ISSN : 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب و ثقافت (14)

مارچ 2022

مرکز مطالعاتِ اُردو ثقافت

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدر آباد

09 جولائی 2022: مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے 25 ویں یوم تاسیس اور سلور جوبلی کے آغاز کے موقع پر آن لائن خطاب کرتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن۔ ساتھ میں مہمانِ خصوصی پروفیسر سکھدیو تھورات، سابق چیئرمین، یو جی سی، پروفیسر ایس ایم رحمت اللہ، نائب شیخ الجامعہ، پروفیسر صدیقی محمد محمود، رجسٹرار (انچارج)۔

11 نومبر 2021: مولانا آزاد یادگاری خطبہ کے موقع پر مہمان مقرر پروفیسر فیضان مصطفیٰ، وائس چانسلر، نلسار یونیورسٹی، حیدرآباد کا استقبال کرتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن۔ ساتھ میں مہمانانِ اعزازی ڈاکٹر اے ناگیندر ریڈی، ڈائریکٹر، سالار جنگ میوزیم، حیدرآباد اور ڈاکٹر ایس چتم ریڈی، ڈائریکٹر، این آئی ٹی ایچ ایم، حیدرآباد۔

شش ماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب و ثقافت

(14)

مارچ 2022

مدیر

ڈاکٹر احمد خان

مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Centre for Urdu Culture Studies
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue: 14 March, 2022
ISSN : 2455-0248

مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب و ثقافت** حیدرآباد

ناشر : مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد - 500032 (تلنگانہ)

طباعت : کلر گرافکس، حیدرآباد

تزئین و آرائش : ڈاکٹر محمد زبیر احمد

سرورق : ڈاکٹر ظفر احمد (ظفر گلزار)

رابطہ : +919868701491

ای میل : adabosaqafatcucs@gmail.com
cullcmanuu@gmail.com

آن لائن : manuu.edu.in/University/Centre/CUCS/Journal

مقالہ نگاروں کی رائے سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر سید عین الحسن

شیخ الجامعہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

ایڈیٹوریل بورڈ

پروفیسر عبدالستار دلوی، ممبئی

پروفیسر شارب ردولوی، لکھنؤ

پروفیسر م۔ ن۔ سعید، بنگلور

پروفیسر انور پاشا، نئی دہلی

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس، حیدرآباد

پروفیسر سید اے ایم فضل اللہ، حیدرآباد

پروفیسر قاضی افضال حسین، علی گڑھ

پروفیسر عتیق اللہ، نئی دہلی

پروفیسر اشرف رفیع، حیدرآباد

پروفیسر شہپر رسول، نئی دہلی

پروفیسر ارتضیٰ کریم، نئی دہلی

پروفیسر محمد فاروق بخشی، حیدرآباد

پیغام

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی 9 رجنوری 1998 کو قائم ہوئی تھی ۔ اردو یونیورسٹی کے لیے رواں سال انتہائی اہمیت کا حامل ہے ۔ اس سال یونیورسٹی کی سلور جوبلی منائی جارہی ہے ۔ اس مبارک موقع پر یونیورسٹی کی قیادت کرتے ہوئے انتہائی خوشی ہو رہی ہے ۔ یہ فخر وانبساط کا مقام ہے کہ اردو یونیورسٹی نے اس قلیل مدّت میں کامیابی وکامرانی کی ایک مستند تاریخ رقم کر لی ہے جو ظاہر ہے کہ مجموعی کاوشوں کا ایک حسین ثمرہ ہے ۔ اس ثروتمندی کے لیے بانی اراکین سے موجودہ اراکین تک سبھی قابلِ تکریم وتحسین ہیں ۔ ہمیں اردو یونیورسٹی کے مقاصد کو مزید استحکام دینے اور بلندی پر پہنچانے میں ایمانداری، محنت اور لگن کا ثبوت دینا ہے ۔ ہمیں اردو کی تابناک لسانی، ادبی، تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی روایت پر فخر محسوس کرنا چاہیے ۔ یہ زبان، فرقہ ورانہ ہم آہنگی، قومی یکجہتی وسالمیت اور مشترکہ تہذیب و ثقافت کی نقیب اور امین ہے ۔ یہ امر ذہن نشین رہے کہ ادب، زبان کا نہ صرف تخلیقی، تحقیقی اور تنقیدی سرمایہ ہوتا ہے بلکہ تہذیب وتمدن، تاریخ ومعاشرت، علوم وفنون، غرض یہ کہ ذات وکائنات کے تمام تر ابعاد کی فنکارانہ پیش کش کا ذریعۂ اظہار اور محافظ بھی ہے ۔

''ادب وثقافت''، مرکز مطالعات اردو ثقافت، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد سے شائع ہونے والا اردو کا ایک موقر ومعتبر ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل ہے جو ادب، تہذیب اور ثقافت سے متعلق تحقیقی وتنقیدی مقالات کی اشاعت میں اپنی ابتدا سے ہی مسلسل سرگرم عمل ہے ۔ اس کے اکثر شمارے میری نظر سے گزرے جنھیں دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مقالات کے معیار اور تزئین وتدوین کا خصوصی خیال رکھا گیا ہے ۔ یہ انتہائی خوش آیند بات ہے کہ مجلّے میں مقالات کی شمولیت سے قبل ماہرین ان کی قدر پیمائی کرتے ہیں، اس کے بعد ہی مقالے کو شائع کیا جاتا ہے ۔ اس مجلّے کو یو جی سی کیئر لسٹ جرنل میں شامل ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے ۔ ملک وبیرون ملک میں اس مجلّے کی ایک منفرد شناخت ہے ۔ میری خواہش ہے کہ ''ادب وثقافت'' کی انفرادیت اور اس کے معیار میں مزید اضافہ ہوتا رہے ۔

عین الحسن

پروفیسر سید عین الحسن

شیخ الجامعہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

فہرست

پیغام	شیخ الجامعہ، مانو	4
شذرات	مدیر	7-12
1. عہد غالب: کمال وزوال کے آئینے میں	پروفیسر سید عین الحسن	13-23
2. دکن میں صوفی تحریک اور اس کے اثرات: ایک مطالعہ	پروفیسر سید محمد عزیز الدین حسین	24-29
3. جنوبی ہند میں اولین برقی ذرائع ابلاغ کا سرچشمہ (دکن ریڈیو حیدرآباد)	پروفیسر مجید بیدار	30-57
4. امتیاز علی تاج: ایک فراموش کردہ فلم نویس	پروفیسر محمد شاہد حسین	58-65
5. مابعد جدیدیت کی موت۔ متبادل جدیدیت اور مارکسی مابعد جدیدیت	پروفیسر قدوس جاوید	66-90
6. ترقی پسند اور جدید افسانہ	پروفیسر اسلم جمشید پوری	91-103
7. ادبی ترجمے کے مشاکل۔ علامہ اقبال کی شاعری کے عربی تراجم کے خصوصی تناظر میں	پروفیسر سید علیم اشرف جائسی	104-120
8. میرؔ کا تصوّرِ فن	ڈاکٹر عارف حسن خاں	121-132
9. ہندستان میں کمیونٹی ریڈیو: مستقبل اور امکانات	ڈاکٹر محمد توحید خان	133-144
10. آگ کا دریا کی ہیئت: ایک جائزہ	ڈاکٹر محمد نور الحق	145-152
11. اختر الایمان کا نثری سرمایہ	ڈاکٹر محمد نوشاد عالم	153-160
12. سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ (معاصر اردو غزل کے حوالے سے)	ڈاکٹر سید محمود کاظمی	161-177

13. خودنوشت ایک سادہ انسان کی (نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم از پروفیسر شارب ردولوی) ایک تجزیاتی مطالعہ	ڈاکٹر فیروز عالم	178-188
14. ترقی پسند تحریک اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	ڈاکٹر محمد عمر رضا	189-202
15. مثنوی ''مخزن عشق'' دکن کی نسوانی معاشرت کا مرقع	ڈاکٹر نشاط احمد	203-223
16. اردو تہذیب و ثقافت کے دو نابغۂ روزگار۔مقبول فدا حسین اور حبیب تنویر	ڈاکٹر رضوان الحق	224-230
17. مغربی تنقیدی روایات کا مطالعہ (بین العلومی تنقیدی سیاق میں)	جناب جاوید انور	231--258
18. پنجابی لوک گیتوں میں عورت	ڈاکٹر عبداللہ امتیاز احمد	259-276
19. اردو سفر ناموں میں ایشیائی تہذیب وثقافت کی عکاسی (1947) کے بعد	ڈاکٹر سعید احمد	277-290
20. بیگ احساس کے افسانوی احساسات	ڈاکٹر انجم پروین	291-304
21. کشمیری لال ذاکر کے ناولوں میں تصور نسواں	ڈاکٹر صالحہ صدیقی	305-331
22. اردو اور ہندی افسانوں میں فرقہ وارانہ مسائل کی عکاسی	ڈاکٹر محمد نہال افروز	332-368

شذرات

جشن سیمیں

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی ،حیدرآباد کا قیام پارلیمنٹ ایکٹ کے تحت 9؍جنوری، 1998 کو عمل میں آیا۔ ہندوستان میں اردو ذریعۂ تعلیم کی یہ ایک مقبول ترین مرکزی یونیورسٹی ہے جس کے تعلیمی سفر کا آغاز اس کے قیام کے پہلے سال ہی فاصلاتی نظام تعلیم سے ہوا۔اور 2004 میں ریگولر تعلیم کی ابتدا ہوئی۔اس یونیورسٹی کے بنیادی مقاصد میں اردو زبان کا فروغ،اردو ذریعۂ تعلیم اور تعلیم نسواں کی ترویج و اشاعت شامل ہیں۔مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے قیام کا یہ پچیسواں سال ہے۔یونیورسٹی کے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن کی سرپرستی میں یہ سال سلور جوبلی کے طور پر انتہائی جوش وخروش کے ساتھ منایا جارہا ہے۔اس ضمن میں 9 جنوری، 2022 کو آن لائن 25 ویں یوم تاسیس کا انعقاد کیا گیا جس میں ممتاز ماہر معاشیات اور سابق چیئر مین، یو جی سی پروفیسر سکھ دیو تھوراٹ، نے بحیثیت مہمانِ خصوصی شرکت کی اور یوم تاسیسی خطبہ بعنوان ''اعلیٰ تعلیم میں مسلمان کہاں پیچھے رہ گئے؟: پالیسیوں کے لیے اسباق'' پیش کیا۔پروفیسر سید عین الحسن نے پروفیسر تھوراٹ کے پُر مغز و معلوماتی خطبہ کو مانو کے جشن سیمیں کا بہترین آغاز قرار دیا۔انھوں نے اس امر کا اظہار بھی کیا کہ اردو مانو کا تشخص ہے۔اس تقریب میں اردو یونیورسٹی سلور جوبلی کا مونتاج بھی جاری کیا گیا۔اس کے تحت یونیورسٹی میں پورے سال متعدد پروگراموں کا انعقاد کیا جائے گا۔

☆☆☆☆☆

شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن اپنی تقرری کے بعد روز اول ہی سے مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی میں تعلیم و تعلم کو مزید استحکام بخشنے میں سرگرم عمل ہیں۔تحقیق و تدریس کے معیار کو بہتر بنانے میں موصوف کی خصوصی توجہ ہے۔ان کی خواہش ہے کہ اساتذہ اپنے تحقیقی کارناموں کو اپنی ذات تک محدود نہ رکھیں بلکہ انھیں منظر عام پر لائیں،ویب سائٹ پر اپ لوڈ کریں اور اپنی خدمات کو دنیا تک پہنچائیں۔شیخ

الجامعہ معیاری اوراعلیٰ ریسرچ کے لیے اساتذہ کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔اس مختصر عرصے میں شیخ الجامعہ نے یونیورسٹی اور دیگر تعلیمی اداروں کے مابین کئی مفاہمت ناموں (MoUs) پر دستخط کیے۔یونیورسٹی کے معیار کو بلند کرنے کے لیے ماہرین اور دانشوران کو یونیورسٹی سے منسلک کیا جارہا ہے۔اس سلسلے کے تحت انھوں نے آزاد چیئر کا احیا کیا اور ممتاز تاریخ داں پروفیسر ایس ایم عزیزالدین حسین، سابق ڈائرکٹر رام پور رضا لائبریری وسابق صدر، شعبۂ تاریخ، جامعہ ملیہ اسلامیہ کا بحیثیت پروفیسر، آزاد چیئر 7 فروری 2022 کو تقرر عمل میں آیا۔پروفیسر سکھد یو تھوراٹ، ممتاز ماہر معاشیات اور سابق چیئرمین، یو جی سی و سابق پروفیسر ایمریٹس، جے این یو، نئی دہلی کا اسکول برائے آرٹس اور سماجی علوم، مانو میں ستمبر 2021 میں بہ حیثیت اعزازی پروفیسر تقرر ہوا۔پروفیسر شکیل احمد، اسکول برائے سائنس سے اکتوبر 2021 سے وابستہ ہوئے۔پروفیسر شکیل احمد، سی ایس آئی آر، دہلی اور نیشنل جغرافیکل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، حیدرآباد سے بحیثیت ایمریٹس سائنٹسٹ اور ایمریٹس پروفیسر کی حیثیت سے منسلک رہ چکے ہیں۔پروفیسر دیپک کمار کا شعبۂ تاریخ، مانو میں اعزازی پروفیسر کے طور پر نومبر 2021 میں تقرر کیا گیا۔اس سے قبل وہ ذاکر حسین سینٹر فار ایجوکیشنل اسٹڈیز، جے این یو سے وابستہ رہ چکے ہیں۔محترمہ ڈاکٹر رما کونڈا پلی، سابق ایڈوائزر، NAAC (2002-2021) کو نومبر 2021 میں IQAC مانو کا مشیر مقرر کیا گیا۔محترم شیخ الجامعہ نے انتظامی امور میں قابلِ ستائش اصلاحات کی ہیں۔انھوں نے اردو یونیورسٹی میں علمی، ادبی و تحقیقی فضا قائم کرنے میں دقت نظر اور دوراندیشی کا مظاہرہ کیا ہے۔ان کی سرپرستی میں اردو یونیورسٹی ترقی کی راہ پر مسلسل گامزن ہے۔

☆☆☆☆☆

ششماہی مجلّہ ''ادب وثقافت'' کے اس شمارے میں متعدد تنقیدی، تحقیقی اور تجزیاتی مضامین شامل کیے گئے ہیں۔شیخ الجامعہ **پروفیسر سید عین الحسن**، فارسی زبان وادب کے ایک ممتاز ادیب ہیں۔جدید فارسی اور ہند۔ایرانی تہذیب پر ان کی گہری نظر ہے۔انھوں نے اپنے مضمون میں عہدِ غالب کی شعری روایت، عصری مذاق اور اردو فارسی غزل پر ایرانی اثرات کو تاریخ کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔یہ ایک انتہائی معلوماتی مضمون ہے جو مرزا غالب اور ان کے معاصر شعرا کی فکری وفنی تحقیق میں گراں قدر اضافہ کرتا ہے۔

پروفیسر عزیز الدین ایک نامور تاریخ داں اور مستند محقق ہیں۔انھوں نے اپنے مضمون ''دکن میں صوفی تحریک اور اس کے اثرات: ایک مطالعہ'' میں دکن کی متصوفانہ روایت نیز تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی وراثت کو عالمانہ اور بلیغ انداز میں پیش کیا ہے۔اس مضمون کے ذریعے جنوبی ہند میں تصوف کے آغاز و ارتقا، اردو زبان کے فروغ، علمی فضا، اور تہذیبی و ثقافتی عناصر کو نمایاں کیا گیا ہے۔

پروفیسر مجید بیدار کی دکنی تہذیب و ثقافت اور ذرائع ابلاغ پر گہری نظر ہے۔انھوں نے اپنے مضمون بعنوان ''جنوبی ہند میں اولین برقی ذرائع ابلاغ کا سرچشمہ (دکن ریڈیو حیدرآباد)'' میں ریڈیو کے تاریخی سفر، عالمی منظرنامہ، ہندوستان میں ریڈیو کی مقبولیت، حیدرآباد میں خانگی ریڈیو کی ابتدا، ریڈیائی نشریات، ریڈیو کی زبان اور خصوصیات پر تفصیلی و معلوماتی گفتگو کی ہے۔

پروفیسر شاہد حسین میڈیا اور ڈراما کے شعبے میں اپنی ایک اہم شناخت رکھتے ہیں۔انھوں نے اپنے مضمون ''امتیاز علی تاج: ایک فراموش کردہ فلم نویس'' میں امتیاز علی تاج کے فلمی سفر، فلم سازی، ہدایت کاری، اسکرپٹ نگاری، مکالمہ نگاری، اسکرین پلے وغیرہ کے متعلق مؤثر گفتگو کی ہے۔انھوں نے تاج کی زندگی کے متعدد ایسے پہلوؤں کو جو گوشۂ گمنامی میں تھے، نمایاں کیا ہے۔

پروفیسر قدوس جاوید اردو نقد و ادب کا ایک اہم نام ہے۔انھوں نے اپنے مضمون ''مابعد جدیدت کی موت: متبادل جدیدیت اور مارکسی جدیدیت'' میں جدیدیت، مابعد جدیدیت، پس مابعد جدیدیت، متبادل جدیدیت اور مارکسی جدیدیت کے متعلق مفصل بحث کی ہے۔موصوف نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح وقت کے ساتھ ساتھ ہر تحریک یا رجحان کا زوال آتا ہے اور نئے رجحان، نئی شکل و ہیئت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔

پروفیسر اسلم جمشید پوری ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔انھوں نے اپنے مضمون ''ترقی پسند اور جدید افسانہ'' میں ترقی پسند اور جدید افسانوں کے امتیازات اور خصوصیات کو انتہائی باریک بینی سے قلم بند کیا ہے۔

پروفیسر علیم اشرف جائسی کا مضمون ''ادبی ترجمے کے مشاکل: علامہ اقبال کی شاعری کے عربی تراجم کے خصوصی تناظر میں'' تنقیدی، توضیحی اور عملی نقطۂ نظر پر مشتمل ہے۔اس مضمون میں ادبی ترجمہ کے مسائل اور مبارزات کو کلامِ اقبال کے عربی تراجم کی روشنی میں توضیحات و براہین کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر عارف حسن خان نے اپنے مضمون ''میر کا تصورِ فن'' میں میر کی شاعری، فن کاری،

انفرادیت اور 'نکات الشعرا' کی روشنی میں ان کے نظریۂ فن پر مؤثر گفتگو کی ہے۔ موصوف کا یہ مضمون میرفہمی میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔

ڈاکٹر توحید خان نے اپنے مضمون ''ہندوستان میں کمیونٹی ریڈیو: مستقبل اور امکانات'' میں کمیونٹی ریڈیو کی تاریخ، اس کے مستقبل اور امکانات پر معلوماتی اور مؤثر گفتگو کی ہے۔

ڈاکٹر محمد نورالحق نے اپنے مضمون ''آگ کا دریا کی ہیئت: ایک جائزہ'' میں ناول کی ہیئت، فنی اصول اور تاریخی وتہذیبی ارتقا کی روشنی میں مذکورہ ناول کا جائزہ پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر محمد نوشاد عالم نے اپنے مضمون ''اختر الایمان کا نثری سرمایہ'' میں اختر الایمان کی نثری خدمات پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ انھوں نے اختر الایمان کی شاعری کے ساتھ ساتھ نثری کارناموں کو بھی اہم قرار دیا ہے۔

ڈاکٹر سید محمود کاظمی کے مضمون ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ (معاصر اردو غزل کے حوالے سے'' میں شعری استعارے کو ایک نئے نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈاکٹر فیروز عالم نے پروفیسر شارب ردولوی کی خودنوشت ''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم'' پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ ڈاکٹر عالم نے شارب ردولوی کی زندگی کے اہم واقعات، ذہنی وفکری رجحانات، ردولوی کی تہذیبی وثقافتی زندگی، اس دور کے اکابرین، دہلی کے شب وروز وغیرہ کا محاکمہ کیا ہے اور ایک ایسے شخص کی تصویر پیش کی ہے جو سادگی سے پُر زندگی بسر کرنے کا عادی ہے۔

ڈاکٹر رضوان الحق بنیادی طور پر ایک تخلیق کار ہیں اور فنونِ لطیفہ پر ان کی گہری نظر ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون ''اردو تہذیب وثقافت کے دو نابغۂ روزگار: مقبول فدا حسین اور حبیب تنویر'' میں مذکورہ فنکاروں کی ادبی وفنی خدمات سے متعلق مؤثر گفتگو کی ہے اور ان کے کارناموں کی تہذیبی وثقافتی معنویت واہمیت کو نمایاں کیا ہے۔

ڈاکٹر عمر رضا نے اپنے مضمون بعنوان ''ترقی پسند تحریک اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی'' کا تنقیدی و تحقیقی تجزیہ کیا ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک، ڈاکٹر رضا کی دلچسپی کا موضوع ہے، لہٰذا انھوں نے ترقی پسند تحریک کے آغاز وارتقا، عوامل، عناصر اور اس کے اثرات پر مؤثر گفتگو کی ہے۔

ڈاکٹر نشاط احمد نے اپنے مضمون ''مثنوی 'مخزن عشق': دکن کی نسوانی معاشرت کا مرقع'' میں

دکنی تہذیب وثقافت کونسوانی طرزِ گفتار، زبان و بیان، محاورات، رسم ورواج، اعتقاد، توہمات اورروایات کے تناظر میں انتہائی خوب صورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ڈاکٹرعبداللہ امتیاز کا مضمون ''پنجابی لوک گیتوں میں عورت'' نسوانی احساسات وجذبات کو لوک گیتوں کے حوالے سے بڑے دلچسپ پیرائے میں پیش کرتا ہے۔ زیرنظر مضمون میں معاصر تہذیب و ثقافت کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر سعید نے اپنے مضمون ''اردو سفرناموں میں ایشیائی تہذیب وثقافت کی عکاسی'' میں ایشیائی ممالک کی تہذیب پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ اس مضمون میں ہندوستانی قلم کاروں کی نظر سے ایشیا کی ایک دلچپ اور پرکشش تصویر ابھرتی ہے۔

مذکورہ قلم کاروں کے علاوہ جناب جاوید انور، ڈاکٹر انجم پروین ، ڈاکٹر صالحہ صدیقی، ڈاکٹر نہال افروز کے مضامین اس شمارے کا حصہ ہیں اور اہم موضوعات کا احاطہ کرتے ہیں۔

☆☆☆☆☆

پروفیسر بیگ احساس کا سانحۂ ارتحال اردو دنیا کا ایک عظیم خسارہ ہے۔ پروفیسر بیگ احساس بحیثیت صدر، شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی اور صدر، شعبۂ اردو، حیدرآباد سینٹرل یونیورسٹی سے وابستہ رہے۔ انھوں نے بحیثیت مدیر، ماہانامہ ''سب رس'' کی ادارت بھی کی۔ وہ معاصر اردو فکشن میں نمایاں مقام کے حامل تھے۔ ان کی تخلیقی نگارشات کی ایک طویل فہرست ہے ۔ بیگ صاحب کے افسانوی مجموعوں، خوشۂ گندم (1979)، حنظل (1993) اور دخمہ (2015) کو بے حد مقبولیت ملی۔ ان کی پی ایچ ڈی کا مقالہ 'کرشن چندر: شخصیت اور فن' کے نام سے 1999 میں شائع ہوا۔ 2005 میں تنقیدی مضامین کا مجموعہ 'شور جہاں' منظر عام پر آیا۔ 'دکنی اردو فرہنگ' ان کا ایک اہم ادبی کارنامہ ہے۔ افسانوی مجموعہ ''دخمہ'' کے لیے انھیں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ (2017) سے بھی نوازا جاچکا ہے۔

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی سے پروفیسر بیگ احساس کا بہت مستحکم علمی وقلبی تعلق تھا۔ وہ مرکز مطالعات اردو ثقافت کی مجلس مشاورت کے بیرونی رکن اور ششماہی مجلّہ ''ادب وثقافت'' کے مجلس ادارت کے تادم حیات رکن رہے۔ وہ ایک مہذب، خوش گفتار اور وضع دار شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی گفتگو، نرمی، شیرینی اور حلاوت سے آراستہ ہوتی تھی۔ وہ لوگوں سے انتہائی خلوص اور محبت سے پیش آتے

تھے۔ان کی طبیعت میں مستقل مزاجی، سنجیدگی اور خاکساری تھی۔انھوں نے گذشتہ برس مرکز کی جانب سے منعقدہ قومی سمینار میں کلیدی خطبہ بعنوان ''اردو زبان کے تہذیبی وثقافتی ادارے'' بھی پیش کیا تھا۔ان کی شفقت، محبت اور قربت کا احساس آج بھی دل و دماغ میں محفوظ ہے۔ڈاکٹر انجم پروین نے بیگ احساس کی افسانہ نگاری پر ایک مدلل مضمون قلم بند کیا ہے، جو اس شمارے میں شامل ہے۔ادارۂ ادب وثقافت ان کا شکر گزار ہے۔مرکز اور ادارتی شعبہ دعا گو ہے کہ اللہ مرحوم بیگ احساس کی مغفرت فرمائے۔آمین۔

☆☆☆☆☆

عزت مآب صدر جمہوریۂ ہند رام ناتھ کووند نے، یونیورسٹی کے اعلامیہ کے بموجب، نامور سماجی مصلح، جہد مسلسل کی علامت، روحانی پیشوا اور ماہر تعلیم جناب ممتاز علی (قلمی نام شری ایم) کو 17/دسمبر 2021 سے 3 سال کے لیے مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد کا چانسلر مقرر کیا گیا ہے۔ جناب ممتاز علی کو شعبۂ تعلیم اور سماجی اصلاح کے شعبے میں گراں قدر خدمات کے پیش نظر حکومت ہند نے 2020 میں پدم بھوشن کے اعلیٰ شہری اعزاز سے نوازا تھا۔انھوں نے ملک کی روحانیت کے تحفظ کے لیے 2015 میں کشمیر سے کنیا کماری تک کا سفر کیا۔موصوف ست سنگ فاؤنڈیشن کے سربراہ ہیں جس کے زیرِ سرپرستی آندھرا پردیش میں دو اسکول: The Peepal Grove School اور Satsang Viyalaya کامیابی کے ساتھ چلائے جارہے ہیں۔ 21 فروری 2022 کو شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن کی قیادت میں نئے چانسلر جناب ممتاز علی کو مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد میں استقبالیہ پیش کیا گیا۔ چانسلر جناب ممتاز علی نے اپنے خطبے میں اردو یونیورسٹی کو بھرپور تعاون دینے کا یقین دلاتے ہوئے فرمایا کہ وہ یونیورسٹی کی ترقی کے لیے ہمہ وقت حاضر رہیں گے۔اردو یونیورسٹی کی یہ خوش قسمتی ہے کہ اسے ممتاز علی جیسی روحانی شخصیت کا حامل چانسلر ملا ہے۔

جریدہ ''ادب وثقافت'' کی جانب سے اہل قلم کا شکریہ، کہ ان ہی کے دم سے ادب وثقافت کا معیار و اعتبار قائم ہے۔

ڈاکٹر احمد خان

مدیر، ادب وثقافت

ڈائرکٹر (انچارج)، مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:13-23
Prof. Syed Ainul Hasan, Ahad-e-Ghalib: Kamal-o-Zawal ke Aaine Mein

پروفیسر سید عین الحسن
شیخ الجامعہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

عہد غالب: کمال وزوال کے آئینے میں

ای نام تو بهترین سر آغاز   بی نام تو نامه کی کنم باز

انیسویں صدی ایک ایسا دور ہے جہاں اہالیان ادب کے درمیان کئی نئے مسائل درپیش تھے، ایک طرف انگریزی حکومت کی ناگفتہ بہ کارکردگی اور دوسری جانب فارسی زبان کی حیات کا سوال رہ رہ کر ستا رہا تھا۔ مغل حکومت ہندوستان میں دم واپسین کا انتظار کر رہی تھی تو دوسری طرف ایران اپنی سانسوں کا اختیار غیروں کو دے بیٹھا تھا۔ 1813 اور 1823 عیسوی میں روس اور انگلستان کے ساتھ جن عہد ناموں پر ایران نے دستخط کیے تھے، ان کی بنا پر آنے والے تمام ادوار میں ایرانیوں کو شرمندگی کا سامنا کرنا پڑا۔ قاآنی جس کو بہ قول براؤن، اتفاق رائے سے انیسویں صدی کا سب سے مشہور ایرانی شاعر تسلیم کیا جاتا ہے، اپنی بے حد کوششوں کے باوجود اس پریشانی سے باہر نہ آسکا...... ہاں اتنا ضرور ہوا کہ وہ اپنے قتل سے پیشتر ''کتاب پریشان'' کو ایرانیوں کے درمیان چھوڑ گیا۔1

آفتاب اختر نے ایران کے ان حالات کی عکاسی کچھ اس طرح فرمائی ہے: ''سرزمین لالہ و گل (ایران) انیسویں صدی میں بڑے اہم تغیرات اور سیاسی بحرانوں کا شکار رہی ہے۔ حافظ و خیام کے وطن کو اس عرصہ میں بلبل ہزار دستان کے زمزموں سے اپنے گوش کو نہ تو فردوس بنا سکنے کا موقع ملا اور نہ زرخیز خطوں میں اُگے ہوئے لالہ وگل کے منظر سے جنت نگاہ کا کام لے سکنے کی مہلت ملی۔ نہ معشوقان عشوہ طراز اس کے دل کو لبھا سکے، نہ شجر ہائے میوہ دار اس کو اپنے طرف مائل کر سکے۔ اس عرصہ میں ایران کی انتشاری اور بحرانی حالت کی وجہ سے ایرانیوں کو اپنے معشوقوں میں نہ تو سرو کی قامت نظر آئی، نہ ان

معشوقوں کی آنکھوں میں چشم غزال کی مستی ، ہاں اگر کچھ نظر بھی آیا تو ان آنکھوں میں نرگس بیمار کی بیماری۔''2

پروین اعتصامی کا یہ شعر بھی اسی عنوان کا ترجمان ہے:

چو عهد نامه نوشتیم اهر من خندید　　　که اتّحاد نبود این که باعدو کردیم 3

لیکن ایرانیوں کا ایک بڑا گروہ شاید اس بات سے اتفاق نہیں رکھتا اور اس دور کے ادبی سرمائے پر فخر کرتا ہے۔ دور حاضر کی پروین کچھ اس طرح کا اظہار فرماتی ہے:

''ادبیات ایران ازاواخرقرن دوازدہم ھجری ، جنبشی پیدا کرد۔ وسبک دورۂ مغول وشیوۂ ہندی روی بہ نابودی نہاد......خلاصہ آنکہ دورۂ قاچاررامی توان از حیث سبک نظم ونثر فارسی۔ وکثرت شعراء وفضلاء ، ووفور مؤلفات ، دورۂ ترقّی ادبیات ایران نامید۔''4

اور ادھر 1835 کے بعد، برطانیہ حکومت کی ایماء پر فارسی نے سرکاری زبان کا اختیار کھو دیا۔ مگر انگریزوں نے ہندوستان کے اشراف جنہیں فارسی سے بے حد لگاؤ تھا ان سے چھیڑ چھاڑ نہیں کی۔ انگریز افسر، لے لی ویلڈ نے اس کا اقرار کچھ یوں کیا ہے:

"The old reservoir of people literate in Persian and able to participate in gentlemanly culture continued to preside over most of the courts and government offices of the British Raj."5

حالات تیزی سے بدلتے جارہے تھے، شاعروں اور ادیبوں میں بھی گروہ بندی بڑھ رہی تھی۔ ایک بڑی تعداد انگریزوں کی حمایت میں سرگرداں تھی ''بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے''۔ ان میں کچھ ایسے بھی تھے جنہیں فارسی زبان پر بھرپور دسترس حاصل تھی مگر چونکہ یہ زبان عوام الناس تک پہنچنے کا وسیلہ نہ رہ گئی تھی اس اعتبار سے وہ اردو میں کلام لکھنا بہتر سمجھتے تھے۔ ہاں ایک روایت جو برسوں سے چلی آرہی تھی، اسی طرح سے باقی تھی۔ اور وہ تھی ترکیب مادّۂ تاریخ جس کا تازہ تر واسطہ موت سے تھا۔

پی خدمت خواجہ حیدر علی　　　زدنیا بدر رفتی افسوس حیف

چنین گفت تاریخ فوت تور شک　　　بنزد پدر رفتی افسوس حیف (1264ھ) 6

یا

رشک مرحوم کا جب تیسرا دیوان مکمل ہوا تو منیؔر نے یوں تاریخ لکھی:

طور انوار به دیوان سوم لاثانی (1267ھ)7

یا مرزا دبیؔر کا یہ شعر میر انیس کی وفات پر:

آسماں بے ماہ کامل، سدرہ بے روح الا میں طور سینا بے کلیم اللہ، منبر بے انیس 8

اکثر یوں بھی دیکھا گیا کہ فارسی اور اردو دونوں کے امتزاج سے قطعات و رباعیات و دیگر اصناف میں کلام لکھے گئے یا پھر بطور تضمین اس ترکیب کا استعمال ہوا، مثال کے طور پر یہ کلام:

مــژده ای والیــان صــادق پــور مــژده ای عــاشـقــان روی وطــن
حـضـرت مـولـوی ''عـبـدرحیم'' صـــاحــب عـلــم مـــاهــر هــر فــن
تـذکـره یـه انهوں نـے لـکـھا هے جــس کــی تـعـریف میں زبـان الـکـن
نـقـطـه نـقـطـه ست خال روی بتان صـفـحـه صـفـحـه بیـاض صحن چمن
واقـعـات صـحـیـح لـکـھـے هیں جس میں کچھ بھی نهیں هے جای سخن 9

اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی قابل ذکر ہے کہ عہد غالب میں شعراء و ادباء کی سرپرستی کرنے والے امراء منصب دار حضرات بھی انگریزوں کے سیاسی داؤ پیچ کا شکار ہو گئے۔ ایک طرف اپنی حیثیت کا خیال اور دوسری جانب روز بروز کم ہوتا ہوا سرمایہ۔ اس ادھیڑ بن میں، کس کو فرصت ہے کرے آئینے پر غور ابھی،......اور پھر نتیجہ سامنے تھا: جیسا کہ صاحب ''فسانۂ عجائب نے تحریر فرمایا ہے:

دیکھی ہے یہ رسم اس نگر میں جوتا ہے گلی میں آپ گھر میں 10

اس دور میں فارسی ایک بوڑھا ہاتھی ضرور تھی مگر اردو کی ترقی میں برابر ساتھ نبھاتی گئی۔ خصوصی طور پر اردو غزل کی مثال دی جا سکتی ہے جس کا تناور درخت متواتر چشمۂ فارسی کی بدولت اپنے پانو پر کھڑا ہو گیا۔ جیسا کہ عبدالاحد خاں خلیؔل فرماتے ہیں:

> ''جس کلچر اور تہذیب نے اردو غزل کی تعمیر و تخلیق میں عناصر خصوصی کا کام کیا ان میں ایرانی کلچر اور فارسی مذاق خاص طور پر قابل لحاظ ہے۔ فارسی ادب نے اردو کو غزل کی وہ سب روایات سن طفولیت ہی میں دے دیں کہ جو صدیوں میں

تیار ہوا کرتی ہیں۔ چنانچہ اردو غزل شعوری طور پر یہ سب روایات لے کر آگے
بڑھی اور بہت قلیل مدّت میں ھل جزاء الاحسان الّا الاحسان اپنے محسنوں کو
رہینِ احسان کرنے کی صلاحیتوں سے مالا مال ہوگئی۔'' 11؎

رشید احمد صدیقی نے بھی جدید اردو غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے کچھ یوں لکھا ہے:

''ہندوستانی فضا، تاریخی، تہذیبی اور ادبی حالات و روایات، تحریکات، تہلکات
و تجربات نیز مختلف اقوام، ادب، شخصیتوں، حریفوں اور حلیفوں سے سابقہ کی
بدولت، ہم وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ اردو غزل نے پہلے کبھی فارسی غزل
سے جو قرض لیا تھا، اب وہ اس کوئی گنا بڑھا کر ادا کر سکتی ہے۔'' 12؎

اور یہی وجہ تھی کہ ما کشتگان معرکۂ کانپور ایم'' کی جگہ شاعر، اردو کی ترکیب سے شعر کو زیادہ مقبول یہ کہہ کر بنانا چاہتا ہے کہ ''ہم کشتگان معرکۂ کانپور ہیں۔''

مرحوم عشرت صاحب نے اپنے تذکرے'' آب بقا'' میں اس بات کی تصدیق یوں فرمادی:

''جس طرح انگریزی سلطنت کی برکت سے اردو میں انگریزی الفاظ کثرت سے
شامل ہوتے گئے اور اس کو ایک نئی اردو بنا دیا، اسی طرح سلطنت مغلیہ کے زمانہ
میں فارسی اور عربی کے الفاظ کے شمول نے ہندی زبان کی کایا پلٹ کر دی تھی اور
اس ملواں ہندی کا نام ''اردو'' ہوگیا۔ جو دقت انگریزوں کو اردو حاصل کرنے میں
ہوتی ہے اور جس کے لیے وہ کچہریوں کے تمام دفتر روزمرّہ اردو سے انگریزی
میں بدلتے ہیں۔ یہی تکلیف مغلیہ خاندان کے بادشاہوں کو اردو بولنے میں ہوتی
تھی جن کی زبان پر ٹ، ڑ، ڈ کے حروف اچھی طرح نہ آ سکتے تھے۔ مگر مغلوں نے
اپنی رعیت سے ارتباط پیدا کرنے کی غرض سے ہندوستان کی زبان حاصل کرنے
میں اپنی عمر کا کثیر حصہ صرف کیا، یہاں تک کہ دہلی کے آخری تاجور، حضرت محمد
سراج الدین بہادر ظفر شاہ اچھی خاصی اردو بولنے پر قادر تھے۔'' 13؎

لگتا نہیں ہے جی مرا اجڑے دیار میں، اس کا مطلب ہے کہ وہ ''اجڑے'' دیار کو بہت سنبھل کر پڑھتے ہوں گے۔

یہ بات مسلم ہے کہ اردو زبان عہد غالب میں ہر قسم کے مضامین کے لیے ایک صحت مند زبان تھی مگر ابھی فارسی کا چلن کم نہیں ہوا تھا۔ عام طور پر اس دور کے شعراء و ادباء فارسی میں بھی دخل رکھتے تھے اور اگر کوئی سابقین کے کلام کو درست نہیں پڑھتا تو ایک مکمل بحث چھڑ جاتی تھی۔ اور اسی عنوان سے نکتہ چینیاں بھی ہوتی تھیں۔ ایک دن کا ذکر ہے کہ نواب سعادت علی خاں اور جان بیلی آپس میں محوِ گفتگو تھے اور نواب مصر تھے کہ ''ہِجر'' کا صحیح تلفظ ''ہَجر'' ہے اور جان بیلی کہہ رہے تھے کہ یہ خلاف محاورہ ہے۔ اس درمیان سید انشاء آ گئے تو نواب نے پوچھا کہ کیوں سید انشاء ہِجر و ہَجر میں تم کیا کہتے ہو؟ انہیں یہاں کی خبر نہ تھی، بیساختہ بولے ہجر بالکسر ہے۔ جب نواب کے چہرے کا رنگ اڑتے دیکھا تو فوراً بولے، حضور میں تو جامی کی بات مانتا ہوں جنہوں نے فرمایا کہ:

شب وصل است وطی شدنامۂ ہَجُر　　　سلام ھی حتیٰ مطلع الفجر 14؎

سید انشاء کا ایک واقعہ صفدر مرحوم نے بزم خیال میں لکھا ہے کہ ایک دن ایک محفل میں علی نقی خاں میر منشی نے بطور محاورہ کسی بات پر کہا ''شاید کہ پلنگ خفتہ باشد''۔ اس پر کسی نے کہا کہ خفتہ نہیں، خفیہ کہیے۔ اس پر انشاء سے رہا نہ گیا اور بول اٹھے کہ بجا فرماتے ہیں، غلام نے بھی ایک نسخہ گلستان میں یہی دیکھا تھا:

تا مرد سخن نگفیہ باشد　　　عیب و ھنرش نھفیہ باشد
ھر بیشہ گمان مبر کہ خالیست　　　شاید کہ پلنگ خفیہ باشد 15؎

مرزا قتیل نے ایک مرتبہ کسی مشاعرے میں یہ مطلع پڑھا:

کن برسر تابوتم یک جلوہ بہ رعنائی　　　ای ازلب لعل تو اعجاز مسیحائی

تزئین خراسانی نے جو اس صحبت میں شریک تھا، دل برداشتہ ہو کر اس نے کہا کہ ''**معشوق برسر تابوت عاشق جلوہ بہ رعنائی کند، پس از لب لعل معشوق اعجاز مسیحائی چہ گونہ بہ ظھور آمد؟ بدین طور مناسب است:**

قم برسر تابوتم این وقت بہ فرمائی　　　ای از لب لعل تو اعجاز مسیحائی

اسداللہ خان غالب نے جب یہ سنا تو کہنے لگے کہ ہنوز از لفظ ''**این وقت**'' **بوی ھندمی آید**۔ اور خود اس مطلع کو یوں درست کیا:

قم بر سر تابوتم وقت است که فرمائی　　　ای از لب لعل تو اعجاز مسیحائی

ایک بار غالب دلی کے ایک مشاعرے میں اپنی فارسی غزل پڑھ رہے تھے، مفتی صدر الدین خان اور مولوی امام بخش صہبائی جلسہ میں موجود تھے، مرزا صاحب نے جس وقت یہ مصرع پڑھا:

بوادی که در آن خضر را عصا خفت است

مولوی صہبائی کی تحریک سے مفتی صاحب نے فرمایا ''عصا خفت است'' میں کلام ہے۔ مرزا نے کہا حضرت! میں ہندی نژاد ہوں میرا عصا پکڑ لیا، اور اس شیرازی کا عصا نہ پکڑا گیا جس نے یہ کہا کہ:

ولی به حملهٔ اول عصائے شیخ بخفت

انہوں نے کہا، اصل محاورے میں کلام نہیں، کلام اس میں ہے کہ مناسب مقام ہے یا نہیں! 16

مگر دوسری طرف، بقول پروفیسر وارث کرمانی کہ ''غالبؔ ہندوستان کے فارسی شعراء کی تحقیر کسی ایرانی یا تورانی کے قلم سے برداشت نہیں کرتے تھے۔ اس معاملہ میں ان کا رویہ بالکل خان آرزوؔ کا جیسا تھا۔ اپنی ایک غزل میں انہوں نے خرد ماغوں کو بغیر نام لیے للکارا بھی ہے، یہ اشعار دیکھیے:

ای که راندی سخن از نکته سرایان عجم　　　چه به مامنت بسیار نهی از کم شان

هند را خوش نفسانند سخنور که بود　　　باد در خلوت شان مشک فشان از دم شان

مومنؔ و نیرؔ و صهبائی علویؔ و آنگاه　　　حسرتیؔ اشرفؔ و آزردهؔ بود اعظم شان

غالبؔ سوخته جان گوچه نیرزد به شمار　　　هست در بزم سخن هم نفس و همدم شان 17

لیکن خود کو ان سب سے الگ بھی کرتے تھے:

غالبؔ از صهبائی اخلاق ظهوریؔ سر خوشیم　　　پاره ای بیش است از گفتار ما کردار ما

نازش سعدیؔ به مشت خاک شیراز از چه بود　　　گر نبود آگه که گردد مولد ماوای من

کیفیّت عرفیؔ طلب از طینت غالبؔ　　　جام دگران بادهٔ شیراز ندارد

جواب خواجه نظیریؔ نوشته ام غالبؔ　　　خطا نموده ام و چشم آفرین دارم

صائبؔ چه خیالست شوی همچو نظیریؔ　　　عرفیؔ به نظیریؔ نرسانید سخن را 18

علاء الدین خاں علائی کے خط میں حمزہ خاں کو بعد سلام کے انہوں نے جو مغلظات سنائی ہیں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ قاطع برہان کا قصہ سب کو معلوم ہے۔ بیچارے مرزا محمد حسین قتیلؔ کی مرنے کے بعد بھی ایسی بخیہ ادھیڑی ہے کہ توبہ بھلی۔ جن لوگوں نے قتیلؔ کے حق میں کوئی کلمۂ خیر بھی کہہ دیا، غالبؔ

نے اس کی سات پشتوں کو تول ڈالا۔ زیادہ جوش آیا تو مغلظات پر اتر آئے ، یہاں تک کہ ان کے شاگردوں اور دوستوں نے اگر خط میں کوئی ایسا فقرہ لکھ دیا یا ایسی رائے ظاہر کردی جس سے قتیلؔ کے مستند و محترم ہونے کا جواز نکلتا ہو تو غالبؔ اس پر بھی برس پڑے اور کبھی علی الاعلان اور کبھی اشارے و کنائے میں قتیلؔ کے بارے میں گفتنی و ناگفتنی سب کچھ کہہ گئے، ملاحظہ کیجئے:

’’اصل فارسی کو اس کھتری بچہ قتیلؔ علیہ ماعلیہ نے تباہ کیا۔ رہا سہا غیاث الدین رامپوری نے کھودیا۔ ان سی قسمت کہاں سے لاؤں جو صاحب عالم کی نظر میں اعتبار پاؤں۔ خالصاًللہ غور کرو کہ وہ خران نامشخص کیا کہتے ہیں اور خستہ و دردمند کیا بکتا ہوں۔ واللہ نہ قتیلؔ فارسی شعر کہتا ہے او نہ غیاث الدین فارسی جانتا ہے...... عربی کا حرف اور ہے اور فارسی کا قاعدہ اور ہے سمجھو یا نہ سمجھو تم کو اختیار ہے، عقل کو کام فرماؤ غور کرو سمجھو۔ عبدالواسع پیغمبر نہ تھا۔ قتیلؔ برہمانہ تھا۔ واقف غوث الاعظم نہ تھا۔ میں یزید نہیں شمر نہیں۔ مانتے ہو مانو نہ مانو تم جانو۔‘‘[19]

قتیلؔ کے ساتھ غالب نے انصاف نہیں کیا۔ جب کہ غالب کی جوانی میں قتیلؔ کے بال سفید ہو چکے تھے۔ جیسا کہ مالک رام نے لکھا ہے کہ ناسخؔ نے قتیلؔ کو سعدی شیرازی ثانی کا نام دیا۔ (تذکرۂ ماہ وسال، ص142) 1818 میں قتیلؔ کا انتقال ہوا اور 1828 میں غالب نے کلکتہ کا سفر کیا۔ قتیلؔ کے شاگردوں نے کلکتہ میں غالب کا جینا حرام کردیا، ہر مشاعرے میں ان کے کلام پر انگلیاں اٹھنے لگیں۔ موصوف وہاں سے تو جان بچا کر چلے آئے مگر ’’روئیے زار زار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں‘‘۔ ہمارے ایک شاگرد نے اسی موضوع پر ایک تحقیقی مقالہ لکھا ہے جو ہوسکتا ہے جلد ہی منظر عام پر آجائے۔ قتیلؔ کی ایک غزل آج بھی زباں زد خاص و عام، ملاحظہ فرمائیے:

مارا به غمزه کشت قضارا بهانه ساخت — خود سوی ماندید وحیارا بهانه ساخت

دستی به دوش غیر نهاد ازره کرم — مارا چودید لغزش پارا بهانه ساخت

آمد برون خانه چوآواز ماشنید — بخشیدن نواله گدارا بهانه ساخت

رفتم به مسجدی پی نظارهٔ رخش — دستی به رخ کشید ودعارا بهانه ساخت

زاهد نداشت تاب جمال پری رخان — کنجی گرفت وترس خدارا بهانه ساخت [20]

بنگال میں قتیل کی شہرت اور حافظ کی مقبولیت عام تھی۔ قتیل پر حافظ کا بے حد اثر تھا۔ سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ جہاں غالب نے، بقول تقی عابدی، اپنی فارسی غزلوں میں ۵۳ سے زیادہ بار فارسی شعرا کا ذکر کیا ہے اور اکثر ایرانی شعراء کو بڑے احترام کی نظر سے دیکھا ہے۔ اسی کے ساتھ خود کو بھی اسی ایرانی سلسلے کی ایک کڑی سمجھا، مگر انہیں کسی ہندوستانی فارسی شاعر کیوں نہیں بھایا:

هر گزازا صفهان نبود قتیل　　　که زاهل زبان نبود قتیل

مشکل ماوسهل ایران است　　　کین زبان خاص اهل ایران است

دهلی و لکهنؤز ایران نیست　　　سخن است آشکار و پنهان نیست 21ے

مزے کی بات تو یہ ہے کہ مرزا غالب اپنی جس زبان کو ایرانی کہہ کر پیش کر رہے تھے، اسے ایرانیوں نے پہچانا ہی نہیں۔ غالب کی سخن سنجی میں یوں تو کسی شک اور شبہے کی گنجائش نہیں مگر وہ کیا ثابت کرنا چاہتے تھے، یہ بات خدا ہی سمجھے! اپنے اردو کلام میں قتیل کی تخئیل رکھنے میں پرہیز نہ تھا، ملاحظہ کیجئے قتیل کا یہ شعر:

نهاد برلبم آن ترک لب پس ازمردن　　　دوار سید زمانی که بی دوامردم (دیوان قتیل)

غالب نے اسی خیال کو اردو زبان کا محاورہ بنادیا:

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن　　　خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک (دیوان غالب)

قتیل کوئی معمولی شاعر نہ تھا، محمد حسین شہریار کو اسی خیال سے نہ جانے کتنی شہرت مل گئی:

آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا　　　بی وفا حالا که من افتاده ام از پاچرا

نوشداروئی وبعد از مرگ سهراب آمدی　　　سنگدل این زود ترمی خواستی حالا چرا (دیوان شہریار)

اب وہ موقع تھا جب دلی کی فضا میں تباہیوں اور بربادیوں کے بادل منڈلا رہے تھے۔ نواب آصف الدولہ کی سرپرستی شاعروں اور ادیبوں کو تقویت بخش رہی تھی۔ شہر دلی اجڑ رہا تھا اور شہر لکھنؤ آباد۔ میؔر صاحب لکھنؤ میں خوب کھلے، شاعروں کی رائے عامہ نے انہیں بادشاہ غزل تسلیم کرلیا۔ اس وقت غالبؔ کے دل میں بھی جو درد اٹھ رہے تھے وہ دل کے نہیں دلی کے تھے۔ چنانچہ فرماتے ہیں کہ:

بادشاہی کا جہاں یہ حال ہو غالبؔ تو پھر　　　کیوں نہ دلی میں ہر اک ناچیز نوابی کرے

یا

گر مصیبت تھی، تو غربت میں اٹھالیتا اسدؔ　　　میری، دلی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہائے ہائے 22ے

غالبؔ نیا اسلوب اور نئے موضوع لے کر میدان مغازلہ میں اتر پڑے۔ تخئیل میں ندرت، بیان میں وسعت، استعارات میں جدّت، زبان میں جاذبیت، جذبات میں انفرادیت، اداؤں میں قیامت...... چنانچہ زندگی کے تمام زاویوں کو اپنے کلام میں جلوہ گر بنا دیا۔ بہت کھل کر روئے بھی اور رلایا بھی، جی کھول کر ہنسے بھی اور ہنسایا بھی۔

بوئے گل، نالۂ دل، دود چراغ محفل　　جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

پروفیسر عطاء الرحمٰن عطاؔ کاکوی نے بیدلؔ کی ایک اردو غزل کا ذکر اپنی کتاب 'نکات بیدلؔ' میں کیا ہے۔ غزل کچھ اس طرح ہے:

مت پوچھ دل کی باتیں وہ دل کہاں ہے ہم میں　　اس تخم بے نشاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں
موجوں کی زد میں آئی جب کشتی تعین　　بحر فنا پکارا ساحل کہا ں ہے ہم میں
خارج نے کی ہے پیدا تمثال آئینے میں　　جو ہم میں ہے نمایاں، داخل کہاں ہے ہم میں
سوز نہاں میں کب کا وہ خاک ہو چکا ہے　　اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں
جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا　　پردے سے یار بولا بیدلؔ کہاں ہے ہم میں

عطاؔ کاکوی صاحب فرماتے ہیں کہ ''بیدلؔ نے اردو کی طرف سے بے اعتنائی برتی۔ اگر اور خامہ فرسائی کرتے تو اردو میں نہ جانے کتنے لعل و گوہر ہاتھ آتے۔''23

روشن دلان چو آئینه بر هر چه رو کنند　　هم در طلسم خویش تماشای او کنند
ای غفلت آبروی طلب پیش ازین مزید　　عالم تمام اوست اگر جست و جو کنند

مختصر یہ کہ انیسویں صدی نے فارسی شاعری کا کمال بھی دیکھا اور زوال کا دیدار بھی کیا۔ کمال اس انتہا تک کہ مرزا غالب اور مرزا قتیل جیسے ڈائنا سور تخلیقی ادب کو دئے، جنہوں نے دلی سے کلکتہ تک اذہان عالیہ پر حکومت کی اور اپنے شاگردوں کا ایک جمع غفیر چھوڑ کر رخصت ہو لیے۔ دوسری طرف، دنیوی حکومت کے پرستاروں نے فارسی کو دوسری زبانوں سے تبدیل کرنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی، یہاں تک کہ مدرسوں پر بھی مسلط ہو گئے۔

غالب کے فارسی کلام کا سحر بے حد طولانی تھا، کس میں اتنی توانائی تھی جو اس کا جواب پیش کرتا! جوان شعراء نے بھی بہتر یہی جانا کہ خود کو اردو کے حوالے کر دیں۔ باتوں کو نیا رخ دینے والے اس عہد پر آشوب کا ذمہ دار مرزا غالب کو بھی ٹھہرا سکتے ہیں کیونکہ موصوف میں بھی برداشت کا مادّہ نہ تھا۔ لوگ اتفاق

کریں یا نہ کریں، یہ مصرع ایسے میں بے محل نہ ہوگا کہ:

اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے

مآخذ:

1. ادبیات ایران در عہد جدید، انجمن ترقی اردو، دہلی، 1939، ص442
2. جدید ایرانی ادب، سرفراز قومی پریس، لکھنؤ، 1961، ص9
3. ایضاً، ص22
4. شعر فارسی از آغاز تا امروز، پروین شکیبا، انتشارات ہیرمند، چاپ دوم1373 شمسی، ص198-197
5. David Lelyveld, Aligarh's First Generation: Muslim Solidarity in British India. New Jersey: Princeton University Press, 1978, P33
6. آب بقا، خواجہ عشرت، نامی پریس، لکھنؤ، 1918، ص18
7. ایضاً، ص46
8. انتخاب مراثی انیسؔ، عباس بک اجنسی، لکھنؤ، 2000
9. تحقیقی مطالعے، عطا کاکوی، عظیم الشان بکڈ پو، پٹنہ، 1965، ص55
10. فسانۂ عجائب، مرزا رجب علی بیگ، رام نرائن لعل بنی مادھو پبلشرز، الہ آباد، 1962، ص19
11. اردو غزل کے پچاس سال، عبدالاحد خاں خلال، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، 1961، ص63
12. جدید غزل۔ شایع کردہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، 1955، ص8-7
13. آب بقا، خواجہ عشرت، نامی پریس، لکھنؤ، 1918، ص 80
14. بزم خیال، صفدر مرزا پوری، صدیق بک ڈپو، امین آباد، لکھنؤ، 1918، ص77
15. ایضاً، ص77
16. ایضاً، ص56-55
17. غالب کی فارسی شاعری، غالب انسٹی ٹیوٹ، 2008 عیسوی، ص141
18. کلیات غالب
19. نیا دور، نامی انصاری، اکتوبر 1975

20. احوال وآثار مرزا محمد حسن قتیل، شاداب الحق، مقالہ تحقیقی، 2003، ص65

21. کلیات غالب، تقی عابدی، غالب انسٹی ٹیوٹ، 2008، ص34

22. کلیات غالب

23. نکات بیدل، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، 1998، ص11

❒ Prof. Syed Ainul Hasan
Vice Chancellor
Maulana Azad National Urdu University
Hyderabad

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:24-29
Prof. Syed Mohd. Azizuddin Husain, Deccan mein Sufi Tehrik aur us ke Asrat: Ek Mutalea

پروفیسر سید محمد عزیز الدین حسین

دکن میں صوفی تحریک اور اس کے اثرات: ایک مطالعہ

تصوف نے تحریک کی شکل 661ء میں اسلامی شوروی نظام کے خاتمہ اور ملوکیت کے آغاز کی وجہ سے اختیار کی اس لیے کہ صوفیا کی سمجھ تھی کہ موروثی ملوکیت کا نظام، اسلامی نظام کے بالکل برعکس ہے۔ سیاسی نظام کا اثر سماج، معیشت، ثقافت، غرض زندگی کے ہر گوشے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ صوفیاء کی دوررس نگاہیں اس کو سمجھ رہی تھیں۔ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ صوفیاء کا کوئی تعلق سیاست سے نہ تھا یہ اس لیے درست نہیں کہ صوفیا کی نظر پورے نظام پر تھی۔ انھوں نے 661ء سے اپنے آپ کو موروثی ملوکیت سے علیحدہ کر لیا۔ یہ مسلم حکمراں اسی نظام کا حصہ تھے۔ مولانا ابوالاعلی مودودی نے اپنی معرکتہ الآرا کتاب ''خلافت وملوکیت'' میں بڑی مدلل بحث کی ہے۔ 680ء کا واقعہ کربلا، مدینہ اور مکہ کی بے حرمتی اسی ملوکانہ نظام کی دین تھی۔

صوفیا دنیا کے مختلف علاقوں میں گئے اور انھوں نے اسلام کی نشر واشاعت کی۔ اسی تحریک کے نتیجے میں صوفیا ہندوستان آئے۔ شیخ علی ہجویری (وفات 1010 عیسوی) نے تصوف پر تیسری اہم کتاب ''کشف المحجوب'' ہندوستان کے شہر لاہور میں تصنیف کی۔ ترک سلاطین نے دہلی میں حکومت قائم کی۔ ان سلاطین نے بھی اپنا تعلق بغداد کے حکمرانوں سے رکھا۔ جو نام نہاد خلفاء کہلاتے تھے۔ سلاطین دہلی نے ہندوستان پر حکومت قائم کرنے کا اجازت نامہ حاصل کیا۔ اس میں سب سے پہلے سلطان شمس الدین التمش (36-1210) نے بغداد کے حکمران سے منشور حاصل کیا۔ علماء خطبۂ جمعہ اور عیدین میں دہلی اور دہلی سلطنت کے مختلف شہروں اور قصبات میں بغداد کے حکمراں اور دہلی کے سلطان کا نام پڑھتے تھے۔ بقول ضیاء الدین برنی، صاحب تاریخ فیروز شاہی، کیقباد، جلال الدین خلجی اور قطب الدین مبارک شاہ بدکردار سلاطین تھے اور یہ علماء ان کے نام خطبہ جمعہ وعیدین میں امیر المومنین اور ناصر امیر المومنین جیسے

القاب کے ساتھ پڑھتے تھے۔اسی لیے صوفیاء نے ان سے دوری اختیار کی۔ شیخ نظام الدین اولیاء کا سلطان قطب الدین مبارک شاہ خلجی سے سخت اختلاف تھا۔قطب الدین چاہتا تھا کہ علماء کی طرح شیخ نظام الدین اولیا بھی اس کے دربار میں حاضری دیں۔جس کے لیے انھوں نے صاف انکار کر دیا۔

صوفیاء ہندوستان کے مختلف علاقوں کشمیر، پنجاب، گجرات، راجستھان، بنگال، بہار، اودھ، کیرل اور دکن بھی گئے اور وہاں انھوں نے خانقاہیں اور مدارس قائم کیے۔صوفیاء دکن کے مختلف مواضع، قصبات اور شہروں میں رہے اور ان کو اپنی ولایت کا مرکز بنایا۔اسلام کی تبلیغ کی،لوگوں کی تعلیم کا انتظام کیا اور دکن میں صلح اور مساوات کے پیغام کو عام کیا۔لیکن جس طرح شمالی ہندوستان میں صوفیا کے تذکرے، سید محمد مبارک علوی کرمانی کا ''سیر الاولیا''، شیخ حامد بن فضل اللہ جمالی کی ''سیر العارفین'' اور شیخ عبدالحق محدث دہلوی کی ''اخبار الاخبار'' کی شکل میں ملتے ہیں۔ یہ کام جنوبی ہندوستان میں شروع کے دور میں نظر نہیں آتا۔اس سے صوفیاء کے کارناموں کے بارے میں معلومات نہیں مل پاتیں۔

جنوبی ہندوستان میں بھی صوفیائے کرام بارہویں صدی عیسوی سے آئے۔جن میں حاجی رومی بیجاپوری 1137 عیسوی میں بیجاپور آئے اور وہاں کام کیا۔ان کو دکن نے ''آفتاب اولیا'' کا لقب دیا۔سید سلطان مظہر ولی روم سے ترچنا پلی 1225 عیسوی میں آئے اور اپنی خانقاہ قائم کی۔سلطان محمد بابا جی روم سے 1271 عیسوی میں دکن آئے۔شاہ حیات قلندر 1260 عیسوی میں گلبرگہ کو اپنی ولایت بنایا۔ شیخ نظام الدین اولیاء کے بھی کئی خلفاء دکن آئے اور انھوں نے دکن میں کام کیا۔بعض مورخین و دانشوروں نے اس طرح کا تاثر دیا ہے کہ سلطان محمد بن تغلق (51-1325) نے علماء ومشائخ کو دولت آباد بھیجا تب سے دکن میں صوفیا نے کام کیا۔دوسرے یہ خیال کہ محمد بن تغلق نے مرکز کو دہلی سے دولت آباد منتقل کر دیا۔تاریخی شواہد کی روشنی میں صحیح نہیں ہے۔وہ خود دہلی میں رہا اور ضیاء الدین برنی صاحب تاریخ فیروز شاہی، جو اس کے مشیر تھے اور اسی عہد کے مورخ دہلی ہی میں رہے اور دولت آباد نہیں گئے لیکن آج بھی ہم اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں میں طلبا و طالبات کو مرکز کے تبدیل ہونے کی بات پڑھا رہے ہیں کہ مرکز دہلی سے دولت آباد منتقل ہو گیا۔جو قطعی درست نہیں۔

دکن کے عہد وسطیٰ کی جو تاریخیں لکھی گئیں جن میں پروفیسر ہارون خاں شیروانی، پی۔ایم۔ جوشی وغیرہ کی بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔لیکن ان مورخین نے دکن کے صوفیا اور ان کے کارناموں پر کچھ نہیں لکھا۔اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ عہد وسطیٰ کے دکن میں صوفیا کا وجود ہی نہیں تھا۔دراصل ان مورخین

نے برٹش مورخین کی تقلید کی اس لیے کہ برٹش مورخین نے جو ہندوستان کی تاریخیں لکھیں اس میں بھی صوفیا کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ برٹش مورخین کی 19 ویں صدی عیسوی میں لکھی گئی تاریخوں کے مطالعہ کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ صوفیا کا ہندوستان میں کوئی کارنامہ ہے ہی نہیں۔ دکن کی سیاسی تاریخ میں دکن کی شہرت سلاطین وغیرہ کی وجہ سے ہے مگر افسوس اس اقتدار پرست سیاسی تاریخ کے وحشت خیز اور نفرت انگیز ہنگاموں میں تاریخ دکن کا وہ پہلو قطعاً نظر انداز ہوتا رہا جس کا تعلق اخلاق، روحانیت اور سماجی زندگی سے تھا۔

انیسویں صدی عیسوی کے برٹش اور کالونیل مورخین نے صوفیا کو اس لیے جگہ نہیں دی کہ صوفیا نے ہندوستان میں صلح اور اتحاد کی بات کی۔ صوفیا نے خانقاہوں کے دروازے تمام لوگوں کے لیے کھول دیے۔ پورے ہندوستان میں خانقاہ واحد ایک ایسا مرکز تھا جہاں سب جاسکتے تھے اور سب برابر تھے۔ انھوں نے مساوات کی تعلیم دی کہ سب برابر ہیں۔ تاکہ سماج میں توازن پیدا ہوسکے۔ میرے استاد محترم پروفیسر خلیق احمد نظامی صاحب نے 1953ء میں ''تاریخ مشائخ چشت''، لکھی تو اس پر پیش لفظ ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب، سابق وائس چانسلر، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے لکھوایا۔ ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب فرماتے ہیں ''خلیق احمد نظامی نے چشتیہ سلسلے کے بزرگوں کے حالات اس انداز سے پیش کرنے کی سعادت حاصل کی ہے، جن سے ان کی زندگی اور ان کے کام کی صحیح روح آشکار ہوجائے اور ہم ان بزرگوں کے ارادوں کی قوت افکار کی صحت، جماعتی حس کی ذکاوت اور طبیعت کی ہیجان پذیری کی وسعت، گیرائی اور پایداری یعنی سیرت کے ان لوازم کی جھلک دیکھ لیں۔ ایک نقشہ دھندلا سا ہی سہی ان کے اثبات قدم کا ان کی خود اعتمادی، ان کے ضبط نفس، ان کی بےلوث خدمت، ان کی اخلاقی جرأت کا یعنی شخصیت کی تعمیر کے گمبھیر کام کا نقشہ سامنے آجائے یہ کام ہمیشہ ضروری تھا اور آج بھی زیادہ ضروری ہے''۔ اس کا احساس اس دور کے ماہر تعلیم ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب کو تھا اور اس کی کمی انھوں نے محسوس کی اسی لیے پرفیسر نظامی صاحب کے کام کو سراہا۔ اس لیے کہ ہماری تاریخیں صوفیائے کرام کے کارناموں سے خالی تھیں۔ برٹش مورخین اور پھر کالونیل مورخین نے اپنی کتابوں میں اتنے بڑے کارنامے کو اپنی تواریخ میں جگہ ہی نہیں دی۔

صوفیاء نے اصولاً سب کو برابری کا مقام دیا۔ چاہے اس کا تعلق کسی بھی مذہب سے ہو اس لیے کہ ہر شخص خدا کی مخلوق ہے۔ لہٰذا اسی سے متاثر ہوکر صوفی شاعر مولانا عبدالرحمٰن جامیؔ فرماتے ہیں ؎

بندہ عشق شدی ترک نسب کن جامیؔ　　　که دراین راه فلاں ابن فلاں چیزی نیست

شیخ سعدیؔ فرماتے ہیں:

بنی آدم اعضای یک پیکرند　　　که درآفرینش زیک گوہرند
چوعصوی بہ دردآوردروزگار　　　دگر عضو ہارانماند قرار

صوفی شاعر شیخ علاء الدین انصاری الندی (وفات 1375) فرماتے ہیں۔

شرفا گور ڈروانی بیچ اندھیری رات　　　واں نہ پوچھت ہے کوئی کون تمہاری جات

صوفی شاعر قربی فرماتے ہیں۔

عرفان بلا انساب ہے چاہے جسے دیوے خدا　　　قربیؔ برہ کی راہ میں نہیں کام آتا ہے نسب

دکن کے صوفیا نے ہندوی یا دکنی کے ذریعہ مساوات، مخلوق خدا سے محبت کے پیغام کو دکن کے عوام تک پہنچایا جس سے اتحاد، یگانگت اور بھائی چارہ کی کرنیں پھوٹیں۔

تیرہویں صدی عیسوی میں جہاں منگولوں کی سفاکی اور بربریت سے تمام عالم اسلام لرزہ براندام ہورہا تھا وہاں یہ صوفی شعراء اور اکابر مشائخ مسلمانوں کی ذہنی اور قلبی انتشار کا مداوا ڈھونڈ رہے تھے اور ان لوگوں نے اپنے دلگداز اشعار اور روحانی سلاسل کی ترتیب اور تنظیم سے اس کا مداوا ڈھونڈ بھی لیا تھا۔ اور چپہ چپہ پر اپنا روحانی نظام قائم کر کے منگولوں کی پیدا کی ہوئی ذہنی ابتری کو مسلمانوں سے یک لخت دور کردیا تھا۔ صوفیا یہ سارا سرمایہ اپنے ساتھ ہندوستان لائے۔ شمالی ہندوستان کے مقابلے جنوبی ہندوستان میں صوفیا کی مثنویوں کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ صوفیائے دکن نے مثنوی مولانا روم اور مثنوی مولانا عبدالرحمٰن جامیؔ پر خاص توجہ دی اور ان مثنویوں کو اپنے قائم کردہ مدارس کے نصاب کا حصہ بنایا۔ اور باقاعدہ طور پر مثنوی خوانی کا سلسلہ شروع کیا اس لیے کہ نثر کے مقابلے میں نظم زیادہ پراثر ہوتی ہے دوسرے ان مثنویوں میں تصوف کے نکات کی تشریح بڑے اچھے انداز میں کی گئی ہے جو دل میں جگہ کر لیتی ہے۔ شمالی ہندوستان میں صوفیا کے ملفوظات میں کہیں کہیں ان مثنویوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ لیکن دکن میں صوفیا نے ان مثنویوں پر خاص توجہ دی۔ ملک محمود پیارو (وفات 1591) کو شاہ منصور نے مشورہ دیا کہ مثنوی مولانا روم روز پڑھیں۔ ظاہر ہے کہ جب مثنوی مولانا روم روز پڑھیں گے تو تصوف کے تمام نکات ذہن نشین ہوجائیں گے۔ شاہ افضال (وفات۔1779) مثنوی مولانا روم اپنے مریدوں کو روز پڑھاتے تھے اور مثنوی مولانا روم کی شرح بھی لکھی۔ شاہ نوراللہ ہندوستانی (وفات 1688) مثنوی مولانا روم بڑے شوق سے پڑھاتے تھے اس لیے ان کے مریدوں نے ان کا نام ہی مولانا مثنوی رکھ دیا اور اسی نام سے

انھیں پکارتے تھے۔اس سے شاہ نوراللہ کی مثنوی مولانا روم میں دلچسپی ظاہر ہوتی ہے اسی لیے ان کو مولانا مثنوی کا نام دیا گیا۔ عام لوگ کسی کو ایسے ہی نام نہیں دیے جب اس میں وہ خصوصیت دیکھتے ہیں تب ہی نام دیتے ہیں۔شمالی ہندوستان میں کسی صوفی کے لیے یہ نام کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔سید شاہ مصطفیٰ ثانی قادری (وفات 1940) مثنوی مولانا روم پڑھاتے تھے۔شیخ لامع کڈپوی مثنوی مولانا جامؔی سے بڑی دلچسپی تھی اور بڑے دلگداز انداز میں پڑھاتے تھے اس لیے انہیں ''جامؔی دکن'' کا نام دیا گیا۔شاہ غلام حسین اورنگ آبادی (وفات 1762) نے ایک مثنوی ،مثنوی معنوی رومی کے انداز میں لکھی شاہ غلام حسین کو کس قدر دلچسپی تھی کہ انھوں نے خود ایک مثنوی لکھ ڈالی۔شیخ رکن الدین چشتی (وفات 1703) جو شیخ حمید الدین ناگوری کے ورثا میں تھے جو ناگور میں پیدا ہوئے اور پھر دکن آ گئے اور یہاں آ کر انھوں مثنوی مولانا روم پڑھی۔سید کمال الدین بادشاہ بخاری ،کو''جامی دکن'' کے نام سے دکن کے لوگوں نے نوازا۔اس طرح کی مثال ہمیں شمالی ہندوستان میں دیکھنے کو نہیں ملتیں۔شاہ اسد اللہ قادری برہانپوری (وفات 1790) تصوف اور مثنوی مولانا روم پڑھاتے تھے۔اور انھوں نے مثنوی مولانا روم کی شرح بھی لکھی شیخ جمال الدین نے مثنوی مولانا روم کی شرح ''فتح الجمال'' کے نام سے لکھی۔مثنوی کا مطالعہ ایک طرف عشق حقیقی کی آگ کو تیز کرنے کے لیے ضروری تھا تو دوسری طرف تصوف کے نازک خیالات کی بزم تک صرف اسی کی مدد سے رسائی ممکن تھی۔مغل بادشاہ جہانگیر اور شاہجہاں کے تحریروں میں مثنویوں کا اثر نہیں ملتا۔لیکن کیونکہ اورنگزیب نے اپنی زندگی کا کافی حصہ دکن میں گزارا تو رقعات عالمگیری ،کلمات طیبات ،احکام عالمگیری، رقائم کرایم ،کلمات اورنگزیب میں صوفی شعرا کے اشعار کافی ملتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ سترہویں صدی عیسوی اور بیسویں صدی میں دکن میں مخطوطات کی کی بربادی کے باوجود سالار جنگ میوزیم ،آصفیہ لائبریری ، لائبریری عثمانیہ یونیورسٹی ، ادارۂ ادبیات اردو،تلنگانہ ،آرکائیوز وغیرہ کی لائبریریوں میں مثنوی کے کافی مخطوطات موجود ہیں اس میں ایک چیز یہ دیکھنے کی ہے کہ ان کے کاتب کون ہیں؟اس لیے کہ دکن کے بہت سے صوفیا بڑے ماہر خطاط بھی گزرے ہیں۔

میرانجی شمس المشاف نے مثنویاں مغز مرغوب اور چہار شہادت لکھیں۔شاہ برہان الدین جانم جن کا مسلک ہمہ گیر اور صلح کل پر مبنی تھا۔سکھ سھیلا جانم کی عارفانہ نظم ہے۔شیخ محمد اول نے جانم کی پیروی کرتے ہوئے تصوف کے سخت مسائل کو آسان زبان میں اور سیدھے سادھے اسلوب میں پیش کیا۔قاضی محمود بحری نے بھی مثنویاں لکھیں اور طریقت کے مسائل پر دلنواز انداز میں روشنی ڈالی۔دکن کے صوفیا نے

مولانا روم اور مولانا جامی کی اتباع کی اور ان کے پیغام کو فارسی اور دکنی نظموں کے ذریعہ عوام تک پہنچایا۔ دکن کے صوفیا نے اس بات کو سمجھ لیا کہ اب دکن میں دکنی میں ان مسائل کو پیش کرنے کی ضرورت ہے۔ انھوں نے دکن کی مادری زبان میں نظموں کے ذریعہ تصوف کے پیغام کو دکنیوں کے دل کی گہرائیوں تک پہنچا دیا۔ جن میں چرخا نامہ، چکی نامہ اور لوری نامہ وغیرہ کچھ ایسی چرخہ نامہ سے مہاتما گاندھی بھی متاثر ہوئے اور نھوں نے چرخہ کو آزادی کی تحریک کا حصہ بنایا۔ جس کے اثرات ہمیں بیسویں صدی عیسوی کے نصف صدی تک نواب عثمان علی خاں کی تعلیم سے متعلق پالیسیوں میں نظر آتے ہیں۔ انھوں نے صوفیا کے پیغام کو تعلیم کے ذریعہ عام کیا۔ یہ بات ہمیں ہندوستان کے دوسرے نوابوں اور راجاؤں کے ہاں نہیں ملتی۔ اس لیے کہ جس طرح دکن میں صوفی فکر دکن کی روح میں پیوست ہوگئی تھی اس کی مثال ہمیں ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ دکن میں آج بھی اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بقول گب ''تاریخ اسلام میں بارہا ایسے مواقع آئے ہیں کہ اسلام کے کلچر کا شدت سے مقابلہ کیا گیا ہے لیکن باین ہمہ وہ مغلوب نہ ہوسکا اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ تصوف یا صوفیا کا انداز فکر فوراً اس کی مدد کو آجاتا ہے اور اس کو اتنی قوت و توانائی بخش دیتا تھا کہ کوئی طاقت اس کا مقابلہ نہ کرسکتی تھی''۔

میری اپنی رائے میں عثمانیہ یونیورسٹی، دارالترجمہ، ادارۂ ادبیات اردو، آصفیہ لائبریری، تلنگانہ اسٹیٹ آرکائیوز، سالار جنگ میوزیم و لائبریری اور مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد اسی صوفی تحریک کے اثرات کا نتیجہ ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم صوفیا کے جذبات کا احترام کرتے ہوئے ان اداروں کی ترقی کے لیے کام کریں۔ صوفی تحریک صرف اسلامی عقائد تک محدود نہ تھی بلکہ صوفیا کا مقصد عوام کو تعلیم سے بہرہ ور کرنا تھا اس لیے کہ جیسا ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب نے فرمایا ''صوفیا کے اثبات قدم کا ان کی خود اعتمادی، ان کے ضبط نفس، ان کی بے لوث خدمت، ان کی اخلاقی جرات کا یعنی شخصیت کی تعمیر کے گمبھیر کام کا نقشہ سامنے آجائے'' اس پر عمل پیرا ہونا ہی ہمارا سب سے بڑا اخراج عقیدت صوفیائے کرام کے لیے ہوگا۔

❐ Prof. Syed Mohd. Azizuddin Husain
Professor, Azad Chair
Maulana Azad National Urdu University, Hyderabad
Former Head, Department of History and Culture
Jamia Millia Islamia, New Delhi
Mobile: 9999027312 Email: ahusain@jmi.ac.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:30-57
Prof. Majeed Bedar, Janubi Hind mein Awwaleen Barqi Zarae Iblagh ka Sarchashma...

