی اس کا شوہر چلائیں گے خنجر کی بوچھاڑ اس پر
کبھی ہاتھ کے رخ کبھی پیٹھ پیچھے کبھی سر کے اوپر تو کندھے کے نیچے
تماشائی سانسوں کو روکے ہوئے ہیں تماشا ہر اک باریوں دیکھتے ہیں

کہ جیسے وہ پہلے پہل دیکھتے ہیں (۲۲)

ان اشعار زہرا کا عورت کے لیے ایک تازیانہ ہیں کہ کمزور عورت کی بے بسی اور احساسات کا قتل عام کبھی کسی نے دیکھنا تو درکنار محسوس کرنے کی بھی جرات نہ کی ہوگی کہ وہ زندگی کے اس بے رنگ میلے میں اپنوں کے ہاتھوں نہ جانے کتنے خنجر کھائے، بدن زخم خوردہ کیے ہوئے ہیں۔ عورت کی آواز، عورت کا ساز، عورت کا گداز، عورت کی بقا کی خواہش لیے زہرا نگاہ بیٹی کی صورت میں بھی عورت کے وجود کے بقا کے لیے نوحہ کناں ہے۔ پدرسری معاشرے میں بیٹے کی بجائے بیٹی کی پیدائش پر کبھی عورت کو مار دیا جاتا ہے تو کبھی اسے اپنی زندگی بچانے کی خاطر غیر انسانی اور غیر اخلاقی عمل ابارشن سے گزرنا پڑتا ہے۔ عورت کو اپنے وجود سے ایک بیٹی کا وجود ختم کروانا پڑتا ہے جو خود ایک عورت ہو اور وہ ایک عورت کی قاتل کہلائے اس سے بڑھ کر دکھ اور کیا ہوگا۔ زہرا لکھتی ہیں:

کوکھ میں اک ماتم بپا ہے سارے اعضا پریشان ہیں
یہ وہی خوبصورت روائے بدن ہے تار جاں سے محبت کے بو سے گندھے ہیں
اس کے سب زاویے زندگی سے سجے ہیں اس کے سائے میں تم جانتے ہی نہیں
آج کیا ہو گیا! اک ننھی سی جان کھو گئی ہے
وقت آنے سے پہلے بلا لی گئی ہے نیند آنے سے پہلے سلا دی گئی ہے (۲۳)

بقول زہرا نگاہ:

''جب میں دہلی گئی تو حامد جعفری سے ملنے گئی۔ وہاں مجھ ڈبلیو ایچ او کی رپورٹ دکھائی گئی جس سے معلوم ہو جاتا تھا کہ بیٹی ہے یا بیٹا۔ ابارشن کے بارے میں پتہ چلا تو میں ایک ایسی عورت سے ملنا چاہتی تھی جس نے ابارٹ کروایا ہو۔ میں ایک ایسی عورت سے ملی جو اس تکلیف دہ مرحلے سے گزر چکی تھی۔ قبل از پیدائش موت کا ذائقہ چکھنے والی ننھی بچی کی صدائے بازگشت کو محسوس کرتے ہوئے میں نے نظم ''میں بچ گئی ماں'' لکھی۔'' (۲۴)

نظم میں ایک کلی کھلنے سی پہلے ہی مسل دی گئی اور وہ بیٹی جو خال وخد ملنے سے پہلے ہی ظالم سماج میں قتل کر دی گئی۔ جو پیدا نہ ہو سکی یا جسے پیدا نہ کیا گیا۔ بیٹی کا بین اور نوحہ زہرا نے کمال دلگیر تہذیبی اقدار میں رہتے ہوئے بیان کیا ہے جس کی مثال نہیں ملتی:

ترے کچے لہو کی مہندی مرے پور پور میں رچ گئی ماں
میں بچ گئی ماں گر میرے نقش ابھر آتے
وہ پھر بھی لہو سے بھر جاتے مری آنکھیں روشن ہو جاتی تو
تیزاب کا سرمہ لگ جاتا سٹے وٹے میں بٹ جاتی
بے کاری میں کام آ جاتی ہر خواب ادھورا رہ جاتا
مرا قد جو تھوڑا سا بڑھتا مرے باپ کا قد چھوٹا پڑتا

مری چنری سر سے ڈھلک جاتی مرے بھائی کی پگڑی گر جاتی
تری لوری سننے سے پہلے اپنی نیند میں سو گئی ماں
انجان نگر سے آئی تھی انجان نگر میں کھو گئی ماں (۲۵)

زہرا کے ہاں عورت کی آبروریزی اور بنت حوا کی عصمت دری کے واقعات کے بیان میں تہذیب میں گندھے الفاظ ملاحظہ کیجیے جو لہجے کے دھیمے پن کی ہلکی آنچ میں سراپا احتجاج ہیں۔عورت کی آبروریزی کے واقعات جنگوں اور نامساعد حالات میں عام حالات سے زیادہ ہوتے ہیں۔نظم ''بھیجو نبی جی رحمتیں'' بنگلہ دیش جنگ کے دوران لکھی جانے والی نظم ہے۔عنوان سے ہی حرف مناجات گواہ اور شاہد ہیں کہ اس نظم میں شاعرہ نے نسائی دکھ کو نسائی لہجے میں کمال فن سے بیان کیا ہے:

اک دن اچانک کیا ہوا ٹھوکر سے دروازہ کھلا
اک جانور انسان نما پنجوں کو لہراتا ہوا
کمرے میں آتا ہی گیا ہر شے پہ چھاتا ہی گیا
چادر جو سر سے کھینچ گئی قرآں کا چہرہ ڈھک گئی
روٹی توے پر جل گئی ہانڈی ابل کر رہ گئی
بچے کا جو پلا گر پڑا طوطا پھڑک چیخ اٹھا
بھیجو نبی جی برکتیں بھیجو نبی جی رحمتیں
آل نبی کا واسطہ آل نبی کا واسطہ
پر کوئی آیا ہی نہیں (۲۶)

اس نظم میں عورت کی بے بسی اور ظالم سماج کی بے حسی پر گہرا طنز ہے جہاں عورت کی عزت تار تار کر کے اپنی مردانہ ہوس پہ ناز کرتے ہیں۔زہرا نے ایسے ایسے احساسات سے الفاظ کو تراشا ہے۔جن کا بیان ایک مرد کے بس کی بات نہیں۔مرد ایسی نظم نہیں لکھ سکتا کیونکہ وہ کبھی بھی عورت کے جذبات و احساسات کی جولانی اپنے اندر محسوس نہیں کر سکتا۔وہ عورت کو صرف اپنا غلام اور ہر حق سے بیگانہ تصور کرتا ہے۔اور یہی وجہ ہے کہ مرد شعرا عورت کی آزادی اور حقوق کی بات تو کرتے ہیں لیکن صنفی امتیاز بہر حال قائم رہتا ہے،غزلوں کے مقابلے میں ان کی نظموں میں ان کی شخصیت نکھر کر منکشف ہوئی ہے۔زہرا نگاہ نے گھر کی چار دیواری اور آنگن سے لے کر بین الاقوامی حدود تک بہت سے موضوعات کو شاعری کی لڑی میں حقیقت برمبنی پرویا ہے۔یہ اپنی نظموں میں ایک ماں کے روپ میں ایک گھریلو عورت کی شکل میں سامنے آئی ہیں جس کے سامنے اپنے گھر کی چھوٹی چھوٹی الجھنیں ہیں،ایک شادی شدہ عورت کے حساس دل کی دھڑکنیں اور اپنے ماضی سے بے پناہ انسیت ان کے ہاں جھلکتی ہے۔زہرا نگاہ نے شادی کے بعد شوہر کی دہلیز پر قدم تو رکھ دیا لیکن باپ کے چوکھٹ کے در و دیوار،بہن بھائیوں کے ساتھ گزرا وقت،ہم جولیوں کی سنگت حسین یادوں کی مانند ہر جا ساتھ ساتھ رہیں۔ایک لڑکی کو عورت بننے اور عورت سے ماں بننے تک کے سفر میں بہت سی قربانیاں دینی پڑتی ہیں۔اپنا گھر یہاں تک کہ اپنا وجود

بھولنا پڑتا ہے مگر ذہن کا رشتہ ماضی سے کسی صورت نہیں ٹوٹتا۔ نئے گھر میں آسائشیں آنے کے باوجود اس کا دل ماضی کے ان لمحات کو ترستا ہے جب زندگی کی تیز رفتاری دن بھر کی مصروفیات کے باوجود بھی رات کے اندھیروں میں ماضی کے جگنوؤں کے سنگ آنکھوں کو جھلملاتے ہیں۔ اور یاد بن کر آنکھوں سے آنسو بہتے ہیں۔ زہرا نے ''آنگن'' اور ''میری سہیلی'' جیسی نظموں میں ایک ایسی ہی عورت کے جذبات کی سچی تصویر کشی کی ہے:

در و دیوار دریچے آنگن دہلیزیں دالان اور کمرے
سارے روپ یہ کتنے نازک سوچو تو مٹی کے کھلونے
میرے لئے یہ کنج عبادت میرے لئے یہ کوہ صداقت
میرے لئے یہ منزل وعدہ خلد تحفظ قصر رفاقت
جگ مگ جگ مگ سونے جیسا گھر سب کی نظروں میں آیا
بھیگا آنچل بھیگا کاجل کس نے دیکھا کس نے چھپایا (۲۷)

زہرا کے ہاں نسائی جذبات نسائیت کے ساتھ ساتھ تانیثی شعور کی بھی ترجمانی کرتے ہیں۔ زہرا عشق و محبت کے جذبات و احساسات کے بیان میں بھی خودداری کا کمال مظاہرہ کرتی ہیں۔ ان کے ہاں معاملہ بندی نہیں بلکہ محبت میں بھی وضع داری و احترام آدمیت دکھائی دیتا ہے۔ اور ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتنے کو تیار رہنا، یہ رویہ اور انداز زہرا کے ہاں ہی دکھائی دیتا ہے:

تیری ایک ایک ادا پہچانی
اپنی ایک ایک خطا مان گئے (۲۸)

عورت کی قربانی و برداشت کے حوالے سے لکھتی ہیں:

تار تار کر ڈالیں صبر و ضبط کا دامن
زخم زخم دکھلا دیں، ظرف چارہ گر جانیں (۲۹)

زہرا محبت میں گندھی ایک ایسی عورت ہے جو محبوب کے اظہار محبت سے اپنی ذات اور شخصیت کو سنورتا محسوس کرتی ہے۔ شوہر کی محبت اور التفات بھری نظریں ہی زندگی کو رعنائی و دل کشی بخشتی ہیں:

اپنا ہر انداز آنکھوں کو تر و تازہ لگا
کتنے دن بعد مجھ کو آئینہ اچھا لگا
سارا آرائش کا ساماں میز پر سوتا رہا اور چہرہ جگمگاتا، جاگتا، ہنستا لگا (۳۰)

زہرا کے ہاں مشرقی عورت کی کل کائنات اس کا شوہر، اولاد اور گھر کی سلطنت ہے۔

ایک اور جگہ زہرا نظم ''تھکن'' میں ایک عورت کے اندرونی احتساب کی کیفیت خود کلامی کے انداز میں بیان کرتے ہوئے کیا خوب لکھتی ہیں:

یہ تھکن میرے اندر کی اپنی تھکن، میری کوکھ میں پلنے والی تھکن

رگوں میں لہو کی طرح بہہ رہی ہے، کہاں کی تھکن ہے؟ یہ کیسی تھکن ہے (۳۱)

زہرا کے اعلیٰ فنی ترفع کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی زہرا کے مجموعہ کلام کی تقریظ میں لکھتے ہیں:

''رشتوں، رابطوں اور رفاقتوں کا بھرپور احترام کرنے والی زہرا ان کی شکست وریخت، ان کے انتشار اور ان کے زوال کے تذکرے میں بظاہر ٹوٹ پھوٹ رہی ہوتی ہیں مگر مایوسیوں کے تیز جھونکے ان کیامید کے چراغوں کی لوؤں کو بجھاتے نہیں بلکہ وہ اس تاریکی کے بطن سے طلوع سحر کا کام لیتی ہیں۔'' (۳۲)

زہرا نے جہاں نہایت متین لہجے میں عورت کی ترجمانی کی ہے وہیں معاشرے میں بدلتے اطوار اور تقاضوں کو بھی ہدف طنز کی آنچ میں نسائیت کی گونج دار آواز ایک کوڑا ثابت ہوئی ہیں۔ زہرا کے ہاں مایوسی اور یاسیت کی فضا نہیں بلکہ امید اور رجائیت کا لہجہ دکھائی دیتا ہے۔ وہ نفرت اور فرسودہ روایات کی دیواریں گرا کر وحدت ومحبت کے پرچار کو اپنی شاعری کا مطمع النظر سمجھتی ہیں۔ زہرا کے ہاں خودداری کا جذبہ بھی عام ہے۔ وہ عزت نفس اور غیرت وحمیت کو ہی زندگی کی علامت سمجھتی ہیں۔ نظم ''وہ کتاب'' کے عنوان سے لکھی گئی زہرا کی لوح حیات ہے۔ جو ہر عورت کے دل کی آواز ہے۔ اس کے ایک ایک لفظ میں نسائی تشخص اور کیفیات وجذبات پوشیدہ ہیں۔ جسے وہ دنیا سے نہاں رکھ کر چپکے چپکے آنکھوں سے دل میں اتار کر اپنا کتھارسس کرتی ہے:

مری زندگی کی لکھی ہوئی مرے طاق دل پہ سجی ہوئی
وہ کتاب اب بھی ہے منتظر جسے میں کبھی نہیں پڑھ سکی
مجھے خوف ہے کہ کتاب میں مرے روز وشب کی اذیتیں
وہ ندامتیں، وہ ملامتیں کسی حاشیے پہ رقم نہ ہوں
میں فریب خوردہ برتری میں اسیر حلقہ بزدلی
وہ کتاب کیسے پڑھوں گی میں (۳۳)

زہرا نگاہ نے زندگی کے گوناگوں مسائل سے اپنا شعری سرمایہ کشید کیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:

''اہل نظر نے زہرا نگاہ کی ابتدائی شاعری ہی سے اندازہ لگا لیا تھا کہ ان کے فن میں امکانات کی دنیائیں آباد ہیں۔ پھر بھی وہ دھیمی اور سبک رفتار سے ارتقاء کی شاہراہ پر گامزن رہیں اور فنی ترفع کے اس مقام پر پہنچیں، جو آج ان کی شناخت بن چکا ہے کہ وہ بڑے بڑے گھمبیر موضوعات سے بھی اتنی سہولت سے نمٹتی ہیں جیسے بالکل سامنے کی بات کر رہی ہوں..... انہوں نے ایک مہیب صورت حال کو ایسے تیکھے اسلوب سے واضح کیا ہے اور ایسی بلیغ رمز سے کام لیا ہے کہ ان کے کلام کا قاری اور سامع اپنے باطن میں دکھ کی تیز دھار لہریں اترتی محسوس کرتا ہے۔'' (۳۴)

زہرا نگاہ نے اپنے شعری سخن کے ذریعے انفرادی ورومانوی، سماجی، غریب الوطنی اور جنسی مسائل کی تاریخ رقم کرنے میں تہذیبی اقدار کے پیرائے میں مؤثر نسائی انداز میں مہارت سے کام لیا ہے۔ ان کی تخلیق میں وہ تمام نشیب و

فراز دیکھے جاسکتے ہیں جو نسائی زندگی کا حاصل ہیں۔ وہ عورتوں کی نفسیات کو بخوبی سمجھتی ہیں۔ وہ صیغہ واحد متکلم استعمال کرتے ہوئے آپ بیتی کو جگ بیتی میں مدغم کرنے کا کمال ہنر رکھتی ہیں، یہ ہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں عورت کے دکھ درد اور زندگی کے کرب کی ترجمانی بڑی کاریگری کارفرما نظر آتی ہے۔ زہرا ان مسائل حیات سے فرار اختیار نہیں کرتیں بلکہ حالات سے نمٹنے کا حوصلہ فراہم کرتے ہوئے ان کی نسائی حسیت اور تانیثی شعور امید و یقین کی روشنی سے مزین ہو کر ان کی شاعری کو عالمگیر اور منور کرتا ہے۔ زہرا نے خواتین شاعرات کو اعتبار بخشا اور ان کی عزت و عظمت میں وقار کا علم بلند کیا۔ ان کا امتیاز نسائی حسیت ہے جس نے ان کے ایک ایک شعر کو درد دل سے منفرد اور دل کشی بخشی ہے۔ مشرقی تہذیبی نسائی جذبے اور شعور و آگہی کا امتزاج ہی ان کی شاعری کو بنیاد فراہم کرتا ہے۔ ڈاکٹر منصور خوشتر لکھتے ہیں:

> ''زہرا نگاہ اردو شاعری کی دنیا میں اپنا منفرد مقام رکھتی ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری میں انسانی بے وقعتی، مایوسی بے سروسامانی کے علاوہ آزادی کے فریب جیسے موضوعات کو کافی اہمیت دی ہے۔ وہ نظمیں اور غزلیں دونوں کہتی ہیں لیکن ان کی نظموں کو نسائی رویے کی تفہیم کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔''**(۳۵)**

رشتوں، رابطوں اور رفاقتوں کا بھرپور احترام کرنے والی زہرا ان کی شکست و ریخت، انتشار اور ان کے زوال کے تذکرے میں بھی یاسیت کے بجائے رجائیت کے چراغ روشن کرتے ہوئے نسائی مسائل حیات کی ترجمانی میں نسانی حسیت سے سرشار اردو شاعری کی نسائی تحریک کا ایک منفرد اور معتبر حوالہ بن چکی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ صالحہ صدیقی، اردو میں تانیثی حسیت، مشمولہ: سہ ماہی فکر و تحقیق، (اپریل۔جون ۲۰۱۶ء)، ص ۲۳۹

2. Britannica Encyclopedia at. *https://www.britannica.com/topic/feminism,* accessed on 20-01-2018

۳۔ عتیق اللہ، ترتیب وانعقاد، مشمولہ: بیسویں صدی میں خواتین، اردو ادب، (دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ص ۲۷

۴۔ ایضاً، ص ۳۵۴

۵- انٹرویو: تم جو چاہو تو سنو، منیزہ ہاشمی کے ساتھ، ۱۹ر فروری ۲۰۱۹ء

۶۔ نجمہ رحمانی، آزادی کے بعد اردو شاعرات، (دہلی: بھارت آفسٹ پریس، ۱۹۹۴ء)، ص ۵۹

۷- انتظار حسین، فلیپ: مجموعہ کلام، از: زہرا نگاہ، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء)

۸،۹۔ زہرا نگاہ، مجموعہ کلام، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء)، ص ۱۷

۱۰۔ نجمہ رحمانی، آزادی کے بعد اردو شاعرات، ص ۶۱

۱۱- زہرا نگاہ، مجموعہ کلام، ص ۱۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۳۶

۱۴۔ ایضاً، ص ۶۷

۱۵۔ ایضاً، ص ۳۹

۱۶۔ ایضاً، ص ۶۳

۱۷۔ ایضاً، ص ۶۴

۱۸۔ فیض احمد فیض، دیباچہ: شام کا پہلا تارا، از: زہرا نگاہ، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، س۔ن)، ص ۹

۱۹۔ زہرا نگاہ، مجموعہ کلام، ص ۱۱۴

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۲۵

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۴۱

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۲۷

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۲۴۔ انٹرویو، فروری ۲۰۱۳ء

A journey of Thoughts with Zehra Nigah

۲۵۔ گفتگو زہرا نگاہ کے ساتھ، (پارٹ 1)، سی ای سی، یو جی سی پروگرام ۲۱ر جنوری ۲۰۱۴ء

۲۶۔ زہرا نگاہ، میں بچ گئی ماں (نظم)، بحوالہ ریختہ

۲۷۔ زہرا نگاہ، مجموعہ کلام، ص ۱۶۲

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۴

۲۹۔ ایضاً، ص ۲۱

۳۰۔ ایضاً، ص ۱۷

۳۱- ایضاً، ص ۴۶

۳۲- احمد ندیم قاسمی، تقریظ: مجموعہ کلام، از: زہرا نگاہ، ص ۱۶۰

۳۳- زہرا نگاہ، مجموعہ کلام، ص ۲۸۰

۳۴۔ احمد ندیم قاسمی، تقریظ: مجموعہ کلام، از: زہرا نگاہ، ص ۱۶۰

۳۵۔ منصور خوشتر، اکیسویں صدی میں اردو غزل، (دریا گنج: نیو پرنٹ سینٹر ۲۰۱۷ء)، ص ۲۱۶

⊙ میمونہ ناز

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

⊙⊙ ڈاکٹر فرزانہ کوکب

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

بانو قدسیہ کے پاکستانی ٹیلی ڈراموں میں عورت کے مسائل کا اظہار

Abstract:

Bano Qudsia is a famous TV drama writer. She wrote a lot of famous TV drama's by which she find the identity of women. Her feminist approach criticizes the orthodox values of male dominant society and also discuss a lot of problem of women lives in his TV drams. Bano Qudsia portraits the conscience of eastern women. Her TV dramas are the creative manifestation of Eastern women's narrative.

Keywords:

Tv Drama,Fiction, Feminist, Women Rights, Feminine, Narrative

ساٹھ کی دہائی میں جب پاکستان میں ٹیلی ویژن کی نشریات کا آغاز ہوا تو ابتدا ہی سے اس پر ڈرامے کی نشریات کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ اس لیے وہ ڈرامہ نگار جنھوں نے ریڈیو کے لیے ڈرامے تخلیق کیے تھے، انہیں اپنی تخلیقی ہنر کو پیش کرنے کے لیے ٹیلی ویژن کی صورت میں ایک اور میڈیم میسر آ گیا۔ اس میڈیم کے لیے جہاں اشفاق احمد، امجد اسلام امجد، فاطمہ ثریا بجیا، حسینہ معین، نورالہدی شاہ جیسے لکھاری میسر آئے وہاں بانو قدسیہ کا نام بھی بہت اہم ہے۔ کسی بھی معاشرے کی بنیادی کلاس میں نئے دانشوروں کا کیا کردار ہوتا ہے۔ اس حوالے سے گرامچی لکھتے ہیں:

> "One must speak of a struggle for a new culture, that is, for a new moral life that cannot but be intimately connected to a new intuition of life, until it becomes a new way of feeling and seeing reality and, therefore, a world intimately ingrained in 'possible artists'and 'possible works of art'." **(1)**

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نئے ڈرامہ نگاروں کی اس کلاس نے اس دور کی پاکستانی سوسائٹی کو نئے زاویوں سے اپنے ڈراموں میں پیش کیا۔ بانو قدسیہ نے بڑی تعداد میں اردو اور پنجابی ڈرامے لکھے۔ ان کے سٹیج ڈراموں، ریڈیو

ڈراموں اور ٹی وی ڈراموں نے اردو ڈرامہ نگاری کے ارتقاء میں نئے باب کا اضافہ کیا۔ وہ عہد حاضر کی ایسی منجھی ہوئی ڈرامہ نویس ہیں جنہیں اپنے فن پر مکمل عبور ہے۔ انہوں نے اپنے ٹیلی ڈراموں کے ذریعے پاکستانی عورت کے مختلف روپ اوران سے جڑے مسائل کو صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں کے ذریعے مشرقی عورت کے وجود کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔ تیسری دنیا کی عورت شناخت کے جن مسائل سے دوچار ہے وہ ایک سیدھا سادھا سوال نہیں۔ چندرا موہنٹی کے بقول:

> "It [feminist scholarship] is directly political and discursive practice in that it is purposeful and ideological."(2)

گویا مشرقی تانیثی ڈسکورس ایک سطح پر تو سیاسی ہے جسے مردانہ سماج نے تشکیل دیا ہے، دوسری سطح پر یہ ذات، کلاس، مذہب کے رشتوں میں بھی گندھا ہوا ہے جسے سمجھنے کے لیے جہاں فاطمہ ثریا بجیا، نورالہدی شاہ اور دوسری ڈرامہ آرٹسٹ خواتین نے کوششیں کیں، وہیں بانو قدسیہ نے اپنے پاکستانی اردو ٹیلی ڈراموں کے ذریعے اس تانیثی ڈسکورس کی مختلف صورتوں کو اجاگر کیا۔ اس تانیثی ڈسکورس کی تہہ دار صورتوں پر چندرا ٹپلپڈ موہنٹی مزید لکھتی ہیں:

> "Why "feminism without borders?" First, because it recalls, doctors without borders, and enterprise and project that embodies the urgency, as well as the internationalist commitment that Isee in the best feminist praxis."(3)

گویا تانیثی عمل کی تفہیم ایک ایسا مسلسل عمل ہے جو جغرافیائی جڑت کے ساتھ ساتھ عالمی جڑت بھی رکھتا ہے کیونکہ تانیثیت پر بات اب سبھی ملکوں کے ادب اور ثقافت کا حصہ ہے جو خصوصاً پاکستان کے حوالے سے برطانوی استعماری کے خلاف مزاحمت بھی کرتا ہے اور کچھ صورتوں کو قبول بھی کرتا ہے۔ دراصل یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مابعد نوآبادیات تانیثی نقطہ نظر سے بھی ایک مختلف الخصائل مزاحمتی بیانیہ ہے۔ اس بیانیے کی تعبیر کے حوالے سے ہم بانو قدسیہ کے چند معروف ڈراموں کو لیتے ہیں۔ سب سے پہلے ''امر بیل''(۴) کو دیکھیے۔ یہ ڈرامہ عورت سے جڑی محبت کی مختلف صورتوں اور اس کے درمیان حائل ثقافتی اقدار کا خوبصورت اظہاریہ ہے۔ زبان دوسرے معنوں میں ثقافت اور فلسفہ کا جمالیاتی اظہار ہے جیسا کہ انٹونیو گرامچی نے کہا:

> "Language also means culture and philosophy)if only at the level of common sense."(5)

گویا ڈرامہ کی زبان بھی کسی سماج کی ثقافت اور آئیڈیالوجی کا جمالیاتی اظہار ہوتی ہے۔ اس تناظر میں ڈراما ''امر بیل'' کو دیکھیے۔ ڈرامے میں نوعمر زرینہ ایک ادھیڑ عمر شخص کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے جبکہ وہ ادھیڑ عمر شخص جس کا نام ڈرامے میں آصف تنویر ہے، وہ پہلے سے مہ رخ نامی ہم عمر خاتون سے محبت کرتا ہے اور زرینہ کو ہوم ٹیوشن پڑھانے آتا ہے۔ اس طرح وہ اس کا استاد بھی ہے مگر زرینہ چونکہ نوعمر ہے۔ اپنی نوعمری کے جذبات کو وہ محبت سمجھتی ہے۔ عموماً نوعمری میں انسان چیزوں کو آئیڈیلائز زیادہ کرتا ہے اور انہیں پانے کی تڑپ بھی والہانہ ہوتی ہے اور اس عمر میں اس کے نفع اور نقصان کا پتہ بھی نہیں ہوتا۔ اس لیے آصف تنویر کے لاکھ سمجھانے کے باوجود وہ شادی کرنے پر بضد ہوتی ہے۔ آصف تنویر