پروفیسر مجید بیدار

جنوبی ہند میں اولین برقی ذرائع ابلاغ کا سرچشمہ

دکن ریڈیو حیدرآباد

دنیا کے ہر خطے میں سائنسی ایجادات کی وجہ سے مختلف ترقیات کا سلسلہ جاری رہا، بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی دنیا کے اہم ممالک میں بے شمار ترقیات کا آغاز ہوا اور ایسی ہی نئی ترقی کے معاملے میں ریڈیو اور اس کی کارکردگی کو اہمیت حاصل ہے۔ سائنسی ترقیات نے ابتداء میں آواز کو ایک مقام سے دوسرے مقام تک منتقل کرنے کی کوشش کی اور اُس میں کامیابی حاصل ہونے کے بعد باضابطہ طور پر ریڈیو نشریات کا آغاز ہوا۔ ہندوستان کے تین خطوں میں انگریز اقتدار کی وجہ سے ممبئی، کلکتہ اور مدراس کی سرزمین سے سب سے پہلے نشریات کا آغاز ہوا۔ دنیا کے مختلف خطوں میں سب سے پہلے باضابطہ نشریات کا آغاز اُس وقت ہوا جب کہ اٹلی کے مشہور سائنسداں مارکونی نے اپنے تجربے کے ذریعہ کسی بھی پیام کو ایک مقام سے دوسرے مقام پر منتقل کرنے اور زیادہ طویل فاصلے تک پیام رسانی کی سہولت کا آغاز کیا۔ تاریخی پس منظر میں یہ ثبوت ملتا ہے کہ سب سے پہلے امریکہ، برطانیہ اور اٹلی میں ریڈیو نشریات کا آغاز ہوا۔ بغیر واسطہ کے کسی پیام کو دوسرے مقام تک پہنچانے کا سب سے پہلا کارنامہ 19/جنوری 1903ء کو اُس وقت انجام دیا گیا' جب کہ ممالک متحدہ امریکہ کے صدر جمہوریہ مسٹر روز ولٹ نے امریکہ سے ایک لاسلکی پیام شہنشاہ ایڈورڈ ہفتم کے نام روانہ کیا، جس کے بعد 1908ء میں برطانوی جزائر جیسے کینیڈا کے درمیان بے تار کے پیام کی رسانی کے لیے اسٹیشن قائم کیے گئے۔ 1920ء میں لارڈ چیمسفورڈ کا گانا ریڈیو سے نشر ہوا، جس کے بعد رفتہ رفتہ یوروپی دنیا میں مختلف مقامات پر نشرگاہوں کی قیام کا سلسلہ شروع ہوا۔ برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن کے توسط سے سب سے پہلے لندن میں ریڈیو اسٹیشن کا

قیامِ عمل میں لایا گیا، جس کے بعد یکے بعد دیگرے امریکہ اوراٹلی کے مختلف مقامات پر نشر گاہیں قائم کی گئیں اور اُن کے توسط سے مختلف پروگراموں کا سلسلہ بھی جاری ہوا۔ 1925ء تک یوروپ میں مختلف مقامات پر 50 نشر گاہیں قائم ہوچکی تھیں اوران کی طاقت 60 واٹ تھی۔ 1936ء تک دنیا کے مختلف مما لک میں 310 نشر گاہیں موجود تھیں اور اُن کی طاقت تقریباً پانچ ہزار کلوواٹ تھی۔

یوروپ کی سرزمین میں 1925ء کے دوران پچاس نشر گاہیں موجود تھیں جس کے تقریباً دس بارہ سال کے اندر ہندوستان کی سرزمین میں بھی لاسلکی نشریات کی شروعات پر توجہ دی گئی، سب سے پہلے ممبئی کے مقام پر انڈین براڈ کاسٹنگ کے نام سے ایک نشر گاہ قائم کی گئی، جس کے جملہ اخراجات ایک مقامی کمپنی برداشت کرتی تھی۔ چند برسوں تک نشریات کا سلسلہ جاری رہنے کے بعد اضافی اخراجات کا بوجھ برداشت نہ کرنے کی وجہ سے کمپنی نے یہ اعلان کر دیا کہ اس نشر گاہ کو بند کر دیا جائے گا۔ چنانچہ 18/ فروری 1920ء کو اس نشر گاہ کے بند کرنے کا اعلان کیا گیا، لیکن اُس وقت کی ممبئی حکومت نے کمپنی کی مدد کا اعلان کیا، جس کے نتیجہ میں ممبئی کی اس نشر گاہ کو جاری رکھا گیا، یہی نہیں بلکہ حکومت نے مختلف تدبیریں اختیار کرتے ہوئے ممبئی کے بعد مدراس' کلکتہ اور پھر دہلی میں بھی نشر گاہوں کے قیام کا فیصلہ کیا، اس طرح ہندوستان کے اہم مقامات پر نشر گاہوں کا زبردست جال پھیلایا گیا، جس کے بعد نشریات کو ہی نہیں بلکہ مختلف پروگراموں سے عوام کو فائدہ پہنچانے کے مواقع ڈھونڈ لیے گئے۔ ہندوستان میں ریڈیو نشریات کے آغاز کے بارے میں مختلف کتابوں میں تفصیل سے یہ لکھا ہے کہ سب سے پہلے ممبئی کے مقام پر ریڈیو پروگرام کی شروعات ہوئی۔ 1921ء میں ممبئی کے مقام پر ممبئی ریڈوکلب کی بنیاد رکھی گئی، جس سے پہلا نشر ہونے والا موسیقی کا پروگرام تھا، یہ موسیقی پروگرام پونے میں منعقدہ پروگرام سے حاصل کر کے ممبئی اسٹیٹ کے گورنر کو سنایا گیا۔ 1923ء میں کلکتہ کی سرزمین میں کولکتہ ریڈوکلب کا آغاز ہوا۔ ممبئی ریڈیو کلب کی باضابطہ نشریات 1924ء میں شروع ہوئیں۔ ممبئی اور کلکتہ میں نشریات کے لیے چھوٹے ٹرانس میٹر مارکونی کمپنی سے حاصل کیے گئے تھے، جس کی وجہ سے نشریات کو دور دراز کے مقامات تک سننے کا موقع حاصل نہیں تھا۔ 1926ء میں ہندوستان کی سرزمین کو نشریات سے وابستہ کرنے کے لیے باضاطہ ایک اہم ادارہ ''انڈین براڈ کاسٹنگ سرویسز'' کا آغاز ہوا۔ 1927ء کے دوران ہی ممبئی اور کلکتہ میں ریڈیو اسٹیشن قائم کیے گئے، ممبئی ریڈیو اسٹیشن کا افتتاح 23/ جولائی 1927ء کو اُس دور کے وائسرائے لارڈ ارون نے انجام دیا۔

ماہِ اگست میں کولکتہ ریڈیو اسٹیشن کا قیام عمل میں آیا، جہاں کے پروگرام رنگون میں بھی سنے جاتے تھے۔ ممبئی اور کلکتہ کے ریڈیو اسٹیشن کے لیے حاصل کیے جانے والے ٹرانس میٹر خانگی تھے، جب ان خانگی ٹرانس میٹروں کی وجہ سے معاشی مشکلات کا سامنا شروع ہوا تو حکومت ہند نے 1930ء میں ان ریڈیو اسٹیشنوں کو اپنی تحویل میں لے لیا اور حکومت کے اس ادارے کا نام ''انڈین براڈ کاسٹنگ سرویسز رکھا گیا۔ 1927 میں مدراس کارپورشن نے مدراس ریڈیو کلب کو اپنی تحویل میں لے کر اُس کا نام ''مدراس ریڈیو اسٹیشن'' رکھا، جب اس ریڈیو اسٹیشن کو بھی مالی مشکلات کا سامنا ہوا تو 1938ء میں حکومت نے اس اسٹیشن کو اپنی نگرانی میں لے لیا۔ ہندوستان کی سرزمین میں 1927ء کے دوران ریڈیو لائسنس حاصل کرنے والوں کی کُل تعداد تین ہزار تھی، جبکہ 1929ء میں اُن کی تعداد چھ ہزار تک پہنچ گئی۔ 1933ء میں ممبئی ریڈیو اسٹیشن سے مرہٹی، گجراتی اور کنڑی میں پروگرام نشر ہونے لگے، اس طرح ملک کو پہلا کمیونٹی سیٹ کا درجہ حاصل ہوگیا، جو ضلع تھانہ کے قصبے بھیونڈی میں قائم کیا گیا تھا۔ بی بی سی لندن کے مشہور پروڈیوسر فیلڈن کی ہندوستان میں آمد کے بعد ریڈیو پروگراموں میں ترقی ہوتی گئی اور ہندوستان جیسے ملک میں ریڈیو نشریات کا سلسلہ جاری ہوا۔ ہندوستان میں ریڈیو کی شروعات سے پہلے یوروپ میں ٹرانس میٹروں کی موجودگی اور بند کمرے کی ریکارڈنگ کو آواز کی لہروں کے ذریعہ نشریات کو پہنچانے کا کارنامہ ریڈیو کا اہم وسیلہ رہا۔

ریڈیو اسٹیشنوں کی عالمی طور پر مقبولیت

عالمی سطح پر ریڈیو میں استعمال ہونے والی ٹکنالوجی کو دو حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ ایک تو ریڈیو ٹرانس میٹر میں اکٹھا کی جانے والی آوازیں اور دوسرا عمل اُن آوازوں کو وصول کرنے سے متعلق ہے۔ ریڈیائی لہروں کے ذریعہ آوازوں کو خلاء میں منتقل کیا جاتا ہے اور وہ آوازیں پھر دوبارہ دن اور وقت کے تعین کے ساتھ ریڈیو سیٹ میں بطور آواز منتقل ہوتی ہیں، اس سلسلہ میں دو اہم چیزوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے، جس کا پہلا عمل عام طور پر وائرلیس سگنل کہلاتا ہے، اس وائرلیس سگنل کی بنیاد 1875ء میں تھامسن نامی سائنسداں نے رکھی تھی۔ وائرلیس سگنل سے پہلا مرحلہ یہ ہوتا ہے کہ آوازوں کو ایک مقام سے دوسرے مقام تک پہنچایا جائے، جو وائرلیس سگنل کے ذریعہ ممکن ہے، جس کے بعد آوازوں کو منتقل کرنے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اُن آوازوں کو ایسی مقناطیسی ریکارڈنگ کے ساتھ مربوط کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے تمام ریکارڈ کی ہوئی آوازوں کو محفوظ رکھنا ضروری ہے۔ اس طرح آوازوں کو محفوظ کرنے کا

عمل 1886ء میں بریلن اسمتھ نے شروع کیا۔غرض وائرلیس سگنل کی بنیاداورآوازوں کومحفوظ کرنے کا کام بھی مکمل ہوگیا۔مقناطیسی ریکارڈنگ کے عمل سے آوازیں محفوظ ہوتی ہیں اوراُن آوازوں کووائرلیس سگنل کے ذریعہ لہروں میں تبدیل کرکے خلاء میں بھیجا جاتا ہے' سگنل کوخلاء میں بھیجنے کا کارنامہ 1887ء میں جرمن کے ماہرطبعیات ہرٹز نے مکمل کیا۔اس طرح کوئی بھی ریکارڈ کی ہوئی مقناطیسی بات چیت کووائرلیس سگنل کے ذریعہ ریڈیائی لہروں میں پہنچا کر پھراُنہیں دوبارہ آواز میں تبدیل کرنے کا عمل ریڈیو کے ذریعہ مکمل ہوتا ہے۔1895ء میں مارکونی نے ریڈیوٹرانس میٹراورریسیورایجاد کیا،اس ایجاد کی وجہ سے آوازوں کولہروں کے ذریعہ خلاء میں بھیجنے اور پھراُنہیں دوبارہ آوازوں میں تبدیل کرنے کا ہنرآ گیا۔اس طرح 1875ء سے لے کر 1900ء تک آوازوں کوخلاء میں بھیجنے میں کامیابی حاصل ہوگئی،لیکن دوبارہ آواز کی صورت میں پیش کرنے کا مرحلہ اُس وقت کامیاب ہوا،جب کہ 1900ء میں ریگی نالڈفیسنڈن نے یہ ممکن بنادیا کہ بغیرکسی تار کے آواز کومنتقل کیا جاسکتا ہے،اس طرح یوروپی دنیا میں ریڈیو پروگرام کو کمرے میں ریکارڈ کرنا اورریکارڈ کی ہوئی چیزوں کوخلاء میں بھیج کر پھر دوبارہ ریڈیوسیٹ پرآوازوں کی حیثیت سے پیش کرنے میں کامیابی حاصل ہوگئی،اس کامیابی کے پیچھے یوروپی دنیا کے عظیم سائنسداں مارکونی کی خدمات کونظرانداز نہیں کیا جاسکتا،جس نے سگنل روانہ کرنے اورسگنل بھیجنے کے علاوہ سگنل کی آوازوں کودوبارہ سننے کا کامیاب تجربہ کیا،اس طرح مارکونی کوریڈیو کا مؤجد قرار دیا جاتا ہے۔مارکونی کی ایجاد کی وجہ سے ریڈیونشریات اوراُس کے پروگراموں میں تنوع بھی پیدا ہونے لگا۔

حیدرآباد میں میرممتازعلی کا خانگی ریڈیواسٹیشن

دکن کی سرزمین میں سب سے پہلے میرممتازعلی نامی شخص نے خانگی ریڈیواسٹیشن کی بنیادرکھی، جس کے ذریعہ یہ اعلان کیا جاتا تھا کہ''ہم ممتازعلی کے خانگی ریڈیواسٹیشن سے بول رہے ہیں''۔میرممتازعلی کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ سرسید کے نامور رُفقاء میں مذہبی امور کی نمائندگی کرنے والے مولوی چراغ علی کے صاحبزادے تھے،جنہیں حیدرآباد کے نظام نے حیدرآباد بلاکراعلیٰ عہدہ پرفائز کیا تھا،مولوی چراغ علی دینی عالم اورمذہبی امور پر بڑاعبوررکھتے تھے،وہ اسلامی فقہ وعقائد ہی نہیں بلکہ اسلامی تاریخ کے بعد بہت بڑے نباض تھے،حیدرآباد میں مقیم ہونے کے بعد انہوں نے اپنی سکونت کے لیے جس علاقے کو پسند کیا، اُس علاقے کا نام آج بھی عابدروڈ پر''چراغ علی لین'' کی حیثیت سے شہرت رکھتا تھا۔مولوی چراغ علی

جیسے دینی عالم کے ہونہار بیٹے میر ممتاز علی بلاشبہ ہندوستان کے پہلے شخص ہیں، جنہوں نے مذہبی امور پر دست گاہ رکھنے کے بعد جدید سائنسی علوم میں بھی دسترس حاصل کر لی۔ یہ ثبوت نہیں ملتا کہ میر ممتاز علی نے ریڈیو اسٹیشن کے قیام کے لیے ضروری چیزیں کہاں سے حاصل کی تھیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ 1931ء تک میر ممتاز علی کی خانگی نشریات کا سلسلہ جاری رہا، ہندوستان کے اس عظیم سپوت کے کارنامے کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے نواب میر عثمان علی خاں نے بادشاہ وقت کی حیثیت سے اُس خانگی ریڈیو اسٹیشن کو خرید لیا اور اُس کا نام ''دکن ریڈیو'' رکھ دیا۔ چنانچہ حیدرآباد دکن میں لاسلکی نشریات کا ابتدائی دور 1932ء تک جاری رہا، اس دور میں میر ممتاز علی نے اپنے ذاتی خرچہ سے خانگی نشر گاہ قائم کی تھی، جس کی حیثیت آزمائشی تھی۔
ایسٹ انڈیا اسوسی ایشن میں انجمن بہبودیٔ دیہات کے مشترکہ اجلاس میں رائٹ آنریبل نواب میر حیدر نواز جنگ بہادر نے تقریر کرتے ہوئے حیدرآباد میں لاسلکی کا تذکرہ کیا اور لندن سے واپسی کے بعد جہاں دوسرے سائنٹفک ایجادات اور اس قسم کے دوسرے محکمہ جات قائم کر کے ریاست کی رونق بڑھائی ہے، وہیں اس آزمائشی نشر گاہ کو خرید کر ایک ضروری اور نادر محکمہ میں اضافہ کر دیا ہے، چنانچہ حسب فرمانِ خسروی مزینہ 17 ؍شوال المکرّم 1353ھ مطابق یکم فروری 1342ء فصلی سے محکمہ لاسلکی سرکار عالی کا قیام عمل میں آیا۔ 1353 فصلی کی سن عیسوی 1934ء برآمد ہوتی ہے، اس طرح ہندوستان کی سرزمین میں مختلف علاقوں جیسے ممبئی، کلکتہ، مدراس اور دہلی میں لاسلکی پروگراموں کا آغاز ہوا تو اُس کے تھوڑے سے عرصہ کے بعد حیدرآباد کی شاہی حکومت نے بھی دکن ریڈیو کے قیام کے ذریعہ ریڈیو نشریات کے ایک اہم مرکز کی حیثیت سے حیدرآباد کی امتیازی خصوصیت کو نمائندگی دی، جبکہ 1923ء میں کلکتہ ریڈیو کلب اور 1921ء میں ممبئی ریڈیو کلب اور پھر 1927ء میں مدراس ریڈیو کلب کے توسط سے خانگی ریڈیو اسٹیشن قائم کیے گئے، جس کے اخراجات کی تکمیل ممکن نہیں تھی تو حکومت نے ان ریڈیو کلب کو انڈین براڈ کاسٹنگ سرویسز میں تبدیل کر دیا، اس طرح ہندوستان کی سرزمین میں 1923ء سے 1932ء تک ممبئی، کلکتہ، مدراس اور دہلی میں ریڈیو اسٹیشن قائم تھے، جن کی کفالت دشوار ہونے لگی۔ دکن کی سرزمین میں حیدرآباد کے خانگی ریڈیو اسٹیشن کی شروعات کرنے والے فرد کے کارنامے کو آخری نظام نے قدر کی نگاہ سے دیکھا اور قدر افزائی کے طور پر میر عثمان علی خاں آصف سابع نے خانگی ریڈیو اسٹیشن کو خرید کر ''دکن ریڈیو'' کے نام سے عوام کی بھلائی کے لیے مختص کر دیا۔

ہندوستان میں ریڈیو کے آغاز سے قبل کا عالمی منظرنامہ

یہ حقیقت ہے کہ ریڈیو کی ایجاد کی وجہ سے لہروں کے ذریعہ آواز کو منتقل کرنے کا کارنامہ یوروپ کے سائنسدانوں نے انجام دیا،جنہوں نے وائرلیس سگنل اور ریکارڈنگ کی بنیاد پر ایسا آلہ ایجاد کیا، جو ریڈیو اسٹیشن میں محفوظ ریکارڈنگ کی ہوئی آواز کو دوبارہ آواز میں تبدیل کرنے کا کارنامہ انجام دیتا ہے۔یہی کارنامہ ریڈیو کے ذریعہ مکمل ہوتا ہے، جسے مارکونی نے ایجاد کیا تھا،عالمی سطح پر سب سے پہلے ریڈیو براڈ کاسٹنگ کی شروعات ہیرالڈ نامی شخص نے کی ،جس نے 1909 ء میں سانجوز جیسے مقام پر کامیاب ریڈیو براڈ کارسٹنگ کی بنیادرکھی ،اگرچہ مارکونی نے ریڈیوسیٹ تیارکر کے ریڈیو سگنل کی بنیادرکھ دی تھی،لیکن ریڈیونشریات کی شروعات مارکونی کے ذریعہ نہ ہوسکی، بلکہ ہیرالڈ نامی شخص نے پہلی مرتبہ ریڈیو کا پہلانشریہ 1917ء میں پیش کیا،جو یونیورسٹی آف وسکانس سے پیام بھیجا گیا تھا،اس پیام کی ریکارڈنگ ماڈی سن نامی شخص نے کی تھی اوراس پیام کوساری دنیامیں پہلی مرتبہ نشرکرنے میں کامیابی حاصل ہوئی۔ 1919ء میں ریڈیوکارپوریشن آف امریکہ کا قیام عمل میں آیا،جس کے ذریعہ سب سے پہلے 1920ء میں ڈی کے اے کے ذریعہ پیٹرس برگ سے پہلامقررہ شیڈول نشرکیا گیا۔1921ء میں امریکہ میں گھر گھر ریڈیوسیٹ پہنچانے کے لیے چھوٹے چھوٹے ریڈیو بنائے گئے۔1922ء میں نیویارک کے مقام پر پہلا ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا۔برطانیہ میں باقاعدہ ریڈیوسروسز 1922 ء میں شروع کی گئی۔برطانیہ کی حکومت نے 1927 ء میں ریڈیو کمپنی کو ''برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن'' میں تبدیل کردیا۔جرمنی کی سرزمین میں ریڈیو پروگراموں کا آغاز 29 نومبر 1923ء کو ہوا۔اٹلی جیسے مقام پر ریڈیونشریات کا آغاز 27 اگست 1924ء میں ہوا۔امریکہ جیسے ملک نے نشریات کو متحرک اور کارآمد بنانے کے لیے''نیشنل براڈ کاسٹنگ کمپنی'' کا قیام عمل میں لایااوراس کمپنی کو 1928ء میں ''فیڈرل کمیشن'' میں تبدیل کردیا گیا۔ان تمام حقائق سے پتہ چلتا ہے کہ ایشیائی ممالک میں باضابطہ طور پر ریڈیونشریات کے آغاز سے بہت پہلے امریکہ، نیویارک ، برطانیہ، جرمنی اوراٹلی میں باضابطہ ریڈیونشریات کا آغاز ہوچکا تھا۔ان نشریات کا سلسلہ 1921ء سے شروع ہوکر 1928 تک جاری رہا۔ یوروپ کے مختلف ممالک میں ریڈیونشریات کے بعد ہندوستان کے مختلف علاقے جیسے ممبئی ،کلکتہ، مدراس اور دہلی میں بھی باضابطہ نشریات کی بنیاد مستحکم ہوئی۔اُس دور کے ہندوستان میں بے شمارراجے،رجواڑے،مہاراجے اور بادشاہ کی بہت بڑی تعداد تھی،

جو ہندوستان کے مختلف خطوں پر حکمرانی کا فریضہ انجام دے رہے تھے، ان راجے اور رجواڑے ہی نہیں بلکہ ملک کی سب سے بڑی اکثریت سے وابستہ طبقہ کے افراد میں بھی خانگی ریڈیو اسٹیشن قائم کرنے اور اُس کو منظّم کرنے کا جذبہ موجود نہیں تھا، جبکہ یہ جذبہ حیدرآباد کی سرزمین میں سرسید کے نامور رفیق مولوی چراغ علی کے حیدرآباد میں قدم رنجہ فرمانے کے بعد اُن کے صاحبزادے نے خانگی ریڈیو اسٹیشن کی بنیاد رکھ کر انجام دیا، اُس کی مثال سارے ہندوستان میں نہیں دی جاسکتی۔ اسی خانگی ریڈیو اسٹیشن کو حاصل کرکے حیدرآباد کے ساتویں نظام میر عثمان علی خاں نے اپنے علاقے کی سرگرمیوں کو نشریات کے ذریعہ نمائندگی دینے کے لیے ''دکن ریڈیو'' قائم کیا، جس کا آغاز 1932ء میں شاہی سرپرستی میں جاری رہا اور اس نشریاتی سلسلہ کو جاری رکھنے کے لیے بادشاہ وقت نے باضابطہ محکمہ قائم کردیا اور اُس محکمہ کا نام ''محکمہ لاسلکی'' قرار دے کر مختلف پروگراموں کے ساتھ ساتھ تفریحی پروگراموں کا سلسلہ بھی جاری رکھا۔ دکن ریڈیو کی جملہ تین شاخیں ریاست حیدرآباد کی نمائندگی کرتی تھیں، لاسلکی کا مرکزی دفتر حیدرآباد میں قائم تھا، جبکہ اُس کی دو شاخیں دو مختلف علاقوں یعنی مرہٹواڑہ کا ڈیویژن اورنگ آباد اور دوسرا مرکز کرناٹک کے ڈیویژن گلبرگہ میں قائم تھا۔ حیدرآباد سے دکن ریڈیو کی تمام سرگرمیوں کی نمائندگی کرنے والا رسالہ ''صدا'' اور اورنگ آباد سے دکن ریڈیو کی نمائندگی کرنے والے رسالہ ''ندا'' بھی اہتمام کے ساتھ شائع کیا جانے لگا' جس میں مختلف اوقات میں نشر ہونے والے ریڈیو پروگراموں کی تفصیلات پیش کی جاتی تھیں۔ اس کے علاوہ اداکار اور صداکار کی نمائندگی کا سلسلہ بھی جاری رہتا تھا۔

دکن ریڈیو سے اُردو پروگراموں کا خاکہ

سرزمین حیدرآباد میں نواب میر عثمان علی خاں کے دور میں شروع کردہ دکن ریڈیو اور اُس کی کارکردگی کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے اُس دور کے رسالے ماہنامہ ''سب رس'' کے مدیر صاحبزادہ میکش نے جب جنوری 1941ء میں ''سب رس'' کا ''ریڈیو نمبر'' شائع کیا تو اس خصوصی نمبر میں حیدرآباد سے شروع ہونے والے ''دکن ریڈیو'' اور اُس کے پروگراموں کی تفصیلات کا ذکر کیا ہے۔ خاص طور پر دکن ریڈیو سے اُردو زبان و ادب کی خدمت انجام دینے کی خصوصیت کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> ''نشرگاہ سرکارِ عالی نے اُردو زبان و ادب کی جو گراں بہا خدمت انجام دی ہے،
> اُس کا خراجِ تحسین ادا کرنا ہر اُس شخص کا فرض ہے، جو اُردو کو قومی زبان سمجھتا

ہے۔ زبان وادب کی اشاعت عوام میں ایک ذہنی شعور پیدا کرتی ہے اور اسی ذہنی شعور سے مستقبل بنتا ہے۔ نشر گاہ سرکار عالی نے تقریباً 2 سال کے عرصہ میں یہ ثابت کر دیا ہے کہ اس کا وجود نہ صرف اُن کے لیے جو تفریح کے ساتھ ساتھ تعلیم حاصل کرنا چاہتے ہیں، مفید ثابت ہوا ہے، بلکہ اُن کے لیے بھی جو علم کی روشنی سے بہت دور تھے، وہ ایک معلم کا کام دے رہی ہے۔ ہم نشر گاہ سرکار عالی کو اُس کی علمی وادبی فتوحات پر مبارکباد دیتے ہیں''۔

(ماہنامہ ''سب رس''، سالگرہ نمبر، جنوری 1941، زیرِ نگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، اداریہ منجانب صاحبزادہ میکش، ص5)

جس دور میں دکن کی سرزمین میں میر عثمان علی خاں نے دکن ریڈیو کی بنیاد رکھی تھی، اُس دور سے زائد از 20 سال قبل ریاست حیدرآباد میں علوم وفنون کی تعلیم و تربیت کے لیے 1918ء میں ''جامعہ عثمانیہ'' کا قیام عمل میں لایا گیا تھا اور اس یونیورسٹی کا ذریعہ تعلیم اُردو ہونے کی وجہ سے ملک کے کونے کونے سے اُردو کی خدمت انجام دینے والے اور اس زبان کی تفہیم کو عام حیثیت سے مقبول بنانے والے صاحب علم وفن، دکن کی سرزمین میں جمع ہو گئے تھے اور ہر علم وفن کی توضیح واشاعت کے لیے اُردو کو وسیلۂ اظہار بنایا جانے لگا تھا، اسی لیے ریڈیو کے قیام اور دکن ریڈیو کی حیثیت سے جب شہر حیدرآباد میں نشریات کا سلسلہ شروع ہوا، تو اس لاسلکی آواز کے ذریعہ نہ صرف ہر قسم کے پروگرام اُردو میں پیش کیے جانے لگے، بلکہ ہر علم وفن کی وضاحت کے لیے بھی ریڈیو اسٹیشن کے پروگراموں کا سلسلہ دراز ہوتا چلا گیا۔ دکن ریڈیو کے توسط سے کئی شعبے قائم کئے گئے اور ان شعبوں سے عوام کی تفریح کے پروگرام ہی نہیں، بلکہ فلاح وبہبود کے پروگرام بھی نشر ہوتے تھے، چنانچہ دکن ریڈیو میں شعبۂ تقاریر قائم تھا، اُسی طرح شعبۂ موسیقی کے علاوہ شعبۂ اطفال کے کارنامے اہمیت کے حامل تھے۔ ریڈیو نشریات کے ذریعہ اُردو میں خبریں نشر کی جاتی تھیں اور اسی کے ساتھ دکن ریڈیو نے دیہات سدھار کے کارنامے بھی ریڈیو کے ذریعہ پیش کیے۔ تفریحی پروگراموں میں مختلف قسم کے کھیل کود کے علاوہ فلمی گیت اور گیتوں سے سجا ہوا پروگرام ہی نہیں، بلکہ ریڈیو ڈراما اور ریڈیو رپورتاژ کے علاوہ ریڈیو نیوز ریل کا طریقہ بھی اختیار کیا گیا۔ چونکہ ریاست حیدرآباد کی سرکاری زبان اُردو تھی، اسی لیے دکن ریڈیو سے نشر ہونے والے بیشتر پروگراموں کا سلسلہ اُردو میں قائم

رہا،لیکن اُس کے ساتھ ہی دکن کے مختلف علاقوں میں سنسکرت، کنڑی، ٹامل، مرہٹی اور گجراتی کی نمائندگی کرنے والے افراد موجود تھے، چنانچہ اُن کی معلومات میں اضافہ کرنے اور اُن کے تفریحی مشاغل میں خوبیاں ظاہر کرنے کے لیے دکن ریڈیو کے ذریعہ اُردو کے علاوہ سنسکرت، کنڑی، مرہٹی، ٹامل اور گجراتی کے پروگرام بھی باضابطہ طور پر نشر کیے جاتے تھے۔اس طرح دکن ریڈیو نے ریاست حیدرآباد کی مناسبت سے اُردو کو اولین اہمیت دی۔اس کے ساتھ ساری ریاست کی دوسری زبانوں کے افراد کی نمائندگی کے لیے اُردو کے علاوہ دوسری زبانوں میں بھی نشریات کا آغاز ہوا۔

نشرگاہ حیدرآباد اور اُس کی کارکردگی کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے، اُس وقت کے شعر وادب کے ماہر اور ڈاکٹر زور کے عزیز شاگرد خواجہ حمید الدین شاہد نے دکن ریڈیو کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے تفصیلی پروگراموں کی فہرست پیش کی ہے، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> ’’حیدرآباد میں نشریات کا آغاز خانگی طور پر 1933ء میں ہوا۔1935ء میں حکومت سرکار عالی نے خانگی نشرگاہ کو خرید لیا، تمام ضروری انتظامات کی اطمینان بخش تکمیل کے بعد نئی نشرگاہ یکم جولائی 1939ء سے کھولی گئی۔
>
> نشرگاہ حیدرآباد کا پروگرام عام طور پر تین سرخیوں کے تحت تقسیم کیا جاسکتا ہے۔
>
> 1. موسیقی۔ 2. تقاریر۔ 3. خبریں، جن کا مجموعی دوران روزآنہ ساڑھے چار گھنٹے ہوتا ہے۔اس وقت میں روزآنہ آدھا گھنٹہ بچوں کے لیے وقف کردیا گیا ہے۔ان چار گھنٹوں میں سے اُردو اور انگریزی خبریں 50 منٹ لے لیتی ہیں۔15 منٹ کی ایک تقریر روزآنہ نشر کی جاتی ہے اور باقی وقت جو تین گھنٹوں کے لگ بھگ ہوتا ہے، موسیقی کے لیے وقف ہے۔سوائے مہینے میں تین چار دنوں کے، جب کہ نشری ڈرامے اور فیچر آدھا گھنٹہ لے لیتی ہیں۔ان کے علاوہ ہفتہ میں ایک انگریزی تقریر بھی نشر کی جاتی ہے، جس کا دوران 15 منٹ ہوتا ہے۔
>
> بچوں کے پروگرام میں ہفتہ میں دو روز فیچر نشر کئے جاتے ہیں اور دوسرے دنوں میں دلچسپ معلومات اور تعلیمی تقریریں، قصے، کہانیاں اور بات چیت نشر کی

جاتی ہے،اس کے علاوہ گانے اور سازی موسیقی اور ریکارڈ سنائے جاتے ہیں۔

پچھلے سال تقریری پروگرام میں جملہ 114 مقرروں نے حصہ لیا اور کُل 177 تقریریں نشر کی گئیں، علاوہ بریں مختلف موضوعات پر 135 تقریریں نشر کی گئیں،جن میں اخباری تبصرے اور افسانے بھی شامل ہیں۔

پچھلے سال تعلیمی اور معلومات آفریں تقریروں کے تین سلسلے ''تہذیب وتمدن''، ''پیشے'' اور ''وباؤں'' سے متعلقہ شریک پروگرام کئے گئے۔ان میں سے ہر ایک عنوان کے تحت آٹھ آٹھ تقریریں نشر کی گئیں، جن کو ریاست حیدرآباد اور برطانوی ہند کے سننے والوں نے عام طور پر پسند کیا۔

مشاعرے بھی یہاں کے اسٹوڈیوز سے نشر کئے گئے ، جن میں سر برآوردہ شاعروں کے ساتھ ساتھ نوعمر اور نوخیز شاعروں نے بھی حصہ لیا۔

جنگ کی وجہ سے نشرگاہ کے پروگرام کے مختلف اجزاء کے دوران میں کچھ تبدیلیاں کی گئیں۔مثلاً جنگ کے شروع ہونے سے پہلے اُردو اور انگریزی خبروں کا مجموعی دوران 20 منٹ تھا،لیکن بعد کو اضافہ کرکے اسے روزآنہ 50 منٹ تک پہنچا دیا گیا''۔

(ماہنامہ ''سب رس'' سالگرہ نمبر،جنوری 1941،زیرنگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور،اداریہ منجانب صاحبزادہ میکش،ص7)

دکن ریڈیو کی زبان اور اُس کی خصوصیات

نشرگاہ حیدرآباد کے قیام کے دوران ریاست حیدرآباد میں دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کی اصطلاحات کا سلسلہ جاری تھا اور عام طور پر نئی اصطلاحات وضع کرنے کے دوران ماہرین اصطلاحات اور لسانیات نے عربی اور فارسی سے استفادہ کرکے علوم وفنون کی اصطلاحات سازی کا کارنامہ انجام دیا تھا۔ اُردو کو ریاست کی سرکاری زبان کا درجہ حاصل تھا، اسی لیے سارے دکن کے علاقے میں لکھی اور پڑھی جانے والی اُردو زبان پر عربی اور فارسی کے اثرات غالب تھے، ایسے حالات میں یہ ممکن تھا کہ نشرگاہ حیدرآباد کی زبان پر بھی عربی اور فارسی کے اثرات مرتب ہوں۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہی تھی کہ دکن

ریڈیو سے وابستہ ہونے والے بیشتر افراد کا تعلق جامعہ عثمانیہ کے فارغ گریجویٹس سے تھا۔ پروگرام کے ڈائریکٹر کی حیثیت سے مولانا فضل الرحمٰن کا انتخاب عمل میں آیا تھا، جو جامعہ عثمانیہ کے بی۔اے ہونے کے علاوہ لندن سے ریڈیو پروگراموں کی تربیت حاصل کر کے حیدرآباد لوٹے تھے۔ دیگر پروگراموں کی نمائندگی کرنے والے افراد میں میر حسن، سید اشفاق حسین اور مرزا ظفر الحسن کا تعلق بھی جامعہ عثمانیہ سے تھا، جب کہ حیدرآباد میں موسیقی کی دنیا میں امتیاز رکھنے والے محمد عبدالرؤف بھی عثمانیہ کے فارغ التحصیل تھے۔ بچوں کے شعبہ کو ممتاز علی جیسے جامعہ عثمانیہ کے سپوت نے اپنی نگرانی میں رکھا تھا۔ غرض دکن ریڈیو کے ذریعہ بے شمار علمی و ادبی موضوعات ہی نہیں، بلکہ سائنس و ٹکنالوجی اور علوم و فنون کے موضوعات کا احاطہ کرتے ہوئے یہ کوشش کی گئی ہے کہ دکن ریڈیو کو ہر میدان میں مقبولیت حاصل ہو جائے، چنانچہ لاسلکی کی آواز کے ذریعہ سے عوامی بھلائی کے کام انجام دینے کی نمائندگی کرتے ہوئے خواجہ حمیدالدین شاہد یہ لکھتے ہیں:

> ''نشرگاہ کی اُردو خبریں زبان اور الفاظ کی سلاست اور سادگی کی بدولت ان تمام مقامات میں مقبول ہوئیں، جہاں کہ یہ نشریات سنی جاتی ہیں۔ علاوہ بریں محکمہ لاسلکی نے متعدد توضیحی اور حالات حاضرہ سے متعلقہ خبریں تیار کر کے خبروں کے بعد نشر کرائیں، جن سے نشرگاہ کے سننے والوں کے ذہن میں ایسا منظر پیدا ہو گیا، جس میں خبریں آسانی سے سمجھی جاسکتی ہیں۔
>
> اس سال اُستادی اور عام پسند دونوں قسم کی موسیقی کو پروگرام میں مناسب جگہ دی گئی۔ سال بھر میں مختلف راگوں اور راگنیوں کے خیال 594 گوائے گئے۔ ہلکے اور عام پسند گانوں کے پروگراموں میں 1700 غزلیں، 230 ٹھمریاں، 258 دادرے، 210 گیت، 30 دوگانے، سات غنائیے اور ایک آپرا شریک کیا گیا۔
>
> کُل 271 گانے والوں اور 42 گانے والیوں نے نشرگاہِ حیدرآباد سے اپنے گانے نشر کئے اور نشرگاہِ حیدرآباد کے اسٹوڈیو آرکسٹرا نے 292 گیتیں سنائیں، جن میں سے (117) استادی گیتیں تھیں اور (175) عام پسند تھیں۔ ان میں سے اکثروں کو سننے والوں نے عام طور پر پسند کیا۔

ریڈیو کے شوقینوں کی دلچسپیوں، ان کے مذاق اور رائے سے نشر گاہ کو واقف کرانے میں سننے والوں کے خط بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ریاست حیدرآباد اور ہندوستان کے دوسرے علاقوں سے نشر گاہ کو جو خط وصول ہوتے ہیں، ان کی تعداد میں برابر اضافہ ہو رہا ہے، جو اس امر کا ثبوت ہے کہ حیدرآباد سے پروگرام سے سننے والوں کی دلچسپی بڑھتی جارہی ہے۔ ان خطوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کا پروگرام ہندوستان کے تقریباً تمام حصوں میں سنا جاتا ہے۔ بیرون ہند سے آئے ہوئے سارے خطوط اور مقامی خطوں کی ایک بڑی تعداد اس وقت تک ستائشی رہی ہے، گاہ ماہے مقامی سننے والے نشر گاہ کو تنقیدی خط بھی بھیجتے ہیں، جن کے جوابات نشر گاہ نے مائکروفون پر دیے ہیں، یا تحریر کے ذریعہ اپنی مشکلات کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

نشر گاہِ حیدرآباد کے نیم ماہی پروگراموں کی تفصیل ایک پرچہ کی صورت میں چھپتی ہے، جو بالفعل تمام مقامی سننے والوں کی خدمت میں مفت روانہ کیا جاتا ہے۔

نشر گاہ حیدرآباد کے ارباب کا تعلیمی اور تفریحی دونوں قسم کا تجربہ رکھتے ہیں، چنانچہ ان میں سے بعض بحیثیت معلم دیرینہ عملی تجربے کے حامل ہیں اور کئی علمی وادبی کتابوں کے مصنف بھی۔ یہی وجہ ہے کہ نشر گاہ حیدرآباد کے پروگراموں میں تفریحی کے ساتھ ساتھ تعلیمی عنصر کا بھی خاص لحاظ رکھا جاتا ہے۔‘‘

(ماہنامہ ’’سب رس‘‘ سالگرہ نمبر، جنوری 1941، زیرِ نگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، اداریہ منجانب صاحبزادہ میکش، ص 7 تا 8)

حیدرآباد میں لاسلکی کے قیام اور اُس کے توسط سے ابتدائی دو سال کی صورتحال کی نمائندگی دیتے ہوئے خواجہ حمید الدین شاہد نے دکن ریڈیو کے مختلف پروگرام اور اُس کے توسط سے پیش کی جانے والی خصوصیات کو واضح کرتے ہوئے حیدرآباد کی نشریات اور اُس کے مختلف پروگراموں کے توسط سے ایک جانب تو عوامی شعور بیدار کرنے کی کوشش کی ہے تو دوسری جانب یہ کوشش بھی کی کہ علوم وفنون اور عوامی معلومات کو نمائندگی دینے کے لیے لاسلکی ایک وسیع ادارہ قرار پایا ہے، جس کے ذریعہ ہر قسم کے

پروگرام پیش کیے جاتے ہیں۔ جن سے عوام کی خدمت کرنے کا جذبہ نمایاں ہوتا ہے' اس طرح ریڈیو کے ذریعہ ہمہ اقسام کے پروگراموں کے نتیجہ میں ایک جانب تو یکسانیت کا خاتمہ ہوتا ہے تو دوسری جانب مختلف زرعی پروگرام' آبپاشی اور تعلیم کے علاوہ چرند' پرند اور حیوانات کی افزائش کے لیے ریڈیو ایک سستا ذریعہ قرار پاتا ہے۔ اس کے باوجود بھی اس دور کی مجبوری سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دکن میں ریڈیو نشریات کے آغاز کے باوجود بھی مالیہ کی کمی اور گرانی کی وجہ سے اُس دور کا ہر شخص ریڈیو سیٹ خریدنے اور اُس سے استفادہ کرنے کے مؤقف میں نہیں تھا، کیونکہ اُس دور میں عام آدمی کی معیشت اس قابل نہیں تھی کہ وہ گھریلو زندگی گذارتے ہوئے ریڈیو خرید کر اپنے گھر میں بیٹھ کر سماعت کا لطف حاصل کرسکے۔ اُس دور میں عوام کا ایسا طبقہ بھی موجود تھا، جو ریڈیو کو سہولت کے بجائے لعنت کا درجہ دیتے ہوئے یہ سمجھتا تھا کہ ریڈیو پروگراموں کی وجہ سے انسانوں کے اخلاق اور تہذیب پر بُرے اثرات مرتب ہورہے ہیں، اس لیے عام طور پر ریڈیو سیٹ خریدنے اور اُنہیں گھر میں رکھنے کی مخالفت کی جاتی رہی' اس کے باوجود بھی دکن ریڈیو کی نمایاں خدمات کی وجہ سے سارے دکن کے علاقے میں نشریات کا سلسلہ فروغ پانے لگا۔

ریڈیو آواز کا جادو ہے

یوروپی دنیا سے وجود میں آنے والی نئی نئی ایجادات کے توسط سے دنیا کے رہن سہن ہی نہیں' بلکہ انسانی رویے میں بھی بہت بڑی تبدیلی رونما ہوئی۔ یہ حقیقت ہے کہ انسان نے دنیا میں مختلف چیزوں کو ایک مقام سے دوسرے مقام تک منتقل کرنے کا ہنر سیکھ لیا تھا، لیکن بیسویں صدی میں ایک ایسی نئی ایجاد کے لیے ماحول سازگار رہا، جس کے تحت آواز کو ایک مقام سے دوسرے مقام پر منتقل کرنے کا آلہ وجود میں آگیا اور اس آلہ کو انگریزی زبان میں ریڈیو کہا گیا۔ جب کہ اُردو داں طبقہ میں اس آلہ کے نام کے لیے جس اصطلاح کو عام کرنے کی کوشش کی، وہ لاسلکی کی حیثیت سے شہرت رکھتا ہے، لیکن یہ اصطلاح اُردو میں عام نہ ہوسکی، بلکہ اُردو داں طبقے نے انگریزی میں استعمال ہونے والے لفظ ریڈیو کو جوں کا توں استعمال کرلیا، آواز کیا ہے اور اُس کی منتقلی کے مختلف وسائل ہی نہیں بلکہ دکن کی سرزمین میں آوازوں کو منتقل کرنے کی نئی یوروپی ایجاد کے توسط سے ہونے والی تبدیلی کو حیدرآباد کے مشہور شاعر صاحبزادہ میکش نے ''سب رس'' جیسے حیدرآباد سے شائع ہونے والے جریدہ کے جنوری 1941ء کے ''ریڈیو نمبر'' میں اس طرح وضاحت کی ہے:

''زندگی کی آواز ہی آواز ہے۔

آواز ہمیشہ زندگی کا سہارا رہی ہے، گونگوں کے اشارے بھی بعض وقت بے معنی آوازوں کی مدد ہی سے مفہوم ادا کرتے ہیں، اس طرح اگر دنیا سے آواز چھین لی جائے تو وہ ایک ایسا ڈراؤنا قبرستان بن جائے گی، جہاں لاشیں حرکت کر رہی ہوں، سانس بھی ایک آواز ہے، دل کی دھڑکن بھی ایک آواز سانس کی آمد وشد اور دل کی دھڑکن کے بغیر زندگی کا کوئی تصور باقی نہیں رہتا۔ زندگی کے تیقنات میں آواز سب سے آگے ہے اور اس کی دوڑ کو کسی طرح نہیں روکا جاسکتا۔ کیونکہ حرکت آواز پیدا کرتی ہے۔

آواز کی پہنچ۔

آواز کی پہونچ ، انسان اور اس کی نگاہ کی پہونچ سے بھی بہت آگے ہے ، ٹیلیفون، ٹیلی گرام اور لاسلکی نے آواز کو غیر محدود کر دیا ہے اور دنیا اب دیکھنے سے زیادہ سن رہی ہے۔ ''شنیدہ کے بود مانند دیدہ'' کے خلاف سب سے پہلی آواز، آواز کی یہ غیر محدود وسعت ہے، جس نے ساری دنیا کو ایک صوتی مرکز کے گرد جمع کر دیا ہے۔ اس طرح دوری اور اجنبیت کو آواز نے ختم کر کے ایک عالمی برادری پیدا کی ہے۔

ریڈیو۔

ریڈیو، آواز کا بلند ترین مظہر ہے اور اس سے وہ سارے کام لئے جا رہے ہیں، جن کو میکانی ذرائع کے بغیر انسانی آواز کی پرواز انجام نہیں دے سکتے۔ دنیا کی تمام قومیں اپنے مقاصد کے لیے استعمال کر رہی ہیں اور شائد یہ کہا جاسکتا ہے کہ ریڈیو کسی قوم کا سب سے بڑا سرمایہ ہے، وہ تفریح ہے، وہ تعلیم ہے، وہ پروپگنڈہ ہے، وہ پیام ہے، وہ اس انسانی آواز کا جس میں ذہنی تخلیلات کے عکس نظر آتے ہیں، ہر ایک گوشہ ہے، اس لیے'' ریڈیو کی آواز کو محفوظ کر لینا، گویا تمدن کے مختلف مظاہر کو نمایاں کرنا ہے ، اسی خیال کے پیش نظر'' سب رس'' نے

ہندوستان میں پہلا قدم اُٹھایا ہے۔

(ماہنامہ ''سب رس'' سالگرہ نمبر، جنوری 1941، زیر نگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، اداریہ منجانب صاحبزادہ میکش، ص5)

ریڈیو کی دنیا کو بلا شبہ آواز کی دنیا کا درجہ حاصل ہے اور اس آواز کے ذریعہ نہ صرف موسیقی اور دوسرے پروگرام مرتب کیے جاتے ہیں، بلکہ اُس کے توسط سے انسان کو ہر قسم کے تفریحی پروگراموں کی سہولت حاصل ہو جاتی ہے۔عوام کو مختلف سہولتیں فراہم کرنے کے لیے دکن ریڈیو کا قیام عمل میں لایا گیا اور اُس کے ابتدائی نہج کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے، پروگراموں کی تفصیل کی نشاندہی کچھ اس انداز سے کی گئی، جس سے اُس دور کی پروگراموں کی روپ ریکھا کا پتہ چلتا ہے۔اس سلسلہ میں یادگار سلور جوبلی کے توسط سے محمد فاضل نے دکن ریڈیو کے پروگراموں کی تفصیل اس طرح پیش کی ہے:

''موجودہ اسکیم کے تحت لاسلکی کا ایک زبردست اسٹیشن زیر تعمیر ہے، جو قریب میں بہت جلد تیار ہو جائے گا اور چند ہی روز میں ممالک محروسہ سرکار عالی میں لاسلکی کا ایک جال سے پھیلا ہوا نظر آئے گا۔

پروگرام کے دوسرے حصہ میں تفریحی موسیقی (Light Music) قدیم معیاری موسیقی Classical Music اور سازی موسیقی Instrumental Music شامل ہے۔اسی طرح مرہٹی موسیقی، کرناٹک اور ہندوستانی موسیقی، خیال، دادرے، ٹھمریاں، قوالی، مشہور و معروف غزلیں، ستار، وایلن، سارنگی، ہارمونیم، بین، پیانو اور اسٹوڈیو آرکسٹرا، روز آنہ کام کرتا رہتا ہے، اس کے علاوہ بچوں کا پروگرام علاحدہ سے ہے، جو قابل ستائش اقدام ہے۔

حیدرآباد میں آج کل ریڈیو سے دلچسپی اور لاسلکی پروگرام سننے کا شوق بڑھتا جا رہا ہے، جدھر دیکھو چھتوں پر ایریلس سر بلند کئے ہوئے نظر آتے ہیں، ہر ہوٹل اور ہر کلب میں عموماً اور اکثر شوقین گھروں میں خصوصاً ریڈیو کے سیٹ دکھائی دیتے ہیں۔ایک فائدہ یہ علانیہ نظر آتا ہے کہ عوام الناس کا ذوق موسیقی کا معیار بلند خیالات میں وسعت اور قوت تمیز متحرک ہوگئی ہے۔الغرض جہاں شام کے چھ

بجے کہ ریڈیو نے نشر گاہ سے ہمنوا ہوکر اپنا پروگرام شروع کیا، بچوں کا پروگرام مشہور و معروف ریکارڈ، دلچسپ تقریریں، مزیدار گانے، رباب، طاؤس، وایلن اور ستار کی گتیں اور مختلف باجوں کے دلکش نغموں سے خاص کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔دس بجے کے قریب آرکسٹرا کی مقررہ گت جو دعائے عمر اقبال، شاہی شکرانہ اور صحت ظل الٰہی پر مشتمل ہے، چھیڑی جاتی ہے۔مدّھم، پنچم، نکھد اور گندھار سُروں کے میل سے ایک صدائے دلکش فضاء میں بلند ہوکر سب سامعین کے دل و دماغ پر چھا جاتی ہے تو ہر شخص کی زبان پر بے ساختہ سلطان العلوم کے ترانے کے مطلع آ جاتا ہے‘‘۔

(جشن عثمانی از محمد فاضل، مطبوعہ تاج پریس حیدرآباد، ص 430/6)

ریڈیو کا استعمال اور اُس کے فائدے

بیسویں صدی عیسوی میں ایجاد کردہ ریڈیو کی وجہ سے نہ صرف پیام رسانی میں آسانی ہوئی، بلکہ تعلیم و تفریح کے پروگراموں کے علاوہ فلمی دھنوں اور فلمی گیتوں کے علاوہ موسیقی اور مختلف سازندوں کی آوازوں کے ذریعہ انسان کو اپنی دیرینہ دلچسپی کے سامان فراہم کرنے کا موقع ہاتھ آ گیا، ریڈیو کے بعد جب ٹرانسیسٹر کا آغاز ہوا تو ریڈیو کی وجہ سے سماعت کے محدود طریقوں کا خاتمہ ہوگیا اور ایریئل ہی نہیں بلکہ بغیر تار کے ٹرانسیسٹر کے ذریعہ دنیا کے پروگرام سننے کی سہولت حاصل ہوگئی، ریڈیو کے استعمال اور اُس کے فائدے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے دکن ریڈیو کے ایک اہم ملازم اور ریڈیو پروگراموں میں حصہ لینے والے میر حسن نے طویل گفتگو کے ساتھ یہ بات واضح کی ہے کہ ریڈیو کا استعمال اور اُس کے فوائد بے شمار ہیں، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

’’لاسلکی ایک نہایت مفید اور کارآمد ایجاد ہے، اس سے پیام رسانی کے علاوہ تعلیم اور تفریح کا کام بھی لیا جاسکتا ہے اور لیا جارہا ہے، سمندری جہازوں، ہوائی جہازوں، ریلوں، موٹروں اور دوسری قسم کی سواریوں میں بھی موصولی اور ترسیلی آلے لگائے جاتے ہیں، جن سے تفریحی اور معلوماتی ہر قسم کے مقاصد حاصل ہوتے ہیں، اس انتظام کی وجہ سے کئی جہاز تباہی سے بچ گئے اور لاسلکی کے

تفریحی پہلو نے سفر کی دلچسپیوں میں اضافہ کر دیا ہے۔ پولیس کو بروقت اطلاع کے ذریعہ جرائم کی روک تھام بھی بڑی حد تک ریڈیو کی بدولت ممکن ہو گئی ہے۔

جنگ کے زمانے میں ریڈیو کی مانگ اور اُس کی افادیت اور اُس کی قوت بڑھ جاتی ہے، پچھلی جنگ عظیم میں تو ریڈیو سے فوجی پیام رسانی سے آگے کوئی کام نہیں لیا جا سکتا، لیکن موجودہ جنگ میں فریقین اس ایجاد سے پورا پورا فائدہ اُٹھا رہے ہیں۔ غیر جانبدار ملکوں کو اپنا طرفدار بنانے کے لیے مخالفین اور جرمنی دونوں کی عالمی نشریات بڑے زور و شور کے ساتھ جاری ہیں۔

باہر کی زبانوں میں ساری دنیا کے لیے پروگرام بھیجنا پہلے پہل اُس نے شروع کیا۔ فرانس، ہالینڈ، جرمنی، جاپان اور امریکہ نے بہت جلد اس کی پیروی کی۔

موجودہ جنگ کے آغاز سے پہلے اطالیہ کی حکومت نے لاسلکی کو سیاسی اغراض کے مقصد کے تحت استعمال کیا۔ باری کی نشرگاہ کے عربی پروگرام کا مقصد مشرق قریب میں بعض ایسے خیالات کی اشاعت تھی، جو اطالیہ کے حق میں مفید ثابت ہوں۔ ان نشریات نے کچھ ہی عرصہ میں مشرق قریب میں ایسی اہمیت حاصل کر لی کہ ان کا توڑ کرنے کے لیے انگلستان کو بھی عربی نشر کے ذریعہ عربوں کو صحیح صحیح واقعات سمجھانے پڑے۔ دنیا میں امن قائم رکھنے میں لاسلکی سے جو کام لیا جا سکتا ہے وہ اور کسی ایجاد سے نہیں لیا جا سکتا۔ آج سے پندرہ سال پہلے بین قومی اور عالمی نقطہ نظر سے لاسلکی کو اتنی اہمیت حاصل نہیں تھی کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ اُس وقت لاسلکی کی مصروفیات بہت اور بڑی حد تک محدود اور مقامی قسم کی تھیں۔ 80 کلومیٹر سے زیادہ فاصلے پر آواز نہیں پہنچ سکتی تھی۔

(ماہنامہ ''سب رس'' ریڈیو نمبر، جنوری 1941، زیرنگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص18)

نشریات کی ابتدائی رفتار کے جائزے کے ساتھ یہ بتانا مقصود ہے کہ رفتہ رفتہ نشریات کو کئی ہزار کلومیٹر تک پہنچانے میں کامیابی حاصل کی گئی۔ جس کی وجہ سے نشریات کے دائرہ کار میں اضافہ ہوا۔ شہر

کے علاوہ دیہات اور دور دراز کے بسنے والے بھی اس وسیلہ سے استفادہ کرنے لگے اور لاسلکی کی ترقی میں اضافہ ہوا۔

اس کے بعد جلد ہی لاسلکی نے قومی شکل اختیار کر لی اور ہر ملک کی آواز اُس کے تقریباً ہر ہر گوشہ میں پھیلنے لگی۔ اب تو انتہائی سُرعت کے ساتھ لاسلکی نے بین الاقوامی شہرت حاصل کر لی ہے۔ زیادہ تر شارٹ ویو پر دنیا کے دوسرے ملکوں کے لیے نشریات اب نشر گاہوں کے پروگرام کا ایک مستقل جزو بن گئی ہے اور پھر فنی اور دوسرے اختیار سے روز افزوں ترقی ہی ہوتی جارہی ہے۔

یہ ایک واقعہ ہے کہ قوموں کی دشمنی جو بالآخر جنگ کا باعث ہوتی ہے، غلط فہمیوں اور ایک دوسرے کے خیالات اور جذبات سے ناواقفیت پر مبنی ہوتی ہے۔ تاریخ میں اُس کی کئی مثالیں ملیں گی اور پچھلی بڑی جنگ کے اسباب یہی تھے اور موجودہ جنگ کے اصل اسباب بھی یہی ہیں، کیونکہ دنیا کی کوئی قوم لڑنا نہیں چاہتی۔ اس کے اصل اسباب بھی یہی ہیں، کیونکہ جنگ شروع ہوجائے تو ملک کی رہی سہی طاقت بھی ختم ہوجائے گی۔ اس کے باوجود بھی عالمی سطح پر جنگ ہوکر رہی۔ اگر لاسلکی کے ذریعہ تمام قوموں کو یہ بتایا جاتا کہ دنیا کی کوئی قوم لڑنا نہیں چاہتی، اس کے باوجود بھی جنگ شروع ہوکر رہی، اگر لاسلکی کے ذریعہ تمام قوموں کو ایک دوسرے کے سمجھنے کا موقع دیا جاتا اور نشریات کے بین قومی تبادلے کے لیے ایک عالمی ہم آہنگی کی داغ بیل ڈالی جائے تو آئندہ جنگ کے امکانات کم سے کم ہوجائیں گے۔ اس سلسلے میں بین قومی انجمن لاسلکی کے کارناموں کا تذکرہ ضروری ہے، اس انجمن کا حال محض کارناموں کی حد تک رہا۔ جس کا تذکرہ ضروری ہے۔ مختصر الفاظ میں مسٹر آرتھر ائیروز نے بین قومی انجمن لاسلکی کے بارے میں یہ لکھا ہے۔

(ماہنامہ ''سب رس'' ریڈیو نمبر، جنوری 1941، زیرِ نگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص 19)

بلاشبہ آج کے دور میں ریڈیو اور اُس کے نشریات کی اہمیت باقی نہیں رہی، کیونکہ ریڈیو کے ذریعہ صرف گفتگو سنی جاسکتی تھی، لیکن کہنے والے کے وجود کو دیکھنا مشکل تھا، دورِ حاضر میں ٹی وی، انٹرنیٹ اور سوشل میڈیا کے توسط سے سننے کے ساتھ ساتھ دیکھنے اور محسوس کرنے کا عمل بھی کارکردہو گیا ہے، جس سے ٹی وی اور انٹرنیٹ کی حیثیت سے شہرت حاصل ہے، لاسلکی کے نظام کو انسانیت کی فلاح کے لے استعمال کرنے کی خاطر جس قسم کے کارنامے انجام دیئے گئے، اُن کے تحت عالمی سطح پر لاسلکی کی انجمن کے قیام کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا، جس کے بارے میں ''سب رس، ریڈیو نمبر'' کے خصوصی شمارہ میں اس طرح لکھا گیا ہے:

بین الاقوامی انجمن لاسلکی

مقامی اور علاقائی سطح سے ہی نہیں، بلکہ بین الاقوامی سطح سے نشر ہونے والے پروگراموں کو معیاری اور عوام کی توجہ کے عین مطابق بناتے ہوئے کسی بھی قسم کی ادبی، مذہبی یا سیاسی گفتگو سے کسی کے دل کو ٹھیس پہنچانے سے پرہیز لاسلکی کا سب سے اولین مقصد ہے، اس مقصد کو عالم گیر سطح پر پھیلانے کے لیے باضابطہ عالمی سطح کی انجمن کا قیام عمل میں لایا گیا، جس کے کارناموں کے بارے میں میر حسن لکھتے ہیں:

> ''موجودہ صدی کے اوائل میں رسل ورسائل کے نئے ذریعوں اور سائنس کی حیرت انگیز ترقیوں نے وقت اور فاصلے کے بارے میں انسانی تخیل میں انقلاب پیدا کر دیا ہے، جوں جوں اُن وسائل کا استعمال وسیع ہو رہا ہے، دنیا سکڑتی جارہی ہے، سائنس کے جدید وسائل اگر اُنہیں جائز طور پر استعمال میں لایا جائے تو دنیا کی قوموں کے باہمی تعلقات کو بہتر بنانے اور ایک عالمی مفاہمت پیدا کرنے میں بہت مفید ثابت ہو سکتے ہیں، ان جدید ترقیوں کی وجہ سے جو مسائل پیدا ہو گئے ہیں، ضرورت ہے کہ اُن کی جانچ ایک بین قومی اور عالمی اساس پر کی جائے۔
>
> ظاہر ہے کہ اگر ہوائی جہازوں کے اُترنے کے مقامات پر پرواز کی بلندی اور راستوں وغیرہ کے بارے میں بین قومی معاہدے نہ کر لیے جاتے تو دنیا میں سوِل ہوابازی اس قدر ترقی نہ کر سکتی۔

نشریات کے مسئلے میں بھی بین قومی سمجھوتہ ضروری ہے۔ایک لحاظ سے تو اس کی ضرورت سِول ہوا بازی کی بہ نسبت زیادہ ہے، جب تک کسی نشرگاہ کے طولِ موج کے بارے میں کوئی بین الاقوامی تصفیہ نہ کرلیا جائے، اُس کی نشریات کامیابی کے ساتھ دوسرے ممالک میں ایک طرف خود اپنے ملک میں بھی اچھی طرح سنی جاسکتی ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ نشرگاہیں چاہیں جو جغرافیائی اعتبار سے اُن کا مابینی فیصلہ کتنا ہی کیونکہ نہ ہو، ایک دوسرے کے پروگراموں میں دراندازی کر سکتے ہیں۔اگر جن طولِ موج پر وہ چلائی جارہی ہیں، اگر اُن کا انتخاب حکمیاتِ طور پر اور بین الاقوامی تصفیہ کے مطابق نہ کیا گیا ہو اور اُس پر سختی سے عمل نہ ہوا تو اس بین قومی اتحاد اور مفاہمت کی ضرورت کو محسوس کرکے یوروپی اربابِ نشر نے بین قومی انجمن لاسلکی 1925ء میں قائم کی۔اُس زمانے میں جو نشرگاہیں قائم تھیں، اُن کے پروگرام بیرونی ممالک کی آوازوں میں بُری طرح ضم ہوتے جارہے تھے۔اگر چہ بڑی نیک دلی کے ساتھ کسی طول پر پروگرام نشر کررہے تھے، جن کا بین قومی طور پر تصفیہ ہوچکا تھا، لیکن اُن کا تعین حکمیاتی طور پر عمل میں نہیں آیا تھا۔میسوسورس رامبر کی تحریک پر سوئٹزرلینڈ میں اس امر کی کوشش شروع ہوچکی ہے، کہ نہ صرف اربابِ نشریات کو بلکہ سننے والوں کے نمائندوں اور سارے نشریات سے دلچسپی رکھنے والوں کو ایک بین الاقوامی جلسے میں بلایا جائے۔یہ تحریک ناقابلِ عمل سمجھی گئی اور اُس سے متوقع مقاصد کے حاصل ہونے کے امکانات بھی کم نظر آئے، اس لیے 1925ء میں جب کہ باہمی نشریاتی دراندازیوں کی وجہ سے حالات بد سے بدتر ہوتے جارہے تھے، بی بی سی کے سابق جنرل منیجر سر جان رائت نے لندن میں ایک تحقیقاتی کانفرنس بلائی، بین الاقوامی چارۂ کار کی تحقیقاتی ضرورت کا احساس اس شدت کے ساتھ ہوا کہ تیسری اپریل کو جینوا میں ایک افتتاحی جلسہ مقرر ہوا اور یکم مئی 1925ء میں بمقام جینوا ایک صدر دفتر کا قیام عمل میں آیا۔‘‘

(ماہنامہ ’’سب رس‘‘ ریڈیو نمبر، جنوری 1941، زیرِ نگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص 20-19)

برطانوی ہند کی طرح حیدر آباد میں بھی لاسلکی نشر کا آغاز خانگی طور پر ہوا۔ یہ خانگی تجرباتی نشر گاہ 1933ء میں جاری رہی، جس کے بعد آزمائشی مقامی نشریات کے بعد یکم فروردی 1344ف، مطابق 1933 بہ اتباعِ فرمانِ خسروی محکمہ لاسلکی سرکارِ عالی کا قیام عمل میں آیا۔ ابتدائی طور پر محکمہٗ لاسلکی اُمور عامہ کے تحت تھا، جس کو حسب فرمانِ خسروی ترمیم شدہ 16 جمادی الثانی 1355ھ مطابق 1936ء محکمہ اُمورِ دستوری کے تحت کر دیا گیا۔ لیکن لاسلکی بورڈ اور نواب عقیل جنگ بہادر صدر المہام افواج سے اُن کا تعلق باقی رکھا گیا۔

نشر گاہ حیدر آباد کی قوت

میر حسن نے اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ لاسلکی کی آمد کے مختصر سے وقفہ کے بعد سرور نگر میں جدید قسم کی نشر گاہ کا قیام عمل میں لایا گیا، جو ایک میڈیم ویو اسٹیشن ہے، جو 411 میٹر پر پروگرام دیتا ہے، اس کی فری کیونسی 730 کیلو سائکلس ہے اور ایریل پاور پانچ کیلو واٹ کا ہے۔ انہوں نے دکن ریڈیو کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے یہ لکھا ہے:

> ''ابتداء نشر گاہ حیدر آباد کی قوت 1/5 کُلو واٹ تھی، جو خود حیدر آباد کی ضروریات کے لیے ناکافی تھی، اس لیے ایک جدید طاقتور نشر گاہ کی تعمیر کی تجویز منظور ہوئی اور سرور نگر میں ایک مقام منتخب ہوا، جہاں تعمیر خورداد 1345ف سے شروع ہو کر تیر 1346ف کو ختم ہوئی۔ (فصلی کو عیسوی میں تبدیل کیا جائے تو 1935 اور 1936 عیسوی برآمد ہوتی ہے) ساتھ ہی ساتھ یہ بھی طئے پایا گیا کہ ریاست فرخندہ بنیاد کی اضلاع کی آبادی کے لیے اورنگ آباد، ورنگل اور گلبرگہ میں تین علاقہ واری نشر گاہیں مقامی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے کھولی جائیں گی۔ چنانچہ اس سلسلے میں اورنگ آباد میں نشر گاہ کی تعمیر کا کام اُردی بہشت 1346 فصلی مطابق 1936ء سے شروع ہوا، اس کے ایک سال بعد یعنی 1347ف، م 1937 عیسوی میں محکمہٗ معتمدی اُمورِ دستوری نے ریاست میں لاسلکی کی ہمہ جہتی ترقی کے لیے ایک وسیع اور مفید اسکیم تیار کی، جس کی جانچ پڑتال سرکارِ عالی کی جانب سے قائم شدہ وائرلیس کمیٹی نے کی اور چند ترمیوں

کے ساتھ اُسے منظور کر دیا۔اس کے بعد یہ تجویز وائرلیس بورڈ کے آگے پیش ہوئی ، جو اُس زمانے میں ریاست کی ساری لاسلکی مصرورفیات کی نگرانی کرتا تھا۔سرورنگر کی نشر گاہ جدید ترین قسم کی ہے، یہ ایک میڈیم ویووا سٹیشن ہے، جو 411 میٹر پر پروگرام دیتاہے ۔اس کی فری کیونسی 730 کلوسائکلس ہے اور ایرَل پاور5 کلوواٹ ہے۔

(ماہنامہ ’’سب رس‘‘ ریڈیونمبر،جنوری 1941،زیرنگرانی ڈاکٹرسیدمحی الدین قادری زور،ص22)

دکن ریڈیوکوتقویت اُس وقت حاصل ہوئی جبکہ سرورنگر میں نشر گاہ کا قیام عمل میں آیا،جس کی وجہ سے نشری پروگرام پیش کرنے میں سہولتیں فراہم ہوئیں ۔دکن ریڈیو کے توسط سے پیش ہونے والے پروگراموں اوراُن کی تفصیلات کے بارے میں اسی ریڈیواسٹیشن سے وابستہ میر حسن نے واضح طور پرلکھا ہے کہ ریڈیونشریات کے انداز کو دوحصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے اوران دوحصوں کی تقسیم انہوں نے اُس دور کے نشری پروگراموں کے پس منظر میں انجام دیتے ہوئے بتایا ہے کہ ریڈیو پروگرام موسیقی سے وابستہ ہوتے ہیں اور پھربعض پروگرام غیر موسیقی سے۔اس کے علاوہ غزل،ٹھمری، گیت کا تعلق بھی نشری پروگراموں سے ہے۔تاہم تقریروں،بحثوں اورفیچروں کاتعلق موسیقی سے نہیں ہوتا۔موضوعاتی اعتبار سے ریڈیو پروگرام کے ذریعہ نوجوانوں ، بچوں ،خواتین ،تعلیم یافتہ افراداورغیرتعلیم یافتہ افراد ہی نہیں بلکہ خالص تدریس کوفروغ دینے کے لیےنشر گاہ سے تدریسی پروگرام بھی منعقد کیے جاتے ہیں، یہی نہیں بلکہ انٹرویو،مباحثہ، مذاکرہ اورخاکے پیش کرنے کے دوران بھی موسیقی کا دخل نہیں ہوتا۔دورِحاضر میں ریڈیو پروگرام کے مختلف انداز ایسے ہیں،جن میں موسیقی کا عمل دخل بھی ہوتاہےاوربغیرموسیقی کے پروگرام بھی انجام دیے جاتے ہیں،یوروپ کی دنیامیں سب سے پہلے Opera کوبھی ڈرامے کی حیثیت سےنشرکیا جانے لگا،جبکہ اُردو میں Opera کے لیے غنائیہ کی اصطلاح کا رواج عام ہے، عام زبان میں منظوم ڈرامے کوہی اُوپیرا کا درجہ دیا جاتاہے ۔ہندوستان کی آزادی سے پہلے ڈرامے کی ترقی نہیں ہوئی تھی اور حیدرآبادمیں جامعہ عثمانیہ سےوابستہ طلبہ نے ڈرامے کی ترقی کے لیے’’بزم تمثیل‘‘ کی بنیادرکھی تھی،چنانچہ دکن ریڈیوسے ریڈیائی ڈرامے ہی نہیں بلکہ غنائیے بھی پیش کیے جاتے رہے،دکن ریڈیو کےاورنگ آباد سیکشن سے اُس دور کے بے شمار ادیب وابستہ تھے ، چنانچہ سکندر توفیق نے اورنگ آباد سے ریڈیائی

ڈرامے کی خصوصیت کو فروغ دیا، جبکہ حیدرآباد سے پروفیسر عبدالقیوم خاں باقی نے ریڈیو سے غنایئے کی خصوصیت کو پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی۔اس طرح حیدآباد کی سرزمین میں دکن ریڈیو کے آغاز کے ساتھ ہی ادبی اور شعری اصناف کے ساتھ ساتھ ریڈیو اصناف کے احیاء کا سلسلہ بھی شروع ہوا۔دکن ریڈیو سے وابستہ دو اہم افراد میں میر حسن اور مرزا ظفر الحسن کو اس لیے اہمیت حاصل رہی کہ ان دونوں جامعہ عثمانیہ کے سپوتوں نے دکن ریڈیو سے وابستگی اختیار کی اور اُسی طرح سید اشفاق حسین بھی دکن ریڈو سے وابستہ رہے۔دکن ریڈیو کے آغاز کے وقت اُس کے پروگراموں کی نہج کے بارے میں میر حسن لکھتے ہیں:

''ریڈیو نے اپنی مختصر سی عمر میں اپنی وسعت، ہمہ گیری اور افادیت کی بدولت جو عالمی اہمیت حاصل کر لی ہے، اُس کی مثال مشکل سے مل سکے گی۔نشری پروگراموں کی اہمیت کا عالمگیر احساس روز بروز بڑھتا جا رہا ہے اور اُس کے ساتھ ہی نشری پروگراموں کی ترتیب وتشکیل اور پیشکش کے طریقوں کو ترقی دینے کی کوششیں بھی بڑے زور وشور سے جاری ہیں۔

نشری پروگرام عام طور پر دو عناصر پر مشتمل ہوتے ہیں، ایک موسیقی اور دوسرے غیر موسیقی۔غیر موسیقی اجزاء جن میں تقاریر، خبریں، فیچر، ڈرامے وغیرہ شامل ہیں۔

ریڈیو کی ایجاد سے پہلے موسیقی زیادہ امیروں اور صاحب ثروت لوگوں کی تفریح کا ذریعہ تھی، لیکن نشریات نے اب اس کو ایک قومی بلکہ بین قومی دولت بنا دیا ہے۔روزآنہ صبح وشام اُستادی اور عام پسند گانے اور سازی موسیقی اکثر نشرگاہوں سے نشر کی جاتی ہیں، جن سے لوگ کثیر تعداد میں لطف اُٹھاتے ہیں۔ریڈیو پر مشرق اور مغرب کی بیشتر نشرگاہوں کے پروگرام سنے جاتے ہیں۔اس لیے ایک قوم کی موسیقی دوسری قوم کی موسیقی پر اثر انداز ہو رہی ہے، مثال کے طور پر رفیق غزنوی کے بعض گانوں میں آپ کو مصری اور عربی موسیقی کی جھلکیاں نظر آئیں گی۔

ریڈیو کی ایجاد سے پہلے غزلوں، ٹھمریوں، گیتوں اور خبروں کا انتخاب، گانے والوں اور گانے والیوں پر ہی چھوڑ دیا جاتا تھا، لیکن آج کل ارباب نشرگاہ میں

ادبی اور اخلاقی اعتبار سے اچھی اچھی چیزوں کا انتخاب کیا ہے اور اُن کے سوا دوسری چیزوں کی نشر کی اجازت نہیں دی جاتی۔

نشریات کے غیر موسیقی عناصر یعنی تقریروں، بحثوں، فیچروں اور ڈراموں کے ذریعہ تفریح کے ساتھ ساتھ عوام کی تعلیم اور اصلاح کا کام کامیابی کے ساتھ آگے بڑھایا جاسکتا ہے، لیکن اس خصوص میں ارباب نشر پر ہی بہتیری اخلاقی، سماجی اور سیاسی ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔''

(ماہنامہ ''سب رس'' ریڈیو نمبر، جنوری 1941، زیر نگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص 23)

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں شہر حیدرآباد سے ہی نہیں بلکہ ممبئی، کلکتہ، مدراس اور دہلی سے بھی ریڈیو پروگراموں کا آغاز ہو چکا تھا۔ اُس زمانے میں ریڈیو پروگراموں کی اصناف پر خصوصی توجہ نہیں دی گئی تھی، کیونکہ ہندوستان میں ریڈیو کا آغاز ہو چکا تھا، لیکن نشر گاہ سے وابستہ ہو کر جدت پسند پروگراموں کو عوام تک پہنچانے کا نظریہ عام نہیں ہوا تھا، بلکہ یوروپ کی سرزمین سے ریڈیو کے حوالے سے پیش ہونے والے پروگراموں کی نقل کو اہمیت دی جاتی تھی، لیکن رفتہ رفتہ جس طرح شعری اور نثری اصناف کو فروغ حاصل ہوا، اُسی طرح ریڈیو کی اصناف میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی۔ ریڈیو سے خبریں نشر کرنے کے ساتھ ساتھ ریڈیو نیوز ریل اور ریڈیو فیچر کی اہمیت میں اضافہ ہوا۔ اسی طرح ریڈیو ڈاکومنٹری کی شروعات ہوئی۔ ریڈیو ڈرامے کے علاوہ ریڈیو رپورتاژ اور ریڈیو مونو لاگ کے علاوہ ریڈیو سے انٹرویو اور مباحثے کی روایت کا آغاز ہوا۔ ادبی اشخاص اور مذہبی افراد کے علاوہ مختلف علم وفن کے ماہرین پر مشتمل انٹرویوز کا سلسلہ شروع ہوا، فلمی دنیا کی مقبولیت کی وجہ سے فلم ساز موسیقار، اداکاروں اور اداکارائیں سے بھی انٹرویو کیے جانے لگے۔ تعلیم اور تدریس پر بھی پروگراموں کی تفصیل کا سلسلہ جاری رہا، ریڈیو سے مختلف علوم وفنون اور ٹکنالوجی کے موضوعات پر ہی نہیں بلکہ زراعت اور بینک کاری کے علاوہ تمام سماجی موضوعات کے معاملات پر ہی نہیں بلکہ عدالتوں اور حکومت کے مختلف اداروں کے سربراہوں کے کارناموں پر بھی ریڈیو سے پروگرام نشر کیے جانے لگے۔ ایسے خشک پروگراموں کے علاوہ موسیقی ریز پروگراموں کا سلسلہ بھی جاری رہتا تھا، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ دکن ریڈیو نے اپنے ابتداء کے ساتھ ہی مختلف قسم کے فنی، غیر فنی اور سماجی مسائل پر مشتمل پروگرام شروع کر کے ریڈیو کی ہمہ جہت اہمیت اور اُس

سے عوام کو معلومات فراہم کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ یہی وجہ رہی کہ ریاست حیدرآباد میں ریڈیو نشریات کو بڑی حد تک فروغ حاصل ہوا اور لوگوں نے ان پروگراموں کو قدر کی نگاہ سے دیکھا۔ ریڈیو پروگرام پیش کرنا بھی بذاتِ خود ایک بہت اہم ذمہ داری کا کام ہے، جس کے تحت یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ ریڈیو کے ذریعہ صرف حقائق پر مبنی پروگرام پیش کیے جاسکتے ہیں۔

نشریات کی سماجی، اخلاقی اور سیاسی ذمہ داریاں

نشریات سے اثر پذیری کے بے شمار واقعات موجود ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اکثر ریڈیو کے سننے والے پروگراموں کی نقل کرنے کی طرف راغب ہوتے ہیں جس کے اخلاقی اور تہذیبی خرابیوں کے بڑھنے کے امکانات زیادہ ہیں۔ اس خصوص میں نشریات کے محاسن اور مصائب کی طرف توجہ دینا بھی ضروری ہے۔ عوام پر نشریات کے اثرات اور ماہرین نشریات کی ذمہ داریوں کو سمجھنے کے لیے چند مثالیں درج ہیں۔

> سویڈن کی نشرگاہ نے آج سے 1941ء تین سال پہلے (the man who) نامی سویڈی ڈرامہ نویس کا نشریہ Lived his life again نشر کیا۔ اس نشر کا ہیرو عالم تصور میں وہی جرم کرتا ہے، جس کا اُس نے کئی سال پہلے ارتکاب کیا تھا۔ یعنی اپنے معشوق کو ہلاک کر دیتا ہے۔ یہ واقعہ سویڈین کی نشرگاہ کے منتظم تقاریر سڑام وائی ہیوگو نے بیان کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس ڈرامہ کی نشر کے دو روز بعد سویڈن کے ایک علاقہ میں ایک ایسے ہی جرم کی واردات ہوئی۔ اگرچہ دریافت سے یہ امر ثابت ہوگیا کہ جس نوجوان نے زندگی کے اس حزینہ میں پارٹ کیا تھا، اُس نے Lager کا ڈرامہ نہیں سنا تھا۔ تاہم یہ غور کرنا ضروری ہے کہ اس قسم کی نشر ایسے اضطرابی افعال کا باعث ہوسکتی ہے؟

اس واقعہ سے اُن اخلاقی اور سماجی ذمہ داریوں پر روشنی پڑتی ہے، جو ہر ملک کے ارباب نشر پر عائد ہوتی ہیں۔ نشریات اپنے ملک اور اس کے باہر کے سننے والوں کی ذہنی اور جذباتی زندگی اور اُن کے عمل کو متاثر کرتی ہیں۔ ریڈیو پر سنا ہوا ایک جملہ (چاہے سننے والے نے اس کا مطلب صحیح سمجھا ہو یا غلط) ایسے افراد

کے مستقبل کا فیصلہ کرسکتا ہے جو آسانی سے متاثر ہوجاتے ہیں اور ہندوستان کی حدتک سننے والوں کے نزدیک اُن کی اہلیت اور ماحول کے تحت کچھ اور ہی ہوجائیں ۔اس لیے زبان اور طرز بیان کی سلاست اور ممکنہ صحت کا مقرر اور اربابِ نشر جس قدر زیادہ خیال رکھیں ،اُسی قدر بہتر ہوگا۔نہ صرف یہی بلکہ کسی نشری تقریر،فیچر یا ڈرامے کو لکھ لینے کے بعد مقرر کا فرض ہے کہ اُس کے سارے لفظوں یا جملوں کے مفہوم کی اس نقطۂ نظر سے جانچ کرلے کہ کہیں کوئی ابہام تو نہیں پیدا ہوگیا ہے۔کوئی لفظ ایسا تو نہیں ہے، جو سننے والے کے ذہن کو کسی غلط راستہ پر ڈال دے گا یا ڈال سکتا ہے۔ارباب نشر کو بھی مسودوں کی جانچ میں اس امر کا خیال رکھنا چاہئے ۔اس موقعہ پر ایک دلچسپ واقعہ ثبوت کے طور پیش کیا جاتا ہے۔جو یہ ہے کہ کسی نشرگاہ کے معلن نے ایک بڑی تقریب کے موقع پر وہاں کے چشم دید حالات بیان کئے ۔اس تقریب میں خواتین بھی شریک تھیں۔معلن نے سارا حال دلچسپ انداز میں بیان کیا ،جس کی سبھوں نے تعریف کی ،لیکن خواتین کے رنگارنگ لباس کا ذکر اکثر سننے والوں کو پسند نہیں آیا۔اس پسند نہ آنے کی وجہ غور خوض کے بعد بھی سمجھ میں نہ آسکی،لیکن ہوسکتا ہے کہ معلن نے غیر شعوری طور پر کوئی ایسا لفظ یا جملہ استعمال کیا ہو،جس کے کوئی اور معنے ہوسکتے تھے یا بعض سننے والوں کے ذہن میں پہلے ہی سے موجود تھے۔بہرحال اس واقعہ سے پتہ چلتا ہے کہ نشری مسودوں کے الفاظ اور جملوں کی ہر زاویہ سے جانچ ضروری ہے۔

(ماہنامہ’’سب رس‘‘ ریڈیو نمبر،جنوری 1941،زیرنگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور،ص23)

بلاشبہ نشریات کے معاملے میں احتیاط کی سخت ضرورت ہے۔اس احتیاط پر توجہ دیتے ہوئے چند اہم امکانات کی جانب اشارہ کیا گیا ہے۔لیکن اس کے ساتھ ہی اگر نشریات پر سخت پابندی عائد کی جائے تو اس کے حسن میں فرق پیدا ہونے کے بارے میں بھی اشارے ملتے ہیں۔چنانچہ بتایا گیا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اگر اس قسم کی بہت سی اور بہت سخت شرطیں لگادی

جائیں تو نشریات کا حسن کارانہ پہلو بری طرح متاثر ہوتا ہے۔ یہ اعتراض اس جماعت کا ہے جو یہ سمجھتی ہے کہ آرٹ کو اخلاقی یا سماجی نقطۂ نظر سے نہیں جانچنا چاہئے ''آرٹ آرٹ کے لیے'' یا خالص آرٹ موجودہ زمانہ میں ماضی کی ایک گمراہ کرنے والی یادگار سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ اس لیے کہ دراصل وہ آرٹ آرٹ ہی نہیں، جو زندگی سے دور ہو اور جس کا مقصد انسانیت کا استحکام، اصلاح اور ترقی نہ ہو۔ موجودہ آرٹ کو اخلاقی سماجی اور سیاسی ہر نقطۂ نظر سے ممتاز اور مفید ہونا چاہیے۔ اس کے سوا جو چیز ہے، وہ آرٹ کے دائرے سے خارج ہے ۔ خاص طور پر نشریات کی دنیا میں بے مقصد قوم کی تعلیم ہر جہتی اصلاح اور بین قومی خیر سگالی کو آگے بڑھانا ہے۔ اگر ارباب نشر کسی ''نام نہاد'' حسن کارانہ ڈراما، فیچر یا بات چیت کو نشر کرنے سے انکار کردیں تو اُن کا یہ فعل پوری طرح حق بجانب ہوگا۔ اس لیے کہ محکمہ نشریات کے فرائض میں اصطلاح اور تعلیم کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