اسے سماجی رتبے کا احساس بھی دلاتا ہے کہ میں تمھارا استاد بھی ہوں، لوگ کیا کہیں گے، تمھیں تو بچی سمجھ کر معاف کر دیں گے وغیرہ جیسے جملے مشرقی ثقافتی اقدار میں محبت کے مثبت تعلق کو سمجھانے کے لیے کافی ہیں مگر زرینہ کے دماغ پر ان چیزوں کا مطلق اثر نہیں ہوتا اور جب اسے آصف تنویر نہیں ملتا تو وہ انتہائی قدم اٹھاتے ہوئے خودکشی کر لیتی ہے۔ یہ دلخراش انجام دراصل محبت کی دو کہانیوں کے ذریعے عورت کے مسائل کو پیش کرتا ہے۔ پختہ عمر کی محبت اور نوعمری کی محبت کس طرح کی شناخت کو جنم دیتی ہے اور اس کے درمیان مرد کا کیا کردار ہونا چاہیے۔ دراصل یہی شناخت کا بحران تھا جس سے مقامی ڈراما نگار خواتین نبرد آزما تھیں یہی مابعد نوآبادیاتی رویہ بھی تھا جیسا کہ ہانس بارٹنز (Hanse bertens) لکھتے ہیں:

> "The desire for cultural self-determination, that is, for cultural independence, is one of the moving forces behind the literatures that in the 1960s and 1970s sprang up in the former colonies."**(6)**

یہ ڈرامہ مرد اور عورت کے محبت کے نازک رشتے کی تفہیم کے لیے بنیاد کا کام کر سکتا ہے اور اگر اس محبت کے ممتا اور وفاداری کے رخ کو دیکھنا ہے تو پھر ڈرامہ ''سراب''**(۷)** میں موجود ناشی کو دیکھیے جس کی لافانی وفا کا جذبہ مردانہ سماج کی بالادستی کے حامل کردار راؤ مجاہد نصیر کے ظلم اور حیوانیت کو مٹا ڈالتا ہے۔ ناشی کی زندگی ظلم سہتی اس عورت کی طرح ہے جو مردانہ سماج کے ہر تازیانے، مزاحمت اگر کرتی بھی ہے تو اپنی ممتا اور بے مثال محبت کے ذریعے۔ محبت ناشی کے لیے ایک ایسا طاقتور مزاحمتی جذبہ ہے جس کی آنچ کے آگے راؤ مجاہد نصیر کی حیوانیت بھی پگھلنے لگتی ہے۔ ناشی اپنے اوپر ہونے والے ظلم وستم پر اپنی قسمت کو کوستی ضرور ہے مگر دو آنسو بہا کر اپنا بوجھ ہلکا کر لینا بھی تو مشرقی عورت کے روایتی پن کو ظاہر کرتا ہے۔ مردانہ سماج کی طرف سے بنائے گئے مقدس علامتوں کے جال میں ناشی اپنے آپ کو بے بس پاتی ہے۔ اس کی مزاحمت صرف دو آنسو بہانے تک ہے۔ ناشی کی آزادی اور فطری ترقی نہ ہونے کے برابر ہے۔ تیسری دنیا کا یہ جہنم جس نے عورت کو کچھ آئیڈیلزم کی علامتوں میں قید کر دیا ہے جس میں وفا کی دیوی، محبت کی دیوی، پاکی ونرمی کا پیکر، غم برداشت کرنے والی وغیرہ ان میں سے بیشتر خصوصیات ناشی میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ آخر یہ خصوصیات صرف عورت کے ساتھ ہی مخصوص کیوں۔ مرد ان سے آزاد کیوں؟ اسی طرح مردانہ سماج کو عورت کا کسی بھی ادارے کا سربراہ ہونا قبول نہیں، بالکل ناشی کی طرح جسے بینک مینیجر کی حیثیت سے دوسرے مرد ملازمین قبول نہیں کرنا چاہتے آخر کیوں؟ دراصل عورتوں کی ماتحتی والی حیثیت طبقہ وارانہ سماج کے استحصال کا نتیجہ ہے۔ اس سماج میں عورتوں کا طبقہ ہمیشہ روایت اور مذہب سے جوڑ کر دیکھا گیا جو کسی بھی حالت میں عورت کو آزاد اور خودمختار حیثیت حاصل نہیں کرنے دے گا۔ اس مردانہ بالادستی کا بڑا ذریعہ ٹی وی ہے کیونکہ ٹی وی محض ایک ڈبہ نہیں بلکہ یہ سیاسی اور ثقافتی تسلسل کا بڑا ذریعہ بھی ہے بلکہ اس سے بھی بڑھ کر یہ ملکیت کنٹرول اور حاکمیت کے رشتوں سے بھی جڑا ہوا ہے۔ ٹی وی ایک ایسی کلچر انڈسٹری ہے جہاں عورت کی ایک خاص ساخت تشکیل دی جاتی ہے:

> "It is assumed that the images of women disseminated by the mass media reflected and express male concerns."**(8)**

مردانہ سماج کا حامل میڈیائی تقطیری معاشرہ ایک ایسا تانیثی شعور سماج کے ذہن نشین کروا رہا ہے جو عورت کی مزاحمت کو دباتا چلا جا رہا ہے۔ اپنے مخصوص کلیشائی جملوں کے ذریعے جیسے اسی ڈرامے ''سراب'' میں شاہد کا وہ جملہ جو اس

نے اپنی بیوی رابعہ کے مرنے پر ادا کیا۔ جملہ یہ ہے خوشی یعنی اولاد دیے بغیر مر جانا بہت بڑی ٹریجڈی ہے۔ اس جملے میں ٹریجڈی کو عورت ذات سے ہی مخصوص کر دیا گیا جو اس ٹریجڈی کی اکیلی قصوروار ہے۔ اس طرح کی ٹریجڈی کے معیارات بھی مرد کے طے کیے ہوتے ہیں جو عورت کی محبت کو بھی معیار نہیں سمجھتا جس نے ساری عمر اس مرد کے ساتھ لگا دی مگر مرد کو تو صرف اولاد کی محبت اور اس کا خیال ہی دامن گیر ہے۔ عین ان لمحات میں جب ابھی اس کی بیوی کے مرنے کا زخم تازہ ہے۔ ہاں اس زخم کی اہمیت شاہد کے دل میں معمولی ہے۔ یہ میڈیا جس نے تانیثیت کا منفی چہرہ قارئین کے سامنے پیش کیا وہ اپنی جگہ طاقت کے ایک عنصر ہے جس کی طرف این بروکس (Ann brooks) درست لکھتی ہیں:

> The role of the media is clearly a powerful one in framing the generally negative and'popular' understanding of postfeminism." **(9)**

پاکستانی ٹی وی پر پیش کیا جانے والا منفی امتیازات کا یہ پورا نظام عورت کو وفاداری اور ایثار اور مرد کو کھلی آزادی دے دیتا ہے۔ بچہ جننا اور نہ پیدا کر سکنا دونوں طرف کسی ناگہانی آفت کی ذمہ دار صرف عورت ہی ٹھہرائی جاتی ہے۔ یہ نقطہ شاہد کی بیوی رابعہ کے ساتھ ساتھ اس کی دونوں مطلقہ بہنوں کی زندگی سے بھی جڑا ہے۔ وہ بھی جس کرب کی زندگی گزار رہی ہیں، وہ اپنی جگہ سوالیہ نشان ہے۔ مطلقہ سماج کے لیے نا قابل قبول ہے۔ منحوس اور بدقسمت تصور کی جاتی ہے، شاید اسی وجہ سے رابعہ کے بیمار ہونے کے باوجود وہ اس کے گھر تیمارداری کو نہیں آسکتیں۔ افسوس کہ صنفی امتیاز کا یہ رخ ان سے شعوری آزادی بھی چھین لیتا ہے۔ اس طرح کے اخلاقی دائرے جن کو مذہبی، سیاسی اور ثقافتی تائید بھی حاصل ہوتی ہے۔ وہ مرد کو افضل اور عورت کو اسفل تصور کرتے ہیں۔ مابعد نوآبادیاتی تھیوری کن اہم موضوعات کو لے کر آگے بڑھ رہی ہے۔ ہانس بارٹنز کی یہ عبارت توجہ طلب ہے:

> "Postcolonial theory and criticism radically questions the aggressively expansionist imperialism of the colonizing powers and, in particular, the system of values that supported imperialism and that it sees as still dominant within the Western world. It studies."**(10)**

اس پس منظر میں تیسری دنیا کی عورت کا تصور جس ''دوسرے'' نے تشکیل دیا وہ مقامی لکھاریوں جس میں مرد اور عورت دونوں شامل ہیں، سے لے کر مشرق کو پیش کرنے والے مغربی ادیبوں تک پھیلا ہوا ہے۔ جو سرمایہ داریت کی مختلف شکلوں کو مضبوط کرتا ہے۔ اس سماج میں عورت اپنی شناخت کو تلاش کرنے میں لمحہ بہ لمحہ مزاحمت کرتی نظر آتی ہے جو سماج کے ثقافتی اور مذہبی رشتوں سے مکالمہ کرنا چاہتی ہے مگر مکالمہ کی بجائے حاکم و محکوم کا رشتہ جڑ جاتا ہے جس کی کئی شکلیں ہیں۔ انہیں صورتوں میں سے ایک صورت بانو قدسیہ کا ڈرامہ ''پیا نام کا دیا''**(11)** ہے جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے کہ مشرقی عورت کے قائم کیے گئے بالا دست مردانہ سماج کے تصور محبت یعنی پتی ورتا یا پیا نام کا دیا سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس ڈرامے میں اہم کردار میڈم ستارہ بھی اپنے پیا کی محبت کا دیا دل میں جلا کے رکھتی ہے جبکہ وہ مرد کسی اور لڑکی سے محبت کرتا ہے۔ عورت کی محبت کا جو تصور اس ڈرامے کے ذریعے پیش کیا گیا ہے، وہ روایتی ہے جو مشرقی سماج کے بالا دست طبقے کا بنیادی تقاضا بھی یہی ہوتا ہے کہ وہ مرد سے بے لوث محبت کرے۔ مرد چاہے جو کچھ کرتا پھرے۔ سکندر سے عشق کی وجہ سے ستارہ بستر مرگ ہو چکی ہے اور بستر مرگ پر اس کی عجیب و غریب فلسفیانہ باتیں دراصل اس کے اندر سے ٹوٹنے اور اضطراب کو ظاہر کرتے

ہیں۔سکندر ستارہ کی پرخلوص محبت کو جھٹک کر اس سے چھٹکارہ حاصل کر لیتا ہے مگر ستارہ مشرقی عورت کی مانند اندر سے بکھر جاتی ہے۔اس کے برعکس اسی ڈرامے میں موجود عاشی جو ماڈرن لڑکی ہے، وہ مشرقی عورت کی طرح ڈری سہمی نہیں بلکہ اپنی محبت کا اظہار کھل کر کرتی ہے اور اپنی پہچان برابری کی سطح پر کرنا چاہتی ہے۔وہ دورِ جدید کی عورت کا کردار ہے جو مردانہ جور و ستم کے خلاف علم بغاوت بلند کرتی ہے، وہ اپنی زندگی میں خودمختار بننا چاہتی ہے۔وہ نہ کسی کی محتاج ہے اور نہ کسی کی ماتحت اور نہ ہی عورت ذات ہونے کے سبب احساس کمتری کا شکار عاشی کے اندر پدرانہ نظام کے خلاف مزاحمت کا شعور پختہ ہے۔اس ڈرامہ میں رومانس کی مختلف صورتوں کو پیش کیا گیا ہے۔عاشی کا رومانس کا انداز مثالی یا وفا کی دیوی جیسے مجرد بیانیوں کو توڑتا پھوڑتا ہوا جدید معاشرے کی عورت کو پیش کرتا ہے۔رومانس کا یہ تعلق اپنی شناخت مادی بنیادوں پر استوار ہوتا ہے۔اس ڈرامے میں عورت کو میڈیا یا انڈسٹری کی مارکیٹنگ کے روپ میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔عورت کے جذبات، وفاداریاں اور شہرت سب بکاؤ مال بن جاتے ہیں اور مردانہ سماج انہیں اپنے مقاصد کے لیے خریدتا ہے اس ڈرامے میں فلم کے عکس بند مناظر اس بات کا واضح ثبوت ہیں کہ عورت کے رومانس کو بھی مرد نے ایک پراڈکٹ کے طور پر لیا ہے۔

بانو قدسیہ نے اپنے ڈرامے ''شکایتیں اور حکایتیں''(۱۲) میں مرد کے ان رویوں کو دکھانے کی کوشش کی ہے جس میں وہ اپنے سب سے قیمتی اور دیرپا رشتوں کو چھوڑ کر نوجوان عورت کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔مرد کی اس کم ظرفی سے ایک پورے خاندان میں دراڑ آ جاتی ہے۔ہنستے بستے گھر اجڑ جاتے ہیں۔دوسری طرف الماس نامی خاتون جو کہ پیشے کے اعتبار سے ایک ڈاکٹر ہے اور اسی کی بیوہ ماں اس خوف سے کہ اگر اس کی شادی کر دی تو وہ اکیلی پڑ جائے گی اور گھر داماد تو کوئی بھی نہیں بنے گا۔اسی اپنی بیٹی کی محرومی کے خوف سے وہ اس کی شادی نہیں کرتی۔اب اس رویے کا جو ایک عورت کا دوسری عورت کے ساتھ ہے کیا نام دیا جائے؟ جس میں ایک تجربہ کار بوڑھی ماں اپنی بیٹی کو شادی جیسے انمول بندھن سے دور رکھتی ہے مگر جب اس ڈاکٹر الماس نے شادی کی تو وہ بھی شادی شدہ مرد سے۔یہاں سے ڈرامہ ایک نیا موڑ لیتا ہے مرد عورت پر بڑا ظلم سوتن کی شکل میں کرتا ہے۔خلیق کا دوسری شادی کرنا اور پہلی بیوی کے استفسار پر اسے تھپڑ رسید کرنا، مرد کے حاکمانہ رویے کو ظاہر کرتا ہے۔دراصل خلیق کا دوسری شادی کرنا عورت کے استحصال کے دو پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے۔ایک یہ کہ خلیق جو دل کے عارضے میں مبتلا ہے۔اس صورتحال میں ہر وقت صحت و سلامتی کے لیے ایک ڈاکٹر بیوی کے روپ میں میسر آ جانا بہت بڑے فائدے اور لالچ سے کم نہیں۔دوسرا خلیق کی پہلی بیوی جو اپنے شوہر کی غلطیوں پر ہمیشہ خاموش رہی۔یہ عدم شکایتی رویہ ہی تھا جو ایک دن ایسی حقیقت کو سامنے لایا کہ خلیق اپنی پہلی بیوی کی برسوں کی رفاقت کو بھلا کر ایک ہی پل میں ضائع کر کے چلتا بنا۔دراصل بانو قدسیہ نے اس بات کو باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ برصغیر کی عورت کے اندر جبلی طور پر مرد کو معاف کرنے یا اس کے عیبوں کی پردہ پوشی کرنے کا جو وطیرہ ہے، یہ کتنے بڑے نقصان کا سبب بنتا ہے۔

''چٹان پر گھونسلہ'' ڈرامہ میں بانو قدسیہ نے عورت کو ایثار اور قربانی کے جذبے سے سرشار دکھایا ہے۔عورت چاہے ماں کی شکل میں ہو بہن یا بیٹی کی شکل میں، اس سے ہمیشہ قربانی ہی مانگی جاتی ہے۔حنا جو اپنے تمام تر وسائل جس میں مال و زر احساسات و جذبات تک اپنے والدین، پھر شوہر اور اپنی اولاد سب کے لیے اپنی ذات کو قربان کر دیتی ہے اور قربانی کا تصور اس مشرقی سماج میں عورت سے جوڑ کر دکھایا گیا ہے جس کے یک رخے پن کو اس ڈرامے کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

اسی طرح ان کا ڈرامہ ''کلو''(۱۳) اوسط درجے کے گھرانوں میں اوسط شکل و صورت کی لڑکیوں کے رشتے اور شادی بیاہ کے مسائل کو موضوع بناتا ہے۔اسی طرح ان کا ڈرامہ ''کوئی تو ہو'' عورت کی تنہائی کے موضوع کو زیر بحث لاتا

ہے۔عورت گھر میں رہ کر اپنے شوہر کے بچے بھی پالتی ہے اور گھر کے تمام کام کاج اپنی نگرانی میں مکمل کرواتی ہے۔گھر میں مال و دولت کی فراوانی کی وجہ سے گھر کے تمام کام خوش اسلوبی سے ہو جاتے ہیں لیکن مرد ہے کہ اپنا بیشتر وقت دفتر اور دوست احباب میں گزارتا ہے اور رات دیر گئے گھر لوٹتا ہے۔شوہر کے اس امر سے بیوی میں طرح طرح کی تنہائیاں جنم لیتی ہیں۔

الغرض بانو قدسیہ نے اپنے ٹیلی ڈراموں کے ذریعے مشرقی عورت کے وجود کو تلاش کیا ہے جس کے گرد مردانہ سماج نے اپنی بالادستی کے جالے بن رکھے ہیں۔پسی ہوئی مشرقی عورت کا تخلیقی ضمیر ان کے ڈراموں میں محبت کے احساس سے لبریز عورت کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔عورت کے ہر اس روپ یعنی ماں، بہن، بیوی، بیوہ اور مطلقہ جیسے روپ جن میں اس سماج کی عورت تقسیم ہے۔اس کے مسائل کا اظہار بانو قدسیہ کے ڈراموں کا بنیادی وظیفہ ہے۔

حوالہ جات

1. David Forgacs, *The Gramsci Reader selected writings 1916-1935*, (New York: University Press, 2000), P-395

۲۔ چندرا تلپڑ موہنٹی، *Third world women and the politics of feminism*(امریکہ:انڈیانہ یونیورسٹی پریس،۱۹۹۱ء،ص۵۳)

۳۔ ایضاً،ص ا

۴۔ بانو قدسیہ،امر بیل،مملوکہ ڈراما سکرپٹ(کراچی: پاکستان ٹیلی ویژن سنٹر،۲۰۰۶ء)
https//:www.youtube.com/watch?v=CaxB3NWZKDE

5. David Forgacs, *The Gramsci Reader selected writings 1916-1935*, P-347

۶۔ ہانس بارٹز ، لٹریری: تھیوری دی بیسک،(لندن اینڈ نیویارک: روٹلیج پریس،۲۰۰۸ء)،ص۱۵۵

۷۔ بانو قدسیہ،سراب،مملوکہ ڈراما سکرپٹ(لاہور: پاکستان ٹیلی ویژن سنٹر،۱۹۸۵ء)
https//:www.youtube.com/watch?v=_lCtNiu_GfY&t=4s

۸۔ نتالی فینٹن ، *Feminism and popular culture*، مرتبہ: سارہ گیمبل ، فیمینزم اینڈ پوسٹ فیمینزم(لندن اینڈ نیویارک: روٹ لیج،۲۰۰۱ء،ص۸۵)

۹۔ این بروکس، پوسٹ ماڈرنزم،(لندن اینڈ نیویارک: روٹ لیج پریس،۲۰۰۳ء،ص۳)

۱۰۔ ہانس بارٹز ، لٹریری تھیوری :دی بیسک،ص۱۵۵

۱۱۔ بانو قدسیہ،پیانام کا دیا،مملوکہ ڈراما سکرپٹ،(کراچی: پاکستان ٹیلی ویژن سنٹر،۲۰۰۷ء)
https//:www.youtube.com/watch?v=bICmtL_Xx90&t=4s

۱۲۔ بانو قدسیہ،شکایتیں حکایتیں،مملوکہ ڈراما سکرپٹ(لاہور: پاکستان ٹیلی ویژن سنٹر،۱۹۸۴ء)
https//:www.youtube.com/watch?v=L68Iyddd0co&t=21s

۱۳۔ بانو قدسیہ، کلو،مملوکہ ڈراما سکرپٹ(کراچی: پاکستان ٹیلی ویژن سنٹر،۱۹۹۹ء)
https//:www.youtube.com/watch?v=r2IVN3wNLCo

⊙ حمیرا صادق قریشی

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

⊙⊙ ڈاکٹر عنبرین تبسم شاکر جان

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

سلینگ اور اردو سلینگ: چند مباحث

Abstract:

This paper is a depiction of a new research topic .the scholar takes the book of Dr Rauf parekh or Urdu slang, who is renowned Urdu scholar and editor of Urdu dictionary and his debate with another respected linguist.Dr parekh does not agree to accept the slang as informal language and excluded abusive language from his dictionary .Dr AttashDurrani opinion that Urdu there's no slang in its vast language areas .Often the words like slang are depicted as public, local Jargon, specific Bazar abusive, laborers language. Dr Parikh published his book as first urdu slang dictionary. Dr attash to reflected that he gave up a joint venture of editing Urdu slang with Dr sabirkaluravi both stated that there are no slang words spoken in Urdu rather one .they say that when slang is used in literature and thus entered in dictionaries ,is no means remains slang rather referred. The scholars shows the research to get more confident and specific strong results, after a deep analysis of the words entries labelled as slang .Both the linguists did not use term slanguage.' so it is necessary to did out the actuals.

Keywords:

Dialect, Informal Language, Jargon, Slang, Coinage, Culture, Borrowing

نظام کائنات کی طرح نظامِ زبان بھی ایک قدرتی اور فطری عمل ہے۔ بنی نوع انسان کے ساتھ ہی زبان وجود میں آئی صوتیاتی ترکیب و تنظیم سے لے کر جملے اور فقرے کی صرفی ونحوی تشکل ہوں یا گفتگو میں الفاظ کے اتار چڑھاؤ ہوان

سب میں ایک نظم وضبط اور قانون موجود ہوتا ہے۔ پرندوں کی آوازیں، بادلوں کی گرج، نالوں اور سمندروں کا شور، بجلی کی کڑک یہ سب فطری طور پر ماحول میں موجود ہونے کے باعث انسان نے نقالی کے ذریعے بولنا شروع کیا جب کہ اسلامی نقطہ نظر سے انسان کو نطق کی تعلیم وحی کے ذریعے دی گئی ہے۔ ارشاد باری تعالیٰ ہے:

وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا (۱)

ترجمہ: ''اللہ تعالیٰ نے آدم کو تمام اشیا کے نام سکھائے۔''

اشرف المخلوقات ہونے کے سبب بنی نوع انسان کو ہی قوتِ گویائی نصیب ہوئی ہے:

''انسان تعاون اور تعلقاتِ زبان کے تین بنیادی طریقوں (1۔سوال کرنا، 2۔حکم دینا، 3۔بیان کرنا) کے استعمال سے کامیاب ہوسکتا ہے۔ ان میں ہر طریقہ قدیم انسانوں کی قدیم آوازوں سے ترقی کرتا ہوا وجود میں آیا ہے۔''(۲)

ابتدائی یا خام بولی کی ترقی یافتہ صورت کو زبان کہا جاتا ہے۔ لہٰذا زبان انسان کا وہ فطری اور قدرتی ورثہ ہے جو کائنات کے آغاز سے ہی بنی نوع انسان کو ودیعت کیا گیا ہے اور مسلسل انسان کے پہلو بہ پہلو ارتقاء پذیر رہا ہے۔ اس لحاظ سے زبان وثقافت کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب لکھتے ہیں کہ:

''زبان چوں کہ ایک سماجی فعل ہے اسی لیے معاشرہ کا پورا کلچر زبان کے اندر ہی اپنا تار و پود بنتا ہے۔ زبان ہی کے ذریعے سے اس زبان کے بولنے والوں کے مزاج میں مطابقت پیدا ہو کر طرز فکر و عمل کا اشتراک اور تہذیبی یک جہتی کا عمل پیدا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک زبان کے بولنے والے کسی دوسری زبان کے بولنے والوں کے مقابلے میں کلچر کی ہر سطح پر زیادہ قریب ہوتے ہیں۔''(۳)

تہذیب وتمدن، رسوم ورواج باہمی میل جول، سماجی اور ثقافتی رابطہ، مذہبی میلانات کے درمیان زبان ایک پُل کا کام سرانجام دیتی ہے۔ علم اللسان کا مطالعہ سماجی علوم میں شامل ہے۔ زبان ثقافت میں رنگ بھرتی ہے تو گفتگو کے نت نئے انداز، علاقائی لب ولہجہ، یعنی ڈائی لیکٹ (Dielect) یا عوامی بولی جنم لیا ہے۔ یہی علاقائی، عوامی لب ولہجہ یا تحتی بولی ''سلینگ'' کے زمرے میں آتی ہے۔ اردو میں سلینگ کو عوامی بازاری زبان کہہ کر عام طور پر نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ جب کہ لغات اور لسانیات کے حوالے سے یہ ایک مطالعاتی موضوع ہے۔ روزمرہ گفتگو میں زبان اہمیت کی حامل ہے۔ معاشرہ میں لوگوں کو ابلاغ کے لیے زبان کی ضرورت ہے۔ ابلاغ دو طریقوں سے ممکن ہے۔ معیاری یا رسمی ذریعہ اظہار یا غیر معیاری یا غیر رسمی ذریعہ اظہار۔ معاشرہ میں اکثر معیاری اور غیر معیاری زبان کا استعمال ابلاغ کے اظہار میں ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ غیر معیاری/ غیر رسمی زبان کو انگریزی میں ''سلینگ'' کہا جاتا ہے۔ تقریری وتحریری طور پر ایسی زبان جو فحش ہو، معاشرتی سطح پر ممنوعہ الفاظ ومحاورات پر مشتمل ہو کسی خاص طبقے، پشین علاقے یا گروہ سے تعلق رکھتی ہے سلینگ کہلاتی ہے۔

سلینگ کی تعریف:

سلینگ کیا ہے؟ اس کے بارے میں ڈاکٹر رؤف پاریکھ لکھتے ہیں:

''سلینگ بے تکلفی کی زبان ہے۔ یہ جذبات اور احساسات کا عوامی انداز میں اظہار ہے بلکہ یہ عوامی شاعری ہے اور عوامی کا عامیانہ ہونا ضروری نہیں۔''(۴)

سلینگ کے حوالے سے اگر ہم انگریزی لغات میں اس کی تعریفات پر نظر ڈالیں تو وہ کچھ یوں ہے۔ BBC English Dictionery میں سلینگ کے متعلق درج ہے:

"Words, expressions and meanings when they very informal are reffered to as slang."(5)

The Concise Columbia Encyclopedia میں سلینگ کے متعلق کچھ اس طرح درج ہے:

"Slang:vernacular vocabulary not generally acceptable informal usage. It is noteable for its live lines, humor, emphasis brevity, novelty, and exaggeration. Most slang is faddish and ephemeral, but some words are retained for long period and eventually become part of the standered language.."(6)

The Concise Oxford Dictionary میں ہے:

"Words phrases and that are regaded as very informal and are often restricted to special person in a specified profession, class etc."(7)

Cobuild English Dictionary میں ہے:

"Consists of words, expressions and meanings that are informal and are used by people who know each other very well or who have the same interests. Archive liked to think be kept up with current slang....a slang term..." (8)

مندرجہ بالا تمام لغات میں سلینگ کی تعریف سے یہ بات واضح ہوتی ہے:

سلینگ ایسی زبان ہے جو غیر رسمی طور پر رائج ہے اور معیاری زبان کے معیار پر پورا نہیں اُترتی، یہ ایسے الفاظ و محاورت پر مشتمل ہوتی ہے جو خاص گروہ کے افراد استعمال کرتے ہیں۔ سلینگ مسلسل حالت تغیر میں رہتی ہے۔ جب پرانے الفاظ زیادہ استعمال ہو کر بوسیدہ ہو جائیں اور اپنا اثر کھو جائیں اور اس کی جگہ نئے الفاظ ردِعمل کے طور پر وقتی طور پر سامنے آئیں، سلینگ کہلاتے ہیں۔ غیر مہذب، ناشائستہ، سوقیانہ، فحش، بازاری، مبتذل، غیر ثقہ، عامیانہ الفاظ و محاورات بھی سلینگ میں شامل ہیں۔ مگر تمام سلینگ کا ذخیرہ بھی ان الفاظ پر مشتمل نہیں ہوتا۔ سلینگ اور معیاری زبان کے درمیان فرق واضح کرنا آسان نہیں۔ یہ مسئلہ ہمیشہ پیچیدہ رہا ہے۔ ایک نسل کے استعمال کردہ سلینگ الفاظ اگلی نسل میں معیاری زبان کے ذخیرہ الفاظ کے طور پر شامل ہو سکتے ہیں۔

سلینگ کا ارتقاء:

لفظ سلینگ اٹھارہویں صدی میں انگریزی میں داخل ہوا۔سلینگ کی اصل کیا ہے اور کہاں سے آیا۔اس کے بارے میں مختلف نظریات سامنے آتے رہے۔اس مقصد کے لیے ۱۸۸۹ء میں پیرس میں ایک کانفرنس کا انعقاد ہوا مگر حاضرین کی اکثریت سلینگ کے متعلق کسی حتمی تعریف پر متفق نہیں ہوسکی۔

> ''نارویجین زبان میں "Sleng" انگریزی لفظ sling کے ہم معنی ہے۔اور اسی سے نارویجین زبان میں slengjeKjefton کا فقرہ بنا جو انگریزی میں To sling The Jaw کا لفظی مفہوم رکھتا ہے اور جس سے مراد ناگوار زبان استعمال کرنا ہے۔لیکن بعض ماہرین اس سے اتفاق نہیں کرتے۔''(۹)

سلینگ دنیا میں موجود قدیم و جدید تمام زبانوں، انگریزی، فرانسیسی، جاپانی، چینی، اطالوی، جرمنی، لاطینی، ہندی، اُردو، عربی، فارسی، غرضیکہ ہم علاقائی اور قبائلی زبانوں میں بھی اپنا وجود رکھتا ہے اور اس کا دائرہ کار وسیع کے ساتھ ساتھ نہایت پیچیدہ بھی ہے۔فرانسیس گروز (Francis Grose) نے 'A classical Dictionary of Valgur tongue' سلینگ ڈکشنری پہلی بار ۱۷۸۵ء اور ۱۸۵۸ء کے درمیان شائع کی مگر کچھ وجوہات کی بنا پر اس کو رد کر دیا گا۔اس کی پہلی وجہ یہ بنی کہ ڈکشنری میں تمام الفاظ مدلل نہیں تھے کیونکہ سلینگ تحریری نہیں تقریری ریکارڈ ہے۔''دی آن لائن سلینگ ڈکشنری امریکن، انگلش اینداربن سلینگ'' کے نام سے آن لائن سلینگ لغت ۱۹۹۶ء میں سب سے پہلے ویب پر آئی۔یہ سب سے بڑی سلینگ لغت ہے جس میں ۲۴۰۰۰ الفاظ اور ۱۷۰۰۰ جملے و محاورات شامل تھے۔اس آن لائن سلینگ ڈکشنری میں معنی و مفاہیم کی تقریباً ۶۰۰ کے قریب درجہ بندی کی گئی ہے جس میں ۱۷۰۰۰ سے زائد روزمرہ بول چال کے الفاظ و محاورات کے معنی و مفاہم موجود ہیں۔اس ڈکشنری میں ٹی وی پروگراموں، فلموں، خبروں اور دیگر ذرائع سے ۵۷۰۰ حوالے موجود تھے۔مگر گوگل کے جرمانے کی وجہ سے حوالہ جات ہٹا دیئے گئے ہیں۔اس میں سلینگ تھیسارس کی ۶۰۰ سے زائد اقسام ہیں جس میں خاص کر فحش، جدید، اعداد و شمار اور نقشہ جات کے موضوع پر استعمال ہونے والے سلینگ الفاظ کی نشاندہی کی گئی ہے۔امریکہ میں سلینگ پر سب سے زیادہ کام ہوا ہے جس میں سٹریٹ سلینگ سے لے کر شیشہ بار تک تحقیق کی جا چکی ہے۔ایرک پیٹرج کی سلینگ پر لکھی گئی لغت Eric Patridge Dictionary of Slang and unconventional Engligh بہت مشہور ہوئی۔ایرک پیٹرج کی سلینگ لغت اپنی تمام تر خامیوں کے باوجود سلینگ کے موضوع پر معروف لغت تصور کی جاتی ہے لیکن تمام زبانوں پر مشتمل سلینگ کی جامع لغت کے لے J. Green کی مرتب کردہ Cassell's Dictionary of Slang بہترین ہے۔دور حاضر تک سلینگ مکمل ایک علم اور زبان کا درجہ رکھتا ہے۔

سلینگ کی ماہیت:

کسی بھی اخلاقی، سماجی و ثقافتی اقدار، رسم و رواج کے ابلاغ کی ضروریات ہر زبان میں پائی جاتی ہے۔وقت کے ساتھ ساتھ زبان میں تغیر و ترمیم اصلاح، ارتقائی عمل کا حصہ ہے۔جس میں کچھ الفاظ مر جاتے ہیں اور کچھ الفاظ زندہ

رہتے ہیں۔ جو الفاظ مر جاتے ہیں اُن کی وجہ یہ ہے کہ معاشرہ میں اُن کا استعمال کم ہوتے ہوتے ختم ہو جاتا ہے۔ جب کہ زیادہ استعمال میں آنے والے الفاظ زبان میں اپنی جگہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ سلینگ کا تعلق بھی زبان کے انہی کم استعمال میں آنے والے غیر رسمی الفاظ کے ساتھ ہے۔ عام طور پر سلینگ نوجوانوں کی زبان سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ نوجوانوں کی ثقافت، انداز، ذہنیت، ماحول کی عکاسی ان کے استعمال کردہ سلینگ سے ہوتی ہے۔ سلینگ کی ماہیت ونوعیت کے حوالے سے یہ بات قابل توجہ ہے سلینگ صرف الفاظ پر مشتمل نہیں ہوتے بلکہ ان میں مختلف تراکب کے ساتھ ساتھ محاورات، کہاوتیں، مقولے، قواعد کی تبدیلیوں کے بعد بننے والے الفاظ، اختراعی الفاظ، استعاراتی زبان، مرکبات، املاء کی ردوبدل کے بعد بننے والے الفاظ، لہجے سے بگڑے الفاظ بھی شامل ہیں چوں کہ سلینگ غیر معیاری اور بے تکلفی کی زبان ہے اس لیے اپنے اپنے گروہوں کے مزاج کے مطابق سلینگ کا چناؤ گفتگو کا حصہ بنتا ہے۔ گلی محلوں میں استعمال کیے جانے والے سلینگ، دفاتر کے ملازمین کے سلینگ، تعلیمی اداروں میں سکول کالج کے طلبا کے سیلنگ، ریلوے کے شعبے سے وابستہ ملازمین کے سلینگ، خواتین کی زبان کے سلینگ، صحافتی سلینگ، کلبوں اور شراب خانوں کے سلینگ، چوروں اور ٹھگوں کے سلینگ، نوجوانوں کے سلینگ اور آج کل انٹرنیٹ اور سوشل میڈیا کی بات چیت/گفتگو یا زبان کے سلینگ وغیرہ اہم ہو سکتے ہیں۔ سلینگ کا دائرہ کار اصل میں بہت وسیع ہے کہ وہ معاشرتی، جغرافیائی، علاقائی حدود کو پار کرتا ہوا پورے ملک تک پھیل جاتا ہے۔ سلینگ غیر معیاری زبان ہونے کے باوجود معاشرہ میں کثرت سے استعمال ہو رہی ہوتی ہے۔ وہ لفظ معاشرہ میں شرفِ قبولیت کے درجے تک پہنچ جاتا ہے یا دھتکارا جاتا ہے۔ دھتکارے یا رد کیے جانے والے نئے الفاظ اپنی موت آپ مر جاتے ہیں اور شرف قبولیت حاصل کرنے والے الفاظ مروجہ زبان وادب کا حصہ بن کر زبان کی وسعت میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ سلینگ کا یہ سفر ہر زبان میں کہیں آہستہ اور کہیں تیز مختلف رفتار کے ساتھ چلتا رہتا ہے اس طرح سلینگ زبانی تغیر کا ذریعہ مانا جاتا ہے۔ ماہرین لسانیات کا کہنا ہے کہ زبانوں کا تغیر نوجوان نسل کی گفتگو کے نمونوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ سلینگ کا بیشتر حصہ نوجوانوں کی تقریروں میں پایا جاتا ہے۔ انگریزی اور کچھ دوسری زبانوں میں بھی تقریری وتحریری ایسی زبان جو فحش ہو اور معاشرتی سطح پر جس کا استعمال ممنوعہ الفاظ ومحاورات پر مشتمل ہو اور کسی خاص گروہ کی ترجمان ہو سلینگ کے زمرے میں آتی ہے۔ سلینگ پر سب سے زیادہ جارگن کی خصوصیات اثر انداز ہوتی ہے اور سلینگ کا استعمال گستاخی، حکم عدولی، طنز یا مذاق کے طور پر کیا جا سکتا ہے۔ معاشرہ میں ہر شعبے سے منسلک افراد سلینگ الفاظ کو بخوبی زبان کا حصہ بنا لیتے ہیں اور یہ کسی بھی زبان میں بخوبی ضم نہیں ہوتا بلکہ تیل اور پانی کی طرح الگ الگ ہی لگتا ہے مگر بات کہنے والے کا اگر مقصد سمجھنے والے کو حاصل ہو جائے تو معاملہ حل ہو جاتا ہے۔

سلینگ کے اصول:

مندرجہ ذیل جزوی اصول جو سلینگ کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہوں گے۔

- اختراع (Coinage)
- املاء کی ترتیب میں تبدیلی (تشکیل معکوس) (Back formation)
- مختلف الفاظ کی آمیزش سے نکلے لفظ کا وجود (Blending)

- الفاظ کی تراش خراش (Clipining)
- استعارہ (Borrowing)
- سرنامیہ (Acronyms)
- اسمائے صوت (Onomatopoeia)
- تکرار لفظی/نقل (Reduplication)
- اشتقاق/اخذ کرنا (Derivation)
- مرکبات (Compounding)
- متفرقات/متعدد عمل (Multiple Process)

اختراع (Coinage):

سلینگ زبان کی اس قسم کی وضاحت کرتی ہے جو حادثاتی طور پر، غیر متشکل اور پُر لطف اندازِ بیان کے لیے وقوع پذیر ہو۔ یہ ناپائیدار اور اختراعاتی الفاظ کچھ وقت کے لیے معیاری زبان کی جگہ استعمال ہو رہے ہوتے ہیں جس کا مقصد مزاح معنی خیزی، یا لطف حاصل کرنا ہوتا ہے۔ معاشرہ میں موجود مختلف گروہ جب اپنے دوستوں کی محفل میں بے تکلفانہ گفتگو کرتے ہیں تو لاشعوری طور پر نت نئے الفاظ گھڑ لیتے ہیں۔ نئے الفاظ کی ایجاد کا سہرا زیادہ تر نوجوان نسل کو جاتا ہے۔ ان میں تخلیقی صلاحیت کے ساتھ ساتھ جذبات بھی پروان چڑھ رہے ہوتے ہیں۔ اور وہ اپنے گروہ میں منفرد ہونے کا زعم بھی رکھتے ہیں۔ اس تناظر میں گفتگو میں رنگینی و چاشنی پیدا کرنے کے لیے یا اپنے راز دار کو چھپانے کے لیے ایسی اصطلاحات ایجاد کرتے ہیں۔ مشہور زمانہ برینڈز بھی سلینگ ہوتے ہیں جیسے میکڈونلڈ، کھاڈی، سٹائلو وغیرہ۔ برینڈز کے جملہ حقوق محفوظ ہوتے ہیں اس لیے کوئی اور شخص برینڈز کا نام استعمال نہیں کر سکتا۔

تشکیلی معکوس (Back Formation):

الفاظ میں املا کی غلط ترتب سے نئے سلینگ بنائے جا سکتے ہیں۔ غلط ترتیب یا احرف کو آگے پیچھے کر دینے سے سلینگ الفاظ جاننے والے ہی اس کے معنی کو سمجھ سکتے ہیں۔ امریکہ اور برطانہ میں اس کے سلینگ الفاظ کی بھرمار ہے۔ جیسا کہ بمعنی ختم Finish (Rebes from beres)

گھر جائیں go home (Bakil from balik)

اس میں الفاظ کی ترتب آگے پیچھے کر کے پیغام پہنچایا گیا ہے۔ مقامی بولی یا ایک خاص گروہ کا نمائندہ ہی اس اندازِ بیاں کو سمجھ سکتا ہے۔

الفاظ کی آمیزش (Blending):

لفظوں کی ایسی آمیزش ہے جو دو مختلف اصطلاحات سے مل کر ایک نئی اصطلاح پیش کرتی ہے۔

Cuma and minta = Calon and mertua

Tango = Thank you

تراش خراش (Cliping):

سلینگ مختلف الفاظ کو تراش خراش کر کے لفظ کے مختلف حصوں کو کم کر کے مختصر کر دیے جاتے ہیں۔ اس میں مکمل لفظ کا کہیں پہلا اور کہیں آخری لفظ حذف کر دیا جاتا ہے۔ چھوٹے بچے جب نیا نیا بولنا سیکھ رہے ہوتے ہیں ان کے تجربات میں ایسے الفاظ بہت زیادہ آتے ہیں۔ چھوٹے بچے کھیرا کو ''کک'' کہتے ہیں۔ جیسے پانی کو ''مم'' کہتے ہیں۔ آج نوجوانوں میں بھی ''Clipping'' سلینگ بہت عام ہے۔ روزمرہ کی گفتگو ہو یا ٹیکسٹ میسجز کی زبان اس میں جا بجا تراش خراش والے الفاظ آپ کو نظر آئیں گے۔ جیسے ok کی جگہ صرف 'K' لکھ دیا جاتا ہے۔ brother کو 'Bro' لکھ دیا جاتا ہے۔

استعارہ (Borrowing):

سلینگ تفصیلی و علامتی ایسا پیرائیہ بیان ہے جو برے یا اچھے یا بے قاعدہ یا با قاعدہ خوبصورتی یا بدصورتی سے اپنا مقصد پیش کرتا ہے۔ جیسا کہ جی - کے چیسٹرن نے ۱۹۰۱ء میں اپنی کتاب 'The Defendant' میں لکھا ہے کہ تمام سلینگ استعارہ ہیں اور تمام استعارہ شاعری ہے۔

"All slang is Metaphor, and all metaphor is poetry."**(10)**

سلینگ روزمرہ بول چال کے درمیان معنی کے مختلف رنگ بکھرے ہوتے ہیں۔ اس لیے بات کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ برطانوی انگریزی میں ''dodgy'' چالاک کے لیے استعمال ہوتا ہے جب کہ روزمرہ میں ''ناقابل یقین'' اور ''خطرناک'' کے لیے یہ لفظ استعمال ہوا ہے۔ جب کہ سلینگ میں یہی لفظ ''چوری'' اور ''جرم'' کے معنی میں رائج ہے۔ دراصل بطور سلینگ لفظ کا مفہوم اور استعمال اس وقت تک مشکل ہے جب تک سامنے والا شخص اس کے پس منظر اور معنی و مفہوم سے آگاہ نہ ہو۔

سرنامیہ (Acronyms):

دورِ حاضر میں مخففات کا استعمال معاشرہ میں بہت تزی سے بڑھ رہا ہے۔ ہر عمر کے افراد کی تحریر و تقریر میں ایسے بے تحاشہ الفاظ کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو کہ مخففات پر مشتمل ہوتے ہیں۔

The life of slang میں مخففات کے حوالے سے درج ہے:

"The beginning of the word can be omitted as in Za for Pizza (1968) or sup? For ''What's up'' (1981) as in OZ for Austrailia (1908)"**(11)**

معاشرتی رویوں میں یہ مخففات سلینگ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ مثالیں درج ذیل ہیں:

OH My God =OMG

Take Care =TC

Lots of Laugh =LoL

I love you =ILY

I don't know =IDK

موبائل اور سوشل میڈیا کے پیغامات میں ایسے الفاظ کثرت سے استعمال ہو رہے ہیں۔

اسمائے صوت (Onomatopoeia):

سلینگ اسمائے صوت کے ذریعے بھی استعمال میں آتے ہیں۔ اسمائے صوت ایسی آوازیں ہوتی ہیں جو کسی چیز کے مختلف پہلوؤں کو ظاہر کرے۔ بچوں سے گفتگو کے دوران اسمائے صوت کے سلینگ کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے جیسے ''شش'' سلینگ خاموشی کے لیے کہا جاتا ہے۔ پی پی۔ پیں پیں، بچوں کو گاڑی کے ہارن کی نشاندہی کے طور پر نکالی جانے والی آواز ہے۔

تکرار لفظی/نقل (Reduplication):

نقل/تکرار لفظی کے استعمال سے بھی مختلف سلینگ معاشرہ میں رائج ہوتے ہیں اور وقت کے ساتھ ساتھ اپنی اہمیت کھو کر یا تو مکمل ختم ہو جاتے ہیں یا زبان کا حصہ بن جاتے ہیں۔ انگریزی سلینگ میں

Bu –bu =Sleep

Yo-Yo =Yes

Po-Po =Police

اردو میں ''بُو بُو'' بچے دودھ کے لیے بولتے ہیں۔

اشتقاق/اخذ کرنا (Derivation):

یہ الفاظ بننے کا ایسا عمل ہے جس میں سابقے/لاحقے یا مترادفات میں کوئی ایک لفظ شامل کر کے معنی بدل جاتے ہیں۔ سابقوں لاحقوں کا استعمال اس میں زیادہ اہم ہے اور نیا معنی اخذ کیا جاتا ہے۔ یہ سب بھی مستقل زبان کا حصہ نہیں بنتے بلکہ وقتی طور پر رائج ہوتے ہیں اور وقت کے ساتھ ساتھ ختم ہو جاتے ہیں۔ 11/9 ٹاور تباہ ہونے کے باعث 11/9 کے نام سے رائج ہے۔ 8/10 (10 اگست 2006ء) دہشت گردوں کے حملے کی تاریخ کو ظاہر کرتا ہے۔

مرکبات (Compounding):

مرکبات میں دو یا دو سے زائد الفاظ مل کر ایک ایسا سلینگ بنائیں جو نیا معنی و مفہوم پیش کرے۔ انگریزی میں ill feel=feel+ill ناخوش گوار کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح less+speech مل کر لفظ speechless سلینگ بن گیا جو کہ کنفیوژن یا اُلجھن کا شکار شخص جس کے پاس اپنے جواب میں کہنے کے لیے کچھ نہ ہو۔ دو مختلف الفاظ کا مل کر ایک مفہوم دینا غیر معمولی رویہ ہے مگر ممکن ہے۔ اسی طرح Code Eight ایسا لفظ ہے جب کسی انتہائی سنجیدہ صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑ جائے اور پولیس آفیسر ایمرجنسی میں مدد طلب کرے اور آپ کو سب کام چھوڑ کر ملازمت پر حاضر ہونا پڑے۔ ایسی صورتحال میں Code Eight کے رمز سے بلایا جاتا ہے۔

متفرقات (Multiple Process):

اس عمل میں کچھ پرانے الفاظ کو نئے الفاظ کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور یہ نئے الفاظ مزید کچھ حروف میں

اضافے کے بعد سلینگ کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ مثلاً B B Man اس لفظ کو (BBM) بھی کہا جا سکتا تھا لیکن BB Man سلینگ ہے اور اس میں an کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ بسا اوقات سلینگ کسی شخص یا علاقے کے نام بھی اخذ کر لیے جاتے ہیں۔ اسم صفات کو عموماً سلینگ کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے موٹو، چھوٹو، چپکو، Dolly وغیرہ۔

اردو میں سلینگ:

اردو سلینگ کو عوامی یا بازاری زبان کہہ کر عام طور پر نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ اردو زبان میں سلینگ کے حوالے سے متنازع آراء پائی جاتی رہی ہیں اور کوئی جامع تعریف سامنے نہیں آسکی۔ اردو سلینگ پر سب سے پہلی بحث ڈاکٹر رؤف پاریکھ اور ڈاکٹر عطش درانی کے مابین نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر رؤف پاریکھ نے ماہنامہ 'قومی زبان' کراچی، شمارہ جولائی ۱۹۹۵ء میں سلینگ کے موضوع پر ایک مبسوط مضمون شائع کیا۔

> ''ڈاکٹر رؤف پاریکھ نے اس مضمون میں کہا کہ اردو میں سلینگ کا کوئی باقاعدہ مترادف موجود نہیں۔ یہی مضمون بعد میں ان کی کتاب ''اولین اردو سلینگ لغت'' (۲۰۰۶ء) کا پیش لفظ ٹھہرا۔''(۱۲)

ڈاکٹر رؤف پاریکھ کے مضمون کو دیکھ کر ۱۹۹۶ء میں افتخار عارف نے ایک خط اردو کے سرکردہ ادیبوں اور اہل علم کو لکھا کہ آپ سلینگ کے لیے کون سے مترادف کو موزوں سمجھتے ہیں۔ اس پر ایک بحث چھڑ گئی، جسے ''اخبار اردو'' میں شائع کرنا شروع کیا۔ جولائی ۱۹۹۶ء کے شمارے میں احمد ندیم قاسمی، خالدہ حسین، ڈاکٹر سلطانہ بخش، شوکت واسطی، جیلانی کامرانی، سہیل احمد خان، فرخندہ لودھی، طاہر تونسوی، کرنل غلام سرور، ڈاکٹر اقتدار حسین، ڈاکٹر معزالدین، ڈاکٹر محمود الرحمٰن، نظیر صدیقی، لئیق بابری اور طیب منیر کی تحریریں شائع ہوئیں۔

> ''زیادہ تر ''عوامی، عامیانہ کے الفاظ سلینگ کے مترادف کے طور پر منتخب کیے۔ اردو بعض نے تک تکنیکی بنیادوں پر سلینگ ہی کو رائج کرنے کے لیے کہا۔ صرف سہیل احمد نے اسے ''غیر رسمی'' زبان کہا۔''(۱۳)
>
> ''اخبار اردو کے اگلے شمارے میں کچھ تحریریں شائع ہوئیں۔ انمیں حکیم محمد سعید، رحیم بخش شاہین، اشرف بخاری اور اظہار الحق شامل تھے۔ ان سب نے بھی ''عوامی عامیانہ'' کو منتخب کیا۔''(۱۴)
>
> ''اخبار اردو'' کے مزید شماروں میں آفتاب احمد خان، منیر الدین چغتائی، فاروق خالد، عطاء اللہ خان شامل تھے۔ ان میں سے صرف منیر الدین چغتائی نے ہر متبادل کو مسترد کر دیا جب کہ فاروق خالد نے نیا لفظ 'چکر' تجویز کیا۔''(۱۵)

عوامی یا عامیانہ الفاظ سلینگ کا کسی طور بھی مترادف نہیں ہو سکتے۔ ڈاکٹر پاریکھ بھی لفظ سلینگ ہی کو ترجیح دیتے ہوئے اخبار اردو کے ستمبر ۱۹۹۶ء ہی کے شمارے میں ان کے مضمون کی طبع نو کی گئی۔ ''اولین اُردو سلینگ لغت'' کے پیش لفظ میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے سلینگ کی وضاحت کچھ یوں کی:

> ''خام ابتدائی بولیوں کی ترقی یافتہ صورت کا نام زبان ہے ان ابتدائی بولیوں میں علاقائی و مقامی لب ولہجہ یا تحتی بولی یعنی ڈائیلکٹ یا عوامی بولی 'سلینگ' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ افسوس کی

بات ہے کہ اردو میں سلینگ یا غیر رسمی الفاظ، محاورات اور عوامی اظہار کے اسالیب کو بہت کم اہمیت دی گئی ہے۔ نتیجتاً اردو سلینگ کی کوئی با محاورہ لغت یا فرہنگ اردو میں وجود میں نہیں رکھتی جب کہ دنیا کی ساری ترقی یافتہ زبانوں میں سلینگ کی مبسوط لغات موجود ہیں۔''(۱۶)

اردو میں سلینگ کو عام طور پر عوامی یا بازاری زبان کہہ دیا جاتا ہے۔ سلینگ بولی ضرور ہے لیکن کسی اور چوحدی (Paradigm) کے اندر کام کرتی ہے۔ یہ لسانیات کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے الگ ہوتی ہے اور دیگر معانی کی چوحدی (Paradigm) بناتی ہے۔ جدید ماہر لغات ولسانیات ڈاکٹر عطش درانی سے ۹ر جولائی ۲۰۱۸ء میں بمقام نیشنل بک فاؤنڈیشن سلینگ کے متعلق گفتگو ہوئی جس میں انھوں نے بتایا کہ سلینگ کے لفظی معنی گالی کے ہیں مگر یہ گالی فحش معنوں میں استعمال نہیں ہوتی بلکہ استعارے کے طور پر مجازی معنی استعمال ہو تو سلینگ کہلاتی ہے۔ سلینگ غیر رسمی اور غیر تحریری زبان ہے جب یہ ادب اور لغت میں آ جاتی ہے تو رسمی زبان کا حصہ بن جاتی ہے۔ لغت میں مآخذ کے طور پر سلینگ کا لفظ ضرور لکھا جاتا ہے مگر اب یہ سلینگ نہیں رہتی اسی لیے مقتدرہ کے کتب خانے میں ڈاکٹر رؤف پاریکھ کی 'اولین اردو سلینگ لغت' کے سرورق پر آپ نے لکھا ہے کہ یہ سلینگ کی لغت نہیں ہے۔ ڈاکٹر عطش درانی کا کہنا ہے۔ ۲۰۰۳ء میں امریکا کی ایک کمپنی میک نل نے اردو کے پانچ ہزار سلینگ الفاظ کا لغت مرتب کرنے کا کام ڈاکٹر صابر کلوروی اور آپ کے سپرد کا۔ معاوضہ ۶۰ ہزار ڈالر طے پایا۔ کوشش کے بعد معلوم ہوا کہ اردو میں ایک کے سوا کوئی سلینگ ہے ہی نہیں۔ وہ ایک بھی بس: 'اماں پتلی گلی سے ہو لیو'، دونوں ماہرین نے ایک ہزار مطبوعہ الفاظ ڈھونڈنے کے بعد ہاتھ اُٹھا لیے۔ دو ڈھائی ہزار ڈالر خرچ ہوا جن کی معذرت کر لی۔ ڈاکٹر عطش کا کہنا ہے:

''سلینگ الفاظ فحش ہو سکتے ہیں مگر ان کے معنی کسی اور مستعار مفہوم میں ہوتے ہیں جو وہ ہی طبقہ جانتا ہے دوسرا طبقہ اسے گالی ہی سمجھتا رہے گا۔ ہم نے جب اس منصوبے سے ہاتھ کھینچا تو اس کی بنیاد میں یہ بات تھی کہ پاکستان میں بازاروں، دکانوں، منڈیوں، سٹیشنوں اور کاریگروں کے ہاں اردو سلینگ نما ایسی کوئی چیز نہیں تھی۔ وہ اپنی مقامی بولوں کا سلینگ "شف شف" کر رہے تھے۔ سال بھر میں ہمیں کچھ نہ ملا۔ اردو نے نچلی سطح سے جنم نہیں لیا۔'' آپ کے نزدیک اردو میں سلینگ اور لوک گیت وغیرہ نہ ہونا اردو زبان کی عظمت پر کوئی حرف نہیں لاتا۔ چوں کہ یہ زبان بالائی سطح پر اشرافیہ سے اُبھری اور عوامی شعراء کے ہاں ادب کا حصہ بن کر لغت میں سما گئی ہے۔''(۱۷)

عالمی سلینگ کے تناظر میں ایک اور اصطلاح سلینگ زبان (Slanguage) بھی استعمال میں آتی ہے جو اردو ماہرین لغات ولسانیات میں سے کسی نے استعمال نہیں کی۔ اسی سے سلینگ لغات کا تعین کر کے جائزہ لیا جا سکے گا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ سلینگ ایسے گالی نما الفاظ ہیں جو کسی مفہوم کا عوامی، استعاراتی مترادف ہوتے ہیں۔ یہ ایک خاص گروہ کے اندر اور عارضی ہوتے ہیں اور ادب میں آ کر اس کے معنی بدل جاتے ہیں یا یہ جلد ختم ہو جاتے ہیں۔ اس لیے سلینگ کے لغات مرتب ہوتے ہی مردہ ہو جاتے ہیں۔ اس بحث سے ظاہر ہوتا ہے سلینگ ایک غیر رسمی زبان اور غیر تحریری زبان ہے۔ جو ایک مخصوص طبقہ آپس میں بولتا ہے۔ یہ عوامی سطح پر جنم لیتی ہے۔ مگر عوامی غیر معیاری زبان سلینگ نہیں ہوتی اور یہ

بات بھی طے ہے کہ جیسے ہی سلینگ ادب اور لغت میں آجاتا ہے تو وہ محض سلینگ کا حوالہ بن کر رہ جاتا ہے سلینگ نہیں۔ روزنامہ سنڈے ایکسپریس ۳۱ رمئی ۲۰۲۰ء کو سہیل احمد صدیقی نے بنام سلینگ :عوامی اور چالو زبان کے عنوان سے ایک کالم لکھا۔جس میں انھوں نے سلینگ کا اردو مترادف 'چالو زبان' قرار دیا۔ سہیل احمد صدیقی کا کہنا ہے کہ:

''یہ چالو زبان،عوامی زبان، بولی ٹھولی اور اس میں رائج الفاظ ومحاورہ جات ہیں جن کی سب سے کم تر یا گھٹیا (یا مبتذل) شکل سوقیانہ بازاری زبان ہے جس میں گالیاں شامل ہیں۔''(۱۸)

سہیل احمد نے اس آرٹیکل میں سلینگ لفظ کے اردو مترادف میں 'چالو' کی وضاحت میں مختلف اردو لغات کا حوالہ دیا ہے۔(اردو لغت تاریخی اصول پر) میں چالو بمعنی رائج اور عام کے ہے۔ جاری، رواں، غیر معیاری کی مثال پیش کی ہے۔اردو ہندی، فیلن کی لغت میں چالو کے معنی ومفہوم کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر رؤف پاریکھ نے چالو کا لفظ جس معنی میں استعمال کیا ہے اس کی وضاحت کی ہے۔سندھی زبان میں 'چالو' بدکردار کے معنی میں رائج ہے۔جدید فارسی میں غیر ادبی، بزبان عامیانہ،عربی میں جاہل، ناخواندہ،عوام الناس ہے۔سلینگ غیر رسمی وقتی زبان کو کہتے ہیں جو وقت کے ساتھ ساتھ رفتہ رفتہ ختم ہو جاتی ہے اور ان کے جو الفاظ زندہ بچ کر زبان میں شامل ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ سلینگ نہیں کہلاتے بلکہ زبان کا حصہ بن جاتے ہیں۔اور تحریر وتقریر میں شامل ہو کر اپنا ایک معیار قائم کر لیتا ہے۔ڈاکٹر صابر کلوروی نے بھی سلینگ پر کام شروع کیا تھا ان کی موت کے سبب وہ کام پایہ تکمیل تک نہ پہنچ سکا۔اردو میں ڈاکٹر رؤف پاریکھ کے بعد ۲۰۱۳ء میں ''اردو سلینگ لغت '' کے عنوان سے ڈاکٹر قاسم یعقوب نے لغت مرتب کی جس میں بھی دور جدید میں پاکستان میں استعمال ہونے والے سلینگ الفاظ کو شامل کیا گیا ہے۔ لغت العوام از نصیر ترابی بھی اسی موضوع پر ہے۔ اردو زبان میں سلینگ الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے اردو میں یہ بولی، بازاری زبان، ٹھگوں کی زبان اور کبھی اصطلاح کہلائی، انجمن ترقی اردو نے 'اصطلاحات پیشہ وران' کے نام سے ۱۹۳۰ء میں شائع کی۔ یہ ایک قسم کی اردو سلینگ کی پہلی کوشش ہی ہے کیونکہ ان میں اندراج الفاظ وتراکیب کا ہر شخص کے لیے سمجھنا آسان نہیں۔اس کے علاوہ ٹھگوں کی زبان 'مصطلحات ٹھگی' کے عنوان سے بھی شائع ہو چکی ہے لیکن بھکاری، دلال، چوراُچکے، جواری، طوائفوں، کھلاڑی، ہیرا پھیری کرنے والوں، منڈیوں، بازاروں اور طلبا وطالبات وغیرہ کے بھی اپنے اپنے سلینگ الفاظ ہیں جن کا کسی ایک لغت میں جمع ہونا بہت بڑا کام ہے۔قدیم اردو لغات وفرہنگ اور ادب میں کہیں کہیں سلینگ الفاظ موجود ہیں۔فرہنگ شفق، فرہنگ آصفیہ، علمی اردو لغت، قاموس مترادفات ،لغات النساء، دلی کے محاورات، کرخنداری زبانوں، بیگمات کی زبان و محاورات، نظیر اکبر آبادی اور سرشار کی تحریروں وغیرہ میں کثر تعداد میں سلینگ موجود ہیں۔اصل میں عامیانہ زبان ہی زندہ قوموں اور زبان کی نمائندگی کرتی ہے۔ بازاری، عوامی، مقامی یا غیر رسمی زبان میں بھی اگر فصاحت و بلاغت کے قواعد موزوں اور لب ولہجے کی شناخت یقینی ہو تو یہ بھی لسانی ساختیات کا اہم حصہ ہے۔

حوالہ جات

۱۔ القرآن، سورۃ البقرہ، آیت ۳۱

۲۔ غلام علی الانا، زبان اور ثقافت، (اسلام آباد: علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء)، ص ۲۰

۳۔ جمیل جالبی، پاکستانی کلچر، (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء)، ص ۱۸۵

۴۔ رؤف پاریکھ، اولین اُردو سلینگ لغت، (کراچی: فضلی سنز، ۲۰۰۶ء)، ص ۱۶

5. *BBCEnglish Dictionary*, Harper Collins Publishers London, 1992, P. #1095

6. *The concise Columbia Engcyclopedia*, Edited by, Judith S. Leavy and Agnes Green hallColumbia University Press New York 1983. P#779

7. *The concise oxford Dictonary of Current English,* Edited by J. B. Sykes. 7th Edition OUPNewyork 1982. P. #993

8. CallinsCo.*Build English Dictionary*, Harper Collins Publishers London. 1995, P. #1564

۹۔ رؤف پاریکھ، اولین اردو سلینگ لغت، ص ۱۵

10. G.KChesterton, *The Defendant*, Published by Create Space, North Charleston, Printed se U.S.A, October 1901, P.48

11. Julie-Coleman, *The life of Slang*, United State by Oxford Press New York. 2012, P.37

۱۲۔ رؤف پاریکھ، سلینگ اور اردو سلینگ، مشمولہ: قومی زبان، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، جولائی ۱۹۹۵ء)، نیز: اخبار اردو، (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ستمبر ۱۹۹۶ء)، ص ۹، نیز: اولین اُردو سلینگ لغت، ص ۱۰

۱۳۔ اردو زبان بھی سلینگ کا متبادل، مشمولہ: اخبار اردو، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، جولائی ۱۹۹۶ء)

۱۴، ۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ فرمان فتح پوری، اردو میں سلینگ لغت کا نقش اول، مشمولہ: اولین اردو سلینگ لغت، از: رؤف پاریکھ، ص ۶

۱۷۔ اشفاق حسین بخاری، عطش نامہ: شاخ زریں، (اسلام آباد، ۲۰۱۸ء)، ص ۲۷۸

۱۸۔ سہیل احمد صدیقی، سلینگ، عوامی اور چالو زبان، مشمولہ: روزنامہ ایکسپریس سنڈے، ۳۱ مئی ۲۰۲۰ء، ص ۱۲

⊙ رخسانہ پروین

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، ایمرسن یونیورسٹی، ملتان

ادبی رسائل و جرائد کے مدیران کے شخصیات نمبر: تحقیقی و تنقیدی جائزہ

(بحوالہ خصوصی: ادبِ لطیف، نقوش، فنون)

Abstract:

The way in which literary journals proomted literary creations in the twentieth century is no less than the invaluable service of knowledge and art not only quenching the thirst of the readers but these journal also introduced new peots, fiction writers and critics these literary journals also acquainted the readers with the writing of famous writers. The editors of literary journals performed this task as a duty and also explained the quality of creation to the new writers. These standard and literary journals were the full expression of cultural activities of the society. The standard and literary publicatios of these journals were due to thier editors who expanded the circle of standard literature even with limited resources and unfavorable conditons. These editors conveyed life giving message in their editorials and promoted various ideas and thoughts. These editors endured the differences but did not allow the universality of art to be harmed. These editors published various personality numbers and special numbers in their lives whose literary importance cannot be denied and then also be published personality numbers of editors by which many bright aspects of his personality have also came to the fore. These personalities' numbers have become in mortal in the world of literature.

Keywords:

Literary Magazines, Editors, Adab-e-Latif, Naqoosh, Funoon

ادبی رسائل و جرائد کی دلچسپی اُس کے مدیر کے افکار و خیالات پر منحصر ہے۔ اگر مدیر میں تجسس و تحقیق کا مادہ موجود ہے، اُس کی فکر و نظر میں وسعت ہے، مشاہدہ تیز اور تحریروں تقریر میں ادب کی چاشنی گھلی ہوئی ہے، وہ زبان و بیان کا موزوں استعمال جانتا ہے، وہ جریدے میں اکتاہٹ کا احساس پیدا نہیں ہونے دیتا تو وہ قاری کو اپنے رسالے کا اسیر بنالیتا ہے۔ مدیر کی ذہنی و فکری روشنی قاری کی فکر کے زاویوں کو جلا بخشتی ہے اور اسی روشنی کی بدولت وہ زندگی کے مختلف شعبوں اور ادب کی مختلف جہتوں سے تعلق رکھنے والی شخصیات کو اُن کی خوبیوں، خامیوں اور ادبی کارناموں سمیت اپنے مجلّے کا حصہ بناتا ہے۔ قارئین مدیر کے غیر معمولی تجربے کی بناء پر ان شخصیات کے افکار و خیالات سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ اپنی ذہنی دلچسپی اور تفریح کے ساماں پیدا کرتے ہیں ان شخصیات کے حالات و واقعات سے اپنی ذہنی رہنمائی بھی کرتے ہیں اس لیے کسی بھی ادبی جریدے یا مجلّے کی ترقی و کامیابی کے اسباب و علل مدیر کے حصے میں جاتے ہیں۔ لوگوں میں اُس ادبی جریدے کی اہمیت و افادیت کو بیدار کرنے کا سرچشمہ بھی مدیر کی ذات ہی سمجھی جاتی ہے۔

یوں تو اکثر رسائل جرائد نے لوگوں کے اخلاقی اور ادبی رجحانات کو تبدیل کرنے میں اہم کردار ادا کی ہے۔ لیکن ان میں سے چند رسائل ایسے بھی ہیں جو آج بھی ادب کے عظیم شہ پارے اور اعلیٰ ترین نمونے ہیں۔ ان کے مدیران نے اپنے خیالات کے جواہر کے ذریعے بہترین مدیر ہونے کا حق ادا کیا اور اپنے جریدے کے ذریعے علمی و ادبی حیثیت سے کارہائے نمایاں انجام دیے۔ بہترین شخصیات نمبر کا اجرا کر کے اعلیٰ ترین تخلیقات کو اُردو ادب میں سمو دیا۔

ماہنامہ "ادب لطیف" کا اجرا، ۱۹۳۵ء میں ہوا اس کے جاری کرنے والے خود ادیب نہ تھے بلکہ کاروباری آدمی تھے اور چھاپے خانے کا کاروبار کرتے تھے۔ ڈاکٹر شگفتہ حسین کے تحقیقی مقالے ''ادب لطیف کی ادبی خدمات تحقیقی و تنقیدی جائزہ'' کے مطابق حکیم احمد شجاع کہتے ہیں کہ:

> ''میں نے ہزار داستان میں Light Literature کا ترجمہ ''ادب لطیف'' کے عنوان سے کیا تھا اس لیے یہ میری تجویز ہے جبکہ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کے مطابق یہ اُن کا مشورہ تھا کہ "ادب لطیف" رسالے کا نام رکھا جائے مقالہ نگار کے نزدیک قرین قیاس صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کی بات ہے۔''(۱)

آغاز میں ہی ادب لطیف کو مرزا ادیب جیسا مدیر مل گیا۔ مرزا ادیب رومانوی طبیعت کے مالک تھے جبکہ برکت علی اسے ترقی پسند شمارے کے طور پر سامنے لانا چاہتے تھے۔ اس لیے مرزا ادیب ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۱ء تک اس کے مدیر رہے اور اس کے بعد ادب لطیف کی ادارت ترک کر دی۔

ادب لطیف کے ساتھ ستم ظریفی یہ رہی کہ اسکے مدیر وقتاً فوقتاً بدلتے رہے لیکن فیض، مسعود اشعر، انتظار حسین، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، باری علیگ، ممتاز مفتی، فکر تونسوی، عارف عبدالمتین، صدیقہ بیگم، کشور ناہید اور زاہد حسن جیسے ادیبوں نے اسے ترقی کی راہیں دکھائیں۔ ان کے مدیران میں ناصر زیدی بھی شامل تھے۔ لیکن کچھ عرصہ ادارت کے بعد صدیقہ بیگم اور ناصر زیدی کی آپس میں نہ بنی اور ناصر زیدی نے ادارت چھوڑ دی مگر صدیقہ بیگم کے بعد ناصر زیدی پھر سے ادب لطیف کی ادارت میں شامل ہوئے اور ۲۰۲۰ء تک ادارت کرتے رہے انہوں نے جولائی ۲۰۲۰ء میں وفات

پائی۔ مرزا ادیب نے تقریباً سترہ سال ادب لطیف کی ادارت کی ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۱ء تک پھر ۱۹۴۹ء سے ۱۹۶۲ء تک ادب لطیف سب سے زیادہ مرزا ادیب کی ادارت میں رہا۔ فیض احمد فیض ایک سال تک ادب لطیف کے مدیر رہے۔ ادب لطیف نے 'مرزا ادیب نمبر' شمارہ نمبر ۶، جلد نمبر ۵۶، جون ۱۹۹۱ء میں شائع کیا۔ صدیقہ بیگم اسکی چیف ایڈیٹر تھیں جبکہ ادارت میں ظفر علی چودھری اور محمد خالد چوہدری شامل تھے۔ اس خاص شمارے میں اداریہ نہیں ہے کیونکہ صدیقہ بیگم نے اداریے کو روایت کو ختم کیا اسکے بارے میں اُن کا کہنا ہے کہ:

> ''ان کی کوئی پالیسی نہیں کیونکہ انہیں نعرے بازی کی عادت نہیں ہے اور اسی لیے وہ اداریہ بھی تحریر نہیں کرتی ہیں۔''(۲)

چونکہ صدیقہ بیگم پرانے مدیروں میں فیض احمد فیض اور مرزا ادیب سے بہت متاثر تھیں اس لیے اُنہوں نے مرزا ادیب کی حیات میں ہی 'مرزا ادیب' شائع کیا اور انہیں خراج تحسین پیش کیا۔ یہ شمارہ بہت مختصر تھا اور ۸۰ صفحات پر مشتمل تھا اور اس شمارے میں ۱۵ مضامین پیش کیے گئے اس میں ادارے کا مرزا ادیب کے ساتھ ایک طویل مکالمہ موجود ہے جو ظفر معین نے پیش کیا، اسرار احمد سہادری نے ایک نظم 'مرزا ادیب کی نذر' پیش کی جس میں منظوم صورت میں اُن کا شخصی و علمی خاکہ موجود ہے۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے 'مرزا ادیب کے نام' کے عنوان سے نظم تحریر کی جو صرف مرزا ادیب کی شخصیت کی عکاسی ہی نہیں بلکہ تشبیہات و استعارات کا خوبصورت نمونہ بھی ہے۔ مظہر جمیل اور شاہد شیدانی سے مرزا ادیب سے افسانہ کے مسائل پر 'گفتگو' کے عنوان سے جو تحریر پیش کی گئی وہ جدید افسانے کے متعلق مفید معلومات پر مشتمل ہے جس میں افسانہ اور علامت کے متعلق دلچسپ اور علمی نکات موجود ہیں۔ اشفاق احمد، بانو قدسیہ، امجد اسلام امجد اور ڈاکٹر ظفر علی راجا نے مرزا ادیب کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔ ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی نے ان کی ڈرامہ نگاری کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انہیں سچا فنکار ثابت کیا، نوازش علی نے اُنکی افسانہ نگاری کے حوالے سے بات کرتے ہوئے واضح کیا کہ اُنکے موضوعات میں وسعت ہے اس شمارے میں مرزا ادیب کی دو تخلیقات 'ڈرامہ' اور 'تاثر پارے' موجود ہیں اس شمارے میں 'آخری بات' کے عنوان سے صدیقہ بیگم نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح سے کیا:

> ''مرزا ادیب برصغیر کی بزرگ ادبی شخصیت ہیں اور گزشتہ ساٹھ برس سے آسمان ادب پر جگمگا رہے ہیں .....ادب لطیف کے سترہ برس تک ایڈیٹر رہے اس حوالے سے دیکھا جائے تو مرزا ادیب واحد شخصیت ہیں جو اتنے طویل عرصے تک اس جریدے کی ادارت کرتے رہے۔''(۳)

اسی طرح 'ادب لطیف' نے فیض نمبر بھی شائع کیا یوں تو بہت سے رسائل اس کاوش میں شریک تھے ہندو پاک کے تقریباً تمام رسائل و جرائد نے 'فیض نمبر' شائع کیا مگر ادب لطیف کے بارے میں اس کا معاملہ الگ تھا۔ جیلانی بانو اس حوالے سے کہتی ہیں کہ:

> ''اُردو کے بہت سے رسالوں نے فیض نمبر چھاپے لیکن ''ادب لطیف'' وہ واحد خوش نصیب رسالہ ہے جس کی ادارت فیض نے سنبھالی اسی لیے اس رسالے نے بڑے منفرد انداز سے بڑی عقیدت اور محبت کے ساتھ ''فیض نمبر'' شائع کیا۔''(۴)

گو فیض نے بہت مختصر عرصے کیلئے 'ادب لطیف' کی ادارت سنبھالی لیکن اس دور میں بہترین ترقی پسند مصنفین اس رسالے میں شائع ہوئے ۔ ماہنامہ 'ادب لطیف' نے 'فیض نمبر' مکتبہ جدید پریس لاہور کے زیر اہتمام ایڈیشن اول ۱۹۸۵ء اور ایڈیشن دوم ۱۹۸۸ء میں شائع کیا یہ رسالہ ۳۶۵ صفحات پر مشتمل تھا اس دور میں اس کی مدیرہ صدیقہ بیگم تھیں۔

''ادب لطیف'' کا فیض نمبر' نہ صرف فیض کے منفرد اسلوب اور فکری پہلوؤں کا احاطہ کیے ہوئے ہے بلکہ اس میں ایسے تخلیق کاروں کے تاثرات بھی شامل ہیں جو فیض کے حلقہ احباب میں سے تھے اُن کی یادوں اور خیالات سے فیض کے اندر کا خوبصورت سچا انسان اُبھر کر سامنے آتا ہے۔اس کے علاوہ ناقدین کے مضمون اور اُن کی حیات کے متعلق موجود مواد نے اس رسالے کو ایک تاریخی دستاویز بنا دیا ہے۔ جیلانی بانو کے نزدیک:

> ''فیض آج ہمارے لیے شاعری اور محبت کی ایک علامت بن گئے ہیں.....فیض کے بارے میں لکھی ہوئی یہ تحریر مستقبل کے مورخ کیلئے ایک اہم تحریر ہوگی ایسی بے حساب چاہت اور مقبولیت بہت کم شاعروں کو ملی ہے.....ان کی شاعری زبان اور ملکوں کی مصنوعی سرحدوں کو توڑ کر آفاقی قدروں کو چھو رہی ہے۔''**(۵)**

یہ شمارہ ۷ عنوانات کے تحت منقسم کیا گیا ہے''یادِ یارِ مہرباں'' میں یاسر عرفات نے محبت کے وہ ان مٹ نقش بیان کیے جو فیض ہمارے دلوں پر ثبت کر گئے تھے۔شمیم جہاں نے فیض احمد فیض کا سوانحی خاکہ بڑی تحقیق سے اور سنین وار پیش کیا ہے۔''مرگ سوزِ محبت'' میں منظوم خراجِ تحسین ہے۔شان الحق حقی نے قطعہ تاریخ وفات کہا، ادا جعفری نے اُسے آبروئے چمن اور غرور دار و رسن کہا، اسرار زیدی نے اسے بیماروں کا مسیحا کہا اور محسن احسان نے شہرِ سخن کا راج دلارا قرار دیا۔''پھول مرجھا گئے سارے'' اور''ہم تو مجبورِ وفا ہیں'' میں فیض صاحب سے گفتگو، ملاقاتیں، یادیں اور باتیں ہیں۔''یہ ماتم وقت کی گھڑی ہے'' میں فیض کی فکر و فن کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی، کنہیا لال کپور، مشتاق احمد یوسفی، قرۃ العین حیدر، جیلانی کامران، عتیق احمد، آئی اے رحمان، رام لال، غالب احمد، ستار طاہر، خالد حسن اور صلاح الدین حیدر کے مضامین شامل ہیں۔''غبارِ ایام'' میں کلامِ فیض کا انتخاب شامل ہے۔

اس طرح صدیقہ بیگم نے دونوں مدیروں پر خاص شمارے شائع کر کے انہیں خراج عقیدت پیش کیا یہ شمارے ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور ریسرچ کرنیوالوں کیلئے کسی دستاویز سے کم نہیں۔صدیقہ بیگم کی نفاست نے اس کی طباعت کو اور بھی خوبصورت بنایا۔ادبِ لطیف کی یہ خوش قسمتی ہے کہ اُسے ناصر زیدی اور پھر مظہر سلیم مجوکہ جیسی شخصیات نے سنبھالا دیا جنہوں نے ادب لطیف کو حیات نو دی خاص طور پر مظہر سلیم مجوکہ کی کاوشیں رنگ لا رہی ہیں اور اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ حال ہی میں ''ادب لطیف'' نے مظہر سلیم مجوکہ کی ادارت میں 'صدیقہ بیگم نمبر' شائع کیا ہے۔ یہ شمارہ نمبر ۱۲ جلد نمبر ۸۵، دسمبر ۲۰۲۰ء میں شائع ہوا اس کے مدیر اعلیٰ حسین مجروح، مدیر مظہر سلیم مجوکہ اور معاون مدیر میں شہزاد نیئر اور آمنہ مفتی شامل ہیں۔ یہ شمارہ ۲۸۴ صفحات پر مشتمل ہے اس شمارے میں دو اداریے شامل ہیں پہلا اداریہ 'عطار بگوید'، 'اُردو ادب کی محسنہ.....صدیقہ بیگم' کے عنوان سے ہے جو حسین مجروح نے تحریر کیا اور دوسرا اداریہ 'بارِ امانت'، 'ادب لطیف اور صدیقہ بیگم نمبر' کے عنوان کے تحت ہے جو مظہر سلیم مجوکہ نے تحریر کیا حسین مجروح نے ادب کی اُن بے مثل شخصیات کا تذکرہ کیا

جنھوں نے شہرت کی تمنا کے بغیر ادب کی خدمت کی ، انھی میں ایک نام صدیقہ بیگم کا ہے اس لیے انہوں نے صدیقہ بیگم کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اس بات کا اظہار کیا کہ:

''اسی سلسلہ رشد کی آخری لڑی میں ایک جگمگاتا ہوا چہرہ صدیقہ بیگم کا ہے جنھوں نے دمے کی دائمی مریض ہونے کے باوجود اپنے زندگی کے چالیس، پینتالیس برس ادبِ لطیف کے دیے میں لگن اور وسائل کا روغن ڈالے رکھا اور اس شمع کی لو کو مدھم نہیں ہونے دیا۔''(۶)

مظہر سلیم مجوکہ نے ادبی رسائل کی تاریخ کا مختصر جائزہ لیتے ہوئے ادبِ لطیف کی کارکردگی کو پیش کیا اور واضح کیا کہ 'صدیقہ بیگم نمبر' کی اشاعت دراصل صدیقہ بیگم کی خدمات کا اعتراف ہے۔ یہ شمارہ تین حصوں پر مشتمل ہے پہلے حصے کا عنوان نہیں ہے البتہ اس کا آغاز میر کے اس شعر سے کیا گیا ہے۔