ریڈیو عوام کی جامعہ اور خبروں کی ایجنسی بھی ہے، اس کو زیادہ تر ایسی اخلاقی اصلاحی اور تفریحی چیزیں پیش کرنی چاہئے جو ممکن ہے ''حسن کاری'' کے اعلیٰ ترین معیار پر اعلیٰ ترین معیار پر اُتر نہ سکیں۔ ممکن ہے ہندوستان میں وہ دور بھی آجائے، جب کہ یہاں کی اکثریت آرٹ کی طرف توجہ کرسکے اور اسے سمجھ سکے۔ موجودہ زمانہ میں تو نشر گاہوں کا فرض ہے کہ کام کی باتیں نشر کریں۔ یہی وہ خیال ہے، جس کے پیش نظر حیدرآباد کے پروگرام میں آئے دن مفید اور صحت مند باتیں شریک کی جاتی ہیں۔ تقریریں اور خبریں قابل اعتماد اور مستند مواد پر مشتمل ہونی چاہئیں، لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ ارباب نشر سارے واقعات کو خود ہی نہیں جانچ سکتے، اُنہیں وقتاً فوقتاً ماہرین سے مدد لینی پڑتی ہے۔ یوروپ کے اکثر ملکوں کے تقاریر کے شعبوں میں ایسی کمیٹیاں قائم ہیں، جن سے فنی تقریروں کے بارے میں مشورہ کیا جاتا ہے۔

جنگ یا بدامنی کے زمانہ میں روز آنہ سچ بولنا اور سچ کے سوا کچھ نہ بولنا ذرا مشکل ہے، لیکن ایسے موقعوں پر ارباب نشر کی کوشش یہی رہتی ہے کہ جہاں تک ہوسکے اپنے سننے والوں کے اعتماد کو برقرار رکھیں۔ اگر ملک میں کسی مسئلہ کے بارے میں اختلاف آراء ہوتو دونوں فریقین کی رائیں نشر کی جانی چاہئیں تاکہ سننے والے برائی اور بھلائی کا اپنے طور پر اندازہ کرسکیں۔ اس طرح سننے والے دوسروں کی رائے سننے کے بھی عادی ہوجاتے ہیں، جس سے جماعتی مخالفت کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے، اور لوگ اپنے مخالفوں کی باتیں سننے اور اُن پر غور کرنے کے عادی ہوجاتے ہیں۔

(ماہنامہ ''سب رس'' ریڈیو نمبر، جنوری 1941، زیر نگرانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص 24)

ان تمام حقائق کی روشنی میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ حیدرآباد کی سرزمین سے اپنے آغاز سے لے کر 18 / ستمبر 1948ء تک دکن ریڈیو کی ہمہ جہت نشریات کا سلسلہ جاری رہا۔ حیدرآباد کی آزاد مملکت پر جب 18 / ستمبر 1948ء انڈین یونین کی فوج نے حملہ کرکے بادشاہ وقت میر عثمان علی خان کو راج پرمکھ بنادیا اور ریاست کے شاہی اقتدار کا خاتمہ ہوگیا تو ہندوستان کے وزیرداخلہ سردار ولبھ بھائی پٹیل کی نگرانی میں جامعہ عثمانیہ حیدرآباد کے اردو ذریعہ تعلیم کے طریقے کو ختم کردیا گیا اور دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ سے اردو کی نصابی کتابوں کی اشاعت کو مسدود کردیا گیا۔ جس کے ساتھ حیدرآباد سے نشریات کو پھیلانے والے ''دکن ریڈیو'' کا انضمام عمل میں آیا اور اسے ''آل انڈیا ریڈیو'' کی ایک شاخ بنادیا گیا۔ اس طرح پولیس ایکشن کے ساتھ دکن ریڈیو نے بھی حیدرآباد کی سرزمین میں آخری ہچکی لی۔

❒ Prof. Majeed Bedar
Form Head, Department of Urdu
University of Hyderabad, Hyderabad
Mobile: 9441697072
Email:majeedbedar@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:58-65
Prof. Md Shahid Hussain, Imteyaz Ali Taj: Ek Faramosh Kerdah Film Nawes

پروفیسر محمد شاہد حسین

امتیاز علی تاج: ایک فراموش کردہ فلم نویس

وقت کے طلاطم بلاخیز نے نہ جانے کتنے معروف و مقبول، ثقافتی وسیلوں کو نقش و نگار طاق نسیاں کر دیا۔ مگر فلم کی دلکشی پہلی پیش کش سے لے کر آج تک نہ صرف برا قرار ہے بلکہ اس کی مقبولیت کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوا ہے۔ امریکہ کے مشہور ڈائریکٹر پیٹر بوگڈانوچ (Peter Bogdanovich) کا یہ قول بالکل درست معلوم ہوتا ہے:

> ''فلم کا اسکرین ایک سادی سی چادر ہے جس پر روشنی اور سائے کے سوا کچھ نہیں ہوتا، یہ مکمل فریب نظر ہے۔ جادوئی لال ٹین دو پہلوئی سایوں کو ایک چادر پر پروجیکٹ کرتی ہے پھر بھی اس نے لوگوں کو مسحور کر رکھا ہے۔''1ء

اس مسحور کن اور مقبول ترین ذریعہ ترسیل و تفریح کو تو فراموش نہیں کیا جا سکا مگر ابتدا میں جنھوں نے اپنے خون جگر سے اس کی آبیاری کی انھیں ضرور فراموش کر دیا گیا۔ امتیاز علی تاج انھیں فراموش کردہ شخصیات میں سے ایک ہیں۔

امتیاز علی تاج کی زندگی دو انتہاؤں کی داستان ہے۔ ایک میں انھیں بے حد سراہا گیا تو دوسری میں ان کی تمام بصیرت و آگہی کو نظر انداز کر دیا گیا۔ یہ درست ہے کہ ''انارکلی'' ان کا لازوال کارنامہ ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے دوسرے شعبوں میں جو سنگ ہائے میل قائم کئے ہیں ان کی طرف سے بے توجہی ہماری بڑی محرومی ہے۔

امتیاز علی تاج نے جس عہد میں آنکھیں کھولیں یہ علم و ادب کے عروج کا زمانہ تھا۔ تاج جس خاندان میں پیدا ہوئے دانشوری اس کا خمیر اور علم و ادب اس کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ ان کے والد مولوی ممتاز

علی عالم دین، کئی رسالوں کے مدیر اور مشہور ناشر تھے۔ تاج کی والدہ محمدی بیگم ایک روشن خیال تعلیم یافتہ خاتون تھیں۔ ان کی صحافیہ، ادیبہ، مدیرہ اور مصلح نسواں کی خدمات آب ذر سے لکھے جانے کے قابل ہیں اور بقول شخصے:

''تاج ان ہی ادیب الطرفین والدین کے چشم و چراغ تھے۔''

تاج 13/ اکتوبر 1900ء کو لاہور میں پیدا ہوئے۔ انھیں ابتدا سے ہی لاہور کے بہترین اسکول و کالج میں تعلیم حاصل کرنے کا موقع ملا۔ لاہور اس وقت ہندستان کا بڑا ادبی مرکز تھا وہاں کی علمی، ادبی اور ثقافتی سرگرمیوں نے ان کے شعور کی بالیدگی اور ذہنی بصیرت کو پروان چڑھانے میں اہم رول ادا کیا۔ لاہور میں انھیں اچھے اساتذہ بھی ملے اور انھوں نے علامہ اقبال، فقیر محمد چشتی، ظفر علی خاں، پریم چند اور آغا حشر کی ادبی سرگرمیوں سے تحریک حاصل کی۔ تاثیر، پطرس اور شوکت تھانوی جیسے دوستوں کی صحبت سے فیض اٹھایا۔

تاج کا خصوصی میدان ڈراما ہے، ڈرامے سے ان کی دلچسپی جنوں کی حد تک پہنچی ہوئی تھی۔ انھوں نے اس جنون کی تربیت بہت سلیقے اور شائستگی سے کی۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں بی۔ اے کے لیے داخلہ لیا تو وہاں تمثیل کاری کی بھی تربیت حاصل کی۔ اردو اور انگریزی ڈراموں اور ان کی تاریخ و تنقید کا مطالعہ کیا۔ تھیٹریکل کمپنیوں کے محاسن و معائب پر غور کیا۔ اسکول اور کالج کے ڈراموں کی اداکاری اور ہدایت کاری میں حصہ لے کر اسٹیج کے تقاضوں کو عملی طور پر سمجھا اور پھر جو کچھ تخلیق کیا وہ لازوال ہو گیا۔

تاج نے 1922ء میں بی۔ اے کرنے کے بعد تعلیم سے فراغت حاصل کر لی تو 31/ مارچ 1934ء کو ان کا نکاح سید محمد اسمعیل کی بیٹی حجاب اسمعیل کے ساتھ ہوا۔ شادی کے بعد اخراجات کا بڑھ جانا ایک فطری امر ہے۔ بی۔ اے کرنے کے بعد تاج دارالاشاعت پنجاب کے کام میں والد کا ہاتھ بٹاتے تھے، پھر سال سوا سال بعد تاج کے والد کا بھی انتقال ہو گیا۔ اب تاج کی مالی مشکلات اور بڑھ گئیں۔ دارالاشاعت پنجاب کی آمدنی تو اچھی خاصی تھی مگر والد کے انتقال کے بعد اس پر سوتیلے بھائی حمید علی کا قبضہ تھا اور تاج کو برابر کا حصہ نہیں مل پاتا تھا۔ اس لیے ضروری ہو گیا کہ تاج اپنی آمدنی کی کوئی اور صورت پیدا کریں۔ چنانچہ تاج فلم کی طرف راغب ہوئے یہ وہی زمانہ تھا جب خاموش فلمیں دھوم مچا کر خاموش ہو گئی تھیں اور متکلم فلموں کی آمد آمد نے ہر ایک کو اپنی طرف راغب کر لیا تھا۔ سبھی لوگ سنیما میں بڑھ چڑھ کر

دلچسپی لے رہے تھے۔اس دلچسپی کی وجہ شاید ''جدید لذیذ'' ہو یا یہ وجہ ہو کہ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔تاج لکھتے ہیں:

''میں جدید تھیٹر قائم کرنے پر غور کر رہا تھا کہ اچانک فلم سازی نے دن دونی رات چوگونی ترقی کرنی شروع کر دی۔''[2]

تاج اس وقت تک انارکلی اور دوسرے بہت سے ڈرامے لکھ چکے تھے۔انھیں ڈرامے لکھنے، اداکاری کرنے اور ہدایت دینے کا کافی تجربہ تھا۔چنانچہ انھوں نے فلمی دنیا میں بھی کامیابی حاصل کی۔

تاج نے کچھ فلموں کی کہانیاں لکھیں، کچھ کے مکالمے لکھے اور کچھ کے منظر نامے،ان سب کو ملا کر ان کی فلموں کی کل تعداد مشمولہ انارکلی 35 ہے۔ان کی تیرہ دستاویزی فلمیں اس کے علاوہ ہیں جو انھوں نے قیام پاکستان کے بعد لکھیں۔

تاج کی پہلی فلم ''سورگ کی سیڑھی'' ہے۔اسے ''نیشنل فلم'' کمپنی نے 1934ء میں پیش کیا۔ اس کو پنجاب کی پہلی متکلم فلم بتایا جاتا ہے مگر اس کے اشتہار سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی لیکن یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ یہ مکمل متکلم فلم ہے۔تاج کی یہ پہلی فلم ناکام رہی۔اس نے نہ تو شہرت ہی کمائی اور نہ دولت،لیکن اس سے کچھ لوگوں کو شہرت ضرور مل گئی جیسے غلام حیدر جنھوں نے اس فلم میں پہلی بار موسیقی دی تھی باقاعدہ فلم موسیقار بن گئے۔

تاج نے اسی زمانے میں ''تاج پروڈکشنز لمیٹیڈ'' کے نام سے اپنی فلم کمپنی بنا کر ''سہاگ دان'' نامی فلم بنائی۔اس میں ملک شریف حصے دار تھے اور انھوں نے سرمایہ بھی لگایا تھا۔اس کی کہانی،منظر نامہ اور مکالمہ تاج نے لکھا تھا۔یہ فلم پنجاب فلم اسٹوڈیو میں بنی اور 1935ء میں پردۂ سیمیں پر پیش ہوئی۔لیکن اس نے زیادہ منافع نہ کمایا بلکہ تاج کو نقصان ہوا،چنانچہ تاج نے خود فلم بنانے اور سرمایہ لگانے سے توبہ کر لی۔ لیکن اس سے فائدہ یہ ہوا کہ فلمی دنیا میں وہ بحیثیت کہانی کار، مکالمہ نگار اور اسکرین پلے رائٹر کی حیثیت سے کافی مشہور ہو گئے۔

تاج کی لکھی فلم ''سوامی'' کی کہانی اور گانے اتنے مقبول ہوئے کہ بہت سے فلم سازوں نے اس قسم کے موضوعات پر فلمیں بنائیں۔ بنیادی طور پر اس کی کہانی پریم چند کے افسانے ''تریا چرتر'' سے ماخوذ ہے۔پریم چند کے بیٹے سرپت رائے نے لکھا ہے:

''تاج نے اس کہانی کو اخذ کرنے کا اختیار میرے والد سے ان کی زندگی میں لے لیا تھا اور اب مجھ سے اجازت لے لی ہے۔ میں نے اس کے معاوضے کے طور پانچ صد روپے کا چیک 20 ستمبر 1941ء کو تاج سے وصول کرلیا تھا۔'' 3

ایک روپے کے اسٹامپ پر سرپت رائے کی لکھی ہوئی یہ تحریر محمد سلیم ملک کے پاس محفوظ ہے۔ 4 تاج نے ''خزانچی'' فلم کی کہانی اور مکالمہ لکھا اور منظر نامہ خادم محی الدین نے۔ اس کی کہانی برطانوی ادیب سیموئل بٹلر (Samuel Butler) کے ناول Ways of all Flesh سے تاثر لے کر لکھی گئی ہے۔

''پنچولی آرٹ پکچر'' کی یہ پہلی اردو فلم تھی جو 1941ء میں ریلیز ہوئی۔ اس کے نغمے غلام حیدر اور شمشاد بیگم نے گائے تھے۔ یہ فلم بے حد کامیاب ہوئی، بمبئی کے کرشنا سنیما گھر میں پچاس ہفتے تک چلتی رہی۔ ابھی اس کی شہرت اپنے عروج پر تھی کہ پنچولی آرٹ پکچر کی دوسری پیش کش ''خاندان'' کا ڈنکا بجنے لگا، اس میں بھی وہی جوڑی تھی یعنی کہانی اور مکالمہ تاج نے لکھا تھا اور منظر نامہ خادم محی الدین نے۔ اس کی کہانی M.R.S Jaheswood کے ناول Eastlyne سے متاثر یا ماخوذ ہے۔ یہ مارچ 1942ء میں ریلیز ہوئی۔ یہ خزانچی سے بھی زیادہ مقبول ہوئی۔ پیلس سنیما لاہور میں 36 ہفتے اور دہلی کے موتی ٹاکیز میں بہت عرصے تک چلتی رہی، بمبئی اور کلکتہ میں گولڈن جوبلی منائی یعنی پچاس ہفتے لگاتار چلی۔ اس سے تاج کی شہرت کو بھی چار چاند لگ گئے۔ فلم رائٹر میں ان کا مقام کافی بلند ہوگیا۔ بڑے بڑے پروڈیوسر تاج سے وابستگی پر فخر محسوس کرنے لگے۔

اس عہد کے مشہور اور کامیاب فلم ساز پنچولی (پنچولی آرٹ پکچر کا مالک)، کاردار، نارنگ، خورشید انور اور شوکت رضوی تاج کے گھر جاتے اور فرمائشیں کر کے فلمیں لکھواتے۔ معاوضے کی رقم پیشگی ادا کرتے۔

گاؤں یا دیہات کے پس منظر میں تاج نے ''زمیندار'' فلم کی کہانی اور مکالمے دونوں لکھے۔ نیرنگ خیال میں شائع ہونے والے اشتہار کے مطابق لاہور کے پیلس سنیما میں دسمبر 1942ء سے مئی 1943ء تک لگاتار دکھائی گئی۔ راولپنڈی، بمبئی اور دہلی میں بھی اسے لوگوں نے کافی پسند کیا۔ پنچولی آرٹ کی سابقہ فلموں کا معیار اس نے قائم رکھا اور منافع بھی اسی طرح حاصل کیا۔

تاج نے فلم ''دھمکی'' کی کہانی، اسکرین پلے اور مکالمے تو لکھے ہی اس کی ہدایت بھی دی، یہ ایک جاسوسی فلم تھی جسے پنچولی آرٹ نے مارچ 1946ء میں نمائش کے لئے پیش کیا۔اس کے بارے میں مدیر ''نیرنگ خیال'' لکھتے ہیں:

''سید امتیاز علی تاج نے کوشش کی ہے کہ ایک اچھوتا افسانہ پہلی بار اردو زبان میں فلمایا جائے۔ یہ کوشش بڑی حد تک کامیاب ہے۔ہم تسلیم کرتے ہیں کہ اس میں کچھ فروگزاشتیں بھی ہیں اور آخری حصہ ابتدائی اور درمیانی حصے سے قدرے کمزور واقع ہوا ہے۔لیکن یہ دیکھتے ہوئے کہ اس جدید موضوع پر کوئی فلم تیار کرنا کتنا مشکل تھا، ہم بحیثیت مجموعی اس اقدام کا خیر مقدم کرتے ہوئے تاج کی کوشش کو کامیاب تصور کرتے ہیں۔''5

یہ اقتباس فلم کے ساتھ ساتھ تاج کی فلم نویسی پر بھی اچھا تبصرہ ہے۔فلم ''جیل یاترا'' کی کہانی، مکالمے اور منظر نامہ تاج نے لکھا، جاگیردار نے اس میں سرمایہ لگایا، ہدایت دی اور ہیرو کا رول بھی ادا کیا۔ جاگیردار پروڈکشن کی طرف سے اسے 1946ء میں بمبئی میں نمائش کے لئے پیش کیا گیا۔ 1958ء میں سہراب مودی نے اسے نئے سرے سے ''کندن'' کے نام سے پروڈیوس کیا۔ان دونوں پروڈکشن نے غیر معمولی شہرت پائی۔

پنچولی آرٹ کی فلم ''پگڈنڈی'' کی کہانی، مکالمے اور منظر نامے لکھنے کے ساتھ ساتھ تاج نے اسے پروڈیوس بھی کیا۔ وہ ایک خط میں لکھتے ہیں:

''میرے پنچولی کے نام پچھتر ہزار روپے بنتے تھے۔ یہ واجبات ''شہر سے دور'' اور ''پگڈنڈی'' کی کہانیاں لکھنے اور پگڈنڈی کو پروڈیوس کرنے کے معاوضے کے طور پر تھے۔ 47-46 میں پنچولی یہ رقم ادا نہیں کر سکتے تھے۔ اس لئے میں نے بھی اصرار نہ کیا۔''6

پنچولی نے تقسیم کے بعد تاج سے فلم ''پت جھڑ'' کی کہانی اور مکالمے لکھوائے، ہدایت بھی تاج نے دی، پنچولی آرٹ نے اسے قیام پاکستان کے بعد لاہور کے ریجنٹ سینما میں نمائش کے لئے پیش کیا۔ فلم بہت اچھی تھی جس نے بھی دیکھا بہت پسند کیا مگر یہ فلم فسادکی نذر ہوگئی اس وقت فسادات ہو رہے تھے۔

فلم ''انتظار'' کے تاج نے صرف مکالمے لکھے۔ ہدایت کاری کی ذمہ داری بھی انھیں دی گئی مگر کسی وجہ سے انھوں نے معذرت کر لی۔ اس فلم کو بنانے والے سلطان جیلانی تھے۔ اس میں نور جہاں نے نغمے بھی گائے اور ہیروئن کا رول بھی ادا کیا۔ اس کی نمائش مئی 1956ء میں ہوئی۔ عوام نے اسے بہت سراہا۔ یہ 1956ء کی بہترین فلم قرار دی گئی۔ اسے چھ صدارتی ایوارڈ دیے گئے۔

تاج کے یہاں نقل نویسی پر معمور، یاسین گریچہ نے سلیم ملک کو بتایا کہ 57-1956ء میں بمبئی کے فلم ساز ڈاکٹر وی۔ ایس نارنگ نے گردھاری لال کو لاہور بھیجا کہ تاج سے فلمی کہانیاں لکھوا کر لائے۔ تاج نے آغا حشر کے ڈرامے ''یہودی کی لڑکی'' اور ''سفید خون'' سے ماخوذ دو کہانیاں لکھیں اور ایک کہانی ''شرنارتھی'' لکھی۔ گریچہ نے یہ بھی بتایا کہ ان کی نقلیں میں نے خود تیار کی تھیں اور تاج نے ہر کہانی کا دس ہزار معاوضہ لیا۔ ''یہودی کی لڑکی'' پر نارنگ نے اپنے زیر ہدایت فلم بنائی اور 1957ء میں اس کی نمائش کی مگر دوسری اور تیسری فلم کا نام تاج کے حوالے سے کہیں اور نہیں ملتا۔ محمد سلیم ملک کا خیال ہے کہ شاید نارنگ نے نام بدل کر انھیں فلمایا ہو۔

فلم ''زہر عشق'' کا مکالمہ تاج نے لکھا۔ اس کا نام ''زہر عشق'' ہے مگر اس کی کہانی مثنوی زہر عشق سے مختلف ہے۔ یہ اپریل 1958ء کو پردۂ سیمیں پر پیش ہوئی۔ 1958ء کی یہ بہترین فلم قرار دی گئی اور اسے چار انعامات ملے۔

خلیل الرحمٰن داؤدی کے مطابق فلم ''جان بہار'' کی کہانی تاج نے بلاشرکت غیرے لکھی تھی لیکن اس کے ہدایت کار شوکت رضوی نے یہ کہہ کر معاوضہ دینے سے انکار کر دیا کہ یہ ان کی اپنی کہانی ہے۔ اس پر تاج کو عدالت کا سہارا لینا پڑا۔ عدالت نے اسے تاج کی کہانی تسلیم کرتے ہوئے معاوضہ دلوایا۔ اس فلم کی نمائش اپریل 1958ء کو ہوئی۔

تاج نے اپنے ہی ڈرامے کو بنیاد بنا کر فلم انارکلی لکھی، لیکن اس میں تبدیلی یہ کی کہ دیوار میں چنے جاتے وقت سلیم انارکلی کو رہا کرا لیتا ہے۔ مگر دلارام کا ایک تیر اسے دنیا سے ہی رہائی دلا دیتا ہے اور انارکلی سلیم کی باہوں میں دم توڑتی ہے۔ اس کہانی کی قیمت دس ہزار طے ہوئے تھی لیکن حکیم احمد شجاع کے صاحبزادے انور کمال پاشا نے کچھ رقم ادا کی، باقی یہ کہہ کر دینے سے انکار کر دیا کہ یہ ان کے والد کی کہانی ہے۔ تاج نے ان پر بھی مقدمہ دائر کیا۔ عدالت سے فیصلہ تاج کے حق میں ہوا۔ باقی رقم انھیں دینی پڑی۔

یہ جون 1958ء کو پردۂ سیمیں پر پیش ہوئی، یہ بھی 1958ء کی بہترین فلموں میں شامل کی گئی۔اس کی تائید حجاب امتیاز علی اور خلیل الرحمٰن داؤدی نے محمد سلیم ملک سے کی۔7

''شام ڈھلے'' تاج کی آخری فلم ہے جس کی کہانی انھوں نے لکھی۔ یہ فلم دسمبر 1960ء میں نمائش کے لئے پیش کی گئی اس کا معاوضہ بھی انھیں عدالت کے ذریعے ہی حاصل کرنا پڑا۔اس کے بعد انھوں نے نہ کسی فلم کی کہانی لکھی نہ مکالمہ، نہ منظرنامہ۔

تاج نہایت نیک اور شریف آدمی تھے۔انھوں نے صرف فلمیں ہی نہیں لکھیں بلکہ بہت سے دوستوں کی ہمت افزائی اور مدد بھی کی۔قتیل شفائی اس بات کو برملا تسلیم کرتے تھے کہ فلمی دنیا میں جوان کی حیثیت ہے وہ تاج صاحب کے لطف وکرم کی وجہ سے ہے۔8

ہندستانی فلموں کے کچھ مشہور اداکار ایک بار لاہور گئے تو ان کے اعزاز میں ایک ضیافت کا اہتمام کیا گیا۔اس میں اوم پرکاش نے تاج صاحب کے پاؤں چھوئے اور کہا کہ تاج صاحب ہمارے محسن ہیں۔اوم پرکاش نے تاج صاحب کے انتقال کے بعد یاسمین (ان کی بیٹی) کو تعزیتی خط لکھا تو لکھا کہ ایسا لگتا ہے کہ آج میرا باپ مر گیا۔9

تقسیم ہند کی وجہ سے تاج صاحب کو بڑے نقصانات ہوئے ان میں سے ایک یہ بھی تھا کہ وہ ''پنچولی آرٹ'' کا کافی کام کرتے تھے۔تقسیم کے وقت سیٹھ پنچولی ہندستان چلا گیا جس پر تاج کے چون ہزار واجب الادا تھے، یہ رقم ڈوب گئی۔پھر فلم سازی کا مرکز بمبئی ہوگیا اور فلموں کا اسلوب ومزاج بھی بدل گیا۔چنانچہ تاج کی فلمی مشغولیت بھی ختم ہوگئی۔

حوالے

1. Jan Bone, Ronjonson, Understanding the film, 5th ed., USA, 1956, p. 29
2. امتیاز علی تاج، فلم سازی ذریعہ عزت نہیں مجھے، مشمولہ سید امتیاز علی تاج کی تمثیل شناسی، مرتبہ محمد سلیم ملک، مجلس ترقی ادب، لاہور، 2010، ص634
3. محمد سلیم ملک، سید امتیاز علی تاج زندگی اور فن، اردو اکادمی لاہور، 2003، ص296
4. ایضاً

5. ایضاً،ص305
6. امتیاز علی تاج،مکتوب بنام انڈین کلچر پروڈیوسرز ایسوسی ایشن،بمبئی،محررہ15اکتوبر1954
7. محمد سلیم ملک،سید امتیاز علی تاج زندگی اور فن،اردو اکادمی،لاہور،2003،ص314
8. قتیل شفائی،تاج صاحب اور میرے گیت،ماہنامہ کتاب،لاہور،جون1970،ص19
9. قتیل شفائی،تاج صاحب اور میرے گیت،ماہنامہ کتاب،لاہور،جون1970،ص19

❒ Prof. Md. Shahid Hussain
603/7 Shahjahanabaad Apt. Sector 11, Plot 1.
Dwarka, New Delhi - 110075
Mob: 9891673443
Email: mshusain.jnu@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:66-90
Prof. Quddus Javed, Mabad Jadeediyat ki Maut: Motabadil Jadeediyat aur Marxi Mabad....

پروفیسر قدوس جاوید

مابعد جدیدیت کی موت

متبادل جدیدیت اور مارکسی مابعد جدیدیت

زندہ زبانوں کی ثقافت ہو یا شعریات، یہ اندر سے بند نہیں ہوتیں، جامد نہیں ہوتیں، نئے اور پرانے کی آویزش و پرکار سے ان میں خود انضباطی اور ہم آہنگی کا جدلیاتی عمل برابر جاری رہتا ہے اور سابقہ بنیادوں پر نئے معیار بنتے رہتے ہیں اور سابقہ معیاروں کی باز آفرینی بھی ہوتی رہتی ہے۔

گوپی چند نارنگ؛ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص2

اس قول کا اطلاق معاصر اردو شعریات پر بھی ہوتا ہے۔ دراصل اکیسویں صدی کی تیسری دہائی تک آ کر اردو دنیا میں بھی زبان، زندگی، زمانہ، ذات، ذہن، عقائد، آستھا، ادب، سماج سے متعلق سوچ اور فکر کے انداز تیزی سے بدل رہے ہیں۔ ایک فکری اکتساب سے دوسرے فکری اکتساب تک سچائیاں بدل جاتی ہیں۔ صحیح اور غلط کی کشمکش نے ملک کے ماحول کو تشویش اور تذبذب میں مبتلا کر دیا ہے۔ ضرورت شعر وادب ہی نہیں، زندگی کے ہر شعبہ میں مثبت اور تعمیری غور و فکر سے کام لینے کی ہے لیکن مخصوص نظریات، آئیڈیالوجی، عقائد، آستھا اور ثقافت کے جبری انطباق کے سبب جو حالات پیدا ہو رہے ہیں۔ اس میں اردو شعر وادب کے لیے بھی یہ سوال اہم ہو گیا ہے کہ آج کی تاریخ میں ''ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت (اور مذہبیت) کے حوالے سے، کن فکری بصیرتوں سے روشنی حاصل کی جائے؟

اتنی بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ادب پنپتا ہی ہے افتراق و اختلاف رائے سے۔ ہر ادبی نظریہ، رویہ، رجحان، یا تحریک کے اندر ایسا بہت کچھ ہوتا ہے جن سے اتفاق بھی کیا جا سکتا ہے اور اختلاف بھی،

کسی مخصوص نظریہ یا رجحان کو مستقل حیثیت دے دینے سے بعض آسانیاں تو پیدا ہوتی ہیں لیکن فکر ونظر کے کئی دوسرے راستے بند بھی ہو جاتے ہیں، جدیدیت کے امام شمس الرحمٰن فاروقی نے بیسویں صدی کے اخیر میں ہی لکھا تھا،

''جدیدیت کوئی مذہب نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں جس سے انحراف کفر ہو، ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی، کوئی اور نظریہ ادب اس کی جگہ لے لے گا، میں اس دن کا منتظر ہوں''

(ہماری ادبی صورت حال۔شب خون)

انہیں دنوں اردو میں مابعد جدیدیت کے آواں گارد گوپی چند نارنگ نے بھی جدیدیت کے طلسم کو توڑتے ہوئے لکھا تھا۔

''نئے عہد کی پیچیدگیاں، انسانی قدروں کا زوال، عالمی طاقتوں کی جنگ زرگری، تیسری دنیا کے مما لک کا استحصال، پس ماندگی افلاس، جہالت اور بے روزگاری ایسے مسائل ہیں جو نئے اظہاری پیرایوں کا تقاضہ کرتے ہیں''

(دیباچہ۔ نیا اردو افسانہ)

ترقی پسندی اور جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت ایک سماجی، ثقافتی اور ادبی سچائی کے طور پر نئی صدی کے آغاز سے پہلے ہی اپنی اہمیت منوا چکی تھی لیکن اب اس صدی کی تیسری دہائی تک آتے آتے، عالمی پیمانے پر اور اردو دنیا میں بھی بعض حلقوں کی جانب سے''مابعد جدیدیت کی موت'' Death of Post Modernism کی باتیں بھی کی جانے لگی ہیں۔اور ایک طبقہ یہ سوال بھی کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے بعد کیا؟ اس طرح کے کسی بھی سوال کو ہلکے میں نہیں لینا چاہیے اور اس پر غور کیا جانا چاہیے کہ کیا واقعی مابعد جدیدیت کی موت ہو چکی ہے؟ اگر یہ سوچ درست ہے تو پھر اس پر بھی غور کیا جانا چاہیے کہ ترقی پسندی کو جدیدیت نے معزول کیا تھا اور جدیدیت کی جگہ مابعد جدیدیت نے لی تھی لیکن اب مابعد جدیدیت کا متبادل (Alternative) کیا ہے؟ یا کیا ہو سکتا ہے؟۔

دراصل آج اکیسویں صدی میں دنیا اور خصوصا برصغیر ہندو پاک کے تازہ ترین سماجی وسیاسی، معاشی وثقافتی اور مذہبی و اخلاقی حالات خود مابعد جدیدیت کے بہت سارے نکات ونظریات کے آگے

سوالیہ نشانات قائم کر رہے ہیں بلکہ ادب ثقافت اور شعریات کے بدلتے تیوروں کے حوالے سے مابعد جدیدیت سے بھی بے اطمینانی اور اس سے آگے کی باتیں بھی ہونے لگی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اکیسویں صدی کے آغاز سے پہلے ہی عالمی سطح پر (اور اردو دنیا میں بھی)، سماج اور ثقافت کے علاوہ شعر و ادب کی مروجہ صورت حال سے بے اطمینانی کی لہر عام ہو چکی تھی۔ اور اس عرصے میں نطشے کے Death of God کے اعلان کی طرز پر کئی طرح کے انتہاپسندانہ اعلانات بھی کیے گئے مثلاً۔ ''انسان اور انسانیت کی موت'' (Foucault 1994)'' تاریخ کی موت'' (Fukuyama 1992)''ادب و فن کی موت''(Danto 1998)'مصنف کی موت' (رولاں بارتھ) جدیدیت کی موت (ٹامس میکارتھی) وغیرہ (احسن عسکری نے بھی آزادی/آزادی تقسیم ملک کے بعد اردو ادب کی موت کا اعلان کیا تھا)۔

ہر شخص جانتا ہے کہ 1993ء میں گوپی چند نارنگ کی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کی اشاعت کے بعد اردو ادب میں باضابطہ طور پر ''مابعد جدیدیت'' کے بال و پر نکلتے ہیں اور مابعد جدید شعریات کی تشکیل کا عمل شروع ہوتا ہے لیکن 1993ء کے آس پاس ہی مغربی مابعد جدیدیت کے ایک بڑے علم بردار لیوتار (Leotard 1993) نے اس بات کا اعتراف کیا تھا کہ جدیدیت کی طرح مابعد جدیدیت کے حوالے سے بھی جو ادب لکھا جا رہا ہے ان میں بہت ساری باتیں اتنی مبہم، پیچیدہ اور غیر واضح ہیں کہ قارئین تک ان کی رسائی نہیں ہو پاتی۔ گوپی چند نارنگ نے بھی مانا تھا کہ

> ''مابعد جدیدیت میں بہت سی باتیں دقت طلب ہیں ایسا اس لیے بھی ہے کہ
> جن لوگوں کی واقفیت سرسری ہے یا جو نئے خیالات سے بھڑکتے ہیں وہ عمداً
> انتشار بھی پھیلاتے ہیں، یا آدھی ادھوری یا غلط سلط باتیں بھی کرتے ہیں''

(جدیدیت کے بعد، ص33)

خود مابعد جدیدیت کے کئی حامی دانشور بھی شروع سے ہی مابعد جدیدیت کی کمیوں اور خامیوں کی نشاندہی کرتے رہے ہیں۔ کیونکہ بہر حال مابعد جدیدیت بھی کوئی آسمانی فرمان نہیں، انسانی سماج اور ثقافت کے بدلتے تقاضوں اور حالات کے پیدا کردہ نظریات (تھیوریز) کا مجموعہ ہے۔ جو نہ تو جامد ہے اور نہ ہر عہد کے لیے حتمی، مستقل اور متعین۔ دراصل ہر عہد کی الگ الگ علمیات (EPISTEME) کی رُو سے مسائل، مباحث، ڈسکورسیز، اور بیانیے (Narratives) بھی الگ الگ ہوتے ہیں، جو بعض

سابقہ اور حالیہ ڈسکورسیز اور Narratives کو رد بھی کرتے ہیں، ترمیم وتشکیل جدید بھی اور بعض نئے پہلوؤں کا اضافہ بھی۔ ویسے بھی تیز رفتار تبدیلیوں کے سبب ہر پانچ، دس سال کے بعد سماجی، سیاسی اور ادبی وثقافتی اقدار اور رویوں کی طرح ادبی نظریہ، رجحان اور شعریات میں بھی تازہ کاری نمایاں ہوتی ہے جسے کوئی نیا نام دیا جاتا ہے۔ چنانچہ آج اگر مابعد جدیدیت کے مقابل بھی بعض نئے نظریات پیش کئے جار ہے ہیں تو اس پر تعجب نہیں ہونا چاہیے۔ تعجب اور افسوس اس وقت ہوتا ہے جب انتہا پسندی سے کام لیتے ہوئے بعض لوگ ان جڑوں پر ہی وار کر بیٹھتے ہیں جن پر پیڑ قائم ہے۔

Jurgen Habermas نے بھی 1991ء میں ہی مابعد جدیدیت کو''نو قدامت پسندی'' (Neo conser vatism) قرار دیتے ہوئے اس کی مذمت کی تھی اور'' مابعد جدیدیت اور مابعد جدید شعریات کو، Enlightenment Project of Modernity کا مخالف ثابت کرنے کی کوشش کی تھی، (حالانکہ HucheonLinda نے اپنی کتاب Poetics of Post Modernism میں لکھا ہے کہ جرگن ہبرمس مابعد جدیدیت کے مضمرات اور امکانات سے پوری طرح آگاہ نہیں تھا۔ رچرڈ گاٹ اور بیری اسمارٹ نے بھی بیسویں صدی کے اخیر میں تعمیری انداز میں ہی سہی، مابعد جدیدیت اور مابعد جدید شعریات کی بعض خامیوں کو دور کرنے کی باتیں کی تھیں۔ اکیسویں صدی میں، سرمایہ داریت کے حامی بعض 'احیا پرست'' (Revivalist) دانشور مابعد جدیدیت کے خلاف محاذ کھولنے کی کی مسلسل کوششیں کر رہے ہیں۔ ان میں سے فرانس کے لیے ایک (اوسط) نقاد اور نظریہ ساز نکولس بوریو (Nicolas Bourriad) پیدائش 1965ء) نے۔4/ فروری 2009ء کو برطانیہ کی ''ٹیٹ آرٹ گیلری'' (Tate Art Gallery) کی نمائش میں کلیدی خطبہ دیتے ہوئے'' مابعد جدیدیت کی موت'' Death of Post Modernism کا اعلان کیا اور اس کی جگہ ALTER MODERNISM یعنی ''متبادل جدیدیت'' کا تصور پیش کیا۔ نکولس بوریو کے مطابق۔

''متبادل جدیدیت'' عصری سماج اور ثقافت میں ہر طرح کی معیار بندی (Standardisation) اور صارفیت (Consumerism) پر مبنی کاروباری مزاج اور ماحول کے خلاف ردعمل سے عبارت ہے۔ نکولس بوریو، پیرس میں ایک آرٹ اسکول اور آرٹ میگزین کا ڈائرکٹر بھی رہا۔ ادب وفن کو مس کرتے ہوئے اس نے کئی کتابیں لکھی ہیں مثلاً۔

1. Relational Aesthetics 1998
2. Post production 2001
3. The Radicant 2009
4. The Exform 2016

بورّیو چونکہ خود ایک نمائش کار (EXHIBITIONIST) تھا اس لیے اس نے اپنی کتاب 'پوسٹ پروڈکشن' میں معاصر ادب وفن کی پیشکش کا رشتہ تفریحی پروگراموں کی پیش کاری Deejaying سے جوڑنے کی کوشش کی۔ نکولس بورّیو مابعد جدیدیت اور مابعد جدید دانشوروں کا مخالف تھا اس لیے اس نے ترجموں اور سُنی سُنائی باتوں اور خوش گپیوں کی بنیاد پر مابعد جدیدیت اور اس کی شعریات پر شدت کے ساتھ اعتراضات کیے۔ اس ضمن میں اس نے اپنی کتاب The Exform میں مشہور مابعد جدید دانشو رالوئی آلتھو سے (Louis Althusser) کے تصورات پر نکتہ چینی کرتے ہوئے دعوی کیا کہ التھو سے (1918-1990) کے افکار و خیالات انسانی معاشروں کے لیے کسی کام کے نہیں۔ لیکن چونکہ بوریو کوئی معتبر اور مستند ادیب، یا مفکر نہیں، بلکہ ایک نمائش کار (Curator) تھا اس لیے فرانس اور برطانیہ میں بھی ''مابعد جدیدیت کی موت'' سے متعلق اس کے اعلانیے کا زیادہ سنجیدگی سے نوٹس نہیں لیا گیا۔ اس کی بڑی وجہ یہ بھی رہی کہ مابعد جدیدیت کی موت اور اس کی جگہ ''متبادل جدیدیت'' کا تصور' پیش کرتے ہوئے بورّیو نے متبادل جدیدیت کے جن امتیازات کی نشان دہی کی ہے وہ بیشتر مابعد جدیدیت کا ہی حصہ رہے ہیں، البتہ بورّیو نے انہیں بس ذرا پہلو بدل کر پیش کیا ہے۔ اس لیے بوریو کے'' متبادل جدیدیت'' (Alter Modernism) کے تصور کو مابعد جدیدیت کی من مانی توضیح و تشریح تو کہا جاسکتا ہے، قابل قبول نعم البدل متبادل (Alternative) قرار دینا مشکل ہے، مثلاً مابعد جدیدیت کی طرح، بوریو کا 'متبادل جدیدیت' کا تصور بھی عالمی ثقافتی صورت حال کو مرکز میں رکھنے پر زور دیتا ہے۔ ساتھ ہی بوریو یہ بھی کہتا ہے کہ ہر ملک معاشرہ میں مختلف الخیال انسانی گروہ رہتے ہیں، ان گروہوں کے حالات اور مسائل بھی مختلف النوع ہوتے ہیں، لہٰذا ادب میں ان سبھی انسانی گروہوں کے سماجی وثقافتی اقدار، مسائل اور معاملات کو اس طرح پیش کیا جانا چاہیے کہ ان کی آزاد اور خود مختار سماجی وثقافتی پہچان بھی مجروح نہ ہو اور عالمی سماجی وثقافتی حالات و کیفیات سے ان کا رشتہ بھی قائم رہے۔ دوسرے لفظوں میں بوریو بھی مابعد

جدیدیت کی طرح یہ مانتا ہے کہ اکیسویں صدی مخلوط (ملی جلی) ثقافت (Plural Culture) کی صدی ہے لہٰذا سماج اور شعر و ادب میں بھی ،مخلوط ثقافت پر توجہ ضروری ہے لیکن یہ کوئی نئی بات نہیں، مابعد جدیدیت بھی عالم انسانیت کی فلاح کے لیے، مقامی ماحول معاشرہ (Sub Alter Societies) کی ترجمانی میں 'عالمی ثقافت' کو مرکز میں رکھنے پر زور دیتی ہے۔ دوئم ،نکولس بوریو مابعد جدیدیت کے اس نظرے کو بھی دہراتا ہے کہ اکیسویں صدی میں ہر طرح کی مذہبی ،اخلاقی ،انسانی اور ثقافتی اقدار کے زوال کے سبب عالمی سطح پر ایک ''نئی ثقافت'' جلوہ گر ہو چکی ہے ،ترسیل وابلاغ اور آمد و رفت کے وسائل میں ہوش رُبا اضافہ نے صحیح معنوں میں گلوبلائزیشن کے ایک نئے اور زیادہ حقیقت پسندانہ تصور کو جنم دیا ہے۔ نکولس بوریو اپنے متبادل جدیدیت کے نظریہ کو اسی نئی عالمی ثقافت کے فروغ کی پیداوار قرار دیتا ہے۔اس نئی ثقافت کو وہ ایک Tool Box یا ایک کھلا Narrative Space مانتا ہے۔اس نے اپنی کتاب Post Production میں، مابعد جدیدیت کی موت کے مفروضے کی حمایت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فن کاروں کو اپنی تخلیقات میں فکری خالی پن ،غیاب یا صفریت (شونیتا) کا رویہ اختیار کرنے ، یا پھر 'تاریخ' کا بارگراں اٹھانے کے بجائے 'نئی عالمی ثقافتی صورت حال میں تازہ کاری کے لیے معانی و مفاہیم پر توجہ مرکوز کرنی چاہیے اور اپنے عہد کے سماج اور ثقافت کے تناظر میں ادبی و فنی اظہار و بیان کے نئے پیرائے اختیار کرنے چاہئیں ، کیونکہ ادب وفن میں کوئی بھی تحریک یا رجحان اپنے عہد کے حالات کی آمیزش و آویزش سے ہی پیدا ہوتا ہے۔قلم کاروں کو اس طرح کے ناصحانہ مشورے، 'نو مارکسی اور مابعد جدید دانشوروں جارج لوکاچ، ٹیری ایگلٹن اور آلتھوسے، مشل فوکو، افریڈرک جیمسن ، بودر یلارد اور اِہاب حسن وغیرہ کے یہاں بھرے پڑے ہیں۔اردو میں گوپی چند نارنگ نے بھی نئے دور کے چیلنجز کے پیش نظر ادب میں اظہار و بیان کے نئے رویے اور پیرائے اختیار کرنے کی بات کہی ہے۔

نکولس بوریو نے مابعد جدیدیت کی موت کے مفروضے کی تشہیر اور اپنے متبادل جدیدیت کے نظریے کو فروغ دینے کے لیے ذرائع ابلاغ (میڈیا) کا وسیع پیمانے پر استعمال کیا۔20/ مارچ 2009ء کو برطانیہ کے سینما گھروں میں The Age of Stupids نامی ایک فیچر فلم کی نمائش کروائی جس میں ایک تنہا آدمی کو صدیوں کی جدوجہد کے بعد تشکیل پذیر ہونے والے عالمی انسانی سماج اور تہذیب و تمدن کی تباہی و بربادی کا ماتم کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔اس فلم میں بتایا گیا تھا کہ 2015ء تک عالمی سطح پر سماج،

ثقافت اور ماحولیات میں اس قدر وحشت ناک تبدیلیاں رونما ہونگی جنہیں پلٹنا انسان کے بس سے باہر ہوگا اور انسان عالم وحشت میں زندگی سے فرار کا راستہ اپنانے پر مجبور ہوجائے گا۔(برِصغیر ہندوپاک ایسی صورت حال سے دوچار ہو چکا ہے؟) لیکن یہ کوئی انوکھی بات نہیں، انسان ایک عرصہ سے فکری ونظریاتی انتشار و بحران سے دوچار ہے، بوریؔو سے بہت پہلے ،نو مارکسی نقاد ٹیری اینگلٹنؔ نے بھی اپنے ایک لیکچر The Significance of Theory میں ادب اور زندگی کے لیے تعمیری ''نظریہ سازی'' کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''اس وقت انسان اور تمام انسانی علوم زبردست بحران سے دوچار ہیں۔اور انسانی علوم کو اس بحران سے نکالنے کے لیے کوئی نظریہ ''تھیوری'' بہت ضروری ہے کیونکہ تھیوری انسانی زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں۔ جہاں زندگی ہے وہاں کوئی نہ کوئی نظریہ بھی ضرور ہے اور چونکہ انسان کی سماجی زندگی کا ہر رنگ ہر پہلو چونکہ ایک نظریاتی معنیٰ Theoritical Meaning رکھتا ہے اس لئے ٹیری اینگلٹن کا یہ کہنا غلط نہیں کہ Just as our social Life is theoritical so all the theory is real social life (گوپی چند نارنگ نے' بھی ساختیات ، پس ساختیات. میں یہی بات دہرائی ہے)

اگر دیکھا جائے تو بوریؔوستی شہرت کا طلب گار، مارکسزم اور مابعد جدیدیت سے متعلق آدھی ادھوری واقفیت رکھنے والا ایک کنفیوزڈ شخص ہے،اور اس کا متبادل جدیدیت کا تصور ایک پیچیدہ منتشر الخیال اور متعصّبانہ تصور ہے، جو مارکسزم، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نظریات اور شعریات کو رد کرنے پر اصرار تو کرتا ہے لیکن اس کا'' متبادل جدیدیت'' کا تصور اتنا جامع اور واضح نہیں ہے کہ اسے ایک ایسے نظریہ کے طور پر قبول کیا جاسکے جو اکیسویں صدی کے سماجی وثقافتی اور ادبی انتشار و بحران کے تناظر میں انسان اور انسانیت کے مستقبل کے تحفظ اور تعمیر میں، (نو مارکسیت) نئی ترقی پسندی اور مابعد جدیدیت سے زیادہ کارگر نظریہ ثابت ہو سکے۔ بوریو نے تاریخ سے متعلق مارکس کے نظرے کو بھی پلٹنے کی کوشش کی ہے۔ مارکس نے تاریخ کو'لامرکز' (Decentralise) کرتے ہوئے کہا ہے کہ'انسان اپنے' ظاہری وباطنی حواس کو ترقی دے کر اپنی'تاریخ' خود بناتا ہے۔لیکن بوریو تاریخ سے ناوابستگی پر زور دیتے ہوئے، مستقبل کی تعمیر کے بجائے ماضی کی تاریخ پر توجہ دینے کی ترغیب دیتا ہے۔ بوریو کے خیال میں :

"History is the last uncharted continent, and

therefore should be the focus of artistic attention".

جب کہ مارکسیت/ترقی پسندی اور مابعد جدیدیت دونوں ہی تخلیق کاروں پر ادب کے وسیلے سے پوری انسانی تاریخ پر نظر رکھتے ہوئے انسان اور انسانیت کا مستقبل سنوارنے پر زور دیتی ہیں۔ مارکس نے ''سماجی انقلاب کی شاعری'' میں لکھا ہے کہ، سماجی انقلاب کی تحریک ماضی سے نہیں مستقبل کی فکر سے ملتی ہے۔ جب تک ماضی کے اوہام سے نجات نہ حاصل کر لی جائے انقلابی شاعری نہیں ہوسکتی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی ماضی پرستی کی تردید میں رچرڈس I. A. Richards کے ہیئت پسند تصورات کے حوالے سے لکھا ہے کہ

''وہ حافظہ میں پڑی ہوئی بے عمل یادداشتوں، جذباتی احرامات، مذہبی عقائد اور وفاداریوں کو بھی ظاہر پرستانہ اور غیر ضروری رجحانات سمجھتا ہے۔''

(ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، ندیم احمد، ص 132)

بوریو کا دعویٰ ہے کہ چونکہ مابعد جدیدیت کی بنیاد مغربی تہذیب وثقافت پر قائم کی گئی تھی ساتھ ہی جدیدیت کا رجحان بھی شروع سے ہی عالمی رجحان رہا ہے جس نے ایک سیال اور لچکدار سماج، ثقافت اور شعریات کی تشکیل کی ہے۔ لہٰذا 'وجودیت، فردیت، اشاریت جیسے نظریات پر مبنی اس عالمی جدیدیت کو ہی اب ترمیم وتنسیخ کے عمل سے گزار کر' متبادل جدیدیت'' کے نام سے پیش کیا جا رہا ہے۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ Alter Modernism کی ترکیب میں مستعمل لفظ Alter لاطینی زبان سے ماخوذ ہے، جس کے معانی مختلف، منفرد یا دوسراپن وغیرہ ہیں۔ لیکن بوریو لفظ Alter کو Alternative (متبادل) سے بھی کچھ الگ مانتا ہے۔ کیونکہ Alter Modernism پہلے سے موجود Modernism کی اصطلاح کے معمولہ معنی ومفہوم کو رد کرتے ہوئے ایک نئی جدیدیت کی بات کرتی ہے۔ بوریو نے ''مابعد جدیدیت کی موت'' کا اعلان کرتے ہوئے اپنی اس نئی (متبادل) جدیدیت کے بارے میں مزید جو چند وضاحتیں پیش کی ہیں وہ اس طرح ہیں۔

1. متبادل جدید بیت کی شکل میں ایک نئی جدیدیت کا عروج ہو رہا ہے، جس کی غرض و غایت گلوبلائزیشن کے عہد کے جدید تقاضوں کو مربوط ومنظّم کر کے ان کے سماجی، ثقافتی، سیاسی اور اقتصادی سروکاروں کو سمجھنا سمجھانا ہے۔

2. ترسیل وابلاغ کے ذرائع، مسافرت اور معاشی وجوہات کے سبب گھر بار چھوڑنے اور ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتے رہنے کی مجبوری، انسان کی زندگی ہی نہیں، اس کی فکری اور تخلیقی صلاحیتوں کو بھی متاثر کر رہی ہے۔
3. اکیسویں صدی میں پوری دنیا میں جاری ہنگامہ آرائی اور شور شرابہ نے انسانی زندگی کو مجہول کر دیا ہے۔
4. مختلف اور متضاد تہذیبوں کی کثرت اور ان کی باہمی کشاکش ٹکراؤ نے تہذیبی رنگارنگی (Multi Culturalism) کے مثالی مخلوط ثقافت (گنگا جمنی تہذیب) کے تصور کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔
5. ''نو عالمگیریت'' (Neo Globalisation) کا انحصار ترجمہ، اضافی تشریح نئی ترکیبات و اصطلاحات اور اظہار و بیان کی سادگی اور سہل نگاری پر ہے۔ ''متبادل جدیدیت اس کی پیروی پر اصرار کرتی ہے۔
6. کسی بھی فن پارے میں زمان و مکان، علامت و استعارہ، اور وقفہ Space کے درمیان آپس میں جو رشتہ ہوتا ہے، متبادل جدیدیت اسے نمایاں کرتی ہے۔
7. متبادل جدیدیت کے تحت شاعر و ادیب، عالمگیریت کے نئے شعور کے حوالے سے اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہیں، اس ضمن میں شاعر و ادیب اشاروں کنایوں پر مبنی ''ثقافتی منطقوں'' کے سیدھے اور ٹیڑھے مرحلوں سے گزرتے ہیں اور اظہار و بیان اور ترسیل وابلاغ کی نئی ہیئتوں اور پیرایوں کی ایجاد کرتے ہیں۔

سطحی طور پر بوریو کی کئی باتیں منطقی اعتبار سے حقیقت کے قریب محسوس ہوتی ہیں لیکن جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے امتیازات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اگر گہرائی سے تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ہیبر مس کی طرح بوریو بھی زبان و ادب کے تخلیقی مضمرات اور سماجی و ثقافتی محرکات کی گہری آگہی سے محروم ایک 'کج فہم' شخص ہے۔ نکولس بوریو کی تحریروں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اسے اس بات کا قطعی علم نہیں کہ سوسئیر (Saussure) کے زبان کے بارے میں کیا نظریات ہیں اور ژاک ڈریڈا (Derrida) نے معنی کی 'وحدت' کو کن بنیادوں پر بے دخل کیا ہے۔ اور روسی ہئیت پسندوں Formalists نے Literaryness of Literature پر کیوں زور دیا ہے؟۔ اس لیے، بوریو تشفی بخش طور پر یہ واضح نہیں کر سکا ہے کہ مابعد جدیدیت کی موت کا اعلان کرنے کے پیچھے اس کا مقصد مدعا کیا

ہے؟اوراس ضمن میں اس کے قابل قبول دلائل کیا ہیں اور متبادل جدیدیت'' سے اس کی قرار واقعی کیا مراد ہے؟ واقعتاً بورؔیو نے متبادل جدیدیت کی حمایت میں جو نکات پیش کیے ہیں ،'نو مارکسیت' اور مابعد جدیدیت ان پر بہت پہلے سے زور دیتی رہی ہیں۔اس لیے بوریو کے' متبادل جدیدیت' کے تصور کی حمایت میں کوئی بھی معتبر نام سامنے نہیں آیا۔ویسے یہ ایک مصدقہ حقیقت ہے کہ اکیسویں صدی تک آ کر دنیا بہت بدل چکی ہے۔اردو ادب کا سب سے بڑا منطقہ/مرکز برِ صغیر (ہندوستان ،پاکستان) بھی اب دو نہیں رہا جو بیسویں صدی کے اخیر یا اکیسویں صدی کے اوائل میں تھا۔''ہندوتو ،ہندو راشٹر اور تہذیبی قومیت سے لے کر چرچ ،مساجد کی بے حُرمتی، دلتوں کے ساتھ زیادتی اور'' دھرم سنسدوں'' میں ایک مخصوص طبقہ کے قتل عام (GENOCIDE) جیسی غیر آئینی، غیر جمہوری باتوں کے سبب روایتی ''سانجھی تہذیب'' کی چادر بہت میلی ہو چکی ہے۔اس بات کا اندازہ حالیہ ''دلت ادب'' اور اردو کے ''اقلیت اساس'' افسانوں اور ناولوں سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ماحول معاشرہ میں منفی اور مثبت ،متشدد اور مضحکہ خیز تصورات ومفروضات کا اژدہام ہے۔لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ سماج ثقافت اورادب میں 'مابعد جدیدیت کی موت'' کے تصور کو بے چوں و چرا قبول کر ہی لیا جائے۔اس لیے کہ آج کی تاریخ میں جو بھی تبدیلیاں زندگی اور ادب میں رونما ہو رہی ہیں وہ بیشتر نئے عہد کے زائیدہ سیاسی وسماجی اور ثقافتی ومعاشی حالات کے زیر اثر ہی ہو رہی ہیں۔وقت کے ساتھ سماج اور ثقافت ،ادب اور شعریات میں تبدیلیوں کا رونما ہوتے رہنا ایک فطری عمل ہے۔اردو ادب میں سوسئیر ،رولاں بارتھ ،ڈریڈا اور روسی ہئیت پسندوں کے لسانی وادبی تصورات پر بہت زور دیا جاتا رہا لیکن پھر بھی وقت کے ساتھ ان کا زور کم بھی ہوتا رہا ہے۔اور نئے لسانی ،اور تخلیقی روئے سامنے آتے رہے ہیں۔گوپی چند نارنگ نے بھی تخلیقی رویوں میں ہونے والی تبدیلیوں کو فطری مانتے ہوئے واضح لفظوں میں کہا ہے۔

> ''کلیت پسندی ،آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں تخلیقیت کو میکانیکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔تخلیقیت مائل بہ مرکز نہیں ،مرکز گریز قوت رکھتی ہے تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے...... ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔معنی خیزی کا لامتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے...... ہر سچی تخلیق پرانے نظام کو بدلتی ہے،اس لیے نئے

نظام (شعریات) کی نقیب ہوتی ہے مالیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں، یہ ہرلحظہ تازہ اور برلحظہ تغیر آشنا ہوتی ہے'' (جدیدیت کے بعد.....)

نکولس بوریونے مابعد جدیدیت کی موت کا اعلان کرتے ہوئے یہ الزام بھی عائد کیا ہے کہ عالمی سطح پر مابعد جدیدیت یورپی مابعد جدیدیت کا چربہ ہے۔ اردو میں بھی ایک طبقہ ایسا ہی سمجھتا رہا ہے۔ مثلاً معتبر شاعر شہپر رسول نے بھی بہت پہلے کہا تھا،

جدید کیسے تھے ، مابعد کے جدید ہیں کیا
کہاں کے بیج یہ کن مٹیوں میں بوتے ہیں

اردو میں اور بھی بہت سارے لوگ ایسا ہی سوچتے ہیں لیکن یہ پورا سچ نہیں ہے۔ خاص طور پر ہندو پاک کی سماجی و ثقافتی تبدیلیاں مغربی ممالک کی تبدیلیوں سے مماثلت سے زیادہ افتراق رکھتی ہیں اس لیے ہندو پاک کی مابعد جدید صورت حال مغربی ممالک کی مابعد جدید صورت حال سے کسی حد تک مماثلت رکھنے کے باوجود بڑی حد تک مختلف ہے۔ مغرب کی مابعد جدیدیت سماجی و ثقافتی زندگی کو اس کے کل (Totality) میں اپنے اندر سمیٹ رہی ہے۔ لیکن ہندو پاک میں مابعد جدید ثقافتی حالات Post Modern Cultural Conditions نے شعر و ادب سے قطع نظر، سماجی اور معاشی زندگی میں ابھی تک پھیلاؤ کے زیادہ مرحلے طے نہیں کیے ہیں کیونکہ گنتی کے چند بڑے (سلی کون) شہروں ممبئی، کولکاتا، چنئی اور لاہور، کراچی وغیرہ سے قطع نظر، ملک معاشرہ آج بھی ''ترقی'' کے دعوؤں اور وعدوں کے باوجود، بحیثیت مجموعی برصغیر ہندو پاک میں ماحول معاشرہ، غربت و افلاس، بے روزگاری اور تعلیمی پسماندگی سے دوچار ہے۔ دوسری جانب متشدد مذہبی اور مسلکی کٹرپن کے مظاہرے عام ہوتے جارہے ہیں (''جبر'' سے دوچار مظلوم طبقہ ''صبر'' سے کام لے رہا ہے اور ابابیلوں کے ''قہر'' کے انتظار میں ہے) پھر بھی ماضی، مذہب، تاریخ اور تہذیب کے قدیم لیکن مسلمہ اور مثبت روایات و اقدار آج بھی ہندو پاک کے عام اور خاص لوگوں کی زندگی میں کسی نہ کسی حد تک زندہ ہیں۔ خدا پرستی، انسان دوستی آج بھی برصغیر ہندو پاک کے لوگوں کی روح اور ضمیر کا حصہ ہیں، تدبیر کا گہرا شعور حاصل کر لینے کے باوجود تقدیر پر انحصار کا مزاج نہیں بدلا ہے۔ اس لیے اتنی بات تو طے ہے کہ مغرب کی مابعد جدیدیت (اور اس کی شعریات) کو ہندو پاک میں من و عن اور بعینہٖ منطبق نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے گوپی چند نارنگ نے بھی مابعد جدیدیت

کے جبری انطباق کو غیر ضروری بتاتے ہوئے لکھا ہے۔

''اردو میں ہرگز ضروری نہیں کہ مابعد جدیدیت کی تبدیلیاں مغرب کا چربہ ہوں یا یورپ کی زبانوں کا ظل ثانی ہوں۔ اردو میں رویوں کی تبدیلی اردو کے اپنے مخصوص ادبی حالات اور تخلیقی ضروریات اور تہذیبی مزاج وافتاد کی زائیدہ ہوگی'۔

حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی، عتیق اللہ، ابوالکلام قاسمی، وزیر آغا اور ناصر عباس نیر وغیرہ بھی اردو میں مابعد جدیدیت کو مغربی مابعد جدیدیت سے مختلف اور منفرد مانتے ہیں (سہ ماہی اثبات ونفی کلکتہ جولائی۔ دسمبر 1998، ص24)

ہندو پاک میں اکثر و بیشتر تخلیق کار اور ناقدین آج جس جدید سماج ثقافت اور شعریات کے دیسی (Native) سیال، لچکدار اور آزاد کردار کی حمایت کرتے ہوئے جو باتیں کر رہے ہیں، ان سے نکولس بوریو کے مابعد جدیدیت کی موت' اور متبادل جدیدیت کا تصور یکسر رد ہو جاتا ہے۔ ویسے بھی بوریو نے متبادل جدیدیت کی طرف داری میں جو دلائل پیش کیے ہیں وہ اپنی اصل میں نئی مابعد جدیدیت اور 'نو مارکسیت' کے تصورات کا ہی حصہ ہیں کیونکہ ان میں مغربی سے زیادہ اپنی مشرقی (دیسی) ثقافتی اور ادبی روایات واقدار سے رشتہ جوڑے رکھنے کے جذبات ملتے ہیں اسی لیے اکیسویں صدی کا اردو ادب بھی ایسے موضوعات اور اسالیب کے ساتھ سامنے آرہا ہے جس میں عالمی انسان کے تصور کے ساتھ ساتھ مقامی ماحول معاشرہ کے مسائل اور معاملات کی ترجمانی بھی ہو رہی ہے۔ اردو ادب کا یہ منظر نامہ مغرب زدگی کے الزام کو بڑی حد تک غلط ثابت کرتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ متبادل جدیدیت کا مفروضہ سرمایہ داریت کے 'احیا' کی ایک کوشش کے سوا اور کچھ نہیں۔ مارکسی مفکر فریڈرک جیمسن نے اپنی تصنیف The Post Modernism میں مابعد جدیدیت کو عالم انسانیت کی ایک تاریخی حقیقت مانا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی سرمایہ دار قوتوں کی سازشوں کا پردہ فاش کرتے ہوئے اپنی تحریر Post Modernism or the cultural logic of late post capitalism میں بہت پہلے کہا تھا کہ۔

''نئی سرمایہ داریت کی ہمہ جہت سرگرمیوں نے جن میں ذرائع ابلاغ بھی شامل ہیں، عالمی پیمانے پر ایسے (منفی) سماجی وثقافتی حالات پیدا کیے جن کے ردعمل

میں مابعد جدیدیت کا فروغ ہوا۔‘‘

برِصغیر ہندوپاک میں بھی بعض سرمایہ دار گھرانے اپنی مرضی کا نظام نافذ کروانے کی جوتگ و دو کررہے ہیں، ان کے سبب بھی ہندوستانی، پاکستانی سماج، ثقافت اور ادب میں نئی سوچ، فکر اور اظہاری روئے سامنے آرہے ہیں۔ دراصل آج اکیسویں صدی میں عالمی سطح پر سماج، ثقافت اور ادب میں جو بھی تبدیلیاں رونما ہورہی ہیں ان میں ذرائع ابلاغ ‘(پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا اور ترسیل اور وصولیابی کی مختلف سہولتوں کا اہم کردار ہے اور یہ بات ہر شخص جانتا ہے کہ عالمی سطح پر یہ ذرائع ابلاغ، جن کا ریموٹ کنٹرول سرمایہ دار صیہونی نسل پرست طاقتوں کے ہاتھوں میں ہے، پوری دنیا میں اپنی مرضی کی سیاست اور حکومت معیشت اور ثقافت ہی نہیں اپنے مفاد اور مزاج کے موافق ادبی فضا (شعریات) کی تشکیل میں بھی بڑی ہوشیاری کے ساتھ انسان اور انسانیت دشمن کارنامے انجام دیے جارہے ہیں۔ اس تبادکن سچائی کو اس طرح بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ سرمایہ دار قوتوں نے ’سودیت روس‘ کو ہتھیاروں کے ذریعے نہیں، ذرائع ابلاغ کے سہارے ہی توڑا تھا۔ سودیت روس میں ’پرستورائکا‘ اور ’’گلاس نوتس‘‘ کی تحریکیں سرمایہ دار قوتوں کی ایما پر ہی شروع ہوئی تھیں۔ یہ قوتیں ایک طرف تو ریڈیو، ٹی وی اور اخبارات و رسائل کے ذریعے دنیا کو موج مستی فحاشی کی ترغیب دیتی رہتی ہیں اور دوسری طرف مختلف قوموں، فرقوں اور طبقوں کو مذہب، زبان، علاقہ اور تہذیب کے نام پر باہم جنگ و جدال میں مبتلا رکھنے کی سازشیں بھی کرتی رہتی ہیں، امریکہ اور یورپ کے نام نہاد ترقی یافتہ اور مہذب ممالک، پوری دنیا میں ایسے سماج اور تہذیب کی تشکیل اور فروغ چاہتے ہیں جس کا ایک رخ جنس پرستی اور عیش و عشرت کا ہو اور دوسرا جنگ و جدال کا۔ دنیا اور خصوصاً تیسری دنیا کے (ہندوپاک جیسے) ممالک یا تو آپس میں جنگ کرتے رہیں، یا ان کے عوام زبان، علاقہ اور مذہب، مسلک/آستھا کے نام پر قتل، آتش زنی، عصمت دری اور Lynching کرتے رہیں یا پھر ان کی نوجوان نسلیں مختلف طرح کے نشے کے عادی (Drug Addict) ہوکر ناچنے گانے اور دادِ عیش دینے میں مصروف رہیں۔

اردو میں بیسویں صدی کے اخیر اور اکیسویں صدی کے اوائل سے ہی ایسی تخلیقات بے شک سامنے آرہی ہیں جنہیں دو اور دو چار کی طرح کسی مخصوص رجحان یا تحریک کے خانے میں رکھنا دشوار ہے اور جن میں ترقی پسندی جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے رنگ بھی ہیں اور بہت کچھ ان سے الگ اور آگے

کے فکری اکتسابات اور تخلیقی روئے بھی نمایاں ہیں۔ دراصل موجودہ دور کسی ایک نظریہ ادب کا نہیں، بلکہ مختلف، متضاد یا مشابہ نظریہ ہائے ادب کا دور ہے لیکن پھر بھی آج کی ادبی تخلیقات (شاعری ہو یا نثر) بہر حال سابقہ لسانی وادبی رویوں اور پیرایوں سے جدلیاتی رشتے رکھتی ہیں۔ یہ شعروادب کی نئی ارتقائی صورتیں ہیں لیکن انہیں متبادل جدیدیت (ALTER MODERNISM) یا کوئی اور نیا نام دے کر انہیں بے جڑ کے پودے نہیں بنایا جا سکتا۔ آج کے اردو ادب کو، اس کی لسانی اور ادبی جڑوں سے کاٹا نہیں جا سکتا۔ لیکن اکیسویں صدی کے اردو ادب میں ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے جو خواص کسی بھی تناسب میں، بدلی ہوئی صورتوں میں موجود ہیں، ان کے سبب اردو ادب میں ایک نیا منظر نامہ ترتیب پا رہا ہے وہ ایک 'نئے نام کا تقاضہ کرتا ہے، اس حقیقت کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ دراصل زندگی اور زمانہ کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی بہت کچھ 'پرانا' ہو جاتا ہے اور 'نیا' ان کی جگہ لیتا رہتا ہے۔ اردو ادب میں یہ کیفیت آزادی/تقسیم ملک کے آس پاس سے ہی، فسادات، ہجرت کے حوالے سے نمایاں ہونے لگی تھیں۔ برصغیر میں آزادی کی دلہن زخموں سے چور، بے آبرو ہو کر آئی تھی۔ جس کا درد ہندوستان اور پاکستان کے عام لوگوں کی طرح شاعروں ادیبوں نے بھی شدت سے محسوس کیا تھا۔ شب گزیدہ سحر کے داغ داغ اجالوں میں انسان اور انسانیت کی تذلیل کے حوالے سے منٹو، کرشن چندر، بیدؔی، عصمت ،سُہیل عظیم آبادی اور حیات اللہ انصاری سے لے کر قرۃ العین حیدر، احمد ندیم قاسمی اور شوکت صدیقی، عبداللہ حسین، بلونت سنگھ، جیلانی بانو، جوگندر پال اور بانو قدسیہ کے فکشن میں ترقی پسندی ایک نئی جمالیاتی سج دھج کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے اور جدیدیت کے گلی کوچوں سے گزر کر اکیسویں صدی میں جوگندر پال، اقبال مجید، عبدالصمد، حسین الحق، سلام بن رزاق، مشرف عالم ذوقی، شوکت حیات مظفر اور انیس رفیع، ترنم ریاض اور ذکیہ مشہدی سے لے کر انیس اشفاق، رحمٰن عباس، شبیر احمد، محسن خاں، اسلم جمشید پوری، احمد صغیر اور اسرار گاندھی تک کے ناولوں اور افسانوں تک پہنچتی ہے۔ اسی طرح شاعری میں 1947ء کے آس پاس سے مجاز، فیض، مجروح، جذبی اور سردار جعفری کے بعد مخدوم محی الدین، وحید اختر، خلیل الرحمٰن اعظمی، سلیمان اریب، مظہر امام وغیرہ کی جو شاعری سامنے آئی اس میں سیال ترقی پسندی کے پہلو بہ پہلو خوش رنگ کیف و جمال کے محاسن بھی ہیں۔ اردو شاعری کا یہی رنگ آگے چل کر اکیسویں صدی میں، کرشن کمار طور، عالم خورشید، رؤف خیر، پریت پال سنگھ بیتاب، خورشید اکبر بلراج بخشی، ابراہیم اشک،

فاروق نازکی، جمال اویسی، رفیق راز، شفق سوپوری، مہتاب حیدر نقوی، شارق عدیل، سردار آصف، خالد بشیر احمد وغیرہ کی شاعری میں نمایاں ہوا ہے۔ چند اشعار دیکھے جا سکتے ہیں:

بولنا چاہیئے جن کو وہ کہاں بولتے ہیں
اب مرے دوست بھی دُشمن کی زباں بولتے ہیں

سر پہ یہ سایۂ دیوار کہاں رہتا ہے
دھوپ سے تنگ ہیں شاید جو یہاں بولتے ہیں — کرشن کمار طور

سوال یہ ہے کہ زخمِ جگر دکھاؤں کسے
ضمیر کس کا جھنجھوڑوں یہاں جگاؤں کسے

شگاف پڑنے لگے ہیں مری کسوٹی پر
سب آزمودہ ہیں اب اور آزماؤں کسے

لہو ولعب میں مبتلا ،لیت و لعل کا سلسلہ
اس کے سوا ہے اور کیا نسل نوی کے روز وشب — ڈاکٹر رؤف خیر

اٹھائے سنگ کھڑے ہیں سبھی ثمر کے لئے
دعائے خیر بھی مانگے کوئی شجر کے لئے

یزید وقت کو نشہ چڑھا خدائی کا — عالم خورشید
تنی ہوئی ہیں کمانیں ہمارے سر کے لئے

عجیب رونا سسکنا نواح جان میں ہے
یہ اور کون میرے ساتھ امتحان میں ہے

تمام شہر کو مسمار کر رہی ہے ہوا
میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکان میں ہے — بآنی

گئے تو ہم بھی تھے دیوار قہقہہ کی طرف
مگر یہ شورِ مسلسل ہے کیسا رونے کا

گلاب ٹہنی سے ٹوٹا زمین پر نہ گرا
کرشمے تیز ہوا کے سمجھ سے باہر تھے — شہریآر

یہ کس نے دست بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں دست دعا نکل آئی — عرفان صدیقی

اگر چٹان کی یہ سچ کلام ہے سائیں
تو پھر ہماری سماعت ہی خام ہے سائیں
بجا کہ شہر میں ارزاں بہت ہیں خواب مگر
یہاں تو نیند ہی ہم پر حرام ہے سائیں — رفیق راز

حادثے اور بھی ہیں شہر میں ہونے والے
آنسوؤں کی نہ کمی ہو کہیں رونے والے
ایسی تہذیب نظر آنے لگی بچوں میں
نظر آتے نہیں گلیوں میں کھلونے والے — بلراج بخشی

غیر کا خوف نہیں عکس انا کا ڈر ہے
اس خرابے میں خود اپنی ہی صدا کا ڈر ہے
یاں جو ہیں منصف و انصاف، متاعِ بازار
مجھ کو ناکردہ گناہی پہ سزا کا ڈر ہے — سلیم شہزاد

زنجیر میں الجھ گیا دامن جہاں تہاں
زخمی ہوئی ہے طوق سے گردن جہاں تہاں
ہر برگ پھل ہے نیزے کا ، ہر شاخ ہے کماں
گلشن میں ہے بہار کی پلٹن جہاں تہاں — شفق سوپوری

بے طلب ہیں تو پھر انداز بدل کر دیکھیں
کبھی چہرہ کبھی آواز بدل کر دیکھیں
گوشہ صبر کی میعاد بڑھا دی گئی کیا ؟
آئیں دنیائے تگ وتاز بدل کر دیکھیں — خورشید اکبر

اس شہر میں کسی کو کسی کی خبر نہیں
ہر شخص جی رہا ہے بس اپنی اداؤں میں

اس حال میں تو سانس بھی لینا محال ہے
یہ کس نے زہر گھول دیا ہے فضاؤں میں — پرتپال سنگھ بیتاب

ستم وہ ڈھاتا ہے جب بھی کبھی غریبوں پر
امیر شہر کی آواز بیٹھ جاتی ہے
نہ ہو شعور اگر بادشاہ میں کوئی
تمام قوم ہی صدمے کئی اٹھاتی ہے — ابراہیم اشک

پہلے تو قتل پھر مرا ماتم کیا گیا
یوں زخم کو ہی زخم کا مرہم کیا گیا
جن کو اماں کا درس دیا تھا انہیں کو کیوں
کڑوے کسیلے نعروں سے برہم کیا گیا — شارق عدیل

کئی طرح کے جوابات اک سوال میں ہے
قبیلے والو، یہ آثار تو زوال کے ہیں
ہوئی جو عشق میں دھوکا دھڑی ، ادھر سے ہوئی
ہمارے جذبے ،خدا کی قسم حلال کے ہیں — منان بجنوری

دھمکیاں ملتی رہیں گی یوں ہی دنیا بھر سے
مصلحت جب کبھی سمجھوتہ کرے گی ڈر سے
بس وہی شخص بہادر ہے زمانے بھر میں
جو مصلٰے پہ کھڑا، کانپ رہا ہو ڈر سے — دلشاد نظمی

ایک میں ہوں اور دستک کتنے دروازوں پہ دوں
کتنی دہلیزوں پہ سجدہ ایک پیشانی کرے — مہتاب حیدر نقوی

جانے کس مسجد کی صورت بن رہی ہے خواب میں
جانے کن سجدوں کی آہٹ میری پیشانی میں ہے — فرحت احساس

ہمیں بھی ہے محبت اس وطن کے ذرے ذرے سے
یہ جب گُجرات بنتا ہے ہمیں اچھا نہیں لگتا — رغبت شمیم ملک

سِتم گر کے سِتم سہئے کسے کیا فرق پڑتا ہے
اندھیروں میں پڑے رہئے کسے کیا فرق پڑتا ہے
اسے تو نام پر مذہب کے بس کرنی سیاست ہے
کسی کو بھی خدا کہئے، کسے کیا فرق پڑتا ہے — عرفان عارف

خامی تجھی میں ہے ، کہ زمانہ خراب ہے
آخر سبھی کو تجھ سے ہی کیوں اجتناب ہے
اس عہد نو کی دیکھئے معجز نمائیاں
کل تک جو تھا فقیر وہ اہل نصاب ہے — راشید حسین راہی

سورج سے ہر مکان ، ملا ہے ڈرا ہوا
دیوار و در میں اب بھی ہے دریا بھرا ہو
بلوائی آرہے ہیں گلی میں تو آج میں
کیوں اپنے بھائیوں سے ہوں اتنا ڈرا ہوا — سردار آصف

گرتی ہوئی مسجد کی دیوار پر لکھا ہے
وہ شخص تو جھوٹا ہے جو خواب دکھاتا ہے — وحید پرواز

اوپر جن فکشن نگاروں کا ذکر ہوا ہے ان میں کوئی بھی سکہ بند ترقی پسند نہیں۔

(پروفیسر صادق بہت پہلے جدید افسانہ نگاروں کے یہاں نئی ترقی پسندی کی نشان دہی کر چکے ہیں) اسی طرح جن شعرا مثلاً شہر یار، کرشن کمار طور، باؔنی، رؤف خیر، عالم خورشید، بلراج بخشی، خورشید اکبر اور عرفان صدیقی وغیرہ کے اشعار درج کئے گئے ہیں ان میں بھی کوئی عادل منصوری، وہاب دانش، پرکاش فکری، کمار پاشی وغیرہ کے جیسا 'جدید' نہیں۔ لیکن ان فکشن نگاروں اور شاعروں کی تحریروں میں مابعد جدید سماج ، ثقافت کے عناصر ہیں ساتھ ہی ان میں ،ترقی پسند مصنّفین کی ''بھیمری کانفرنس (منعقدہ۔ مئی 1949ء) کی قرارداد کی بازگشت سنائی دیتی ہے، جس میں کہا گیا تھا کہ

''حکومتیں ایک طرف لوٹ مار کرنے والے طبقہ کے مفاد کی حفاظت کر رہی ہیں تو دوسری طرف۔ ہندوستان کی جمہوری طاقتوں کے خلاف مرکز بنانے عوام کی

شہری آزادی اوران کے جمہوری حقوق کوسلب کررہی ہیں۔مزدوروں کسانوں
اورمتوسط طبقہ کی جد و جہد کو دبانے کی بھرپورکوشش کررہی ہیں، اورتہذیب و
تمدن اورادب کے بارے میں وہی رویہ اختیار کررہی ہیں جو جرمنی اوراٹلی میں
فاشسٹوں نے اختیارکیا تھا''۔

ترقی پسندادب۔پچاس سالہ سفر،مرتبہ قمررئیس،عاشورکاظمی،ص67

بحیثیت مجموعی،اکیسویں صدی کے اردوفکشن نگاروں اورشاعروں کی تحریروں میں نہ توکسی خاص نظریہ'کو'خضرراہ' بنایا گیاہے اورنہ کوئی سابقہ تحریک یارجحان'پیرتسمہ پا' کی حیثیت رکھتاہے،پھربھی ان کی تحریروں میں ہرطرح کے استحصال اورقید و بند سے آزادانسان اورانسانیت کے حوالے سے،ایسا بہت کچھ ہے جس کے ڈانڈے''نئی ترقی پسندی(نومارکسیت)اور'نئی مابعدجدیدیت' دونوں سےمل کر ایک نیاادبی منظرنامہ کےخدوخال نمایاں کررہے ہیں،اسی کی بناپرترقی پسندنقادمحمدعلی صدیقی کی یہ بات درست ثابت ہوتی ہے کہ

''آج تیسری دنیا کاادب،جس میں برصغیرکاادب بھی شامل ہے،دراصل حقیقی
آزادی کاادب ہے۔یہ ادب استحصال سے پاک سماج کے قیام کے لئے دیرپا
ہتھیارکی حیثیت حاصل کرچکاہے۔''

(محمدعلی صدیقی۔ترقی پسندادب محرکات ورجحانات)