بارِ دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

اس حصے میں ۴۱ مضامین پیش کیے گئے ہیں اس حصے کا پہلا مضمون صدیقہ بیگم کی آپ بیتی کا حصہ ہے جو ''ادبِ لطیف'' میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوئی مگر دو اقساط کے بعد اس کا تسلسل برقرار نہ رہ سکا اور ادارے نے '' کچھ یادیں، کچھ باتیں'' کے عنوان سے اس کا کچھ حصہ شمارے میں شائع کیا یہ حصہ صرف صدیقہ بیگم کی یادوں پر مشتمل نہیں بلکہ اُنکی شخصیت کا مکمل آئینہ دار اور عکاس بھی ہے۔ اُن کی طبیعت کی نفاست، خوش مزاجی، کام سے لگن، رشتوں کے نبھاؤ اور ادب کی خدمت کا ہر زاویہ ان مضامین میں نظر آتا ہے۔ مسعود اشعر نے ''ہنستا مسکراتا چہرہ صدیقہ بیگم'' کے عنوان سے مضمون تحریر کیا تو عطیہ سید نے اُنہیں سوز و سازِ ہستی قرار دیا، کشور ناہید، بشریٰ رحمان، سلطانہ مہر، ماہ پارہ، شہناز ہمایوں، صدف مرزا، آمنہ مفتی، سعدیہ کوکب قریشی، شاہین زیدی، ثویلہ انیس خان، ڈاکٹر فضلیت بانو، تمکنت کریم اور ڈاکٹر شگفتہ حسین نے صدیقہ بیگم کی یادوں کے نقش اُجاگر کیے۔ غلام حسین ساجد، طارق محمود، نیئر علی دادا، ڈاکٹر غلام شبیر رانا، امجد علی شاکر، حسین مجروح، بیدار سرمدی، امین کنجاہی، اثیر احمد خان، سید ظفر معین بلے، حسنین جمال، منصور احمد ملک، صدام ساگر اور محمد خالد چوہدری نے کہیں تو یادِ رفتگاں سے دلوں کو مہکایا تو کہیں اُنہیں ادبِ لطیف کی پرچارک کہا، کسی نے سرچشمہ ادبِ لطیف کہا تو کسی نے آپا سہیلی کے نام سے یاد کیا۔ حمیدہ شاہین نے ''بڑھاپا خوبصورت ہے'' کے عنوان سے اپنے خوبصورت خیالات کا اظہار کیا مختصر یہ کہ سارا حصہ صدیقہ بیگم کے جگمگاتے چہرے کا عکس ہے۔

اس شمارے کا دوسرا حصہ ''تحسین منظوم'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں نظم کی صورت میں ایوب خاور اور نجمہ منصور نے خراجِ تحسین پیش کیا۔ تیسرا حصہ ''تاثرات'' کے عنوان سے ہے جس میں ارشد نعیم، شہناز اعجاز الدین، راجو جمیل، سید راشد اشرف، آصف جیلانی اور نوید مرزا نے اپنے تاثرات پیش کیے اس شمارے میں انگریزی کے چار مضامین جو جاوید جبار، تیمور آغا اور آفتاب احمد نے پیش کیے۔ تیمور آغا نے نظم کی صورت میں دادِ تحسین دی ان تحریروں کے ساتھ ساتھ اس میں شامل صدیقہ بیگم کی اپنے دوستوں اور خاندان کے ساتھ خوبصورت تصاویر نے شمارے کو دلفریب بنا دیا ہے غرض یہ شمارہ صدیقہ بیگم کی کاوشوں کا بہترین اعتراف ہے اور حسین مجروح اور مظہر سلیم مجوکہ کیلئے اعزاز کا باعث بھی ہے۔

''نقوش'' کا اجرا بھی الف لیلہ داستان کا ایک قصہ نظر آتا ہے وہ شہزادہ جو ناشر کی حیثیت سے اس علمی و ادبی دنیا میں متعارف ہوا اور تختِ سلیمان اُس کا نصیب ٹھہرا، یہ شہزادہ محمد طفیل تھا۔ احمد ندیم قاسمی جب ''پھول''، ''تہذیب نسواں'' اور ''ادبِ لطیف'' کی ادارت کا کام سرانجام دیتے تھے تو اس دوران اُن کی ملاقات محمد طفیل سے ہوئی جو اپنے اشاعتی ادارے سے احمد ندیم قاسمی کی کتابوں کو شائع کرتے تھے مگر جب احمد ندیم قاسمی ادارت سے سبکدوش ہوئے تو کچھ عرصہ بعد احمد ندیم قاسمی اور محمد طفیل نے فیصلہ کیا کہ لاہور سے ایک اپنا پرچہ شائع کیا جائے تجویز کامیاب نکلی ناشر بنے محمد طفیل اور مدیر ٹھہرے احمد ندیم قاسمی اور ہاجرہ مسرور، یہ عرصہ ۱۹۴۸ء کا تھا اور ترقی پسند تحریک کا دور دورہ تھا اور چونکہ احمد ندیم قاسمی بھی اس تحریک کے زیرِ اثر تھے اس لیے وہ کہتے ہیں کہ بحیثیت ترقی پسند ادیب میں نے ''نقوش'' کو ترقی پسند ادب کا ترجمان بنا دیا(۷) مگر محمد طفیل اور احمد ندیم قاسمی میں نظریاتی اتفاق نہ ہو سکا اور ادارت سید وقار عظیم کے ہاتھوں میں پہنچ گئی اب کی بار نقوش کا نقطہ نظر یوں واضح ہوا:

> ''ادب کے سرچشمے زندگی ہی سے پھوٹتے ہیں زندگی سے بے تعلق ہو کر ادب بے معنی ہے۔ لیکن ادب کو زندگی کی مصوری اور ترجمانی کرتے وقت روایتی اور فنی لطافتوں سے بے نیاز نہیں ہونا چاہیے۔ ''نقوش'' ماضی کے نقوش کا امین اور حال کے تقاضوں کا پاسبان ہے۔''(۸)

اب نقوش جمالیاتی اقدار کا پاسبان بنا تو محمد طفیل کو یہ بھی گوارا نہ ہوا اور اٹھارہ پرچوں کے بعد اس کی ڈور محمد طفیل نے خود سنبھال لی اب اس کا ناشر ہی اس کا مدیر ٹھہرا اور پرچہ علامت بنا۔

احمد ندیم قاسمی کہتے ہیں:

> ''یہ دیکھ کر اب ''نقوش'' کو خود طفیل صاحب مرتب کریں گے مجھے تشویش ہوئی .....میری یہ تشویش ''نقوش'' کے ایک دو شماروں کے بعد ہی نہ صرف ختم ہوگئی بلکہ تحسین میں بدل گئی اور اس کے بعد جو انہوں نے نقوش کے خاص نمبروں کا سلسلہ شروع کیا تو ایک مجھے ہی نہیں بڑے بڑوں کو علی الاعلان تسلیم کرنا پڑا کہ اتنے بڑے اور اہم علمی و ادبی ذخائر کو قرینے کے ساتھ ایک لڑی میں پرونا اور انہیں تاریخ ادب اُردو کا ایک ناگزیر حصہ بنا دینا کسی ایسے آدمی کا کام نہیں ہے جو یونہی محض از راہ تفنن ایک رسالے کی ملکیت کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے اس کی ادارت کرنے بیٹھ جائے۔''(۹)

اور پھر نقوش اور محمد طفیل ایک جان ایسے ہوئے کہ محمد طفیل نہ رہے ''محمد نقوش'' امر ہو گئے۔ محمد طفیل کی زیرِ ادارت یہ سلسلہ ۱۹۵۱ء سے ۱۹۸۶ء تا دمِ آخر جاری رہا۔ اس طویل عرصے میں نقوش نے ایسے ایسے معرکہ سر کیے کہ علم و ادب کی دنیا انگشت بدنداں رہ گئی یہ محمد طفیل کی کاوش نہیں کڑی ریاضت تھی اس کڑی ریاضت کے صلے میں جاوید طفیل نے قلمی معاونین کے ساتھ مل کر دو ضخیم جلدوں میں ''محمد طفیل نمبر'' شائع کیا۔ جاوید طفیل کہتے ہیں:

> ''نقوش ہی تو ہمارا سب سے قیمتی اثاثہ ہے.....والد محترم کی ۳۵ سالہ ریاضت کا نتیجہ ہماری شناخت اور پہچان، اس طرح نا قابل یقین قیمت کی ادائیگی کے بعد نقوش کی ذمہ داری میری طرف منتقل ہوئی۔''(۱۰)

''محمد طفیل نمبر'' کی دونوں جلدیں جولائی ۱۹۸۷ میں شائع ہوئی پہلی جلد حصہ اول شمارہ نمبر ۱۳۵ جولائی ۱۹۸۷ میں شائع ہوئی ''محمد طفیل نمبر'' محمد طفیل (محمد نقوش) کی وفات جو ۱۹۸۶ء میں ہوئی کے بعد منظر عام آیا اس کے مدیر جاوید طفیل تھے اور ادارہ فروغ اُردو لاہور کے زیر اہتمام شائع ہوا یہ جلد ۹۱۶ صفحات پر مشتمل ہے اس کا اداریہ ''طلوع'' کے عنوان سے ''محمد طفیل'' کے نام سے شائع ہوا۔

یہ شمارہ پانچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا پہلا حصہ شخصیت کے عنوان سے ہے جس میں بیس اہل قلم نے محمد طفیل کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ دوسرا حصہ غیر مطبوعہ تحریریں کے عنوان سے ہے اس میں محمد طفیل کی تحریریں تین عنوانات، ناچیز، روز نامہ، سفر نامہ کے تحت بیان کی گئی ہیں والدین بہن بھائی، شادی، بیوی، اولاد، بیٹے کی شادی خانہ آبادی کا دن وقت سعد، 'ادارہ فروغ اُردو اور نقوش کی ابتدا' نقوش اور زندگی کے تمام لمحات کی تفصیل ہے۔ 'روز نامچہ' میں روز کے کام شامل ہیں یہ روز نامچہ ۲۱ جولائی ۱۹۸۴ سے ۲۰ دسمبر ۱۹۸۴ء تک کا ہے۔ تیسرا حصہ نامہ ہے محمد طفیل کے حج پر جانے کا، یہ سفر ۱۳ اگست ۱۹۸۵ء بروز منگل سے شروع ہو کر ۱۲ ستمبر ۱۹۸۵ تک کا ہے جب پاکستان روانگی ہو رہی تھی۔ اس کے بعد 'نقوش اور اس کے اہم نمبر' کے عنوان سے جو حصہ پیش کیا گیا اس میں پہلے چار تعریفی مضامین ہیں اور پھر 'نقوش' کے افسانہ، غزل، شخصیات نمبر، مکاتیب نمبر، لاہور نمبر، آپ بیتی نمبر اور دیگر نمبر کے اشاریے اور مختلف ناقدین کے تجزیے ہیں۔ 'طلوع' کے عنوان سے جو حصہ پیش کیا گیا اُس میں ۱۹۵۲ء سے جون ۱۹۸۵ء تک کے اداریے ہیں جو 'طلوع' کے عنوان سے شائع ہوئے ان میں سے چیدہ چیدہ پیش کیے گئے ہیں اس کے علاوہ محمد طفیل کی عکسی تحریریں بھی شامل ہیں۔ 'مکاتیب محمد طفیل' میں ان کے دوستوں کے نام خطوط ہیں اور ۱۶۳ دوستوں کے نام درج ہیں 'طلوع' اور خطوط کی روشنی میں محمد طفیل کے اسلوب کا جائزہ لیا گیا ہے۔

اکبر حیدری کاشمیری ان کے اسلوب تحریر کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''محمد طفیل کے قلم میں جادو کی تاثیر تھی نقوش کے ہر نمبر میں ان کی دو اسپیشل تحریریں ہوتی تھیں۔ ۱) 'طلوع'، ۲) 'اس شمارے میں' ان دونوں تحریروں میں وہ ایسے خوبصورت اور معنی خیز چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال کرتے تھے جن پر مجھے انتہائی حیرت ہوئی تھی ان دونوں تحریروں کا اندازِ بیان دلچسپ اور حیرت انگیز ہوتا، طرز اسلوب کی یہ شان ان کے خطوط اور مضامین میں بھی جلوہ گر ہے اور اس فن میں وہ صاحب طرز اور منفرد ہیں۔''(۱۱)

'نقوش' کا 'محمد طفیل نمبر' جلد دوم شمارہ نمبر ۱۳۵ جولائی ۱۹۸۷ میں شائع ہوا اس کے مدیر جاوید طفیل تھے یہ شمارہ ادارہ فروغ اُردو لاہور کے زیر اہتمام شائع ہوا نقوش کا یہ شمارہ آٹھ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا یہ شمارہ جلد اول کا تسلسل بھی ہے اور اپنی بات کا اختتام بھی۔ اس کا پہلا حصہ 'چند کرم فرما' کے عنوان سے ہے جس میں محمد طفیل کے خاکے کے علاوہ سات شخصیات کے خاکے پیش کیے گئے ہیں دوسرا حصہ 'محمد طفیل اور ان کے خاکے' کے عنوان سے ہے جس میں آٹھ ادیبوں نے محمد طفیل کے خاکے لکھے ہیں۔ 'انتظار یہ' اور 'انتخابِ عنوان' سے جو حصے پیش کیے گئے اس میں محمد طفیل کے حوالے سے محبت اور خلوص بھری باتیں، یادیں اور ان کے وفات کے بعد رسائل اور اخبارات نے جو تراشے شائع کیے، تعزیتی تقریبات منعقد

ہوئیں اور انکی شخصیت کے حوالے سے جو اظہار خیال کیے گئے شامل ہیں 'منظومات' میں منظوم خراج تحسین ہے۔'قطعات تاریخ' میں طفیل کی وفات کی تاریخ کے قطعات کہے گئے اور 'مادہ ہائے تاریخ وفات' سن ہجری اور سن عیسوی کے تحت نکالی گئی۔

ان دو جلدوں میں تین سو سے زائد اہل قلم نے محمد طفیل کے بارے میں اپنے تاثرات پیش کیے جاوید طفیل نے جلد اول کے اداریے میں مولوی عبدالحق کے ان الفاظ کو پیش کیا جو انہوں نے ۱۹۵۶ء کے شخصیات نمبر پر تبصرہ کرتے ہوئے کہی:

''اب صرف ایک ہی شخصیت باقی رہ گئی ہے جو عجیب و غریب ہے اس کا لکھنے والا ایک نہیں ہو سکتا کئی ہوں گے عجب نہیں کسی روز پورا نمبر آپ ہی کی شخصیت پر نکلے۔''(۱۲)

'نقوش' نے علم و ادب کی دنیا میں جس قدر محبت پائی شاید ہی کسی رسالے کا مقدر ہو کیونکہ اس کا مقصد کاروبار نہ تھا معیار تھا جو مخلصانہ کاوشوں اور بڑی ذمہ داریوں کے ساتھ پروان چڑھنا تھا سو، محمد طفیل نے اسے پورا کیا۔اس رسالے کی ایک بہت خوبی اس کے اداریے ہیں جو دو طرح کے عنوانات کے ساتھ شائع ہوئے ایک 'طلوع' دوسرا 'اس شمارے میں'، 'طلوع' محمد طفیل کی انشا پردازی کا بہترین نمونہ ہے کہ محمد طفیل خوبصورت نثر تحریر کر سکتے ہیں 'نقوش' نے اُردو کے ہر ادیب کو اپنے سینے میں جگہ دی اور رجعت پسندی اور ترقی پسندی کے تفرقات کو ختم کیا۔اتنی بڑی جدوجہد کے صلے میں جاوید طفیل نے جولائی ۱۹۸۷ میں دو جلدوں میں 'محمد طفیل نمبر' شائع کیا اسکے مدیر جاوید طفیل تھے۔ یہ دونوں جلدیں ۱۸۰۴ صفحات پر مشتمل تھیں۔اس سے ان کے لکھنے والوں کی تعداد کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ان میں کوئی بھی ایسا نہیں تھا جسے محمد طفیل سے کوئی گلہ یا شکایت ہو۔

'نقوش' کے معاملے میں محمد طفیل کے شائع کردہ اور زیر ادارت کس کس شمارے کی تعریف کی جائے کہ ہر شمارہ ہی سنگِ میل ہے ہر شمارہ ہی قیمتی اثاثہ اور دستاویز ہے وہ نسخے اور مخطوطے جسے اکابر اہل قلم تلاش بسیار کے بعد ناکام ہو جاتے ہیں یہ الف لیلیٰ کا کردار حاضر ہوتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ اپنی زنبیل میں ہاتھ ڈالتا ہے اور اُسے نقوش کے شمارے میں شائع کر دیتا ہے دنیا حیراں ہو جاتی ہے۔ادب کی دنیا اور خصوصاً رسائل و جرائد کی دنیا اب ایسے ہی "محمد طفیل" کی تلاش میں ہے لیکن:

ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

احمد ندیم قاسمی نے ۱۹۶۳ء میں سہ ماہی رسالہ 'فنون' کا اجرا کیا۔احمد ندیم قاسمی کی ادارت میں شائع ہونے والے اس رسالے نے بہت جلد قارئین کو اپنی جانب متوجہ کر لیا وہ اس لیے کہ اس رسالے کا مدیر محض مدیر نہ تھا بلکہ ایک بڑا ادیب بھی تھا جس نے فنون کو ایک معتبر رسالہ بنا دیا۔ یہ رسالہ احمد ندیم قاسمی کی گود میں ہی پروان چڑھا یہیں اُس نے عالم شباب بھی دیکھا لیکن اس سارے عرصے میں اسکے معیار میں کہیں کمی نہیں آئی۔ مارچ اپریل ۲۰۰۶ شمارہ نمبر ۱۲۶، احمد ندیم قاسمی کا مرتب کردہ آخری شمارہ تھا احمد ندیم قاسمی اپنی آخری سانس تک 'فنون' سے مخلص رہے یہاں تک کہ جب بستر مرگ پر تھے تو بھی ہدایات جاری تھیں بلکہ بقول ڈاکٹر ناہید قاسمی:

''ندیم صاحب نے اگلے 'فنون' شمارہ ۱۲۷، کا ۷۵ فی صد سے زائد کمپوز کروالیا تھا صرف ۲۵ فیصد سے کم حصہ (یعنی شاعری) کو ابھی کمپوز کروانا تھا انہوں نے اس کے ٹائٹل کیلئے نفیسہ کو ہدایات بھی

دے دی تھیں کہ یہ ٹائٹل امید بھرا ہو۔"(۱۳)

لیکن اس کے بعد زندگی نے اُن سے وفا نہ کی اور ناہید قاسمی کے الفاظ میں جو تخلیقات 'فنون' کے لیے اکٹھی کی گئیں تھی منصورہ احمد نے اپنا رسالہ 'مونتاج' شائع کر دیا اور شمارہ ۱۲۷ کا تمام مواد اطلاع دیے بغیر مونتاج میں شامل کر دیا۔(۱۴)

'فنون' نے اپنا پہلا شخصیت نمبر غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر ۱۹۶۹ء میں 'غالب نمبر' کے عنوان سے شائع کیا احمد ندیم قاسمی نے اپنے دور ادارت میں 'فنون' کے صرف چار شخصیات نمبر شائع کیے۔ احمد ندیم قاسمی کی وفات کے بعد اُن کے نواسے نیئر حیات قاسمی نے آگے بڑھ کر 'فنون' کو سنبھال لیا اور شمارہ ۱۲۸، سے نئے سفر کا آغاز کیا نیئر حیات قاسمی نے ۲۰۱۶ء میں 'احمد ندیم قاسمی صدی نمبر' دو ضخیم جلدوں میں شائع کیا۔ ۲۰۱۶ء کو 'احمد ندیم قاسمی صدی نمبر' کا نام دیا اور دونوں جلدیں شمارہ نمبر ۱۴۰، ۱۳۹ جولائی تا دسمبر ۲۰۱۶ء اور جنوری تا دسمبر ۲۰۱۷ء کے تحت شائع کیں جلد اول ۸۶ ۷ اور جلد دوم ۱۰۴۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ اسکے مدیر نیئر حیات قاسمی اور مدیر اعزاز ڈاکٹر ناہید قاسمی ہیں جبکہ دونوں جلدوں پر یہ بھی تحریر کیا کہ 'میرِ کاروانِ فنون احمد ندیم قاسمی'۔ یہ حروف احمد ندیم قاسمی کیلئے بہت بڑا اعزاز ہیں۔

'فنون' کا 'احمد ندیم قاسمی صدی نمبر' ۲ جلدوں میں شمارہ نمبر ۱۳۹۔۱۴۰، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۶ء اور جنوری تا دسمبر ۲۰۱۷ء میں شائع ہوا۔ جلد اول ۸۷ ۷ صفحات پر مشتمل ہے۔ جلد اول کا دیباچہ تین حصوں پر مشتمل ہے۔ 'حروف اول' کے عنوان سے 'فنون' کے مختلف شماروں کے بارہ اداریے شامل کیے گئے ہیں 'فنون' جو ناہید قاسمی کے الفاظ میں احمد ندیم قاسمی کے تقریباً سوا سو یادگاریوں میں سے ایک خوبصورت، خوب سیرت مختصر سا انتخاب ہے۔ ان اداریوں کا آغاز ۱۹۶۳ء سے ہوتا ہے اور ۲۰۰۶ء تک کے اداریوں کا انتخاب شامل ہے۔ اور اس کے علاوہ 'تہذیب کی ابجد' کے عنوان سے احمد ندیم قاسمی نے جو آخری اداریہ ۲۰۰۶ء میں لکھا اس کا اقتباس بھی شامل ہے۔

اداریہ کسی بھی رسالے کے فکری و تخلیقی رجحانات اور مدیر کے نظریات کے عکاسی و ترجمانی کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ مدیر رسالہ اس کے ذریعے اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا ہے۔ رجحانات اور رویوں کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کی تاریخ کے اہم حوالوں کا بھی اظہار ہے۔

'فنون' کے موجودہ مدیر نیئر حیات قاسمی ہیں جو احمد ندیم قاسمی کے نواسے اور مدیر اعزاز ڈاکٹر ناہید قاسمی کے صاحبزادے ہیں۔ انہی کی ادارت میں 'احمد ندیم قاسمی کا صدی نمبر' ۲ جلدوں شائع ہوا۔ نیئر حیات قاسمی نے اداریے پیش کرنے کی جو کاوش کی ہے وہ قابل تعریف ہے۔ اس سے پہلے کسی رسالے نے اس طرح جائزہ نہیں لیا۔ 'فنون' کے اس شمارے میں پیش کیے جانے والے اداریے بھی احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کا مکمل اظہار ہیں۔ جس طرح وہ خود ہمہ جہت شخصیت تھے اسی طرح انہوں نے 'فنون' کیلئے بھی صنف کی بھی حد بندی مقرر نہیں کی۔ انہوں نے 'سہ ماہی فنون' کے پہلے شمارے کے آغاز میں یہ واضح کر دیا کہ 'فنون' کو اپنے نام کی لاج بھی رکھنا ہے اس لیے یہ رسالہ شعر، افسانہ اور تنقید کیلئے وقف نہیں رہے گا بلکہ فنون لطیفہ کے ان تمام شعبوں کی ممکن حد تک نمائندگی کرے گا جن سے ملکوں کی تہذیبیں صورت پذیر ہوتی ہیں۔(۱۵)

احمد ندیم قاسمی نے 'فنون' کے کنویں سے ہر پیاسے کو پانی پلایا اور اس کا بھرم ہر اس ادیب نے بھرا جو اس سے فیض یاب ہوا۔ بہت سے جو ہر قابل سامنے آئے اور اس کا اظہار انہوں نے ۱۹۶۶ء کے اداریے میں 'نئے ادیب، شاعر اور نئے اہل قلم' کے عنوان سے کیا۔ ۱۹۷۳ء میں شائع ہونے والے شمارے کے اداریے میں 'آزادی اظہار اور اختلاف رائے' کے حوالے سے جس طرح بات کی وہ ان کے ایک نڈر اور بے باک مدیر کی دلیل ہے۔ اس وقت کی سیاست نے جس طرح اہل قلم کو متاثر کیا اس اداریے میں اس کا بھرپور اظہار ہے۔ انہوں نے اپنے اداریوں میں 'ادبی رسائل کے مسائل' ان کی اہمیت اور انہیں معقول تعداد میں پرنٹ کیلئے مطلوبہ سامان درکار نہ ہونے کی صورت میں بھی مسائل سے آگاہ کیا۔ اس میں 'فنون' کے حالات پر بھی بات کی۔ فنون پر تنقید کرنے والوں کو بھی تسلی بخش جواب دیا لوگوں پر واضح کیا کہ فنون آج بھی ادبی تخلیق کے معیار کی کسوٹی ہے۔ انہوں نے اپنے اداریے میں ایک بڑا اہم پہلو کہ 'فنی تخلیق کے مخاطبین' کون ہیں؟ انہیں فنکار کی حوصلہ افزائی کس طرح کرنی چاہیے؟ فن کار فن کی دنیا میں انقلاب کس طرح لاتا ہے؟ اور فنی تخلیق کے معیار کو بڑھاتے ہوئے اسے معاشرے کیلئے کس قدر مفید بناتا ہے؟ ''ایک ذاتی وضاحت'' کے عنوان سے جو اداریہ لکھا اس میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت کی کہ میں اعلان کرتا ہوں کہ میرا یا میرے احباب کا یا میرے رسالے کا کوئی گروپ نہیں .....اگر مجھے زندہ رہنا ہے تو میرا لفظ مجھے زندہ رکھے گا۔ اگر اس لفظ میں جان نہیں ہے تو میں کیوں کسی کو یاد رہوں گا چنانچہ میری شخصیت کی کسوٹی وہ لفظ ہے جو میرے فن میں وارد ہوتا ہے۔ (۱۶)

اس کے علاوہ ''ادب، عہد بہ عہد رواں دواں''، ''اہل قلم سے شعور کا مطالبہ'' اشاعت کے چالیس برس مکمل ہوئے۔ ''عالمی دھاندلی پر احتجاج'' انسانی شرف کی بحالی اور تہذیب کی ابجد میں بھی کئی ایک عالمی اور انسانی موضوعات پر قلم اٹھایا اور معاشرتی حقائق کی ترجمانی کی۔ ان اداریوں سے احمد ندیم قاسمی صرف ایک مدیر کی حیثیت سے ہی نہیں بلکہ ایک بہترین تجزیہ کار کی صورت میں بھی سامنے آتے ہیں۔

دیباچے کا دوسرا حصہ ''حرف ثانی'' کے عنوان سے نیئر حیات قاسمی نے لکھا ہے اور تیسرا حصہ ''بین السطور'' کے عنوان سے ڈاکٹر ناہید قاسمی نے لکھا۔ نیئر حیات قاسمی چونکہ مدیر اعلیٰ ہیں۔ اس لیے ان کا اداریہ پہلے رکھا گیا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ''بین السطور'' کا تسلسل ''حرف ثانی'' ہے۔ ''بین السطور'' ہمیں بتاتا ہے کہ جب ۲۰۰۶ء میں احمد ندیم قاسمی نے وفات پائی تو ''فنون'' کا شمارہ نمبر ۱۲۶ شائع ہوا تھا۔ اور اگلے شمارے کا ۷۵ فیصد کام مکمل ہو چکا تھا۔ مگر وہ ''فنون'' کے عنوان سے نہیں بلکہ الگ رسالے کی شکل میں ''مونتاج'' کے عنوان سے سامنے آیا اس کا اظہار ڈاکٹر ناہید قاسمی نے اس طرح سے کیا:

> ''ابا جی کے دوسری دنیا میں منتقل ہو جانے کے بعد بھی ادبا اور شعراء کی طرف سے ''فنون'' کیلئے فنون تخلیقات ''فنون'' کے اسی دفتر بھجوائی اور پہنچائی جاتی رہیں۔ ''فنون'' کیلئے بھجوائی ان چیزوں میں سے بیشتر ہمارے علم میں لائے بغیر ''مونتاج'' کے پہلے شمارے ''نذر ندیم'' میں شامل کر لیے گئے۔ اسے بجا طور پر ہم ''فنون'' ہی کا شمارہ نمبر ۱۲۷ لکھتے اور شمار کرتے ہیں۔'' (۱۷)

ان کی زیر ادارت شائع ہونے والے شماروں کے ساتھ ساتھ واضح رہے کہ (مونتاج) منصورہ احمد جو ندیم قاسمی

کی منہ بولی بیٹی تھیں نے نکالا تھا۔'فنون' کا شمارہ نمبر 128 سے فنون کی ادارت ڈاکٹر ناہید قاسمی کے بیٹے نیئر حیات قاسمی نے سنبھال لی۔اور'فنون' کا وہ سفر جو مختصر وقت کے لیے تھم سا گیا تھا ایک نئے عزم اور جوش و جذبے کے ساتھ رواں دواں ہو گیا۔'فنون' کی باگ ڈور اب ایک ایسے نوجوان کے ہاتھوں میں ہے جو احمد ندیم قاسمی کی گود میں پروان چڑھا جس کا شعر و ادب کا ذوق بھی عمدہ ہے اس کا انداز 'حرف ثانی' میں درج ان الفاظ سے بھی ہوتا ہے۔

''ایسا ہی ایک جیتا جاگتا انسان روشن فکر سے جگمگاتا ذہن احساس کی شدت سے دھڑکتا دل، ہمدرد اور مددگار انسان، احمد ندیم قاسمی کی دلکش شناخت اوڑھے سرد مہری کے جاڑے میں محبتوں اور عقیدتوں کی گرمی میں، ذاتی عناس کے حبس میں اپنوں کی جدائی کی خزاں میں اور امید کی مہکتی فضا میں غرضیکہ ہر موسم میں نو دہائیوں تک چوپالِ زیست پر براجمان رہا۔''(۱۸)

احمد ندیم قاسمی نے چار دہائیوں میں اپنی بے لوث محنت سے فنون کو اعلیٰ معیار تک پہنچایا۔اپنی ذمہ داری کو بہترین طریقے سے نبھایا۔وہ مشعل جو احمد ندیم قاسمی نے جلائی اس کی آب و تاب میں اضافے کیلئے اب نیئر حیات قاسمی اپنے پورے عزم کے ساتھ سرگرم عمل ہیں۔

'احمد ندیم قاسمی صدی نمبر' کی اس پہلی جلد کو بارہ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔پہلا حصہ 'حمد و نعت' کا ہے اس میں احمد ندیم قاسمی کی لکھی گئی حمد و نعتیں شامل ہیں۔دوسرا حصہ 'دو نہایت اہم اور یادگار ملی نغمے' ہے اس میں وہ دو قومی نغمے شامل ہیں جو ۱۳/اور ۱۴/اگست ۱۹۴۷ء کی درمیانی شب ریڈیو پاکستان سے نشر کیے گئے تھے۔تیسرا حصہ 'ارض وطن' کے عنوان سے ہے۔جس میں ۱۹ ملی نغمے شامل ہیں۔'مضامین و مقالات' کے عنوان سے جو چوتھا حصہ پیش کیا گیا ہے اس میں احمد ندیم قاسمی کے فن اور شخصیت پر لکھے گئے مضامین ہیں۔پانچویں حصہ 'تجزیے' کے عنوان سے ہے۔جس میں احمد ندیم قاسمی کے شعری اور افسانوی مجموعے ان کے ناولٹ 'اس رستے پر' اور مکاتیب کا مجموعہ 'آدھی ملاقات' پر تجزیے پیش کیے گئے ہیں۔ ندیم کی کتابوں سے متعلق کچھ اولین تجزیاتی تبصرے میں احمد ندیم قاسمی کی کتابوں پر کچھ ناقدین کی اولین آراء ہیں۔تشکیلی دور کی اہم یادگار، میں محمد حسن عسکری کے ۳۳ خطوط ہیں جو مع عکس پیش کیے گئے ہیں۔یہ خطوط شائع ہونے سے رہ گئے تھے۔جو ان کے آبائی گھر سے بہت برسوں بعد دستیاب ہوئے تو انہیں اس صدی نمبر میں شامل کیا گیا۔جس کی مکمل تفصیل ''بین السطور'' میں ڈاکٹر ناہید قاسمی نے دی ہے۔احمد ندیم قاسمی کے تصویری عکس ''عکس ندیم'' میں شامل ہیں۔''ہمہ جہت ندیم (قند مکرر)'' میں بھی احمد ندیم قاسمی کے فن اور تخلیقات کے حوالے سے مضامین ہیں جن میں کچھ نئی تحریریں ہیں اور کچھ دیگر رسائل سے اکٹھی کی گئی ہیں۔''خاکے'' میں احمد ندیم قاسمی کے شخصیت کے حوالے سے دو خاکے پیش کیے گئے ہیں۔نذرِ ندیم (غزلیں) میں احمد ندیم قاسمی کو خراجِ تحسین پیش کرنے کیلئے غزلیات اور ''گل پاشی'' کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔دو حصوں میں نظمیں ہیں یہ نظمیں بھی دو حصوں میں تقسیم کی گئی ہیں۔پہلے حصے میں وہ نظمیں ہیں جو صدی نمبر شائع ہونے سے نذرِ ندیم کے حوالے کی گئیں دوسرے حصے (ب) میں وہ نظمیں شامل ہیں جو خصوصاً اسی موقع سے مناسبت کے حوالے سے کی گئی تھیں۔تیسرے حصے میں نیئر حیات قاسمی نے افسانوی انداز میں ندیم کون؟ (افسانہ) کے عنوان سے احمد ندیم کا تعارف کروایا۔

''ندیم کا صدی نمبر'' کی جلد دوم نیئر حیات قاسمی کا قابلِ قدر کارنامہ ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ 'فنون' کا 'احمد ندیم قاسمی نمبر' باقی خصوصی شماروں میں ایک کلیدی حیثیت اختیا کر گیا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ جلد دوم سولہ بڑے عنوانات کے تحت پیش کی گئی ہے اور ۱۰۴۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ حمد اور نعت کے بعد 'ندیم دو نہایت اہم کلیدی خطبے' کے عنوان سے احمد ندیم قاسمی کی وہ تقریریں شامل کی گئی ہیں جو انہوں نے ۱۹۸۰ء اور ۱۹۸۵ء میں منعقد ہونے والے ادیبوں کی کانفرنسوں میں بطور کلیدی خطبے کے پڑھی تھیں یہ صرف تقریریں یا خطبے ہی نہ تھے بلکہ ایک ادیب کا جرات مندانہ اظہار بھی تھا جو حاکم وقت کے سامنے علی الاعلان کیا گیا۔ ''روزنِ در سے'' کے عنوان کے تحت پانچ بڑے ادیبوں کے مضامین پیش کیے گئے۔ ''ندیم خزینے'' جلد دوم کا بہترین حصہ ہے اس میں احمد ندیم قاسمی کی غزلیات یا افسانوں کے انتخاب کے بجائے احمد ندیم قاسمی کے خیالات کا اظہار ان کے مختلف کتابوں کے دیباچوں، پیش لفظ، انتساب، روزنامہ جنگ میں شائع ہونے والے تنقیدی مضامین اور کچھ فکاہی کالموں کا انتخاب شامل کیا گیا ہے اس انتخاب سے نہ صرف مدیر کی بلیغ نظری کا قائل ہونا پڑتا ہے بلکہ احمد ندیم قاسمی کے ادبی معیارات، نظریات، رجحانات، تنقیدی صلاحیتیں خود اپنے معتبر ہونے کا لوہا منوا رہی ہیں۔ ''نایاب ندیم'' میں جو یادیں، تاثرات اور تحریریں شامل کی گئی ہیں وہ واقعی نایاب ہیں۔ اس میں ان کی آپ بیتی جیسے مضامین کے علاوہ مختلف کالجز میں بحیثیت مہمان خصوصی جو تقاریر کیں وہ بھی شامل ہیں۔ ان میں گورنمنٹ ایجوکیشن کالج برائے خواتین لاہور میں یونین کی حلف وفاداری کی تقریب، کالج میگزین کا اجراء اور نگارا ایوارڈ جیسی تقاریب میں شرکت کا بیان ہے۔ اہل قلم کانفرنس میں شرکت پر احمد ندیم قاسمی پر جو ایک لاکھ روپے حکومت سے امداد لینے کا الزام لگایا۔ اس کی بھی واضح تردید ہے۔ اور مزید یہ کہ ایک پورا شاندار عہد اور اس میں ہر لحہ سرگرم متحرک اور فعال ندیم ان تحریروں میں نظر آتا ہے۔ اس میں احمد ندیم قاسمی کے تین نامکمل غیر مطبوعہ افسانے اور نامکمل ناول ''پت جھڑ'' کا ایک باب بھی شامل ہے۔

''عکس ندیم'' میں احمد ندیم قاسمی کی احباب رشتہ داروں کے ساتھ تصاویر کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ندیم صدی تقریبات کی تصاویر بھی شامل ہیں۔ ''تاثرات'' میں مختلف ناقدین کی آراء شامل ہیں جو احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کو مدنظر رکھتے ہوئے دی گئی ہیں۔ ''یادداشتیں'' یادوں کے جھروکے ہیں جو چند احباب نے تخلیق کیے ''نوادرات ندیم'' میں احمد ندیم قاسمی کی تحریروں کا عکس ہے۔ مدیر رسالہ نے اسے بڑی محنت کے ساتھ تلاش کر کے شائع کیا جو محققین کیلئے بنیادی ماخذ کا درجہ اختیار کر گیا۔ ''ندیم گفتگو'' میں احمد ندیم قاسمی سے کیے گئے مکالمے اور انٹرویوز کو شامل کیا گیا ہے۔ ''خطوط'' میں مختلف ادیبوں کے نام احمد ندیم قاسمی نے جو خط تحریر کیے اور کچھ خطوط جو بنام احمد ندیم قاسمی آئے ان کو شائع کیا گیا۔ ''بچوں کا ندیم'' میں احمد ندیم قاسمی کے کچھ بچپن کے واقعات اور چند مزاحیہ نظمیں شامل ہیں۔ ''پنجابی دریچہ'' میں احمد ندیم قاسمی کے پنجابی مضامین پیش کیے گئے ہیں جو پنجابی تخلیق کاروں کے فن پر جائزے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ احمد ندیم قاسمی کا پنجابی کلام میں بھی شامل ہے۔ ''ندیم صدی تقریبات'' میں ندیم صدی ۲۰۱۶ء میں جتنی قومی اور بین الاقوامی سطح پر تقریبات ہوئیں رسائل نے جو خصوصی نمبر نکالے ان سب کا جائزہ لیا گیا۔ ایک بہترین ''ندیم کوائف نامہ'' اور شجرہ نسب جو حضرت علی مرتضٰی سے جا ملتا ہے بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس ضخیم جلد میں ''ندیم کا صدی نمبر'' کا انگریزی حصہ بھی ہے۔ جس میں احمد ندیم قاسمی کے فن اور شخصیت کے حوالے سے ۲۱، انگریزی مضامین پیش کیے گئے ہیں۔ جب کہ دو انگریزی مضامین

احمد ندیم قاسمی کے بھی شامل کیے گئے ہیں۔ یہ انگریزی حصہ سب ایڈیٹر حسن رحمان نے مرتب کیا۔

'فنون' کی یہ دونوں جلدیں اس بات کی گواہ ہیں کہ 'فنون' نے ادب کی دنیا میں جو نمایاں مقام حاصل کیا جن تخلیق کاروں کو اس شمارے کے ذریعے دنیا کے ادب میں متعارف کروایا اور فنون کے لیے احمد ندیم قاسمی نے جو خدمات سرانجام دیں اسے اُردو دنیا کس طرح بھلا سکتی ہے۔ ۱۹۶۳ء سے لے ۲۰۰۶ء تک جن غزلوں، افسانوں اور مضامین کے ذریعے احمد ندیم قاسمی نے ایک بلند معیار قائم کیا جو انفرادیت کا حسن اس میں پیدا کیا وہ ہمیشہ 'فنون' اور احمد ندیم قاسمی کو زندہ رکھے گا۔

'فنون' کیلئے یہ بھی بہت اعزاز کی بات ہے کہ اسے احمد ندیم قاسمی کے بعد ایسے مدیروں کا ساتھ نصیب ہو گیا جس نے اس کے علمی و ادبی معیار کو برقرار رکھا۔ ادبی ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کیا ذہنی ضروریات کی تکمیل بھی کی اور احمد ندیم قاسمی کی روایت کو حسن و خوبی کے ساتھ آگے بڑھا رہے ہیں۔

ان مدیران کے شخصیات نمبر پر جائزے سے ایک بات واضح ہے کہ یہ مدیر اپنی ذات میں خود ایک گلستان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جن میں علم و ادب کے صد ہا رنگ موجود ہیں جنہیں وہ اپنے شماروں میں نئے رنگ ڈھنگ سے پیش کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ محبت، خلوص، ایثار اور قربانی کے صحیفے ہیں جن کی بدولت ان کے شمارے ارتقا کی منازل طے کرتے ہیں۔ یہ حیات علم کے مرقعے ہیں جن کی تصویریں ان کے مرتب کردہ جریدوں میں نظر آتی ہیں۔ یہ اپنی محبت سے اپنے نئے لکھنے والوں کے دل و دماغ اور روحوں کو روشن کرتے ہیں یہ ایسی دلنواز، دلکش محفل بن جاتے ہیں جس کا ماحول رنگین اور پر طرب ہوتا ہے چاہے خود دل فگار ہوں لیکن دوسروں کے لیے فضل کردگار بن جاتے ہیں۔ وہ جریدوں کا اجرا کرتے ہیں اور سب کو فیض پہنچاتے ہیں مگر پھر کوئی انہیں گناہ گار ٹھہراتا ہے کوئی پارسا، مگر حقیقت میں وہ اپنی کرنوں سے ادب کی سبھی دشناؤں کو روشن کر اجاتے ہیں اس لیے محض اُن کے لیے ایک 'شخصیت نمبر' شائع کرنا اُن کی خدمت کا حق ادا کرنا نہیں ہے یہ وہ باہمت مدیر ہوتے ہیں جو اپنے 'افکار'، کا 'صحیفہ' سب پر وا کرتے ہیں۔ اپنے 'فنون' کے 'نگار' اور اُن کے 'نقوش'، 'لطیف ادب' کے پیرائے میں بیان کرتے ہیں اور صلائے عام دیتے ہیں۔ جو سماج کے اندھیروں میں اُمید کا 'ماہِ نو' بن کر اُبھرتے ہیں۔ جو تخلیق کاروں کو 'ارتقا' کی سیڑھی فراہم کرتے ہیں۔ جو 'ادبیات' کے ایسے 'ساقی' ہوتے ہیں جو اپنے جام سے سب کو لطف اندوز کرتے ہیں اور ادب کی سچی بے لوث خدمت کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ شگفتہ حسین، ماھنامہ ادب لطیف کی ادبی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ ،مقالہ برائے پی ایچ ڈی مملوکہ: بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۱۹۹۶ء، ص ۱۴

۲۔ ایضاً، ص ۵۳

۳۔ صدیقہ بیگم، آخری بات، مشمولہ: ادب لطیف ،مرزا ادیب نمبر (کراچی: ۱۹۹۱ء)، جلد ۵۶، شمارہ ۶، ص ۹۷

۴،۵۔ جیلانی بانو، تبصرہ: ماہنامہ ادب لطیف، فیض نمبر، مشمولہ: ادب لطیف، مرزا ادیب نمبر، ص ۵۷

۶۔ حسین مجروح، عطار بگوید، اُردو ادب کی محسنہ.....صدیقہ بیگم، مشمولہ: ادب لطیف ،صدیقہ بیگم نمبر، (لاہور: دسمبر ۲۰۲۰ء)، جلد ۸۵، شمارہ ۱۲، ص ۶

۷۔ احمد ندیم قاسمی، طفیل صاحب، مشمولہ: محمد نقوش، مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، (لاہور: منظور پریس، ۱۹۸۳ء)، ص ۴۹

۸۔ وقار عظیم، نقوش، مشمولہ: پاکستان میں ادبی رسائل کی تاریخ ،از: ڈاکٹر انور سدید (اسلام آباد: اکادمی ادبیات، جنوری ۱۹۹۲ء)، ص ۱۳۹

۹۔ احمد ندیم قاسمی، طفیل صاحب، مشمولہ: محمد نقوش، ص ۵۰

۱۰۔ جاوید طفیل، اس شمارے میں، مشمولہ: نقوش ،محمد طفیل نمبر، (لاہور: ۱۹۸۷ء)، جلد اول، شمارہ ۱۳۵، ص ندارد

۱۱۔ اکبر حیدری کاشمیری، محمد نقوش کا اسلوب تحریر، مشمولہ: نقوش ،محمد طفیل نمبر، ص ۷۱

۱۲۔ مولوی عبدالحق، اس شمارے میں، مشمولہ: نقوش، محمد طفیل نمبر، جلد اول، ص ندارد

۱۳۔ ناہید قاسمی، بین السطور، مشمولہ: سہ ماہی فنون احمد ندیم قاسمی نمبر ،(لاہور: جولائی تا دسمبر ۲۰۱۲ء، جنوری تا دسمبر ۲۰۱۷ء)، جلد اول، شمارہ ۱۴۰۔۱۳۹، ص ۴۸

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۹

۱۵۔ تفصیل کیلئے ملاحظہ ہو: فنون ،احمد ندیم قاسمی صدی نمبر، جلد اول، ص ۲۴

۱۶۔ ایضاً، ص ۳۰

۱۷۔ ناہید قاسمی، بین السطور، مشمولہ: فنون ،احمد ندیم قاسمی صدی نمبر، جلد اول، ص ۴۴

۱۸۔ نیئر حیات قاسمی، حرفِ ثانی، مشمولہ: فنون ،احمد ندیم قاسمی صدی نمبر، جلد اول، ص ۴۱

⊙ اقبال احمد شاہ

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان

⊙ ڈاکٹر محمد آصف

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

اے غزالِ شب: لاہور کی تہذیب کا نمائندہ ناول

Abstract:

Mustansar Hussain Tarar,being a notable writer of the age has created some marvelous novels in which he has attempted to bring forth of colors of local civilization and culture. Aey Ghazaal e Shab is his novel which,on one hand,shows the conflicting ideological struggle and on the other hand,Tarar has ventured to bring forth the distinguished features of the civilization of Lahore. the unique thing about Tarar is that he has presented the ancient and modren civilization of Lahore in the novel as parellel manner. On the whole this novel will be termed as the representative as well as the reflection of civilization of Lahore. This novel shows the real love of Tarar with the civilization of Lahore.

.

Keywords:

Novel, Culture, Civilization, Lahore, Fiction, Native

مستنصر حسین تارڑ کا شمار عصر حاضر میں اردو ادب کے بڑے ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ ''بہاؤ''، ''راکھ''، ''پیار کا پہلا شہر''، ''قربت مرگ میں محبت''، ''قلعہ جنگی''، ''خس و خاشاک زمانے'' ایسے شاہکار ناولوں کیساتھ ساتھ متعدد سفرنامے تارڑ کی پہچان ٹھہرتے ہیں۔ان کے ناولوں کی خاص بات ان میں سفرنامے کے عناصر کی آمیزش ہے۔ساتھ ہی ساتھ مختلف علوم پر دسترس، اپنے ملک کی تہذیب سے لگاؤ اور اس تہذیب کی پیش کش کا ہنر بھی تارڑ بخوبی جانتے ہیں۔ناول کے فن اور فنی تقاضوں سے بھی بخوبی آشنا ہیں۔ان سب پر بھاری تارڑ کا وہ اسلوب بیاں ہے جو انہیں

اپنے دور کے تمام ناول نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔ کچھ اس طرح کی خوبیوں اور فنی لوازمات سے مزین ان کا ایک اور ناول ''اے غزال شب'' ہے۔ ۲۰۱۳ء میں شائع ہونے والے اس ناول کا کینوس اپنے اندر آدرشوں، خواہشات اور نام نہاد آئیڈیالوجی کے پیچھے زندگی بیتانے والے کرداروں کی زندگی کے حالات کو سموئے ہوئے ہے۔

اس ناول کا مرکزی کردار مزدور لیڈر شمس الدین انقلابی کا بیٹا ظہیر الدین ہے۔ جب کہ ظہیر الدین کے ساتھ ساتھ مصطفیٰ اسلام شیخ، وارث چودھری، عارف نقوی اس ناول کے نمایاں کردار ہیں۔ ان کرداروں کے ساتھ ساتھ گالینا، روحا، جینا، اشوک کوہلی، سردار قالب، قادر قریشی، داؤد اکبر، شوکی چھوٹا جیسے کچھ کردار بھی اپنی اپنی جگہ اہم ہیں اور کہانی کی تکمیل میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ کہانی کا آغاز ماسکو میں مقیم ظہیر الدین سے ہوتا ہے۔ جو تقریباً پچاس برس سے ماسکو میں قیام پذیر ہے۔ یہاں وہ بڑھاپے کی حدود میں قدم رکھ چکا ہے۔ روس میں اپنی بیوی گالینا اور دو بچوں کے ساتھ اب اس عمر میں اسے اپنا ملک پاکستان اور اپنا شہر بوریوالہ یاد آ رہے ہیں۔ اپنے باپ شمس الدین انقلابی کی آدرشوں کی تلاش میں وہ ماسکو آتا ہے تو یہاں گالینا کی محبت میں گرفتار ہو کر واپس نہ جانے کا فیصلہ کر لیتا ہے اور اس کا سبب اپنے باپ کو یہ بتاتا ہے کہ میں بین الاقوامی نظام کی تبدیلی کا حصہ بننا چاہتا ہوں۔ اب ایک ایسے دور میں جب سوویت یونین ٹوٹ کر روس بن چکا ہے، وہاں ظہیر الدین جیسے افراد کا جینا دوبھر ہو جاتا ہے۔ یہ بدلا ہُوا روس ہے، جہاں مختلف لوگ اور ہجوم ظہیر الدین انقلابی کو غیر ملکی ہونے پر تشدد کا نشانہ بناتے ہیں۔

یہی کیفیت ہنگری کے شہر بودا میں قیام پذیر مصطفیٰ اسلام شیخ کی ہے جو کیمونزم کی آدرشوں کی تلاش میں یہاں آتا ہے۔ پنجاب یونیورسٹی میں تعلیم کے دوران سوشلسٹ نظریات سے متاثر ہو کر ہنگری چلا آتا ہے۔ اس کی جوان بیٹی جینا اپنے باپ کی بنیادوں کی تلاش میں لاہور پہنچ جاتی ہے۔ یہی کیفیت ماسکو میں مقیم وارث چودھری اور برلن میں مقیم عارف نقوی کی ہے جو آئیڈیالوجی کی تکمیل کے لیے اپنا ملک پاکستان چھوڑ کر باہر قیام کرتے ہیں تو طویل عرصہ بیت جانے کے بعد انہیں زیاں کا احساس ہوتا ہے اور وہ واپس اپنے ملک پاکستان کے شہر لاہور آ جاتے ہیں۔ یہاں آ کر بدلا ہُوا لاہور اور گزرا ہوا وقت انہیں ماضی کی دھول سمجھ کر قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں تو مختلف جگہوں پر یہ کردار موت سے ہمکنار ہو جاتے ہیں (۱)۔

''اے غزال شب'' میں مستنصر حسین تارڑ ناول نگاری کے فن کی بلندیوں پر فائز نظر آتے ہیں۔ اس ناول کا پلاٹ عمدہ اور کردار جیتے جاگتے انسان دکھائی دیتے ہیں جو تبدیلی سے ہم کنار ہوتے ہیں اور یہ تبدیلی زندگی کی علامت دکھائی دیتی ہے۔ پھر منظر نگاری، پلاٹ، کہانی کی پختگی اور تاریخی کرداروں اور واقعات پر مکمل عبور نے تارڑ کو فنی معراج پر پہنچا دیا ہے۔

ظہیر الدین اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ فکری آدرشوں کی تکمیل میں سرگرداں اس کردار کی ملاقات جینا سے ہوئی ہے تو وہ نئے جذبات اور احساسات سے ہمکنار ہوتا ہے۔

> ''یہ کیسی مہک اور خوشبو تھی جو نہ کبھی شیراز کے گلابوں سے کشید ہوئی، نہ کسی عطار کے مرتبان میں سے اٹھی۔ یہ مہک پھولوں سے نہیں ایک زندہ اور گرم بدن عورت میں سے پسینے اور خود سپردگی میں سے کشید ہوئی تھی۔'' (۲)

یہ قربت ملنے پر ظہیر الدین سمجھتا ہے کہ وہ دنیا بھر میں سُرخ انقلاب برپا کرنے میں معاون ثابت ہوسکتا ہے، لہٰذا وہ ماسکو میں مستقل سکونت اختیار کر لیتا ہے۔ مگر پچاس برس بعد ایک ایسی تبدیلی اس کی فکر میں رونما ہوئی ہے، جو حیران کن ہے اور اس طرح کے انقلابی کے ہاں یہ تبدیلی بظاہر ممکن دکھائی نہیں دیتی، مگر یہ وہ وقت ہوتا ہے جب حالات کی تبدیلی، سوویت یونین کا ٹوٹنا اور اپنی آئیڈیالوجی بے معنی اور فریب دکھائی دینے لگتی ہے۔ اس کے اندر رونما ہونے والی یہ تبدیلیاں اس قدر شدید ہوتی ہیں کہ ظہیر الدین ایسا انقلابی اس نظام سے بدظن ہو کر طالبان سے ہمدردی کے جذبات محسوس کرنے لگتا ہے کیوں کہ طالبان بھی اسے اپنی طرح آئیڈیل کی دھن کے پکے دکھائی دیتے ہیں:

''تم جاننا چاہتے ہو کہ میں کیوں ان کے نزدیک محسوس کرنے لگا ہوں وارث.....وہ بھی ایک مقصد کی خاطر ایک آئیڈیل کے حصول کیلیے برسرِ پیکار ہیں نہ خریدے جاسکتے ہیں نہ زیر کیے جاسکتے ہیں۔ کیا ہمیں ان میں اپنے ماضی کی کچھ جھلکیاں محسوس نہیں ہوتیں؟۔''(۳)

یہیں پر تارڑ نے ہماری ملاقات قادر قریشی جیسے دوغلے اور بے رحم کردار سے کرائی ہے۔ مذہب کا لبادہ اوڑھے ہوئے اس شخص کا پیشہ دلالی ہے۔ اشوک کوہلی جیسے لوگوں کو کم عمر لڑکیاں مہیا کرنا اس کا خاص مقصد ہوتا ہے۔ لیکن اپنے آپ کو ایسا متقی ظاہر کرتا ہے کہ مے نوشی کے دوران تسبیح پاس نہیں رکھتا اور جب اشوک کوہلی اُس کے جال میں نہیں پھنستا تو پھر کچھ یوں گویا ہوتا ہے:

''میرا خیال ہے اوپر کی منزل میں محفل نعت برپا ہونے کو ہے۔ نعت خواں حضرات ہمارے منتظر ہوں گے.....تو آیئے اپنی روح کو مصفا کرنے کی خاطر اس محفل میں شریک ہو جائیں۔''(۴)