اس حقیقت سے انکارنہیں کیاجاسکتاکہ آج کی تاریخ تک آکراردوقلم کارہی نہیں قارئین کابھی ایک بڑاطبقہ،بقول نظام صدیقی یہ مانتاہے کہ''اردومیں جدیدیت ایک بھولا ہواحافظہ ہے''۔لیکن ساتھ ہی ایک طبقہ پرانی ترقی پسندی اورمابعدجدیدیت کوبھی ادب کے لئے پیچیدہ مسئلہ خیز Problematic تصور گردانتارہاہے۔ناصربغدادی جیسے کئی لوگوں کا یہ خیال ایک حدتک درست ہے کہ

''مابعدجدیدیت پریقین رکھنے والے کبھی متفق نہیں ہوسکے کہ(1) کیاچیز مابعد
جدیدیت ہے؟ اور(2) کیاچیز مابعدجدیدبیت نہیں ہے۔......چندناقدین
عالمانہ بےخبری میں اسے جدیدیت کی توسیع سمجھتے ہیں جوراقم کے نزدیک ایک
تسامح ہے۔'' (''امروز''ابوالکلام قاسمی نمبر،اکتوبر۔دسمبر2021،ص48)

مابعد جدیدیت کے بارے میں ایسے سوالات اس لیے بھی سامنے آتے ہیں کہ یہ کوئی بندھا ٹکا نظریہ نہیں بلکہ نظریوں کو ُرد ّکرنے والی ایک ُثقافتی صورت حال ّہے جو کسی بھی نظریہ کو مستقل اور کافی نہیں سمجھتی لیکن، سابقہ نظریات کے انسان، انسانیت، زبان، زندگی اور زمانہ سے متعلق مثبت پہلوں کو، ردوقبول کے مرحلوں سے گزار کر اپنے اندر سمیٹی بھی ہے اور آزادانہ انہیں برتتی بھی ہے۔ بت شکنی اور آزادگی کی یہ صفات، سادہ نہیں پیچیدہ ہیں اس لیے سادہ لوگوں کو مابعد جدیدیت کی ماہئیت اور غرض سمجھنے میں دشواری ہوتی ہے اور وہ مابعد جدیدیت کی بے دخلی اور مابعد جدیدیت کی موت Death of Post Modernism کا شگوفہ چھوڑ کر اس کی جگہ Alter Modernism جیسے کسی نظریے یا مفروضے کو ماحول معاشرہ اور ادب پر منطبق کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی غرض ُگلوبلائزیشن ّاور ُصارفیت ّپر مبنی ایک ایسے کولونیل سماج کی تشکیل ہے جس کو میڈیا سوسائٹی یا تماشہ سوسائٹی (Society Spectical) کہتے ہیں۔ ایسے سماج میں اعلی متوسط اور نچلے طبقہ کے بیچ کی دوریوں میں اضافہ اور مسلمہ انسانی واخلاقی اقدار میں انتشار ناگزیر ہوتا ہے (جیسا کہ ہم آج اپنے وطن میں دیکھ رہے ہیں۔ اسی لئے، نئی ترقی پسندی، مارکسی جمالیات کی نئی تعبیرات اور ٹیری اگلٹن، جارج لوکاچ کی اضافی تشریحات کے علاوہ مابعد جدید دانشوروں، آلتھو سے، جیمسن، ایلین ووڈ سے لے کر گائتری اسپائیواک، جولیا کرسٹیوا اور لنڈا ہوشئین تک کے نظریات ایسے انسان اور انسانیت مخالف سماج، ثقافت اور شعریات کی مخالفت کرتے ہیں۔ سرمایہ دار قوتیں سیریا، فلسطین یا برما کی طرح کسی بھی ملک یا علاقے پر (مثلاً گجرات، آسام)، پر جب چاہیں ُقہر ڈھا سکتی ہیں وہ بھی اس انداز میں کہ مقررہ دن اور وقت پر پوری دنیا ٹی.وی پر جاری کرکٹ میچ کی طرح سامراجی اور نسل پرست قوتوں کی آتش بازیوں کا نظارہ کیا جا سکے۔ دنیا کے بیشتر ممالک کی طرح ہندوستان اور پاکستان جیسے خدا پرست اور انسان دوست سماجوں میں بھی جس طرح ظلم وتشدد، مذہبی منافرت اور تہذیبی قومیت (Cultural Nationalismi) وغیرہ کا بے لگام فروغ ہو رہا ہے۔ اور خاص طور پر نسلی اور مذہبی اقلیتوں کی ہمہ جہت بدحالی اپنی انتہا کو پہنچ چکی ہے۔ ُمعاشی بدحالی ّکے سبب غریبی، مفلسی اور بیماری، بیروزگاری اور لاک ڈاؤن وغیرہ نے کروڑوں لوگوں کو ُفاقہ کشی اور بھیک مانگنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اور اس صورت حال سے سماج میں انسانی حسیات، رویئے اور شعریات متاثر نہ ہوں اور اس کا اظہار شعر وادب میں نہ ہو یہ تو ممکن ہی نہیں۔ اس صورت حال کے سارے ُوار ّعام انسان (جن

میں اردو کے ادیب اور شاعر بھی شامل ہیں) ہی سہ رہا ہے۔لیکن انسان جبر، جرائم ،عصبیت اور استحصال سے مبرا ایک آزاد پرسکون اور انسان دوست (HUMANIST) ماحول،معاشرہ (دنیا) کی تشکیل کس طرح کرے؟ اکیسویں صدی میں سماج اور ثقافت کا بنیادی مسئلہ تو یہ ہے ہی ساتھ ہی یہ اردو ادب کا بھی ایک اہم تخلیقی وتنقیدی محرک ہے۔اور چونکہ 'نو مارکسیت' (نئی ترقی پسندی) اور 'نئی مابعد جدیدیت' دونوں کا سروکار بھی اسی بنیادی سوال سے ہے،اس لیے شعوری یا لاشعوری طور پر ان دونوں ادبی نظریات کی لہریں ،آج کے اردو ادب میں موجزن نظر آتی ہیں۔ترقی پسندی ایک تحریک کے طور پر بھلے ہی کمزور ہوگئی لیکن ایک ''طرز فکر'' کی حیثیت سے زندہ ہے۔

لیکن یہاں ایک بات قابل غو ہے کہ روایتی ترقی پسند اور مابعد جدید،، دونوں طرح کے ادب کی شناخت کا ایک حوالہ،بعض مخصوص الفاظ وتراکیب کا ،استعمال اور برتاؤ بھی ہے۔مثلاً ''انسان ،سرمایہ محنت،معاشرہ،طبقہ،نظام، جبر،استحصال،مساوات،سماجی انقلاب،سیاسی آزادی،یکجہتی اور اجتماعی تعمیر وترقی جیسے الفاظ وتراکیب ،ترقی پسند نظرے کے تخلیقی و جمالیاتی اظہار و بیان میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ جدید ادب نے ان کے استعمال سے پرہیز کیا۔لیکن مابعد جدید ادب نے انہیں رد نہیں کیا بلکہ اکثر و بیشتر ترقی پسند ادب کے ان الفاظ وتراکیب کو جھاڑ پونچھ کر ادب میں اپنے طور پر استعمال کرنے سے بھی گریز نہیں کیا۔اسی طرح مابعد جدیدیت کے چند ایک مخصوص شناختی لسانی وظیفے ہیں مثلا شگاف (Hole) التوائیت (Differentiation) ادعائیت (Dogmatism) تکثیریت (Pluralism) مہابیانیہ (narrationGrand) دوسراپن (TheOther) لانگ ، پیرول ، دال (Signifier) مدلول ، ذہنی ساخت Structure Mind) جمالیاتی مسرت (Pleasure Aesthetic) اور اجنبیت ، عدم مانوسیت (Defamiliarisation) وغیرہ۔اور ''نو مارکسی (ترقی پسند) مفکرین ادیب اور دانشور بھی مابعد جدیدیت کی ان تراکیب اور اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں۔

معاصر اردو تنقید میں ،وہاب اشرفی ،حامدی کاشمیری ،وزیر آغا،فہیم اعظمی ، گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی کے بعد کے ناقدین عتیق اللہ،ابوالکلام قاسمی ،قاضی افضال حسین ،ارتضی کریم ،خالد حسین قادری ،ناصر عباس نیر اور شافع قدوائی وغیرہ اور ان کے بعد کی نسل کے کوثر مظہری ،شہاب ظفر اعظمی ،رغبت شمیم ملک ،الطاف انجم اور ریاض توحیدی وغیرہ ان الفاظ اور اصطلاحات کو معاصر ادب وثقافت کے

شناختی امتیازات کی توضیح وتعبیر کے لیے کر رہے ہیں،اسی طرح معاصر شاعری میں،شہر یار عرفان صدیقی اوراسعد بدایونی،ارمان نجمی اورعبدالاحد ساؔز کے بعد عالم خورشید،روف خیر،شہپر رسول،فرحت احساس، راشدانور راشد،شفق سوپوری،خورشیداکبر،مہتاب حیدرنقوی،اور خالدعبادی وغیرہ شاعروں کے علاوہ فکشن میں اقبال مجید،پیغام آفاقی،ساجدرشید،مشرف عالم ذوقی،حسین الحق،ترنم ریاض اورشوکت حیات (مرحوم) کے معاصرین اسلام بن رزاق،عبدالصمد انیس رفیع،ذکیہ مشھدی،اسلم جمشید پوری،شائستہ فاخری،احمد صغیر صادقہ نواب سحر،نورالحسنین،اوراسرار گاندھی وغیرہ کے یہاں 'لاشعوری' طور پر ترقی پسندی اور مابعد جدیدت کے امتیازات ایک دوسرے سے گلے ملتے نظر آتے ہیں۔اوراس سے یہ بات بھی سامنےآتی ہے کہ تیسری دنیا(ہندوستان پاکستان) کوتشویشناک بحرانی دورکا سامنا ہے۔لیکن یہ بھی سچ ہے کہ عظیم رہنماؤں کی طرح عظیم ادیب اورادب بھی بحرانی دور میں ہی پیدا ہوتا ہے۔لہٰذا انسان اورادب کی بقاوارتقا کے لیے لازم ہے کہ ''آلٹر ماڈرنزم،(ALTER MODERNISM) 'کلچرل نیشنلزم'، 'فاشزم'اور'کمیونلزم جیسے انسان دشمن منفی رجحانات پرکان دھرنے کے بجائے،''سوشلزم''اور''ہیومنزم'' کی روایات واقدار کے حوالے سے ترقی پسندی (مارکسیت)اور مابعد جدیدیت کی زائیدہ نئی سماجی،ثقافتی اورادبی لہروں کوایک نظریاتی سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی جائے۔

نو مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن،جارج لوکاچ،اور مابعد جدید دانشور آلتھو سے اورمیکس ویبر وغیرہ بھی یہ مانتے ہیں کہ ترقی پسندی کی طرح مابعد جدیدیت کا مقصد بھی بنی نوع انسان کے لیے ایک نئی دنیا کی تعمیر ہی رہا ہے۔یہی وجہ ہے کہ آج کے اردوادب میں بھی ترقی پسندی اور مابعد جدیدیت کی اصطلاحات یا الفاظ کی معنیاتی تکثیریت اورتہہ داری نہ صرف زیادہ نمایاں ہورہی ہیں بلکہ نظریاتی زاویے سے بھی ایک دوسرے میں ضم بھی ہورہی ہیں۔لیکن یہ بات بھی یادرکھنے کی ہے کہ ترقی پسندی اور مابعد جدیدیت دونوں میں ردوقبول کا فطری عمل بھی جاری ہے۔دونوں میں 'بدلاؤ' آیا ہے۔معتبر ترقی پسند نقاداورفکشن نگار (رانچی یونیورسٹی کے سابق وائس چانسلر) مرحوم پروفیسرش۔اختر نے اپنی کتاب ''نئی ترقی پسند تنقید'' میں لکھا ہے۔

''آج کی ترقی پسندی سجادظہیر کے عہد سے مختلف ہے۔یہ تبدیلی بالکل فطری ہےاس لیے ناقدین (اورتخلیق کاروں کے رویوں میں جوتغیر نظر آتا ہے،وہ کسی حیرت واستعجاب کوجنم نہیں دیتا۔گزشتہ تیس برسوں میں خودسوشلسٹ ملکوں میں

حیرت انگیز انقلابات آئے ہیں۔لیکن اس سے بھی اہم واقعہ سائنس کی اس صدی میں بنیاد پرستوں Fundamentalists کی مختلف تحریکیں ہیں۔ پہلے ان کا ایک حلقہ ہوا کرتا تھا،اب وہ مختلف سیاسی پارٹیوں،ادبی انجمنوں اور مذہبی جماعتوں میں شامل ہوگئے ہیں''۔

(نئی ترقی پسند تنقید۔ پروفیسر ش اختر،کہاں ہم لوگ پبلی کیشنز،رانچی 2015،ص 60)

اسی طرح مابعد جدیدیت بھی آج اکیسویں صدی کی تیسری دہائی تک آکر سو فیصد وہ نہیں رہی جو بیسویں صدی کے اخیر اور اکیسویں صدی کے اوائل میں تھی اور جسے گوپی چند نارنگ نے سوسئیر، رولاں بارت اور ڈریڈا...وغیرہ کے حوالے سے مشتہر اور مستحکم کیا تھا۔آج کی تاریخ میں امریکہ،روس اور چین کی حکمت عملی کے سبب، مشرق وسطی اور (افغانستان سمیت) برِصغیر ہندو پاک کے سیاسی وسماجی اور ثقافتی و مذہبی خلفشار کے علاوہ ہندوستان میں ایک مخصوص نسلی اور مذہبی اقلیتوں کے خلاف دہشت گردانہ بیانات اور کارروائیوں کے نتیجے میں خوف وہراس،'عدم تحفظ' کی جو فضا قائم ہوئی ہے اس کے اثرات قلم کاروں کی تخلیقیت پر بھی مرتب ہوئے ہیں،اور مراٹھی بنگلہ اور ہندی کے علاوہ اردو میں بھی شعوری یا لاشعوری طور پر ایسی شعری اور نثری تخلیقات سامنے آرہی ہیں،جنہیں عام معنوں میں روایتی ترقی پسند یا مابعد جدید ادب نہیں گردانا جا سکتا۔ کیونکہ آج کا اردو شعروادب،مخدوش حالات اور تازہ ترین فکریات، زبان،لب ولہجہ اور طرز بیان کے اعتبار سے بڑی حد تک سردار جعفری کی ترقی پسندی اور پرانی (نارنگ برانڈ) مابعد جدیدیت سے بھی کنی کاٹ کر،ایک ایسے نئے سانچے میں ڈھل چکا ہے۔جسے اپنی ملکی زندگی، زمین اور زمانہ سے وابستہ SUBALTERN ادب یا ''دیسی'' NATIVE ادب کہنا بھی غلط نہیں ہوگا۔گوپی چند نارنگ نے بھی 'دلت ادب کے حوالے سے اس 'دیسی واد' پر جاری بحثوں کا اعتراف تو کیا ہے لیکن اردو ادب میں آج کے مقامی ماحول معاشرہ کے مسائل کے تخلیقی وفکری برتاؤ سے ظہور پذیر ہونے والے اس 'دیسی واد' کی نوعیت اور قدر و قیمت اُجاگر کرنے کی بجائے اردو ادب کی ان نئی تبدیلیوں کا رشتہ ''مابعد جدیدیت کی'' آئیڈیولوجیکل'' ترجیحات سے ہی جوڑا ہے۔جب کہ اکیسویں صدی میں اردو میں جو ادب لکھا جا رہا ہے اس کا مزاج، نارنگ برانڈ مابعد جدیدیت کے موافق سے زیادہ مخالف ہے۔واقعتاً،آج کے اردو ادب میں عصری مسائل کے حوالے سے جو مقامیت، ارضیت غالب ہے اسے ''دیسی واد''

(NATIVISM) تو کہہ سکتے ہیں لیکن پورے طور پر، سکہ بند مابعد جدیدیت کی آئیڈیالوجیکل ترجیحات سے اس کا رشتہ رسمی اور شرما شرمی کا ہی کہا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر، اکیسویں صدی میں پیغام آفاقی، عبدالصمد، غضنفر، حسین الحق، مشرف عالم ذوقی، ذکیہ مشہدی، نورالحسنین، انیس اشفاق، ترنم ریاض، صادقہ نواب سحر، شائشتہ فاخری، شموئل احمد، احمد صغیر، ثروت خان، اور افسانہ خاتون سے لے کر شبیر احمد اور محسن خاں تک کے ناولوں اور افسانوں میں، اور آج کے شاعروں، ساقی فاروقی، منیر نیازی، رؤف خیر، بانی، عالم خورشید، فرحت احساس بلراج بخشی اور خورشید اکبر اور خالد عبادی...وغیرہ کے یہاں، اور باتوں کے علاوہ ہندوستان کے دیہی اور شہری ماحول معاشرہ کے ہمہ جہت مسائل کے بیان کے حوالے سے، مقامیت، ارضیت یعنی ''دیسی پن'' (NATIVISM) بھی ہے۔

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ مختلف و متضاد سماجی و سیاسی اور تہذیبی و اقتصادی اسباب و علل کی بنا پر آج کا اردو ادب، ''اشتراکی شدت پسندی'' اور پیچیدہ فلسفہ زدہ مابعد جدیدیت سے رشتہ رکھنے کے باوجود ان سے الگ ایسا ادب ہے جس میں انسان اور انسانیت سے متعلق عالمی نظریات کی اثر آفرینی کے باوجود فطری ارضیت اور 'دیسی پن (NATIVENESS)' کی مہک بھی ہے، ہر طرح کے استحصال، تعصب اور کٹر پن کے خلاف احتجاج بھی، ایجاد و اختراع کی انگڑائی بھی، زبان کے لسانی برتاؤ کی تازہ کاری بھی اور اظہار بیان کے نئے تیور اور پیرائے بھی۔

یہ سارے امتیازات اکیسویں صدی کی سماجی و ثقافتی علمیات، فکریات اور معاشی سے لے کر مذہبی مسائل تک کے حوالے سے اکیسویں صدی کے اردو ادب میں تازہ ترین تخلیقی و جمالیاتی محاسن کے ساتھ سامنے آ رہے ہیں۔ یہ ایک بحث طلب مسئلہ ہے کہ خارجی حالات انسان کے ذہنی تغیرات کا سبب بن سکتے ہیں یا نہیں؟ اور ان تغیرات کے پیش نظر شعر و ادب کو عصری زندگی اور زمانہ کے موافق سانچوں میں ڈھالا جا سکتا ہے کہ نہیں۔ لیکن جب معاملہ زبان، زندگی، ملک ماحول کے تحفظ اور بقا کا ہو تو ادب ادیبوں کو سامنے آنا پڑتا ہے۔ کیونکہ سچا اور جینوین ادب ہمیشہ سیاست، سماج اور ثقافت سے آگے کا راستہ اختیار کرتا ہے، اور آج کے اردو ادب کے لیے یہ راستہ ''نئی ترقی پسندی'' اور ''نئی مابعد جدیدیت'' کے امتزاج کے زائیدہ نئے لسانی، جمالیاتی، فکری اور بیانیاتی 'رویوں' سے ہموار ہوتا نظر آتا ہے۔ اسے ہم ''نئی ترقی پسند مابعد جدیدیت''، ''مارکسی مابعد جدیدیت'' یا پھر ''مابعد جدید مارکسیت'' کا نام دینے پر غور کر سکتے

ہیں۔'انسان کی موت ،ادب کی موت یا پھر'مابعد جدیدیت کی موت' کا'اعلان محض' راہِ فرار ہے جو'ادب کو کعبہ نہیں، تُرکستان لے جائے گا۔موجودہ انسان کی عظمت اور وقار کو ہر حال میں زندہ رکھنا ادب کا منصبِ اصلی ہے۔اس لیے حالات کتنے ہی دھما کہ خیز کیوں نہ ہوں کوئی بھی جینوین ادیب،فنکار انسانی فطرت اور سماجی وثقافتی تقاضوں سے مُنھ موڑ کر ادب وفن کی تخلیق نہیں کرسکتا۔غالب کے بقول،

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

❒ Prof. Quddus Javed
Former Head, Department of Urdu
Central University of Kashmir, Kashmir
Mobile: 9419010472
Email: jawaidquddus@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:91-103
Prof. Aslam Jamshedpuri, Taraqqi Pasand aur Jadeed Afsana

پروفیسر اسلم جمشید پوری

ترقی پسند اور جدید افسانہ

جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں کہ کوئی بھی تحریک، رجحان یا رویہ اچانک راتوں رات پیدا ہوتا ہے اور نہ ہی اچانک ختم ہوتا ہے۔ جہاں تک ترقی پسندی یا ترقی پسند تحریک کی بات ہے تو یہ کہنا نامناسب نہیں ہوگا کہ بظاہر 1955ء کے بعد اس تحریک کے اثرات میں کمی آئی ہے۔ اور بعض ناقدین کی آرا میں یہ تحریک تنزلی کا شکار ہوئی اور اردو ادب میں ایک نئے رجحان جدیدیت نے پاؤں پسارنے شروع کر دیے تھے۔ جدیدیت کو متعارف کرانے والے اور اس کی تقلید کرنے والوں میں شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، شمیم حنفی، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی، مہدی جعفر وغیرہ کے نام خاصے اہم ہیں۔ ان میں بھی پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی جنہیں اس رجحان کا متعارف کرانے والا اور اردو میں اس کا بانی تصور کیا جاتا ہے، نے اپنے سے قبل کے افسانے کو مسترد کرتے ہوئے کہا تھا کہ اب نیا زمانہ ہے اور نئے زمانے میں افسانہ لکھنے کے معیارات بھی تبدیل ہوئے ہیں۔ اب بندھے ٹکے فارمولے پر لکھے گئے پریم چندی اسٹائل کے افسانوں کا دور ختم ہو گیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

1. ''جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اور اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں، بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔
2. جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔ تمام ادب سماج اور معاشرہ ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہنمائی قبول کرتی ہے۔ سیاسی وابستگی یا سیاسی رہنمائی کو قبول کرنے کے نتیجے میں فن کار کی آزادی رائے

اور آزادی فکر پر ضرب پڑتی ہے اور جدیدیت کا بنیادی موقف آزادی اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔

3. جدید تحریریں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی ان سے آشنا نہیں پھر یہ بھی ہے کہ ہر نئی تحریر، ہر نیا خیال، ہر نیا طرز فکر، اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ایک بات یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں۔جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔

4. جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔''

[جدیدیت کل اور آج، شمس الرحمٰن فاروقی، نئی کتاب پبلشرز، دہلی 2007، ص42]

پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی کے ابتدائی رویوں میں کافی تبدیلی دیکھی جاسکتی ہے۔اب وہ کافی متوازن باتیں کر رہے ہیں جب کہ ابتدا میں انہوں نے ترقی پسند افسانے کی مخالفت اس سبب سے کی تھی کہ ترقی پسند افسانے کے رہتے ہوئے جدید افسانے کا فروغ ممکن نہیں تھا۔یہی سبب ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور ان کے ہم نوا ناقدین نے ترقی پسند افسانے کو فارمولا بند افسانہ کہہ کر اس کی اہمیت کو کم کرنے کی کوشش کی تھی اور علامتوں سے پر تجربات کی زمین پر اُگنے والے جدید افسانے کو وقت کا تقاضا بتایا تھا۔ جب کہ حقیقت اس کے برخلاف ہے۔نہ صرف یہ کہ جدیدیت کے عہد میں بھی ہمارے بعض افسانہ نگار ترقی پسند افسانہ ہی لکھ رہے تھے جن میں قاضی عبدالستار، عابد سہیل، اقبال مجید، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، رتن سنگھ، رام لعل، گربچن سنگھ وغیرہ ایسے افسانہ نگار ہیں جن کا غالب رجحان ترقی پسندی ہی ہے۔یہ الگ بات ہے کہ فیشن کے طور پر ان افسانہ نگاروں کے یہاں بھی اکا دُکا جدید افسانے مل جاتے ہیں۔

یوں بغور مطالعہ کیا جائے تو ترقی پسند افسانے پر زوال کبھی نہیں آیا۔ہاں جن افسانوں میں لال انقلاب اور روس کے اشتراکی نظام کا شور وغوغا، پروپیگنڈے کی حد تک شامل ہو گیا تھا۔ان افسانوں نے بے زاری کی ایک فضا ضرور قائم کی تھی لیکن اس حقیقت سے بھی کسی کو انکار نہیں کہ ترقی پسند عہد اردو افسانے کا عہد زریں کہلاتا ہے جو 1936ء سے شروع ہو کر 1970ء کے آس پاس تک کا زمانہ ہے۔یہ

بھی تسلیم! کہ 60ء کے بعد جدید افسانے نے ادب میں خاصا نشیب وفراز پیدا کر دیا تھا لیکن ترقی پسند افسانہ بھی جدید افسانے کے شانہ بشانہ اپنا سفر طے کرتا رہا۔ یہ بھی تسلیم! کہ 60ء سے 70ء تک کا زمانہ اردو افسانے میں جدیدیت کے نام سے جانا جاتا ہے۔لیکن اس عہد میں بھی نیر مسعود، عابد سہیل، قاضی عبدالستار، جیلانی بانو،شکیلہ اختر،محمد محسن وغیرہ افسانہ نگار ترقی پسند افسانہ ہی تخلیق کر رہے تھے۔ یہاں تک کہ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں بھی جدیدیت کے بجائے ترقی پسندی کے رنگ زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔

ترقی پسند عہد نے اردو کو بے شمار ایسے افسانے دیے جنہیں ہم دوسری زبان یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کی کسی بھی زبان کے سامنے رکھ سکتے ہیں۔ترقی پسند افسانے کی اساس یوں تو 1932ء میں ''انگارے'' کی اشاعت سے ہی پڑ چکی تھی لیکن 1936ء میں جب اس تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا اور لکھنؤ میں اس تحریک کے اوراس سے منسلک ادبا وشعرا کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں پریم چند کی صدارت میں منعقد ہوئی ۔جس میں ادب لکھنے کے بہت سے اصول متعین ہوئے تو اردو افسانے کو ایک نئی زندگی ملی۔ خود پریم چند جو حقیقت پسند رجحان کو عام کرنے والے سربراہ کے طور پر پہچانے جاتے تھے، نے اپنی عمر کے آخری ایام میں ''کفن'' جیسے افسانے کی تخلیق کر کے یہ ثابت کر دیا تھا کہ اردو افسانہ بدلتے زمانے کے ساتھ ساتھ زمانے کے نشیب وفراز کو اپنے اندر سمونے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے۔ پریم چند نے ''کفن'' لکھ کر جس ترقی پسند افسانے کو جلا بخشی تھی ،اسے بعد میں بہت سے ترقی پسند افسانہ نگاروں نے کافی آگے بڑھایا جن میں حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی ،ممتاز مفتی، غلام عباس، خواجہ احمد عباس، راجندر سنگھ بیدی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، عصمت چغتائی، کرشن چندر،شوکت صدیقی، اشفاق احمد،عبداللہ حسین، اپیندر ناتھ اشک اور قرۃ العین حیدر جیسے افسانہ نگاروں نے بہترین اور اعلیٰ افسانے اردو کو دیے۔ ان افسانہ نگاروں سے دراز ہوتا ہوا سلسلہ جیلانی بانو، عابد سہیل ،قاضی عبدالستار، نیر مسعود، اقبال متین، اقبال مجید، واجدہ تبسم اور دیگر افسانہ نگاروں تک پھیلتا چلا گیا اور ترقی پسند افسانہ اپنی نئی شکل میں مابعد جدید افسانہ نگاروں کے یہاں بھی دکھائی دیتا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے 1997ء میں غالب اکیڈمی میں ایک سیمینار منعقد کرایا تھا جس کا عنوان ہی جدید ترقی پسندی تھا جس میں بیشتر ایسے افسانہ نگار اور ناقدین شامل تھے جن کا تعلق نئے افسانے سے تھا۔سیمینار کے مختلف اجلاس میں پڑھے گئے مقالات سے یہ بات واضح

ہو جاتی ہے کہ ترقی پسند تحریک موت یا زوال کا شکار نہیں ہوئی بلکہ اپنی نئی شکل وصورت میں ادب کی مختلف اصناف میں آج بھی زندہ ہے۔

ترقی پسند افسانہ اپنے فن، موضوع اور تکنیک کے سبب اپنا انفراد رکھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ترقی پسند افسانہ ترقی پسند تحریک کے اثرات کم ہو جانے کے باوجود اردو میں اپنی حیثیت اور اپنا مقام بنائے ہوئے ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ نیر مسعود، عابد سہیل، قاضی عبدالستار، واجدہ تبسم، جیلانی بانو وغیرہ نے ترقی پسند افسانے تحریر کیے جب کہ وہ زمانہ جدیدیت کے عروج کا زمانہ تھا۔ جدیدیت کو اردو میں عام کرنے والے شمس الرحمٰن فاروقی جو کہ ناقد کے علاوہ صحافی اور فکشن نگار بھی ہیں، نے اپنے فکشن میں جدید افسانے کے رجحان اور رویے کو پیش کیا۔ انھوں نے واجدہ تبسم کے ''بیسویں صدی'' کو دیے گئے انٹرویو کے تعلق سے لکھا ہے:

> ''افسانے کی گرم بازاری کے باعث ایک دن وہ بھی آ گیا جب واجدہ تبسم نے ''بیسویں صدی'' میں انٹرویو دیتے ہوئے فرمایا کہ ان کے خیال میں اردو افسانہ اب اس قابل ہو گیا ہے کہ دنیا کے افسانوں سے آنکھ ملا سکے۔ چہ خوش! اردو میں بمشکل تمام درجن بھر واقعی زوردار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں دفن ہیں، یکجا نہیں ملتے۔ کوئی شخص موپاساں یا چیخوف وغیرہ کے بہترین افسانے براہ راست دنیا کے بازار سے لا کر اردو افسانوں کے سامنے رکھتا تو اور بات تھی۔''

[افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی 2006، ص 14]

شمس الرحمٰن فاروقی جدید افسانے کی حمایت میں ترقی پسند افسانے کی اہمیت کو کم کرنے کا کوئی بھی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ انہیں ترقی پسند افسانے میں خوبیاں کم اور کمیاں زیادہ نظر آتی ہیں اور وہ موپاساں اور چیخوف کے افسانوں کو بہترین افسانے مانتے ہیں۔ یہ بات کسی حد تک صحیح ہو سکتی ہے لیکن ہمارے یہاں ترقی پسند افسانے کے عہد میں جو افسانے لکھے گئے ان میں سعادت حسن منٹو، بیدی، کرشن چندر، ممتاز مفتی، غلام عباس، حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے متعدد ایسے افسانے ہیں جنہیں موپاساں اور چیخوف کے افسانوں کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔

ترقی پسند افسانہ جدید افسانے سے بہت حد تک الگ ہے لیکن جہاں تک دونوں کے موازنے کا تعلق ہے تو یہ بات بالکل واضح ہے کہ ترقی پسند عہد کے بعض افسانے اردو کے شاہکار افسانے ہیں، جب کہ جدیدیت کے عہد میں لکھے گئے چند افسانوں کو چھوڑ دیا جائے تو افسانہ اپنے قاری سے دور ہوتا ہوا نظر آتا ہے جس میں گنجلک علامتیں اور ثقیل بیانیہ کے سبب افسانے سے دلچسپی کا عنصر ختم ہوتا دکھائی دیتا ہے۔جیسا کہ خود شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں کہ افسانے میں سب سے ضروری بیانیہ ہوتا ہے۔ بیانیہ کے بغیر کوئی بھی قصہ یا کوئی بھی پلاٹ تعمیر نہیں ہوسکتا۔ پلاٹ کیا ہے اور اس کی افسانے میں کیا اہمیت ہوتی ہے، اس حوالے سے بہت قبل ارسطو نے چند نکات پیش کیے تھے جن کا تعلق قصے کے بیان سے ہے۔

''پلاٹ'' کے بارے میں ارسطو کے نکات حسب ذیل ہیں:

1. عمل کی نمائندگی المیے کا پلاٹ ہے، پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی منطقی ترتیب۔
2. المیے کا مقصد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے۔ پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہوسکتا، مگر کردار کے بغیر قائم ہوسکتا ہے۔
3. پلاٹ میں آغاز، وسط اور انجام ہوتا ہے۔ خوبی سے تعمیر کیا ہوا پلاٹ وہ ہے جس میں یہ تینوں صفات ہوں۔
4. واقعات کی ترتیب سے مراد یہ ہے کہ انجام کے بعد کچھ نہ ہو اور انجام کسی وقوعے کے عقب میں فطری طور پر ظہور میں آئے، چاہے از روئے قاعدہ، چاہے ضرورتاً۔
5. پلاٹ کے مختلف حصوں میں اس طرح کا تعمیری ربط ہونا چاہیے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا بد نظم یا درہم برہم ہوجائے۔
6. پلاٹ میں وہی چیزیں بیان ہونا چاہیے جو واقع ہوسکتی ہیں، یعنی جن کا واقعہ ہونا لازمی یا احتمالی طور پر ممکن ہو۔''

[افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی 2006، ص 62-63]

پلاٹ کے تعلق سے ارسطو کے بیان کردہ نکات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر افسانہ اور قصے پر مشتمل کوئی بھی نثری صنف پلاٹ کے بغیر وجود میں نہیں آتی۔ پلاٹ کا گہرا تعلق بیانیہ سے ہے جو ترقی پسند افسانے میں بدرجہ اتم نظر آتا ہے۔ترقی پسند افسانے کے تعلق سے معروف ناقد خلیل الرحمٰن اعظمی

اپنی کتاب ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' میں ترقی پسند تحریک کے تعلق سے لکھتے ہیں:

''انگارے کے بعد اردو افسانے میں بیسویں صدی کے پیچیدہ مسائل اور شہری زندگی کی وہ تمام نفسیاتی گتھیاں جن پر دسترس پریم چند اور ان کے معاصرین کو نہ تھی راہ پانے لگیں۔ مغرب کے اثر سے افسانوی تکنیک میں بھی لاتعداد تجربے ہونے لگے۔ افسانے میں ذہن کا عنصر بھی پریم چند کے بعد کی پیداوار ہے اگرچہ اس سلسلے میں جدید افسانہ نگاروں میں بعض ایسے گروہ بھی بن گئے جنھوں نے فرائڈ سے اثر لیا اور لاشعور کو اپنایا۔ بعض نے جنس کو اپنا محور بنا کر زندگی کے منفی پہلوؤں کو اپنی توجہ کا مرکز بنا لیا اور اس طور پر ان کا افسانہ اس روایت سے دور جا پڑا جس کی بنیاد پریم چند کے ہاتھوں پڑی تھی اور جس میں انسان دوستی اور سماج کے بنیادی حقائق کا عرفان ہی ایک سچے فن کار کا منصب ہوتا ہے۔ اس طور پر جدید افسانہ نگاری میں بہ یک وقت دو میلانات بہت واضح طور پر چلتے رہے لیکن مجموعی طور پر جدید افسانہ نگاری کا یہ دور اس کا عہد زریں کہا جا سکتا ہے۔ جب موضوع اور فن دونوں اعتبار سے اردو زبان کے سرمائے میں اعلیٰ درجے کے مختصر افسانوں کا اضافہ ہوا جنہیں دنیا کے بلند مرتبہ افسانہ نگاروں کی تخلیقات کے پہلو بہ پہلو رکھا جا سکتا ہے۔''

[اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2002، ص 180]

خلیل الرحمٰن اعظمی کی رائے مناسب لگتی ہے کہ ترقی پسند ادبی تحریک بالخصوص افسانے کی بات کی جائے تو ایک بڑی تبدیلی ''انگارے'' کی اشاعت ہے۔ ''انگارے'' کے بعد افسانوں میں نفسیاتی کشمکش اور انسانی زندگی کے بہت سے فلسفے خواہ شہر ہو یا گاؤں ہر موضوع میں نظر آنے لگے۔ دراصل ''انگارے'' کی اشاعت کو ہی ہمارے بہت سے ناقدین ترقی پسند تحریک کا نقطۂ آغاز مانتے ہیں پھر ترقی پسند تحریک نے جس طرح سے اردو کی مختلف اصناف کو متاثر کیا، ان میں افسانہ سب سے زیادہ اثرات قبول کرنے والی صنف کے طور پر سامنے آیا اور اپنے سے پہلے افسانے کے مقابلے جدید ثابت ہوا۔ اس عہد کے افسانوں میں موضوع اور فن دونوں اعتبار سے عمدہ افسانے ملتے ہیں جو اردو اضافے کی روایت

میں ایک اضافہ ثابت ہوئے۔

ہر تحریک اور رجحان کے عروج کا ایک وقت متعین ہوتا ہے۔ترقی پسند افسانہ بھی تقسیم کے بعد معاشرے کی گتھیوں میں مارکسزم کے فلسفے کے ساتھ ایسا الجھا کہ صرف پروپیگنڈہ بن کر رہ گیا۔ دوسری طرف جدیدیت کے رجحان نے اپنے ہاتھ پاؤں پھیلانے شروع کردیے۔اس تعلق سے آل احمد سرور کچھ یوں رقم طراز ہیں:

''قدرتی طور پر ادب میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ایک میلان زور پکڑتا ہے اور اس کے بعد وہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے۔ پھر اس کا ردعمل شروع ہوتا ہے اور دوسرا میلان سامنے آتا ہے۔ یہ گویا ادب کا قانون ہے کہ جو نئی رو آتی ہے وہ صرف پچھلی رو کی بازگشت نہیں ہوتی بلکہ کچھ اور نئی چیزیں لیے ہوتی ہے۔''

[ایوان اردو، اپریل 1995، ص 7]

آل احمد سرور کی بات حق بجانب لگتی ہے کہ ہر دس بیس سال کے بعد جب کہ ایک میلان اپنے عروج پر ہوتا ہے تو اس کے بعد اس کا ردعمل شروع ہو جاتا ہے اور ادب میں دوسرا میلان سامنے آجاتا ہے۔ترقی پسندی کے بعد اردو میں جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔ جدیدیت بھی بارہ پندرہ سالوں تک اپنے عروج پر رہی۔اس کے بعد ایک خلا پیدا ہوا جسے مابعد جدیدیت نے پُر کرنے کی کوشش کی۔اس تعلق سے پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنی ضخیم کتاب'' ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت'' میں تینوں کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے جدیدیت تو دنیا میں دوسری جنگ عظیم کے بعد یعنی 47-1946ء ہی سے رو بہ زوال ہوگئی تھی، لیکن ہر زبان میں رجحانات ومیلانات ہوں یا تحریکیں، اس زبان کے مخصوص حالات کے پیش نظر ہی پنپتی ہیں۔اردو میں ان تحریکوں کے ماڈل لاکھ عالمی ہوں لیکن ان کے بعض خصائص اور Timings خاص ہمارے حالات کے مطابق ہوں گے۔سامنے کی بات ہے کہ اردو میں جدیدیت عین اس وقت شروع ہوئی جب وہ دنیا میں تقریباً ختم ہو چکی تھی۔مزید یہ کہ دنیا میں جدیدیت روشن خیالی کا حصہ تھی اور اس میں ترقی

پسندی ایک جو ہر تھا۔ اردو میں جدیدیت ترقی پسندی کی ضد کے طور پر ابھری
اور مارکسزم دشمنی (بالخصوص ماسکو برانڈ مارکسزم دشمنی) اس کی اساسی پہچان تھی۔
سر دست اس سے بحث نہیں کہ صحیح کیا اور غلط کیا تھا۔ ترقی پسندی کی طرح
جدیدیت نے بھی بیس پچیس برس اردو کو سیراب کیا اور پھر اس کی قوت ختم ہو
گئی۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ جب تک اردو میں جدیدیت کا
زور تھا، کوئی نظریاتی خلا نہیں تھا۔ جیسے جیسے جدیدیت کمزور ہوتی گئی اور اس میں
تکرار و تعمیم کی صورت پیدا ہوئی اور ذہن وشعور کو انگیز کرنے والی تازگی ختم ہو
گئی۔ نظریاتی خلا پیدا ہوتا گیا۔

[ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، گوپی چند نارنگ، ایڈشاٹ پبلیکیشنز، ممبئی 2004، ص 579]

پروفیسر نارنگ کی بات میں بھی سچائی نظر آتی ہے کہ ترقی پسندی کے بعد جدید اور جدیدیت سے پیدا ہونے والے خلا کو مابعد جدیدیت نے پُر کرنے کی کوشش کی۔

جب ترقی پسندی اپنے عروج پر تھی تو اس عہد میں بے شمار ایسے افسانے تحریر ہوئے جن میں سرمایہ داری نظام کی مخالفت اور اشتراکیت کی حمایت شامل تھی۔ دراصل ترقی پسند ادبی تحریک کی مختلف نشستوں میں اس پر بحث ہوئی کہ ادب کو کیسا ہونا چاہیے اور کن عناصر کی ہمیں مخالفت کرنی ہے اور وہ کون سے عوامل اور عناصر ہوں گے جن کو فروغ دینا ہے۔ اس تعلق سے ایک منشور تیار ہوا جو درج ذیل ہے:

1. ”ادب ایسا ہونا چاہیے کہ اس سے زیادہ سے زیادہ عوام کو فائدہ پہنچے۔ ترقی پسند ادیبوں نے ہمیشہ عوامی ادب پر زور دیا۔
2. ترقی پسند تحریک نے ہمیشہ سرمایہ داری نظام کی مخالفت کی اور اشتراکیت کی حمایت کی کیونکہ اسی طرح سے استحصال کو ختم کیا جا سکتا ہے۔
3. ترقی پسند ادب کا موضوع انفرادی زندگی نہ ہو کر اجتماعی زندگی ہونا چاہیے۔ پڑھنے والا جب کسی تحریر کا مطالعہ کرے تو اس میں اس کو اپنے تجربات کا عکس نظر آنا چاہئے۔
4. ترقی پسند ادیبوں نے واضح طور پر کہا کہ ادب اور سیاست کو الگ نہیں کیا جا سکتا اور صرف قلمی خدمت کر کے ہی ادیب کی ذمہ داریاں پوری نہیں ہو جاتیں۔ اس کو کسانوں اور مزدوروں کی

حمایت میں عملی حصہ بھی لینا چاہیے۔‘‘

[ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ڈاکٹر شہناز احمد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2008، ص123]

ترقی پسند افسانے میں سب سے زیادہ زور معاشرے پر تھا۔ معاشرے کو ایک ساتھ لے کر چلنا خاص کر دبے کچلے اور پسماندہ طبقات کی زندگی کو افسانے کا موضوع بنانا ترقی پسند عہد کی عام روش تھی لیکن فن افسانہ کا لحاظ اولیت رکھتا تھا جن افسانہ نگاروں نے فن افسانہ نگاری کو اپنے افسانوں میں دوئم درجے پر رکھا ان کے افسانوں میں گہرائی اور گیرائی نہیں آ پائی اور وہ افسانے پروپیگنڈہ اور اشتہار بن کر رہ گئے۔ ایسے ادب کی بہتات نے ہی ترقی پسند ادب کو عوام سے دور کرنے کا کام کیا اور آہستہ آہستہ ترقی پسند تحریک کے اثرات کم ہونے لگے اور دوسرے رجحان یا میلان کو عام ہونے کے لیے خاصی جگہ مل گئی۔

افسانے کا فن کیا ہوتا ہے؟ افسانہ کسے کہتے ہیں؟ اور افسانہ نگاری کن مراحل سے گذرتی ہے؟ ان سب کے تعلق سے وقار عظیم نے اپنی کتاب ’’فن افسانہ نگاری‘‘ میں تفصیل سے لکھا ہے۔ وہ فن افسانہ نگاری اور افسانے کی تعریف کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ’’افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعہ کو ابھارتی ہے جس میں سے کسی ایک کردار یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ کے نقوش نمایاں کیے جاتے ہیں۔ اس میں کردار کی ذہنی کشمکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے اور واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور اعجاز کے ساتھ کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک واحد تاثر قبول کرے۔‘‘

[فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، ص16]

درج بالا چند معروضات کا مقصد ترقی پسند افسانے کی اہمیت کو واضح کرنا تھا۔ ہمیں ترقی پسند ادبی تحریک اور اس کے تحت لکھے گئے ادب سے لاکھ اختلاف ہو اور یہ اختلاف خواہ شمس الرحمٰن فاروقی کا ہو یا گوپی چند نارنگ کا ہو، اس بات سے کسی کو انکار نہیں ہوسکتا کہ ترقی پسند عہد، اردو افسانے کی تقریباً 120 سالہ روایت میں عہد زریں سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس عہد میں جو افسانے تحریر ہوئے ان میں سے زیادہ تر اردو کے شاہکار افسانے ہیں۔ میلہ گھومنی (علی عباس حسینی)، مہالکشمی کا پل، کالو بھنگی، پورے چاند کی رات، خوشبو اڑی اڑی سی، پشاور ایکسپریس (کرشن چندر)، گرہن، بھولا، ببل، گرم کوٹ،

صرف ایک سگریٹ، لاجونتی، لمبی لڑکی، کوکھ جلی، ٹرمینل سے پرے، اپنے دکھ مجھے دے دو۔ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (راجندر سنگھ بیدی)، بھرے بازار میں، آخری کوشش، انوکھی مصیبت، (حیات اللہ انصاری)، بابا نور، بین، وحشی، پرمیشر سنگھ، گنڈا سا، رئیس خانہ، چوپال، بگولے، الحمد للہ (احمد ندیم قاسمی)، ٹڈی، سونے کی چار چوڑیاں، بارہ گھنٹے، سردار جی، میں کون ہوں، لال اور پیلا، پپیہا، روپے آنہ پائی، دیا جلے ساری رات (خواجہ احمد عباس)، بچھو پھوپھی، چوتھی کا جوڑا، مغل بچہ، ضدی، عشق پر زور نہیں، جڑیں، گیندے کا پھول، لحاف، گل دان، چھوئی موئی (عصمت چغتائی)، آئینہ، انگڑائی، میگھ ملہار، دیپک راگ (ممتاز شیریں)، الاؤ سہیل عظیم آبادی وغیرہ۔

آپ حیران ہوں گے کہ در بالا فہرست میں میں نے منٹو اور قرۃ العین حیدر کے نام نہیں دیے۔ لیکن ان دونوں کے بعض افسانے ترقی پسند افسانے کے ذیل میں آتے ہیں جن افسانوں میں معاشرے اور پسماندہ طبقات کے ذہنی مسائل، نفسیاتی الجھنیں اور اندرونی کرب دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان دونوں افسانہ نگاروں نے ترقی پسند عہد میں لکھے گئے افسانوں سے دو قدم آگے رکھتے ہوئے افسانے کو عروج بخشا۔ سعادت حسن منٹو کے ایسے بہت سے افسانے ہیں جن میں ترقی پسند افسانے کا رنگ تو ہے ہی لیکن وہ ترقی پسند افسانے سے دو قدم آگے بڑھ کر نفسیاتی الجھنوں اور جنسی مسائل جن سے اس عہد کا انسان نبرد آزما تھا کی بہترین عکاسی ملتی ہے۔ نیا قانون، کھول دو، سہائے، موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ، ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار ایسے افسانوں کے زمرے میں رکھے جا سکتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں معاشرہ ایک عجیب کرب میں مبتلا نظر آتا ہے اور قرۃ العین حیدر کے افسانے ترقی پسندی اور جدید رنگ میں اس طرح پیوست ہیں کہ وہ ترقی پسند افسانے کی اگلی کڑی نظر آتے ہیں۔ ان افسانوں میں جہاں پورے معاشرے کی بات ہے وہیں فرد کی عظمت کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ یہ افسانے جہاں حقیقت پسند ہیں تو وہیں سائنس اور زندگی کی نئی نئی ایجادات سے بھی مملو ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ایسے افسانوں میں پت جھڑ کی آواز، جلاوطن، شیشے کا گھر، روشنی کی رفتار، کیکٹس لینڈ، اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجیو، رقص شرر، برف باری سے پہلے، فوٹو گرافر، یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔

جدید اردو افسانہ جو جدیدیت کے عہد میں سامنے آیا اپنی بہترین علامت نگاری اور دلکش

اسلوب کے لیے ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔معروف جدید افسانوں کی فہرست پر ایک نظر ڈالتے چلیں۔انتظار حسین زرد کتا،آخری آدمی، کچھوے،آخری موم بتی،کایا کلپ۔بلراج مین راوہ (ماچس)،کمپوزیشن،شہر کی رات،آتمارام،بس اسٹاپ، بھاگ وتی سریندر پرکاش دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم،رونے کی آواز، سرنگ، برف پر مکالمہ، بازگوئی،بجوکا۔جوگندر پال رسائی، بازیافت،کھودو بابا کا مقبرہ، بیک لین،لیکن، بے محاورہ، بے ارادہ،کھلا۔انور سجاد گائے،کونپل، چوراہا۔رام لعل قبر۔خالدہ اصغر ہواری،ایک بوندلہو سی۔غیاث احمد گدی پرندہ پکڑنے والی گاڑی،ڈوب جانے والا سورج،خانے تہہ خانے،اندھے پرندے کا سفر۔بلراج کومل کنواں،آنکھیں اور پاؤں۔دیویندر اسر کالی بلی۔کمار پاشی ڈھانچی والیہ۔انور عظیم کھوپڑی،قمر احسن اسپ کشت مات۔غلام الثقلین نقوی اےاوڈاکٹر۔منظر کاظمی طوطے بولتے ہیں،ٹاور آف بے بی لون، آسمان سے گرتی روٹیاں۔خالدہ حسین پہچان، دروازہ، میں یہاں ہوں،مصروف عورت۔منشا یاد تماشا، راستے بند ہیں،وقت سندر،خلا اندر خلا، بانس اور مٹی۔رشید امجد ڈوبتی پہچان، ریت پر گرفت، بے زار آدم کے بیٹے، پت جھڑ میں خود کلامی، بھاگے ہے بیاباں مجھ سے۔مرزا حامد بیگ گمشدہ کلمات،تار پر چلنے والی، گناہ کی مزدوری، لاکر میں بند آوازیں۔

ترقی پسند افسانہ جسے اردو افسانے کا عہد زریں کہا جاتا ہے نے اردو کو بے شمار اچھے افسانے دیے۔ان میں سے کچھ شاہکار کا درجہ رکھتے ہیں۔یہ زیادہ تر اپنی کردار نگاری کے لیے مشہور ہیں۔کردار نگاری کا جہاں تک تعلق ہے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند افسانے نے ہی ہمیں اچھے کردار عطا کیے ہیں۔بعد کے جدید افسانے، میں اکا دکا کردار نظر آتے ہیں۔وہ بھی اے بی سی ڈی، یا الف۔ب۔پ۔یا مسٹر-X-Y یا ''وہ'' اور ''میں'' کی شکل میں ملتے ہیں۔ترقی پسند افسانے کی جب بھی بات ہوگی درج ذیل افسانوں کو بھلایا نہ جاسکے گا۔

ممتاز مفتی ان کہی، گہما گہمی، آپا، کمرہ، آپ بیتی، اندھیرا، ریت کی لہریں۔قدرت اللہ شہاب ماں جی، چندراوتی، غریب خانہ، شلوار، پہلی تنخواہ، پھوڑے والی ٹانگ، پکے پکے آم۔اشفاق احمد گڈریا، آغا بابر چاک گریباں، زندگی کی شام، لب گویا، مسیحائی، دل کی بستی عجیب بستی ہے، کبوتر۔گلاب دین چٹھی رساں، محمد خالد اختر لالٹین، کھویا ہوا افق، دو ہزار گیارہ، چچا عبد الباقی کی کہانیاں۔رحمٰن مذنب تپلی جان، بالا خانے، پنجرے کے پنچھی، رام پیاری، خوشبو دار عورتیں، بلونت سنگھ جگا، پہلا پتھر، سنہرا دیس،

ہندوستان ہمارا، تار و پود۔ محمد حسن عسکری جزیرے، پھسلن، چائے کی پیالی، قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے۔ شفیق الرحمٰن کرنیں، لہریں، پچھتاوے، حماقتیں، مزید حماقتیں۔ دیویندر ستیارتھی نئے دیوتا، اور بانسری بجتی رہی، میں خانہ بدوش ہوں، چائے کا رنگ، سوئی بازار۔ رفیق حسین آئینۂ حیرت، کفارہ، گوری او گوری، خواجہ احمد عباس زعفران کے پھول، نیلی ساری، دیا جلے ساری رات۔ میرا ادیب صحرا نورد کے خطوط، شاہی رقاصہ، سوکھی ہوئی ندی، دیا، جنگل، حسرت تعمیر، نیلم پری۔ کوثر چاند پوری ہنی مون، شعلۂ سنگ، دنیا کی حور، رنگین سپنے، رات کا سورج، مسکراہٹیں، زندگی کے موڑ پر، ٹوٹے ہوئے تارے۔ احمد ندیم قاسمی لارنس آف تھیلیپیا۔ ملک راج آنند اچھوت، فطرت کا دل۔ ابوالفضل صدیقی اہرام، سردلہو کا نوحہ، جوالامکھی، انصاف، آئینہ، دن ڈھلے، ستاروں کی چال۔ اختر حسین رائے پوری، محبت اور نفرت، میرا گھر، مجھے جانے دو، دل کا اندھیرا، آگ اور آنسو، قبر کے اندر۔ حیات اللہ انصاری شکستہ انکورے، بڈھا سود خور، ٹھکانہ، آخری کوشش۔ احمد علی شعلے، آپ بیتی، مزدور، ہماری گلی، قید خانہ، موت سے پہلے۔ ہاجرہ مسرور ایک اور نعرہ۔

ترقی پسندی اور جدیدیت کا افسانے کے تعلق سے میں نے موازنہ کرنے کی چھوٹی سی کوشش کی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ جدیدیت کو بھی سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ دونوں کے عہد میں لکھے گئے معروف افسانوں کا بھی ذکر میں نے کیا ہے۔ حتمی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند افسانہ اپنے سے قبل اور بعد کے افسانے سے نہ صرف مختلف ہے بلکہ اردو افسانے کی روایت میں اضافہ بھی ہے۔

کتابیات

1. اُردو ادب میں رومانی تحریک، ڈاکٹر محمد حسن، علی گڑھ، 1955
2. اُردو افسانہ اور افسانہ نگار، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، دہلی، اگست 1982
3. اُردو افسانہ: روایت اور مسائل، گوپی چند نارنگ، دہلی، 1981
4. اُردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر مہ ناز انور، لکھنؤ، 1985
5. اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، الہ آباد، طبع سوم، 1984
6. ادبی تنقید، ڈاکٹر محمد حسن، لکھنؤ، 1954
7. اُردو فکشن، ڈاکٹر محمد حسن، علی گڑھ، 1972

8. اُردو فکشن، اختر انصاری، دہلی، 1984

9. افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، نئی دہلی، 1982

10. پریم چند--- کہانی کا رہنما، ڈاکٹر جعفر رضا، الہ آباد، 1969

11. پریم چند: فن اور تعمیرِ فن، ڈاکٹر جعفر رضا، الہ آباد، 1977

12. پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، پروفیسر قمر رئیس، علی گڑھ، 1968

13. ترقی پسند تحریک اور اُردو افسانہ ڈاکٹر صادق دہلی طبع اوّل، 1981ء (1936-1954 تک)

14. تلاش و توازن، پروفیسر قمر رئیس، دہلی، 1968

15. تنقیدی تناظر، پروفیسر قمر رئیس، علی گڑھ

16. جدید افسانہ اور اس کے مسائل، وارث علوی، دہلی، 1990

17. داستان سے افسانے تک، وقار عظیم، کراچی، 1960

18. سعادت حسن منٹو حیات اور کارنامے، ڈاکٹر برج پریمی، دہلی، 1986

19. شعر، غیر شعر اور نثر، شمس الرحمٰن فاروقی، الہ آباد، طبع اوّل، 1973

20. معیارِ تنقید، ممتاز شیریں، لاہور، طبع اوّل، 1963

21. نئے ادبی رجحانات، ڈاکٹر اعجاز حسین، الہ آباد، طبع پنجم، 1957

22. کرشن چندر اور ان کے افسانے، اطہر پرویز، علی گڑھ، 1996

23. نمائندہ اردو افسانے، انیس امروہوی، دہلی، 1990

24. کرشن چندر نمبر، بیسویں صدی، دہلی، مئی 1977

25. مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ، ڈاکٹر عائشہ سلطانہ، دہلی، 1995

27. جدید افسانہ اور اس کے مسائل، وارث علوی، دہلی، 1990

28. کہانی کے روپ، قمر رئیس، دہلی، 1992

❒ Prof. Aslam Jamshedpuri
HOD, Urdu, CCS University, Meerut
Mobile: 9456259850
Email: aslamjamshedpuri@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:104-120
Prof. Syed Alim Ashraf Jaisi, Adabi Terjume ke Mashakal: Allama Iqbal ki Shaeri ke Arabi...

سید علیم اشرف جائسی

ادبی ترجمے کے مشاکل

علامہ اقبال کی شاعری کے عربی تراجم کے خصوصی تناظر میں

ترجمہ نگاری ایسا عمل ہے جس میں بڑی ژرف نگاہی اور جگر سوزی مطلوب ہے۔ یہ فن بھی ہے، ذوق بھی ہے اور لیاقت بھی۔ ترجمہ محض الفاظ کے مترادفات فراہم کرنے کا نام نہیں ہے، بلکہ اس میں ایک زبان کو دوسری زبان میں اس طرح منتقل کیا جاتا ہے کہ دونوں زبانوں کی عبارتیں: معنی، مفہوم اور تاثیر میں یکساں ہو جائیں۔ فن ترجمہ میں یہ بات مسلمات میں سے ہے کہ ترجمہ الفاظ اور قواعد کو نقل کرنے کا نام نہیں ہے، بلکہ معنی اور تاثیر کو نقل کرنا ترجمہ کہلاتا ہے۔ اور یہ عمل کثیر الجہات لیاقتوں اور متعدد النوع مہارتوں کا متقاضی ہے۔ اور اس امر میں کوئی شک نہیں ہے کہ ترجمہ ایک اہم اور مقتدر علمی مقصد ہے، اور کسی دوسرے علمی مقصد سے اس کی اہمیت کم نہیں ہے، بلکہ سچ یہ ہے کہ بے کار اور بے فائدہ قسم کی طبع زاد کتابیں لکھنے یا علم کی تکرار (Recycling of Knowledge) کرنے کے مقابلے میں کار آمد اور مفید کتابوں کے ترجمہ کرنا علم کا زیادہ بڑا مقصد اور اس کی زیادہ بڑی خدمت ہے۔

ترجمے کی بنیادی طور پر دو قسمیں ہیں۔ علمی ترجمہ اور ادبی ترجمہ، ادبی ترجمہ ادب کی مختلف اصناف کے ترجمے سے عبارت ہے، اور ہم جانتے ہیں کہ سنجیدہ ادب کی چار قسمیں ہیں۔ شعر، ڈرامہ، افسانہ اور ناول، ان اصناف ادب میں سے کسی کا ترجمہ ادبی ترجمہ کہلاتا ہے۔ ترجمہ ایک دشوار فن ہے، ادب کا ترجمہ دشوارتر، اور شعر کا ترجمہ دشوارترین ہے۔ ان میں سے ہر صنف ادب کے ترجمے کے مخصوص مسائل ہیں۔ ان مسائل سے واقفیت اور ان کے حل سے آگہی کے بغیر اس عمل سے عہد برآ ئی ممکن نہیں ہے۔ اپنی طبیعت میں نسبتا ادق ہونے کے سبب شاعری کا ترجمہ مزید احتیاط کا متقاضی ہے۔ شعر کے

ترجمے میں اس کی ہیئت ،صوتی توازن، معنی اور خیال کو دوسری زبان میں اس طرح منتقل کرنا کہ قاری کے ذہن پر وہی اثرات مرتسم ہوں جو اصل زبان میں اس شعر کو پڑھنے یا سننے سے ہوتے ہیں؛ جوئے شیر لانے سے کم نہیں ہے۔ ہر زبان کی شعری ساخت مختلف ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ معانی واثرات جو ساخت سے متعلق ہیں، انہیں دوسری زبان میں منتقل ہی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ بعض زبانوں میں شاعری کی تقسیم ساخت کے اعتبار سے ہے۔ جیسے ہماری زبان میں اصناف سخن کا تعلق عموماً ساخت وہیئت سے ہے، جیسے: رباعی، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ اور غزل وغیرہ جب کہ عربی زبان میں شاعری کی تقسیم موضوع کے اعتبار سے ہے، جیسے: حماسہ (پرجوش شاعری)، مدح، اور مرثیہ وغیرہ ۔شاعری کے ترجمے کے لیے ترجمہ نگار کو اصل اور ہدفی دونوں زبانوں کی ہیئتوں کا بھرپور ادراک ہونا چاہیے۔ مترجم کو اس کا بھی شعور ہونا چاہیے کہ کس شاعری کا منثور ترجمہ ہو، اور کس کا منظوم، اور اگر منظوم ہو تو معری ہو یا مقفی۔

اس بات کو بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد عنانی، جو عرب کے مشہور اور نظریہ ساز مترجمین میں سے ہیں، لکھتے ہیں کہ: ادبی عمل کے مترجم کو بھی ادیب ہونا چاہیے، کیونکہ اگر مترجم اعلیٰ ادبی ذوق سے متصف نہیں ہوگا تو نہ وہ ادبی نصوص (متون) کو کماحقہ سمجھ سکے گا، اور نہ اسے ادبی انداز میں پیش کرسکے گا، کیونکہ ان کے مطابق مترجم بھی مصنف اور کاتب کے مانند ہوتا ہے، وہ بھی مصنف کی طرح افکار کو الفاظ کا جامہ پہناتا ہے، مصنف کی فکر کو لفظوں میں ڈھالتا ہے۔ اس میں اور اصل مصنف میں صرف فرق یہ ہوتا ہے کہ ادبی مترجم جن افکار کو الفاظ کے سانچے میں ڈھال رہا ہوتا ہے وہ اس کے اپنے افکار نہیں ہوتے ہیں۔[1]

اس نقطہ نظر سے اگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ کسی ادب پارے کے مترجم کا عمل خود اس کے خالق کے عمل سے بھی دشوار ہوتا ہے، کیونکہ ایک مؤلف خود اپنے افکار واحساسات کی تعبیر بیان کرتا ہے اور ایک ایسی زبان میں کرتا ہے جو اس کی اپنی زبان ہے خواہ وہ افکار کتنے ہی پیچیدہ اور دشوار کیوں نہ ہوں۔ جبکہ مترجم کی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ کسی ایسے انسان کی سوچ اور فکر کو جذب کرے جو اس سے متعدد حیثیات سے مختلف ہے، پھر الفاظ، ترکیب، اسلوب، علامات، استعارات، تشبیہات اور تلمیحات کے کثیر الوجوہ معانی اور دلالتوں سے اس معنی اور دلالت کا انتخاب کرے جسے مؤلف نے انتخاب کیا تھا، اور اس سماجی اور تہذیبی پس منظر کو بھی پیش نظر رکھے، جس سے اصل مصنف کی فکر وابستہ ہے۔ ادب پارے کا مترجم کتنا ہی باصلاحیت کیوں نہ ہو دونوں زبانوں کی طبیعت سے کیسا ہی باخبر کیوں نہ ہو لیکن وہ ان تہذیبی

اور تمدنی اختلافات پر قابو نہیں پا سکتا جو کسی بھی ادب پارے کو گہرائی تک متاثر کرتے ہیں۔ استعارات اور تلمیحات وغیرہ کا تعلق ایک مخصوص تہذیبی و ثقافتی پس منظر سے ہوتا ہے، اور ان پر مشتمل ادب پارے بالخصوص اشعار کے ترجمے کا حق ادا ہی نہیں ہوسکتا ہے۔ تلمیح کی مثال میں اقبال کا یہ شعر پیش کیا جا سکتا ہے۔

کشتیٔ مسکین و جان پاک و دیوار یتیم   علم موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش 2

ظاہر ہے کہ کم از کم اس شعر کا منظوم ترجمہ تو بالکل نہیں کیا جا سکتا۔ ایسے ہی وہ اشعار جن کی بنیادی خوبی صوتی آہنگ، ردم یا ایقائیت ہو، ان کا ترجمہ بھی بے حد دشوار ہوتا ہے۔ مثلاً یہ شعر:

تھمتے تھمتے تھمیں گے آنسو   رونا ہے کوئی ہنسی نہیں ہے

کسی کام کی دشواری کی تعبیر یوں کرنا کہ یہ کوئی ہنسی نہیں ہے۔ اس میں کئی لسانی اور بلاغی پہلو ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی صنعت تضاد کا خوبصورت استعمال ہے لفظی صنعت ہونے کی حیثیت سے جس کو کسی بھی زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں ہے۔ ثقافتی پس منظر کا اختلاف بھی ادب پارے بالخصوص شعر کے ترجمے میں بڑی رکاوٹ ہوتا ہے، ایک مخصوص ثقافتی پس منظر میں کوئی شعر جو تاثیر مرتب کرتا ہے کسی ایسی زبان میں اس کا ترجمہ جو ثقافتی طور پر اس سے مختلف ہے دائمی قید بعبور دریائے شور کے مترادف ہے۔ اکبر الہ آبادی کے اس شعر کا لطف اٹھائیے، اور غور فرمائیے کہ اگر اس شعر کو عربی میں ترجمہ کر دیا جائے تو اس کا کیا حشر ہوسکتا ہے۔

قصہ منصور سن کر بول اٹھی وہ شوخ مس
کیسا احمق لوگ تھا پاگل کو پھانسی کیوں دیا

بعض مخصوص ثقافتی اور تہذیبی پس منظر رکھنے والے الفاظ کا صحیح ترجمہ ممکن ہی نہیں ہے مثلاً عربی کا لفظ 'شماتت' ہے دنیا کی کسی زبان میں اس کا ترجمہ نہیں کیا جا سکتا ہے سوائے ان زبانوں کے جنہوں نے اس عربی لفظ کو اس کے تمام معنوی ابعاد کے ساتھ قبول کیا ہے۔ اس طرح 'عتاب' لفظ کی دلالتوں اور معانی کو عربی' فارسی اور ترکی کے علاوہ کسی زبان میں منتقل نہیں کیا جا سکتا ہے۔ زبان و بیان کے تمام ہتھیاروں سے مسلح ہونے کے باوصف اگر مترجم یا ترجمہ نگار شاعری کے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر سے پوری طرح واقف نہیں ہے تو ترجمے کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ اگر کسی ادب پارے کے ترجمے میں اصل اور ہدفی زبانیں ایک ہی لسانی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں، یا اس کی کسی ایک لسانی فرع کے تحت آتی ہیں، تو

ترجمہ قدرے آسان ہوتا ہے، اور یہ آسانی ثقافتی اور لسانی قربت کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اس کی مثال میں عمر خیام کی رباعیات کے ترجموں کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ عربی میں اس کا ترجمہ احمد رامی نے کیا ہے۔3 یہ ترجمہ اصل اور ہدف زبانوں کے تہذیبی اور لسانی قربت کے سبب یوروپین زبانوں میں کیے گئے رباعیات کے تمام ترجموں کے مقابلے میں اصل سے زیادہ قریب ہے، اور اس کے برخلاف جیرالڈ (Edward Fitz Gerald) کے انگریزی ترجمے کو پیش کیا جاسکتا ہے، ان کی علمیت اور ترجمہ نگاری کی مہارت رامی کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے، لیکن ثقافتی بعد نے ان کے ترجمے کو اصل سے خاصہ دور کردیا ہے، یہاں تک کہ مشہور ہے کہ جیرالڈ کے ترجموں میں خیام سے زیادہ خود جیرالڈ کی شخصیت منعکس ہوتی محسوس ہوتی ہے۔4

ثقافتی اختلاف ترجمہ نگاروں کے سامنے بسا اوقات ایسی دشواریاں پیدا کرتا ہے جن کا حل ممکن ہی نہیں ہے، چونکہ ہر زبان میں اپنے مخصوص تشبیہات، استعارات، مجاز اور کنائے ہوتے ہیں، جن سے ہدفی زبان کے قاری واقف ہی نہیں ہوتے ہیں، بلکہ وہ ہدفی زبان میں اصلاً ہوتے ہی نہیں ہیں لہٰذا مترجم ایسی صورتحال میں ''نہ جائے رفتن نہ پائے ماندن'' کی کیفیت سے دوچار ہوجاتا ہے، اور اسے ترجمہ نگار کے بجائے ترجمان بننا پڑتا ہے۔ میر انیس کے اس شعر میں مشبہ بہ کو ملاحظہ کیجئے جو شاید دنیا کی کسی زبان میں نہیں پایا جاتا ہے بلکہ شاید اودھ کو چھوڑ کر ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں بھی معروف نہیں ہے۔

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعف پیری نے
چنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو 5

اس شعر کی ساری خوبی ایک تشبیہ میں پنہاں ہے جس میں مشبہ ہاتھوں کی جھریاں ہیں، اور مشبہ بہ ململ کے بنے ہوئے لکھنوی کرتوں کی آستینوں کی چنن یا سلوٹیں ہیں۔ اور بھلا اس شعر سے وہ لوگ کیسے لطف اندوز ہوسکتے ہیں جو اس مشبہ بہ (لکھنوی کرتوں کی چنن) سے اصلا واقف ہی نہیں ہیں۔

ثقافتی دوری اور تہذیبی بعد بہت سے لسانی اور صوتی مسائل کو بھی جنم دیتا ہے۔ یہ تہذیبی اختلافات ترجمے کے باب میں کیسے کیسے گل کھلاتے ہیں کہ صورتحال کبھی کبھی لطیفہ بن جاتی ہے، اس کی ایک مثال مشہور عرب واعظ اور ایک بیسٹ سیلر عربی کتاب ''لاتحزن'' (غم نہ کر) کے مصنف شیخ عایض القرنی کا یہ شعر ہے، افغانستان کے گلبدن حکمت یار کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

حَيوا الجهاد فذكره يشجيني　　　وأخص حكمت يار قلب الدين

آماله ضربُ الجماجمِ فی الردیٰ　　　سماہ مادحُہ صلاحَ الدین 6

لفظ گلبدن کا ''قلب الدین'' میں تبدیل ہونا ایک دلچسپ لسانی مسئلہ ہے۔اصل فارسی لفظ گل بدَن ہے۔جسے عام طور پر افغانستان میں گل بدِن دال کے زیر کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔دوسری طرف یمن کے بعض قبائل قاف کو گاف کی آواز کے ساتھ پڑھتے ہیں، وہ لوگ قل کو گل اور قلب کو گلب کہتے ہیں لہٰذا جب ایک عربی نے گل بدن سنا تو اپنے لحاظ سے تلفظ کو صحیح کرتے ہوئے گاف کو قاف کردیا، چناچہ گل بدن قل بدن ہوگیا اور دال کے زیر کے ساتھ یا کا لگ جانا ایک صوتی تقاضہ ہے نتیجے میں قل بدین اور پھر اگلے مرحلے میں قلب دین اور چونکہ اس قسم کی ترکیب میں مضاف الیہ پر عموما الف لام آتا ہے لہٰذا اس طرح چند مراحل میں لفظ گلبدن قلب الدین ہوگیا۔ایک عربی نے اس شعر کی مزید اصلاح کرتے ہوئے لکھا کہ یہ ''قلب الدین'' یا گل بدین نہیں بلکہ ''اناء الورد'' یعنی گلاب دان ہے۔

ادب بطور عام اور شاعری بطور خاص لفظ کی صنعت گری کا نام بلیغ عرب جاحظ متوفی 868ء تو اس حد تک چلے گئے کہ: ''المعانی مطروحة علی الشوارع '' یعنی معانی تو سڑکوں پر پڑے ہوئے ہوتے ہیں جن کو ہر شخص جانتا ہے، ادب اور شاعری ان معانی کو الفاظ کا قالب دینا ہے۔7 ابن خلدون نے اسی بات کو پانی اور اس کے ظروف و برتنوں کے ذریعے بیان کیا ہے، ان کے نزدیک الفاظ ظروف کے مانند ہیں اور معانی مثل پانی ہیں، پانی ایک ہی ہوتا ہے لیکن ظروف کے بدلنے سے اس کی قدر و قیمت بدلتی رہتی ہے۔8

لفظی صنعتوں جیسے جناس وغیرہ کو کسی دوسری زبان میں کیسے منتقل کیا جاسکتا ہے؟۔مثلاً مندرجہ ذیل شعر کی ساری خوبصورتی صنعت جناس یا تجنیس کے سبب ہے۔اسے کسی اور زبان میں کسی طرح بھی منتقل نہیں کیا جاسکتا ہے۔

ہمدم کے لیے ہم دم سے گئے　　　ہمدم کی قسم ہمدم نہ ملا
مرہم کے لیے مرہم بھی گئے　　　مرہم کی قسم مرہم نہ ملا

اہل علم نے بہت سارے ایسے اصول وضوابط بنائے ہیں جن کی رعایت کرنے سے ترجمہ نگار کے لیے غلطی کا امکان کم سے کم رہ جاتا ہے، اور بلا شبہ یہ اصول طویل فکری جدوجہد اور عملی تجارب کا

نتیجہ ہیں، اوران کی رعایت بہت سی غلطیوں سے بچنے میں معاون و مدد گار بھی ہوتی ہے، لیکن شعور کی تہیں اوراحساسات کی لہریں لامحدود ہیں اورانہیں محدوداصول وضوابط سے منضبط یا کنٹرول نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اصل نص یا متن اور ترجمہ شدہ نص یا متن میں ہر دو فکری اور لسانی سطح پر مکمل تطابق کبھی بھی نہیں پایا جاتا ہے، بلکہ ایک ہی ادبی نص یا متن کے دو ترجمے بھی باہم مختلف ہوتے ہیں۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ کوئی ترجمہ تمام جہتوں سے مکمل نہیں ہوتا ہے، اور مترجم کی شخصیت کی جھلک اس میں ضرور نظر آتی ہے، ایسی جھلک جس سے اصلی نص خالی ہوتی ہے۔اور ترجمہ شدہ نص ان تہذیبی عناصر اور تاثیرات سے خالی ہوتی ہیں جن سے اصلی نص متصف ہوتی ہے۔

ادبی اصناف کے ترجمے کے لیے کم ازکم چار قسم کی مہارتوں اور صلاحیتوں کی ضرورت ہوتی ہے۔9

1. اصل زبان کے نصوص کو سمجھنے کی مہارت: اصل زبان کے نص یا نصوص کی قرأت سے ہی ترجمے کا عمل شروع ہوجاتا ہے اور یہ پہلا ترجمہ عقل کی زبان میں ہوتا ہے جس زبان کے بارے میں اب بھی انسان بہت کم جانتا ہے۔
2. اصل زبان کے مقابلے میں ہدفی زبان کے الفاظ اور ان کے مترادف تلاش کرنے کی صلاحیت: ادبی ترجمہ میں اس مہارت کی بڑی اہمیت ہے۔ترجمہ شدہ نص کی ضرورت اور مناسبت سے لغت اور قوامیس کا انتخاب کرتا ہے ان میں یک لسانی لغات بھی ہوتے ہیں اور کثیر لسانی لغات بھی ہوتے ہیں، یک لسانی لغات کے ذریعہ ہم اصل زبان میں کسی مخصوص لفظ کے معانی کا تعین کرتے ہیں جب کہ دولسانی لغات کا استعمال ہدفی زبان میں اس کے مترادفات تلاش کرنے میں معاون ہوتا ہے۔
3. تجزیہ اور تحلیل کی مہارت: یہ مہارت ادبی ترجمہ نگاری کی روح ہے۔ یہ تحلیل کلی بھی ہوتی ہے اور تفصیلی بھی۔اس کے لیے اصل نصوص یا متون کا بار بار مطالعہ کرنا پڑتا ہے تاکہ اس کی روح تک پہنچا جاسکے اور مصنف کے مطالب ومقاصد کو سمجھا جاسکے۔اس مہارت میں الفاظ کے باہمی ربط کو جاننے کی کوشش ہوتی ہے اور افکار کی منطقیت کا احاطہ کیا جاتا ہے۔
4. تعبیری اور انشائی مہارت: اصل نص یا متن کی فکری اور لغوی دلالتوں کو اچھی طرح سمجھنے کے بعد اس کو اسی طرح تعبیر کرنے کی ضرورت ہوتی ہے، اور اس مہارت کے ضمن میں ہر مترجم کو ہدفی یا

مترجم الیہ زبان پر پوری قدرت اوراس میں افکار کوڈھالنے کی مکمل صلاحیت درکار ہوتی ہے۔

ان مہارتوں کے باوجود ادبی ترجمے میں کچھ ایسی رکاوٹیں ہوتی ہیں جو بالکل صحیح یا قریب بہ صحیح ترجمے کے عمل میں رکاوٹ ہوتی ہیں۔ ان میں سب سے بڑی رکاوٹ زبان دانی ہے، اصل یا ہدفی زبانوں میں سے غالبًا ایک ہی زبان مترجم کی مادری زبان ہوگی، جب کہ دوسری زبان میں اس کی صلاحیت مادری زبان سے کم ہوگی۔ لسانی خاندان کے اعتبار سے یہ دونوں زبانیں جتنا دور ہوں گی اسی قدر ترجمے کا عمل بھی دشوار ہوگا۔ جس کی طرف اشارہ ہو چکا ہے۔ ادب کی صنف اوراس کا معیار بھی دشواریاں پیدا کرتا ہے مثلاً شاعری میں دیکھیں تو مزاحیہ اور تفریحی شاعری کا ترجمہ نسبتاً آسان ہوگا، بشرطیکہ وہ شاعری بہت گہرے لسانی اور ثقافتی اشاروں اور علامتوں ،استعارات اور تلمیحات پر مشتمل نہ ہو۔ سنجیدہ شاعری کا ترجمہ نسبتاً دشوار ہوگا۔ اس طرح مقفی شاعری کے مقابلے میں آزاد شاعری کا ترجمہ کسی قدر آسان ہوگا، اور جو شاعری جس قدر ابداعی اور جدت پسندی سے متصف ہوگی اس کا ترجمہ اسی قدر مشکل ہوگا، اور جس میں ابداعی عنصر جتنا کم ہوگا اس کا ترجمہ اتنا ہی آسان ہوگا۔ اصل نص کا تاریخی بُعد بھی ترجمے کی ایک دشواری ہوتی ہے، اوراس بات کا لحاظ رکھنا بے حد ضروری ہوتا ہے، اور اصل زبان کے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر سے پوری طرح واقفیت کے بغیر اس رکاوٹ کو دور نہیں کیا جاسکتا ہے۔

ان نظریاتی مَباحث کی تطبیق کے لیے آیئے کلام اقبال کے عربی ترجموں کے کچھ نمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ علامہ اقبال کا مشہور شعر ہے:

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے　　　مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہے آفاق [10]

عبداللہ عزام سابق سفیر مصر برائے پاکستان جو نہ صرف اردو و فارسی کے اچھے عالم تھے بلکہ خود ایک بڑے ادیب و مفکر تھے۔ انہوں نے اس شعر کا ترجمہ یوں کیا ہے:

اِنما الکافرُ حیران　　　لـه الآفـاقُ تیـه

وأری المومنَ کونا　　　تـاهتِ الآفـاقُ فیـه [11]

اس کا سیدھا ترجمہ ہے کہ: ''کافر آفاق میں گم ہوتا ہے اور مومن وہ عالم ہے جس میں آفاق گم ہوجاتا ہے''۔ اقبال نے کافر و مومن کا صرف یہ وصف نہیں بیان کیا تھا بلکہ اس وصف کو انہوں نے دونوں کی باہم شناخت قرار دیا تھا، اور یہی چیز اس شعر کا بنیادی عنصر ہے جو ترجمے میں وزن کی پابندی اور

قافیہ بندی کا شکار ہو گیا۔

جواب شکوہ کا ایک بند ہے:

واعظ قوم کی وہ پختہ خیالی نہ رہی   برق طبعی نہ رہی شعلہ مقالی نہ رہی
رہ گئی رسم اذاں روح بلالی نہ رہی   فلسفہ رہ گیا تلقین غزالی نہ رہی
مسجدیں مرثیہ خواں ہیں کہ نمازی نہ رہے   یعنی وہ صاحب اوصاف حجازی نہ رہے [12]

ان تین شعروں کو عربی کے نامور ادیب اور علامہ اقبال کی شاعری کے سب سے مستند مترجم اور خود عربی زبان کے بے حد بلند پایہ شاعر شیخ صاوی علی محمد شعلان (متوفی 1982) نے مندرجہ ذیل پانچ شعروں میں یوں ترجمہ کیا ہے:

أرى التـفـكـرَ أدركـه خـمـولٌ   ولـم تبـقَ الـعزائـمُ فـى اشتعـالِ
وأصبـح وعـظُكـم مـن غيـر نـورٍ   ولاسِـحُـرٌ يُـطِـلُّ مِـنَ الُـمَـقَـالِ
وعـنـدَ الـنَّـاسِ فلسفةٌ و فـكـرٌ   ولٰـكِـنُ أيـنَ تـلـقيـنُ الـغـزالِـي
و جَـلُـجَـلَـةُ الأذانِ بِـكُـلِ حَـيٍّ   ولـكـن أيـنَ صـوتٌ مـن بِـلالِ
مَـنَـائِـرُ كُـم عَـلَـتُ في كُلِّ سـاحٍ   و مسـجـدُ كُـم مـن الـعُـبَّـادِ خَـال [13]

"و مسجد کم من العباد خال" (تمھاری مسجدیں عبادت گزاروں سے خالی ہیں) اور "مسجدیں مرثیہ خواں ہیں کہ نمازی نہ رہے" ان دونوں مصرعوں کے بلاغی فرق کو آسانی سے محسوس کیا جا سکتا ہے، اقبال کے پہلے شعر کا ترجمہ شیخ صاوی نے دو اشعار میں کیا ہے، امانت علمی کی رعایت میں ان دونوں کا ترجمہ خود نہ کر کے گوگل ٹرانسلیٹ سے مدد لی، تو یہ ترجمہ سامنے آیا: (میں دیکھتا ہوں کہ سوچ سست ہو گئی ہے، اور عزائم میں جوش باقی نہیں ہے، تمھاری تبلیغ (وعظ) روشنی کے بغیر ہو گئی ہے اور (اس کے) مضامین سے کوئی جادو ظاہر نہیں ہوتا ہے)۔ اس ترجمے سے قطع نظر عربی زبان میں یہ دونوں شعر بے حد پر تاثیر، معنی خیز اور وجد آفریں ہیں، لیکن اس کے باوصف یہ 'واعظ قوم، پختہ خیالی، برق طبعی، شعلہ مقالی' جیسی تراکیب کی دلالتوں اور معنوی ابعاد سے خالی ہے۔ یعنی عربی کے یہ دونوں اشعار اپنی تمام ترلسانی اور معنوی خوبیوں کے باوجود اقبال کی شعلہ مقالی کا احاطہ نہیں کر سکے ہیں۔ شکوہ کا ایک بند ہے:

پر تیرے نام پہ تلوار اٹھائی کس نے   بات جو بگڑی ہوئی تھی وہ بنائی کس نے

تھے ہمیں ایک تیرے معرکہ آراؤں میں　　خشکیوں میں کبھی لڑتے کبھی دریاؤں میں
دیں اذانیں کبھی یوروپ کے کلیساؤں میں　　کبھی افریقہ کے تپتے ہوئے صحراؤں میں
شان آنکھوں میں نہ جچتی تھی جہانداروں کی　　کلمہ پڑھتے تھے ہم چھاؤں میں تلواروں کی 14ؔ

شیخ صاوی شعلان نے ان اشعار کو عربی کے قالب میں اس طرح ڈھالا ہے:

مَنْ ذَا الَّذي رفعَ السيوفَ لِيَرْ　　فَعَ اسمَکَ فوْقَ هَامَاتِ النُّجُومِ مَنارَا
كُنَّا جبَالاً فِي الْجِبَالِ وَ رُبَّمَا　　سِرْنَا عَلَى مَوجِ الْبِحَارِ بِحَارَا
بِمَعَابِدَ الْأَفْرَنْج كانَ أذاننَا　　قبلَ الْكتَائِبَ يَفْتَحُ الأمْصَارَا
لم تنسَ اِفريقيةٌ: صَحْرَاؤُها　　سَجَدَاتِنَا وَالأرضُ تَقْذِفُ نَارَا
وَكَأنَّ ظِلَّ السَّيْفِ ظِلُّ حَدِيْقَةٍ　　خَضْرَاءَ تُنْبِتُ حَولَنَا أَزْهَارَا
لَمْ نَخْشَ طاغُوتًا يُحَارِ بُنَاوَلَوْ　　نَصَبَ الْمَنَايَا حَوْلَنَا أَسْوَارَا
ندعُو جهاراً لا اَلَهَ سِوَى الَّذِي　　صَنَعَ الْوُجُودَ وَ قَدَّرَ الأَقْدَار 15ؔ

بلاشک وشبہ عربی کے یہ اشعار شیخ صاوی شعلان کی عربی زبان وشاعری پر غیر معمولی قدرت کی دلیل ہیں، یوٹیوب پر اس کے لاکھوں سامعین وقارئین اس کے گواہ ہیں، اور شاید یہ ترجمہ شدہ اشعار اپنی اصل سے بھی کئی گنا زیادہ سنے اور پڑھے گئے ہوں، اور اصل سے زیادہ مقبول ہوں گے، لیکن اگر ہم ان ترجمہ شدہ اشعار میں غور کریں تو پائیں گے کہ کئی اصل مفاہیم ترجمہ ہونے سے رہ گئے ہیں، جب کہ کئی ایسے دوسرے مفاہیم ترجمے میں درآئے ہیں جن کا اردو اصل میں سراغ نہیں ملتا ہے۔ آگے کا ترجمہ اصل سے اور بھی دور ہو گیا ہے اور اس کا سبب ترجمے کی مجبوری بھی ہے اور شعری ضرورت بھی ہے۔ مصرعہ: بات جو بگڑی ہوئی تھی وہ بنائی کس نے، کا سرے سے ترجمہ ہوا ہی نہیں، دوسرے شعر کی جگہ جو ترجمہ ہے اسے آسان اردو میں اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے کہ: ''ہم پہاڑوں میں پہاڑ کی مانند تھے اور شاید ہم سمندر کی موجوں میں سمندر ہی کی طرح چلے''۔ اس میں اردو مصرعہ: تھے ہمیں ایک ترے معرکہ آراؤں میں، کا کوئی اثر نظر نہیں آتا ہے۔ اسی طرح تقریبا ہر شعر میں فکری حذف واضافہ پایا جاتا ہے۔

شکوہ میں ہے:

ہم جو جیتے تھے تو جنگوں کی مصیبت کے لیے　　اور مرتے تھے ترے نام کی عظمت کے لیے

تھی نہ کچھ تیغ زنی اپنی حکومت کے لیے   سر بکف پھرتے تھے کیا دہر میں دولت کے لیے
قوم اپنی جو زر و مال جہاں پر مرتی   بت فروشی کے عوض بت شکنی کیوں کرتی 16

شیخ صاوی شعلان نے ان تین اشعار کا ترجمہ چار مصرعوں میں کیا ہے، فرماتے ہیں:

وَرَؤُ سُنَا يَارَبِّ فوقَ أكُفِّنَا   نَرجُو ثَوابَکَ مَغنمًا وَجوارَا
کُنَّا نَرَی الأصنَامَ مِنْ ذَهَبٍ فَنَه   دِمُهَا وَ نَهدِمُ فَوقَهَا الکُفَّارَا 17

ان چار مصرعوں کا سادہ سا ترجمہ یوں کیا جا سکتا ہے کہ: ''اے ہمارے رب ہم اپنے سر ہتھلیوں پر لیتے تھے اور ہم بطور غنیمت آپ کے ثواب اور آپ سے قربت کے طالب ہوتے تھے۔ اور ہم سونے کے بتوں کو دیکھتے تھے تو انہیں اور ان کے ساتھ کفار کو بھی ڈھا دیتے تھے۔'' ظاہر ہے کہ یہ ترجمے اصل سے کافی دور ہیں۔ بانگ درا کے ایک دوسرے ترجمہ نگار جلال سعید حفناوی ہیں جنھوں نے اس دیوان کا منثور ترجمہ کیا ہے، اگر چہ وہ ان منظوم ترجموں کے مقابلے میں اصل سے کافی قریب ہے لیکن تاثیر وحرارت سے خالی ہے، جواب شکوہ کے جو پہلے تین شعر گزرے ہیں (واعظ قوم ۔۔۔) حفناوی نے ان کا یہ ترجمہ کیا ہے:

> ''لم يعد واعظ القوم ناضجَ الفكر، ،لم يعد لديه بريق الطبع، ولا حماس الخطابة،وكل ما بقى لديكم هو طريقة رفع الأذان، و قد ذهبت روح بلال،وبقيت الفلسفة و غابت عنكم تعاليم الغزالي۔ المساجد يرثي لحالها من عدم وجود المصليين، ولم يعد بينكم أصحاب الأوصاف الحجازية''18

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ادب پارے کا ترجمہ منظوم ہو یا منثور کسی نہ کسی علت اور نقص سے خالی نہیں ہے، ادبی ترجمے کی انھیں دشواریوں کے پیش نظر مولانا سید ابوالحسن علی ندوی نے اقبال کے سب سے مشہور ترجمہ نگار اور کے فکر وفلسفے کے عرب میں سب سے بڑے داعی و ناشر عبدالوہاب عزام کے بارے میں نقوش اقبال میں لکھا ہے کہ: ''ان جیسے آدمی کے لیے جو عربی کا ادیب اور فارسی کا زبان داں ہے، یہ مناسب تھا کہ وہ فکر اقبال کو ہضم کر کے پھر اسے عربی نثر کا جامہ پہناتے۔''19

لیکن خود مولانا نے روائع اقبال میں جو ترجمے کیے ہیں وہ ترجمے کی حدوں سے نکل کر ترجمانی

کی حدود میں داخل ہوگئے ہیں۔اور شیخ علی طنطاوی جن کی خواہش پر مولانا ندوی نے روائع اقبال تصنیف کی تھی انہوں نے بھی شکایت کی کہ: میں نے آپ سے ترجمے کی فرمائش کی تھی ترجمانی کی نہیں۔اور واقعہ بھی یہی ہے اگر آپ روائع اقبال میں شامل مولانا کے ترجموں کو ملاحظہ کریں تو یہ امر صاف ظاہر ہے کہ وہ اقبال کے اشعار کے نہیں افکار کے ترجمے ہیں، بلکہ بسا اوقات مترجم کے افکار بھی اس میں شامل ہوگئے ہیں۔نظم ''مسجد قرطبہ'' میں اقبال فرماتے ہیں کہ:

اے حرم قرطبہ ! عشق سے تیرا وجود عشق سراپا و دوام جس میں نہیں وقت و بود
رنگ ہو یا خشت وسنگ چنگ ہو یا حرف وصوت معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود
قطرہ خون جگر سل کو بناتا ہے دل خون جگر سے صدا سوز و سرور و سرود 20؎

مولانا ندوی ان اشعار کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

تـديـن أيُّهَـا الـمَسجِدُ العَظِيمُ ! في وجُودِکَ لِهَذَا الحُبِّ الُبَرِئ ' ولِهَـذِهِ العَـاطِـفَةِ الُقَـوِيَّةِ التـي كُتِـبَ لَهَـا الُخُلُود،فهي لا تَعرِفُ الـزَّوالَ والانقِرَاضَ، اِنَّ البَدَائِعَ الفَنِّيَّةَ اِذَا لَم تُرَا فِقُهَا العَاطِفَة وَلَم يَسُقِهَا دمُ القَلُبِ . الحُبُّ . أصُبَحَتُ مَصنُوعَاتٍ سطحيِّةٍ مِنُ لَونٍ أَو قِـرُمِيـدٍ أو حـجـرٍ أولـفـظةٍ أو كتابةٍ أو صوتٍ لاحياةَ فيها ولا روحَ ، اِنَّ الـمُـعـجزَاتِ الفَنِّيَّةَ لا تَعِيشُ اِلابالحُبِّ هَوُالَّذِي يُفَرِّقُ بينَ قِطعَةٍ مِنَ الُحَجرِ، وَقَلبٍ خفَّاقٍ حَنُونٍ للبشرِ، فَاِذا فاضَتُ مِنهُ قَـطـرَـةُ عـلىَ الُحِجارَةِ الصَّمَّاءِ خَفقَتُ وعَاشَتُ واِذاتَجَرَّدَتُ مِنهُ القُلُوبُ الانِسانِيَّةُ جَمَدَتُ وَ مَاتَتُ " 21؎

عربی کی یہ عبارت بلاشبہہ فنی نثر کا ایک شاہکار ہے لیکن اس پر ترجمے کا اطلاق بے حد دشوار ہے،اور یہ ترجمے کے مقابلے میں شرح سے زیادہ قریب ہے۔اس عبارت کے ترجمے کے لیے جب گوگل سے رجوع کیا تو اس کا اردو ترجمہ نہ صرف غیر واضح بلکہ بڑی حد تک غیر مفہوم بھی نکلا، گوگل کے اردو ترجمے کے نقص اور اس کی دشواریوں سے اہل علم خوب واقف ہیں جبکہ اسی عبارت کا ہندی اور انگریزی میں ترجمہ واضح بھی ہے اور پوری طرح سے مفہوم بھی ہے، یہ امر خود بھی ایک لمحہ فکریہ ہے۔بہر کیف یہاں تطبیق کے

لیے اس عبارت کا اردو اور انگریزی دونوں زبانوں ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے، اردو ترجمہ راقم السطور کا ہے اور انگریزی ترجمہ گوگل سے ماخوذ ہے، تا کہ جو قارئین حضرات عربی زبان سے واقف نہیں ہیں وہ بھی اصل اور ترجمے کے فرق سے آگاہ ہو سکیں۔

1. اردو ترجمہ

"اے عظیم مسجد! تو اپنے وجود میں اس معصوم محبت اور قوی جذبے کی قرضدار ہے جو دائمی وسرمدی ہے جو زوال وفنا سے آشنا نہیں ہے۔ اگر فنکارانہ اختراعات کو جذبوں کا ساتھ نہ ملے اور اسے خون دل (محبت) سے سیراب نہ کیا جائے تو وہ رنگ، اینٹ، پتھر، لفظ تحریر اور آواز کے ایسے سطحی نمونے بن جاتے ہیں جن میں نہ زندگی ہوتی ہے اور نہ روح۔ فنی معجزات صرف محبت سے دوام پاتے ہیں اور صرف جذبہ و اخلاص سے قائم رہتے ہیں۔ محبت ہی ہے جو پتھر کے ایک ٹکڑے اور انسانیت سے محبت کرنے والے دھڑکتے دل کے درمیان فرق کرتی ہے۔ اگر محبت کا ایک قطرہ گونگے پتھر پر گرتا ہے تو وہ دھڑکنے لگتا ہے اور زندہ ہو جاتا ہے، اور اگر انسانی دل بھی اس سے خالی ہو جائیں تو وہ جامد ہو جاتے ہیں اور مر جاتے ہیں۔"

2. گوگل کا انگریزی ترجمہ

"You, the Great Mosque, owe your existence to this innocent love, and to this strong emotion for which immortality is written, it does not know ephemeral and extinction.

Artistic works, if they are not accompanied by passion and not watered by the blood of the heart, love, have become superficial artifacts of color, brick, stone, word or writing or a voice in which there is no life or soul, and that artistic miracles do not live except with love and are based only on passion and sincerity, and love is the one that differentiates between a piece of stone and a beating heart, tender for humans.

If a drop of it overflows on the deaf stones, it beats and lives, and if human hearts are stripped of it, they froze and died."

اس تطبیقی مطالعے سے یہ امر پوری طرح سے واضح ہو جاتا ہے، اور یہ حقیقت مکمل طور پر عیاں

ہوجاتی ہے کہ ادبی ترجمہ وہ مقصد ہے جس کی حصولیابی تقریبا ناممکن ہے۔ یہ بات پیش نظر رہے کہ مصدر (اردو) اور ہدف (عربی) دونوں زبانوں پر مولانا ندوی کی غیر معمولی گرفت اور قدرت ہر بیان سے مستغنی ہے، بلکہ اگر یہ کہا جائے تو خلاف واقعہ نہیں ہوگا کہ ان دونوں زبانوں پر بیک وقت ایسا دسترس رکھنے والی کوئی دوسری شخصیت نہیں ہے، یا کم از کم ہمیں معلوم نہیں ہے۔اس پر مستزاد یہ کہ لسانی، ثقافتی، تہذیبی ،فکری اور جذباتی اعتبار سے بھی وہ اقبال کے تمام مترجمین کے مقابلے میں ان سے زیادہ قریب تھے۔اگر ایسی شخصیت کا ترجمہ ترجمانی قرار پائے ،اور فکر اقبال کی شرح بن جائے ،تو اس سے ادبی ترجمے کی دشواریوں اور صعوبتوں کو سمجھا جاسکتا ہے۔

ایک فارسی نمونے کو بھی مطالعے کا حصہ بناتے ہیں۔ڈاکٹر اقبال سیدہ فاطمہ زہرا کا وصف و مقام بیان کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ:

مریم از یک نسبت عیسی عزیز
از سہ نسبت حضرت زہرا عزیز
نور چشم رحمت العالمین
آں امام اولین و آخریں
بانو آں تاجدار ھل آتی
مرتضی مشکل کشا شیر خدا
مادر آں مرکز پرکار عشق
مادر آں کاروان سالار عشق 22

شیخ صاوی شعلان نے ان اشعار کو اس طرح ترجمہ کیا ہے:

نَسَبُ الْمَسِيحِ بَنَى لِمَرْيَمَ سِيرَةً بَقِيَتْ عَلَى طُولِ الْمَدَى ذِكْرَ اهَا
وَالْمَجْدُ يُشْرِقُ مِنْ ثَلاثِ مَطَالِعَ فِي رَوضِ فَاطِمَةَ فَما أعلاَهَا
هِيَ بِنْتُ مَنْ هِيَ زَوجُ مَن هِيَ أُمُّ مَنْ مَنْ ذَا يُدانِي فِي الْفِخَارِ أَبَاهَا
هِيَ وَمْضَةٌ مِنْ نُورِ عَيْنِ الْمُصطَفَى هَادِي الشُّعوبِ إِذا تَرُومُ هُداها
وَلِزَوجِ فَاطِمَةَ بِسُورَةِ هَلْ أَتَى تَاجٌ يَفُوقُ الشَّمْسَ عِندَ ضُحاها

فِي رَوضِ فاطمةَ نَمَا غُصنَانِ لَمْ يُنجِبْهُمَا فِي النَيِّرَاتِ سِوَاهَا
فَأَمِيرُ قَافِلةِ الْجِهَادِ وَ قُطْبِ ذَا ئِرَةِ الْوِئَامِ ابْنُاهَا

عربی زبان کا ذوق رکھنے والا جب صاوی شعلان کے ان مترجم اشعار کو بڑھتا ہے، تو وہ زبان وبیان پر ان کے بے مثال قدرت کا اعتراف کیے بغیر نہیں رہ سکتا ہے۔عربی کے یہ اشعار سلاست سادگی اوراثر آفرینی کا اعلیٰ نمونہ ہیں اور اگر یہ کہا جائے تو ناروانہ ہوگا کہ اس ترجمے کے بعض اشعار اپنی بلاغت اوراپنے فنی جمال میں اصل پر بھی فوقیت لے گئے ہیں۔مثلاً یہ شعر

والمجد يشرق من ثلاث مطالع
فی مهد فاطمة فما أعلاها!

اس شعر میں شیخ صاوی نے استعارہ مکنیہ کی مدد سے جس خیالی صورت کی تشکیل کی ہے، اور سیدہ فاطمہ کے مقام ومرتبے کے بیان کے لیے جن خوبصورت الفاظ کے ساتھ صیغہ تعجب کا استعمال کیا ہے۔وہ اقبال کے سادہ شعر سے کہیں بلند ہے۔اس بات کو اقبال نے انتہائی سادہ انداز میں اورایک تاریخی اورعلمی واقعے کے طور پر بیان کیا ہے۔لیکن بایں ہمہ یہ کہنا مشکل ہے کہ شیخ صاوی نے حق ترجمہ کو کما حقہ ادا کیا ہے، نہ صرف یہ کہ کلام اقبال میں کئی نئے عناصر کا اضافہ کر دیا ہے بلکہ اس میں موجود کئی عناصر ترجمے میں جگہ نہیں پا سکے ہیں۔چند مثالیں ملاحظہ کریں:

1. اقبال نے سیدہ فاطمہ کو ''رحمت العالمین ﷺ کی آنکھوں کا نور'' قرار دیا ہے مترجم نے وزن کی ضرورت کے پیش نظر اس میں ایک اضافت اور بڑھادی اور ترجمہ: ''مصطفیٰ کی آنکھ کے نور کی چمک'' کے ذریعے کیا ہے۔
2. اقبال نے حضور ﷺ کا وصف ''رحمت العالمین اور امام اولین وآخرین'' لکھا ہے، جبکہ مترجم نے اس کی جگہ ''رہنمائی چاہنے والی قوموں کا ہادی'' لکھا ہے۔جبکہ یہ پورا مفہوم اقبال کے کلام میں سرے سے ہے ہی نہیں، امام اولین وآخرین کو اس طرح نظم کیا ہے کہ: یہ ان کی بیٹی ہیں ''جن سے عظمت وافتخار میں کوئی مقابلہ نہیں کر سکتا ہے۔''
3. ایک شعر میں مترجم کہتے ہیں کہ: ''گلشن فاطمہ میں دو ایسے پھول کھلے ہیں جیسے پھول کائنات کے کسی گلشن نے پیدا نہیں کیے'' عربی ثقافت کی رعایت میں شاعر نے پھول کے بجائے 'ڈالیوں'

کا استعمال کیا ہے لیکن اس پورے مفہوم کی کوئی رمق اقبال کے کلام میں موجود نہیں ہے۔

4. ''تاجدارِ ھل أتی'' حضرت علی کے مناقب وفضائل میں استعمال ہونے والی اردو شاعری کی مشہور ومتداول تلمیح ہے۔لیکن عربی میں یہ تلمیح معروف نہیں ہے۔چنانچہ اس کا ترجمہ کرنے کے لیے مترجم کو اس کا پورا پس منظر بیان کرنا پڑا،اور دو مصرعوں میں اس کا ترجمہ یا ترجمانی کا کام کرنا پڑا، کہتے ہیں:''سورۂ ہل أتی کی صورت میں فاطمہ کے شوہر کے لیے ایک ایسا تاج ہے، جو آفتاب نصف النہار پر فوقیت رکھتا ہے۔''اس مفہوم کو اقبال کے اشعار میں تلاش کیجیے، کہیں نہیں ملے گا۔

5. 'مرکز پرکارِ عشق' اور 'کارواں سالارِ عشق' کا ترجمہ نہیں ہوسکا اور اس کی جگہ ''دائرۂ اتحاد کے مرکز'' اور قافلۂ جہاد کے امیر'' کا استعمال کیا گیا ہے۔اور دونوں کا معنوی فرق ظاہر و باہر ہے۔

ان نمونوں کے مطالعے کے بعد یہ بات پورے جزم و یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ ادب پاروں بالخصوص شعر کی کسی قدر ترجمانی تو کی جاسکتی ہے لیکن اس کا ایسا جامع و مانع ترجمہ نہیں کیا جاسکتا ہے جو مصدری زبان کے تمام فکری وفنی عناصر کا جامع ،اور اس کے تمام جوانب کو محیط ہو،اور ایسے تمام عناصر سے خالی ہو جو اصل یا مصدری زبان میں موجود نہیں ہیں۔

حوالے وحواشی

1. فن الترجمہ، (ترجمے کا فن) محمد عنانی ، بارپنجم ، عالمی مصری کمپنی برائے نشر واشاعت، لونجمان، 2000،ص 7-6

2. کلیات اقبال (بانگ درا)،لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، 1990،ص 284

3. احمد رامی متوفی 1981 ،مصری شاعر و ادیب ،فرانس میں لائبریری سائنس کی اعلی تعلیم حاصل کی تھی، قاہرہ کی لائبریری'' دار الکتب المصریہ'' میں لائبریرین تھے،فرانس کے قیام کے دوران وہاں کے عالمی شہرت یافتہ ''ادارہ برائے مشرقی زبانیں'' میں فارسی زبان کی تعلیم حاصل کی، خیام کی رباعیوں کا منظوم عربی ترجمہ کیا۔اس کی پہلی اشاعت 1924 میں ہوئی تھی ،راقم کے پیش نظر اس کا پچیسواں ایڈیشن ہے جسے دار الشروق مصر نے 2000 میں شائع کیا ہے۔

4. ایڈورڈ فٹز جیرالڈ متوفی 1883 انگریزی زبان کے شاعر ومصنف تھے، رباعیات عمر خیام کا انگریزی ترجمہ کرکے خود بھی مشہور ہوئے اور خیام کو بھی عالمی شہرت بخشی۔''رباعیات آف عمر خیام'' کے نام

سے پہلی بار1859میں شائع ہوئی ، دنیا کی مختلف زبانوں میں اسکا ترجمہ بھی ہوا۔ براﺅڈین پبلشنگ کمپنی، بوسٹن امریکہ،1992،سمیت کتاب کے کئی نسخے انٹرنیٹ پر دستیاب ہیں

5. rekhta.org ، اس ویب سائٹ پر ''جامۂ ہستی'' کے بجائے ''جامۂ اصلی'' ، جبکہ راقم کی یادداشت میں اول الذکر ہی ہے

6. دروس الشیخ عایض القرنی،مقتطفات من شعرالشیخ عایض (شیخ عایض کی چنندہ شاعری)،ص28۔ دیکھئے: al-maktaba.org/book/32582

7. دیکھئے: کتاب الحیوان، تحقیق وتدوین:عبدالسلام ہارون،قاہرہ:1945،ص132۔

8. دیکھئے: مقدمہ ابن خلدون، تحقیق و تدوین، عبداللہ محمد درویش، بار اول، ناشر: مدون، دمشق، 2004،ص2:405

9. تفصیل کے لیے دیکھئے:فن الترجمہ، (ترجمے کا فن) محمد عنانی، مرجع سابق، والترجمہ ادبیہ بین النظریۃ والتطبیق ، (ادبی ترجمہ نظریہ اور تطبیق) محمد عنانی ، بار دوم؛ عالمی مصری کمپنی برائے نشر واشاعت، لونجمان، 2003 ، ومبادي الترجمۃ وأساسیاتہا، اِیناس أبو یوسف وہبۃ مسعد، قاہرہ: جامعہ قاہرہ،2005

10. کلیات اقبال (ضرب کلیم)، مرجع سابق، ص557

11. محمد اقبال، سیرتہ وفلسفتہ وشعرہ (اقبال، سوانح، فلسفہ اور شاعری)،عبدالوہاب عزام، مؤسسۃ الھنداوي، قاہرہ:2012،164، بعض نسخوں میں 'حیران' کے بجائے 'تیہان' بھی آیا ہے، مؤخر الذکر میں لفظی مناسبت زیادہ ہے

12. کلیات اقبال (بانگ درا)، مرجع سابق، ص231

13. دیوان صلصلۃ الجرس (منظوم ترجمہ بانگ درا)، صاوی شعلان، Iqalcyberlibrary.net, Arabic Book Section،ص105

14. کلیات اقبال (بانگ درا)، مرجع سابق، ص191

15. محمد اقبال، مختارات شعریۃ (انتخاب شاعری)، تدوین واشاعت: وزارت تعلیم وثقافت وفنون دولت قطر، دوحہ،2014،ص25-24

16. کلیات اقبال (بانگ درا)، مرجع سابق، ص192

17. دیوان صلصلۃ الجرس (بانگ درا)، صاوی شعلان، مرجع سابق، ص95-94

18. صلصلۃ الجرس (منثور ترجمہ بانگ درا)، جلال السعید الحفناوی، قاہرہ: مجلس اعلی برائے ثقافت، 2003، ص240-239

19. نقوش اقبال، ترجمہ: شمس تبریز، کراچی مجلس نشریات اسلام، غیر مؤرخ، ص38

20. کلیات اقبال (بال جبریل)، مرجع سابق، ص421

21. روائع اقبال، سید ابوالحسن علی الندوی، دمشق: دار الفکر، 1960، ص78

22. اسرار خودی و رموز بے خودی، بار اول؛ لاہور: مطبع کریمی، 1923، ص177 بعنوان: در معنئ ایں کہ سیدۃ النساء فاطمۃ الزہراء اسوۂ کاملہ است برائے نساء اسلام.

❒ Prof. Alim Ashraf Jaisi
Head, Department of Arabic
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad
Mobile:9885700584
Email: aleemashrafj@tadhkiya.org

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:121-132
Dr. Arif Hasan Khan, Meer ka Tasaur-e-Fan

ڈاکٹر عارف حسن خاں

میؔر کا تصوّرِ فن

میؔر بحیثیت شاعر تو اردو ادب کی تاریخ کا ایک روشن باب ہیں ہی، اس کے علاوہ بھی اُن کی شخصیت کی گونا گونی اور ہمہ رنگی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ غزل کے تو وہ بلا شرکتِ غیرے شہنشاہ ہیں، اُن کی مثنویاں بھی اردو مثنوی کی تاریخ میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہیں۔ اس کے علاوہ قصیدہ، مرثیہ، رباعیات قطعات غرض کون سی صنفِ شاعری ایسی ہے، جس میں انھوں نے طبع آزمائی نہ کی ہو۔ فارسی شاعری اس پر مستزاد ہے۔ شاعری کے ساتھ ساتھ نثر کے میدان میں بھی وہ کسی سے پیچھے نہیں۔ انھوں نے ''ذکرِ میؔر'' کے عنوان سے اپنی آپ بیتی لکھی، اپنے بیٹے فیض علی کی تربیت کے لیے ایک رسالہ ''فیضِ میؔر'' کے عنوان سے ترتیب دیا اور ان سب سے بڑھ کر اردو شعرا کا ایک تذکرہ ''نکات الشعراء'' کے نام سے لکھا، جو اردو شعرا کے اوّلین تذکروں میں شمار کیا جاتا ہے اور تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔

میؔر کے تذکرے کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شاعری کے متعلق ایک باقاعدہ تصور رکھتے تھے اور مختلف شعرا کے کلام پر اُن کی آرا محض تاثراتی نوعیت کی نہیں ہیں، بلکہ اُس کے پیچھے اُن کا تنقیدی شعور نمایاں طور پر جھلکتا ہے۔ اُن کے انھیں تنقیدی جملوں میں ہمیں بعض ایسے اجزا مل جاتے ہیں، جن سے پتہ چلتا ہے کہ اُن کے ذہن میں شعر کے حسن و قبح کا ایک واضح تصوّر تھا، اور وہ ایک اچھے شعر سے کن خوبیوں کا مطالبہ کرتے تھے۔ اس کے علاوہ اُن کے کلام میں بھی ہمیں جا بجا ایسے اشعار نظر آتے ہیں، جو شعر کے حسن و قبح اور اُس کے معیار کے سلسلے میں اُن کے تصوّر کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ وہ کون کون سی خوبیاں ہیں جنھیں میؔر ایک اچھے شعر کے لیے ضروری سمجھتے ہیں اور کون کون سی چیزیں اُن کے نزدیک ناپسندیدہ ہیں، تاکہ اُن کا نظریۂ فن یا نظریۂ شعر واضح ہو سکے۔

سجاؔد کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے میرؔ صاحب فرماتے ہیں:

''۔۔۔ ہر بیت بحر خفیفش بر جگر نشتر زن۔''[1]

کلیمؔ کے متعلق لکھتے ہیں:

''۔۔۔شعر پیچدار، پُر تاثیر او تیرِ کاکل ربا۔''[2]

عزلتؔ کے سلسلے میں فرماتے ہیں:

''۔۔۔از اسالیبِ کلام شان واضح می گردد کہ بہرۂ بسیارے از دردمندی دارند۔''[3]

خود اُن کا کلام بھی اسی خیال کی ترجمانی کرتا ہے ۔

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

جادو کی پُڑی پرچۂ ابیات تھا اُس کا
منھ تکیے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا
جب زمزمہ کرتی ہے صدا چبھتی ہے دل میں
بلبل سے کوئی سیکھ لے انداز سخن کا

شعر کے پردے میں میں نے غم سُنایا ہے بہت
مرثیے نے دل کے میرے بھی رُلایا ہے بہت
بعد ہمارے اس فن کا جو کوئی ماہر ہووے گا
دردآگیں انداز کی باتیں اکثر پڑھ پڑھ رووے گا

شاعر نہیں جو دیکھا تؤ تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

آبلے کی سی طرح ٹھیس لگی پھوٹ بہے
دردمندی میں گئی ساری جوانی اُس کی

اگر شعر انسانی جذبات واحساسات کی ترجمانی نہیں کرتا ہے اور اثر و دردمندی سے خالی ہے، تو وہ شعر کے درجے کی چیز نہیں۔ بلکہ محض قافیہ پیمائی ہے۔ میؔر کے نزدیک محض قافیہ پیمائی شاعری نہیں بلکہ شعر اور کلامِ موزوں کے درمیان ایک نمایاں اور واضح خطِّ فاصل ہے۔ چناں چہ دلاور خاں ہمرنگؔ کے متعلق اپنے تذکرے میں فرماتے ہیں:

''۔۔۔مصرعے درست موزوں می کند۔'' 4

نفسِ مضمون اور اثر آفرینی کے بعد میؔر شاعری میں علمیت، لیاقت اور سنجیدگی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک شاعری پڑھے لکھے، سنجیدہ اور شریف لوگوں کا کام ہے۔ ہر کس و ناکس کو وہ اس کا اہل نہیں سمجھتے ہیں۔

صحبتیں جب تھیں تو یہ فنِّ شریف
کسب کرتے جن کی طبعیں تھیں لطیف
تھے ممیّز درمیاں انصاف تھا
خار و خس سے کیا یہ عرصہ صاف تھا
دخل اس فن میں نہ تھا اجلاف کو
کچھ بتاتے تھے بھی سو اشراف کو
تھے جو اُس ایّام میں اُستادِ فن
ناکسوں سے وے نہ کرتے تھے سخن

ہم تلک بھی تھی وہی رسمِ قدیم
یعنی جن کے ہوتے تھے ذہنِ سلیم
پیار کرتے تھے اُنھیں اُستادِ فن
اُن کے ہوتے رہبرِ راہِ سُخن

جلف واں زنہار پاتے تھے نہ بار
شاعری کا ہے کو تھی اُن کا شعار
نکتہ پردازی سے اجلافوں کو کیا
شعر سے بزّازوں ندّافوں کو کیا 5

چناں چہ انھیں شکوہ ہے کہ ؎

منصبِ بلبل غزل خوانی تھا وہ تو ہے اسیر
شاعری زاغ و زغن کا کیوں نہ ہووے اب شعار

اپنے تذکرے میں سجاؔد کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''۔۔۔مردِ طالبِ علم مستعد و شاعرِ خوب ریختہ۔'' 6

اسی طرح حشمتؔ کے ضمن میں فرماتے ہیں:

''۔۔۔شاعرِ خوب فارسی و شعرِ ریختہ، فہمیدہ، سنجیدہ'' 7

کلام میں ربط و تسلسل بھی میرؔ کے نزدیک ایک ضروری خوبی ہے اور وہ اسے شعر کا ایک اہم جزو قرار دیتے ہیں۔ چناں چہ اپنے تذکرے کے مقدمے میں دکنی شعرا کے متعلق تحریر فرماتے ہیں:

''۔۔۔اگر چہ ریختہ از دکن است، چوں از آنجا یک شاعرِ مربوط برنخواستہ، لہٰذا شروع بنامِ آنہا نکردہ و طبعِ ناقص مصروف اینہم نیست۔۔۔'' 8

تذکرے ہی میں صبائی احمد آبادی کے ایک شعر پر تنقید کرتے ہوئے طنزیہ انداز میں فرماتے ہیں:

''۔۔۔ربطِ بین المصر عین این شعر سبحان اللہ عجب ربط چسپانی است کہ مطلق معلوم نمی شود کہ چہ میگوید و چہ ارادہ کردہ است۔'' 9

عشاقؔ کے متعلق لکھتے ہیں:

''۔۔۔شعر ریختہ بسیار نامربوط می گوید۔'' 10

ربط و تاثیر اور سنجیدگی کے بعد شاعر کے لیے خوش فکری میرؔ کے نزدیک بہت ضروری ہے۔ انھوں نے بار بار اپنے تذکرے میں اس پر زور دیا ہے۔

سوداؔ کے بارے میں رقمطراز ہیں:

’’بسیار خوش گو است۔۔۔پیشِ فکر عالیش طبع عالی شرمندہ۔‘‘ 11ؔ

مضمونؔ کے متعلق لکھتے ہیں:

’’ہر چند کم گو بود، لیکن بسیار خوش فکر۔۔۔‘‘ 12ؔ

کرم اللہ خاں دردؔ کے بارے میں فرماتے ہیں:

’’بسیار خوش فکر۔۔۔خوب می گوید و خوب می فہمد۔‘‘ 13ؔ

اسی خوش فکری کی بدولت میرؔ نے اپنی شاعری کو عام شعرا کی سطح سے بہت بلند کر لیا ہے اور غالباً اسی کی بدولت اُن کی شاعری میں ’’باتوں‘‘ کا سا انداز اور ’’سحر بیانی‘‘ پیدا ہو گئی ہے، جس کی طرف انھوں نے بار بار اشارہ کیا ہے۔

بات بنانا مشکل سا ہے شعر یہاں سب کہتے ہیں
فکرِ بلند سے یاروں کو اِک ایسی غزل کہہ لانے دو

بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اُس کی

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں نہ ایسی سُنیے گا
پڑھتے کسو کو سُنیے گا تو دیر تلک سر دھُنیے گا

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدّت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

کسو کی بات نے آگے مِرے نہ پایا رنگ
دلوں میں نقش ہے میری سُخن طرازی کا

میرؔ کس کو اب دماغِ گفتگو
عمر گذری ریختہ چھوٹا گیا

خوش فکری کے ساتھ ساتھ میرؔ مضامین کے دائرے میں وسعت کے خواہش مند ہیں ۔ وہ شاعری کو گل و بلبل تک محدود نہیں رکھنا چاہتے ہیں۔ بلکہ اُس کے میدان کو وسیع سے وسیع تر کرنا چاہتے ہیں۔تاباںؔ کے متعلق فرماتے ہیں:

''۔۔۔ ہر چند عرصۂ سخنِ او ہمین در لفظھاے گل و بلبل تمام است، امّا بسیار برنگین می گفت۔''14ؔ

وہ شاعری میں انفرادیت اور جدّت کو پسند کرتے ہیں۔ بندھے ٹکے انداز اور پرانے طرز پر طبع آزمائی کرنے کے مقابلے میں شاعر کا اپنا ایک الگ نیا طرز، نیا انداز اُن کے نزدیک مستحسن ہے۔

کلیمؔ کے متعلق فرماتے ہیں:

''شاعر مفردے ریختہ بوضعِ خود۔۔۔طرزش بطرزِ کسے مانا نیست۔''15ؔ

محمد میر کے بارے میں فرماتے ہیں:

''طرزِ علٰحدہ دارد۔۔۔''16ؔ

ہدایتؔ کے متعلق لکھتے ہیں:

''ریختہ را بطرز۔۔۔ می گوید''17ؔ

اُن کے کلام میں بھی جگہ جگہ ایسے اشعار ملتے ہیں، جن سے طرز یا اندازِ بیان کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے۔

گر دیکھو گے تم طرزِ کلام اُس کی نظر کر
اے اہلِ سخن میرؔ کو اُستاد کرو گے
بلبل غزل سرائی آگے ہمارے مت کر
سب سیکھتے ہیں ہم سے انداز گفتگو کا

سعی و تلاش بہت سی رہے گی اس انداز کے کہنے کی
صحبت میں علما فضلا کی جا کر پڑھیئے گنیے گا

یہ میرؔ ستم کشتہ کسوٗ وقت جواں تھا
انداز سخن کا سببِ شور و فغاں تھا

سمجھے اندازِ شعر کو میرے
میرؔ کا سا اگر کمال رکھے

میرؔ کلام میں تصنع و تکلّف کے مقابلے میں سادگی اور صفائی کو پسند کرتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ جو حسن سادگی میں ہے، وہ بناوٹ میں نہیں، کیوں کہ اس سے شعر کی تاثیر میں کمی آجاتی ہے۔ اسی لیے سادگی اور صفائی اُن کے نزدیک شعر کی خوبیوں میں شامل ہیں۔

آزادؔ کے متعلق فرماتے ہیں:

''بسیار بصفا حرف می زد۔'' 18؎

اپنی شاعری کی اسی خوبی کی بنا پر انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعہ ''عوام سے گفتگوٗ'' کا دعویٰ کیا ہے۔

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگوٗ عوام سے ہے

میرؔ کلام میں گہرائی اور معنویت کو بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ کلام کا تہہ در تہہ اور پُر معنی ہونا اُن کے نزدیک اُس کی بڑی خوبی ہے۔

کلیمؔ کے متعلق فرماتے ہیں:

'' در فہم شعرِ تہہ دارِ اوٗ فکرِ عاجز سخنان پست دست بر زمین می گزارد۔۔۔ شعرِ پیچدار، پُر تاثیر اوٗ تیرِ کاکل ربا۔'' 19؎

سجادؔ کے متعلق لکھتے ہیں:

''۔۔۔ تہداریِ شعرِ سوختہ پیچدارش بموے آتش دیدہ می ماند۔'' 20؎

اُن کے کلام میں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں، جن سے شعر میں معنویت اور گہرائی کی اہمیت کا اظہار ہوتا ہے۔

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیّت و معنی
گیا ہو میؔر دیوانہ، رہا سوؔدا سو مستانہ

سہل ہے میؔر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اُس کا اِک مقام سے ہے

میؔر زبان کے استعمال میں بھی جدت وندرت پسند کرتے ہیں اور محض چند الفاظ کے اُلٹ پھیر کے مقابلے میں ’’لفظِ تازہ‘‘ کی جستجو کو مستحسن جانتے ہیں۔ فصلِ علی داؔنا کے متعلق فرماتے ہیں:

’’تلاشِ لفظِ تازہ بسیار می کند‘‘21؎

عارؔف کے بارے میں لکھتے ہیں:

’’از بسکہ تلاشِ لفظِ سادہ می کند‘‘22؎

مضموؔن کے بارے میں فرماتے ہیں:

’’تلاشِ لفظِ تازہ زیادہ‘‘23؎

میؔر شاعر کے لیے انتخابِ الفاظ کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ کیوں کہ موقع ومحل کی مناسبت سے موزوں الفاظ کا استعمال شعر کی معنویت میں اضافے کا باعث ہوتا ہے۔ اُن کے نزدیک شعر میں الفاظ کی حیثیت ایک ہار میں پروئے ہوئے موتیوں جیسی ہوتی ہے۔ اگر ان میں سے ایک موتی بھی اپنی جگہ سے بے جگہ کر دیا جائے تو اس سے ہار کی خوبصورتی میں کمی آجاتی ہے۔

ہر بیت میں کیا میؔر تری باتیں گُتھی ہیں
کچھ اور سخن کر کہ غزل سلکِ گُہر ہے

تذکرے میں مختلف شعرا کے اشعار پر میؔر نے جگہ جگہ جو تنقیدی جملے لکھے ہیں، اُن سے بھی انتخابِ الفاظ کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔

آبرؔو کے ایک شعر کے بارے میں تحریر فرماتے ہیں:

’’۔۔۔اگر بجائے ’اس قدر‘، ’کس قدر‘ می گفت، این شعر بآسمان می رسید۔‘‘24؎

اسی طرح یکرنؔگ کے ایک شعر پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہی:

''۔۔۔باعتقادِ فقیر بجاے لفظ 'سچ' حرف 'حق' اوّل است۔25؎

یقینؔ کے ایک شعر پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''اگر بجاے 'خوش نصیبی'، 'خوش معاشی' می گفت، این شعر بسیار با مزہ می شد۔26؎

نامانوس الفاظ وتراکیب کے استعمال کو میرؔ پسندیدہ خیال نہیں کرتے کہ اس سے کلام میں تنافر پیدا ہوجاتا ہے۔ حاتمؔ کے ایک شعر پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''۔۔۔در لفظ 'سبز رویاں' تامل کردن ضرور است زیرا کہ این لفظ آشنائے گوش این ہیچمدان نیست۔''27؎

مضمونؔ کا ایک شعر تذکرے میں اس طرح نقل کیا ہے:

میرا پیغامِ وصل اے قاصد
کہیو سب سے اُسے جدا کر کر

پھر اُس پر یہ تبصرہ کیا گیا ہے:

''اتفاقاً من اشعارِ ایشانرا انتخاب می زدم، میاں محمد کلیم حسین کہ احوال اوشان نیز خواہد آمد ان شا اللہ تعالیٰ، اوشان نیز نشستہ بودند۔ من این شعر را پیشِ مشار الیہ خواندم وشعر این قسم بود:

میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہیو سب سے اُسے جدا کر کر

چوں این حرف موافقِ سلیقۂ شعرا بود، لہٰذا ہمچنان نوشتہ آمد۔28؎

اس سلیقے کو میرؔ شاعر کے لیے ازبس ضروری سمجھتے ہیں۔ چناں چہ اُن کے کلام میں جگہ جگہ اس سلیقے کا ذکر ملتا ہے۔

شرط سلیقہ ہے ہر اِک امر میں
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

مِرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

میرؔ ایہام گوئی کے حق میں نہیں اور ایہام کے بے جا استعمال کو شعر کا عیب تصوّر کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک اس کے استعمال سے شعر کا رتبہ پست ہو جاتا ہے۔ چناں چہ احسنؔ کے سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں:

''۔۔۔طبعش بسیار مائل بہ ایہام بود۔ ازیں جہت شعرِ او بے مرتبہ ماند۔''29ؔ

کلام میں صنائع بدائع کے استعمال کو میرؔ اسی حد تک جائز سمجھتے ہیں کہ اُن کی وجہ سے شعر بوجھل نہ ہو جائے، بلکہ اُس کے حسن میں اضافہ ہو۔ صنعتوں کا استعمال ہی شعر کا مقصد بن جائے اور شاعری محض صنعت گری ہو جائے، یہ میرؔ کو پسند نہیں۔ وہ صنائع بدائع کے استعمال میں اعتدال چاہتے ہیں۔

سوداؔ کے ضمن میں لکھتے ہیں:

''قصیدہ در ہجوِ اسپ گفتہ بہ 'تضحیکِ روزگار'۔ دور از حدِّ مقدور در او صنعتہا بکار بردہ۔''30ؔ

میرؔ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے، چناں چہ سجادؔ کے شعر پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''۔۔۔در مثل تصرف جائز نیست زیرا کہ مثل این چنین است کہ 'کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو'۔۔۔''31ؔ

توارد کو میرؔ شاعری کا عیب سمجھتے ہیں اور شاعر کو اس سے بچنے کی تاکید کرتے ہیں۔ یقینؔ کے ایک شعر کے بارے میں فرماتے ہیں:

''کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطّر ہو گیا

اگر چہ اکثر شاعرانِ ریختہ رامتبدّل بند یافتہ ام متبدّل می گویند و توارد می نامند۔

گویا این شعرِ استاد در حقِ ایشان است

ہر چہ گویند بے محل گویند
در توارد غزل غزل گویند

لیکن شعرِ یقین لفظاً لفظاً متبدّل رائے آنند رام مخلص است کہ گذشت۔ طرفہ تر اینکہ آنہم در سلیقۂ سرقہ یکہ بودہ است۔ خدا داند کہ این معنی دراصل از کیست شعر این است۔

ناخن تمام گشت معطّر چو برگِ گُل

بندِ قبای کیست کہ وا میکنیم ما'' 2 3ِ

اس مختصر جائزے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میؔر کے ذہن میں شعر کے حسن و قبح کا ایک واضح اور نمایاں تصوّر تھا۔ وہ اس کے پرکھنے اور جانچنے کے کچھ معیّن اصول و معیار رکھتے تھے۔ اُن کے نزدیک شعر میں چند خوبیوں کا ہونا ضروری تھا اور اگر شعر اُن سے عاری ہو تو وہ اسے ناپسند کرتے تھے۔ گویا اُن کے ذہن میں شعر کا ایک باقاعدہ اور منظّم و مرتّب معیار تھا، جو اُن کی تنقیدی بصیرت و شعور کا ضامن ہے اور جس سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ اُن کی پسند و ناپسند محض تاثراتی نہیں ہے، بلکہ وہ شعر کو پرکھنے کا ایک باقاعدہ تصوّر رکھتے تھے۔

حواشی

1. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر (مطبوعہ نظامی پریس بدایوں)، ص62
2. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص45
3. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص98
4. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص161
5. مثنوی تنبیہ الجہال، کلّیاتِ میؔر (جلد دوم) تحقیق و ترتیب احمد محفوظ، زیرِ نگرانی شمس الرحمٰن فاروقی (قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، پہلا ایڈیشن 2007)۔ ص275
6. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص62
7. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص76
8. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص1
9. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص105
10. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص159
11. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص ص33-32
12. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص16

13. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص77
14. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص115
15. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص45
16. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص160
17. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص139
18. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص100
19. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص45
20. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص22
21. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص136
22. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص138
23. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص16
24. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص11
25. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص21
26. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص90
27. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص82
28. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص17
29. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص28
30. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص33
31. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص72
32. نکات الشعرا یعنی تذکرہ شعرائے اردو مؤلفہ سرتاجِ شعرا میر تقی میر، ص88-87

❒ Dr. Arif Hasan Khan
4/872 B, New Frends Colony
Civil Lines, Aligah - 202002
Mobile: 9368105039
Email: dr.arif.hasan.khan@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:133-144
Dr. Md. Tauheed Khan, Hindustan mein Community Radio: Mustaqbil aur Imkanat

ڈاکٹر محمد توحید خان

ہندستان میں کمیونٹی ریڈیو: مستقبل اور امکانات

ریڈیو اپنی منفرد خصوصیات کی وجہ سے مواصلاتی نظام میں ایک دلچسپ ذریعہ ہے۔ زیادہ گلیمرس میڈیا کے ابھرنے کے باوجود یہ اتنا ہی اہم، مناسب، متعلقہ، مفید مطلب اور پاورفل ہے جتنا کہ ابتدائی برسوں میں تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ بیسویں صدی کی بیس کی دہائی کے اوائل سے تین دہائیوں پر محیط نشریات کے پہلے مرحلے میں ریڈیو نے تنہا راج کیا۔ تاہم وقت کے ساتھ ساتھ میڈیا کا منظرنامہ یکسر بدل گیا ہے۔ ٹیلی ویژن نے سمعی و بصری جزو کی اپنی فطری طاقت کے ساتھ لوگوں کے تخیل کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ سٹیلائیٹ ٹیلی ویژن، انٹرنیٹ اور ٹیکنالوجی کے کنورژن کی آمد نے میڈیا کے استعمال کے انداز میں مزید جہتیں بڑھا دی ہیں۔ حالانکہ میڈیا کی کثرت کے باوجود ہر میڈیم کے لیے گنجائش موجود ہے۔ تجربے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ نئی ٹیکنالوجیز چیزوں میں اضافہ کرتی ہیں لیکن ان کی جگہ نہیں لیتیں۔ ایک میڈیم دوسرے کے ذریعے بے گھر نہیں ہوتا۔ ہر میڈیم مواصلاتی ماحول میں ہونے والی تبدیلیوں کے تناظر میں اپنے آپ کو نئی شکل دیتا ہے۔

انسانی حقوق کا عالمی اعلامیہ 'رائے اور اظہار رائے کی آزادی' کو بنیادی انسانی حق کے طور پر تسلیم کرتا ہے اور اقوام متحدہ کی جنرل اسمبلی کی قرارداد 59(1) 'اطلاع کی آزادی' کو بنیادی انسانی حق کے طور پر قبول کرتی ہے۔ آزادی، تکثیریت اور میڈیا کی تنوع معلومات کو وہ اسی لیے اظہار کی آزادی کے ان بنیادی حقوق کو بروئے کار لانے کے لیے ضروری قرار دیتی ہے۔ اظہار کے متبادل طریقوں کی عدم موجودگی میں شہریوں کے اس طرح کے حقوق پر قدغن لگ جاتا ہے اور محروم افراد کی آوازیں دبا دی جاتی ہیں۔ ایسے ماحول میں کمیونٹی میڈیا مواصلات اور معلومات کے متبادل طریقے کے طور پر ابھرتا ہے تاکہ

کمیونٹیز کو ان کے اظہار خیال کی ضروریات کو پورا کرنے کی گنجائش فراہم کی جا سکے۔ کمیونٹی میڈیا در حقیقت ایک منصفانہ معلومات اور علم پر مبنی معاشرے کی طرف عوامی شرکت کے لیے ایک مخصوص اور اہم کردار کے طور پر تیار ہوتا ہے اور دوسروں کے درمیان، غریبوں اور پسماندہ لوگوں کی آواز کو پہچانتا ہے۔ یہ لوگوں کے مواصلاتی حقوق کے تحفظ اور فروغ میں تعاون کرتا ہے اور کلیدی ترقیاتی چیلنجوں کے بارے میں بیداری پیدا کر کے سماجی و اقتصادی ترقی کو متحرک کرتا ہے۔ سماجی تبدیلیوں کے آلے کے طور پر، کمیونٹی ریڈیو جمہوری عمل میں سول سوسائٹی کی شرکت کو آسان بنانے میں معاون اور موثر ہونے کی ذمہ داری اٹھاتا ہے اور اس طرح جمہوریت کی تعمیر میں سہولت فراہم کرتا ہے۔

اسٹیج کے لائیو میڈیم کے برعکس جہاں لائیو مقرر، اداکار وغیرہ اور لائیو سامعین ہوتے ہیں، ریڈیو ایک 'بے بینا' یا 'بے نظر' میڈیم ہے۔ ریڈیو میں اداکار، راوی، اناؤنسر، نیوز ریڈر، بحث کرنے والا اپنے سامعین کو نہیں دیکھتا اور سامعین بھی ان لوگوں کو نہیں دیکھتے جن کی باتیں وہ سن رہے ہوتے ہیں۔ اس لیے ریڈیو کو بعض اوقات اندھا میڈیم بھی کہا جاتا ہے۔ چوں کہ یہ ایک نابینا اور بینائی سے محروم میڈیم ہے اس لیے اداکار کو تخلیقی طور پر اپنے سامعین کی تصویریں بنانی پڑتی ہیں۔ سننے والوں کو بھی تخلیقی انداز میں کارکردگی کا تصور کرنا ہوتا ہے۔ لیکن اداکار کو اظہار خیال یا مواصلات کے ساتھ سامعین کے تخیل کو جنم دینا ضروری ہوتا ہے۔

ذرائع ابلاغ کا کردار سامعین کو معلومات، تعلیم یا تفریح فراہم کرنا ہے، یا تینوں کو مختلف تناسب سے متوازن کرنا ہے۔ ریڈیو کا کردار، ابلاغ عامہ کے ذریعہ الگ الگ ممالک میں مختلف ہوتا ہے۔ ایسے ریڈیو نیٹ ورکس ہیں جو اپنے آپ کو خصوصی طور پر تفریح کے لیے وقف کرتے ہیں۔ ایسے تجارتی ادارے ہیں جو کاروباری مفادات کی تکمیل کے لیے منافع کے مقصد سے چلائے جاتے ہیں۔ وہ پروگراموں کے ساتھ بڑی تعداد میں اشتہار لے کر پروگرام چلاتے ہیں۔ تعلیمی اداروں کے ذریعے چلنے والے ریڈیو نیٹ ورکس ہیں جو تعلیمی پروگرامنگ میں مہارت رکھتے ہیں۔ ریڈیو نشریات کی تیسری قسم کمیونٹی براڈ کاسٹر ہے۔ مقامی کمیونٹیز یا ان کی خدمت کرنے والے این جی اوز مقامی کمیونٹی کے فائدے کے لیے ریڈیو سروس چلاتے ہیں۔ نشریات کے سب سے اہم اور عالمی طور پر تسلیم شدہ زمرہ کو اکثر پبلک براڈ کاسٹنگ کہا جاتا ہے جو کہ لوگوں کی مواصلاتی ضروریات کے مطابق معلومات، تعلیم اور تفریح کے پروگراموں کا امتزاج

فراہم کر کے عوامی خدمت کے لیے ریڈیو کا استعمال کرتا ہے۔ یورپ میں نشریات کے سروے کے بعد معروف کمیونیکیٹر الفریڈ سمرڈیٹس (Alfred Smerdits) نے مشاہدہ کیا کہ پبلک سروس میڈیا کو ''آزاد، غیر مشروط، غیر ممنوعہ اور تکثیری معلومات فراہم کرنے اور ثقافتی ترقی کو فروغ دینے کا جمہوری کام انجام دینا چاہیے۔'' ورلڈ ریڈیو اور ٹی وی کاؤنسل کے پیری جونیو (Pierre Juneau) نے ایک بڑے کردار کا تصور کیا جس میں نہ صرف معلومات، تعلیم اور تفریح بلکہ ثقافتی روشن خیالی بھی شامل ہے۔

مواصلات میں کچھ چیزیں ہیں جو لوگ چاہتے ہیں اور کچھ دوسری چیزیں جن کی انھیں ضرورت ہے۔ ریڈیو مناسب پروگرامنگ مکس دونوں کے درمیان ہم آہنگی لاسکتا ہے۔ بی بی سی کو عوامی خدمت کے نشریاتی ادارے کے طور پر ترقی میں مدد کرنے والے لارڈ ریتھ (Lord Reith) کے مطابق معلومات اور تعلیم اس کے اہم اجزا ہیں۔ مرلن ریس (Merlyn Rees) پرائیوی کاؤنسلر، یونائیٹڈ کنگڈم نے پبلک سروس براڈ کاسٹنگ کے پیرامیٹرز کا تعین کرتے ہوئے مشاہدہ کیا کہ پبلک سروس براڈ کاسٹنگ ایسی ہونی چاہیے جو پوری آبادی کے لیے دستیاب ہو۔ یہ عالمگیر طور پر پرکشش ہونی چاہیے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا زیادہ سے زیادہ تعلق مفاد اور ذوق سے ہونا چاہیے۔ امتیازی سلوک کا شکار اقلیتوں اور پسماندہ گروہوں کو خصوصی توجہ دی جانی چاہیے اور نشریات کو ذاتی مفادات سے دور رکھنا چاہیے۔

ہندستان کے حالات اور ماحول میں مواصلاتی ترقی کے لیے ریڈیو کے کچھ منفرد فوائد ہیں۔ تاہم، یہ صلاحیت بڑی حد تک استعمال میں نہیں آئی۔ پریس کے برعکس ریڈیو ایک ناخواندہ آبادی تک پہنچتا ہے۔ ٹیلی ویژن یا فلم کے مقابلے میں، ریڈیو نسبتاً سستا اور پورٹیبل ہے۔ اس لیے ریڈیو کی نشریات کو ہر کمیونٹی کے لیے مقامی کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح مقامی لوگوں کے لیے یہ اپیل (Appeal) کا بے حد مؤثر اور اہم ذریعہ ہے۔ ریڈیو کم رسمی تعلیم اور کم سماجی اور معاشی حیثیت والے افراد تک مؤثر طریقے سے پہنچ سکتا ہے۔ یہ افراد عموماً دیہی ترقی، خاندانی منصوبہ بندی اور صحت عامہ کے اقدامات کے لیے ترجیحی سامعین کا حصہ ہوتے ہیں۔ اگرچہ ریڈیو صرف سماعت کے احساس کو ہی اپیل کرتا ہے پھر بھی یہ دیہی غریبوں کے زیادہ تر سامعین تک پہنچنے کے لیے سب سے مؤثر چینل ہے۔

ترقی پذیر ممالک میں ریڈیو کو ترقی کے لیے ترغیبی ایجنٹ کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ 1963 میں ہندستانی منصوبہ بندی کمیشن کے ذریعے تشکیل دی گئی ودیالنکر کمیٹی نے ریڈیو کے لیے ایک فعال

کردار کا تصور کیا جب اس نے مشاہدہ کیا کہ ''ہمارا ترقیاتی کام اتنا بڑا ہے اور ہماری آبادی اتنی زیادہ کہ صرف عوامی معلومات کے انتہائی مؤثر ممکنہ پروگراموں سے ہی ہم اپنے لوگوں تک پہنچنے کی امید کر سکتے ہیں۔شہروں، قصبوں اور دیہاتوں میں مطلوبہ پیمانے، مباحثے کے عمل اور بعد میں ہونے والی کاروائیوں کو فعال کرنے کے لیے اکثر کافی اور مؤثر طریقہ یعنی ریڈیو کا استعمال ناگزیر ہے۔'' حکومت ہند کی پالیسی دستاویز کے مطابق ''ریڈیو کو قوم کی تعمیر کے کاموں میں ایک ان پٹ بننا چاہیے اور لوگوں کے اعتماد کو مضبوط کرنا چاہیے، خود انحصاری کے تصور کو فروغ دینا چاہیے اور اتحاد اور قومی ہم آہنگی کی قوتوں کی حوصلہ افزائی کرنی چاہیے''۔ مختلف پالیسی رہنما خطوط کے مطابق، ریڈیو کے تعلیمی اور معلوماتی پروگراموں کا مقصد لوگوں کو ان کی ترقی اور فلاح و بہبود کے لیے پیدا ہونے والے نئے مواقع کو حاصل کرنا اور ان سے استفادہ کرنا، خود انحصاری، اتحاد اور قومی ہم آہنگی کی قوتوں کی حوصلہ افزائی اور مساوات پر مبنی معاشرے کے قیام میں مدد کرنا ہے۔ ان مقاصد کو حاصل کرنے کے لیے سافٹ ویئر کی تیاری میں پروگرام کے منصوبہ ساز مسلسل اس بات کو ذہن میں رکھتے ہیں جو پنڈت جواہر لال نہرو نے دستور ساز اسمبلی سے خطاب کرتے ہوئے 15 مارچ 1948ء کو کہی تھی۔ نشریاتی پروگراموں میں طریقہ کار کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا کہ ''اگر کوئی خطبہ یا تقریر دینے جا رہا ہے تو میں وہ خطبہ سننے والا نہیں ہوں....آپ کو اسے تفریحی طریقے سے پیش کرنا ہوگا۔'' مشہور ڈراما نگار برٹولٹ بریخت (Bertolt Brecht) نے متنبہ کیا کہ ''ریڈیو کی ایک طرفہ نوعیت اسے بانجھ پن کے مترادف بنا کر اس کی مذمت کرے گی۔'' براڈ کاسٹنگ کے ابتدائی مرحلے میں چرچا منڈلوں کی تنظیم نے شراکتی پروگرامنگ کی سہولت فراہم کی۔ آکاش وانی کا 'فارم اسکول پروگرام'، 'پیپلز فارم کے پروگرام' کچھ بعد کی اختراعات ہیں جو ریڈیو کو دو طرفہ مواصلاتی ذریعہ بنانے کے لیے مسلسل کوشاں ہیں تاکہ مطلوبہ پیمانے، بات چیت اور عمل کو فعال بنا کر لوگوں تک کافی مؤثر طریقے سے پہنچا جا سکے۔ 'فون ان پروگرام'، 'وائس میل پروگرام'، 'پیپلز فارم کے پروگرام' (جو لوگوں کی شکایت کا اظہار کرتے ہوئے انتظامیہ اور سامعین کو مسائل کے حل کی مشق میں ایک مشترکہ پلیٹ فارم پر لاتے ہیں) اور 'ریڈیو برج پروگرام' جو ماہرین کو مختلف جگہوں پر موجود سامعین سے جوڑتے ہیں، ریڈیو کے دو طرفہ مواصلاتی نظام کو مضبوط بناتے ہیں۔ مختلف تعلیمی پروگرام کے منصوبوں میں سامعین کی شرکت کے لیے ایک اندرونی نظام ہوتا ہے جو دو طرفہ ترسیل کو آسان طریقے سے پیش کر کے دلچسپ بنا دیتا ہے۔ ریڈیو

ہندستان کے بیشتر لوگوں کے لیے خبروں اور تفریحوں کا بنیادی ذریعہ ہے۔آل انڈیا ریڈیو پبلک سروس براڈ کاسٹر کے طور پر ریڈیو کوریج میں سرفہرست ہے۔ پرائیوٹ ایف ایم اب دوسرے درجے کا بن گیا ہے جب کہ کمیونٹی ریڈیو جو لوگوں سے قریب ترین ہونے کا وعدہ کرتا ہے تیسرے نمبر پر اپنی شناخت بنا چکا ہے۔

کمیونٹی ریڈیو کا مطلب 'متبادل، بنیادی مسائل سے وابستہ یا سٹیزن ریڈیو جیسی اصطلاحات سے عوم کو روشناس کرانا ہے۔سماجیات میں روایتی طور پر ایک 'کمیونٹی' کی تعریف ایک مشترکہ جگہ پر رہنے والے لوگوں سے بات چیت کرنے والے گروپ کے طور پر کی جاتی ہے۔کمیونٹی ریڈیو اکثر رسائی اور شرکت کے تصور کے ارد گرد مبنی ہوتا ہے۔لہٰذا اس کی مدد سے 'کمیونٹی' کی اصلاح کے بارے میں سوچا جا سکتا ہے۔

پوری دنیا میں ریڈیو نشریات کی نمایاں ترقی میں کمیونٹی ریڈیو کا تصور مستحکم ہے۔اسے براڈ کاسٹنگ کے برعکس Narrow کاسٹنگ کے نام سے جانا جاتا ہے۔کمیونٹی ریڈیو کا وجود نہ صرف اپنے علاقے تک پہنچنے میں بلکہ لوگوں کو ترقی کے وژن اور اس میں جوش کے ساتھ حصہ لینے کے لیے ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔وہ اپنے کو کمیونٹی براڈ کاسٹنگ کے طور پر تیار کرنے کے واضح مقصد کے تحت مقامی ریڈیو براڈ کاسٹر اور سامعین کے درمیان کی دوری کو ختم کرنے اور شہری اور توسیعی ایجنسیوں کے درمیان ایک لنک کے طور پر کام کرنے کی کوشش کرتا ہے۔وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن مقامی کمیونٹی کو اپنی ترقی کے لیے متحرک کرنے میں ترغیبی ایجنٹ کے طور پر کام کرتا ہے۔کمیونٹی ریڈیو اسٹیشنوں کو ایک محدود علاقے میں واضح طور پر معاشرے کی ضروریات، خواہشات، مسائل، خوشیوں اور مصیبتوں کو پیش کرنے اور ان کی عکاسی کرنے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔مثال کے طور پر نئی سڑک کی تعمیر، کھارا پانی کو ہٹانے، گینگ وار کو ختم کرنے یا کسی مخصوص علاقے میں لوگوں کو جو بھی مسائل درپیش ہیں ان سے با مقصد طریقے سے نمٹا جا سکتا ہے اور متاثرہ افراد سے نتیجہ خیز مذاکرات کیے جا سکتے ہیں۔ یہ علاقے کے ترقیاتی کارکنوں، مقامی حکام اور رضا کار ایجنسیوں کے ساتھ لوگوں کی وابستگی، لوگوں کو مسائل حل کرنے اور ترقی سے متعلق امور پر ہدایت دینے میں سہولت فراہم کرتا ہے۔

مرکزی دھارے کا میڈیا کمیونٹی کی حقیقی معلومات کی ضروریات کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ کیوں کہ یہ بنیادی طور پر بازار سے چلتا ہے اور زیادہ سے زیادہ منافع کمانے کے مقصد کے ساتھ کام کرتا

ہے۔اس کے برعکس متبادل میڈیا میں یقینی طور پر کمیونٹی کی شرکت وشمولیت کے ساتھ ساتھ مواد کے لوکلائزیشن کا پہلو شامل ہوتا ہے۔

عام طور پر ٹیلی ویژن کے منظر عام پر آنے کے بعد پوری دنیا میں ریڈیو سننے میں کمی آئی ہے۔ اس لیے ریڈیو کو ٹیلی ویژن کے چیلنج سے نمٹنے کے لیے اپنے کام کرنے کا انداز بدلنا پڑا۔زیادہ تر ممالک میں مقامی یا نچلی سطح پر نشریات کو بہت اہمیت دی جاتی ہے۔اگرچہ کمیونٹی ریڈیو کی تحریک مغرب میں 1960 اور 1970 کی دہائیوں میں شروع ہوئی لیکن یہ ترقی پذیر ممالک تک 1980 اور 1990 کی دہائی کے وسط میں شروع ہوئی۔اس کے بعد ہی سپریم کورٹ آف انڈیا نے 1995 میں فیصلہ لیا کہ ''ایئر ویوز عوامی ملکیت ہیں''۔

آل انڈیا ریڈیو ہندستان میں ریاستی اجارہ دار نشریاتی ادارہ ہے۔اس کی مرکزی نشریات اور بیوروکریٹک نقطہ نظر نشریات میں لوگوں کی بڑے پیمانے پر شرکت کو روکتا ہے۔'چندا اور ورگیز انکوائری کمیٹیوں' نے پورے ہندستان میں وسیع شراکتی نقطہ نظر کے ساتھ مقامی ریڈیو اسٹیشنوں کو متعارف کرانے کی تجویز دی تھی۔تاہم حکومت ہند نے صرف چھٹے پنج سالہ منصوبہ کے دوران مقامی ریڈیو اسٹیشن شروع کرنے کا فیصلہ کیا۔اس لیے بعض مقامات پر تجرباتی بنیادوں پر لوکل اسٹیشن شروع کیے گئے۔

کمیونٹی ریڈیو ہندستان میں نشریات کا ایک نیا تصور ہے۔ ہر اسٹیشن چھوٹے سے علاقے کی خدمت کرتا ہے اور کمیونٹی کے دل تک پہنچنے والی افادیت کے پیش نظر خدمات فراہم کرتا ہے۔ یہ اپنی زندگی اور فن کارانہ اظہار کی عکاسی کرنے اور اسے تقویت دینے کے لیے مائکروفون کا استعمال کرتا ہے۔کمیونٹی ریڈیو کا پہلا تجربہ تامل ناڈو کے ناگرکوائل میں کیا گیا۔ یہ تجربہ 30 اکتوبر 1984 کو کیا گیا۔ دیگر تجربات بنگلور، کرناٹک، حیدرآباد اور آندھرا پردیش کے دیہی علاقوں میں کیے گئے۔اس طرح کے اسٹیشنوں کا بنیادی مقصد لوگوں کے سماجی، اقتصادی اور ثقافتی مقاصد میں مدد کرنا ہے۔ یہ مقامی ریڈیو اسٹیشنز معلومات، تعلیم اور تفریح فراہم کرنے کے علاوہ حکومتی پالیسیوں اور پروگراموں سے متعلق معلومات کو وسیع پیمانے پر پھیلاتے ہیں اور لوگوں کو ملک کی مربوط ترقی کے لیے قومی کوششوں میں حصہ لینے کی ترغیب دیتے ہیں۔

کئی این جی اوز اپنی ترقیاتی سرگرمیوں کو آگے بڑھانے کے لیے مقامی ریڈیو کا استعمال کرتے ہیں۔مثال کے طور پر چیتنا (کولکاتا) اور روی بھارتی (پٹنہ) تعلیم بالغاں کے میدان میں اور

مقامی صلاحیتوں کے استعمال پر اپنے پروگرام پیش کرتے ہیں۔ 2006 میں حکومت ہند نے کمیونٹی ریڈیو کے نئے رہنما خطوط بنائے جن سے این جی اوز اور دیگر سول سوسائٹی کی تنظیموں کو ریڈیو اسٹیشنوں کے مالک ہونے اور چلانے کی اجازت ملی۔ 2008 تک وزارت اطلاعات ونشریات، حکومت ہند کو کمیونٹی ریڈیو لائسنس کے لیے 297 درخواستیں موصول ہوئیں جن میں 141 این جی اوز اور دیگر سول سوسائٹی تنظیموں سے، 105 تعلیمی اداروں سے اور 51 زرعی اداروں کے ذریعے چلائے جانے والے ''فارم ریڈیو'' اسٹیشنوں کے لیے تھیں جنھیں یونیورسٹیاں اور زرعی توسیعی مراکز چلانا چاہتے تھے۔ ان میں سے 107 کمیونٹی ریڈیو اسٹیشنوں کو لیٹر آف انٹنٹ (Letter of Intent) کے اجرا کے ذریعے لائسنس کے لیے کلیئر کر دیا گیا۔ نئی اسکیم کے تحت لائسنس کے درخواست دہندگان کے ساتھ 13 گرانٹ آف پرمیشن ایگریمنٹس (Grant of Permission Agreements) پر دستخط کیے گئے۔ اس کے بعد ملک میں 38 آپریشنل کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن قائم ہوئے۔ ان میں سے دو این جی اوز اور باقی تعلیمی ادارے چلا رہے ہیں۔

ایک این جی او کو لائسنس یافتہ پہلا کمیونٹی پر مبنی ریڈیو اسٹیشن 15 اکتوبر 2008 کو دیا گیا جو آندھرا پردیش کے میڈک ضلع کے پستا پور گاؤں میں ''سنگھم ریڈیو'' کے نام سے شروع ہوا۔ سنگھم ریڈیو 90.4 میگا ہرٹز پر نشر ہوتا ہے اور اسے دکن ڈیولپ منٹ سوسائٹی (DDS) کے نام سے لائسنس دیا گیا ہے۔ ڈی ڈی ایس ایک این جی او ہے جو آندھرا پردیش کے تقریباً 75 گاؤں میں خواتین کے گروپ کے ساتھ کام کرتا ہے۔ ہندستان میں دوسرے این جی او کے زیر قیادت کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن 23 اکتوبر 2008 کو مدھیہ پردیش میں شروع کیا گیا۔ اسے بندیل کھنڈ علاقے کے نام پر ''ریڈیو بندیل کھنڈ'' رکھا گیا۔ ریڈیو اسٹیشن کا لائسنس سوسائٹی فار ڈیولپمنٹ الٹرنیٹو (Society for Development Alternative) کو دیا گیا ہے جو دہلی میں قائم ایک این جی او ہے۔

وزارت اطلاعات ونشریات کے مطابق یکم نومبر 2009 تک ہندستان میں 47 کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن کام کر رہے تھے جن میں 45 کیمپس پر مبنی ریڈیو اسٹیشن اور دو کمیونٹی ریڈیو شامل ہیں جنھیں این جی اوز چلاتے ہیں۔ دسمبر 2009 تک سول سوسائٹی گروپس کے ذریعے چلائے جانے والے کمیونٹی ریڈیو اسٹیشنوں کی تعداد بڑھ گئی۔ کل ملا کر پریس انفارمیشن بیورو (PIB) کی مئی 2020 کی رپورٹ کے

مطابق پورے ملک میں 290 کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن کام کر رہے ہیں جن کے نو کروڑ سے زیادہ سامعین ہیں جب کہ دنیا میں 44 ہزار سے زیادہ ریڈیو اسٹیشن اور 5 ارب سے زیادہ ریڈیو ریسیورز ہیں۔کوئی بھی خیال کہ ٹی وی اور دیگر جدید ترین مواصلاتی ٹیکنالوجی ریڈیو کی جگہ لے لے گی بے بنیاد ہے۔وجہ صاف ہے کہ ریڈیو مسلسل فروغ پا رہا ہے۔اس کی لہریں لگ بھگ ہر جگہ پہنچتی ہیں۔یہ غریبوں کا سب سے بڑا الیکٹرانک میڈیم ہے کیوں کہ یہ تنہائی اور ناخواندگی کی رکاوٹوں کو پھلانگتا ہے اور یہ نشر کرنے اور وصول کرنے کا سب سے سستا الیکٹرانک میڈیم ہے۔

گزشتہ دو دہائیوں میں کمیونٹی ریڈیو اسٹیشنوں کی تعداد اور مقبولیت میں تیزی سے اضافہ دیکھنے میں آیا ہے۔ان کی وجوہات کا تجزیہ کرنے کے بعد جو نتیجے سامنے آئے وہ اس طرح ہیں۔(I) دنیا کے کئی حصوں میں ڈیموکریٹائزیشن اور ڈی سینٹرلائزیشن کے عمل (II) میڈیا کا ڈی ریگولیشن اور ریاستی اداروں کی نشریات کی اجارہ داری میں نرمی (III) تجارتی ریڈیو چینلز کے ساتھ عدم اطمینان۔مزید برآں ان سماجی اور معاشی فوائد کے بارے میں بیداری بڑھ رہی ہے جس کے نتیجے میں عام لوگوں کی مناسب معلومات تک رسائی حاصل ہوسکتی ہے۔اس کے ساتھ ہی یہ بھی واضح ہے کہ جب لوگ خاص طور پر غریب، مواصلاتی عمل میں حصہ لے سکتے ہیں اور ان مسائل کے بارے میں اتفاق رائے بنا سکتے ہیں جو ان کی زندگیوں کو متاثر کرتے ہیں تو یہ انھیں اپنی روایتی بے حسی کی کیفیت کو دور کرنے میں مدد کرتا ہے اور اپنی مدد کے لیے متحرک اور منظّم ہونے کی تحریک دیتا ہے۔

کوئی بھی کمیونٹی اپنا ریڈیو اسٹیشن شروع کرسکتی ہے۔ایک چھوٹا ریڈیو اسٹیشن شروع کرنا اتنا پیچیدہ اور مہنگا نہیں جتنا بہت سے لوگ سوچتے ہیں۔بہت سے ممالک کے پاس یہ ثابت کرنے کے لیے وافر تجربہ ہے کہ یہ تقریباً کسی بھی کمیونٹی کی دسترس میں ہے لیکن اس میں کمیونٹی کی مرضی کلیدی رول ادا کرتی ہے۔ایک کمیونٹی کے لیے اپنا ریڈیو اسٹیشن شروع کرنے کی بنیادی شرط اندرونی ہم آہنگی کا احساس اور کمیونٹی کا شعور ہے۔تعاون پر مبنی کام کے لیے آمادگی اور وسائل جمع کرنے کے ساتھ پر جوش اتفاق رائے ہونا ضروری ہے تاکہ یہ پتا چل سکے کہ لوگ اپنی کمیونٹی کو آگے بڑھانے کے لیے اپنا ریڈیو چاہتے ہیں۔

کمیونٹی کو اپنی مواصلاتی ضروریات کا تجزیہ کرنا چاہیے اور یہ تعین کرنا چاہیے کہ ریڈیو ان کو حل کرنے میں کس طرح مدد کرسکتا ہے۔ترقی کا روایتی نقطہ نظر، زراعت، صحت، تعلیم اور اسی طرح کی مدد

فراہم کرنا ہے۔ایک کمیونٹی جو اپنی ضروریات کا تفصیل سے تجزیہ کرتی ہے اور اپنے مسائل اور پسماندگی کے بارے میں سوچتی ہے، اکثر اس نتیجے پر پہنچے گی کہ اسے مواصلاتی عمل کی ضرورت ہے، تاکہ لوگوں کو مشترکہ فہم اور مشترکہ مقاصد میں مدد ملے۔ یہ ایک کمیونٹی کے فروغ کی جانب پہلا قدم ہے جو اپنا ریڈیو اسٹیشن قائم کرنے کے لیے کوشاں ہے۔

کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن پر پروگرام تیار کرنے کے لیے جادوئی مہارت کی ضرورت نہیں ہے۔ اسٹیشن کا انتظام کرنے اور پروگرام تیار کرنے کا پیشہ ورانہ کام عام کمیونٹیوں کی پہنچ سے باہر نہیں ہے۔ بدقسمتی سے تجارتی اور سرکاری ریڈیو کا طریقہ کار بہت سے لوگوں کو یہ تاثر دیتا ہے کہ اس طرح کے پیشہ ورانہ معیار لازمی ہیں جب کہ وہ یہ نہیں سمجھتے کہ اچھی اور مؤثر ریڈیو نشریات بہت کم رسمی ہو سکتی ہیں، نہ ہی وہ یہ سمجھتے ہیں کہ کسی بھی میڈیا پروڈکشن کی افادیت اور اثر اس کے رسمی معیار سے زیادہ سامعین کے لیے ان کی مطابقت پر منحصر ہے۔

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ پروگراموں کا معیار ان کی ساخت اور تکنیکی سطح کے لحاظ سے غیر اہم ہے۔ مثال کے طور پر ریکارڈنگ کے آلات کے غلط استعمال کے نتیجے میں آواز کے ایسے خراب معیار کے پروگرام ہو سکتے ہیں جنھیں سمجھنا مشکل ہے۔ تاہم کمیونٹی ریڈیو کے تجربے سے پتا چلتا ہے کہ جب لوگ حوصلہ افزائی کرتے ہیں تو نشریات کے لیے درکار کم سے کم تکنیکی سطحوں کو صرف چند ہفتوں کی تربیت کے دوران حاصل کیا جا سکتا ہے اور جیسے ہی وہ پیداواری تجربہ حاصل کرتے ہیں ان کی مہارتیں نمایاں طور پر ترقی کرتی ہیں۔ وہ تیزی سے کارکردگی کی مکمل تسلی بخش سطح تک پہنچ جاتے ہیں۔

کمیونٹی ریڈیو کی لاگت اور ٹیکنالوجی بھی مشکل نہیں ہے۔ اس کے لیے درکار ساز و سامان بہت ہی پائیدار ہوتے ہیں اور ان کا رکھ رکھاؤ بھی آسان ہے۔ اس کے علاوہ اس کے لیے کچھ ابتدائی تربیت کے بعد براڈ کاسٹنگ انجینئرز کی مدد کی ضرورت نہیں ہے۔ اس کی قیمت مسلسل گر رہی ہے۔ ایک کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن کے لیے سامان کی عام قیمت 14 سے 15 لاکھ روپے کے قریب ہے۔ کم سے کم نشریات کے لیے ایک سوٹ کیس بھی دستیاب ہے جس کا وزن 16 کیلو ہے، جس میں پانچ واٹ کا ٹرانسمیٹر، چھ چینل کا ایک آڈیو مکسر، دو کمپیکٹ ڈسک پلیرز، دو کیسٹ ٹیپ ریکارڈرز/پلیئرز اور ایک انٹینا ہے۔ اس کی کل قیمت دو لاکھ روپے سے تھوڑا زیادہ ہے۔ اس میں ایف ایم ریڈیو ریسیورز کے ساتھ شمسی

پٹی بھی ہوتی ہے جو ریڈیو کو پاور سپلائی کرسکتی ہے یا بیٹری چارج کرسکتی ہے۔ رات کے وقت ریڈیو کو ڈائنمو سے چلایا جاسکتا ہے۔ کمیونٹی ریڈیو کے لیے ساز و سامان تیار کرنے والوں کا رجحان، اس کی تنصیب، استعمال اور آسان رکھ رکھاؤ پر ہوتا ہے اور مقامی لوگ اکثر اسے اپنے طور پر ڈھالنے اور تعمیر کرنے کی غیر معمولی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

حیرت کی بات ہے کہ کمیونٹی ریڈیو کی ابھی تک کوئی جامع تعریف یا تفصیل موجود نہیں ہے جب کہ معاملات کو مزید پیچیدہ کرنے کے لیے، چھوٹے پیمانے پر ریڈیو نشریات جیسے کہ مقامی، متبادل، آزاد، یا مفت ریڈیو کی مختلف اصطلاحات کا اطلاق کیا گیا ہے۔ ان سب میں درستگی کا فقدان ہے۔ کمیونٹی ریڈیو کی جو مختلف تعریفیں وضع کی گئیں ہیں ان میں بہت سے مشترک عناصر ہیں۔ سادہ اور دلکش جملہ 'لوگوں کے ذریعے اور لوگوں کے لیے ریڈیو' اکثر ایک اچھے نچوڑ کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ یہ جملہ اس ضروری اصول کو پوری طرح سے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے جو کمیونٹی ریڈیو کے لیے لازمی ہے جس کا بنیادی مقصد کمیونٹی کو منظّم کرنا اور اس کی خدمت کرنا ہے۔

حالیہ برسوں میں میڈیا کی عالمگیریت کی طرف ایک مضبوط رجحان دیکھا گیا ہے۔ تجارتی نوعیت کے بہت بڑے میڈیا ادارے بنائے گئے ہیں اور وہ اپنے پروگراموں کو تیزی سے پوری دنیا میں پھیلا رہے ہیں۔ بعض ممالک انتہائی کامیاب پروڈکشن کے مراکز بھی بن چکے ہیں۔ خاص طور پر تفریحی پروگرام بنا کر دنیا بھر میں ٹی وی چینلوں کو اپنی پیداوار فروخت کرتے ہیں۔ واضح مثالیں امریکہ کے سریلز ہیں۔ تاہم سامعین کی تحقیق سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ لوگ دوسروں سے درآمد کیے گئے پروگراموں کے بجائے اپنے ثقافتی رجحانات کے ساتھ پروگرام سننے اور دیکھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس وجہ سے ہندستان، مصر، انڈونیشیا اور برازیل جیسے ترقی پذیر ممالک کی میڈیا پروڈکشنز اب بڑے پیمانے پر تجارتی میڈیا میں وسیع تر ڈسٹری بیوشن حاصل کررہی ہیں۔

کچھ لوگ دلیل دیتے ہیں کہ میڈیا کی عالمگیریت مقامی ثقافت کو متاثر کرتی ہے جب کہ کچھ دیگر کا کہنا ہے کہ عالمی میڈیا پوری دنیا کے شعور کو بالیدہ کرتا ہے اور اس لیے فائدہ مند ہے۔ وہ عالمی میڈیا اور کمیونٹی میڈیا کو ایک دوسرے کی تکمیل کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ہر ایک اہم کام کرتا ہے جو دوسرا نہیں کرسکتا اور یقیناً عالمگیریت کے دور میں معاملہ ایسا ہی ہے۔

تعریف کے مطابق عالمی میڈیا تجارتی ہیں اور انھیں اپنے اشتہاری مواد کے لیے بڑے پیمانے پر سامعین کو راغب کرنے کی ضرورت ہے۔اس طرح وہ ایسے پروگرام نشر کرتے ہیں جو بڑی تعداد میں لوگوں کے درمیان حساسیت کے ایک مشترکہ دھاگے کو پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پروگرام کی واقفیت میں تنوع کی کمی عام طور پر مارکیٹ کی سیلف سینسر شپ سے منسوب ہے۔ یہ تفریح کو انتخاب کے لیے واحد معیار کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ تاہم یہ بھی سچ ہے کہ حکومتیں نجی نشریات کو خبروں اور حالات حاضرہ کے زیادہ استعمال والے علاقے میں شامل ہونے کے بجائے تفریح تک محدود رکھنے کے ساتھ زیادہ راحت محسوس کرتی ہیں۔ان وجوہات کی بنا پر سماجی وسیاسی مفادات کی عکاسی کرنے والے موضوعات کو نجی نشریاتی اداروں کے ذریعے اکثر نا کافی طور پر کور کیا جاتا ہے یا جان بوجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

تجارتی ٹیلی ویژن کے ذریعے فراہم کردہ حد سے زیادہ تفریح نے اکثر عوامی نشریات کی صلاحیت کو دوبارہ تحقیق کے لیے اکسایا ہے، معیاری پروگراموں کی ضرورت پر زور دیا ہے اور سامعین کے لیے انتخاب اور رسائی کے مزید امکانات کا مطالبہ کیا ہے۔اس سمت میں منطقی قدم میڈیا کی جمہوریت کو کمیونٹی کی سطح تک پھیلانا ہے۔ خاص طور پر کمیونٹی ریڈیو کے ذریعے جس میں رسائی معمول ہو۔ علاوہ ازیں کمیونٹی ریڈیو، کمیونٹی کے ثقافتی تناظر میں کام کرتا ہے۔ یہ مقامی مسائل سے مقامی زبان میں نمٹتا ہے۔ یہ مقامی مسائل اور خدشات سے متعلق ہے اور اس کا مقصد کمیونٹی کو سماجی، ثقافتی اور اقتصادی طور پر ترقی کرنے میں مدد کرنا ہے۔ یہ نہ صرف عالمی میڈیا آپریشنز کے برعکس ہے بلکہ عوامی خدمت کی نوعیت بھی۔ کیوں کہ عالمی میڈیا اکثر دیہی برادریوں کی حقیقتوں اور ان کی ضروریات سے دور رہتے ہیں۔

ہندستان میں کمیونٹی ریڈیو کے آل انڈیا ریڈیو اور پرائیویٹ ایف ایم کے برعکس بہت سے فوائد ہیں۔تقریباً ہمیشہ مقامی زبانوں میں پروگرام مقامی مسائل سے نمٹتے ہیں جن میں عام لوگ شامل ہوتے ہیں تاکہ دیہی اور شہری لوگ سمجھ سکیں کہ وہ کیا ہیں۔صرف خود کو ریڈیو پر سننا معاشرے کے بہت سے پسماندہ طبقات کے لیے ایک با اختیار تجربہ ہے۔ ہندستان میں کسان، قبائل اور خواتین کمیونٹی ریڈیو سے مضبوطی سے وابستہ ہوئے ہیں۔ کسانوں کی مقامی کمیونٹیز، ماہی گیروں، طبی ارکان، قانونی ماہرین اور طلبا باقاعدگی سے اس ریڈیو میں اپنا تعاون پیش کرتے ہیں۔ گویا صحت اور حفظان صحت، زراعت اور ماہی گیروں کے مسائل، سڑک کی حفاظت، پانی کے تحفظ، بارش کے پانی کی ذخیرہ اندوزی، عوامی زندگی اور تہذیب وثقافت

کے ساتھ ساتھ مقامی باشندوں اور طلبا کی تفریح سے متعلق پروگرامز کمیونٹی ریڈیو کی شناخت ہیں۔

وقت کا تقاضا یہ ہے کہ عوام کو تعلیم دی جائے، بیداری پیدا کی جائے اور نچلی سطح پر لوگوں کی ضروریات کو پورا کیا جائے۔ کمیونٹی ریڈیو اسٹیشنوں سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ اپنے پروگراموں کا کم از کم 50 فیصد حصہ مقامی طور پر جہاں تک ممکن ہو مقامی زبان یا بولی میں تیار کریں۔ کامیاب کمیونٹی ریڈیو کا قیام ہندستان کے لوگوں کو بااختیار بنانے اور انھیں آواز دینے میں مدد دے سکتا ہے اور اس کے نتیجے میں جمہوریت کے اصولوں کو تقویت مل سکتی ہے۔ اگر چہ ابھی بہت طویل سفر طے کرنا ہے لیکن یہ احساس خود روشن مستقبل کی طرف ایک قدم ہے۔

References:

1. Kumar, Keval J. (2010). Mass Communication in India (Revised Edition) Jaico Publishing House
2. Aggarwal, V. B. & Gupta V. S. (2001) India's Communication Revolution. Sage Publications
3. Singhal, A. & Rogers E. M. (2001). Handbook of Journalism & Mass Communication. Concept Publication Company
4. Baruah, U. L. (1983). This is All India Radio, Publications Division, New Delhi
5. Luthara H. R. (1986). Indian Broadcasting, Publications Division, New Delhi
6. Mathew K. M. ed. (1998) Manorma Yearbook 1998 Kottayam
7. www.comunityradio.org
8. www.culturalsurvival.org

❐ Dr. Md.Tauheed Khan
Associate Professor
Centre of Indian Languages
School of Languages, Literature and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067
Mobile: 9911298667
Email: drtauheedkhan@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:145-152
Dr. Mohd. Noorul Haque, Aag ka Dariya ki Haiat: Ek Jaeza

ڈاکٹر محمد نورالحق

آگ کا دریا کی ہیئت: ایک جائزہ

ظاہری طور پرآگ کا دریا ایک سوایک حصوں پر مشتمل ہے۔ایک سے سولہ تک قدیم ہندوستان ہے۔سترھواں حصہ میں ابوالمنصور کمال الدین نظرآتا ہےاوراٹھارھواں حصہ سے مسلمانوں کی تاریخ شروع ہوتی ہے۔پچیسواں حصہ میں مغلوں کی آمد ہوتی ہے اسی حصہ میں انگریز تاجروں کی آمد دکھائی جاتی ہے۔چھبیسواں حصہ ایسٹ ایڈیا کمپنی کی آمد کا اعلان کرتا ہے۔تین مختلف ادواراورتہذیبوں کی نمائندگی باالترتیب نیلمبر،ابوالمنصور کمال الدین اورسرل ایشلے کرتے نظرآتے ہیں اور یہاں ناول کا ایک بڑا اور اہم حصہ مکمل ہوتا ہے جو1798ء تک کا زمانہ ہے۔ستائیسواں حصہ صوفی سنتوں کے ذریعہ ہندوؤں اورمسلمانوں کے میل جول کو ابھارنے اور انگریزوں کے ذریعے ان میں کشیدگی پیدا کر کے اپنا کام نکالنے سے شروع ہوتا ہے۔دوامی بندوبست کے لیےمختلف جگہوں کا دورہ کرنے والا ڈھاکے کا انگریز کلکٹر کس طرح ایک کسان کے دل میں زہر بھرنے کی کوشش کرتا ہے ملاحظہ کیجیے:

”اس نے اپنے دربار میں رادھے چرن کو بلا کر کہا تھا کہ ہم یہ سب تمہارے فائدے کے لیے کررہے ہیں۔مسلمان نوابوں نے تم لوگوں کو اپنی بدانتظامی سے تباہ کردیا ہے۔“1

لیکن رادھے چرن اس جھوٹ کو کیسے مان سکتا ہے اس نے کہا:

”تم جھوٹ بولتے ہو صاحب ہمارے نوابوں کے یہاں بدانتظامی نہیں تھی۔ مجھے معلوم ہے کہ تم جھوٹ بولتے ہو۔“2

ایک انگریز مشنری نے اپنے سفرنامے میں اس گفتگو کو کچھ اس طرح نقل کیا ہے:

''بنگال کا ہندو، مسلمان سے نفرت کرتا ہے۔مسلمان ہندوؤں کے خون کے پیاسے ہیں اس ملک میں کوئی اتحاد نہیں دراصل اسے ایک ملک کہنا ہی نہیں چاہیے یہ بہت سی اقوام کا مجموعہ ہے...... یہ دونوں کبھی اکٹھے نہیں رہ سکتے۔'' 3

سراج الدولہ نے انگریزوں کی بدعہدی پران کو تنبیہہ کرنی شروع کردی تھی تو ایڈمرل واٹسن نے کہا تھا:

''اور ایڈمرل واٹسن نے جواب دیا تھا میں ایسی آگ تمہارے ملک میں لگاؤں گا جسے گنگا کا ساری پانی نہیں بجھا سکے گا۔ میں ایسی آگ لگاؤں گا، میں ایسی آگ......'' 4

ایڈمرل واٹسن کی لگائی ہوئی یہی آگ گنگا جیسی ندی سے بجھنے کے بجائے اس ندی کو اپنی چپیٹ میں لیکر دریا بن جاتی ہے اور ''آگ کا دریا'' اس کی علامت۔

اٹھائیسواں انتیسواں سرل ایشلے کی نفسیات سے متعلق ہے اس میں ایک کردار گوتم نیلمبر دت ہندوستانی کلرک کی حیثیت سے ابھرتا ہے۔

تیسواں، اکتیسواں لکھنؤ اور گذشتہ ہندوستان کا پورا منظر سامنے لاتا ہے جس میں ہندوستانیوں کی اپنی نوابین اور بادشاہوں سے عقیدت اور فرنگیوں سے نفرت ابھرتی ہے۔

بتیسواں بنگال میں راجہ رام موہن رائے کے برہم سماج کا منظر پیش کرتا ہے یہ 1857ء کا زمانہ ہے اس کے بعد ہندوستان وکٹوریہ امپائر میں شامل ہوجاتا ہے پہلا ناول کا دوسرا حصہ ختم ہو جاتا ہے۔

تینتیسواں حصہ میں گوتم نیلمبر دت پروفیسر گوتم نیلمبر دت بن جاتا ہے۔انگیزوں کی آمد کے بعد کا نیا ہندوستانی سماجی منظر نامہ ابھرتا ہے۔

چونتیسواں حصہ پھر اودھ کی طرف مڑتا ہے اور لگاتار تینتالیسواں حصہ تک اسی علاقے میں رقص کرتا ہوا سیاست، معیشت، تہذیب اور تمدن کو پیش کرتا ہے۔

چھیالیسواں حصہ سے کہانی بنگال کی طرف مڑ جاتی ہے اور اونچاسواں حصہ تک بنگال کی سیاسی سماجی اور تہذیبی صورتحال سامنے آتی ہے۔

انچاسواں حصہ دوبارہ لکھنؤ اور صوبہ اودھ میں رقص کرتا ہوا ستاونواں حصہ تک پہنچتا ہے جہاں ہندوستان تقسیم ہونے والا ہے۔ستاونواں حصہ علامت و تلمیح کی صورت میں مہابھارت کا وہ سین دکھاتا ہے جس میں ارجن اور کرشن محو گفتگو ہیں اور ارجن اپنے ہی کنبے والوں پر وار کرنے سے پہلے سوچ کر گھبراتا ہے۔اٹھاونواں حصہ علامتی طور پر صرف ہندوستان 1947ء پیش کرتا ہے۔یہاں ناول کا تیسرا حصہ ختم ہو جاتا ہے۔

انسٹھواں حصہ سے پچانواں حصہ تک ناول غیر ملکی سرزمین میں رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے جہاں منقسم ہندوستان اور غیر منقسم دونوں کا نقشہ غیر منقسم ہندوستان کے ہونہار طالب علم پیش کرتے ہیں۔ان چھتیس حصوں میں مختلف موضوعات اپنی اپنی اہمیت کے اعتبار سے آتے ہیں۔

انسٹھواں سے اُنہترواں تک یورپ چھایا رہتا ہے جس میں ہندوستانی، پاکستانی سبھی ہیں اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کے خواب دیکھ رہے ہیں۔ بین الاقوامیت اور عالمی نوجوان گروہ کے گیت گائے جا رہے ہیں۔کالوں گوروں کی لڑائی میں کالوں کی حمایت میں تقریریں ہو رہی ہیں۔

سترواں حصہ میں کچھ ایسے حالات پیدا کیے جاتے ہیں جس میں مختلف مذاہب خاص طور سے اسلام اور پاکستانی اسلام، کرشن وغیرہ کی برتری اور کمتری سامنے آنے لگتی ہے۔اقتصادیات، مذہب، فاشزم، یہودی، انگریز، فلسطین، اسرائیل، ہندوستان، پاکستان کے نام پر ایک دوسرے کو کوستے نظر آتے ہیں۔

اکہترواں حصہ غیر ملکوں میں ایک مسلم ہندوستانی پاکستانیوں کے نظر میں کیا وقعت رکھتا ہے اس کو پیش کرتا ہے مصنفہ نے اس کی خوبصورت تصویر پیش کی ہے ملاحظہ کیجئے:

> ''گوتم کے سیکولر خیالات کی وجہ سے ہندوسانی شاؤلسٹ اور مہاسبھائی نظریات کے لوگ اس سے خفا تھے، کمال کی قوم پرستی اور صاف گوئی نے اسے کہیں کا نہ رکھا تھا۔اس کے بیشتر مسلمان دوست اور رشتہ دار پاکستان جا چکے تھے مگر وہ مصر تھا انگلستان سے ہندوستان ہی واپس جائے گا۔لندن اور کیمبرج کے پاکستان طلباء اسے انڈیا ہاوس کے گوتم نلمبر کا اسٹوج کہتے۔'' 5

بہترواں، تہترواں اور چوہترواں حصہ پاکستانیوں اور ہندوستانیوں کے مختلف قسم کے

آرگنائزیشن کو ظاہر کرتے ہیں جس میں مشاعرے، کوی سمیلن، بنگالی ادب، اردو ادب اور ہندی ادب پر گفتگو ہوتی ہے۔ ایک طرف ہندوستانی ٹیگور ایوننگ مناتے تو دوسری طرف اقبال ایوننگ بھی کافی دھوم دھام سے مناتے۔

پچھترواں حصہ لندن میں ہندوستانی اور پاکستانی میلے کا مظاہرہ کرتا ہے جس میں پکوان پکتے ہیں گیت گائے جاتے ہیں لیکن بیچ بیچ میں گانے کے بول میں کشمیر، پنجاب اور بنگال کے آنے پر انگریزوں کے ذریعہ ان کا مسئلہ اٹھایا جاتا ہے قاضی نذرالاسلام اور پاکستانی طلباء پر خود پاکستانیوں کی طرف کمیونسٹوں کی حمایت کا الزام لگایا جاتا ہے جس کا اختتام منقسم دنیا اور مقسم نظریہ پر طنز کی شکل میں ہوتا ہے۔ ملاحظہ کریں:

> ''یہ تقسیم شدہ دنیا ہے، ملک، انسان، نظریے، روحیں، ایمان، ضمیر ہر شئے تلواروں سے کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے......ہم تم سے مشرقی اور مغربی سرحد پر ملیں گے اگر اس وقت تک تم کو جیل نہ بھیج دیا گیا۔ طلعت نے ہنس کر کہا۔'' 6

چھیترواں حصہ سے اٹھاسیواں حصہ تک ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کی خوش گپیاں ہیں اس میں کہیں کہیں کام کی باتیں بھی دکھائی دے جاتی ہیں ورنہ زیادہ تر ادب، شاعری، فلسفہ، کچھ وقتی نفسیات اور تفریحات بھرے پڑے ہیں۔ اٹھاسیواں حصہ تو مزاحیہ انداز میں ایک سنجیدہ حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے جس میں مسلمان ہندوستانیوں لڑکیوں کی شادیاں پاکستانیوں سے ہوتی ہیں تو وہ بہت سا جہیز ہندوستان سے لے کر چلی جاتی ہیں۔ نواسیواں حصہ سوامی ویویکانند کے متعلق ہے جن کے متعلق مختلف رائے ملتی ہیں۔ امریکہ کے ایجنٹ بھی سمجھے جاتے ہیں اور جنس پرست بھی کیونکہ ایک جگہ وہ مشرق پسند لڑکیوں سے گھرے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔

نوّے واں حصہ منقسم ہندوستان میں مسلم مخالف حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے جو ایک بہترین اور حقیقی Irony کی مثال ہے۔ اور وہ بھی ایسے شخص کے ساتھ جو وطن سے دور رہ کر بھی صرف وطن کی بھلائی کے علاوہ کچھ بھی نہیں سوچتا۔ اس کی پیشکش بھی مصنفہ نے خوبصورت انداز میں کمال رضا کے بجائے دوسرے کرداروں کی ذریعے کی ہے تاکہ تاثر میں اضافہ ہو۔

اکیانوے واں حصہ مکمل طور پر شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا ہے اور فلسفیانہ خیالات پیش

کرتا ہے۔

بیانوے سے چھیانوے تک مختلف موضوعات بکھرے پڑے ہیں جس میں سوامی ویویکا نند قدیم ہندوستانی فلسفہ اور مختلف حالات و واقعات داخل کیے گئے ہیں اس طرح سے یورپ میں ہندوستان کا جونقشہ ابھرتا ہے اس کو پیش نظر رکھ کر محاسبہ کیا گیا ہے یہاں ناول کا چوتھا حصہ ختم ہوتا ہے۔

چھیانوے واں حصہ ناول کے موضوع کے نقطہ نظر سے بہت اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس میں ایک طرف ہندو، مسلم، یہودی اور انگریز کرداروں کے درمیان مکالماتی انداز میں تقسیم ہند کے تناظر میں ان کے ذریعہ ادا کیے گئے کردار پر کافی روشنی پڑتی ہے تو دوسری طرف ایک مسلم وطن پرست کی نفسیاتی حالت کی انتہائی مایوس کن حالت بھی ظاہر کی جاتی ہے۔لیکن اس میں ایک یہودی کے ذریعہ پیش کیا جاتا تو تاثر میں اور اضافہ ہوسکتا تھا۔اس یہودی کی تقریر جو سراسر مسلم حمایتی نظر آتا ہے تو ایک پنڈت جی سنتے ہیں ان پر جو بھی تاثر قائم ہوا لیکن کمال رضا کی نفسیاتی حالت یہ ہوتی ہے۔

''میں اسٹیٹ لیس ہوں، میں اسٹیٹ لیس ہوں''7

غرض یہ چوتھا حصہ اپنے خاتمے تک آگ کا دریا کی فکری یا تخیلی تصویر مکمل کردیتا ہے۔

ستانوے واں حصہ ایک مسلم وطن پرست ہندوستانی کے نقطہ نظر سے آگ کا دریا کی عملی منزل کو پیش کرتا ہے۔کمال رضا یورپ سے تعلیم مکمل کرکے لوٹتا ہے تو اسے نوکری کی تلاش میں در بدر کی ٹھوکریں کھانی پڑتی ہیں کسی طرح نوکری مل جاتی ہے تو کسٹوڈین کا معاملہ کھڑا ہوتا ہے اور کوٹھی ضبط ہوجاتی ہے اور مجبور ہوکر اپنے کنبے کے ساتھ پاکستان روانہ ہوجاتا ہے اس منظر کو پیش کرنے میں مصنفہ نے اپنا کمال دکھایا ہے۔

اٹھانوے واں حصہ سرزمین پاکستان میں آگ کا دریا کی لپٹوں سے بچنے والوں کو دکھاتا ہے جو بچنے کی جگہ اس آگ میں اور گھرتے چلے جاتے ہیں منطقی طور پر کہانی کا خاتمہ یہاں ہوجاتا ہے۔یعنی کہانی کا یہ پانچواں حصہ کہانی کو منزل تک پہنچا دیتا ہے اور آگ کا دریا کی پوری تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔اس کے بعد تین حصہ اس آگ کا دریا کے تاثر میں اضافہ کے لئے لکھے گئے۔

ننیانوے واں حصہ ازمنہ وسطی کے ہندوستان میں لے جاتا ہے جس کی سیر سرل اور پیٹر کر رہے ہیں اور ابوالمنصور ران کی نوکا کھینچ رہا ہے۔

سوواں حصہ مشرقی پاکستان میں شروع ہوتا ہے اور پورے ہندوستان کی سیر کرتا ہوا مغربی پاکستان میں پہنچ کر ختم ہوتا ہے اس حصہ کو پیش کر کے مصنفہ نے تقسیم سے قبل کے برِصغیر اور بعد کے برصغیر کی حقیقت نمایاں کردی ہے اس حصہ کی ابتداء مزاحیہ انداز سے ہوتی ہے۔کمال رامائن پڑھتا ہوا دکھائی دیتا ہے جس میں ظالم بادشاہ کے خلاف بغاوت کرنے کا پاٹھ دہرا رہا ہے اور سرل دیکھ کر مزاحیہ انداز میں کہتا ہے کہ:

''واہ پنڈت جی! سرل نے ہنس کر کہا کیا بات ہے مگر یہ بتا دوں کہ اب تم رامائن مہابھارت بھول جاؤ ورنہ آفت میں پھنسو گے۔''8

اس حصہ میں مشرقی پاکستان کی کمیونسٹ تنظیموں پر پاکستانی حکومت کی طرف سے جو طرح طرح کے الزامات لگائے جاتے ہیں اس کی تصویر بھی ملتی ہے۔ چک ماشر نارتھی، ریڈ چائنہ، مسلم لیگ، مصنوعی قحط، عوامی لیگ وغیرہ اے۔کے۔فضل الحق سمیت مشرقی پاکستان کی سیاسی صورتحال سامنے آجاتی ہے۔اب کمال کلکتہ کے راستے لکھنؤ پہنچ جاتا ہے لیکن اس راستے میں جو نفسیات ہوتی ہے وہ قابلِ غور ہیں لکھنؤ سے وہ پرانی آشنا چمپا احمد سے ملاقات کرنے مرادآباد پہنچتا ہے۔مرادآباد کے مسلمانوں میں پاکستانیوں کے سلسلے میں جو خیالات ملتے ہیں وہ قابلِ غور ہیں۔چمپا احمد کے متعلق کمال رضا کی نفسیات بھی بہت خوبصورت انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں شعور کی رو کی تکنیک کا بھی خوبصورت استعمال کر کے کمال کو ماضی بلکہ 1942ء کے ہندوستان میں پہنچایا گیا ہے اور فلیش بیک کے ذریعہ اس کی آنکھوں میں وہ تمام مناظر پھر سے واپس آجاتے ہیں جس میں وہ ہری شنکر کے ساتھ مل کر ٹہل رہا ہے۔پھر وہ اپنے گھر کے دروازے تک پہنچتا ہے جہاں وہ موداپیل سامان لینے کے لیے گیا۔اس وقت اس کی کیا حالت ہوئی مصنفہ کے الفاظ میں سنیے:

''وہاں ان سیڑھیوں پر بیٹھا ہوا بیسویں صدی کے ہندوستان کی گم شدہ نسل کا ایک فرد تھا۔''9

اس گم شدہ نسل کے فرد کی حالت جب وہ کمرے کا تالا کھول کر الماری سے کاغذوں کا بنڈل کچھ قبالہ وغیرہ دیکھتا ہے تو کیا ہوتی ہے ملاحظہ کیجیے:

''کمرے کے وسط میں تھوڑی سی خالی جگہ کا جو جزیرہ سا بن گیا تھا اس میں

کھڑے ہوکر وہ سوچتا رہا۔اس ملکیت کے لئے دنیا مری جاتی ہے۔ان سب
کے بدلے میں ایک مرگ چھالا،ایک مرگ چھالا اب جا کر اس کی سمجھ میں آیا
کہ لوگ دنیا تج کر جنگلوں میں کیوں جا بیٹھتے تھے۔''10؎

وقت کا فلسفہ بھی سامنے آتا ہے،وقت کا فاصلہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔عمر لافانی ہے اور انسان گمنام ہے۔کمال جن نفسیاتی گھٹن سے کلکتہ سے لکھنؤ کے راستے میں دو چار ہوتا ہے ٹھیک وہی گھٹن ہندوستان سے کراچی پہنچتے پہنچتے اس کے اندر پیدا ہوتی ہے اس کی وجہ مصنفہ نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ وہ اب تک دو متضاد وفاداریوں کے دوراہے پر کھڑا ہے۔پاکستان پہنچنے پر کمال جن خیالات کا اظہار کرتا ہے وہ واقعی دل ہلا دینے والے ہیں وہ کہتا ہے:

''میں ہی لاش ہوں اور میں ہی گورکن اور میں ہی نوحہ گر۔''11؎

ایک سو ایک واں حصہ ہندوستانی تناظر میں ہی ہے۔اس میں فضا پھر قدیم ہندوستان کی طرح اخیر میں آجاتی ہے جہاں گوتم اور ہری شنکر ملتے ہیں اور کمال کے متعلق گفتگو کرتے ہیں اور مصنفہ کے قول کے مطابق:

''شاید وہ دونوں سوچ رہے تھے کہ ابوالمنصور کمال الدین کس طرح ہندوستان
میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا۔''12؎

اور آخر میں آگ کا دریا کی بھی تشریح مل جاتی ہے کہ

''ندی رواں رہی وہ دونوں جھک کر اس میں اپنا عکس دیکھنے لگے،گوتم نے ایک
کنکر پانی میں پھینکا اور لہروں کا دائرہ وسیع ہوتا گیا جس میں ان دونوں کے عکس
پھسل سے گئے۔''13؎

اس علامتی دریا کے ساتھ ساتھ آخر میں شاکیہ منی کے مختلف اپدیشوں میں سے یہ اپدیش کافی اہمیت اختیار کرلیتا ہے کہ

ان لوگوں کو ریاضت مبارک ہو
جنہیں شانتی میسر آگئی ہے

یہ روح کی شانتی ہے جس تلک پہنچنے کے لیے آگ کا دریا عبور کرنا ہوگا۔

آگ کا دریا کی یہی فلسفہ طرازی خواہ وہ شعور کی رو کی صورت میں ہو یا بیانیہ میں اسے ناولوں کی ہیئت میں ممتاز بنا دیتی ہے۔

حواشی

1. آگ کا دریا،ص226
2. ایضاً
3. ایضاً
4. ایضاً،ص227
5. ایضاً،ص529
6. ایضاً،ص542
7. ایضاً،ص677
8. ایضاً،ص711
9. ایضاً،ص740
10. ایضاً،ص762
11. ایضاً،ص779
12. ایضاً
13. ایضاً،ص784

❒ Dr. Mohd. Noorul Haque
Associate Professor
Department of Urdu
Barely College Barely, UP
Mobile: 9557863444
Email: drhaquebcb@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:153-160
Dr. Md. Naushad Alam, Akhtarul Iman ka Nasari Sarmaya

ڈاکٹر محمد نوشاد عالم

اختر الایمان کا نثری سرمایہ

اختر الایمان بیسویں صدی کے جدید اردو شاعری اور منفرد لب ولہجہ کے نظم گو شاعر تھے، لیکن ان کا نثری سرمایہ بھی کمتر درجے کی چیز نہیں ہے، بلکہ اردو ادب میں گراں قدر اضافہ ہے۔ انہوں نے موید الاسلام (موجودہ بچوں کا گھر) میں دورانِ تعلیم ایک مبسوط ناول لکھا جو بعد میں گم ہو گیا۔ وہ یہیں پر نہیں رُکے بلکہ انہوں نے اینگلو عربک کالج میں تعلیم حاصل کرنے کے دوران شاعری کے ساتھ ساتھ نثر کی طرف خاص طور سے توجہ دی۔ ان کا پہلا افسانہ ''ماں کی محبت'' کے نام سے رسالہ فنون دسمبر 1937ء میں شائع ہوا۔ اس میں عصری موضوع کسان کی دگرگوں حالت کو خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جس میں فصل کا رونا، لگان کا دُکھڑا، پیسے کی قلت اور بنیے کا قرضہ کا احاطہ کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں گاؤں کے معصوم لوگوں کی محبت، علاقائی اپنائیت اور انسانی رشتے سے افسانے کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔

''دل کی محبت'' بھی رسالہ فنون دسمبر 1938ء میں چھپا۔ یہ رومانی افسانہ ہے جس میں زندگی کی قدر و قیمت اور اہمیت کا تعین افسانہ سے نہیں بلکہ افسانہ نما سے کیا گیا ہے، کیونکہ زندگی کا ہر پہلو ٹریجڈی ہے۔ اس المیہ کو افسانہ نگار نے دونوں چاہنے والوں کے ارمانوں کا خون ہوتے ہوئے پیش کیا ہے۔

> ''زندگی میں صرف ایک مرتبہ میں اس کے ہاں گیا۔'' اتنا کہہ کر اس نے دل تھام لیا اور پھر کہنے لگا، ''اس سے ملنے نہیں بلکہ اپنی تمناؤں کا خون کرنے کے لیے۔ آنکھیں چار ہوئیں، گھر کی چہار دیواری میں، میں نے اسے مخاطب کیا: ''قمر'' جواب میں صرف دو آنسو تھے۔
>
> یہ تھی دل کی قیمت، ہاں! تو میں اس کی شادی میں شریک ہوا، اپنی آنکھوں سے

اسے دلہن بنتے ہوئے دیکھا۔اپنی امیدوں کے خلاف اس کی زندگی دوسرے
کے ساتھ وابستہ ہوتی دیکھی ۔ وہیں اور اسی جگہ کسی کا گھر بستے اور اپنا اُجڑے
دیکھا۔وہ چلی گئی۔ ہمیشہ کے لیے۔''

اختر الایمان کے افسانے اور شاعری کا اگر آپ تقابلی جائزہ لیں تو کسی حد تک دونوں کے موضوعات میں یکسانیت پائی جاتی ہے ۔ان کے افسانے میں بھی جذبے کا خلوص ،سماجی ذمہ داری کا احساس ،انسانی ہمدردی ودردمندی ،اخلاقی اقدار کی شکست وریخت ،وقت کا شدت کے ساتھ احساس اور زندگی کو سمجھنے کی جستجو وغیرہ جیسی خوبیاں ان کے افسانے کو جلا بخشتی ہیں ۔

افسانہ ''راہی'' رسالہ فنون ،مارچ 1940ء میں شائع ہوا۔ یہ افسانہ داستانوی خوبی کا حامل ہے جس میں افسانہ نگار نے افسانے کی ابتدا کے بعد ایک واقعہ سنا کر اکیلی لڑکی کا سفر کرنے کی وجہیں بتائی ہیں ۔لڑکی اکیلی سفر کب اور کیوں کرتی ہے؟ یہی اسلوب ''دل کی قیمت'' میں بھی استعمال ہوا ہے۔افسانہ ''شکست'' بھی رسالہ فنون دسمبر 1945ء میں چھپا۔ان افسانوں کے علاوہ دیگر رسالے میں شائع ہونے والے افسانوں میں ''پوجا کے پھول'' ادب لطیف 1940ء ''تین پیسے'' نیا ادب ، مارچ 1940ء ''زنجیریں'' ادب لطیف نومبر 1940ء اور ''نجات سے پہلے'' شب خون 1971 وغیرہ قابل ذکر ہیں ۔ اختر الایمان کے افسانے رسالہ ''ساقی'' میں بھی چھپتے رہے ہیں جن میں ''الاؤ کی گرد''، ''پگڈنڈی''، ''آوازے'' اور ''اُفق کے اس پار'' وغیرہ اہم افسانے ہیں جو 1939ء سے لے کر 1941ء کے زمانے میں شائع ہوئے ہیں۔ یہ افسانے اب ''اختر الایمان :عکس وجہتیں'' مرتبہ شاہد ماہلی میں شامل ہیں۔

''الاؤ کے گرد'' خوبصورت افسانہ ہے، جس میں پہاڑی علاقے کے دلکش مناظر کے ساتھ وہاں کی انسانی طرزِ زندگی کے پس منظر میں افسانہ نگار نے بیک وقت کئی مسائل پر بھی انگشت نمائی کی ہے جیسے انسان کی غلامی ،مرد اساس معاشرے میں عورت کا مقام اور اخلاقی گراوٹ وغیرہ پر طنز کے دبیز پردے پڑے ہوئے ہیں۔غلامی انسان کے لیے لعنت ہے، جس نے دورِ جاہلیت سے پیچھا کرتی ہوئی آج کے صنعتی انقلاب کے دور میں بھی اپنے پاؤں اسی طرح سے جما رکھے ہیں جس طرح پہلے جمائے تھے:

''میں نے پلٹ کر دیکھا ،ایک دبلا پتلا پست قد ،زردرُو انسانی ڈھانچہ میرے
سامنے کھڑا تھا اور اس کی گول گول آنکھوں میں زندگی ٹوٹی ہوئی امیدوں کی

طرح لڑکھڑا رہی تھی ۔ اس کے خشک ہونٹ مسکرانے کی کوشش کرتے ہوئے اس طرح کھل گئے تھے، جیسے کسی زرد لفافے کا منھ کھل جاتا ہے …چاندی کا ایک پتلا سا تار ان کے کان میں پڑا تھا، ایک چھوٹا سا حلقہ جس سے معلوم ہو رہا تھا کہ انسان کی غلامی کا دور ابھی ختم نہیں ہوا ہے۔''

مذکورہ افسانے میں عورت کو مظلوم، مجبور اور بے بس بنا کر پیش کیا گیا ہے، اس کے دل میں مردوں کے خلاف نفرت کا جذبہ شعلہ کی طرح سے بھڑک اٹھا ہے۔ جس سے اس کے اندر بغاوت جنم لیتی ہے مگر وہ یہاں پر بھی مجبور اور بے بس ہے، وہ تنہا اس معاشرے سے بغاوت نہیں کر سکتی بلکہ اسے معاشرے سے نجات کے لیے بھی مرد کا سہارا چاہیے:

''سنا ہے تمہارے دیس میں ایک مرد ایک ہی عورت سے شادی کرتا ہے نہیں، مرد تو کئی عورت سے شادی کر لیتا ہے مگر عورت صرف ایک ہی مرد سے شادی کرتی ہے۔'' بوڑھے کی آنکھوں میں ایک نفرت کا جذبہ تھا، اور پالو کی گردن بنفشہ کی نرم ڈالیوں کی طرح کسی بوجھ سے دبی جا رہی تھی اور میں نے ایسا محسوس کیا جیسے اس کی آنکھیں کہہ رہی ہیں ''مسافر مجھے بچاؤ، مجھے اس دیس میں لے چلو جہاں ایک عورت صرف ایک مرد کی ملکیت ہوتی ہے۔ میں یہ ذلّت گوارا نہیں کر سکتی، میں صرف ایک آدمی سے محبت کر سکتی ہوں ۔ بولتے ہوئے جانوروں کے پورے گلے سے نہیں۔ مجھے اس دنیا اور ان چرواہوں سے نفرت ہے جو ایک ہی عورت کو کئی کئی مل کر اپنی آغوش میں پیس ڈالتے ہیں۔ سخت نفرت۔''

اختر الایمان نے اسی افسانے میں شاعری کی طرف دورِ حاضر کی سطحی، نقلی، متانت اور سچائی سے عاری زندگی کو بھی پیش کیا ہے، جس میں تہذیبی اور اخلاقی قدروں کے تضاد سے پیدا ہونے والی صورتِ حال اور لفظ و معنیٰ میں پیدا ہونے والے بُعد پر طنزیہ لب ولہجہ استعمال کیا ہے:

''مسافر تمہاری دنیا تو بہت اچھی ہوگی۔''

میں اس کے غلط اندازے پر کچھ نادم سا ہو گیا اور اسے نہ بتا سکا کہ وہ دنیا جسے تم حسین خیال کر رہی ہو اس سے کہیں زیادہ کریہہ اور بدصورت ہے، شاید تم ہم

لوگوں کے لباس اور ہماری چال ڈھال سے ہمارا اندازہ لگا رہی ہو، یہ غلط ہے۔
ہم عمدہ عمدہ لباس صرف اپنی حقیقت کو چھپانے کے لیے پہنتے ہیں ہم اپنے اوپر
ایک پردہ ڈالنا چاہتے ہیں ۔ایک رنگین پردہ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہم جتنے
بھاری بھاری اور قیمتی لباس اپنے گرد لپیٹتے جاتے ہیں، اتنے ہی عریاں ہوتے
جاتے ہیں۔ یہ لباس ہماری تہذیب وشرافت کا کفن ہیں۔''

''پگڈنڈی'' علامتی افسانہ ہے جو زندگی کی علامت ہے، ہر انسان کی زندگی دوسرے انسان سے پگڈنڈی کی طرح مختلف ہوتی ہے، جو ایک دوسرے سے کہیں بھی نہیں ملتی اور نہ ہی نقشِ قدم ہی پیچھے چھوڑتے ہیں۔غرض آدمی کا لباس بھی اک پگڈنڈی کی مانند ہے جس پر بچپن، جوانی اور بڑھاپا جیسے مختلف دور گزرتے ہیں اور انسان کا چہرہ اس دور کا تعین کرتا ہے۔اس افسانے کا کردار 'سکھیا' بھی ایک پگڈنڈی کی مانند ہے جس نے کبھی کسی کو چاہا تھا مگر وہ اس سے رخصت ہو کر چلی گئی۔لیکن سکھیا اس کی واپسی کا انتظار اب بھی کرتا ہے کیونکہ اس کی زندگی بے برگ و بار کی مانند ہے۔

''درختوں کی ننگی شاخیں مایوس باہوں کی طرح پھیلی رہ جاتیں یہاں تک کہ ان
میں رفتہ رفتہ شگوفے پھوٹ آتے اور سکھیا بھی کائنات کے اس تسلسل سے اپنی
زندگی کو مطابق کرنا چاہتا تھا۔''

''پگڈنڈی کہیں سے شروع ہوتی ہے اور کہیں ختم ہوتی ہو، مگر راستہ میں سکھیا کا
گھر پڑتا ہے جب ندی چڑھتی ہے تو کیا بیچ کے کھیت سوکھے رہ جاتے ہیں۔
سکھیا اپنے آپ کو چپکے سے تسلی دے لیتا تھا مگر اسے یہ معلوم نہ تھا کہ جب ندی
بہت چڑھ جاتی ہے تو کھیتوں کے ساتھ گاؤں بھی ڈوب جاتے ہیں۔ندی آگے
بہہ جاتی ہے اور لاشیں سڑنے کے لیے پیچھے چھوڑ جاتی ہے۔''

اسی طرح یہ افسانہ سکھیا کے تذبذب اور کشمکش پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔افسانہ ''آوازے'' میں معاشرتی برائیوں کو پیش کیا ہے۔اس میں عورت کی نفسیات اور اس کی خصلتوں کو خوبصورتی سے سمویا ہے۔ ان افسانوں کے علاوہ ''اُفق کے اس پار'' بھی دلکش اور رومانی افسانہ ہیں۔اس مختصر جائزے کے بعد آخر میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اختر الایمان کے افسانوں میں حقیقت اور رومان کا حسین امتزاج ملتا ہے۔

اختر الایمان نے یک بابی ڈرامے بھی لکھے ہیں،ان میں ''ندامت''اور''میراجی'' قابل ذکر ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب اختر الایمان آل انڈیا ریڈیو سے وابستہ تھے۔ ڈرامہ''ندامت''میں ڈراما نگار نے دونو جوان لڑکیوں کے مردوں کے تئیں احساسات وجذبات کا بھرپور اظہار اوشا اور ایشوری نامی لڑکی جیسے کرداروں سے کرایا ہے۔اسی کے ساتھ مرد کی نفسیات کو بھی کرید کر پرت ہٹانے کی سعی کی ہے۔

ایشوری :مرد کنواری اور بیاہی کا خیال نہیں کرتے ، وہ تو صرف جوان عورت دیکھتے ہیں، چاہے دس بچوں کی ماں ہی کیوں نہ ہو۔''

ایشوری مرد کو رِجھانے اور اپنے دام میں اسیر کرنے کا فن جانتی ہے،اور اوشا جیسی لڑکیاں ایسی ہوتی ہیں جو جذبات پر قابو نہ پاکر اپنے آپ کو مرد کے حوالے کر دیتی ہیں۔ ایشوری چالاکی سے مردوں کو استعمال میں لاتی ہے اور خود کبھی استعمال نہیں ہوتی کیونکہ وہ مرد کی نفسیات سے بخوبی واقف ہے۔اوشا اور ایشوری کے مکالمے دلچسپ ہیں۔اوشا ایشوری سے مرد کو اسیر کرنے کا طریقہ جاننا چاہتی ہے۔

اوشا :اورتم کیا کرتی ہو؟

ایشوری :ہم ان نوجوانوں میں سے ایک کو چُن لیتے ہیں،جس کی جیب ذرا بھاری ہوتی ہے۔اسے دیکھ کر ایک خاص انداز سے مسکراتے ہیں یہاں تک کہ وہ ہمارے قریب آنا شروع کر دیتا ہے۔

اوشا :پھر؟

ایشوری :پھر وہ ہمارے برابر آجاتا ہے اور ہم نہایت بے تکلفی کے ساتھ اس سے باتیں کرتے ہوئے کسی دوکان میں گھس جاتے ہیں اور جو کچھ خریدنا ہوتا ہے،خرید لیتے ہیں اور قیمت سیٹھ صاحب ادا کرتے ہیں۔اس کے بعد تھوڑی دیر ادھر ادھر گھوم کر اپنے گھر آگئے۔مگر خرید وفروخت کے لیے مہینے کی پہلی تاریخیں ہی زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔

اوشا :مگر کیا تم سمجھتی ہو سارے ہی مرد یکساں ہوتے ہیں؟

ایشوری :میں اب تک غیر شادی شدہ نوجوانوں کے متعلق باتیں کر رہی تھی،مگر یاد رکھو مرد کبھی ایک عورت پر قناعت نہیں کرتا اور یہ بات شادی شدہ مردوں کے بارے میں بھی درست ہے۔''

جب یہ باتیں اوشا کو یقین نہیں دلاتیں تو ایشوری کہتی ہے کہ تمہارے میاں سکندر پر تم کو

بھروسہ ہے۔ وہ ہاں میں جواب دیتی ہے۔ پھر دونوں مل کر سکندر کا امتحان لینے کا فیصلہ کرتے ہیں۔ سکندر جیسے ہی گھر میں داخل ہوتا ہے، اوشا گھر کے اندر چھپ جاتی ہے۔ ایشوری اوشا کے بارے میں سکندر سے کہتی ہے کہ وہ پڑوس میں گئی ہے اور تھوڑی دیر کے بعد آئے گی۔ اس پر سکندر موقع کو غنیمت جان کر لگاؤ کی باتیں کرتا ہے اور اسے سیر کے لیے آمادہ کرتا ہے۔ جیسے ہی دونوں دروازے کے پاس باہر جانے کے لیے پہنچے، اندر سے اوشا غصے میں نکل کر پوچھتی ہے کہ کہاں چلے؟ آخر کار سکندر کو ندامت ہوتی ہے اور اوشا کو یقین ہو جاتا ہے کہ مرد ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اس طرح سے ڈراما اختتام کو پہنچتا ہے۔

اختر الایمان کے نثری سرمایہ میں ان کی خودنوشت سوانح عمری ''اس آباد خرابے میں'' کو حد درجہ اہمیت حاصل ہے۔ بقول محمد حسن ''بلا شبہ یہ ایک دلچسپ اور انوکھی سرگذشت ہے، اس کے سب سے زیادہ دلچسپ اور اہم حصے بچپن اور طالب علمانہ زندگی سے متعلق ہیں۔ اس قسم کے ذہین مفلس طالب علم کی روداد اردو میں شاید پہلی بار اتنے واشگاف طور پر سامنے آئی ہے۔

اس کتاب میں اختر الایمان نے خاصا زور ابتدائی زمانے پر صرف کیا ہے جس میں دیہی اور گاؤں کی زندگی پر مشتمل واقعات، حادثات اور سانحات بھرپور طریقے سے پیش کیے گئے ہیں۔ سوانح عمری کی شروعات اس طرح ہوتی ہے:

> ''جب آنکھ کھلی میرے سرہانے ایک قبر تھی اور ابّا کی آواز کانوں میں آرہی تھی وہ مجھے جگا رہے تھے۔ میری عمر اس وقت گیارہ سال کی تھی۔''

الغرض کمباسی قبرستان سے سگھ مدرسہ، سگھ بستی اور جگادھری گاؤں کا سفر، کھیت، باغ، مدرسہ، غربت اور تنگ دستی کی زندگی کا کھرا بیان ہے۔ انہیں گاؤں میں اختر الایمان کا مدرسے میں پڑھنا، دعوتوں میں جانا، جنگل میں سیر و تفریح کرنا، گائے چرانا، ہل چلانا اور گائے کا دودھ شہر میں لے جا کر بیچنا وغیرہ سب واقعات حیرت انگیز اور دلدوز ہیں۔ ماں باپ کے درمیان نا اتفاقی نے انہیں آزاد بنا دیا تھا، جس کی وجہ سے وہ باغ میں گھنٹوں بیٹھے رہتے تھے، کھیتوں کی پگڈنڈیوں پر بلا وجہ دوڑتے اور جھیلوں میں بلا خوف و تردّد مگرمچھ کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک تیرنا انہیں سیمابی مزاج بنا دیا تھا، جس کی وجہ سے گاؤں کے بچوں کے ساتھ رات میں نوٹنکی دیکھنے کے لیے جانا، مزاروں پر یونہی پورے پورے دن وقت گزارنا غرضیکہ مزاج کے لااُبالی پن نے انہیں کسی ایک ڈگر پر قائم رہنے نہیں دیا۔ اس

لیے ان کی تعلیم بھی متاثر ہوئی۔ جگادھری کے بعد دہلی میں موید الاسلام کی زندگی شروع ہوئی، بعد ازاں فتح پوری اسکول، اینگلوعربک کالج اور آخر میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی جیسے ادارے سے تعلیم حاصل کی۔ ان اداروں نے ان کی طرزِ زندگی کو اپنے اپنے حساب سے سینچا۔ دہلی سے لے کر علی گڑھ کے زمانے تک ان کی زندگی میں نمایاں تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ اس کے ساتھ مختلف کردار بھی موید الاسلام کے ساتھیوں اور اساتذہ سے لے کر فتح پوری اسکول کے ہیڈ ماسٹر اور اساتذہ، یونین کے ہنگامے، پھر دہلی کے مختلف علاقوں میں ٹیوشنیں پڑھانے کی بھاگ دوڑ کی زندگی نے ان کے اندر خوداعتمادی پیدا کر دی تھی۔

اینگلوعربک کالج کے زمانے میں ان کی کئی لڑکیوں سے بھی دوستی ہوگئی تھی جن میں شفقی، قیصر، چنو، حمیدہ عارف وغیرہ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ان لڑکیوں سے ان کی دوستی کی عمر طویل نہیں ہے، مگر شاعر کے دل و دماغ میں یہ دوستی گہرا نقش چھوڑتی ہے۔ جس کی وجہ سے ان لڑکیوں کا ذکر مختلف نظموں میں ہوا ہے۔ مثلاً شفقی، ایک جامد تصویر، ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر، باز آمد، ایک منتاج وغیرہ نظموں کا نام اس سلسلہ میں لیا جاسکتا ہے۔

اختر الایمان نے علی گڑھ سے حیدر آباد، پونہ اور بمبئی کے سفر اور اس سے متعلق تمام روداد کو بیان کیا ہے۔ علاوہ ازیں ان کی پہلی شادی کھائی کھیری میں والدین کی مرضی سے سلیمن نام کی لڑکی سے ہوئی تھی، بعد ازاں اختر الایمان نے اسے چھوڑ دیا، اس کے بعد اپنی مرضی کی شادی آصف علی بیرسٹر کے قریبی رشتہ دار سلطانہ سے کی۔ ان سے چار اولادیں پیدا ہوئیں۔

اختر الایمان نے اپنی شاعری کا آغاز موید الاسلام کے زمانے میں اشفاق نامی شخص کی شاعری سے متاثر ہو کر کیا۔ کالج کے زمانے میں افسانہ نگار بننے کا خواب بھی دیکھا تھا۔ لہٰذا انہوں نے افسانے کی طرف توجہ دی، مگر کرشن چندر کے مشورے سے افسانہ لکھنا بند کیا کیونکہ یہ ان کا میدان نہیں تھا۔

اختر الایمان نے اپنا رشتہ ابتدا میں ترقی پسندوں اور حلقہ اربابِ ذوق دونوں سے قائم کر رکھا تھا، مگر بعد میں اپنا گہرا رشتہ حلقہ اربابِ ذوق سے قائم کیا۔ مگر ترقی پسند شاعری اور شعرا کی مخالفت میں اپنی زبان کبھی نہیں کھولی۔ لیکن ''اس آباد خرابے میں'' ترقی پسند کے حوالے سے ان کے خیالات واضح ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

''ترقی پسندوں کے اس رویہ کا سبب غالباً وہ خوف تھا جس کا شکار وہ برسوں تک

رہے اور تھوڑے بہت آج بھی ہیں، وہ ادب میں اپنی اجارہ داری چاہتے تھے، ان کی مہر تصدیق کے بغیر کسی تخلیق کو قبول عام حاصل نہ ہو۔ مگر ایسا نہ ہوسکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جتنے اچھے اور معتبر لکھنے والے تھے ترقی پسند حلقہ سے باہر ہوگئے، دوسرے اور تیسرے درجہ کے لکھنے والے ترقی پسندی کے نعرے سے جڑے رہے اور انجام کاران کا زور بھی ختم ہوگیا۔ اور ترقی پسندی تحریک کا وقار بھی۔''

خودنوشت کے آخری حصہ میں انہوں نے تفصیل کے ساتھ فلم سے متعلق روداد بیان کی ہیں اور وہ اس میں ڈوب کر رہ گئے۔ مختصر یہ کہ اس کتاب میں تسلسل کے ساتھ زندگی اور زندگی سے متعلق واقعات، حادثات، سانحات اور معاملات کا ذکر نہیں ہو پایا ہے، بلکہ تکرار اور بے ترتیب کھردرے پن کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کی تاریخی اہمیت سے کوئی منکر نہیں ہے۔

آخر میں، میں ان کے شعری مجموعے کے پیش لفظ کی طرف اشارہ کرتا ہوں جس میں کچھ نظموں کی وضاحت ملتی ہے، علاوہ ازیں ان کی شاعری اور جدید شاعری کے بارے میں ایک واضح تصور ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس مختصر سے مضمون میں ان کے نثری سرمایوں پر سیر حاصل گفتگو ممکن نہیں ہے، لیکن یہ بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ اختر الایمان کا نثری سرمایہ ان کے شعری سرمایہ کی طرح اردو ادب میں ایک اہم اضافہ ہے، اس پر بھی غور وخوض کرنے کی ضرورت ہے۔

❒ Dr. Md. Naushad Alam
Assistnat Professor
Dr. Zakir Hussain College (Evening)
Jawaharlal Nehru Marg, New Delhi
Mobile No: 9871866648
Email: alamnaushad1972@yahoo.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:161-177
Dr. Syed Mahmood Kazmi, Sanah-e-Karbala Bataur Sheri Isteaarah

ڈاکٹر سید محمود کاظمی

سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ

(معاصر اردو غزل کے حوالے سے)

موجودہ دور انتشار کا دور ہے اور جدید شاعری انفرادی کرب کی صدائے بازگشت ہے۔ خصوصاً جدید اردو غزل اس الجھن، فکر، خوف، تردد، تذبذب، تشویش، کرب، اضطراب، یاس، غیر محفوظیت اور تناؤ کے فنی و ادبی اظہاریہ کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے جس کا سامنا آج کے انسان کو ہے۔ موجودہ شخصی رویہ جس Frustration کی پیداوار ہے وہ معاصر اردو غزل میں فنکارانہ مہارت کے ساتھ نہ صرف یہ کہ نظر آتا ہے بلکہ جدید غزل کے اہل قاری کے ذہن میں کچھ اس طرح کیفیت بار ہوتا ہے کہ وہ اسے اپنے تجربے کے طور پر برتتا ہے خاص طور پر جب کہ شاعر کا یہ تخلیقی تجربہ مانوس اور غزلیہ روایت کے پروردہ علائم و رموز کے ذریعے قاری تک پہنچا ہو۔ جدید غزلیہ سرمائے پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ جدید حسیت فرد و سماج کے حوالے سے آج کے ادیب و شاعر کے تخلیقی شعور کا حصہ بن چکی ہے۔ یہ موجودہ شعری رویہ فکر و اظہار کے نئے آفاق کی تلاش و جستجو کے عمل میں عصری حقائق کے عرفان و ادراک کے علاوہ تاریخ اور اس کی روایات سے بھی صحت مند استفادے کا ہنر جانتا ہے۔

واقعہ کربلا نہ صرف یہ کہ انسانی تاریخ کا ایک انتہائی خون آشام باب ہے بلکہ حق و باطل کے مابین ہمیشہ کے لیے ایک خط فاصل کھینچ دینے کی سب سے زیادہ کامیاب اور موثر کوشش بھی ہے۔ کسی بھی دور کا انسان جب کبھی ناانصافی، ظلم، جبر اور استبداد کا سامنا کرنے کے لیے خود کو آمادہ پائے گا تو یہ معرکۂ حق و باطل مشعل راہ کا کام دے گا۔ واقعۂ کربلا کی اسی آفاقیت اور معنویت کو ذہن میں رکھتے ہوئے اردو کے بیشتر شعراء بشمول محمد علی جوہرؔ و علامہ اقبالؔ نے فکر و اظہار کے عمل میں اس کے متعلقات سے نہ صرف یہ

کہ کام لیا ہے بلکہ تخلیقی سطح پر اسے عصر حاضر کے اہم ترین شعری استعارے کی حیثیت سے استحکام بھی بخشا ہے۔محمد علی جوہؔر کا درج ذیل شعر تو ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر گیا۔

قتلِ حسینؑ اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

اقبالؔ نے کربلا کے تاریخی انسلاکات اور حضرت امام حسین کے کردار کو عزم وثبات کی علامت کے طور پر اپنی شعری فکر کا محور ومرکز بنایا وہ امام مظلوم کی شخصیت اور کردار میں عشق کے اس تصور کو زندہ و پائندہ دیکھتے ہیں جو ان کے بقول ناممکن کو ممکن بنا سکتا ہے اور حد زمان ومکان سے ماوراء ایک ابدی حقیقت ہے۔امام حسینؑ کو وہ اسی جذبۂ عشق کا دوسرا نام قرار دیتے ہیں۔

صدق خلیلؑ بھی ہے عشق صبر حسینؑ بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر وحنین بھی ہے عشق

اقبالؔ اور محمد علی جوہؔر نے جس نظریاتی شاعری کی بنیاد امام حسینؑ کے پیغام حرکت وعمل نیز جذبۂ حریت وشہادت پر رکھی تھی، اس نے واقعۂ کربلا اور اس کے متعلقات کو شخصی وذاتی کرب ومسائل کے موثر اظہار کا ذریعہ بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ:

''اقبالؔ اور محمد علی جوہؔر نے نظم اور غزل میں کردار حسینؑ کی عظمت کے بلا واسطہ اور بالواسطہ تخلیقی اظہار کی جو راہ دکھائی تھی اس نے آنے والوں کے لیے ایک شاہراہ کھول دی' اور بعد کی اردو شاعری میں اس رجحان کو فروغ دراصل انہیں اثرات کے تحت ہوا'' 1۔

یہاں پر ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ علامہ اقبال اور محمد علی جوہر سے پہلے اردو غزل کی کم وبیش دو سو سالہ روایت آخر کیوں علامتی واستعاراتی سطح پر کربلا اور اس کے انسلاکات سے یکسر خالی نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سماجی ابتری کا بدترین دور میر، سودا، درد اور اس کے کچھ بعد غالب، مومن اور ذوق کا دور ہے۔ خصوصاً آخر الذکر شعرا کے دور میں تو غدر کی صورت میں تباہی وبربادی کا یہ باب مکمل ہی ہو گیا۔اردو غزل پر اس دور کی تمام تر خرابیوں اور مسائل کی گہری چھاپ نظر آتی ہے لیکن اس کے باوجود کربلا اس وقت کی غزل میں ابتر سماجی صورت حال کا استعارہ نہ بن سکا۔اس دور کی غزلوں میں ایسے اشعار خال خال ہی نظر

آتے ہیں جو اس شعری استعارے سے مزین و متصف قرار دیے جا سکتے ہوں۔ گو کہ اس میں بھی حقیقت حال کم اور ناقدانہ تاویل کی کارفرمائی زیادہ نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر پروفیسر نارنگ کا یہ خیال کہ اردو غزل کی کلاسیکی روایت میں کربلا اور تعلیقات کربلا کے بطور شعری استعارہ برتنے کے امکانات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ وہ کہتے ہیں:

''واقعہ کربلا کے تاریخی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی کلاسیکی روایت میں یقیناً ڈھونڈا جا سکتا ہے اور اس کی تلاش سعی لاحاصل نہ ہوگی۔ میر تقی میر کا یہ شعر اس کا بین ثبوت ہے

شیخ پڑے محراب حرم میں پہروں دوگانہ پڑھتے رہیں
سجدہ ایک اس تیغ تلے کا ان سے ہو تو سلام کریں

یہاں تیغ سے مراد حسن محبوب بھی ہو سکتا ہے جو کشتنی ہے یا چشم و ابروئے محبوب جس کے وار سہہ کر شخصیت مکمل ہوتی ہے، لیکن پہلے مصرعے میں شیخ، محراب حرم، دوگانہ کچھ اور ہی فضا پیدا کرتے ہیں نیز ''پہروں دوگانہ پڑھتے رہیں'' میں اس ظاہرداری پر جو باطنی اقدار سے خالی ہو، ہلکا سا طنز بھی ہے۔ اب دونوں مصرعوں کو ملا کر پڑھیے، تو تیغ تلے کا سجدہ اور سلام کسی اور ہی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگرچہ پورے شعر میں واقعہ کربلا یا اس کے کسی محترم کردار کا کوئی ذکر نہیں لیکن ظاہرداری اور تیغ تلے کا سجدہ یا سلام کرنے سے جس تضاد کی فضا بندی ہوئی ہے، اس میں ذہن معاً اسی تاریخی واقعے کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ فن کے رمزیہ اور ایمائی رشتوں کی بدولت قائم ہوتا ہے۔'' 2

مندرجہ بالا خیالات کا اظہار کرنے کے بعد پروفیسر نارنگ نے مزید چند اشعار کو اس ضمن میں بطور مثال درج کیا ہے۔ ان اشعار میں میر کا درج ذیل شعر بھی شامل ہے جو پہلے بھی اکثر و بیشتر اسی حوالے سے پیش کیا جاتا رہا ہے اور خود پروفیسر نارنگ کے الفاظ میں یہ شعر تاثیر و دردمندی میں بے پناہ ہونے کے باوجود حوالۂ فیضان کے اعتبار سے مبہم ہے

زیر شمشیر ستم میر تڑپنا کیسا　　　سر بھی تسلیم محبت میں اٹھایا نہ گیا

دیگر چار اشعار یہ ہیں

دست کش نالہ، پیش رو گریہ
آہ چلتی ہے یاں علم لے کر

اپنے جی ہی میں نہ آئی کہ پئیں آب حیات
ورنہ ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

وا اس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

اس دشت میں اے سیل سنبھل کے ہی قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

پروفیسر نارنگ نے جو پہلا شعر درج کیا ہے وہ محض اسی طرح کی رعایت لفظی کا حامل ہے جس کو برتنا اس دور کے شعراء عام طور پر کمال فن کی دلیل سمجھتے تھے۔ ایسے بہت سے اشعار ہمیں کلاسیکل غزل کے مطالعے سے مل جائیں گے جن میں مختلف اقسام کی شعری صنعتوں مثلاً رعایت لفظی، صنعت لف ونشر مرتب وغیر مرتب وغیرہ کا استعمال پایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا شعر بھی اسی زمرے میں آتا ہے۔ ''آہ چلتی ہے یاں علم لے کر'' اور ''ورنہ ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے'' سے بھی کچھ زیادہ بات نہیں بنتی۔ ''ہم حلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے'' ضرور توجہ طلب ہے۔ شہادت حضرت امام حسین کے بعد کی ایک روایت[3] سے ماخوذ ہونے کے ساتھ ہی یہ شعر کسی حد تک اس مزاحمتی واحتجاجی لہجے کا بھی حامل ہے جو ہمیں غزلیہ شاعری کی اس روایت میں غالب طور پر نظر آتا ہے جو کربلا کے استعاراتی اظہاریے کے سبب سماجی جبر واستحصال نیز انتشار وابتری کے خلاف احتجاج ومزاحمت کا شناخت نامہ بن گئی ہے۔ اس کے ساتھ ایک اور قباحت بھی ہے، مذکورہ شعر کا مصرعہ اولیٰ خاصی عمومیت کا حامل ہے اور اس فضا سازی کی تشکیل میں قطعاً معذور ہے جو کربلا کے حوالے سے پیدا ہونی چاہیے۔ گمان غالب ہے کہ شاعر کے ذہن میں کربلا سے ماخوذ روایت نہ رہی ہو اور اس نے ''سر حرف'' اور ''سر جائے'' کی رعایت سے ہی ''حلق بریدہ'' کا التزام شعر میں رکھا ہو۔ اس سلسلے کا آخری شعر بھی محض دشت، سیل اور تشنہ لبی کی لفظی رعایتوں کی بناء پر واقعہ کربلا سے ماخوذ نہیں قرار دیا جا سکتا۔ دراصل کربلا کے تاریخی ومعنوی انسلاکات کا اردو کے

جدید غزلیہ سرمائے میں استعمال احتجاج و مزاحمت کے جذبے کے تحت ہوا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے نصف آخر سے لے کر انیسویں صدی کے اختتام تک جو غزلیہ شاعری ہمارے سامنے آتی ہے وہ سماجی و معاشرتی ابتری کے حوالے سے محض صورت حال کے اظہار یا اس پر تاسف سے آگے نہیں بڑھی۔ کبھی کبھی یہ لہجہ احتجاج کی شکل ضرور اختیار کر لیتا تھا لیکن بگڑی ہوئی سماجی صورت حال کے خلاف مزاحمت کا شعور ہمیں بیسویں صدی کے اوائل میں ہی جا کر اس وقت ملتا ہے جب اردو شاعری جدید مغربی افکار کی روشنی میں قومی و ملی مسائل سے دوچار ہوتی ہے اور اس وقت کی جبر و استبداد، استحصال، ظلم، قید و بند اور جذبہ آزادی و غلامی کے مابین آویزش اور کشمکش کی عام فضا شعرا کو کربلا اور شہادت حسین کی نئی معنویت کی طرف متوجہ کراتی ہے۔ اقبال وہ پہلے شاعر ہیں جو اپنی نظموں کے ذریعے پوری تخلیقی قوت سے اس نئے معنیاتی رجحان کے شعری اظہار کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ انہوں نے اپنے فلسفہ کی بنیاد حرکت و تحرک پر رکھی تھی اور جہد و عمل کے تسلسل کو حیات انسانی کا لازمہ قرار دیا تھا، اس لیے وہ حضرت امام حسین کو حرکت و عمل کی سب سے بڑی علامت کے ساتھ ہی جذبۂ عشق کی انتہاء کا بھی محور و مرکز قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک قافلۂ حجاز کو ایک بار پھر حسینی عزم و یقین اور شجاعت و تہور کی ضرورت ہے:

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات
صدق خلیل بھی ہے عشق صبر حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق
بڑی ہی سادہ و رنگیں ہے داستان حرم
نہایت اس کی حسین ابتداء ہیں اسمٰعیل
حقیقت ابدی ہے مقام شبیری
بدلتے رہتے ہیں انداز کوفی و شامی

اسی دور میں محمد علی جوہر نے بھی اس استعارے کی قوت کو محسوس کیا اور ان کا وہ شہرہ آفاق شعر وجود میں آیا جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ پروفیسر نارنگ کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ مولانا محمد علی جوہر اپنے انتقال (1931ء) تک ضرور اقبال کے فارسی کلام سے واقف ہو چکے ہوں گے، اور اقبال کا یہ فارسی کلام

ظاہر ہے کہ ان کے فلسفہ حرکت وعمل کے نقطہ نظر سے کربلا کی نئی معنیاتی تعبیر وتشریح سے مکمل طور پر عبارت ہے۔ ویسے تو اقبال کے اردو کلام کا پہلا مجموعہ بانگ درا بھی 1924ء میں منظر عام پر آ چکا تھا لیکن ان کی وہ اردو شاعری جس نے پہلی بار کربلا اور تعلیقات کربلا کے رثائی تناظر سے صرف نظر کرتے ہوئے ان کی حرکیاتی وانقلابی معنویت پر زور دیا تھا، 1935ء میں بال جبرئیل کی صورت میں اس وقت سامنے آئی جب محمد علی جوہر کا انتقال ہو چکا تھا۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، اقبال اور جوہر سے پہلے شہادت حسین اور کربلا کا موضوع ہمارے رثائی ادب کا ہی موضوع سمجھا جاتا رہا ہے۔ اور رثائی شاعری کا وصفی مزاج ''مظلومیت'' ہے نہ کہ ''مزاحمت''۔ یہی سبب ہے کہ اعلیٰ درجہ کے شعری محاسن اور رزمیہ عناصر کی فنکارانہ پیش کش کے باوجود مرثیے اپنے دور کی ابتر سماجی ومعاشرتی صورت حال اور سیاسی وقومی زوال کی فضا پر ظلم وجبر کی حامل اس صورت حال کی تطبیق سے خالی نظر آتے ہیں جو حضرت امام حسین اور ان کے اعزاء ورفقاء کو درپیش تھی اور جس کے نتیجے میں ان پاسداران حق وصداقت کی شہادت کا سانحہ عظیم وقوع پذیر ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس دور کی رثائی شاعری کی ترجیحات بالکل مختلف تھیں اور مرثیہ مآل مجلس یعنی ''گریہ'' سے صرف نظر نہیں کر سکتا تھا۔ مرثیے کے اس رثائی مزاج میں تبدیلی اس وقت آئی جب بیسویں صدی کے آغاز میں جوش ملیح آبادی نے اس معرکہ حق وباطل میں حضرت امام حسین کی مظلومیت سے زیادہ ان کے جذبہ حریت ومزاحمت پر زیادہ زور دیا۔ ان کا مشہور مرثیہ حسین اور انقلاب اسی نقطۂ نظر سے لکھا گیا تھا۔

سماجی وسیاسی جبر واستبداد کی اُس مخصوص فضا میں جو اقبالؔ اور محمد علی جوہرؔ کے دورِ حیات میں برصغیر پر چھائی ہوئی تھی واقعۂ کربلا کو تخلیقی شعور واظہار کا حصہ بنانا ایک فطری امر تھا لیکن بعد کے غزل گو شعراء کے یہاں بھی یہ رجحان کیوں باقی رہا اور جدید شعراء کے یہاں تو اس رجحان نے باقاعدہ مخصوص شعری مزاج کی حیثیت اختیار کر لی۔ اس سوال کا جواب ہمیں برِصغیر ہند وپاک کے عصری سماجی وسیاسی منظر نامے پر نظر ڈالنے سے مل جاتا ہے۔ آزادی کے بعد ہندوستان اور پاکستان کے نام سے دو خود مختار مملکتوں کا وجود میں آنا برصغیر کے عام باشندوں کی زندگی میں کسی بھی قسم کی تبدیلی لانے کا باعث نہ بن سکا۔ عصری زندگی میں ظلم وجبر' استحصال' تشدد اور مسائل ومصائب کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ ایک بار پھر جدید غزل گو شعراء کو واقعۂ کربلا کو بطور شعری استعارہ استعمال کرنے کے قریب لے گیا۔ جدید غزلیہ لہجہ

چونکہ احتجاجی لہجہ ہے اس لیے واقعۂ کربلا کے تناظر میں اس لہجے کو ترسیل کے نقطۂ نظر سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی ہے۔امام حسینؓ کی مظلومیت‘ان کے جذبۂ حریت اور یزیدی فوج کے ظلم وستم نیز آج کے مجبور انسان کے سیاسی‘ سماجی اور معاشی جبر واستحصال کے درمیان جو قدر مشترک ہے وہ بے ساختہ ذہن کو کربلا کے الم ناک واقعے کی طرف لے جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ’’یوں دیکھیں تو فرات، خیمہ، شام غریباں، شہید، شہادت، پیاس، کوفہ، تیغ، علم، نیزہ، گرمی، لو، صحرا، مقتل اور حسین جیسے الفاظ اپنے سادہ لغوی اور یک جہت معنی سے بلند ہو کر استعارے اور علامت کا روپ اختیار کر کے کثیر المعانی اور ہمہ جہت ہو جاتے ہیں۔اسی لیے تو چودہ سو برس قبل کا المیہ معاصر تاریخ کے المیوں کا عکاس اور مظہر قرار پاتا ہے اور اسی میں ان استعاروں کی قوت اور علامات کی توانائی مضمر ہے۔‘‘ [4]

یہی وجہ ہے کہ ہندوستان و پاکستان کے زیادہ تر جدید غزل گو شعراء نے اسے موضوع شعر بنایا ہے۔ چونکہ سیاسی و سماجی صورت حال دونوں ملکوں میں تقریباً ایک سی ہے اس لیے واقعۂ کربلا کے حوالے سے جن مسائل کی نشاندہی ان شعراء نے کی ہے وہ بھی کم وبیش ایک سے ہی ہیں۔ یہاں یہ اعتراف لازمی ہے کہ پاکستان کے جدید غزل گو شعراء کی بڑی تعداد نے واقعۂ کربلا کو بطور شعری استعارہ استعمال کیا ہے جبکہ ہندوستان میں ابھی یہ رجحان ایک مخصوص دور کے غالب شعری مزاج کی حیثیت نہیں اختیار کر سکا۔لیکن اس کے باوجود بھی ہندوستان کے جدید غزل گو شعراء میں سے ایک بڑی تعداد نے اکثر وبیشتر سماجی صورت حال کی سنگین نوعیت کا احساس پیدا کرنے کے شعری عمل میں واقعہ کربلا اور اس کے متعلقات کو موضوع شعر بنایا ہے۔

پاکستان میں جدید غزل کے چند اہم رجحانات میں کثیر الابعاد علامتی رجحان کی حیثیت سے واقعہ کربلا کا استعاراتی اظہار جدید پاکستانی اردو غزل کا شناخت نامہ کہا جا سکتا ہے منیر نیازی، احمد فراز، افتخار عارف، مجید امجد، کشور ناہید، پروین شاکر، شہرت بخاری اور دوسرے چند شعراء نے شعوری وارادی طور پر اس استعارے کو اپنی ادبی شناخت کا ذریعہ بنایا ہے۔افتخار عارف کی غزلیہ شاعری میں تو اس موضوع کی حیثیت خاصی تکراری ہے۔وہ عصری زندگی کے جبر واستحصال کو واقعہ کربلا کے تاریخی تناظر میں

فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کرنے میں دوسرے غزل گو شعراء سے آگے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اس ضمن میں بعض اہم نکات کی طرف اشارہ کیا ہے:

''ان غزلوں میں اظہار کا جو پیرایہ ہے، جو علامت اور استعارے ہیں ان کا رشتہ ایسے مفاہیم سے ہے جو تلوار کی دھار کی سی تیزی رکھتے ہیں۔ان اشعار میں بین المصر عین بہت کچھ ہے اور یہی شاعر کا کمال ہے۔''5

افتخار عارف عصری صورت حال اور کربلا کے مناظر کو باہم تحلیل کرنے میں بے حد کامیاب نظر آتے ہیں۔ملاحظہ ہو۔

وہی چراغ بجھا جس کی لوقیامت تھی
اسی پہ ضرب پڑی جو شجر پرانا تھا

دمشق مصلحت وکوفۂ نفاق کے بیچ
فغان قافلہ بے نوا کی قیمت کیا

اب بھی توہین اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے

وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ پرانا ہے

کاسہ شام میں سورج کا سر اور آواز اذاں
اور آواز اذاں کہتی ہے فرض نبھانا ہے

صبح سویرے رن پڑنا ہے اور گھمسان کا رن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوک سناں پہ سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

خصوصاً یہ شعر تو علامتی و استعاراتی اظہاریہ کے نقطۂ نظر سے اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔

سپاہِ شام کے نیزے پہ آفتاب کا سر
کس اہتمام سے پروردگار شب نکلا

جدید پاکستانی غزل گو شعرا کی صنف میں اس سلسلے کا دوسرا اہم ترین نام منیر نیازی کا ہے جن کے شعری مجموعہ کا عنوان ہی ''دشمنوں کے درمیان شام'' ہے۔ کربلا اور اس کے تعلیقات کو برتنے میں منیر نیازی فکر سے زیادہ جذبے سے کام لیتے ہیں اسی لیے ان کا لہجہ زیادہ موثر ہے۔ وہ تاریخی اور مذہبی مظاہر سے جس طرح کا تعلق خاطر رکھ کر شعر کہتے ہیں وہ یقیناً خاصے کی چیز ہے۔ کربلا اور اس کی تعلیقات جہاں جہاں ان کے اشعار کا موضوع ہیں وہاں بلا کی اثر آفرینی پائی جاتی ہے۔

ان بستیوں کا حال جو حد سے گزر گئیں
ان امتوں کا ذکر جو رستے میں مر گئیں
کیا باب تھے یہاں جو صدا سے نہیں کھلے
کیسی دعائیں تھیں جو یہاں بے اثر گئیں

منیر نیازی کی غزلیہ شاعری خوف و دہشت اور تصورات قتل و غارت گری کے سائے میں پرورش پاتی ہے۔ بقول انتظار حسین وہ عہد کی شاعری کرنے والے شاعر سے زیادہ عہد کے شاعر ہیں۔ افسردگی (Depression) اور انتشار (Diffusion) ایک مخصوص عہد کے توسط سے ان کے اشعار کی فضا سازی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ظاہر بات ہے کہ سماجی جبر کے خلاف ان کا احتجاج طرز اظہار کے نقطۂ نظر سے واقعہ کربلا کو انتہائی موزوں و مناسب پاتا ہے۔

زوال عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی باب در التجا کے سوا

معاصر عہد کی تلخیاں مجید امجد کی غزل کا اہم موضوع ہیں۔ چونکہ بنیادی طور پر وہ نظم کے شاعر ہیں اس لیے انہوں نے جدید غزلیہ لب و لہجے کو جدید نظم کے اسلوب اظہار کے قریب لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ وہ غزل کے فنی و فکری امکانات کو مزید وسعت دینے کے لیے جدید علامتوں اور استعاروں کا استعمال فنکارانہ مہارت کے ساتھ کرتے ہیں۔ عصری کرب و انتشار نیز سماجی جبر کو کربلا کے حوالے سے پیش کرنے میں انہیں خاص مہارت حاصل ہے۔ اسی طرح شہرت بخاری کی شاعری کا بنیادی عنصر بھی حالات زمانہ کے ہاتھوں انسانی وجود کی شکست و ریخت ہے۔ وہ بھی کربلا کے استعارے سے ہی کام لیتے ہیں اور معاشرتی جبر کا اظہار واقعہ کربلا کے متعلقات کے حوالے سے ان کے یہاں بھی موجود ہے۔ شکیب

جلالی کی غزلیہ شاعری بھی موجودہ سماجی جبر، تشدد، وحشت اور بربریت کے احساسات سے معمور ہے۔ واقعہ کربلا کو بطور شعری استعارہ انہوں نے بھی برتا ہے۔ فارغ بخاری ظلم کے خلاف جدوجہد اور استحکام آزادی کو موضوع شعر بناتے ہیں۔ ان سبھی جدید غزل گو شعرا نے کربلا کے الم ناک واقعے سے شعری علامات واستعارات اخذ کیے ہیں۔

سلام ان پر تہہ تیغ بھی جنہوں نے کہا
جو تیرا حکم جو تیری رضا جو تو چاہے　　　مجید امجد

آل علیؑ کا جیسے لہو سرد ہوگیا
بستی ہر ایک کوفہ و بغداد ہوگئی　　　شہرت بخاری

ساحل تمام گرد ندامت سے اٹ گیا
دریا سے کوئی آکے پیاسا پلٹ گیا　　　شکیب جلالی

جز حسینؑ ابن علیؑ مرد نہ نکلا کوئی
جمع ہوتی رہی دنیا سر مقتل کیا کیا　　　فارغ بخاری