مستنصر حسین تارڑ کی خوبی یہ ہے کہ ان کے سفرناموں اور ناولوں کا خمیر پاکستان کی مٹی سے ابھرا ہے۔ مٹی کی یہ محبت تارڑ کی سرشت میں رچی بسی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور اس کا اظہار ان کی کہانیوں اور سفرناموں میں بخوبی ملتا ہے۔ خاص طور پر لاہور سے تعلق ہونے کے باعث لاہور کی تہذیب، ثقافت، رسُوم ورواج اور مقامات کا بیان تارڑ کے ناولوں کا اہم موضوع دکھائی دیتا ہے۔ ''اے غزال شب'' گرچہ اشتراکی فکر اور آدرشوں کے درمیان گھومنے والے لوگوں کی داستان ہے مگر ناول نگار نے اس ناول میں کمال خوبی سے لاہور کی تہذیب وثقافت کی پیش کش کی ہے اور لاہور کی تہذیب کی پیش کش کے حوالے سے تارڑ ایک خاص اسلوب بیاں کے مالک ہیں۔ تارڑ اپنے اسی اسلوب سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کا کوئی بھی ناول اٹھا لیجیے، اس میں اسلوب کا ایک بہتا ہُوا دریا ملے گا، جو پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔(۵)

لاہور کی تہذیبی زندگی کا خاص حوالہ اس شہر میں موجود تاریخی عمارات ہیں۔ خاص طور پر مغل دور اقتدار میں ہونے والی تعمیرات پرشکوہ، فن تعمیر کا شاہکار اور تاریخی ہونے کے ساتھ ساتھ اس شہر کا بھرپور تہذیبی حوالہ ہیں۔ لاہور کی اس تہذیب وثقافت کی پیش کش کے دوران تارڑ اپنے فن ناول نگاری اور اسلوب بیان کی طولانیوں پر نظر آئے ہیں۔ لاہور کی تہذیبی زندگی بھرپور، متنوع اور رنگین رہی ہے جس کی وجہ سے اس نے ہر دیکھنے والے کو لبھایا اور اپنی طرف کھینچا ہے، چاہے وہ کسی اور شہر کا باشندہ ہی کیوں نہ ہو۔

''یہ ایک میوزیکل شہر ہے اور اس شہر پر میرا حق بنتا ہے۔ آخر باپ کی جانب سے میں کم از کم آدھی

لاہورن تو ہوں۔"(۶)

تارڑ کو نہ صرف ملکی بلکہ بین الاقوامی سیاست کا بھی گہرا شعور ہے۔کسی بھی فن کار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے اردگرد اور دور از کار رہونے والی تبدیلیوں کو نہ صرف سمجھتا ہو بلکہ اسے ان تبدیلیوں کیا سباب کا بھی پتا ہونا چاہیے۔تارڑ کے ہاں بھی یہ ادراک موجود ہے۔وہ سوویت یونین ٹوٹنے کی آڑ میں تہذیبی تبدیلی کا نظریہ پیش کرتے ہیں:

''جب کبھی کوئی عظیم تہذیب زوال پزیر ہوئی ہے تو اُس تہذیب کے جتنے بھی کل پرزے ہوتے ہیں.....سب ناکارہ اور بیکار ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے لوگ آجاتے ہیں۔''(۷)

گویا یہ کہنا بجا ہوگا کہ تہذیب اور وقت کبھی بھی کسی کا انتظار نہیں کرتے۔جو بھی شخص ایک دفعہ اس کے دائرے اور دھارے سے نکل گیا،اس کا دوبارہ داخلہ مشکل ہو جاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اپنی فکری آدرشوں کی خاک چھانتے چھانتے تھک جانے والے یہ لوگ جب واپس لاہور لوٹتے ہیں تو وقت کا دھارا سب کچھ بہا کر لے جا چکا ہوتا ہے۔صرف لوگ ہی نہیں بدلتے بلکہ تہذیبی اقدار اور شہر کا مزاج بھی بدل چکا ہوتا ہے:

''جس میں اس نیا پنی نو خیزی کے دن گزارے تھے وہ کوچہ بہت کشادہ ہُوا کرتا تھا۔اب جو سامنے گلی تھی وہ سکڑی ہوئی ایک تنگ گزرگاہ دکھائی دیتی تھی۔''(۸)

اس تبدیلی کی بنیادی وجہ لاہور شہر میں ہونے والی بے پناہ مادی ترقی بھی ہے جس کی وجہ سیاس شہر کے بنیادی ڈھانچے میں بنیادی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئی ہیں۔صرف یہ شہر ہی کیا ہر بڑے شہر کا آج کے دور میں یہ بنیادی المیہ ہے کہ بے پناہ مادی اور کاروباری ترقی نے سماجی اور مدنی سطح پر پورے ماحول کو بدل کر رکھ دیا ہے۔اس لیے ہر بڑے شہر کی طرح لاہور شہر میں بھی رہائشی عمارتیں اور علاقے کمرشل ہو رہے ہیں اور بڑے بڑے پلازے تعمیر کیے جا رہے ہیں۔

''باغبان پورہ کا وہ مکان جس کی اسے جستجو تھی کب کا ڈھے چکا تھا..... وہاں ایک واہیات، چھچھورے ذوق کا مختصر پلازہ تعمیر ہو چکا تھا۔''(۹)

موجودہ دور میں ہونے والی یہ تبدیلی محض تہذیبی و مدنی سطح پر ہی نہیں بلکہ فکری سطح پر بھی رونما ہوئی۔وہ خواب،نظریات اور آدرشیں جو کسی زمانے میں لوگوں کو بہت عزیز تھیں،اور لوگ ان پر کسی کی بات سننا بھی گوارا نہیں کرتے تھے،آج خود ہی ان پر سوالیہ نشان لگا رہے ہیں۔

''مئے انقلاب کی سرخ شراب جس کے ہم رسیا اور مخمور تھے.....سادہ پانی ہو چکی تھی بلکہ اُس میں سرمایہ دارانہ نظام کے فربہ کیڑے مکوڑے بھی کلبلاتے پھرتے تھے۔''(۱۰)

تارڑ نے یہاں اشتراکی فکر پر سوال اٹھائے ہیں۔ان کے نزدیک اس فکری نظام کا اس طرح خاتمہ یقیناً اس میں موجود کسی جھول کا شاخسانہ ہو سکتا ہے۔علاوہ ازیں یہ بھی حقیقت ہے کہ معاشرتی سطح پر اس نظام کے خالصتاً نفاذ نے کئی طرح کے مسائل کو جنم دیا جس کی وجہ سے یہ نظام قائم نہ رہ سکا اور سوویت یونین کا ٹوٹنا بھی اس کی ہی وجہ تھا۔اس کے علاوہ یہ بھی حقیقت ہے کہ دنیا کا unipolar ہونا بھی نظریات کی شکست و ریخت کی وجہ بنا۔خود روس بھی فکری سطح پر اس طرح کی شکست و ریخت سے نہ بچ سکا۔

''جن چھاپہ خانہ میں کیمونسٹ لٹریچر اور روسی ادب کے شاہکار چھپتے.....وہاں امریکی جاسوسی ناول کے روسی تراجم اور پورنوگرافک میگزین دھڑا دھڑ شائع ہونے لگے۔''(۱۱)

''اے غزال شب''مستنصر حسین تارڑ کے ایسے ناولوں میں شمار ہوتا ہے جس میں وہ ناول نگاری کے فن کی بلندیوں پر فائز دکھائی دیتے ہیں۔اس ناول میں تارڑ نے لاہور کی تہذیب کی خوب صورت جھلکیاں پیش کی ہیں۔ بلاشبہ لاہور کی تہذیبی پیش کش کے حوالے سے''اے غزال شب''نمائندہ ناول کہا جاسکتا ہے۔

میر امن دہلوی نے باغ و بہار کی تصنیف میں خود کو دلی کا روڑا کہا تھا(۱۲)۔اور خود کو دلی کی زبان، رسوم و رواج اور تہذیب کا نمائندہ تسلیم کرتے ہوئے خود کو اس تہذیب کا شارع قرار دیا تھا تو اس کی وجہ دلی کے ماحول اور تہذیب کے ساتھ اُن کی گہری واقفیت اور لگاؤ کہا جاسکتا ہے۔اس لیے انہوں نے باغ و بہار میں دلی کی تہذیب کو پوری طرح سمو دیا۔ یہی صورت حال مستنصر حسین تارڑ کے ساتھ لاہور کی تہذیبی زندگی کے بیان میں ہے۔تارڑ کے ناولوں بالخصوص''راکھ'' اور''اے غزال شب''میں لاہور کی تہذیب بھرپور انداز میں سامنے آئی ہے۔اور تارڑ ایک ایسے ناول نگار کے روپ میں سامنیآئے ہیں جن کے ہاں نہ صرف لاہور کی تہذیب وثقافت کے ساتھ گہری وابستگی اور جان کاری موجود ہے، بلکہ وہ اس تہذیب کو اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ پیش کرنے کا ہنر بھی بخوبی جانتے ہیں۔وہ اپنے ناولوں میں کرداروں اور واقعات کو اس انداز میں لاہور کر تہذیب کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں کہ ان کے ذریعے لاہور کی تہذیب قاری کی آنکھوں کے سامنے روشن دکھائی دیتی ہے۔بطور ناول نگار مستنصر حسین تارڑ لاہور کی تہذیب کے نمائندہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ مستنصر حسین تارڑ، اے غزال شب، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۱۳ء)

۲۔ ایضاً، ص ۱۱

۳۔ ایضاً، ص ۱۰۱

۴۔ ایضاً، ص ۱۰۳

۵۔ احمد صغیر، اردو ناول کا تنقیدی جائزہ، (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۴۵

۷۔ ایضاً، ص ۳۲

۸۔ ایضاً، ص ۱۵

۹۔ ایضاً، ص ۱۶۵

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۸۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۶۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۱

۱۳۔ میر امن، باغ و بہار، (دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۲ء)، مرتبہ: رشید حسن خان، ص ۳۶

⊙ ڈاکٹر راشدہ قاضی

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، غازی یونیورسٹی، ڈیرہ غازی خان

⊙⊙ ڈاکٹر میمونہ سبحانی

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

فیض اور ترقی پسند تحریک کے حوالے سے تحقیق وتنقید کے نئے مباحث کی ضرورت

Abstract:

The progressive literary movement offered freedom to changes of life and allowed scientific rationalism to flourish in literature. This movement made literature public and made it a representation of life and an adequate source for future development. People affiliated with this movement have raised their voices against hunger, social decline, poverty and slavery. Faiz Ahmad Faiz was the strong voice among the people associated with the progressive literary movement. Faiz put forward the slogan of revolution, which is why he faced difficulties in manila. After that, during the time of Zia ul Haq, Faiz Ahmad Faiz was presented as a figure of reconciliation against dictators. Sometimes due to polarization of views upon The Progressive Literary Movement, repetition of arguments and counterarguments cannot break the stagnant or monotonous atmosphere for indifferent reader of research journals. In this backdrop this joint paper seems an ice-breaker; seeking new avenues of research with a style of creative criticism.

Keywords:

Faiz, Poetry, Revolution, Progressive Movement, Literary

علامہ اقبال (۱۸۷۷ء۔۱۹۳۸ء) کے شہر سیالکوٹ سے فیض احمد فیض اپنے داخلے کیلئے ۱۹۳۱ء میں علامہ ہی کا ایک تعارفی یا سفارشی خط لے کر گورنمنٹ کالج لاہور پہنچے تو اُنہیں اندازہ نہیں تھا کہ غالب اور اقبال کے بعد اُردو کے جن بڑے شاعروں کو پذیرائی اور شانِ محبوبیت ملنے والی ہے اُن میں وہ بھی شامل ہونگے۔ گورنمنٹ کالج لاہور [سال تاسیس

۱۸۶۱ء] پنجاب پر انگریزوں کی توجہ کا ایک دل آویز نقش بنا جس نے آزادی کے بعد بھی آزاد خیالی، فنونِ لطیف سے شغف اور عوام سے لگاؤ کے باوجود اشرافیہ کے احساسِ فخر کی علامت بننا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اورینٹل کالج لاہور [سال تاسیس ۱۸۷۰ء] یا پنجاب یونیورسٹی لاہور [سال تاسیس ۱۸۸۲ء] کی قدامت پسندی کے مقابلے پر گورنمنٹ کالج لاہور ہمیشہ نئے خیالات، تصورات اور تحریکوں کا خیر مقدم کرتا رہا۔ اس کی آبیاری میں جہاں ڈاکٹر لائٹنر [۱۸۴۰ء۔۱۸۸۹ء] جیسے مستشرق شامل تھے وہاں پروفیسر احمد شاہ بخاری [۱۸۵۸ء۔۱۸۹۸ء] گوروودت سوندھی [۱۸۹۰ء۔۱۹۶۶ء] صوفی تبسم [۱۸۹۸ء۔۱۹۷۸ء]، ڈاکٹر محمد اجمل [جی سی لاہور کے پرنسپل ۱۹۷۰ء۔۱۹۷۲ء] کے ساتھ ڈاکٹر نذیر احمد [جی سی لاہور کے پرنسپل ۱۹۵۹ء۔۱۹۶۵ء] جیسے درویش منش لوگوں کا بھی کردار ہے۔ قیامِ پاکستان سے پہلے لاہور اور امرتسر کو جڑواں ثقافتی شہر سمجھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ فیض احمد فیض جب انگریزی کے لیکچرر کے طور پر ایم اے او کالج امرتسر سے ۱۹۳۵ء میں وابستہ ہوئے [۱۹۴۰ء تک وہاں رہے] بیشک یہ شہر ۱۹۱۹ء میں جلیانوالہ باغ جیسے سانحے کو دیکھ چکا تھا، مگر یہ تو کوئی نہیں جانتا تھا کہ ابھی اس کے دامن میں فیض کے لئے کتنے طوفان پوشیدہ تھے۔ اسی کالج کے پرنسپل محمود الظفر (۱۹۰۸ء۔۱۹۵۴ء) اور اُن کی بیگم ڈاکٹر رشید جہاں (۱۹۰۵ء۔۱۹۵۳ء)، اور دِلّی کے دو دانشور اور ادیب احمد علی (۱۹۱۰ء۔۱۹۹۴ء) اور سجاد ظہیر (۱۹۰۵ء۔۱۹۷۳ء) کو مل کر دس افسانوں کا وہ مجموعہ [انگارے دسمبر ۱۹۳۲ء] چھاپنا تھا جو دو ماہ کی مدت کے اندر ضبط ہو کر ایک نئی تحریک کو متعارف کرا سکتا تھا، جسے اردو دنیا ترقی پسند ادبی تحریک کے طور پر جانتی ہے۔

اسی دور میں لندن کے نانکنگ ریستوران میں کمیونزم کی طرف جھکاؤ رکھنے والے دانشوروں کا اجتماع، ترقی پسند ادبی تحریک کا جو مینی فیسٹو تیار کر رہا تھا اُس کے مصنفوں میں مُلک راج آنند (۱۹۰۵ء۔۲۰۰۴ء) اور سجاد ظہیر کے ساتھ ڈاکٹر دین محمد تاثیر (۱۹۰۲ء۔۱۹۵۰ء) بھی تھے جنہیں اسی ایم اے او کالج امرتسر کا پرنسپل بننا تھا۔ ایک انگریز خاتون [کرسٹابل۔ بلقیس] سے شادی کرنی تھی اور اُسی خاتون کی دوسری بہن ایلس جارج [کلثوم] سے فیض احمد فیض کی محبت کی شادی ہونا تھی [شادی ۲۸/اکتوبر ۱۹۴۱ء] (۱)۔ یوں اس کالج اور شہر سے فیض احمد فیض جیسا شرمیلا مگر رومانوی شاعر ایک دل پذیر ترقی پسند آواز کے طور پر ایسا اُبھرا کہ اپنے زمانے کی مقبول ترقی پسند آوازوں، اسرار الحق مجاز (۱۹۵۵ء۔۱۹۰۹ء)، مخدوم محی الدین (۱۹۰۸ء۔۱۹۶۹ء)، علی سردار جعفری (۱۹۱۳ء۔۲۰۰۰ء)، معین احسن جذبی (۱۹۱۲ء۔۲۰۰۵ء) اور جوش ملیح آبادی (۱۸۹۸ء۔۱۹۸۲ء) کا ہم نوا ہو کر بھی منفرد ہو گیا۔ اور اسی کالج کے قیام کے دوران فیض احمد فیض کو سعادت حسن منٹو (۱۹۱۲ء۔۱۹۵۵ء) جیسا ایک شاگرد ملنا تھا جو شاید پڑھنے لکھنے میں تو سنجیدہ نہیں تھا مگر اُس کے فرانسیسی اور رُوسی ادب کے تراجم اور اپنے باغیانہ افسانوں [تماشا، نیا قانون] نے ایک دھوم مچا دینی تھی، مگر قیام پاکستان کے بعد ایک ایسا وقت آنا تھا کہ منٹو پر جب کبھی فحاشی کے الزام میں مقدمے چلنے تھے تو اُس نے اپنی صفائی میں سرفہرست اپنے اُس استاد کا نام لینا تھا جو فیض احمد فیض تھا، اگرچہ اس نے اپنی کلاس میں کبھی منٹو کو ایک شاگرد کے طور پر نہیں پایا تھا۔

یہی فیض، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور دیگر ترقی پسند رفقا کے ساتھ انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام یا اسکی پہلی کانفرنس کے انعقاد کے لئے سرگرم رہے۔ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس ۱۵/اپریل ۱۹۳۲ء کو لکھنو میں پریم چند کی صدارت میں ہوئی تھی، مگر جیسے کہ پہلے ذکر ہوا کہ لندن کی ڈنمارک سٹریٹ میں واقع نانکنگ ریستوران میں نومبر ۱۹۳۵ء

میں ہندوستان کے چند آتش بجاں نوجوانوں (سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر) نے ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں کی انجمن Indian Progressive Writers Association بنائی، جس کے صدر ملک راج آنند منتخب ہوئے اور یہ امر بھی مسلم ہے کہ ان نوجوان ادیبوں کو جولائی ۱۹۳۵ء میں پیرس میں ہونے والی بین الاقوامی مصنفین کی کانگریس برائے تحفظِ ثقافت World Congress of Writers for the Defence of Culture کے مقابل فکری کردار ادا کرنے کی ترغیب دی گئی تھی۔

تاہم احمد علی (۱۹۱۰ء۔۱۹۹۲ء) نے ایک مضمون میں دعوی کیا 'جب صوبائی حکومت نے 'انگارے' کو زیر دفعہ نمبر ۲۹۵ (الف) تعزیراتِ ہند کے تحت ضبط کیا کہ یہ کتاب ایک خاص فرقے کے مذہبی عقائد و جذبات کو مجروح کرتی ہے، تو محمود الظفر نے میرے اور رشید جہاں کے مشورے سے ۱۹۳۳ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کا اعلان کیا(۲)۔

اسی بات کو انہوں نے ایک آدھ جگہ دہرایا بھی ہے انگارے کی اشاعت اور ضبطی کے پانچ ماہ بعد ۵/اپریل ۱۹۳۳ء کو انگارے کے مصنفین نے دہلی سے پہلا منشور شائع کیا، جسے محمود الظفر نے تیار کیا تھا، جو اسی تاریخ کے 'لیڈر' میں شائع ہوا (جس کا عنوان تھا 'انگارے کے دفاع میں') اور اس کے آخر میں لکھا کہ: 'ہماری عملی تجویز یہ ہے کہ فوری طور پر ایک ''لیگ آف پراگریسو آتھرس'' قائم کی جائے، جو اس قسم کے مجموعے وقتاً وقتاً انگریزی اور ملک کی دوسری زبانوں میں شائع کرے، ہماری ان سب لوگوں سے درخواست ہے جو اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ وہ ہم سے رابطہ قائم کریں اور ایس۔احمد علی سے مندرجہ ذیل پتے پر خط و کتابت کریں'۔ ('افکار' کراچی: 'ترقی پسند تحریک کا پس منظر اور ن۔م۔راشد')

مگر حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی ہندوستان کے آتش فشاں میں لاوا پکنے کا عرصہ نہیں بلکہ آتش فشاں کے دہانے سے کثیف دھوئیں کے اخراج کا زمانہ ہے۔نوجوان خون پر اُس زنجیر کو کاٹ پھینکنے کا آرزو مند تھا، جو اسے غلام، مفلس اور مظلوم رکھنے پر مصر تھی، یہی صورت حال تھی، جب دسمبر ۱۹۳۲ء میں ادبی فضا میں ایک دھماکہ ہوا، 'انگارے' کے نام سے نو کہانیاں اور ایک ڈرامے پر مشتمل مجموعہ (نیند نہیں آتی، جنت کی بشارت، کرمیوں کی ایک رات، دلاری، پھر یہ ہنگامہ (سجاد ظہیر)، بادل نہیں آتے، مہاوٹوں کی ایک رات (احمد علی) دلی کی سیر پردے کے پیچھے (ڈرامہ) (ڈاکٹر رشید جہاں) اور جواں مردی (محمود الظفر)، نظامی پریس وکٹوریہ اسٹریٹ لکھنو سے شائع ہو کر منظر عام پر آیا جس کے خلاف رجعت پسندوں نے ہنگامہ برپا کر دیا، ایسے میں عبدالماجد دریا آبادی اور نیاز فتح پوری ایک ہی صف میں کھڑے ہو کر 'انگارے' کے مصنفین پر سنگ زنی کرنے لگے، بعض اخبارات اور جرائد (سرگذشت، مدینہ، نظام، سرفراز) میں مخالفانہ مضامین لکھے اور لکھائے گئے، یو۔پی اسمبلی میں سوالات کیے گئے اور بالآخر اس کتاب کو ممنوع قرار دے دیا گیا جس کا باضابطہ اعلان ۲۵/مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں ہوا۔یہ عنوان معنی خیز ہے اور ساتھ ہی یہ نکتہ بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ اردو کے عظیم افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کے پہلے افسانوی مجموعے کا نام 'آتش پارے'، چھبیل داس کے افسانوی مجموعے کا نام 'چنگاریاں'، سہیل عظیم آبادی کے افسانوی مجموعے کا عنوان 'الاؤ' اور احمد علی کے مجموعے کا نام 'شعلے' تھا، بہر طور احمد علی کے دعوے سے بھی سجاد ظہیر ہی کی اہمیت ثابت ہوتی ہے۔کیونکہ (الف) سجاد ظہیر ہی 'انگارے' کے مرتب اور پبلشر تھے اور وہ ان دنوں چھ ماہ کی رخصت پر ہندوستان میں آئے تھے۔(ب) سجاد ظہیر کے پانچ افسانے 'انگارے' میں شامل تھے۔(ج)

تنگ نظر لوگوں کو زیادہ تکلیف بھی سجاد ظہیر کے افسانوں نے پہنچائی تھی۔ سجاد ظہیر کی کتاب 'روشنائی' [مکتبہ دانیال کراچی] میں ان تمام کوششوں کی تفصیل موجود ہے، جو اس تحریک کے منشور پر برصغیر کی تمام اہم زبانوں کے قابل ذکر ادیبوں اور شاعروں کے تائیدی دستخط حاصل کرنے کے سلسلے میں کی گئیں، سجاد ظہیر کو اپنے مشن میں توقعات سے بڑھ کر جو کامیابی حاصل ہوئی، اس کا بنیادی سبب برصغیر میں غلامی، افلاس اور جہالت کے خلاف وہ نفرت تھی، جو کم وبیش ہر ادیب و شاعر اور باشعور شخص کے سینے میں موجزن تھی۔ چنانچہ ۱۵/اپریل ۱۹۳۲ء میں ہونے والی ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کا حاصل ایک تو یہ اعلان نامہ تھا جس کا مسودہ سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم اور محمود الظفر نے مل کر تیار کیا تھا:

> ''اس وقت ہندوستانی سماج میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں اور جاں بلب رجعت پسندی، جس کی موت لازمی اور یقینی ہے، اپنی زندگی کی مدت بڑھانے کے لیے دیوانہ وار ہاتھ پاؤں مار رہی ہے۔ پرانے تہذیبی ڈھانچوں کی شکست وریخت کے بعد سے اب تک ہمارا ادب ایک گونہ فراریت کا شکار رہا ہے اور زندگی کے حقائق سے گریز کر کے کھوکھلی روحانیت اور بے بنیاد تصور پرستی میں پناہ ڈھونڈتا رہا ہے، جس کے باعث اس کی رگوں میں نیا خون آنا بند ہو گیا ہے اور اب شدید ہیئت پرستی اور گمراہ کن منفی رجحانات کا شکار ہو گیا ہے۔ ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں، ان کا فرض ہے کہ وہ اس قسم کے انداز تنقید کو رواج دیں جس سے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور مادہ پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے، ان کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ ایسے ادبی رجحانات کو نشوونما سے روکیں جو فرقہ پرستی، نسلی تعصب اور انسانی استحصال کی حمایت کرتے ہیں۔ ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پسند طبقوں کے چنگل سے نجات دلانا ہے۔ جو اپنے ساتھ ادیب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں دھکیل دینا چاہتے ہیں، ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔ ہم اپنے آپ کو ہندوستانی تہذیب کی بہترین روایات کا وارث سمجھتے ہیں اور ان روایات کو اپناتے ہوئے ہم اپنے ملک میں ہر طرح کی رجعت پسندی کے خلاف جدوجہد کریں گے، جو ہمارے وطن کو ایک نئی اور بہتر زندگی کی راہ دکھائے، اس کام میں ہم اپنے اور غیر ملکوں کے تہذیب وتمدن سے فائدہ اٹھائیں گے، ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے، یہ بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں، ہم ان تمام آثار کی مخالفت کریں گے جو ہمیں لاچاری، سستی اور توہم پرستی کی طرف لے جاتے ہیں، ہم ان تمام باتوں کو جو ہماری قوتِ تنقید کو اُبھارتی ہیں اور رسموں اور اداروں کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتی ہیں تغیر اور ترقی کا ذریعہ سمجھ کر قبول کرتے ہیں''۔ (۳)

ترقی پسند تحریک سے وابستہ ایک بڑے شاعر کے طور پر متعارف ہونے سے پہلے فیض ایک رومانوی شاعر کے طور مقبولیت اختیار کر چکے تھے اور ان کے دو مختصر شعری مجموعے [نقش فریادی اور دست صبا] کی پذیرائی میں ان کی شاعری میں مغموم غنائیت اور ڈرامائی اجزا اپنا رنگ دکھا رہے تھے، پھر فیض احمد فیض دوسری جنگِ عظیم میں برطانوی فوج کے تعلقات عامہ کے شعبے سے بھی وابستہ ہو گئے تھے [۱۹۴۲ء تا ۱۹۴۷ء] اور یوں نو آزاد ملک پاکستان کی فوج کے صفِ اول کے افسروں سے اُنہیں متعارف ہونا تھا۔ قیامِ پاکستان کے بعد وہ میاں افتخار الدین کے قائم کردہ پروگریسو پیپرز میں سے ایک پاکستان ٹائمز کے مدیر ہو گئے [۱۹۴۷ء تا ۱۹۵۸ء]۔ لیکن ۹/ مارچ ۱۹۵۱ء کو پنڈی سازش کیس کے حوالے سے ایک دھماکہ ہوا(۴) جس میں ان فوجی افسروں میجر جنرل اکبر خاں، میجر جنرل نذیر احمد، ائیر کموڈور محمد خان جنجوعہ، بریگیڈیئر محمد صدیق خان، بریگیڈیئر لطیف خاں، لیفٹیننٹ کرنل ضیاء الدین، لیفٹیننٹ کرنل نیاز محمد ارباب، میجر اسحاق محمد، میجر حسن خان، کیپٹن ظفر اللہ پوشنی، کیپٹن خضر حیات کے ساتھ سید سجاد ظہیر [جو دو برس سے وارنٹ گرفتاری کے سبب روپوش تھے، میجر جنرل اکبر اور سجاد ظہیر کی خفیہ ملاقات فیض نے کرائی اور بعد میں گرفتار کیا گیا] (۵)، مسٹر محمد حسین عطا، بیگم نسیم اکبر خاں کے ساتھ فیض احمد فیض کی گرفتاری ایک عجیب واقعہ بن گئی۔ ۹/ مارچ ۱۹۵۱ء تا ۶/ اپریل ۱۹۵۵ء انہوں نے اسیری دیکھی، جس کے پہلے تین ماہ قیدِ تنہائی میں بسر ہوئے۔