پاکستان کی شاعرات میں کشور ناہید اور پروین شاکر کے یہاں کربلا کا استعارہ نسائی حسیت کے مخصوص حوالے سے نئے تخلیقی وجدان کی شناخت کا سبب بنتا ہے۔ کشور ناہید کی شاعری کو تلاش ذات کی شاعری کہا جاتا ہے۔ یہ تلاش ذات انہیں انا کی سربلندی کا نہ صرف یہ کہ احساس کراتی ہے بلکہ اس کی حفاظت کے لیے حق وصداقت کے روشن اور بلند میناروں کی طرف دیکھنے کی فہم بھی عطا کرتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ ''نسائی وجودی حسیت'' کے تخلیقی وشعری اظہار کے سلسلے میں واقعہ کربلا سے ماخوذ تلازموں کو اکثر بروئے کار لاتی ہیں۔

دشت بے محبت میں تشنہ لب یہ کہتے ہیں
سارے شہسواروں میں کون اب کے سر دے گا

ڈھونڈے سے اس کے نقش الجھتے ہیں اور بھی
حالت تمام کرب و بلا کی تھی ان دنوں

نسوانی جذبات واحساسات کو سب سے پہلے جس شاعرہ نے حقیقی اور فطری شعری لب ولہجہ عطا

کیا وہ پروین شاکر ہیں ۔انہوں نے پہلی بار اردو شاعری کو چند اچھوتے اور موثر شعری تلازمے دیے ہیں مثلاً خوشبو، چاند، ہوا، پھول اور جگنو وغیرہ اہم ہیں ۔جن شعری تلازموں کا استعمال ان کے یہاں زیادہ ہوا ہے ان میں کربلا سے ماخوذ تلازمے بھی اچھی خاصی تعداد میں پائے جاتے ہیں۔ وہ عصری صورت حال کی ابتری وسفا کی کا اظہار کربلا کے مختلف تعلیقات کے ذریعے کبھی بالواسطہ اور کبھی بلا واسطہ طور پر کرتی ہیں۔

پہروں کی تشنگی میں بھی ثابت قدم رہوں
دشت بلا میں روح مجھے کربلائی دے
خیمے نہ کوئی میرے مسافر کے جلائے
زخمی تھے بہت پاؤں مسافت بھی بہت تھی
خیمہ کش اب کے ذرا دیکھ کے ہو
جس پہ پہرا تھا یہ پانی ہے وہی

ہندوستان کے جدید غزل گو شعراء نے بھی سماجی ناانصافی وسیاسی جبر کے اظہار کے لیے شعوری طور پر واقعہ کربلا کے تاریخی ومعنوی انسلاکات کو اپنی غزلیہ شاعری میں جگہ دی ہے۔ان شعراء میں عرفان صدیقی، شہریار، مظفر حنفی، رئیس انصاری، عشرت ظفر، مخمور سعیدی، اسعد بدایونی، شجاع خاور، ظہیر غازی پوری، منظر سلطان، مرتضٰی علی شاد، ساحل سلطان پوری وغیرہ اہم ہیں۔ان جدید اردو غزل گو شعراء نے ہندوستان کی سیاسی وسماجی فضا کو اپنی غزلیہ شاعری میں کربلا کے حوالے سے سمونے کی کوشش کی ہے۔ عصری صورت حال کی سنگینی کو کربلا سے ماخوذ تلازموں کے حوالے سے بیان کرنا اور فرات، پیاس، صحرائے تشنگی، خیمۂ صبر و رضا اور کٹے ہوئے بازو جیسی جدید شعری علامات کے ذریعے مسائل حیات کا اظہار اس امر کی جانب متوجہ کراتا ہے کہ واقعہ کربلا جدید غزل گو شعراء کا پسندیدہ شعری استعارہ ہے۔

آ گیا جب بھی کبھی دریا کو پیاسوں کا خیال
احتراماً رک گیا ہے کربلا کے سامنے — رئیس انصاری

حسینؑ ابن علیؑ کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں — شہریار

سردار کے ہر حال میں توقیر کے پہلو
سجدے میں جھکا سر ہو کہ نیزے پہ چڑھا سر
دائیں ہاتھ میں نیزہ ہو تو بائیں شانے پر مشکیزہ
باہر کیسا ہی بنجر ہو اندر سے مٹی نم رکھنا
سب تن بریدہ پاؤں لرزیدہ نڈھال ہیں
اس دشت کربلا میں سمندر اتار دے — مظفرحنفی
ہم دشت کربلا میں سدا تشنہ لب رہے
بہتا تھا گر چہ پاس ہی دریا فرات کا — مخمورؔ سعیدی
تمام وسعت صحرائے تشنگی میری
تمام سلسلۂ دجلہ و فرات میرا — عشرتؔ ظفر
یزیدی فوج یوں ہاری کہ دل والوں سے خالی تھی
حسینی قافلے کے ساتھ تھے پورے بہتر دل — شجاعؔ خاور
سنو چراغ بجھا دو تمام خیموں کے
مرے عزیز شب امتحاں کی زد میں ہیں
یہ لوگ خواب تو کربلا کے دیکھتے ہیں
مگر غنیم کو گردن جھکا کے دیکھتے ہیں
سپاہ مکر و ریا ساحلوں پہ خیمہ زن
غریق دجلۂ خوں ہیں شجاعتیں ساری — اسعدؔ بدایونی
یہی تو چاہتے ہیں آج عہد نو کے یزید
لہو سے اپنے میں تاریخ کربلا لکھوں — ظہیرؔ غازی پوری
یزیدی فوج کے نرغے میں آنے والا ہے
وہ حق نوائی کا انعام پانے والا ہے — منظر سلطان
میں کس کو صحرائے تشنگی میں رفیق کرتا کہ غم سناتا
تمام خیمے جلے ہوئے تھے ہر اک نفس امتحان میں تھا — مرتضیٰ علی شاد

آج پھر وقت کے ہاتھوں میں وہی نیزہ ہے

اور نیزے پہ جو روشن ہے وہ سر ہے میرا ساحلؔ سلطان پوری

ہندوستانی شعراء میں عرفان صدیقی وہ پہلے غزل گو ہیں جنہوں نے اپنی غزلوں میں علامتی و استعاراتی سطح پر تعلیقات کربلا کو جدید معنوی جہات اور گہری عصری حسیت کے حوالے سے برتا ہے۔ان کا شعری مجموعہ ''ہوائے دشت ماریہ'' کربلا کے لفظی و معنوی انسلاکات کے بھرپور شعری اظہار کا انتہائی کامیاب نمونہ ہے۔عرفان صدیقی شعر میں علامات و استعارات کو برتنے کا ہنر جانتے ہیں۔کربلا سے ماخوذ تلازموں کا استعمال بھی انہوں نے انتہائی فطری طور پر کیا ہے۔خیمہ، نیزہ، تشنگی، دریا، دشت بلا، پیاس کا صحرا، کوفہ نامہرباں اور خیمہ صبر و رضا وغیرہ جیسے استعاروں سے وہ غزل کے معنوی آفاق کو نہ صرف یہ کہ مزید وسعت بخشتے ہیں بلکہ ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں جو عصری سماجی حسیت سے بھرپور ہونے کے ساتھ ہی ماضی سے ان کے گہرے ذہنی و فکری ربط کا بھی پتہ دیتی ہے۔عرفان صدیقی ظلم کے خلاف مزاحمت کے قائل ہیں، ان کے نزدیک یہ مزاحمت عمل سے بھی ہوسکتی ہے اور خیال اور عقیدے سے بھی ہوسکتی ہے۔کربلا اور تعلیقات کربلا کو وہ مزاحمتی و احتجاجی شاعری کی اہم ضرورت قرار دیتے ہیں۔چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

یہی کٹے ہوئے بازو علم کیے جائیں
یہی پھٹا ہوا سینہ سپر بنایا جائے

تم ہی صدیوں سے یہ نہریں بند کرتے آئے ہو
مجھ کو لگتی ہے تمہاری شکل پہچانی ہوئی

جو بھی تم چاہو وہ تاریخ میں تحریر کرو
یہ تو نیزہ ہی سمجھتا ہے کہ سر میں کیا تھا

ہوائے کوفۂ نا مہرباں کو حیرت ہے
کہ لوگ خیمۂ صبر و رضا میں زندہ ہیں

پھر کوئی خیمہ اذن عقوبت کا شکار
پھر کوئی نیزہ کسی دولت سر کا وارث

مرے لہو کو یہی موج تشنگی ہے بہت
کنار جو ابھی خیمہ لگاؤں گا میں
کہ جیسے سر دریا گھرا ہوں نیزوں میں
کہ جیسے خیمۂ صحرا سے تو پکارتا ہے
پیاس کے صحرا میں بچوں پر جو کچھ بیتی نہ پوچھ
ہاں خدا کا شکر بازوئے بردار بچ گیا
سروں کے پھول سر نوک نیزہ کھلتے رہے
یہ فصل سوکھی ہوئی ٹہنیوں پہ پھلتی رہی
یہ کس نے دست بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں نخل دعا نکل آئے

عصر حاضر کے ذاتی مسائل اور معاشرتی صورت حال کی ابتری کا بیان نیز اپنے کردار اور شخصیت کے متعلق خود تصدیقیت (Self-Ratification) کے رجحان کے باعث آج کا غزل گو شاعر اثباتِ ذات اور مسائلِ حیات جیسے دو مختلف جذبات واحساسات کے بیک وقت اظہار کے لیے کربلا اور اس کے متعلقات کو بطور علامت واستعارہ اپنی غزل میں پیش کرتا ہے۔ چونکہ وہ مخالف قوتوں سے نبرد آزما ہونے کا احساس بھی قاری تک پہنچانا چاہتا ہے اور حالات کی سنگین نوعیت سے بھی اسے واقف کرانا چاہتا ہے اس لیے ظاہر ہے کہ اس صورت حال کی فطری وموثر عکاسی کے لیے واقعۂ کربلا سے بہتر کون سی علامت ہوسکتی ہے۔ چند دیگر ہندوستانی غزل گو شعراء مثلاً جعفر رضا، امیر قزلباش، محسن زیدی، میر ہاشم، اسلم بدر، بشیر فاروق، ملکہ نسیم، حمید گوہر، رفیق الزماں، ساغر مہدی، سعید عارفی، مسعود جعفری، عتیق اللہ اور فراق جلال پوری وغیرہ نے بھی اپنے اپنے طور پر کربلا کے مصائب اور عصری صورت حال کی ابتری دونوں کو موضوعی طور پر اس طرح ہم آہنگ کردیا ہے کہ یہ دو مناظر ایک دوسرے میں باہم تحلیل ہوتے نظر آتے ہیں۔

اک مرد با صفا نے لکھا لہو سے اپنے
عزت کی موت اچھی ذلت کی زندگی سے
تشنہ لبی در بدر پھرتی ہے کوزہ لیے
پیاس کی نہر فرات دیکھیے کب تک رہے — جعفر رضا

ہر دریا کے ساتھ امیر
ایک یزیدی لشکر ہے امیر قزلباش

کیا یہ لہو کا دور مرے سر پہ ختم ہے
کیا دوسروں کے سر پہ یہ خنجر نہ آئیں گے محسن زیدی

اس طرح سے صداقت پہ آنچ آئی ہے
دیار کو فہ بنا شہر دوستاں اپنا میر ہاشم

ندی سے پیاس ملی ہے اسی گھرانے کو
کہ جس کے واسطے پا نی چٹان سے نکلا اسلم بدر

یہ دنیا امتحاں گاہ محبت
یہ دنیا حاصل کرب و بلا ہے بشیر فاروق

تشنگی میری عجب ریت کا منظر نکلی
میرے ہونٹوں پہ ہوئے خشک سمند ر سارے بشیر فاروق

ابھی اٹھے بھی نہ تھے ہاتھ بد دعا کے لیے
سر بریدہ سے آنے لگی صدا کہ نہیں ملکہ نسیم

کوئی نیزہ کوئی سجدہ عطا کر
ابھی تک تو مرا سر کچھ نہیں ہے

ہمارے صبر کا سونا پرکھنے
یزیدوں کی جماعت آگئی ہے حمید گوہر

نوک نیزہ پہ کبھی طشت رعونت میں کبھی
ہر تماشے کے لیے میر ا ہی سر رکھا گیا رفیق الزماں

گلو بریدہ سبھی ہیں مگر زہے توقیر
بلند نوک سناں پر یہ سر اکیلا ہے ساغر مہدی

سروں کے دیپ ہیں نیزوں پہ روشن
میں کیسے دیکھوں منظر کربلا کا فراؔق جلالپوری

سر برہنہ سواریاں تھیں اور
رات کا بے کنار صحرا تھا   عتیق اللہ

ندی کی بوند بوند پر بٹھا دیا ہے فوج کو
یہ بزدلی کے مرحلے شجاعتوں کے درمیاں

ہم اپنی پیاس بجھاتے بھی کس طرح یارو
ہمارے شہر کے دریا لہو فرات رہے   مسعود جعفری

کوئی حسینؑ نہیں ہے کسی بھی لشکر میں
قدم قدم پہ مگر کربلا کا منظر ہے

وہ تشنگی ہے کہ جنبش رہی نہ ہونٹوں میں
لب فرات سکوت صدا کا منظر ہے   سعید عارفی

اک سلگتے صحرا سے اک سلگتے صحرا تک
یہ سفر کیا ہم نے کوفۂ تمنا تک   نجیب رامش

دریا تو جذب ہو گئے صحرائے عشق میں
تشنہ لبی نے بڑھ کے سمندر اٹھا لیے   سلمیٰ حجاب

رہبر کا نقش پا سر مقتل ہے ضوفشاں
آ کر سناں کی نوک پر سر منظروں میں ہے   ناصر جروی

مندرجہ بالا اشعار جدید غزل کے ایک مخصوص مزاج کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہ مزاج تاریخی شعور اور عصری آگہی کے باہمی اتصال و امتزاج کے نتیجے میں وجود میں آیا ہے۔ جدید غزل کو موجودہ شخصی آلام و افکار کے اظہار کے لیے روایتی علامتی و استعاراتی مزاج سے کسی قدر الگ رکھنا اور نئے علامتی نظام کی تلاش و جستجو کے لیے تاریخ سے متعلق تلازموں کو جدید غزلیہ منظر نامے کی تخلیق، تعمیر و تشکیل کے لیے بروئے کار لانا تخلیقی قوتِ فکر و اظہار کی نئی جہات کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ تاریخ کی تلمیحی روایات سے بالعموم اور واقعہ کربلا سے بالخصوص نئے تخلیقی آفاق کو روشن کرنے کا یہ عمل شعوری و ارادی ہے یا عصری صورت حال کی سنگینی و کرب ناکی کے اظہار کا محض ایک فطری اسلوب شعر جواز، خود شاعر کے تخلیقی

شعور و وجدان کا حصہ بن گیا ہے، اس سوال پر بحث ہوسکتی ہے لیکن اس کے بڑھتے ہوئے اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کربلا اور اس کے انسلاکات کو غزل کے علائم کا حصہ بنانے کا یہ فطری رجحان یا ارادی کوشش اردو غزل کو نئی منزلوں سے آشنا کرانے میں کس قدر کامیاب ثابت ہوتی ہے اس کا تجزیہ فوری طور پر ممکن نہیں ہے۔ آنے والے برسوں میں جدید اردو غزل کے اس مخصوص رجحان و مزاج کے مزید پختہ ہونے کے آثار ہیں۔ واقعہ کربلا سے ماخوذ شعری تلازموں سے ابھی تک جذباتی سطح پر کام لیا گیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ فکری سطح پر آج تک کی انسانی تاریخ پر اس سانحے کے اثرات نیز اس کی عصری افادیت و معنویت کو نہ صرف یہ کہ محسوس کیا جائے بلکہ ادبی و فنی تقاضوں کو برقرار رکھتے ہوئے عصری غزلیہ منظرنامے میں انہیں جگہ دی جائے۔

حوالے

1. سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ: گوپی چند نارنگ، ص22
2. سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ (کلاسیکل روایت کے تناظر میں) : گوپی چند نارنگ، ص196
3. اس روایت کی طرف اشارہ ہے کہ جب شہادت امام حسین کے بعد اہل بیت کا لٹا پٹا قافلہ کوفہ پہنچا تو اہل کوفہ قافلے کے گرد جمع ہو گئے، آپ کا سر مبارک اس وقت نیزے پر آویزاں تھا۔ لوگوں نے دیکھا کہ آپ کے لبہائے مبارک جنبش کر رہے ہیں اور آپ سورۃ کہف کی چند آیات کی تلاوت فرما رہے ہیں۔
4. اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ : ڈاکٹر سلیم اختر، ص585
5. پاکستانی اردو غزل (ایک اجمالی تعارف) : سعادت سعید مشمولہ اردو غزل مرتب کامل قریشی، ص302

❒ Dr. Syed Mahmood Kazmi
Associate Professor
Department of Translation
Maulana Azad National Urdu University, Hyderabad
Mobile: 9949060358
Email: mahmood_kazmi@yahoo.co.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:178-188
Dr. Firoz Alam, Khud Nawisht Ek Sada Insan ki....

ڈاکٹر فیروز عالم

خودنوشت ایک سادہ انسان کی
(نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم از پروفیسر شارب ردولوی)
ایک تجزیاتی مطالعہ

پروفیسر شارب ردولوی ہمارے ان اساتذہ میں ہیں جنھوں نے کئی نسلوں کی علمی، ادبی وفکری آبیاری اور ذہنی تربیت کی ہے۔ان کی شخصیت کا عجز وانکسار، محبت، خلوص، ہمدردی، رواداری، بڑوں کا احترام، چھوٹوں سے شفقت، اعلیٰ ظرفی وغیرہ ایسے اوصاف ہیں جن کی وجہ سے ہر جگہ ان کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ راقم السطور کو فخر ہے کہ اسے ایسی قابلِ قدر اور بے مثال شخصیت کے قدموں میں زانوئے تلمذ تہ کرنے کا شرف حاصل ہوا۔ حال ہی میں شارب صاحب کی خودنوشت ''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم'' کے نام سے منظرِ عام پر آئی ہے۔ اس خودنوشت کے ایک ایک لفظ سے استادِ محترم کی شرافت، سادگی، منکسر المزاجی، صلحِ کل، میانہ روی اور انسانیت نوازی مترشح ہے۔ خودنوشت اظہارِ ذات کا فن ہے۔ عام طور پر خودنوشت نگار اظہارِ ذات کے ضمن میں توازن اور میانہ روی برقرار نہیں رکھ پاتے اور اپنی شخصیت کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں۔ بعض خودنوشت نگار حد سے زیادہ مبالغہ آرائی سے بھی کام لیتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ خودنوشت اظہارِ ذات کا وسیلہ نہ ہو کر ان کی تعلّی اور بڑبولے پن کا نمونہ بن جاتی ہے لیکن یہ خودنوشت اس طرح کے تمام نقائص سے پاک ہے۔ اس میں کوئی بات ایسی نہیں ملے گی جس سے یہ ظاہر ہو کہ مصنف نے اپنی شخصیت کو برتر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ استقلال، ضبط وتحمل، شرافت، ایمانداری، راست بازی، کسرِ نفسی، میانہ روی اور خلوص جو ان کی شخصیت کا خاصہ ہیں وہی خصوصیات ان کی

خودنوشت میں بھی نظر آتی ہیں۔اس میں وہ ایک مخلص استاد، ایک متوازن اور صاحبِ نظر نقاد، ایک معتبر محقق، ایک بے ریا دوست، ایک محبت کرنے والے شوہر، ایک بہتر منتظم اور سب سے بڑھ کر ایک اعلیٰ ظرف انسان کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ جو لوگ ذاتی طور پر شارب صاحب سے واقف ہیں وہ اس بات کی شہادت دیں گے کہ اس خودنوشت میں جو کچھ بیان کیا گیا ہے اس میں حرف بہ حرف صداقت ہے۔اس صداقت کے بیان کے لیے ایسا موزوں پیرایہ اختیار کیا گیا ہے کہ براہ راست قاری کے دل پر اثر کرتا ہے۔اس خودنوشت کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں کہیں بوریت کا احساس نہیں ہوتا۔زبان کی سادگی، لہجے کے خلوص اور نثر کی تخلیقیت کی خوب صورت آمیزش نے اس کے اسلوب کو دل نشینی عطا کی ہے۔

اس خودنوشت کا عنوان شادؔ عظیم آبادی کے درج ذیل شعر سے مستعار ہے۔

سنی حکایتِ ہستی تو درمیاں سے سنی

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

خودنوشت کا یہ عنوان زندگی کی بے ثباتی اور حالات کے سامنے انسان کی بے بسی پر بالکل صادق آتا ہے۔شارب صاحب بھی ایسے ہی کچھ حالات سے گزرے۔اہلیہ ڈاکٹر شمیم نکہت اور بیٹی شعاع فاطمہ کا انتقال ایسے ہی حادثے تھے۔لیکن انھوں نے حوصلہ نہیں ہارا اور پوری مستقل مزاجی اور ثابت قدمی کے ساتھ خدمتِ خلق اور علمی و ادبی سرگرمیوں میں مصروف ہیں۔

پروفیسر شارب ردولوی کے عزیز اور ملک و بیرون ملک پھیلے ہوئے بے شمار احباب اور شاگرد اُن کی خبر گیری کرتے رہتے ہیں۔ وہ اپنے شاگردوں سے اولاد جیسا برتاو کرتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کے تمام شاگرد بھی انھیں بے انتہا چاہتے ہیں۔محبت کے ان تمام رشتوں کا ذکر انھوں نے اپنی خودنوشت میں والہانہ انداز میں کیا ہے۔چار سو چورانوے صفحات پر مشتمل اپنی خودنوشت میں شارب صاحب نے نہ صرف اپنی 86 سالہ زندگی کے نشیب و فراز کا احاطہ کیا ہے بلکہ گذشتہ ستر پچھتر برسوں کے ہندوستان کی تاریخ بھی اس میں سمودی ہے۔''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم'' صرف پروفیسر شارب ردولوی کی آپ بیتی نہیں، لکھنؤ (جو ان کا مسکن ہے) کی تہذیب و ثقافت کا مرقع اور ہندوستان کے مشترکہ کلچر کے عروج و زوال کی داستان بھی ہے۔

شارب ردولوی صاحب نے ''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم'' اپنے آباء واجداد کے بارے

میں بتایا ہے کہ کس طرح ان کا خاندان ردولی آ کر آباد ہوا۔ ردولی کی علمی و ادبی فضا کیسی تھی۔ کیسے کیسے صاحبانِ علم و فضل سے وہ خطہ آباد تھا۔ اس زمانے میں ہندوؤں اور مسلمانوں میں کس قدر محبت کا رشتہ تھا۔ پڑوسی بلا لحاظ مذہب ایک دوسرے کا کس قدر خیال رکھتے تھے۔ ہولی، دیوالی، عید اور محرم ایک ساتھ مناتے تھے۔ ان تمام چیزوں کا ذکر مصنف نے دلکش انداز میں کیا ہے۔ اپنی ابتدائی زندگی کے بارے میں بھی انھوں نے تفصیل سے لکھا ہے۔ کم عمری میں ماں کا سایہ سر سے اٹھ جانے کی وجہ سے ان کا بچپن کن دشواریوں میں گزرا۔ وہ کس طرح ممتا کے لیے ترستے رہے اور ان کی شخصیت پر اس کے کیا نفسیاتی اثرات مرتسم ہوئے۔ دادا ان سے کس قدر محبت کرتے تھے۔ والد محترم نے کس قدر لاڈ پیار سے ان کی پرورش و پرداخت کی۔ ان کی ہر چھوٹی بڑی خواہش کا خیال رکھا اور کبھی بھی کسی قسم کی سختی نہیں کی۔ عزیزوں، رشتے داروں اور اساتذہ نے کس طرح محبت کا سلوک روا رکھا، ان تمام باتوں کا ذکر بھی اس خودنوشت میں کیا گیا ہے۔ مصنف نے اپنے مختلف تعلیمی اداروں، اساتذہ اور اپنے بچپن کے مسلم و غیر مسلم ساتھیوں کے بارے میں بھی تفصیل سے لکھا ہے۔ ردولی، ہاتھرس، سلطان پور، الٰہ آباد، کانپور اور لکھنؤ میں حصولِ تعلیم کے مراحل طے کرنے اور پھر دہلی میں طویل عرصے تک دیال سنگھ کالج اور جواہر لال نہرو یونی ورسٹی، نئی دہلی میں تدریسی خدمات، ترقی اردو بیورو میں بطور پرنسپل پبلی کیشن آفیسر انتظامی امور کی انجام دہی اور پھر ملازمت سے سبک دوشی کے بعد دہلی سے لکھنؤ واپسی ____ بقول مصنف ''پھر آ گئے وہیں پہ چلے تھے جہاں سے ہم''۔ یہ پوری روداد بے حد دلچسپ انداز میں بیان کی گئی ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے ہم بیسویں صدی کے نصفِ آخر کی ادبی و تہذیبی تاریخ پر مبنی کوئی ناول پڑھ رہے ہیں۔

اس کتاب میں جتنی شخصیات کا ذکر آیا ہے وہ سب اپنے دور کے صاحبانِ علم و فضل رہے ہیں۔ چودھری محمد علی ردولوی، سید اعجاز حسین، مسعود حسین رضوی ادیب، سید احتشام حسین، آل احمد سرور، محمد حسن، قمر رئیس، سید عقیل رضوی، محمد علیم، حیات اللہ انصاری، مجاز، جگر مراد آبادی، پروفیسر نور الحسن ہاشمی، ڈاکٹر یوسف حسین موسوی، حفیظ نعمانی، اثر لکھنوی، خواجہ احمد فاروقی، ظہیر احمد صدیقی، گوپی چند نارنگ، صدیق الرحمٰن قدوائی، شمیم حنفی، راج نرائن راز، شمشیر بہادر سنگھ، اندر کمار گجرال، اشفاق حسین، عمار رضوی، عابد سہیل، عارف نقوی، افتخار عارف اور ان جیسے اور بھی بہت سے اکابرین سے اس خودنوشت میں ملاقات ہوتی ہے۔ ان تمام شخصیات پر مصنف نے الگ الگ عنوان کے تحت لکھا ہے اور اپنے

تعلقات کے ساتھ ان کی گونا گوں خوبیوں اور کارناموں پر روشنی ڈالی ہے۔مختلف شخصیات کے بارے میں پروفیسر شارب ردولوی نے جس بے تکلف اور برجستہ انداز میں لکھا ہے اس سے خاکے کا گمان گزرتا ہے۔احتشام حسین کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''احتشام حسین ایک دلکش خدوخال کے انسان تھے جنھیں نہ دبلا کہا جاسکتا ہے اور نہ موٹا، قد اوسط، چہرہ گول، بہت ذہین آنکھیں، خاموش طبع، سنجیدہ مزاج لیکن خوش دل چہرہ، ہر وقت چہرے پر ایک مسکراہٹ، بے حد اچھے مقرر تھے۔ان کے کلاس میں ان کے لکچر سننے کے لیے دوسرے سیکشن کے لڑکوں کا آجانا روز کا معمول تھا۔بولتے تو ایسا محسوس ہوتا کہ علم کا دریا رواں ہے۔......
احتشام صاحب ہر شخص کی مدد کرنے کے لیے تیار رہتے تھے۔ہم لوگوں کی مدد تو وہ تکلیف اٹھا کر بھی کرتے تھے۔''1

شارب صاحب نے پیش لفظ میں خودنوشت کے فن کے حوالے سے لکھا ہے ہے کہ:

''میں سمجھتا ہوں کہ بعض باتیں خودنوشت کا حصہ بننے کے لائق نہیں ہوتیں وہ خواہ کسی کی زندگی میں کتنی ہی اہم کیوں نہ رہی ہوں۔انھیں نظر انداز کر دینا ہی بہتر ہے اور اگر یہ بتانا ہی ہے کہ چاندی جیسے سفید بال ہمیشہ ایسے نہیں تھے، کبھی انھوں نے بھی بہتوں کو غالب کے الفاظ میں 'مار کر رکھا تھا'' تو استعاروں اور کنایوں میں اس طرح کے بیان کی بڑی گنجائش ہے۔ایسی باتیں جن کا اظہار زندگی میں مناسب نہیں سمجھا گیا اس کا بالاعلان اظہار، وہ کتنے ہی سچائی پر مبنی کیوں نہ ہو معیوب ہے۔''2

جب ہم اس خودنوشت کا مطالعہ کرتے ہیں تو شارب صاحب ہر مقام پر اپنے اس اصول کی مکمل پاسداری کرتے نظر آتے ہیں۔اس ضخیم خودنوشت میں کہیں بھی کسی کے خلاف 'دل کے پھپھولے پھوڑنے' کی کوشش نہیں ملتی۔حتیٰ کہ وہ لوگ جنھوں نے صاحبِ خودنوشت کو نقصان پہنچایا یا تنگ کرنے کی کوشش کی، ان کا ذکر بھی ایک یا دو جملے میں بہت ہی مہذب انداز میں کر دیا گیا ہے۔کہیں بھی کوئی ایسا جملہ اس خودنوشت میں نہیں ملتا جو کسی کی دل آزاری کا سبب بن سکے۔

اپنے خاندان کے حالات بیان کرنے میں بھی محترم شارب ردولوی نے کسی بھی قسم کی مبالغہ آرائی یا خودنمائی سے گریز کیا ہے۔اپنی مالی دشواریوں، وقت کے ساتھ ساتھ خاندان کا شیرازہ بکھرنے اور معاشی اعتبار سے کمزور ہوتے چلے جانے کا بیان انھوں نے حقیقی انداز میں کیا ہے۔حویلیوں کے مکین کس طرح تنگ دستی کا شکار ہوکر دربدر بھٹکنے پر مجبور ہوئے اس کا ذکر بھی بہت سادگی اور صداقت کے ساتھ کیا گیا ہے۔اپنے خاندانی حالات کی تفصیل پیش کرنے کے لیے خودنوشت نگار نے خاصی تحقیق کی ہے اور مختلف کتب اور خاندان کے بزرگوں سے مستند معلومات فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

خاندانی رکھ رکھاو، رشتوں کی پاسداری، بلالحاظ مذہب وملت ہر انسان سے محبت اور مروت کا سلوک شارب صاحب کی زندگی کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔انھوں نے خود پریشانیوں میں مبتلا رہنے کے باوجود ہمیشہ دوسروں کی مدد کی۔نہ جانے کتنے بے یارو مددگار افراد ان کے احسانوں تلے گراں بار ہیں۔اس کا اظہار بھی خودنوشت میں بہ خوبی ہوا ہے۔

پروفیسر شارب ردولوی نے کہیں بھی خاندان کی معاشی تنگی، اپنی مالی دشواریوں یا شخصی کمزوریوں کو چھپانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''ہم لوگوں کا خاندان سلطان پور سے ردولی منتقل ہونے کے بعد معمولی زمینداروں کا خاندان رہ گیا تھا لیکن بوباس طور طریقے، رسم ورواج، برتاو اور رویے سب وہی تھے۔وجّن میراثن کے سوز پڑھنے سے خوش ہوکر پھوپھی نے شال دے دی۔خواہ خود کے پاس دوسری شال نہ ہو۔میراثی کسی تہوار کے موقع پر دروازے پر مبارک باد کے لیے آتے تو خوب انعامات سے نوازا گیا چاہے بعد میں تکلیف اٹھانی پڑے۔''3

اس خودنوشت کی ایک اہم خوبی جو ہمیں متاثر کرتی ہے وہ ان محسنوں کے بارے میں شارب صاحب کے دلی جذبات کا اظہار ہے جنھوں نے زندگی کے مختلف مراحل میں ان کی مدد اور حوصلہ افزائی کی۔ان میں چودھری محمد علی ردولوی، راجا احمد علی خاں، احتشام حسین جیسی مقتدر شخصیات کے علاوہ ایک اہم نام نوری ہوٹل کے مالک محمد حسین عرف منے میاں کا ہے۔مصنف نے ان کا ذکر ''خدا رحمت کند ایں عاشقانِ پاک طینت را'' کے زیرعنوان کیا ہے۔ان کے بے شمار احسانات میں سے سب سے بڑا احسان

شارب صاحب کو دیال سنگھ کالج میں ملازمت کا انٹرویو دینے کے لیے رضامند کرنا اور سفر خرچ کا انتظام کرنا تھا۔ اس نفیس انسان کے بارے میں مصنف کے خیالات انھی کی زبانی ملاحظہ کیجیے۔

'' منے میاں کا اصل نام محمد حسین تھا۔ سیاہ رنگت، دہرا بدن، اوسط قد، داہنا ہاتھ کہنی سے کٹا ہوا۔ معلوم نہیں پیدائشی طور پر تھا یا عمر کی کسی منزل میں کسی حادثے میں کٹ گیا۔ نوری ہوٹل کے مالکان میں تھے۔...... لکھنے کا سارا کام بہ آسانی بائیں ہاتھ سے کرتے تھے اور بہت صاف شستہ خط تھا۔ میں نے پہلی بار انھیں اس وقت دیکھا جب 1954 میں میں ان کے پاس ماہانہ کھانے کی قیمت معلوم کرنے اور اپنے کھانے کا انتظام کرنے گیا۔ انھوں نے مختصر الفاظ میں بہت اخلاق کے ساتھ بتایا کہ ''تیس روپے مہینہ دو وقت کے کھانے کے ہوں گے۔ کھانے میں چار چپاتی، بکرے کے گوشت کا سالن یا قورمہ، ایک پلیٹ چاول اور ایک وقت دال اور دوسرے وقت شامی کباب ہوگا۔ اس کے علاوہ آپ کوئی چیز لیں گے تو اس کی قیمت الگ دینی ہوگی۔''

میں نے اطمینان کا سانس لیا کہ ہاسٹل میں تو مجھے اس سے زیادہ پیسے دینے پڑتے تھے۔ ایک مہینے کا ایڈوانس تیس روپے جمع کر کے میں بھی نوری فیملی کا ایک ممبر بن گیا۔...... روز کے دو بار آنے جانے میں جلد ہی محسوس ہو گیا تھا کہ یہ شخص جو بارہ بجے رات تک اسی کرسی پر بیٹھا رہتا ہے دراصل خالص سونے کا بنا ہوا انسان ہے۔ بہت نرم، بہت رحم دل، ہر معاملہ میں مددگار۔ اپنے چھ سال کے دن رات کے تعلق میں، میں نے انھیں کسی سے سختی سے بات کرتے ہوئے نہیں دیکھا۔ خود میرا معاملہ تھا۔ میں کئی کئی مہینے ان کو اپنے حساب سے پیسے نہیں دے پاتا تھا۔ اس لیے کہ منی آرڈر میں دیر ہوتی تو قرض بڑھتا رہتا تھا۔ دوسرے میرے احباب کا حلقہ بہت وسیع تھا...... وہ چائے بھی پیتے اور ایک دو کھانے میں بھی شریک رہتے لیکن منے میاں نے کبھی اشارتاً بھی نہیں کہا کہ آپ کا بقایا بہت بڑھ گیا ہے۔ میرا منی آرڈر انھیں کے پاس آتا تھا اور انھیں معلوم تھا کہ وہ کوئی بڑی رقم نہیں ہوتی تھی۔ صرف ستر روپے ہوتے تھے...... جب منی آرڈر آتا تھا وہ مجھے بلا کر پوری رقم مجھے دے دیتے تھے...... انھوں نے خود یہ نہیں کیا کہ اپنا حساب کر کے بقیہ رقم مجھے دے دیتے۔

میری ملازمت میں بھی منے میاں کا بہت حصہ ہے۔ جس دن دیال سنگھ کالج (دہلی یونی ورسٹی) سے انٹرویو کے لیے ٹیلی گرام آیا، میں کانپور گیا ہوا تھا۔ شام کو واپس آیا۔ حسب معمول مغرب کے

وقت ہوٹل گیا۔ کچھ احباب منتظر تھے۔ منے میاں نے مجھے بلوایا۔ میری ڈاک اور اس کے ساتھ تار دیا۔ جب میں سب لے کر اپنی میز کی طرف واپس آنے لگا تو انھوں نے مجھے روکا اور کہا پہلے تار کھول کر پڑھ لیں اور مجھے بتادیں سب خیریت ہے۔

میں نے تار کھولا۔ اس میں صبح دس بجے دیال سنگھ کالج دہلی یونی ورسٹی میں انٹرویو کے لیے بلایا گیا تھا۔ میں نے پڑھ کر سنا دیا۔ بہت خوش ہوئے لیکن میں نے کہا۔

یہ سب چیزیں پہلے سے طے رہتی ہیں، جانے وانے سے کوئی فائدہ نہیں، کون بے کار وہاں جائے، کہہ کر میں آنے کے لیے مڑا لیکن انھوں نے پھر مجھے روکا اور سمجھایا کہ انٹرویو میں ضرور جائیں۔ یہ سب تو اللہ کے ہاتھ میں ہوتا ہے۔ میں نے پھر بے دلی سے کہا۔

میرے پاس روپے نہیں ہیں۔

جانے آنے پر کیا خرچ ہوگا۔ منے میاں نے دریافت کیا۔

گیارہ روپئے کا دہلی کا ٹکٹ ہے۔ آنے جانے کے بائیس روپے ہوگئے۔ پچیس روپئے تو ہر صورت میں خرچ ہوں گے۔

آپ سامان لے کر آئیں۔ روپئے میں دے دوں گا۔ انھوں نے کہا۔

میں بھی ان کے اصرار کے آگے مجبور ہوگیا اور جلدی جلدی سلیم پور ہاؤس سے اپنا تھوڑا بہت سامان لے کر رکشے سے آگیا۔ منے میاں نے باہر نکل کر اس طرح روپئے دیے کہ کوئی دوسرا نہ دیکھ سکے۔ آخر مجھے ضد کر کے بھیج دیا۔ آج 86 سال کی عمر میں جب میں یہ سطریں لکھ رہا ہوں تو سوچ رہا ہوں کہ انھوں نے مجھے اس دن زبردستی دہلی نہ بھیجا ہوتا تو آج میں نہ جانے کہاں ہوتا اور کس حال میں ہوتا۔ میں آج بھی منے میاں کا مقروض ہوں کہ وہ قرض ادا ہی نہیں ہوسکتا۔'' 4

اقتباس قدرے طویل ہوگیا لیکن اسے پیش کرنا اس لیے ضروری تھا کہ اس سے شارب صاحب کی شخصیت کا ایک بے حد اہم گوشہ اجاگر ہوتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ دنیا اچھے، نیک، رحم دل اور ہمدرد لوگوں سے کبھی خالی نہیں رہی۔ ایسی ہی ایک اور ہمدرد اور اردو ادب کی بے مثال شخصیت چودھری محمد علی ردولوی کی تھی جنھوں نے قدم قدم پر شارب صاحب کی مدد کی۔ راجا احمد

علی خاں کی عنایات کا ذکر بھی اس خودنوشت میں والہانہ انداز میں کیا گیا ہے جنھوں نے اپنی حویلی میں شارب صاحب کو زمانہ طالب علمی میں رہنے کی اجازت دی تھی۔

خودنوشت میں بعض واقعات ایسے بھی ہیں جو قاری کو افسردہ کردیتے ہیں۔ حالاں کہ انھیں سرسری طور پر ہی بیان کیا گیا ہے لیکن ان میں بین السطور جو کرب پنہاں ہے وہ پڑھنے والے کو بھی مضطرب کردیتا ہے۔ خاص طور سے شارب صاحب کا 30 برسوں تک لکچرر کے عہدے پر مامور رہنا، ان کی ترقی میں نام نہاد اپنے لوگوں کی جانب سے رخنہ اندازیاں، دہلی یونی ورسٹی اور جامعہ ملیہ اسلامیہ میں انھیں نظر انداز کرتے ہوئے ان سے کم تر اہلیت کے حامل افراد کا تقرر، جواہر لال نہرو یونی ورسٹی میں ملازمت میں توسیع رکوانے کی مذموم کوشش، سبک دوشی کے بعد جے این یو کے سنٹر آف انڈین لینگویجز کی جانب سے ان کے اعزاز میں کسی الوداعی جلسے تک کا اہتمام نہ کیا جانا وغیرہ ایسے تکلیف دہ حقائق ہیں جو ہماری جامعات میں جاری منافقت، سازشوں اور ریشہ دوانیوں کا پردہ فاش کرتے ہیں۔ لیکن ان تمام واقعات کے بیان میں مصنف نے حد درجہ تحمل اور حزم واحتیاط سے کام لیا ہے اور جذبات کی رو میں بہنے کی بجائے سادگی اور اختصار کے ساتھ ان کی طرف اشارہ کردیا ہے۔

مصنف نے عراق، شام، لبنان، امریکہ، کینیڈا اور لندن کے علاوہ سفر حج اور پاکستان کے سفر کی تفصیلات بھی دلچسپ انداز میں بیان کی ہیں۔ سفر کے دوران اس علاقے کی زبان نہ جاننے، موسم سے متعلق پہلے سے اطلاعات حاصل نہ کرنے اور اس کے مطابق کپڑوں کا انتظام نہ ہونے کے باعث ہونے والی پریشانیوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ انھوں نے جن علاقوں کا سفر کیا وہاں کے تاریخی اور دیگر اہم مقامات، تہذیب وثقافت، لوگوں کے رہن سہن اور رسم رواج کے بارے میں بھی واقفیت بہم پہنچائی ہے۔

شارب صاحب نے اپنی اہلیہ پروفیسر شمیم نکہت کا ذکر خودنوشت میں مختلف مواقع پر کیا ہے۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں ان سے ملاقات، میل جول اور پھر ہم مسلک نہ ہونے کے باوجود دونوں کا شادی کرنے کا واقعہ دلکش انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ شمیم نکہت کی وفا شعاری، خلوص، سلیقہ مندی، دردمندی اور امور خانہ داری میں مہارت کا اظہار بے حد محبت سے کیا گیا ہے۔ اپنے کرائے کے گھر میں قسطوں میں احباب اور بزرگوں کو شادی کی دعوت دینے کا واقعہ بھی مصنف نے بے حد دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب شارب صاحب کو لکچرر بنے زیادہ عرصہ نہ ہوا تھا اور ان کے پاس اتنی رقم نہ تھی کہ وہ

زیادہ بڑی دعوت کا اہتمام کر پاتے۔

پروفیسر احتشام حسین سے شارب صاحب کا دلی تعلق تھا۔ وہ صرف ان کے استاد نہ تھے بلکہ ہر موقعے پر انھوں نے ان کی رہنمائی اور مدد کی۔ شارب صاحب کو اپنے استاد سے کس قدر محبت تھی اور ان کا کتنا احترام کرتے تھے اس کا اندازہ اس واقعے سے ہوتا ہے جب وہ پروفیسر عبدالقادر سروری کی دعوت پر کشمیر یونی ورسٹی، سری نگر پہنچے تھے۔ شارب صاحب مع اہلیہ گرمی کی چھٹیاں منانے کے لیے پہلے سے وہاں موجود تھے۔ احتشام صاحب کے آجانے پر سب نے گھومنے کا پروگرام بنایا جس میں پروفیسر عبدالقادر سروری اور ڈاکٹر حامدی کشمیری بھی ساتھ تھے۔ واپسی میں ایک جگہ خراب پہاڑی راستے کی وجہ سے احتشام صاحب گھوڑے سے گر پڑے۔ لکھتے ہیں:

> ''ہم لوگ اپنے یہاں جانے کی بجائے سروری صاحب کے گھر گئے جہاں احتشام صاحب کا قیام تھا۔ کچھ دیر میں نے اور شمیم نے ان کے سر اور پیروں کی مالش کی تاکہ سفر کی تکان اور گرنے کی تکلیف کا اثر کم ہو جائے۔ سروری صاحب نے احتشام صاحب سے کہا کہ کاش ہمارے بھی ایسے شاگرد ہوتے۔'' 5

''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم'' میں ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کی جھلکیاں جا بجا ملتی ہیں۔ مصنف نے ایسے بے شمار واقعات بیان کیے ہیں جن سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے میل جول، محبت، آپسی رشتے، تہواروں اور تقریبات میں ایک دوسرے کے یہاں آنے جانے اور ایک دوسرے کے سکھ دکھ میں شریک ہونے کا اندازہ ہوتا ہے۔ اپنی بی اے کی ساتھی کانتا دکشت (سابق مرکزی وزیر داخلہ اوما کانت دکشت کی سگی چچا زاد بہن جو اپنی پسند کی شادی کر رہی تھیں) کی شادی کا پورا انتظام سنبھالنا اور ایک گرودوارے میں اس تقریب کا اہتمام کرنا شارب صاحب کی ہمدردی، رواداری اور خلوص کی بہترین مثال ہے۔ ایسی کئی مثالیں اس خودنوشت میں موجود ہیں جن سے شارب صاحب کی مذہبی رواداری اور کشادہ قلبی کا اندازہ ہوتا ہے۔ حالاں کہ وہ خود جب دہلی آئے تھے تو انھیں مسلمان ہونے کی وجہ سے کرائے پر کمرہ حاصل کرنے میں بہت دقتوں کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ یہاں اس دلچسپ بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ وہ جس دوست کے یہاں ٹھہرے تھے، وہ ایک ہندو تھے جن کا نام ڈاکٹر جے پی شاہ تھا۔ وہ راشٹر پتی بھون میں ملازم تھے اور شارب صاحب کو مکان نہ ملنے کی وجہ سے بے حد دل گرفتہ تھے۔ کانتا دکشت کی

اس بے مثال شادی کے حوالے سے ملک کی موجودہ صورت حال کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''آج بدلے ہوئے حالات میں ایسی شادی کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا جب مسلمان سبزی والے سے سبزی خریدنا منع ہو، جب گجرات میں کورونا وائرس کے ہندو مریض الگ رکھے جائیں اور مسلمان مریض الگ، جب راجستھان میں ایک دردِ زہ سے تڑپتی ہوئی عورت کو اسپتال میں اس لیے داخل نہیں کیا جائے کہ وہ مسلمان ہے خواہ وہ یا اس کا بچہ مر جائے۔....... اِن نفرتوں کے دور میں جب حکومت نفرت کی کاشت کر رہی ہے، کانتا کا ہم لوگوں سے رشتہ عجیب ہی سمجھا جائے گا۔'' 6

اپنے دادا حکیم غلام حسنین کی مذہبی رواداری کا ذکر یوں کرتے ہیں۔

''حکیم غلام حسنین بے حد ملنسار، خوش اخلاق اور نرم دل انسان تھے۔ ہولی کے دن مطب میں اپنی روزمرہ کی تیاری کے ساتھ بیٹھ جاتے۔ اس دن مریض نہیں آتے تھے لیکن صبح سے قصبے کے ہندو گلال اور ایک بوتل میں گلاب کے عرق میں گھلا ہوا ہلکا رنگ لے کر آتے، ان کے ماتھے پر گلال کا ٹیکا دیتے اور بوتل سے ذرا سا رنگ چھڑکتے اور چلے جاتے۔ سہ پہر سے پکوان اور مٹھائی کا آنا شروع ہو جاتا۔'' 7

حکیم غلام حسنین کی اس دل نواز شخصیت کا ہی اثر تھا کہ ان کی وفات کے بعد اہل تشیع اور اہل تسنن نے اپنے اپنے عقیدے کے مطابق ان کی نماز جنازہ پڑھی۔

یہ خودنوشت جس زبان و اسلوب میں لکھی گئی ہے اس کی وجہ سے اس کی دل پذیری میں حد درجہ اضافہ ہو گیا ہے۔ سادگی اور بے ساختگی کے ساتھ اس میں بلا کی روانی ہے۔ تخلیقی نثر کے نمونے جا بجا ملتے ہیں جو اس کی مطالعیت (Readability) کے وصف میں اضافہ کرتے ہیں۔ بمبئی سے بصرہ کے ادبی سفر کا حال بیان کرتے ہوئے مصنف نے لکھا ہے کہ:

''ایک طرف سورج دن کا سفر طے کر کے غسل کے لیے پانی میں اتر چکا تھا اور اپنا بھیگا ہوا جسم چھپانے کے لیے کبھی پانی میں چھپ جاتا۔ لوگ اپنی اپنی جگہوں پر جا چکے تھے، میں قدرت کے اس عجیب و غریب کرشمے کو دیکھ رہا تھا۔ تا حدِ نظر صرف پانی تھا اور ہمارا تین منزلہ جہاز ایک معمولی ناو کی طرح لہروں کے تھپیڑے کاٹتا ہوا

بہتا جا رہا ہے اور میں سوچ رہا تھا کہ یہ بیکرانی ، یہ توانائی ، یہ بے پناہ طاقت جو ہزاروں ٹن کے جہاز کو ایک تنکا بنا دے، کسی قدرت کے بغیر کیسے ہوسکتا ہے۔''8

اس اقتباس سے پروفیسر شارب ردولوی کے مذہبی ذہن و مزاج کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ ان کی ترقی پسندی اور مارکسی نظریے سے قربت ان کی مذہبیت اور خالقِ کائنات پر ایمان میں کبھی مزاحم نہیں ہوئی۔

''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم'' میں صرف ایک کمی محسوس ہوتی ہے۔ چند مقامات پر شخصیات سے متعلق گفتگو کے ضمن میں ان سے متعلق تکرار در آئی ہے۔اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ قاری کو اس شخصیت سے پورے طور پر واقف کرایا جا سکے۔اس چھوٹی سی کمی سے قطع نظر اس میں وہ سارے اوصاف موجود ہیں جو کسی خودنوشت کو کامیاب بناتے ہیں۔اردو کی اہم اور دلچسپ خودنوشتوں پر جب بھی گفتگو ہوگی ''نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم'' کا ذکر ضرور کیا جائے گا۔

حوالہ جات

1. نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم۔ناشر:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2021، ص 172-173
2. ایضاً، ص 26
3. ایضاً، ص 51
4. ایضاً، ص 155 تا 157
5. ایضاً، ص 216
6. ایضاً، ص 444، 448
7. ایضاً، ص 75
8. ایضاً، ص 226

❒ Dr. Firoz Alam
Assistant Professor
Department of Urdu
Maulana Azad National Urdu University, Hyderabad
Mobile: 9908201880
Email: firoz@manuu.edu.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:189-202
Dr. Mohammad Umar Raza, Taraqi Pasand Tahreek aur Aligarh Muslim University

ڈاکٹر محمد عمر رضا

ترقی پسند تحریک اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

بیسویں صدی کے اوائل میں فاشزم کو شکست دینے کے لیے دنیا کے شاعروں، ادیبوں اور دانشوروں نے سوشلزم سے رجوع کرنا شروع کیا تو لندن میں زیر تعلیم سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور محمد دین تاثیر جیسے ہندستانی طلبا اس نئی فکر سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ نتیجتاً انھوں نے Indian Progressive Writers' Association نام کی ایک ادبی انجمن قائم کر لی1 اور ہندستان میں بھی اسی طرح کی ایک انجمن قائم کرنے کے لیے یہ لوگ کوشاں ہو گئے تھے۔ اسی دوران میں مغربی ادیبوں نے پیرس (فرانس) میں ایک بین الاقوامی کانگریس برائے تحفظ کلچر (Writers Congress for the Defense of Culture) منعقد کی جو 21/جون سے 25/جون 1935 تک چلی2۔ اس میں سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے شرکت کر کے بعض اہم مغربی ادیبوں سے تبادلۂ خیال کیا۔ اس کے بعد تو ہندستانی طلبا انجمن ترقی پسند مصنفین کو ہندستان میں قائم کرنے کے لیے مزید سرگرم ہو گئے تھے۔ چنانچہ ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا، محمد دین تاثیر اور ملک راج آنند کی مدد سے سجاد ظہیر نے ایک مینی فیسٹو تیار کیا جس میں ادب کو پجاریوں، پنڈتوں اور قدامت پرستوں کے اجارے سے نکال کر عوام کے قریب لانے، زندگی اور واقعیت کا آئینہ دار بنانے، سیاسی غلامی اور سماجی پستی جیسے موضوعات کو ادب میں شامل کرنے پر زور دیا۔ نفاق اور اندھی تقلید کی طرف لے جانے والے ادب کو رجعت پسند اور عوام کے درمیان اتحاد و یک جہتی قائم کرنے والے ادب کو ترقی پسند سے تعبیر کیا3۔ اس مینی فیسٹو کی سائکلو اسٹائل کاپیاں ہندستان روانہ کی گئیں جس نے تین سے چار مہینوں میں یہاں کی مختلف زبانوں میں غیر معمولی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ اس درمیان خود سجاد ظہیر ہندستان

آئے اور الہ آباد میں رہنے لگے تھے۔

الہ آباد کی ہندستانی اکادمی نے دسمبر 1935 میں ایک کانفرنس منعقد کی جس میں پریم چند، جوش ملیح آبادی اور مولوی عبدالحق آئے ہوئے تھے۔ سجاد ظہیر نے ان سے ملاقات کی اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے اعلان نامے کے بارے میں بتایا جس سے اتفاق کرتے ہوئے ان تینوں ادیبوں نے مینی فسٹو پر اپنے دستخط کر دیے۔ رفتہ رفتہ ہندستان کے مختلف اہم شہروں میں اس کی سرگرمیاں بڑھنے لگی تھیں۔ فراق گورکھ پوری، اعجاز حسین، احتشام حسین اور وقار عظیم جیسے اساتذہ و طلبا الہ آباد میں سرگرم ہو گئے تھے۔ فیض احمد فیض، سہیل عظیم آبادی اور اختر اور ینوی وغیرہ پنجاب و بہار میں ترقی پسند ادبی تحریک کے لیے زمین ہموار کرنے لگے تھے۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اپنے ابتدائی زمانے ہی سے ملک کی سیاسی، سماجی، معاشی اور ادبی سرگرمیوں کا مرکز رہی ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں علی گڑھ تحریک کی اہمیت و معنویت سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ اس تحریک نے اردو ادب کو افادی اور اصلاحی زاویۂ نظر دیا۔ چنانچہ انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں سے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے بعض اساتذہ اور طلبا بھی متاثر ہوئے۔ اس حوالے سے پروفیسر عبدالعلیم، مجنوں گورکھ پوری، اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، حیات اللہ انصاری، اسرار الحق مجاز، معین احسن جذبی، علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، خواجہ احمد عباس، سبط حسن، آل احمد سرور اور خلیل الرحمٰن اعظمی جیسے شاعر و ادیب کا ذکر کیا جا سکتا ہے جنھوں نے علی گڑھ میں تربیت پا کر علی گڑھ اور علی گڑھ کے باہر تحریک کو فروغ دیا۔ پروفیسر عبدالعلیم نے تو انجمن کے تاسیسی اجلاس کی تیاریوں میں بھرپور حصہ لیا تھا۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کے تاسیسی اجلاس جس کا انعقاد 9، 10 اور 11 اپریل 1936 کو لکھنؤ میں[4] ہوا تھا، کے بعد سے لے کر تقسیم ہند (1947) تک ترقی پسندوں نے جس نوع کے ادب کو فروغ دیا، اس سے کم و بیش تمام شاعر و ادیب متفق نظر آتے ہیں۔ لیکن آزادی کے بعد ادیبوں کو ایک خاص سیاسی پارٹی کی تبلیغ (Propaganda) کے لیے باقاعدہ استعمال کیا جانے لگا[5] تو اتفاق میں کمی آنے لگی تھی۔ بعض ترقی پسند ناقدین کی جانب سے شعرا و ادبا کی تحریروں پر جا و بے جا اعتراضات نے بھی تحریک کے تئیں بدظنی پیدا کر دی تھی۔ مثلاً سردار جعفری نے اپنے ایک مضمون جو خط کی شکل میں تھا، جذبی کی نظموں پر اعتراض جتاتے ہوئے کہا تھا کہ جذبی کی نظم 'نیا سورج' (15 اگست 1947 کے حوالے سے

لکھی گئی نظم) میں جوارمان کیا گیا ہے، وہ تو کوئی رجعت پسند بھی سیاسی آزادی کے حصول پر کرسکتا ہے کہ آخراس آزادی سے حاصل ہی کیا ہوا؟ جو دبے کچلے تھے، وہ تو آج بھی اسی طرح دبے کچلے ہیں اور پھر اس پر بحث کی کہ شاعری کو زیادہ براہ راست اور برملا ہونا چاہیے6۔اسی طرح اپنے ایک دوسرے مضمون 'ترقی پسند شاعری کے بعض بنیادی مسائل' میں سردار نے فیض کی نظم '15 اگست' (صبح آزادی) کو مبہم استعاروں سے آراستہ، سماجی مقاصد سے انکار اور ہیئت پرستی کا نتیجہ قرار دیا تھا7۔یہی نہیں 27،28 اور 29/مئی 1949 کو بھیمڑی میں ترقی پسند ادیبوں کی جو پانچویں کل ہند کانفرنس ہوئی8 اس میں 1936 کے اعلان نامے کو ناکافی سمجھ کر ایک ایسا اعلان نامہ منظور کیا گیا جس میں عوامی ادب کے ماسوا کمیونسٹ پارٹی کی تبلیغ کو ضروری قرار دیا گیا تھا9۔

ترقی پسند شاعروں اور ادیبوں میں یوں تو آزادی کے بعد ہی سے ایک خاص نوع کی بے چینی پائی جانے لگی تھی لیکن سردار جعفری جیسے ترقی پسندوں کے ذریعے ادب کو میکانیکی انداز میں جانچنے، پرکھنے نیز بھیمڑی کانفرنس کے اعلان نامے میں ادیبوں کے لیے کمیونسٹ پارٹی کی تبلیغ کو ضروری قرار دے دیے جانے سے حالات مزید خراب ہو گئے تھے۔چند سال بعد یعنی 1953 میں ترقی پسند مصنفین کی دہلی میں چھٹی کل ہند کانفرنس ہوئی10 جس میں بھیمڑی کانفرنس کے اعلان نامے پر نظر ثانی کرتے ہوئے 8/مارچ 1953 کو ایک ایسا اعلان نامہ جاری کیا گیا جس میں تہذیبی ورثے کی شاندار چیزوں کو قبول کرنے ،فرسودہ، بے جان اور زوال پذیر چیزوں سے احتراز کرنے، دنیا کی تمام قوموں کے ساتھ دوستی اور برادرانہ امن قائم رکھنے ،نسل اور فرقے کی بنیاد پر نفرت، بے مقصد زندگی ،شکست پسندی، فنا پسندی اور جبر پرستی جیسے رجحانات کو روکنے پر زور دیا گیا۔ایسے ادب کی مخالفت کی گئی جس میں عریانی، فحاشی، دہشت پسندی اور غارت گری جیسے عناصر کارفرما ہوں11۔اس کے باوجود بعض ترقی پسندوں کی انتہا پسندی میں کمی نہیں آئی۔ بندھے ٹکے اصولوں کے تحت تخلیقات پیش کرنے کے لیے ان کا اصرار اب بھی جاری رہا۔اس حوالے سے سردار جعفری کے ایک اور مضمون بعنوان 'یہ ترقی پسندی نہیں' کا ذکر کیا جا سکتا ہے جس میں انھوں نے فراق گورکھپوری کے ان خیالات کو غیر ترقی پسند قرار دیا جس میں فراق نے شاعروں اور دانشوروں کی آزادی کے ضمن میں امرد پرستی کا جواز پیش کیا تھا اور دور قدیم کے یونانی فلسفیوں سے لے کر آسکر وائلڈ تک کا حوالہ دیتے ہوئے یہ ثابت کیا تھا کہ ادیب و دانشور جنسی عمل کی

ضابطہ بندی کے اعتبار سے بھی کسی نوع کی بندشوں کو خاطر میں نہیں لاتے۔فراق کے ان خیالات کو سردار جعفری نے نہ صرف یہ کہ ترقی پسندی کے خلاف قرار دیا12 بلکہ انھیں یہ مشورہ بھی دے ڈالا کہ 'فراق ہمارے اس عہد کے بڑے شاعر ہیں۔اس لحاظ سے جہاں ان کے قلم سے نکلے ہوئے الفاظ ان کے ہم عصروں اور نو خیز ادیبوں اور ترقی پسند ادب کو فیض پہنچا سکتے ہیں،قوت عطا کر سکتے ہیں،وہیں اس کا بھی اندیشہ ہے کہ وہ گمراہی پھیلانے میں بے اندازہ کامیاب ہو سکتے ہیں۔اس لیے ضرورت ہے کہ فراق اپنے نظریے اور خصوصاً نظریۂ شاعری پر نظر ثانی کریں۔'13 یہی وجہ ہے کہ اس زمانے میں بعض ترقی پسند ادیب بھی اس نوع کی انتہا پسندی سے برگشتہ ہو کر تحریک سے اپنی عدم دلچسپی کا اظہار کرنے لگے تھے۔شعرا نظمیں چھوڑ کر غزلوں پر طبع آزمائی کرنے لگے تھے۔انجمن کے جلسوں میں ہو رہی نعرے بازی کی اب کھل کر مذمت کی جانے لگی تھی۔علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے بعض اساتذہ وطلبا جنھوں نے تحریک کے ابتدائی زمانوں میں اسے فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا تھا،ترقی پسندوں کے اس ادعائی اور انتہا پسندانہ رویوں سے شاکی و نالاں ہو گئے تھے۔اس حوالے سے پروفیسر عبدالعلیم،مجنوں گورکھپوری،آل احمد سرور اور خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔

1936 میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی تشکیل کے لیے جس نوع کی کوششیں کی گئیں،ان میں پروفیسر عبدالعلیم 14 نے اگرچہ بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا؛اس کے تاسیسی اجلاس کی تیاریوں کے سلسلے میں وہ اکثر لکھنؤ جایا کرتے تھے جہاں سجاد ظہیر بھی الہ آباد سے آتے تھے اور یہ دونوں حضرات دیگر ادیبوں سے ملاقات کر کے تحریک کی ترقی کے لیے نت نئے منصوبے بھی بناتے تھے،لیکن آزادی کے بعد عبدالعلیم نے دیکھا کہ بعض ترقی پسندوں کے انتہا پسندانہ رویوں سے تحریک کا شیرازہ بکھر رہا ہے تو انھوں نے صاف طور پر کہا کہ:

> ''وہ لوگ جو محض معاشی یا سیاسی نظریات کو نظم کر دیتے ہیں یا شعر کے پیمانے میں ڈھال دیتے ہیں اور ادب کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے وہ ترقی پسند تو بن سکتے ہیں لیکن ادیب نہیں۔اس لیے کہ بجائے خود ادب کے بھی کچھ تقاضے ہیں جن کا پورا کرنا ضروری ہے۔۔۔جو ادب کو سیاسی حربے کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور ادب کی جو شرطیں ہیں، اسے ترقی پسند ہونے کے باوجود پورا نہیں کرتے۔اگر کوئی واقعی ایسا کرتا ہے تو ہم اسے سمجھائیں کہ یہ نظریہ صحیح نہیں

ہے......جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہیئت کے پیچھے اچھے موضوع کو تباہ نہیں کرنا چاہیے انھیں معلوم ہونا چاہیے کہ اگر موضوع صالح بھی ہو اور زندگی کی صحت مند قدروں کی عکاسی بھی کرتا ہو اگر اسے پیش کرتے وقت ایک خاص پیکر اور خاص انداز میں ڈھالنے کا اہتمام نہیں کیا گیا ہے جو زیادہ سے زیادہ متاثر کن ہو تو پھر وہ ایک بھونڈی سچی بات ہوگی لیکن ادب نہ ہوگا......اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ ترقی پسندی کے معنی یہ ہیں کہ کوئی کٹر اور دقیانوسی سر پر ڈنڈا لے کر کھڑا ہے اور کہتا ہے کہ لکھ تو پھر اس قسم کا تصور غلط ہے اور میں چاہتا ہوں کہ اس قسم کے تصور کو جلد از جلد ختم ہو جانا چاہیے۔''15؎

مجنوں گورکھپوری16؎ نے ترقی پسند تحریک کی ابتدا سے پہلے ہی اپنی ادبی حیثیت منوالی تھی۔ ان کا مطالعہ چونکہ بے حد وسیع تھا اس لیے وہ کسی بھی بات کو بہت سوچ سمجھ کر قبول کرتے تھے۔ ترقی پسند تحریک کا پرچم بلند ہوا تو اس کی طرف مائل ہوئے۔ مارکسزم کا مطالعہ کیا، نیز روسی ادب اور وہاں کی تحریکات کو بھی انھوں نے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی، لیکن معتدل انداز میں۔ تحریک میں جس نوع کی انتہا پسندی کو فروغ دیا جا رہا تھا، اس کے خلاف انھوں نے مسلسل آواز بلند کی۔ اس حوالے سے مجنوں کے ایک مضمون 'ادب اور زندگی' کا ذکر کیا جا سکتا ہے جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ 'مارکس نے جو کچھ کہا تھا، اس کا مطلب اس کے سوا کچھ نہ تھا کہ ادیب کو زمانے کے پیچھے نہ ہونا چاہیے۔ لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہ تھے کہ ادیب زمانے کا غلام ہے۔ ادب حال کا آئینہ ضرور ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لیے بیک وقت واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت، اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔'17؎ یہی نہیں اپنے اس مضمون میں انھوں نے یہ بھی لکھا کہ 'اقتصادیات کل زندگی نہیں ہے بلکہ اس کا صرف ایک عنصر ہے جو لاکھ سہی لیکن کسی دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا۔ یہ سچ ہے کہ بغیر روٹی کے کوئی زیادہ عرصے تک زندہ نہیں رہ سکتا، لیکن پھر وہ صدیوں پرانی مثل بھی آج تک بدستور سچ ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔'18 ان مباحث کے بعد مضمون کے اخیر میں مجنوں گورکھپوری نے یہ نتیجہ پیش کیا کہ:

''کامیاب ترین ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہو، جس میں

واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت ایک آہنگ ہو کر ظاہر ہوں، جس میں
اجتماعیت اور انفرادیت دونوں مل کر ایک مزاج بن جائیں جو ہمارے ذوق حسن
اور ذوق عمل دونوں کو ایک ساتھ آسودہ کر سکے۔ اب تک ادب جو کچھ بھی رہا ہو،
لیکن اب اس کو یہی ہونا ہے۔''19؎

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اپنی طالب علمی کے دوران آل احمد سرور 20 ادبی سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا کرتے تھے۔ وہ علی گڑھ میگزین کے ایڈیٹر رہے۔ 1936 میں سہیل کا سالنامہ منظر عام پر آیا تو اس کی ادارت میں رشید احمد صدیقی کے ساتھ ساتھ سرور صاحب بھی شامل تھے۔ انگریزی کے استاد خواجہ منظور حسین ترقی پسند تحریک کی سرگرمیوں سے بے حد متاثر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانے میں سجاد ظہیر کچھ دن کے لیے علی گڑھ آئے تو خواجہ صاحب نے ان کے اعزاز میں اپنے یہاں ایک نشست کا اہتمام کیا۔ اس میں پروفیسر رشید احمد صدیقی، خواجہ غلام السیدین کے ماسواوہ اساتذہ وطلبا بھی موجود تھے جو تحریک کے تئیں بے حد پُر امید تھے۔ سجاد ظہیر نے اپنا ڈرامہ 'بیمار' پڑھ کر سنایا تھا۔ اسی نشست میں یہ طے ہوا کہ علی گڑھ میں بھی انجمن ترقی پسند مصنفین قائم کی جائے۔ چنانچہ آل احمد سرور کو اس کا پہلا سکریٹری منتخب کیا گیا۔ ایک سال تک انھوں نے انجمن کو بڑے اہتمام سے چلایا۔ مزاج میں چونکہ میانہ روی تھی، اس لیے کسی بھی نوع کی انتہا پسندی سے انھوں نے خود کو ہمیشہ الگ رکھا۔ 1937 میں علی گڑھ میں انھوں نے 'جدید شاعری کے میلانات' پر ایک توسیعی لکچر دیا جو رسالہ 'جامعہ' میں شائع بھی ہوا۔ اس میں انھوں نے اپنے اصول کے مطابق جہاں بعض نئے رجحانات کو سراہا، وہیں بعض گمراہیوں کی طرف اشارے بھی کیے تھے۔ تنقید میں شروع ہی سے آل احمد سرور کا یہ رجحان رہا ہے کہ ادیب کی بنیادی وفاداری ادب، تہذیب اور انسانی اقدار سے ہونی چاہیے نہ کہ کسی مخصوص نظریے سے۔ وہ سخن فہمی کو طرف داری پر ترجیح دیتے تھے 21؎۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والے ادیبوں کی انتہا پسندی سے آل احمد سرور ہمیشہ نالاں رہے۔ اپنی کتاب 'نئے اور پرانے چراغ' کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ:

''میں ادب کا مقصد نہ ذہنی عیاشی سمجھتا ہوں نہ اشتراکیت کا پرچار۔ میں محض نیا یا
پرانا کہلانا پسند نہیں کرتا۔ میں نیا بھی ہوں اور پرانا بھی۔ لیکن قدرتی طور پر اپنے
دور کے میلانات و خیالات سے متاثر ہوں۔ میں مغربی اصولوں، نظریوں اور

تجربوں سے مدد لینا اردو ادب کے لیے مفید سمجھتا ہوں مگر اس کے معنی یہ نہیں لیتا
کہ اپنے تہذیبی سرمایے کے قابل قدر حصوں کو نظر انداز کر دوں۔ میں نہ غزل کو
نیم وحشیانہ صنف شاعری سمجھتا ہوں اور نہ صرف غزل پر ایمان لانے والا ہوں۔
بلکہ اچھی غزل یا اچھی نظم دونوں کے حسن کا قائل ہوں۔ میں ادبی اصولوں کو اٹل
نہیں سمجھتا۔ نہ ادب میں مطلق العنانی یا آمریت کا قائل ہوں۔ میرے نزدیک
تجربوں کی ادب میں ہمیشہ ضرورت ہے اور تخلیق، اختراع اور جدت کی ہمیشہ قدر
کرنی چاہیے مگر ہر تجربے پر ایمان نہیں لانا چاہیے۔ میں ترقی پسند تحریک کو ایک
مفید، زندہ اور قابل قدر تحریک سمجھتا ہوں مگر میری ترقی پسندی مجھے عریانی،
فحاشی، ابہام اور سستے پروپیگنڈے کو ادب سمجھنے سے روکتی ہے۔'' 22ے

ترقی پسند تحریک سے خلیل الرحمٰن اعظمی 23ے اس زمانے میں وابستہ ہوئے جب یہ ادعائیت اور انتہا پسندی کی شکار ہونے لگی تھی۔ ابتداً انھوں نے سیاسی سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جس کے نتیجے میں وہ ہاسٹل سے نکالے بھی گئے۔ علی گڑھ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی از سر نو تشکیل ہوئی تو انھیں اس کا سکریٹری منتخب کیا گیا۔ 1949 میں سیاسی پالیسی کے پیش نظر تحریک کو غیر قانونی قرار دے دیا گیا تو سیکریٹری کے طور پر خلیل الرحمٰن اعظمی گرفتار بھی کیے گئے تھے 24ے، اس کے باوجود ان کے اندر کا شاعر مسلسل ایک خاص نوع کی کشمکش میں مبتلا رہا۔ ان کی تخلیقی قوت ادب کی ذہنی آزادی اور خود مختاری کے لیے انھیں ہمیشہ اکساتی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کی ادعائیت اور انتہا پسندی خلیل الرحمٰن اعظمی کو بہت جلد بے چین کرنے لگی تھی جس کا اظہار انھوں نے اپنے تحقیقی مقالے 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں کچھ اس طرح کیا ہے:

''ترقی پسند مصنفین کے پہلے منشور کے مرتبین نیز پریم چند، جواہر لعل نہرو اور
مولوی عبدالحق کے خیالات سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کا پہلا قدم
صحیح سمت میں پڑ رہا تھا اور چند لوگوں میں جو بے اعتدالیاں اور گمراہیاں تھیں،
انھیں صحیح مشورے دیے گئے تھے۔ اس طور پر ایک صالح تنقیدی فضا میں اس
تحریک کا آغاز ہوا۔ مگر آگے چل کر ہم دیکھتے ہیں کہ اس تحریک میں دو طرح کے

عناصر باہم دست وگریباں رہے۔ ایک طبقہ اپنی تنقیدی تحریروں میں برابر آگاہ کرتا رہا کہ ادیب کو سیاسی شعور وبصیرت رکھنے کے باوجود وقتی اور جماعتی سیاست سے بلند ہونا چاہیے لیکن دوسرا طبقہ ادب کو سماجی جدوجہد کا آلۂ کار بنانے پر مصر رہا اور سماجی جدوجہد کو اشتراکی سیاست کے ہم معنی قرار دیتا رہا۔ وہ ادیب سے یہ پیہم مطالبہ کرتا رہا کہ اسے اب جانب دار ہوکر رہنا ہے، غیر جانب داری کے معنی سرمایہ دارانہ نظام کو برقرار رکھنے اور عوام دشمن عناصر کا ساتھ دینے کے ہیں۔ بائیں بازو کے یہ انتہا پسند سیاست داں جن میں سے بعض ادیب اور بعض نیم ادیب تھے اپنے مقصد میں کامیاب رہے اور 1949 کی بھیمڑی کانفرنس میں پرانے منشور کو بدل کر نیا منشور وضع کیا گیا جس میں ترقی پسند ادیبوں کے لیے جماعتی سیاست کی وفاداری اور اشتراکی جماعت کے پروگراموں میں عملی شرکت لازمی قرار دی گئی اور یہ طے پایا کہ جو ادیب اس کی پابندی نہ کرے گا، اسے تحریک سے رجعت پسند کہہ کر الگ کر دیا جائے گا۔‘‘ 25؎

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے ابتدائی زمانے میں جس زور وشور سے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے اساتذہ وطلبا نے اس تحریک کو فروغ دینے کے لیے نت نئی کوششیں کیں، اسی زور وشور سے یہاں کے بعض اساتذہ وطلبا نے اسے ادعائیت اور انتہا پسندی سے بھی ہمکنار کر دیا تھا لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ علی گڑھ ہی کے بعض اساتذہ وطلبا نے اسے ادعائیت اور انتہا پسندی کی دلدل سے نکالا بھی۔ پروفیسر عبدالعلیم، مجنوں گورکھ پوری، آل احمد سرور اور خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ نے تحریک کے زیر اثر لکھنے والے ادیبوں کی ادعائیت اور انتہا پسندی کے حوالے سے جس نوع کی گفتگو کی، اس سے تحریک میں اعتدال وتوازن قائم ہوا اور سردار جعفری جیسے غالی قسم کے ترقی پسندوں نے بھی نرم وشیریں لب ولہجہ اختیار کیا 26؎۔ یہ دیگر بات ہے کہ ارتقائی زمانے میں تحریک کی جو امیج قائم ہوگئی تھی، وہ امیج آج بھی قائم ہے۔

حوالے اور حواشی:

1. سجاد ظہیر، یادیں، مشمولہ ’نیا ادب اور کلیم‘ (لکھنؤ)، جلد:4، شمارہ:1، 2 (جنوری-فروری 1941)، ص 73

2. In face of the threat posed by the Nazis, the Congress of Writers "for the defence of culture" took place in Paris in 1935 for the first time. Artists from all over the world responded to the appeal issued by a number of French authors and more than 250 participants from 38 countries attended the discussions that took place between 21 and 25 June every afternoon and evening. Despite the high admission prices, the main hall of the Maison de la Mutualité was packed full at the opening event. The 3,000 members of the audience included numerous refugees from Germany and Austria. Loudspeakers were set up in front of the building for those who had been unable to get hold of tickets so that the speeches could be heard outside as well.
(https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Topics/schriftstellerkongress-en.html)

3. منشی پریم چند، لندن میں ہندستانی ادیبوں کی ایک نئی تنظیم (اداریہ)، مشمولہ 'ہندی ماہ نامہ ہنس' (الہ آباد)، جنوری 1936، ص 117

4. وامق جونپوری، گفتنی ناگفتنی، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، 1993، ص 59

5. سجاد ظہیر، روشنائی، نئی دہلی: سیما پبلی کیشنز، 1985، ص 14-413

6. پروفیسر محمد حسن، سردار جعفری کی وراثت، مشمولہ 'سردار جعفری: شخصیت اور فن (مرتبہ: اصغر عباس)' علی گڑھ: شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2002، ص 17-16

7. سردار جعفری، ترقی پسند شاعری کے بعض بنیادی مسائل، مشمولہ 'شاہراہ' (دہلی)، جلد: 1، شمارہ: 2 (فروری 1949)، ص 78-77

8. کیفی اعظمی، کل ہند انجمن ترقی پسند مصنفین کی پانچویں کانفرنس، مشمولہ 'شاہراہ' (دہلی)، جلد: 1، شمارہ: 3، 4 (مارچ، اپریل 1949، یہ شمارہ دو مہینے کی تاخیر سے جون 1949 میں منظر عام پر آیا)، ص 357

9. انجمن ترقی پسند مصنفین کا اعلان نامہ، مشمولہ 'شاہراہ' [دہلی]، جلد: 1، شمارہ: 3، 4 [مارچ، اپریل 1949، اجرا جون 1949]، ص 14

10. مخمور جالندھری، راہنما (اداریہ)، مشمولہ شاہراہ- کانفرنس نمبر (دہلی)، جلد: 5، شمارہ : 3،4 (مارچ،اپریل1953)،ص3

11. ایضاً،ص22

12. شاہراہ- کانفرنس نمبر (دہلی)، جلد:5،شمارہ:3،4 (مارچ،اپریل1953)،ص65-64

13. ایضاً،ص67

14. پروفیسر عبدالعلیم (1976-1907) نے 1922 میں علی گڑھ کا رخ کیا۔ 1926 میں انھوں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ سے بی اے آنرز (عربی) کا امتحان پاس کیا۔ اس زمانے میں جامعہ ملیہ اسلامیہ علی گڑھ ہی میں ہوا کرتی تھی۔ 1929 کے آخر میں پی ایچ ڈی کے لیے عبدالعلیم برلن چلے گئے۔ 1932 میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کر کے ہندستان واپس آنے کے بعد جامعہ ملیہ اسلامیہ سے وہ بطور استاد وابستہ ہوگئے۔ کم و بیش تین سال تک متعلق رہنے کے بعد اکتوبر 1934 میں مستقل ملازمت سے مستعفی ہوکر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ عربی میں انھوں نے عارضی جگہ قبول کرلی۔ یہاں ان کا قیام ڈھائی تین سال رہا۔ 1937 میں وہ لکھنؤ یونیورسٹی سے متعلق ہوگئے تھے جہاں انھوں نے بطور استاد تیرہ سال صرف کیے۔ آزادی کے بعد 1950 میں عبدالعلیم نے علی گڑھ میں ریڈر کے عہدے کو قبول کیا۔ ریڈر سے پروفیسر ہوئے۔ ادارۂ علوم اسلامیہ کے ڈائریکٹر بنائے گئے۔ ڈین اور رجسٹرار بھی ہوئے۔ وائس چانسلر کے طور پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں وہ 1968 تا 1974 رہے۔

15. خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2007، ص102

16. مجنوں گورکھپوری (1988-1904) نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے 1927 میں ایف اے کیا۔ 1929 میں سینٹ اینڈ ریوز کالج گورکھ پور سے بی اے، 1934 میں آگرہ یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم اے کرنے کے بعد 1935 میں کلکتہ سے ایم اے اردو کیا۔ 1932 سے مئی 1935 تک وہ سینٹ اینڈ ریوز کالج گورکھ پور میں انگریزی کے لکچرر رہے۔ جولائی سے دسمبر 1935 تک علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی میں وہ لکچرر رہے۔ اس کے بعد گورکھپور چلے

گئے تھے۔نومبر 1958 میں مجنوں گورکھپوری علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے وابستہ ہوگئے ۔ یہاں وہ ریڈر اور علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے اسسٹنٹ ڈائریکٹر رہے۔1968 میں مجنوں گورکھپوری پاکستان چلے گئے تھے۔

17. مجنوں گورکھ پوری، ادب اور زندگی، علی گڑھ: اردو گھر، 1965، ص65

18. ایضاً، ص67

19. ایضاً، ص68

20. آل احمد سرور(2002-1911) کی پیدائش بدایوں(اتر پردیش) میں ہوئی۔1921 میں وہ ابتدائی تعلیم کے لیے پیلی بھیت کے گورنمنٹ ہائی اسکول میں داخل کیے گئے ۔1928 میں غازی پور کے وکٹوریہ ہائی اسکول سے دسویں کا امتحان پاس کیا۔1932 میں سینٹ جانس کالج آگرہ سے بی ایس سی پاس کیا۔1933 میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی آئے اور یہاں سے انھوں نے 1934 میں ایم اے انگریزی اور 1936 میں ایم اے اردو امتیازی نمبروں کے ساتھ پاس کیا۔سرور صاحب 1934 میں علی گڑھ کے شعبۂ انگریزی میں لکچرر مقرر ہوئے ۔1936 میں شعبۂ اردو سے وابستہ ہوگئے تھے۔ 1945 میں رضا انٹر کالج کے پرنسپل اور 1946 میں لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ریڈر مقرر ہوئے ۔1955 میں علی گڑھ کے شعبۂ اردو میں سید حسین ریسرچ فیلو مقرر ہوئے۔1958 میں آل احمد سرور نے شعبۂ اردو کے عہدۂ صدارت کو سنبھالا اور یہیں سے 1972 میں وہ سبکدوش ہوئے۔