ماجرا یہ ہے کہ قیامِ پاکستان کے بعد روس امریکہ سرد جنگ میں زیادہ تر مسلمان ملکوں کو امریکہ نے ''نظریاتی مورچے'' پر ڈال دیا۔ اُن کی کمزور معیشتوں پر فوجی تربیت اور مدد کا بوجھ ڈالا اور اُنہیں پہلے معاہدہ ءعراق پھر سیٹو اور پھر سینٹو جیسے معاہدوں کا حصہ بنایا۔ بعض ملکوں کو نیٹو کا بھی رُکن بنایا یا نیٹو کے ایک ہمدرد اتحادی کا درجہ دیا۔ اس وجہ سے ان ملکوں کی فوج، بیوروکریسی، میڈیا اور درس گاہوں میں عام طور پر سوشلزم، کمیونزم یا بائیں بازو کے خیالات کو ایک گالی یا جرم بنا دیا اور اسی لئے تطہیر کا عمل بھی جاری رہا۔ اسی تناظر میں ترقی پسند تحریک کے مخالفین کی طرف سے کہا جاتا رہا کہ کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا اور پھر کمیونسٹ پارٹی آف پاکستان کے ایماء پر ترقی پسند ادبی تحریک کو ہدایات ملتی رہیں یا پنڈی سازش کیس بھی کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کے زیرِ ہدایت برپا ہوا۔ اس سلسلے میں دونوں فریق اپنی انتہاؤں پر قائم رہے جو فیض احمد فیض کی صعوبتوں سے ہمدردی رکھتے تھے، کبھی یہ ماننے کیلئے تیار نہیں تھے کہ پنڈی سازش کیس کی بنیاد، کسی شہادت یا یا شواہد پر تھی۔ دوسرے فیض احمد فیض اور اُن کے ساتھیوں کی صعوبتوں اور بعد میں ضیاء الحق دور کی بندشوں کے سبب ایک خاص طرح کا لگاؤ عقیدت کا رنگ اختیار کر گیا، کیونکہ ڈکٹیٹروں کے خلاف جمہوری تحریکوں میں عوامی ہمدردی کیلئے ضروری تھا کہ فیض احمد فیض کو ڈکٹیٹروں سے مفاہمت نہ کرنے والے ایک کردار کے طور پر پیش کیا جائے۔ اس کے لئے عام طور پر ضیاء الحق کے ۱۱ برسوں میں فیض کی جلاوطنی کا ایک تاثر دیا گیا، وہ بلاشبہ خود ساختہ تھی مگر اس جلاوطنی کے دوران فیض نے بہت اعلیٰ شاعری کی، جیسے:

دِل من مسافرِ من
مرے دل، مرے مسافر
ہوا پھر سے حکم صادر

کہ وطن بدر ہوں ہم تم
دیں گلی گلی صدائیں
کریں رُخ نگر نگر کا
کہ سراغ کوئی پائیں
کسی یارِ نامہ بَر کا
ہر اک اجنبی سے پوچھیں
جو پتا تھا اپنے گھر کا
سرِ کوئے ناشنایاں
ہمیں دن سے رات کرنا
کبھی اِس سے بات کرنا
کبھی اُس سے بات کرنا
تمہیں کیا کہوں کہ کیا ہے
شبِ غم بُری بلا ہے
ہمیں یہ بھی تھا غنیمت
جو کوئی شمار ہوتا
ہمیں کیا بُرا تھا مرنا
اگر ایک بار ہوتا! (لندن، ۱۹۷۸ء)

گویا انہیں پاکستانی ہیئتِ مقتدرہ کے خلاف مزاحمت کی ایک روشن مثال کے طور پر پیش کیا گیا، جنہوں نے اپنی جوانی کے بہترین ایام جیل کی نذر کئے، اس عرصے میں انہیں غیر ملکی ایجنٹ، بھارت نواز، ملحد، بے عقیدہ بھی کہا گیا، مگر اس کے باوجود اپنی بچیوں کے لئے لاہور کی سڑکوں پر سائیکل چلاتی ان کی رفیقہ ایلس کے لئے احترام کے جذبات رکھنے والے بھی تھے اور ان کی معصوم بیٹیوں کو ان کے بابا کی متوقع پھانسی سے ڈرانے والوں کے مقابل دلاسہ دینے والے بھی کم نہ تھے۔[جیل سے ایلس کے نام فیض کے لکھے خطوط 'صلیبیں میرے دریچے کی' مطبوعہ دانیال کراچی میں یہ تفصیل دیکھی جا سکتی ہے]۔ یہی وہ پسِ منظر ہے کہ جنرل ضیاء الحق [دور اقتدار ۱۹۷۷ء۔۱۹۸۸ء] کے ساتھ فیض احمد فیض کے کسی رابطے کی سختی سے تردید کی گئی۔ مگر ڈاکٹر صلاح الدین حیدر جو خود مارچ ۱۹۸۱ء میں شاہی قلعے کے عقوبت خانے میں رہے۔ اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے میں لکھتے ہیں:

> ''پھر اس دوران فیض پاکستان کے مارشل لاء ایڈمنسٹریٹر ضیاء الحق سے ملاقات کیلئے چلے گئے (بحوالہ مسز سرفراز اقبال، دامنِ یوسف، ص:۲۱۱)۔ جس کی تصدیق ڈاکٹر آفتاب احمد نے بھی کی جنہوں نے ۲ر جون ۱۹۸۷ء کو ایک انٹرویو میں بتایا ''فیض اپنے دوست اور پنڈی سازش کیس

کے زمانے کے اسیر، ساتھی کرنل ارباب نیاز کی وجہ سے ضیاء الحق کے ساتھ ملاقات کیلئے پہنچے اور اس خواہش کا اظہار کیا کہ پاکستان میں اُنہیں کام کرنے دیا جائے اور سی آئی ڈی کی نگرانی بند کی جائے''۔(۶)

پنڈی سازش کیس کی سزا کے بعد بھی وہ وقفے وقفے سے دو مرتبہ نظر بند ہوئے، سرکاری سطح پر مشکلات کا سامنا بھی رہا، مگر بیوروکریسی میں راوین کی کثیر تعداد پھر اشرافیہ خاص طور پر اس طبقے کی خواتین میں ان کی مقبولیت کے سبب وہ پاکستان کے ہر کرسی نشیں بلکہ سابق سے بھی مل سکتے تھے، اس سلسلے میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے:

''جب وہ اسلام آباد چھوڑ کر لاہور جانے والے تھے تو ایک دن صبح کے وقت فیلڈ مارشل ایوب خاں کے گھر پہنچ گئے۔ چوکیدار کو اپنا نام بتایا کہ اندر جا کر اطلاع کرو۔ تھوڑی دیر کے بعد ایوب خاں ڈریسنگ گاؤں پہنے باہر نکلے اور ذرا حیرت سے پوچھا کہ آپ کیسے تشریف لائے؟ فیضنے بتایا کہ وہ اب لاہور میں منتقل ہو رہے ہیں محض خدا حافظ کہنے آئے ہیں۔ ایوب خاں صاحب نے حال احوال پوچھا کافی منگوائی پھر دونوں میں کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں ہوئیں اور فیض نے اجازت چاہی۔ جب فیض نے مجھ سے اس ملاقات کا ذکر کیا تو میں نے پوچھا کہ ان سے ملنے کا خیال آپ کو کیسے آیا؟۔ کہنے لگے میں اسلام آباد سے رخصت ہو رہا تھا سوچا کہ یہ شہر ان کا بسایا ہوا ہے چلو ان سے بھی رخصتی سلام کر لیں۔ ان کی شاید یہی ایک یادگار باقی رہ جائے گی۔''(۷)

'معتوب' ہونے کے باوجود اشرافیہ میں ان میں پذیرائی کے شاکی شاعرِ عوام حبیب جالب بھی رہتے تھے، ڈاکٹر آفتاب احمد نے ہی لکھا ہے:

''اُن کے ملنے والوں میں نواب مشتاق احمد گورمانی اور نواب مظفر علی قزلباش جیسے جاگیردار اور رؤسا بھی تھے۔ اس سلسلے میں ان کے بعض ہم صفیران پر اعتراض بھی کیا کرتے تھے۔ مجھے یاد ہے کہ ایک مرتبہ اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے حبیب جالب نے مجھ سے کسی قدر طنزیہ انداز میں کہا کہ فیض اسکاچ وہسکی ہیں اور میں چڑی مار کہ ٹھرا۔ میں نے فیض سے اس بات کا ذکر کیا تو کہنے لگے۔ کہتا تو ٹھیک ہے مگر ہم کیا کریں ہمارے وہ بھی دوست ہیں اور ہمیں جالب بھی عزیز ہے۔ یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ دوستی کی بنا پر گورمانی صاحب نے فیض سے ری پبلکن پارٹی کا مینی فیسٹو لکھوایا تھا اور ایس ایم شریف نے کہ جنرل ایوب خاں کے مارشل لاء کے زمانے میں وزارت تعلیم کے سیکرٹری تھے اپنی تعلیمی کمیشن کی رپورٹ پر ان سے نظر ثانی بھی کرائی تھی۔ مختصر یہ کہ فیض اپنے سیاسی عقائد کے باوجود دوسری طرف کے لوگوں سے نفور نہیں تھے بلکہ بعض اوقات تو یہ معلوم ہوتا تھا کہ وہ ان سے دنیاوی رابطہ استوار رکھنا مفید اور ضروری سمجھتے تھے، انہیں کسی طبقے کے افراد سے میل ملاقات میں کوئی عار نہیں تھی۔''(۸)

مگر کم وسیلہ لوگ، مزدور انجمنوں کے لوگ، سیاسی ورکر اور وہ سب کو صبح انقلاب کا رومانوی خواب سنبھالے رکھتے ہیں، وہ

فیض کی ایسی نظموں کو ہر 'ممنوعہ اجتماع' میں والہانہ انداز میں گاتے، جھومتے اور رقص کرتے
آج بازار میں پابہ جولاں چلو۔۔

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں۔۔

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے

پھر لینن امن انعام ملنے اور ایفرو ایشیائی ادیبوں سے تال میل، عالمی تراجم اور پھر 'لوٹس' کی ادارت کے طفیل فیض کا ایک عالمی مقام بن گیا تھا، انقلابِ ایران پر انہوں نے جو ترانہ لکھا، آغا ناصر اس کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''۱۹۷۹ء کے موسم گرما میں میں نے ایک سینئر آرمی جنرل کے ساتھ جرمنی اور انگلستان کا سفر کیا۔ ابھی بھٹو صاحب کی پھانسی [۴/اپریل ۱۹۷۹] کو زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ پاکستان اداس تھا۔ میں بھی اُداس تھا اور میں نے محسوس کیا میرے ہمسفر آرمی جنرل جو ضیاء الحق کی ''کچن کیبنٹ'' کے ممبر تھے وہ بھی اُداس تھے۔ سانحہ ہی کچھ ایسا تھا۔ جرمنی میں ہفتہ گزارنے کے بعد جب ہم لندن پہنچے تو مجھے معلوم ہوا کہ فیض صاحب لندن میں ہیں اور زہرہ نگاہ کے ہاں ٹھہرے ہوئے ہیں۔ اپنے لندن قیام کے دران میں نے ایک شام اُن کے ساتھ گزاری۔ فیض صاحب سے ملاقات ہوئی تو میں نے محسوس کیا وہ بڑے ملول اور مضطرب ہیں۔ کھانے کے بعد جب لوگ جانے لگے تو انہوں نے مجھ سے کہا کہ میں ٹھہر جاؤں۔ میں نے افتخار عارف کو بتایا جن کے ساتھ میں آیا تھا تو انہوں نے کہا آپ ٹھہریں، میں انتظار کرلوں گا۔ فیض صاحب مجھے اپنے کمرے میں لے گئے اور ڈیسک کے ساتھ رکھی کرسی پر بیٹھ کر کچھ لکھنے لگے۔ جب انہوں نے یہ کام ختم کرلیا تو ایک کاغذ پر لکھی ہوئی دو نظمیں مجھے عنایت کیں اور کہا، ''پاکستان لے جاؤ، دوستوں میں تقسیم کر دینا۔ ان میں سے ایک نظم ہم نے ایران کے انقلاب پر لکھی ہے''۔ نظم کا عنوان تھا ''ویبقیٰ باسم ربک'' بعد میں انہوں نے اس کا عنوان تبدیل کر کے ''ویبقیٰ وجہ ربک'' کر دیا تھا۔ امام خمینی کی واپسی اور انقلابِ ایران کو ابھی چند ماہ کا عرصہ ہی ہوا تھا۔ میں نے سوال کیا فیض صاحب! ایران کا انقلاب تو اسلامی انقلاب ہے۔ پھر آپ نے اس پر نظم کیوں لکھی۔ بولے، ''بھئی انقلاب اسلامی اور غیر اسلامی نہیں ہوا کرتے۔ جب لوگ تخت و تاج کو اُلٹنے اور بادشاہی کو تاراج کرنے کیلئے سڑکوں اور گلیوں میں نکل آئیں تو پھر یہ عوامی انقلاب بن جاتا ہے۔''**(۸)**

بے شک اس نظم یا ترانہ کے ساتھ فیض نے اس کا زمانہ تخلیق جنوری ۱۹۷۹ء لکھا ہے، جو انقلاب ایران کی طرف بلیغ اشارہ ہے، ڈاکٹر تقی عابدی بھی اسی کی تصدیق کرتے ہیں:

''کافی وقت گزر جانے کے بعد فیض صاحب سے ایک شاعر صحافی مرحوم حسن رضا نے انٹرویو

کرتے ہوئے دریافت کیا تھا کہ ''ایرانی انقلاب کے بارے میں آپ کے کیا تاثرات ہیں؟''۔ فیض صاحب نے جواب دیا تھا ''یہ اپنی قسم کا بڑا انقلاب ہے اور فرنچ ریوولوشن کے بعد اس قسم کا انقلاب دنیا میں نہیں آیا۔ روس، چین، ویت نام وغیرہ کے انقلابوں میں طرفین کی فوجوں کے درمیان جنگ تھی، ایران میں براہ راست عوام کی، فوج اور حکومتی اداروں سے لڑائی ہوئی ہے، یہاں پر عوام نے فوج کو ہرایا ہے۔''(۱۰)

مگر مارچ ۱۹۸۱ء میں پی آئی اے کے ایک طیارے کی ہائی جیکنگ کے بعد پاکستان میں بائیں بازو کے اُستادوں، صحافیوں اور دانشوروں کو جس طرح پابندِ سلاسل کیا گیا، اس کے بعد فیض کا یہ ترانہ پاکستانی مزاحمت کا رزمیہ بھی بن گیا۔ اسی زمانے کا ایک مشہور واقعہ ہے کہ فیض احمد فیض کی لاہور میں سالگرہ کی تقریب منانے والے اُن کے داماد شعیب ہاشمی اور اداکار محمد علی تک کو بھی جیل میں بھیج دیا گیا اور جب پولیس افسر نے پوچھا کہ آپ کا تعلق کس پارٹی سے ہے تو شعیب ہاشمی جیسے حس مزاح رکھنے والے نے یہ جواب دیا 'برتھ ڈے پارٹی سے'۔ مگر اس خوش طبعی سے قطع نظر پاکستان میں مزدور انجمنوں، پیش قدم صحافیوں اور ترقی پسند دانشوروں نے فیض کی جلاوطنی میں ان کی سال گرہ کی تقریب کو ایک طرح سے مزاحمتی مورچہ بنا دیا۔ باغ جناح لاہور کی ۱۹۸۳ء اور ۱۹۸۴ء کی ایسی تقاریب میں اقبال بانو [۱۹۳۵ء۔۲۰۰۹ء] نے جب فیض کا یہ ترانہ پیش کیا تو ہزاروں کا مجمع بھی ساتھ رقص کرنے لگا:

ہم دیکھیں گے
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے
جو لوحِ ازل میں لکھا ہے
جب ظلم و ستم کے کوہِ گراں
روئی کی طرح اُڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑ کے گی
اور اہل حکم کے سر اُوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑ کے گی
جب ارضِ خدا کے کعبے سے
سب بُت اٹھوائے جائیں گے
ہم اہلِ صفا، مردودِ حرم
مسند پہ بٹھائے جائیں گے
سب تاج اُچھالے جائیں گے

سب تخت گرائے جائیں گے
بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی
جو منظر بھی ہے ناظر بھی
اُٹھے گا انا الحق کا نعرہ
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو
اور راج کرے گی خلقِ خُدا
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو (جنوری ۱۹۷۹ء)

فیض احمد فیض چار سال ایک ماہ اور تقریباً گیارہ دن تک قید میں رہے اور ۲۰/اپریل ۱۹۵۵ء کو قید سے رہا ہوئے۔ ایلس نے اپنی تصنیف 'ڈئیر ہارٹ ٹو فیض اِن پریژن'' کے اختتامیہ میں لکھا ہے کہ راولپنڈی سازش کیس سپیشل ٹریبونل بھی مولوی تمیز الدین کیس میں فیڈرل کورٹ کی رائے کے بعد مشتبہ ہوگیا۔ چنانچہ اس ذیل میں لاہور ہائی کورٹ میں جسٹس شبیر احمد کی عدالت میں جس بے جا کے خلاف ضمانت کی درخواست دی گئی اور یہ محسوس کرتے ہوئے کہ فیض اب رہا ہو جائیں گے انہیں لینے کیلئے ایلس منٹگمری جیل کے دروازے پر پہنچیں تو انہیں آگاہ کیا گیا کہ فیض، میجر اسحاق اور خضر حیات ۱۹۴۴ء کے نظر بندی آرڈیننس کے تحت دوبارہ گرفتار کر لئے گئے ہیں۔ چنانچہ واپس آکر وکیلوں کی معرفت اس آرڈیننس کے خلاف درخواست تیار کی جو جسٹس ایم آر کیانی (۱۹۰۲ء۔۱۹۶۲ء) کی عدالت میں پیش ہوئی اور یوں فیض تین مہینے بعد ضمانت پر رہا ہوئے یہاں تک کہ ہائیکورٹ کے فل بنچ نے راولپنڈی ایکٹ کو کالعدم قرار دے دیا(۱۱)۔

جب رخشندہ جلیل کی کتاب '' A Literary History of the Progressive Writers Movement in Urdu'' ۲۰۱۴ء میں آکسفورڈ یونیورسٹی پریس [بھارت] نے شائع کی اور اس میں کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کی رُوداد وں کے حوالے سے واضح طور پر یہ لکھا گیا کہ سجاد ظہیر کو پاکستان میں ایک ایسی مسلح بغاوت میں موثر کردار ادا کرنے کی ہدایت کی گئی جو پنڈی سازش کیس پر منتج ہوا۔ اس پر پروفیسر فتح محمد ملک [جو حنیف رامے کے اسلامی سوشلزم کے قائل اور بھارت کے ساتھ اپنی نظریاتی مخاصمت کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں نے ایک کتاب لکھی 'انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان میں، [سنگ میل لاہور] جس نے ترقی پسندوں کے پرانے زخموں کو پھر سے چھیڑ دیا اور وہ جو کوشش کر کے پاکستانی عوام میں ایک مقدمہ لڑا گیا تھا اس بیانیے کے ساتھ کہ 'پنڈی سازش کیس امریکہ اور مغربی لابی یا فوج کے طالع آزما جرنیلوں کے ایماء پر بنایا گیا تھا'، اُس پر نئے سرے سے بحث شروع ہوئی۔ مگر تحقیق اور تنقید کی بنیاد دیانتِ فکر پر ہونی چاہیے جوشِ عقیدت پر نہیں۔ اس لئے اگر کسی تنظیم یا جماعت کے شواہد پر کوئی علمی بحث شروع ہوتی ہے تو اُس سے آنکھیں نہیں چرانی چاہئیں۔

۱۹۳۹ء میں جب فیض ایم اے او کالج امرتسر میں پڑھا رہے تھے تو انہوں نے جدید اُردو شاعری (۱۸۵۷ء۔ ۱۹۳۹ء) پر تحقیق کیلئے پنجاب یونیورسٹی کے متعلقہ حکام کو ایک خاکہ پیش کیا۔ تحقیق کیلئے درخواست کے ساتھ انہوں نے جو

خاکہ منسلک کیا، اس کے پندرہ ابواب تھے جن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ فیض سلطنت مغلیہ کے زوال کے پس منظر میں اُردو شاعری کے علائم ورموز اور روایتی پیرایہء اظہار کا ایک تحقیقی جائزہ لینا چاہتے تھے۔ علاوہ ازیں وہ سماجی معاشرتی حالات کے پس منظر میں اُردو شاعری کے باغیانہ اسالیب کے مطالعے کا بھی عزم رکھتے تھے۔ تحقیقی کام کیلئے یونیورسٹی کے حکام سے فیض کی مراسلت کا سلسلہ چلتا رہا۔ فیض نے مجوزہ فارم پر بھی اپنی درخواست ارسال کی لیکن ان کے خاکے کے مطالعے کے بعد یونیورسٹی کی اکیڈمک کونسل نے اپنے اجلاس منعقدہ ۹/مارچ ۱۹۴۰ء کو یہ فیصلہ دیا کہ چونکہ موضوع بہت پھیلا ہوا ہے اس لئے انہیں اس ذیل میں یونیورسٹی کے اُردو لیکچرار سے تبادلہ خیال کرنا چاہیے۔ اس کے بعد مزید پیش رفت کا سراغ نہیں ملتا۔ فیض صاحب کے اس خاکے کو ڈاکٹر عبادت بریلوی صاحب نے یونیورسٹی کے اس ریکارڈ سے نکالا جسے تلف کرنے کیلئے رکھا گیا تھا۔ انہوں نے خاکے کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد ایک موثر مقدمہ لکھا اور اُردو انگریزی دونوں زبانوں میں ایک ہی جلد میں ''فیض احمد فیض جدید اُردو شاعری وخاکہ'' عنوان کے تحت بڑے سائز کی کتابی شکل میں شائع کرادیا(۱۲)۔

فیض احمد فیض ایم۔اے۔او کالج امرتسر میں انگریزی کے استاد تھے فیض صاحب تعلیم وتحقیق کے میدان میں بڑھنے کے لیے انگلستان سے پی۔ایچ۔ڈی کرنا چاہتے تھے مگر ۱۹۳۹ء کے جنگی (دوسری عالمی جنگ عظیم) حالات کی وجہ سے بحری راستے پرخطر ہو گئے تھے۔ اس لیے وہ انگلستان نہ جا سکے اور ۱۹۳۹ء تا ۱۸۵۷ء ماڈرن اُردو پوئیٹری کے موضوع پر پی۔ایچ۔ڈی کا مقالہ لکھنے کے لئے ایک درخواست ڈین آف یونیورسٹی انسٹرکشن، پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے نام لکھی اور اس درخواست کے ساتھ فیض صاحب نے اپنے مقالہ کا مکمل تفصیلی خاکہ بھی پیش کیا، مگر ہماری یونیورسٹیوں کی اندرون خانہ جنگی، بددیانتی اور کم مائیگی کے پیش نظر فیض کو یہ مقالہ لکھنے کی اجازت نہ دی گئی۔ اس سلسلے میں ان کے بہت قریبی دوست عبدالروف ملک اپنی کتاب فیض شناسی میں لکھتے ہیں:

> ''اس مقالے کے سلسلے میں فیض اور یونیورسٹی کے کارپردازان کے مابین جو خط وکتابت ہوئی اس کی پوری فائل اتفاقاً ڈاکٹر عبادت بریلوی کے ہاتھ لگ گئی جو انھوں نے راقم کو دکھائی بعدازاں پوری فائل کو زیروکس کروا کے بڑے اہتمام سے شائع کیا۔''(۱۳)

عبدالروف ملک نے ڈاکٹر عبادت بریلوی کی کتاب فیض احمد فیض، جدید اردو شاعری (۱۸۵۷ء۔۱۹۳۹ء) سے ڈاکٹر عبادت کی بات کو درج کیا ہے:۔

> ''افسوس ہے پنجاب یونیورسٹی کی قدامت پرستی، کم علمی اور نادانی کی وجہ سے ایسا نہ ہو سکا۔ لیکن شکر ہے کہ فیض صاحب کے ہاتھ کا لکھا ہوا انگریزی خاکہ کسی غیبی مدد سے میرے ہاتھ آ گیا اور میں نے اس کو ایک اہم ادبی دستاویز سمجھ کے محفوظ کرنے کی کوشش کی اور کئی سال تک اس پر کام کیا، فیض احمد فیض، جدید اردو شاعری (۱۸۷۵ء۔۱۹۳۹ء) پی۔ایچ۔ڈی کے تحقیقی مقالے کا خاکہ، دریافت، تحقیق، ترتیب ومقدمہ۔''(۱۴)

حوالہ جات

۱۔ سید تقی عابدی، فیض کا زندگی نامہ، مشمولہ: فیض شناسی، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)، ص ۱۲۔۱۵

۲۔ تحریک ترقی پسند مصنفین اور تخلیقی مصنف، مشمولہ: سیپ، (کراچی)، شمارہ ۴

۳۔ جریدہ گفتگو، ترقی پسند ادب نمبر، (بمبئی)

۴۔ لدمیلا وسیلیوَ، پرورشِ لوح و قلم، (کراچی: آکسفورڈ پریس، ۲۰۰۷ء)، ترجمہ: اسامہ فاروقی، ص ۱۶۵

۵۔ ایضاً، ص ۱۶۴

۶۔ صلاح الدین حیدر، جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا: فیض احمد فیض شخصیت و فن، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۷۸۔۷۹

۷۔ فیض احمد فیض، شاعر اور شخص، (کراچی: مکتبہ دانیال، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۴۸

۸۔ ایضاً، ص ۱۴۹

۹۔ آغا ناصر، ہم جیتے جی مصروف رہے، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ص ۹۸

۱۰۔ فیض شناسی، ص ۴۹۴

۱۱۔ جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا: فیض احمد فیض شخصیت و فن، ص ۷۰۔۷۱

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۶۔۵۷

۱۳۔ عبدالرؤف ملک، فیض ڈاکٹر فیض نہ بن سکے، مشمولہ: فیض شناسی، (کراچی: پاکستان سٹڈی سینٹر جامعہ کراچی)، ص ۱۳۱

۱۴۔ عبادت بریلوی، (لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۹ء)