21. خلیل الرحمٰن اعظمی، آل احمد سرور سے ایک انٹرویو، مشمولہ 'آل احمد سرور: شخصیت اور فن' (مرتبہ: امتیاز احمد)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1997، ص18-17

22. آل احمد سرور، نئے اور پرانے چراغ، کراچی: اردو اکیڈمی، سندھ، 1951 (دوسرا ایڈیشن)، ص7

23. خلیل الرحمٰن اعظمی (1978–1927) نے 1945 میں علی گڑھ کا رخ کیا۔ یہاں سے انھوں نے بی اے اور ایم کی ڈگری حاصل کی ۔اپنے استاد رشید احمد صدیقی کی وساطت سے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں وہ اردو کے لکچرر مقرر ہوئے۔ بعد میں انہی کی نگرانی میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنا پی ایچ ڈی کا مقالہ 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' مکمل کیا۔

24. عفت آرا شمسی، خلیل الرحمٰن اعظمی کی تنقید نگاری، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1996، ص21
25. خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص338
26. سردار جعفری کے لب و لہجے میں آئی تبدیلی کا اندازہ ان کی درج ذیل نظموں اور غزلوں کے اشعار سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔

میں ایک گریزاں لمحہ ہوں
ایام کے افسوں خانے میں
میں ایک تڑپتا قطرہ ہوں
مصروفِ سفر جو رہتا ہے
ماضی کے صراحی کے دل سے
مستقبل کے پیمانے میں
میں سوتا ہوں اور جاگتا ہوں
اور جاگ کے پھر سوجاتا ہوں
صدیوں کا پرانا کھیل ہوں میں
میں مرکے امر ہو جاتا ہوں

(میرا سفر، مشمولہ 'ایک خواب اور'، 1965)

ماں ہے ریشم کے کارخانے میں
باپ مصروف سوتی مل میں ہے
کوکھ سے ماں کی جب سے نکلا ہے
بچہ کھولی کے کالے دل میں ہے
جب یہاں سے نکل کے جائے گا
کارخانوں کے کام آئے گا
اپنے مجبور پیٹ کی خاطر
بھوک سرمائے کی بڑھائے گا

ہاتھ سونے کے پھول اگلیں گے
جسم چاندی کا دھن لٹائے گا
کھڑکیاں ہوں گی بینک کی روشن
خون اس کا دیے جلائے گا
یہ جو ننھا ہے بھولا بھالا ہے
صرف سرمائے کا نوالا ہے
پوچھتی ہے یہ اس کی خاموشی
کوئی مجھ کو بچانے والا ہے

(نوالا، مشمولہ 'ایک خواب اور'، 1965)

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا
راستے بند ہیں سب کوچہٗ قاتل کے سوا
باعث رشک ہے تنہاروی رہروِ عشق
ہم سفر کوئی نہیں دوریِ منزل کے سوا
ہم نے دنیا کی ہر اک شے سے اٹھایا دل کو
لیکن اک شوخ کے ہنگامہٗ محفل کے سوا
تیغ منصف ہو جہاں، دار و رسن ہوں شاہد
بے گنہ کون ہے اس شہر میں قاتل کے سوا
جانے کس رنگ سے آئی ہے گلستاں میں بہار
کوئی نغمہ ہی نہیں شورِ سلاسل کے سوا

(غزل، مشمولہ 'ایک خواب اور'، 1965)

انگلیاں باد صبا کی بھی لہو سے تر ہیں
چاک ہوتے ہوئے دیکھا ہے چمن کا سینہ
تارِ پیراہن گل اڑتے ہوئے دیکھا ہے

اب نہ صیاد سے شکوہ ہے نہ گل چیں سے گلہ
بلبلیں خود ہی رجز خواں ہیں گلستاں کے خلاف
قمریاں شاخِ صنوبر کی ہوئی ہیں دشمن
اب طرفدارِچمن کوئی نہیں ہے شاید
کوئی بتلاؤ کہ اس دورِ سیہ وحشت میں
حسنِ معصوم و دل آرا کی ادا کیا ہوگی
عشقِ برباد کے آدابِ جنوں کیا ہوں گے

('نظم'،مشمولہ'لہوپکارتاہے'،1978)

اے وطن خاک وطن وہ بھی تجھے دے دیں گے
بچ گیا ہے جو لہو اب کے فسادات کے بعد
ہم کو معلوم ہے وعدوں کی حقیقت کیا ہے
بارش سنگ ستم جام مدارات کے بعد

ہم نشیں سادہ دلی ہائے تمنا مت پوچھ
بیوفاؤں سے وفاؤں کا صلہ مانگتے ہیں
کاش کرلیتے کبھی کعبۂ دل کا بھی طواف
وہ جو پتھر کے مکانوں سے خدا مانگتے ہیں

('میراسفر[ہندی]'، بھارتیہ گیان پیٹھ،دہلی،2004)

❒ Dr. Mohammad Umar Raza
Department of Urdu
Aligarh Muslim University, Aligarh
Mobile: 8077353841
E-mail: umarjnu@yahoo.co.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:203-223
Dr. Nishat Ahmad, Masnavi "Makhzan-e-Ishq" Deccan ki Niswani Moashrat ka Morqaa

ڈاکٹر نشاط احمد

مثنوی ''مخزن عشق'' دکن کی نسوانی معاشرت کا مرقع

وجدؔی کرنولی اٹھارویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں دکنی کے ایک قادرالکلام، باکمال اور بلند پایہ مثنوی نگاراورصوفی شاعر تھے۔انہوں نے دکنی سلطنتوں کے زوال کے بعد دکنی شعروسخن اور خاص کر مثنوی نگاری کی روایات جاری رکھیں۔دکنی کے بیشتر سخنوروں کی طرح وجدی کے حالات زندگی بھی گوشہ گمنامی میں ہیں۔قدیم تذکروں اور تواریخ کے صفحات وجدی کے حالات سے خالی ہیں،مولوی سید محمد مرتب مثنوی ''پنچھی باچھا''[1] اور محمد بن عمر مولف وجیہ الدین وجدی [2] کو یہ شکایت رہی کہ وجدی کرنولی نے اپنے کلام میں اپنے احوال وکوائف پر کوئی روشنی نہیں ڈالی ہے۔حالانکہ وجدؔی نے اپنی تصنیف مثنوی ''مخزن عشق'' کے ابتدائی ابواب میں ایسے سراغ موجود ہیں۔جن سے وجدؔی کے حفظ الراس۔توطن، نسب،عقائد، مسلک، ملازمت، مرشد آباداورآغاز شاعری وغیرہ کے بارے میں صراحت ہوتی ہے۔

وجدؔی سے متعلق لاعلمی کی انتہا یہ تھی کہ بعض محققین نے ''تحفۂ عاشقان'' اور ''پنچھی باچھا'' کو وجدؔی تخلص رکھنے والے دومختلف شعرا کی تصانیف قرار دیا ہے۔مثلاً مولوی نصیرالدین ہاشمی ''دکن میں اردو'' کی ایک اشاعت میں لکھتے ہیں۔اس تخلص کے دکن میں دوشاعر ہوئے ہیں ایک وجدؔی سلطان محمد قلی قطب شاہ کے عہد میں تھا جس نے تحفۂ عاشقاں لکھی اور دوسرے یہ وجدؔی جنہوں نے بارہویں صدی میں کئی ایک مثنویاں لکھیں[3] آغا محمد باقر مولف تاریخ نظم ونثر میں لکھتے ہیں'' دکن میں اس تخلص کے دوشاعر ہوئے ایک سلطان محمد قلی قطب شاہ کے عہد میں تھا جس نے تحفہ عاشقاں لکھی اور دوسرا بارہویں صدی ہجری میں تھا جس نے ''پنچھی نامہ'' لکھا[4] رام بابوسکسینہ بھی یہی بات ''تاریخ ادب اردو'' میں ''دکن میں اردو'' کے حوالے سے دہرائی ہے[5] یہی وجہ ہے کہ ان کے نام اوروطن کے بارے میں محققین کے درمیان سخت تضاد

پایا جاتا ہے۔حکیم شمس اللہ قادری اور ڈاکٹر زورؔ جیسے محققین نے بھی کہیں ان کا نام شیخ وجیہ الدین اور کہیں ہدایت اللہ لکھا ہے۔ادارۂ ادبیات اردو کے کتب خانہ میں وجدی کی مثنوی پنچھی باچھا کا ایک ایسا مخطوطہ محفوظ ہے جس کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے۔

''حذا الکتاب پنچھی باچھا من تصنیف حکیم ہدایت اللہ مرحوم''

(پنچھی باچھا۔قلمی نسخہ مخطوطہ نمبر 624 ادارۂ ادبیات اردو، حیدرآباد)

چوں کہ یہ نسخہ وجدی کی وفات کے قریبی زمانے میں نسخ کردہ ہے۔اس لیے اس میں یقینی طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وجدی کا نام ہدایت اللہ تھا۔وجدی کی مثنوی ''مخزن عشق'' کے ایک مخطوطے مخزونہ کتب خانہ انجمن ترقی اُردو کراچی کے ترقیمے میں بھی وجدی کا یہی نام درج ہے۔(جلد چہارم، ص:245)

نام کی طرح وجدی کے وطن کے بارے میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔حکیم شمس اللہ قادری نے اردو قدیم کے حیدرآبادی ایڈیشن میں انھیں کرنول کا اور لکھنوی ایڈیشن میں کیج (دھارور) کا باشندہ بتایا ہے۔ڈاکٹر زور نے دکنی ادب کی تاریخ (ص:107) میں انھیں دھارور کا اور تذکرہ مخطوطات جلد سوم (ص:42) میں کرنول کا باشندہ بیان کیا ہے۔اس سے پتہ چلتا ہے کہ کیج (دھارور) وجدی کا وطن اصلی اور کرنول وطن مالوف رہا ہوگا۔ادارۂ ادبیات اردو کے مخزونہ پنچھی باچھا کے مذکورالصدر نسخے کی عبارت سے پتہ چلتا ہے کہ وجدی پیشۂ طب سے وابستہ تھے۔ان کی مثنویوں کی داخلی شہادت سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ سنی المذہب، حنفی المسلک اور صوفی مشرب واقع ہوئے تھے۔طب تو ان کا پیشہ تھا ہی اس کے علاوہ انھیں علم نجوم موسیقی اور شطرنج سے بھی گہری واقفیت تھی۔فن خطاطی میں بھی ید طولیٰ حاصل تھا۔ان کے ہاتھ کی لکھی ہوئی نصرتی کی مثنوی ''گلشن عشق'' کا ایک نفیس مخطوطہ پروفیسر آغا حیدر حسن مرحوم حیدرآبادی کے کتب خانے کی زینت ہے۔وجدی کو کرنول کے نواب اسماعیل خاں پنی کی سرکار سے توسل تھا۔انھوں نے یہ نسخہ اپنے مربی اسماعیل خاں پنی کے لیے نقل کیا تھا۔جس کا ذکر انھوں نے مخطوطے کے آخر میں اپنے تصنیف کردہ ایک قطعہ میں کیا ہے۔(سید محمد مرتب پنچھی باچھا، ص:8) وجدؔی کے سن پیدائش و وفات کا کوئی دستاویز دستیاب نہ ہوسکا اور نہ ان کی مزار کا پتہ چلتا ہے۔

وجدؔی کی تین مثنویاں متحقق ہوئی ہیں۔جو ادب کے سرمایہ میں ان کے وجود کی مظہر اور

شناخت کا وسیلہ ہیں۔ ان کی مثنویوں کے نام یہ ہیں (1) مخزن عشق (باغ جانفزا) (2) پنچھی باچھا (پنچھی نامہ) (3) تحفہ عاشقاں (گل وہرفر) ان مثنویات کے علاوہ ڈاکٹر زور رقم طراز ہیں۔ ''ان کا ایک دیوان بھی ہے جواب تک دستیاب نہ ہوسکا۔ البتہ ان کی کئی غزلیں بیاضوں میں ملتی ہیں۔ (تذکرۂ اردو مخطوطات، جلداول، ص:60)

مثنوی ''مخزن عشق'' وجدیؔ کا پہلا شعری کارنامہ ہے۔ اس سے پہلے انھوں نے کوئی تصنیف یادگار نہیں چھوڑی البتہ کبھی کبھی خیال شعر کرلیا کرتے تھے۔

مثنوی ''مخزن عشق'' اس کا تاریخی نام باغ جانفزا ہے۔ جس سے اس کا سنہ تکمیل ۱۱۴۵ھ بر آمد ہوتا ہے یہ ایک عشقیہ مثنوی ہے۔ جس میں منوچہر شاہ ایران کے وزیر بیدار دل اور بادشاہ چین فغفور کی دختر پری رخ کے عشق کی داستان نظم کی گئی ہے۔ وجدیؔ کی مثنویوں میں یہ مثنوی نہایت اہم ہے کیوں کہ اس میں وجدی کے متعلق بعض اہم داخلی شہادتیں ملتی ہیں۔ سبب تالیف کے اشعار سے پتہ چلتا ہے کہ یہ مثنوی انھوں نے شاہ صادق نامی ایک صوفی بزرگ کی ایما پر لکھی۔ اس کی اصل ایک فارسی قصہ ہے جو شاہ صادق نے فراہم کیا تھا۔ انھوں نے یہ قصہ جب نواب اسماعیل خاں پنی کو سنایا تو اس نے اسے دکنی میں ترجمہ کرنے کی فرمائش کی۔

''مخزن عشق'' ایک ضخیم مثنوی ہے اس کے آغاز میں حمد و نعت اور خلفائے راشدین کی مدح ہے۔ پھر حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی رحمتہ اللہ علیہ کی منقبت میں اشعار ہیں اس کے بعد وجدی نے اپنے مرشد حضرت فخر الدین کی توصیف بیان کی ہے۔ اس کے بعد بیدار دل اور پری رخ کے عشق کی طویل داستان نظم کی گئی ہے۔

اس مثنوی میں وجدی نے بہترین کردار نگاری کا ثبوت دیا ہے۔ مثنوی ''مخزن عشق'' میں سب سے اہم اور مرکزی کردار بیدار دل اور پری رُخ ہیں جو اس قصے کے ہیرو اور ہیروئن ہیں۔ ان کے بعد قصے کو آگے بڑھانے والے کرداروں میں فغفور چین اور پرنیوش ہیں۔ علاوہ ازیں منوچہر، دمساز، ہمزراز، جانباز، شمسہ بانو، مہر افروز، ماہ رُخ، سعد تاجر اور دیگر افراد یہ کردار داستان میں ضمنی اہمیت کے مستحمل ہیں۔

اس مثنوی میں سراپا نگاری کے بھی عمدہ مرقعے ملتے ہیں۔ انھوں نے تقریباً تمام کرداروں کے

سراپے پیش کیے ہیں جیسے ہمراز، مہر افروز، شمسہ بانو، ماہ رُخ بانو، بیدار دل اور پری رخ سب کی سراپا نگاری میں حسن دل آویزی کی نہایت خوبصورت، مکمل اور پر اثر مصوری کی ہے لیکن بیدار دل اور پری رخ کی سراپا نا گاری جوان کی شادی کے موقع پر کی گئی ہے وہ نہایت ہی عمدہ اور بے مثال ہے۔

وجدیؔ نے پری رخ کی سب سے عمدہ و اعلیٰ تصویر کشی اس وقت کی ہے جب وہ باغ طوبیٰ میں آتی ہے۔اس کا یہ سراپا حسن و جمال کا ایک مکمل مرقع ہے اور یہاں وجدیؔ کے سحر کار قلم کی نگارش دیدنی ہے۔

پڑی، چوٹی جو سر تے پانوں لگ کھس
چلی تھی، صبح تے سوروس کر، نس
پٹیاں دو دھنواں کے دید پستک
نظر عاشق کی جٹیوں بامحن تھی بے شک
سراؤں، مانگ کی خوبی، کہاں لگ
سواد حسن کا سیدھا ہے مارگ
دسے تس مانگ میں موتیاں کی لڑیوں
کہ گھن کالے میں اجالے بگ اڑیں جیوں
پیشانی، حسن کا سرحد تلک تخت
اچھے اس تخت پرنت، جلوہ گر بخت
بھنواں دو، حسن کے بنگلے کے محراب
کریں کیوں ناشرابی نیں، وہاں خاب
دو رخسارے سو سرور نور کے پاک
نظر کا پل بندے ہیں بیچ میں ناک
دو بازو دھن کے، پائی دانت سوں صاف
نزاکت سودھریں گل بَرگ پر لاف
پنجے دو ہات کے، جیتوں پنجۂ سور
انگوٹیاں آرسی چھلیاں سوں پر نور

اس مثنوی میں وجدؔی نے جس فنی پختگی سے منظر نگاری کی ہے وہ یقیناً قابل داد ہے۔ شاعر نے ''مخزن عشق میں باغ، جنگل، دریائی سفر، صبح، دوپہر، شام، دربار، بِساطِ بزم، عیش وطرب اور رقص و سرود کی محفلوں کی جو منظر کشی کی ہے وہ اپنی جگہ مکمل اور دلکش و دلفریب ہے۔ باغ و گلشن اور دشت وصحرا کے علاوہ وجدؔی نے اس مثنوی میں جلوس تخت نشین اور شاہانہ لوازمات کو پیش نظر رکھتے ہوئے جو مرقع کشی کی ہے وہ دل آویز ہے۔

جلو میں باند کر صف، سب و سردار
چلے خوش حال و خرم ہو کے یک بار
چھتر، سورج نمن، سر پو پھرائے
علم زر کے جہاں کے تاں اُچائے
لگائے طبل پہ ڈنکا، طبل باز
نفیری سوں نکالے، خوش ترر آواز
رکھے سر پر، مبارک تاج شاہی
بڑھائے، زیب و شانِ کج کلاہی
بزاں، سر بھیں پودھر سگلے امیراں
مبارک باد بولے سب وزیراں

اس مثنوی میں وجدؔی نے اپنے عہد، فضا اور کلچر و تمدن کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ دکنی کے اور شعرا کی طرح وجدؔی نے بھی اس فارسی قصے کو ہندوستانی اور خصوصاً دکن کے خالص مقامی تہذیب اور ثقافت کے رنگ میں ڈھال کر نظم کیا ہے۔ موسم، پھل اور پھول کے نام رسم و رواج، زیورات اور آداب انجمن سب کے سب فعالی ہیں۔ اگر بعض زیور، پھول اور پھل کے نام غیر ہندوستانی ہیں اور کرداروں کے نام بھی ہندوستانی نہیں ہیں لیکن سب کے سب اشارتی نوع کے اس مثنوی میں نظر آتے ہیں تو وہ مقامی زبان وادب پر فارسی کے اثر کو نمایاں کرتے ہیں۔

اس مثنوی کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ وجدؔی نے صرف کہانی کے اصل روپ کو برقرار رکھا ہے اور جہاں تک ماحول اور پس منظر کا تعلق ہے۔ اس نے اس کے کرداروں کو فعالی رنگ اور دکنی تہذیب

وثقافت سے آراستہ وپیراستہ کرتے ہوئے اس داستانِ پارینہ کو اپنے دور کا نمائندہ واہم قصہ بنا دیا ہے۔

شاہ فغفور اپنی لڑکی پری رخ کی شادی کے کاج کا اہتمام شروع کرتا ہے۔ وجدیؔ نے اس تقریب کو کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ گویا یہ شادی شہزادی چین کی نہیں بلکہ دکن کی کسی شہزادی کی ہے۔ شادی کی ساری تقاریب اوراس کے رسم ورواج کا ابتداء سے آخر تک جائزہ لیجئے۔ کوئی بات، کوئی واقعہ، کوئی رسم اور کوئی تقریب ایسی نہیں، جو آج بھی دکن میں رائج نہ ہو شاعر نے بیدار دل اور پری رخ کی شادی کے موقعہ سے استفادہ کرتے ہوئے سرزمین دکن کی نسوانی معاشرت کی واضح نمائندگی بھی کر دی ہے۔

شادی بیاہ کے رسم و رواج، جو عرصہ دراز سے دکن میں رائج ہیں، ہمیں اُس مثنوی میں مکمل شرح وبسط کے ساتھ ملتے ہیں۔ شادی کی دھا دھمی شروع ہوتی ہے۔ سب سے پہلے شادی کی تاریخ کا تعین ہوتا ہے اوراس کے ساتھ ہی زوروشور سے سارے اہتمام شروع ہو جاتے ہیں۔ شاعر نے ہر رسم و روایت کو جزئیات نگاری کے ساتھ نہایت تفصیل سے واضح کیا ہے۔ وجدیؔ نے اس تیاری اور اہتمام کو صرف محل کی حد تک محدود نہیں رکھا بلکہ سارے شہر کو اسی انداز کی آرائش وزیبائش سے سنوارا گیا۔

تزئین شہر سے فراغت کے بعد شادی کے رسم ورواج شروع ہوتے ہیں۔ شادی کے سلسلے کی پہلی تقریب مانجھے کی رسم سے شروع ہوتی ہے۔ اس تقریب میں دلھن اس کی ہمجولیوں اور سہیلیوں کو زعفرانی رنگ کے لباس پہنائے جاتے ہیں، قبیلے کی ساری رشتہ دار خواتین جمع ہوتی ہیں، ہر آنے والے مہمان کا استقبال، ان کے ہاتھ کو صندل لگا کر کیا جاتا ہے۔ ملیدہ اور شربت سے ان کی تواضع کی جاتی ہے، سارے مہمان، یکے بعد دیگرے، دلہن کو ہلدی چک اور خوشبو لگا کر پھول پہناتے ہیں۔ وارن پھیرن کی رسم ادا ہوتی ہے اور آخر میں سب سہیلیاں مل بیٹھتی ہیں اور ڈھولک کے گیت گاتی ہیں۔ وجدیؔ نے اس رسم کو نہایت تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔

شعاعی سور کے، سُنّے کوں کر حل
فجا آروس کا، کیتے ملگل
بندے اسمان گیری، زر کی بھر کر
لگائے تھے جسے موتیاں کی جھالر
طواسیاں، نرم ریشم سیاں، بچھائے

منجے کا گھر، گلستاں کر دکھائے
سنوارے تس پہ، خاصا چندِ زر
لگے تس کے جھبیاں کوں، لعل و گوہر
سہیلیاں، جواتھیاں روشن پشانی
کیئے، سب کا لباسِ زعفرانی
قبیلے کیاں، ملیاں بیبیاں، یکندر
ھوا، سب گل رخاں سوں، باغ فدر
صندل کے ہاتھ دے، خوش ھورکھے ڈھول
کیئے شربت، گلاب ابلوچ کوں گھول
ملیدیاں کے زچے لیا کر ڈھگاراں
رکھے خوشبوئی، ھور پھولاں کے ھاراں
بزاں، آروس کوں، بیبیاں نے لیا یاں
سگن ساعت سوں، منجے بیلایاں
سوھیلے ڈومنیاں گانے لگیاں وئیں
ھناں سوں، رختیاں ہائے لگیاں وئیں
طوائف، ناچنے لاگے، کھڑے ہو
ھلد، چکسا، بنں کوں لیائے خوشبو
طبق بھر بھر کو، مالیدیاں سوں بانٹے
گھرے گھر بڑھ چلے، طوبا کے پھانٹے
بزاں، بیبیاں قبیلے کیاں، خوشی سات
ھلد لانے لگیاں، ہر روز اس دھات
کتے دن یوں، ھلد کے جو ہوئے جاؤ
خوشالی سات مانڈے، بعد ازاں بھیاؤ

اس مثنوی میں وجدؔی نے رسم ورواج کی تفصیل پیش کرتے ہوئے رقص وسرود کی محفل کا نقشہ اس خوبصورت پیرائے میں کھینچا ہے کہ محفل رقص وسرود میں بجنے والی پائیل کی جھنکار، شہنائیاں، نوبت و نقارے گونجنے لگیں اور کاج کی مسرت وانبساط کا مظاہرہ کرنے لگے۔

بزاں، مجلس منے آئے طوائف
سراپا ناز ہور شیریں لطائف
چہل اچپل چھبیلیاں، ناز نیناں
سگل چندر مکھیاں زہرا چیناں
اٹھیاں جب ناچنے کس کاس اپس کا
ھوس چڑھتا چلیا مجلس کوں اس کا
مندل کوں تھاپ جاتے سوکئے گرم
فجیر یاں کوں، ھلوں ٹھنکا لگیا نرم
انگے ھو کا منیاں جب سرالا پیاں
طواسیاں کوں، کنول سے یگ سو جھانپیاں
فلک نے مست ہو کر چرخ کھایا
دنیا کوں حال مستی کا دکھایا
ھلوں، جیٹوں گھنگرواں پگ کے بجاویں
چڑیاں گویا فجر کوں چہچہاویں
سبک جیٹوں پھول دم کو ساد کروٹیں
اگر پانی پونا چین تو عجب نئیں

وجدؔی نے مانجھے کی تقریب اور اس ضیافت میں جن انواع واقسام کے کھانوں کی تفصیل پیش کی ہے وہ بڑی دلچسپ ہے۔کوئی اسّی (80) سے زیادہ اقسام کے، طرح طرح کے پکوان اس دعوت کے لیے تیار کئے گئے۔ان میں بہت سارے نام ہمارے لئے نئے نہیں، روٹی کئی قسم کی بنائی گئی ہے۔کوئی ترکاری ایسی نہیں جس کا سالن اس دسترخوان پر موجود نہیں۔مختلف پرندوں کے گوشت سے

بنائے گئے کئی کئی سالن موجود ہیں۔ میٹھے اتنے قسم کے پکائے ہیں کہ نام سن کر ہی منہ میں پانی بھر آئے۔ غرض اس تقریب میں ہمیں روایتی انداز کے کھانے نظر نہیں آتے بلکہ ان پر مقامی اثر زیادہ ہے۔ وجدی نے بیدار دل کے مانجھے کی تقریب اور اس ضیافت کے سارے تفصیلات کو پوری وضاحت سے بیان کیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

تلک آئی وہیں کھانے کی باری
لگے ہاتاں دھلانے کارباری
زیر اندازاں سٹے پاکیزہ زر کیاں
سنے کے آفتابے ہور چلمچیاں
بزاں لیائے بچھائے کھول یک بار
نخچل بودار کے سفرے طلا کار
سٹے تازا گھڑیاں کے کھول تس پر
کندوریاں چھینٹ بندھر کیاں سراسر
بزاں دھرنے لگے اقسام ناناں
پنجے کش ہور گردے تافتاناں
مٹھا بس پلاؤ آوے جو آگیں
سوتی سوا شتھا کے بخت جاگیں
سرس قرما پلاؤ ایسا جکوئی کھائے
تو اس کا جان و دل رواں روں مزا پائے
قبولی کی لذت کہنے نہ آئے
رہے عاشق ہو جے کوئی اس کوں کھائے
نیکا یخنی کا شولا روح پرور
کرے جیؤ کوں مگن شولا مزعفر
صفا در بہت، جیوں خشت بہشتے

ھرے برفی کے انگے برف رشتے
شکر پارے، جسے شکر دوبارا
کرے چندنیاں جسے گھن سوں نظارا

مانجھے کی تقریب اور اس ضیافت میں جن انواع و اقسام کے کھانوں کی تفصیل پیش کی ہے وہ بڑی دلفریب ہے۔

مانجھے کی رسم کا تسلسل ختم ہوا۔ رسم و رواج کے مطابق مہندی کی باری آئی۔ دلہن کی بہن، نوشہ کو مہندی لگانے پورے اہتمام اور شاہانہ ٹھاٹ باٹ کے ساتھ روانہ ہوئی۔ مہندی کی رسم ادا ہوئی۔ ضیافت کا اہتمام ہوا اور پھول وہاں دے کر مہمانوں کو رخصت کیا گیا۔ اس رنگین تقریب کا نقشہ وجدیؔ نے نہایت خوبصورتی سے مقامی رنگ میں اس طرح واضح کیا ہے۔

بزاں، جیوں بھیاؤ کے نزدیک دن آئے
بنی کے گھر سوں مہدی، شوکدن لیائے
اپیں مستید ہو ساتی پر نیوش
پکڑ دل میں، فراروں چاؤ کے جوش
کتک بیبیاں، ایس کے سات لے کر چلے مہندی لگانے، شوکوں خوش تر
دیئے سلگے برائیاں کوں، ادک ماں
کیئے خرّم، ہر ایکس کا دل و جان
کیاں، بیبیاں نے مہندی کی، رسم جب
کھلائے سب کوں کھانا، سیر کر تب
دیئے تس بعد، سب کوں پھول ھوریان
کیئے رخصت بزاں لگیاں کوں دے مان

شادی کے رسم و رواج میں ''بری'' کی رسم ایک اہم تقریب ہوتی ہے۔ دلہن کو دلہا کی طرف سے دیئے جانے والے زر و زیور، ملبوسات، بناؤ سنگھار کی چیزیں، مسّی، کنگن، بھٹّی، چوڑیاں، تیل، پھلیل، صندل، خوشبوئیات، پھول اور پان کے علاوہ خشک میوے، مصری اور مٹھائی سلیقہ سے سجا کر دلہن کے گھر

لاتے ہیں۔ دلہن کو سبز پوشاک سے سنوارا جاتا ہے۔ اسے مِسّی بھٹّی لگانے کی اہم رسم ادا ہوتی ہے۔ اور اس کے بعد یہ رسم ختم ہو جاتی ہے۔ شاعر نے اس رسم کو بھی مقامی رسم و رواج کے مطابق پیش کرتے ہوئے جہاں دکنی ثقافت کی نمائندگی کی ہے وہیں اپنے قلم کی جولانی دکھائی ہے۔

جو دسرے روز کی نس آئے پیاری
میری کی شوکدن سوں ہوی تیاری
خوشالی سوں، بھرے بھانڈے بری کے
سٹے سر پوش تس پر زر زری کے
رکھے طبقاں منے، زر کے جھلا جھل
رکھے آروس کے کپڑے، گلل
حمائل ھار کے، طبقاں ہزاراں
سو پھولوں کے بدھی، جوش سنگاراں
سنوارے کوئے طبق سوندھے کے معمور
عبیر وار گجا، خوشبوئے کستور
ہزراں بھر کے شیشے تیل خوشبوئے
سو باسے جائے، جوی بیل، خوشبوئے
عطر کیئے بھانت کا خاصا معطر
رکھے کتنے طبق، شیشیاں میں بھر کر
مِسیِ، حور سوا گواڑے کا طبق، خوب،
سنوارے بی، جکچ تھا چیز، مطلوب
مٹھایاں سوں، ھتی روٹاں کوں لادے
شکر، نابات کے بیلان، الادے
کیئے یکبار گی، دیوٹیاں کوں روشن
ہوئے حاضر طوائف ھور کنجن

چلے لے کر بری گاتے بجاتے
نچانے طائفے، دارو جلاتے
براتی لوگ سب، دل جیو سوں خوش حال
لگے چلنے پلوں ایک یک قدم چال
جو انیڑے، گھر لگوں نبڑی کے، اس شان
سو وہاں کے لوگ، انگے آدینے مان
صندل کے ہات دے، ہاراں گلے بھائے
لجا کر صدر پر، نکلیاں کوں بسلائے
اینڑے لیتے بری جسے لیائے تھے سو
ہوئے خوش حال، جے کوئی آئے تھے سو
عزیزاں، جابجا بیٹھے، ولیے وار
ہوا فغفور کا گھر، جیٹوں کہ گلزار

رسم ورواج کے ابتدائی مراحل مکمل ہوئے۔عقد کا دن آیا۔سجا سجایا دلہا بارات لے کر دلہن کے گھر پہنچا۔اس مرحلہ پر ایک دلچسپ رسم ہوتی ہے جسے ''دھنگانا'' کہتے ہیں۔دلہن کا چھوٹا بھائی باب الداخلہ پر، دلہا اور براتیوں کواندر آنے سے روکنے کی خاطر، دروازہ بند کر لیتا ہے اور اس وقت تک داخل ہونے کی اجازت نہیں دیتا جب تک اس کی مٹھی، منہ مانگے گرم نہیں کر دی جائے۔اس مرحلہ پر ہنسی ٹھٹھے کی باتیں خوب خوب چلتی ہیں اور جب دروازہ کھل جاتا ہے دلہا کو شہ نشین ومسند تک لے جانے سے پہلے رسماً اسے دلہن کے پاس لے جاتے ہیں اور درمیان میں ایک پردہ آڑ رکھ کر پھول شکر اور چاول ایک دوسرے پر پھنکواتے ہیں۔صندل ہات دے کر ہر ایک کے گلے میں پھول مالا ڈالتے ہیں اور شایان شان استقبال کرتے ہوئے دلہا کو مسند زر پر بٹھایا جاتا ہے۔وکیل اور گواہ قاضی کے قریب صدر پر پہنچ جاتے ہیں اور عقد کے مراحل کی تکمیل کی جاتی ہے۔اور خوشی کے شادیانوں اور مبارکبادیوں کی خوش آواز سے ساری فضا گونج اٹھتی ہے۔شاعر نے ان سارے رسومات کو اپنی مثنوی میں جگہ دے کر دکنی ثقافت کا بڑے سلیقہ سے اظہار کیا ہے۔

جو اس رونق سوں نو شو، پھر کو سرگشت
ہنی کے گھر لگ آیا، پھر کو شہر گشت
وہیں چوری سوں لیا، بنڑی کوں دایاں
بنی کا مکھ دکھا، شکر سٹایاں
بزاں، سالا پکڑ ہٹ سوں، بہانا
لگیا منگنے کوں، نوشو، توں دھنگانا
ہنسیا بید دار دل، جیؤں صبح خوش ہو
دلایا سیم و زر، جسے کچ منگے سو
وہیں، آرسی کدن کے لوگ رنگے آئے
صندل کے ہات دے، سمدھیاں کوں بسلائے
نویلے شہ کوں، مندیر دیئے ٹھار
یکندر سب کے گل میں لیا سٹے ہار
جو آئے، عقد پڑنے کی گھڑی سعد
بلائے قاضیؔ دیندار، تس بعد
ہوئے حاضر وکیلاں، ہور شاہد
سج کر بعد ازاں، وقت مساعد
بندے امرت گھڑی میں، شاہ کا عقد
دیئے قاضی کوں خلعت، ہور زرو نقد
مبارک باد بولے، شاہ کوں سب
خوشحالی کے مجالسِ، گرم ہوئے تب
لگے، نوبت سوں بجنے، شادیانے
طوائف اٹھ کھڑے، گانے بجانے

شادی کی تقریب میں عقد کے بعد جلوے کی رسم اہم ہوتی ہے۔ وجدیؔ نے اس رسم کی جو تصویر کھینچی ہے اور اس مرحلے پر جتنے رسم و رواج کی وضاحتیں پیش کی ہیں۔ وہ سب کی سب دکن میں آج بھی جاری ہیں۔

اس رسم میں دلہن کو سولہ سنگھار سے آراستہ کرنے کے بعد ایک تخت پر ساری خواتین کے درمیان بٹھا دیا جاتا ہے۔ دولہا کے بیٹھنے کے لیے تخت کے مقابل ایک چوکی رکھی ہوتی ہے۔ جیسے ہی دلہا کو اس رسم کی ادائیگی کے لیے مردانہ مجلس سے بلایا جاتا ہے، دلہا اور دلہن کے درمیان ایک مہین پردہ آڑ کر دیا جاتا ہے۔ مشاطا درمیان میں آ کھڑی ہوتی ہے۔ مہمان خواتین اور بچے اس رسم کو قریب سے دیکھنے کی خاطر ایک دوسرے پر ٹوٹ پڑتے ہیں، ایک بار پھر دلہا اور دلہن سے ایک دوسرے پر پھول شکر اور چاول پھنکواتے ہیں۔ دونوں کے درمیان حائل پردے کو ہٹا دیا جاتا ہے خیر و برکت کے پیش نظر مصحفِ حق، قرآن مجید کو کھول کر دونوں کو دکھلاتے ہیں اور اس کے بعد دلہن کے چہرے کے مقابل ایک آئینہ رکھتے ہوئے دلہا کو اس آئینے میں دلہن کا چہرہ دکھایا جاتا ہے۔ اس آرسی مصحفِ پر دلہا، دلہن کو ھدیدرو پیش کرتا ہے۔ مشاطا مصری چنانے کی رسم کی انجام دہی میں پھرتی اور شوخی دکھاتی ہے اور ھنسی مذاق پر یہ رسم بھی جیسے ہی ختم ہوتی ہے۔ مہمان، دلہا کو ہدیہ سلامی میں شامل رومال اڑھاتے ہیں اور تحفے تحائف پیش کرتے ہیں۔ دلہا سب کی خدمت میں مودبانہ تسلیمات عرض کرتے ہوئے مردانہ مجلس میں واپس چلا آتا ہے۔ دلہن کی رخصتی کے انتظامات ہوتے ہیں اور اس طرح شادی کی یہ اہم رسم بھی پایۂ تکمیل کو پہنچتی ہے۔ شاعر نے اس حسین تقریب کو بھی جزئیات نگاری کے ساتھ نہایت عمدگی سے پیش کرتے ہوئے دکنی تہذیب و ثقافت پر اپنی بصیرت کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

سنوارے بعد ازاں، عاروس کا تخت
دیئے ہجلو کے کھرکوں، زینتِ بخت
بزاں، نوشو کوں مجلس تے، بلائے
سوجو کی پر جڑت کی، بیلائے
انگے، باریک تر پردا بندے یک
لگائے، شوق کے نینو کوں، عینک

جو لیا کر، تخت پر آرس کوں، بسلائے
فلک پر، خرّمی کا سور، دکھلائے
لگیا، بجنے کوں باجا، بھار درگل
بہتر، بیبیاں نے مانڈیاں، شور غل غل
مشاطا، آکھڑے ہوئی، درمیانے
لگے پیغمبراں، پیراں، فسانے
دونو دھرتے، شکر چاول سٹائے
بزاں، جلوا شو آرس کا، لگائے
وہیں درمیان سوں، پردا اجاگر
دکھائے سور کوں، ماہِ منوّر
اول شہ تے، کتابِ حق کھلائے
بزاں، درپن میں، مکھ دھن کا دکھائے
خوش سوں مُسکتا شو، دیکھ کر مکھ
جو ویسے دکھ پچھیں، حق یوں دیا سکھ
وہیں، کھیسے میں اپنے ہات، بھاکر
دیا آروس کوں، گوہر مٹھی بھر
پڑے، جب ریت رسمانے منے، بات
مشاطانے خیائے، شو سونا بات
کیئے خو شال اسے، بخشش گھنی سوں
ہوئے شاداں طوائف، اختنی سوں
بزاں، نوشو سلاماں کوں، اٹھیا وئیں
بیبیاں کا ہات، بخشش پوچھٹیا وئیں
ھناں، مہراں، روملاں کی لگے جھڑ

لیاں، سب نے بلایاں شو کے ، کر کر
لجانے جیوں منگیا عاروس کوں شاہ
پلائے دود سوں بھر کا شہ ماہ
بیبیاں رونے لگیاں، بیٹی سوں مل مل
پر پرخ بی، تکے رونے اس تل
بزاں آروس کوں، شو گود لے کر
کیا اسوار وٹیں، چنڈول اوپر

بارات پورے طمطراق کے ساتھ دلہن کے گھرے روانہ ہوئی ہےاور آتشبازی کے ساتھ آہستہ آہستہ، دلہا کے گھر واپس ہو جاتی ہے۔ دلہا دلہن کو سواری سے اتارا گود میں لے کر گھر میں داخل ہوتا ہے اور مسند پر بٹھا دیتا ہے۔ دلہن کی رونمائی کروائی جاتی ہے۔ دلہا اور دلہن کے ہاتھ دودھ اور پانی سے دھلائے جاتے ہیں اور اس پانی کو گھر کے چاروں کونوں میں چھڑکا جاتا ہے۔ دونوں سے نماز شکرانہ ادا کروائی جاتی ہےاور بارگاہ ایزدی میں دعا کے ساتھ یہ رسم بھی ختم ہوتی ہے۔ ہمیں شادی کے رسم و رواج کے تعلق سے معلومات پر حیرت ہوتی ہے کہ اس نے اس رسم کو بھی پوری جزئیات نگاری کے ساتھ تفصیل پیش کی ہے۔

مروتے آئے، جیوں اس بھانت گھر لگ
چڑیا شوکوں اُمس، جیوں پھول رگ رگ
بنی کا، دارا پر، چنڈول اتارے
سونا، روپا دیئے، صدقے اتارے
بزاں، شو گود میں، پنڑی کوں لے کر
لجا بسلاٹیا، گھر میں صدر پر
پری رخ، لاج کے بس میں، سنپڑ کر
رہے، پہلے چندر نمنے، نوڑ کر
ملیاں امراؤ زادیاں، آئے بایاں

بنی کا دیکھ مکھ، لیتیاں بلایاں
دیا، مہراں مرصع کے، مدیارو
ملیاں، چوگرد کیاں بیبیاں سجارو
جو دیکھیاں ٹک، گل تازایو شبنم
پنکھا کرنے لگے، کوئی تاریک دم
لگے کوئی وئیں انچل سوں پونچھنے خوئی
ایس کے دورسوں، بارا کرے کوئی
لگے، کوئی طشت لیا کر، پانوں دھونے
دھلا کرپا نوں، جھکے چارو کونے
بزاں، لیا کر سٹے انگے، مصلّا
کیئے آروس نوشو، مل کو سجدا
چڑھیا خوش شمع کوں، رخسار پر تیج
سہیلیاں نے سنواریاں شاہ کی سیج

دوسرے روز ''کاچی'' کے رسوم شروع ہوئے۔ دلہن کا چھوٹا بھائی بہن کو گھر واپس بلانے کی غرض سے، سواری ساتھ لے کر، کاچی کے رسم پر پہنچتا ہے۔ اس رسم میں انواع واقسام کے کھانے اور میٹھے پکائے جاتے ہیں۔ دولہن آرائیش وزیبایش کا سامان سجا کر ان سب چیزوں کو دلہا کے گھر بھجوایا جاتا ہے۔ دلہن کا بھائی جب دلہا کے گھر پہنچتا ہے اس کا شایانِ شان استقبال کرتے ہوئے مان پان دیا جاتا ہے۔ دلہا اور دلہن کو آراستہ وپیراستہ کرتے ہیں۔ پھول، پھل، ترکاری اور میوہ، طبقوں میں سجاتے ہیں اور دلہن کے ساتھ یہ سب چیزیں بھجوائے جاتے ہیں۔ دلہن جب اپنے گھر واپس ہوتی ہے ''کنگن کھلانے کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ دونوں کی گل پوشی ہوتی ہے۔ پھلوں، پھولوں اور ترکاریوں کو دلہا، دلہن اور مہمان ایک دوسرے پر مارتے ہوئے اپنی خوشی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور ہنسی خوشی کی یہ رنگارنگ تقریب ضیافت پر ختم ہوجاتی ہے اور دلہن، دلہا کے گھر واپس چلی آتی ہے۔

وجدیؔ نے اس رسم کی تفصیلات کو بھی شرح وبسط سے بیان کیا ہے۔ ان وضاحتوں میں جہاں

ضائع لفظی ومعنوی کا حسن شامل ہے وہیں نسوانی تہذیب وثقافت کی پیش کشی میں مقامی رنگ کی مکمل جھلکیاں موجود ہیں۔اس رسم کے موقع پر وجدیؔ نے جتنے پھل، پھول اور ترکاریوں کے نام گنائے ہیں سب کے سب مقامی ہیں۔ذیل کے اشعار اس کے واضح ثبوت ہیں۔

پکا کاچی، مٹھایاں، پھول ھوریان
کیاں، کنگن کھلانے کاچ سامان
ننھا سا، چلیا بھنوئی کے گھر
بلانے بھان کوں، چنڈول لے کر
شہنشہ نے، تواضع سوں گلے لگ
دیا، گھوڑے ھتی، جوڑے پدک تگ
بزاں چلنے بدل، آپیں ہو تیار
کیا، پوشاک تازا، تن پو جھلکار
بھرے طبقاں منے، میوے ترو خشک
مٹھے پر مغز، ہور خوشبوئے جینوں مشک
بداماں، جتوں کہ چشم فتنہ انگیز
لب خنداں نمن، پستے دلاویز
سٹے فندق وہاں پر یار کے داب
دسہیں خوباں کے لب، جیئوں رنگ عنّاب
دماغِ یار، اکھروٹ پر مغز
دھرنے نازک فراجی، چلغزہ نغز
کھٹا میٹھا خوبانی کا مزایوں
کھا کر ہنسے آرس نوی جیؤں
مٹھے کشمش سو، جییوں محبوب کی بات
اوک شیریں کھجوراں، جیوں کہ نابات

رسیلے، گن بھرے، میٹھے، سدا پھل
کہ جس کے شربتِ ابلوچ کو جھل
رنگیلیاں، نارنگیاں ناریخ خوش رنگ
دھرے، رخسار سوں خوباں کے نت جنگ
اناراں خوشنما، جیُوں دھن کے جوبن
مٹھے کیلے، سو جیؤں شیریں ادا رہی
رسیلے آم، جیؤں حلوائے بے دور
کہ جس کے باس تے ہوئے روح خشنود
گلابی جام ، میٹھے بیر، خوش با س
ادک خوشبوئے تر اس کے اننّاس
اچنبک سیب، خوباں کے تھڈی سار
بھی کھارے تو، راحت پائے بیمار
نیبو صفرا شکن، پاکیزہ، خمرک
شرابی کوں، گزک خاصا اچنبک
شکر سوں، نبشکر شیریں اداتر
جو لیوے، دل افیماں کا، لبھا کر
نپٹ کنولیاں، ملایم، نرم گھڑیاں
دسے پاکیزہ، جیؤں سوسن کی پھنکڑیاں
جو یوں میوے، طبق بھر بھر سنوارے
طرے گینداں، جھڑیاں، لیائے پھلارے
گندے جوش، حمائل ھار نازک
کنگن، گجرے، سرب سنگار نازک
گلابی عطر، چوا، ارگجا، تیل

میسی، ناڑے، سگند خوشبوئے مگریل

کیئے، سامان کی، جب پوری تیاری

شہنشہ کی، مبارک ہوئی سواری

لگے بجنے، بجنتر، تال، مندل

سکھیاں گانے لگیاں سب مکھ سوں منگل

ملے بیبیاں فیلیے کیاں سب یک بار

پریاں کا ہوگیا، مندھر میں جھلکار

نشاط مستعد ہو، بیچ میں آئے

لگن، سورج، نمن، امرت سوی بھر لیائے

سٹے شوکی انگوٹھی درمیانے

شو آرس کوں لگے کنگن کھلانے

کہے شوکوں، بنی کا نا نوں لیو جلد

لگیاں ہنسنے کون سب بیبیاں گدا گد

بزاں، مارن لگیا سالیاں نے رک رک

نیبو ہور نارنگیاں تاریخ خمرک

لگادے، گیند، پھولوں کی چھڑی کوئے

پکڑ مارے پھرا، شو اس سوئے

جو یوں چاواں ستے، کنگن کھلائے

دھلا ہاتاں، کندوری لیا بجھا ئے

ہوئے فارغ، کھلا کر جیٹوں کندوری

سو ہوئی مجلس منے روٹیاں کی چوری

بزاں لیائے رنگے، پھول، ارگجایان

کیئے محظوظ، سب مجلس کے مہمان

دیئے آروس ہور شوکوں، بداگی
کیئے ویساچ، چارو بھی جماگی

غرض ان وضاحتوں کی روشنی میں یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ شاعر نے اس فارسی الاصل داستان کے بیان میں مقامی تہذیب اور ثقافت کے نہایت خوبصورت مرقعے پیش کیے وجدی فن شعر کے علاوہ دیگر ایسے علوم وفنون سے بھی بخوبی واقفیت رکھتا تھا جن کا تعلق نسوانی معاشرت، تہذیب اور تمدن سے رہا ہے۔اس کو وجدیؔ نے فنی چابکدستی کے ساتھ مثنوی میں برتا ہے۔اس لیے وجدیؔ کی مثنوی ''مخزن عشق'' میں محفوظ نسوانی معاشرتی، تہذیبی وثقافتی مرقعوں کے پیش نظر یہ ایک تاریخی دستاویز معلوم ہوتی ہے۔

❒ Dr. Nishat Ahmad
Assistant Professor
Department of Urdu
University of Hyderabad, Hyderabad
Mobile No: 9948111687
Email: leharsay@yahoo.co.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:224-230
Dr Rizvanul Haque, Urdu Tahzeeb-o-Saqafat ke do Nabega-e-Rozgar

ڈاکٹر رضوان الحق

اردو تہذیب وثقافت کے دو نابغۂ روزگار
مقبول فدا حسین اور حبیب تنویر

حبیب تنویر کا انتقال 8/جون 2009 کو ہوا تھا اور مقبول فدا حسین کا انتقال 9/جون 2011 میں۔ ہر سال جون کے دوسرے ہفتے میں ان دونوں نابغۂ روزگار پر گفتگو ہوتی رہتی ہے۔ اکثر گفتگو کا موضوع ہوتا ہے ہم اردو والے اکثر کہتے ہیں کہ اردو صرف ایک زبان نہیں بلکہ ایک تہذیب وثقافت کا نام ہے، لیکن کیا واقعی اردو اب بھی ایک مکمل تہذیب ہے؟ اس سوال پر غور کرتے ہوئے اگر ہم مکمل مایوس نہیں تھے تو حالات بہت اطمینان بخش بھی نہیں تھے۔ کیا اردو آج بھی مکمل تہذیب ہے؟ جس میں تمام علوم وفنون پھل پھول رہے ہیں، جہاں تک بات علوم کی ہے تو اس کا مسئلہ تھوڑا مختلف ہے، علم کا براہ راست تعلق تعلیم سے ہے، تعلیم کا براہ راست تعلق حکومت سے ہے اور حکومت کا براہ راست تعلق سیاست سے ہے اور اگر بات سیاست تک پہنچ گئی تو اصل موضوع سے ہم یقیناً بھٹک جائیں گے۔ اس لیے اردو میں علوم کی صورت حال کو کسی اور موقعے کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔ یہاں کچھ باتیں فن وتہذیب کے حوالے سے کرنا چاہوں گا۔

فنون آج بھی حکومت پر اتنا منحصر نہیں ہیں، فنون کا تعلق حکومت سے زیادہ سماج کے جمالیاتی ذوق پر منحصر ہے۔ خوش آئند امر یہ ہے کہ اردو تہذیب سے وابستہ آج بھی نہ جانے کتنے فن کار اپنے فن کا بہت اچھا مظاہرہ کررہے ہیں۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اب اردو تہذیب کے پروردہ فن کار فن میں پیچھے رہ گئے ہیں، مسئلہ یہ ہے کہ اردو والوں نے ان فن کاروں کو اردو تہذیب سے وابستہ فن کار کے طور پر تسلیم کرنا بہت کم کردیا ہے اور ہم اردو والے مسلسل ادب تک سمٹتے چلے جارہے ہیں۔ اردو تہذیب کے پروردہ ان فن کاروں کو ہم نظر انداز کررہے ہیں جن کا تعلق ادب سے نہیں تھا۔ مقبول فدا حسین اور حبیب تنویر تھے جنھیں

اپنے اپنے فن میں عالمی شہرت ملی لیکن ہم اردو والوں نے انھیں اردو تہذیب کے پروردہ فن کار کے طور پر بہت کم پیش کیا۔

جب بات اردو تہذیب کی ہو رہی ہو تو ہمیں ذرا وسعت نظر سے کام لینا ہوگا، اردو تہذیب کسی مذہب وملت کا ذات پات میں سمٹی ہوئی نہیں ہے۔ اردو والے اگر بیگم اختر پر فخر کرتے ہیں تو ریتا گانگولی پر بھی اسی طرح فخر کرتے ہیں، اگر استاد امیر خاں اور علاء الدین خاں ہمارے لیے محترم ہیں تو اسی طرح کمار گندھروا اور بھیم سین جوشی بھی محترم ہیں۔ اردو غزل کے فروغ میں اگر مہندی حسن اور غلام علی سرگرم رہے تو جگجیت سنگھ بھی اسی غزل کو گاتے اور عوام تک پہنچاتے رہے ہیں۔ جمیلہ بیگم اگر بیگم اختر کی شاگردہ ہیں تو شانتی ہیرانند اور ریتا گانگولی بھی اسی بیگم کی شاگردہ ہیں اور یہ سبھی اردو تہذیب کی پروردہ ہیں۔ اس لیے جب ہم اردو کو ایک تہذیب کے طور پر دیکھتے ہیں تو ہمیں ان سب کو اردو فن کاروں کے طور پر تسلیم کرنا چاہیے۔ غزل، ٹھمری اور فلمی نغموں کا تو براہ راست اردو تہذیب سے تعلق ہے، موسیقی کی دیگر روایت کا بھی اردو تہذیب سے گہرا رشتہ ہے۔ لتا منگیشکر اور آشا بھوشلے کا اردو کے فروغ میں جو تعاون رہا ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ اگر اردو کا کوئی اہم ادارہ انہیں اعزاز سے نوازتا ہے تو یہ ایک اہم قدم ہوگا جس سے ہندوستانیوں میں ایک اچھا پیغام پہنچے گا۔ لیکن ہم جس گنگا جمنی تہذیب پر فخر کرتے رہے ہیں، گنگا جمنا تو ابھی بھی اپنے امرت سے لوگوں کو سیراب کر رہی ہیں لیکن اردو وہاں اب بری طرح سے سوکھ رہی ہے۔ اردو سے اب گنگا بھی دور ہوتی جا رہی ہے اور جمنا بھی۔ اردو زبان اور اس کی تہذیب اب ادب اور مذہب تک سمٹتی جا رہی ہے۔

اس اردو تہذیب میں ایک سے بڑھ کر ایک نابغۂ روزگار پیدا کیے ہیں، جو نہ صرف ہم اردو والوں کے لیے بلکہ تمام ہندوستانیوں کے لیے باعث فخر ہیں اور کئی تو عالمی سطح پر بھی اپنے فن کے لیے جانے جاتے ہیں۔ موسیقی، مصوری، فلم، تھیٹر، رقص، جیسے فنون میں اردو زبان وتہذیب کا جو رول رہا ہے وہ نا قابلِ فراموش ہے۔ ہندوستانی موسیقی میں گائکی کی بہت سی شاخ ایسی ہیں کہ اردو کے بغیر ان کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ غزل، ٹھمری، کجری، چیتی اور قوالی، چہار بیت وغیرہ سب کا اردو زبان وتہذیب سے بہت گہرا تعلق ہے۔ ان فنون سے وابستہ نہ جانے کتنے فن کاروں کا خمیر اسی اردو تہذیب سے اٹھا تھا۔

مجھے ان اداروں سے اختلاف نہیں ہے جو اردو کے ادبی ادارے ہیں، وہ دیگر فنون لطفیہ کو نظر

انداز کر سکتے ہیں۔ اگر چہ ادب بھی فنون لطیفہ کی ایک شاخ ہے اس لیے ایسے اداروں کو بھی دیگر فنون سے ادب کے رشتے پر گفتگو کرنی چاہیے، ویسے بھی یہ زمانہ بین المضامین (Interdisciplinary) علم وفن کا ہے، اس لیے ادبی اداروں کو بھی دیگر فنون کی طرف توجہ دینی چاہیے۔ لیکن اگر کوئی ادبی ادارہ دیگر فنون کو نظرانداز بھی کر دے تو یہ امر نظرانداز کیا جا سکتا ہے۔ لیکن وہ ادارے اور اکیڈمیاں جو اردو کے فروغ وترقی کے لیے بنائی گئی ہیں ان کو اردو ادب کے ساتھ ساتھ دیگر فنون پر بھی برابر کی توجہ دینی ہی چاہیے ورنہ زبان اپنے آپ میں سمٹتی چلی جائے گی۔ ایسے اداروں کو اپنے تمام پروگراموں میں اردو تہذیب کے دیگر فنون کو شامل کرنا چاہیے۔ اردو کے ذریعے علوم حاصل کرنا یقیناً ایک زیادہ پیچیدہ مسئلہ ہے لیکن دیگر فنون کے حالات ابھی بھی اتنے غیر نہیں ہیں۔ جس تہذیب کے پاس حبیب تنویر اور مقبول فدا حسین جیسے فن کار ہوں وہ تہذیب پس ماندہ نہیں ہو سکتی۔ لیکن ہم نے اردو کے فن کار کے طور پر کبھی ان کی پذیرائی نہیں کی۔ انعام و اکرام سے نہیں نوازا۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ ہم نے حبیب تنویر اور مقبول فدا حسین کو اردو کے نابغۂ روزگار کے طور پر نہیں دیکھا۔ ہم نے ان کو وہ اہمیت بھی نہ دی جو اردو کے دوم اور سوم درجے کے ادیبوں کو دیتے رہے۔ اب جو حبیب تنویر اور مقبول فدا حسین کو اردو تہذیب کے فن کار کے طور پر دیکھتا ہوں تو حیرت انگیز طور پر دونوں میں کئی صفات مشترک پاتا ہوں۔ حبیب تنویر اور مقبول فدا حسین نے اپنے تخلیقی تجربوں کے اظہار کے لیے الگ الگ ذرائع کا انتخاب کیا۔ لیکن ان دونوں کے فن کا آغاز اردو شاعری سے ہوا تھا اور تاعمر ان دونوں کو اردو شاعری سے گہری دلچسپی رہی، ساتھ ہی دونوں کے فن پر اس کے گہرے نقوش نظر آتے ہیں۔ حبیب تنویر ایک ایسے فن یعنی تھیٹر سے وابستہ تھے جس میں شاعری کا براہ راست استعمال ممکن تھا، اس لیے انھوں نے اس کا براہ راست استعمال کیا، خود بھی تاعمر اردو میں شاعری کرتے رہے اور اپنے ڈراموں میں اپنی اور دیگر اردو شعرا کی شاعری استعمال کرتے رہے، کئی ڈرامے تو اردو شاعروں پر ہی لکھے یا اسٹیج کیے، جن میں آگرہ بازار، جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنمیا نئیں وغیرہ خاص طور سے قابل ذکر ہیں، کئی جگہ تو انھوں نے اردو کے نامور شعرا کے ساتھ ساتھ اپنی خود کی بھی شاعری شامل کر دی ہے، حبیب تنویر اس امر کو بخوبی جانتے تھے کہ کون سا مکالمہ منظوم ہونا چاہیے اور کس واقعے کو نثر میں ادا کیا جانا چاہیے۔ حبیب تنویر تو خیر اردو کے شاعر تھے ہی، انھوں نے ڈراموں کے لیے بھی شاعری کی اور باضابطہ شاعری بھی۔ مقبول فدا

حسین کے یہاں اردو شاعری کے اثرات براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ ہیں۔ وہ اردو کی بہترین شاعری کا مطالعہ کرتے رہے اور اس سے تحریک بھی حاصل کرتے رہے۔ لیکن کئی بار حسین صاحب کا براہ راست بھی اردو شاعری سے تعلق رہا۔ حسین نے بہت سے شعرا کی شاعری پر مبنی تصویریں بھی بنائی ہیں۔ حسین نے غالب اکادمی کی دعوت پر تصویر بنانے کے لیے ان کے جس شعر کا انتخاب کیا تھا وہ شعر ہے۔

لطف خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ

یہ جنتِ نگاہ وہ فردوس گوش ہے

ایسے مشکل شعر کے انتخاب سے ہی حسین کی غالب فہمی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے شعری ذوق کا معیار کیا تھا؟ حسین کو ہزاروں معیاری اشعار یاد تھے جنھیں وہ بات بات میں پڑھا کرتے تھے، اور خراب اشعار سن کر وہ بدمزہ ہو جایا کرتے تھے۔ ایک بار لندن میں غالب، اقبال اور فیض سے متعلق بیس سے زیادہ پینٹنگ بنائیں، وہ ساری پینٹنگ ایک دوست نے تحفے میں حاصل کر لیں۔ حسین نے دہلی میں فیض کی پورٹریٹ انھیں خود ماڈل بنا کر سامنے بٹھا کر بنائی تھی۔ سجاد ظہیر کی بہت اعلیٰ درجے کی دو پورٹریٹ بنائیں۔ حسین نے اختر الایمان کے آخری شعری مجموعے 'زمستاں سرد مہری کا' کے لیے خصوصی طور پر پینٹنگ بنائی تھی یہ پینٹنگ اختر الایمان کی بہت مقبول نظم 'ایک لڑکا' پر مبنی تھی اور تصویر پر اس نظم کے کچھ مصرے بھی حسین صاحب نے خود اپنی لکھاوٹ میں تحریر کیے تھے، کیفی اعظمی کے مجموعے کا بھی سرورق انھوں نے بنایا، سکندر علی وجد کے مجموعے کے لیے تو انھوں نے بہت سارے اسکیچز بنائے تھے۔ علی باقر کے افسانوی مجموعے 'خوشی کے موسم' کا سرورق بھی انھوں نے بنایا۔

حسین صاحب بھی اسکول کے زمانے میں اردو میں شاعری کیا کرتے تھے انھوں نے 'حیا' تخلص بھی اختیار کیا تھا۔ لیکن قدرت کو تو انھیں مصور ایم. ایف. حسین کے نام سے شہرت دینی منظور تھی اس لیے وہ شاعری کی راہ چھوڑ کر مصوری کی راہ پر چل نکلے لیکن شاعری کا ان کا شوق بالکل کبھی نہیں ختم ہوا، ان کی کچھ نظمیں ذہن جدید میں بھی شائع ہوئی تھیں، ایک طویل عرصے بعد ان کا یہ شوق 'میناکشی: اے ٹیل آف تھری سٹیز'' کے نغموں کی شکل میں پھر ظاہر ہوا، جنھیں حسین صاحب نے خود لکھا تھا۔ اردو شاعری سے ان دونوں کی گہری دلچسپی دکھانے کا میرا مقصد یہ قطعاً نہیں ہے کہ ان دونوں کو اردو شاعروں کی صف اول میں شامل کر لیا جائے۔ میرا مقصد محض اتنا ہے کہ یہ دونوں عظیم فن کار اردو تہذیب کے پروردہ تھے اور اگر

اردو ایک مکمل تہذیب ہے تو اسے ان فن کاروں کے لیے بھی اپنے اوراق کھول دینے چاہیے جو موسیقی بشمول گائکی، مصوری، تھیٹر، رقص وغیرہ سے وابستہ ہیں۔ اردو میں یہ کام ایک زمانے تک 'ذہن جدید' کرتا رہا، زبیر رضوی کے انتقال کے ساتھ یہ سلسلہ بھی ختم ہو گیا۔ اب نہ کوئی دوسرا رسالہ ہے نہ کوئی دوسرا ادارہ۔ موسیقی میں کئی ایسی عظیم شخصیتیں ہوئی ہیں، جنھیں اردو سے کبھی الگ نہیں کیا جا سکتا لیکن ان کا بھی کبھی اردو تہذیب میں ذکر نہیں آتا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مقبول فدا حسین اور حبیب تنویر دونوں کا اردو شاعری سے بہت گہرا رشتہ ہے اور دونوں کے فن کا آغاز اور اس کی نشو نما اردو شاعری اس کی تہذیب میں ہی ہوئی۔

مقبول فدا حسین اور حبیب تنویر دونوں نے زندگی کا بڑا حصہ دوسرے فنون میں گزارنے کے بعد آخر میں جب خودنوشت سوانح عمری لکھیں تو دونوں نے اپنی زبان اردو میں ہی تحریر فرمائیں۔ حسین صاحب کی خودنوشت ''ایم ایف حسین کی کہانی اپنی زبانی' کے اردو میں شائع ہونے کی خبر اب تک مجھے نہیں مل سکی لیکن ہندی میں کافی عرصے پہلے شائع ہو چکی ہے۔ اگر اب تک اردو میں شائع نہیں ہو سکی تو بہت افسوس کی بات ہے اور اگر شائع تو ہوئی لیکن کسی نے توجہ نہیں دی تو اور بھی افسوس کی بات ہے۔ حبیب تنویر کی خودنوشت ''پردہ کھلتا ہے'' اب اردو میں شائع ہو چکی ہے، حبیب تنویر کی خودنوشت کی پہلی جلد مکمل ہو چکی تھی اور انتقال کے وقت دوسری جلد پر کام جاری تھا، لیکن یہ خودنوشت اب تک کسی بھی زبان میں شائع نہیں ہو سکی ہے۔

اس دوران اردو تہذیب پر تقریباً پوری طرح سے اردو ادیب اور کچھ موقع پرست سیاست داں قابض رہے اور اردو تہذیب کے پروردہ ہندستان کے ان عظیم ترین فن کاروں کو نظر انداز کیا جاتا رہا۔ آزادی کے بعد اردو کے ادبی فلک پر صرف دو شخصیات ایسی تھیں جنھیں بین الاقوامی سطح پر تھوڑی بہت شہرت ملی وہ منٹو اور فیض تھے۔ اگر ہندوستان کے اردو ادب پر نظر ڈالی جائے تو ایک بھی ایسا ادیب نظر نہ آئے گا جن سے مقبول فدا حسین یا حبیب تنویر کے فن سے تقابل کیا جا سکے۔ حبیب تنویر چونکہ ایک ایسے فن سے وابستہ تھے جو بہر حال ادب کا ایک حصہ ہے اس لیے ان کو یکسر نظر انداز کر پانا ممکن نہیں تھا۔ ایسے میں اگر حبیب تنویر کو تھوڑا بہت یاد بھی کیا تو کیا یاد کیا؟ جہاں تک مجھے یاد آ رہا ہے حبیب تنویر جیسے نابغۂ روزگار کو اردو کے کسی بھی اہم انعام سے نہیں نوازا گیا۔ اردو والوں کی بے حسی اس وقت بھی جاری رہی جب وہ ہندستان کے تمام بڑے اعزازات سے نوازے جا رہے تھے۔ تب بھی کسی کو خیال نہیں آیا کہ انھیں اردو

کے ادیب کے طور پر بھی نوازا جائے۔ جب کہ اسی دوران کنڑ زبان کے گریش کرناڈ کو، جو حبیب تنویر کی طرح ایک ڈراما نگار ہی ہیں، انھیں ساہتیہ اکاڈمی اور گیان پیٹھ جیسے اعلیٰ ترین ادبی انعمات سے نوازا گیا۔ جہاں تک مقبول فدا حسین کا سوال ہے تو 'ذہن جدید' کے علاوہ ان کی زندگی میں شاید ہی کبھی کسی کو یاد آیا ہو کہ مقبول فدا حسین کا تعلق اردو سے بھی ہے۔ اردو پر ان کا بھی حق ہے۔

حبیب تنویر اور مقبول فدا حسین دونوں ہندوستان کی سیکولر اور گنگا جمنی تہذیب کے بہت بڑے امین تھے، لیکن دونوں کی کچھ تخلیقات کی بنیاد پر کافی ہنگامے ہوئے، کچھ تنگ نظر ہندو تنظیموں نے ان پر ہندوؤں کی توہین کے الزام بھی لگائے، دونوں کے گھر پر حملے ہوئے، ان کی نمائش روکنے کی کوششیں کی گئیں، انھیں ہندو مخالف ہونے کا اعلان کیا گیا۔ لیکن حبیب تنویر اور مقبول فدا حسین دونوں نے ان سے کبھی ہار نہیں مانی اور سینا سپر رہے۔ لیکن مقبول فدا حسین پر یہ حملے کچھ زیادہ ہی تیز ہو گئے تھے اور بات حملوں تک نہ رکی بلکہ بہت سی نچلی عدالتوں میں اتنے فرضی مقدمے درج کرائے گئے کہ ان تمام مقدموں سے نمٹنا ناممکن ہو گیا۔ کئی متعصب عدالتوں نے غیر ضمانتی وارنٹ بھی جاری کر دیے۔ آخر کار نوے سال کی عمر میں انھوں نے نہایت مجبوری میں وطن ترک کر کے خود سے جلا وطنی اختیار کر لی۔ حبیب تنویر کے ڈرامے پونگا پنڈت پر خوب جم کر حملے ہوئے، انھیں روکنے کی کوششیں کی گئیں۔ لیکن وہ کبھی نہ رکے اور برے سے برے حالات میں بھی ڈٹے رہے انھیں کئی بار پولس کے تحفظ میں بھی ڈرامے اسٹیج کیے اور خطرے کے باوجود کئی بار پولس کے تحفظ کے بغیر بھی ڈرامے اسٹیج کیے۔

حبیب تنویر اور مقبول فدا حسین میں ایک اور مشترک بات یہ تھی کہ دونوں فن کار کسی نہ کسی طور پر ترقی پسند فکر سے متاثر تھے اور ساری دنیا میں امن و آزادی کے سفیر تھے، دونوں میں ایک مشترکہ خوبی یہ بھی ہے کہ دونوں ہمیشہ عوام میں مقبول اور متنازعہ بھی رہے، دونوں نے اپنے اپنے فنون یعنی حبیب تنویر نے تھیٹر اور مقبول فدا حسین نے مصوری کے فن کو عوام میں مقبولیت دلانے میں کافی اہم کردار ادا کیا۔ ساتھ ہی دونوں نے اپنے فن کا عوام سے ہمیشہ رشتہ قائم رکھا۔ دونوں فن کاروں میں ہندوستانیت کوٹ کوٹ کر بھری تھی لیکن یہ ہندستانیت فن کی آفاقی قدروں کی راہ میں کبھی حائل نہیں ہوئی۔ ہندستانی تھیٹر کی تاریخ میں حبیب تنویر اور مصوری کی تاریخ میں مقبول فدا حسین کی طرح عوامی مقبولیت کبھی کسی کو حاصل نہیں ہوئی۔ لیکن عوامی مقبولیت کے باوجود دونوں عوامی یا لوک فن کار نہیں تھے، اگرچہ لوک کلا کے کچھ

عناصر دونوں کے یہاں موجود تھے۔ عوامی عناصر کے ساتھ ساتھ دونوں فن کے اعلیٰ ترین اور آفاقی اقدار کے حامل تھے۔ حبیب تنویر جدید تھیٹر اور مقبول فدا حسین جدید مصوری کے ہندوستان میں بنیاد گزار مانے جاتے ہیں اور پوری دنیا میں جدید فن کار کے طور پر مشہور ہوئے۔ دونوں نے اپنے اپنے فن میں ہندستان کے اعلیٰ ترین ناقدین سے اسی طرح داد و تحسین حاصل کی جس طرح وہ عوام میں مقبول تھے۔

یہ بات اپنے آپ میں کسی کرشمے سے کم نہیں ہے کہ کوئی فن کار عوام اور ناقدین دونوں کی نظروں میں اتنا مقبول و معتبر کیسے ہوسکتا ہے؟ مقبول فدا حسین، حبیب تنویر سے اس معاملے میں خوش قسمت تھے کہ وہ مصوری جیسے ایک ایسے فن سے وابستہ تھے جس سے وہ اربوں روپیوں میں کھیل رہے تھے۔ لیکن حبیب ایک ایسے فن سے وابستہ تھے کہ تھیٹر میں عالمی شہرت کے باوجود عمر کا ایک طویل عرصہ دہلی میں گزار کر بھی وہ دہلی میں رہنے کے لیے ایک فلیٹ نہ خرید سکے۔ آخری عمر میں بڑی مشکل سے بھوپال میں ایک ایسا گھر یعنی فلیٹ خرید سکے کہ جس کی نہ زمین اپنی تھی نہ آسمان اپنا۔ حسین کی ایک ایک پینٹنگ کروڑوں میں بک رہی تھی۔ لیکن ان کے مزاج میں ایسی فیاضی تھی کہ ہزاروں پینٹنگیں انھوں نے دوستوں اور مداحوں کو تحفے میں دے دیں۔ حسین کی رئیسی اور فیاضی نے انھیں page 3 کی Gossip کا حصہ بننے میں بڑی مدد کی۔ اس صورت حال کے باوجود دونوں اپنے اپنے فن میں اتنے ہی بڑے فن کار تھے۔ ان کی مالی حالت میں فرق کا سبب فن میں مہارت کا فرق نہیں بلکہ مصوری اور تھیٹر کا فرق تھا۔

منفرد فنون سے متعلق ہونے کے باوجود دونوں فن کاروں میں اگر اتنی یکسانیت کی نشاندہی کی جاسکیں تو اس کی وجہ یہی تھی کہ دونوں ایک ہی تہذیب، ایک ہی زبان اور ایک ہی فکر کے پروردہ تھے۔ دونوں نے اپنے فن کے اظہار کے لیے الگ الگ وسائل کا انتخاب ضرور کیا لیکن دونوں کا خمیر ایک ہی مٹی سے اٹھا تھا۔ اور وہ زرخیز مٹی، اردو کی سیکولر اور ترقی پسند تہذیب ہے۔

❒ Dr Rizvanul Haque
Assistant Professor, Urdu
CIET, NCERT, New Delhi
Mobile: 9977006995
Email: rizvanul@yahoo.

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:231-258
Mr. Jawed Anwar, Maghribi Tanqeedi Riwayat ka Mutalea

جناب جاوید انور

مغربی تنقیدی روایات کا مطالعہ
(بین العلومی تنقیدی سیاق میں)

مغرب میں تنقید کی روایت پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن جیسا کہ آفاقی سچائی ہے کہ کچھ بھی کبھی مکمل نہیں ہوتا۔ رد و قبول اور آگے کے امکانات کی گنجائش ہمیشہ موجود رہتی ہے اور رہی ہے۔ چونکہ موجودہ عہد بین العلومی عہد تسلیم کیا جا رہا ہے تو مغربی تنقیدی روایات کا بین العلومی تنقیدی سیاق میں مطالعہ بے سود نہ ہوگا۔

انسان کے اندر چھان پھٹک کا جذبہ قدرت کی فطری عطا ہے۔ ادب کے سلسلے میں جو اصول قائم کیے گئے اس کی سب سے قدیم تاریخ اب تک ہمیں باضابطہ طور پر یونان میں ملتی ہے۔ حالانکہ ادب کو اگر تہذیب کا سرچشمہ تسلیم کر لیا جائے تو یونانی تہذیب کے فروغ میں ایشیائی تہذیب جن میں فنون اور تکنیکیں بھی شامل ہیں سے استفادے کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس بات سے شاید کسی کو انکار نہ ہو کہ جب یونانی تہذیب ترقی پذیر تھی تو ایشیائی تہذیب ترقی یافتہ تھی۔ یونانی تہذیب نے ایشائی تہذیب سے بہت کچھ اخذ کیا اور زبان و ادب کے سلسلے میں اپنے ان نظریات کو یکجا کر کے ایک شناخت نامہ عطا کرنے کی کوشش کی جو ایشیا میں بکھری ہوئی صورت میں تھے اور ان کا کوئی شناختی نام نہ تھا۔

''یونانی ادب میں چھٹی صدی قبل مسیح سے شعریات کی طرف رغبت کا سراغ ملتا ہے.......
ہومر کے علاوہ ہیسیڈ، زینوفینز، پنڈار اور جیور جیاس کی تحریروں میں جس شعریات سے ہم متعارف ہوتے ہیں، اسے آگے چل کر باقاعدہ تنقید نے مبادیات کی شکل میں اپنی بحث کا اہم موضوع بنایا.........ارسٹو فینز کا اپنے ڈراموں میں عصری زندگی پر تنقید کرنے کا رویہ یا یہ کہ اچھے یا سچے شعرا تو مرکھپ گئے اور جو

جھوٹے ہیں وہ زندہ ہیں۔ارسٹو مواد کی کمی پر بھی معترض ہے.......ارسٹوفینز،سقراط کے خیالات پر بھی وار کرتا ہے اوراس کے فکری رویے کو thinking shop کہتا ہے نیز اسے ایک معقول فلسفی کے بجائے ڈھکوسلے باز کے نام سے یاد کرتا ہے۔''1ؔ

بین العلومی تنقید کے تحت غور کریں تو ارسٹوفینز کے خیالات سے اس دور کی تنقیدی حسیت اور رجحان کا سراغ ملتا ہے۔حالانکہ ردوقبول کے مراحل میں خوداس کے نظریات بھی نرغے میں آجاتے ہیں۔قدامت سے اپنے شدید جذباتی رشتے یا رجحان کے طور پر اس نے عہد حاضر کے شعرا پر تنقید کی جیسا کہ آج کے زمانے میں بھی دیکھنے سننے کو مل جاتا ہے کہ غالبؔ، میرؔ، اقبالؔ تو جو کہنا تھا سب کہہ کر چلے گئے، اب تو صرف ان کی نقالی ہو رہی ہے۔اسی طرح ارسٹوفینز کی سقراط کی فکر اور فلسفے کی تضحیک جہاں اس کے خام نظریات کا ثبوت ہیں وہیں یہ بھی باور کراتی ہے کہ اس زمانے کو بھی تنقیدی حسیت کے عروج کا زمانہ کہا جاسکتا ہے جہاں تنقید پر شدت سے غور کرنے اور بیان کرنے کا رجحان تھا۔یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ تاریخ میں ادب کے جتنے بھی قدیم دستاویز اب تک ہماری گرفت میں آئے ہیں ان میں فن اوراس پر تنقید کا مقصد تقریباً ہر مغربی ممالک میں قومی اور سماجی فلاح کے ساتھ وابستہ تھا۔یونان میں تو شہریوں کی ترتیب کے اسکول بھی اس اعتبار سے بہت اہمیت رکھتے ہیں جہاں سے سقراط،اس کے شاگرد افلاطون اور اس کے شاگرد ارسطو کے سلسلے کو دلیل کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔یوریپیڈیز شاعر کی شاعری کے لائق تقلید و تحسین ہونے پر گفتگو کرتے ہوئے کہتا ہے:''اگر اس کا فن سچا ہے اوراس کا طرز عمل درست ہے اور اگر وہ قوم کے لیے مفید ہے،بعض لحاظ سے اس کا مقصد انسان کو بہتر بنانا ہے''2ؔ

افلاطون کی مشہور زمانہ کتاب''ری پبلک''میں ادب کے تعلق سے جو بحث ملتی ہے اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ افلاطون ادب برائے زندگی کا قائل تھا،جس کا رجحان اس کے زمانے میں بہت کم تھا۔وہ ایسے ادب پر اعتماد رکھتا تھا جس کی قدر و قیمت کا تعین وہ زندگی سنوارنے،نکھارنے سے متعلق ادبی مواد کی قدر و قیمت کے لحاظ سے کرنا چاہتا تھا۔لیکن اس کے دور کے دیگر فنکار اس کے معیار تک سوچنے سے قاصر تھے،لہٰذا وہ کہتا ہے:''میں المیہ نگاروں یا دوسرے نقل کنندہ گان کی قوم کے بارے میں اپنے الفاظ دہرانا نہیں چاہتا لیکن مجھے تمھیں یہ بتلانے میں کوئی عار نہیں ہے کہ تمام شاعرانہ نقلیں سامعین کی سمجھ کے لیے ضرر رساں ہیں۔ان کی اصل فطرت کا علم ہی ان کا سدباب کرسکتا ہے۔''3ؔ

ہومر کی اہمیت وافادیت سے کسے انکار ہوسکتا ہے۔افلاطون بھی ہومر کی صلاحیتوں کا قائل تھا،اس لیے جب وہ ہومر پرتنقید کرتا ہےتو ان الفاظ میں:’’اگر ہومر یہ بات جان سکتا کہ وہ کیا چیزیں ہیں جوایک انسان کواچھا بناتی ہیں(باوجوداس کے کہ اس کا انہاک اچھے آدمیوں کی توضیح رہا) تو وہ سچائی سے دوہی منزل دوری پر رہتا،لیکن اس وقت اس کی دوری تین منزلوں کی دوری ہے۔پہلی صورت میں ہومر بہترین شہری ہوتا۔‘‘4

بین العلومی تنقید غور کرتی ہے کہ جب ہومر کا انہاک اچھے آدمیوں کی توضیح رہاتو اس کے علاوہ اورکون سی اہم چیز یا چیزیں ہیں جو اچھا شہری بننے کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہیں؟اچھے آدمیوں کی توضیح کا انہاک ہی اچھائی کے سارے سلسلوں سے واقفیت اور خود کے اچھا شہری ہونے کی دلیل ہے۔اگر یہ کہا جائے کہ ہومر خودتو اچھا شہری نہیں تھا لیکن اس کا انہاک اچھے لوگوں کی توضیح رہا تو الجھن اور بڑھ جائے گی۔پھر یہ ثابت کرنا پڑے گا کہ وہ کن معنوں میں اچھا شہری نہیں تھا اور یہ کہ کیا افلاطون کے نظریات کی روشنی میں ہی ہومر کو سب کچھ مان لیا جائے؟ بین العلومی تنقید کی رو سے یہ انکشاف ممکن ہے کہ ادب اور تنقید کی اس زمانے میں غالباً وہی قدریں تھیں جو کہ اعلیٰ تہذیبی قدریں ہوا کرتی ہیں۔جس طرح اعلیٰ تہذیب کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔پابندیاں بھی ہوتی ہیں،ان سب کا اطلاق ادب اور تنقید پر کیا جاتا تھا لیکن اس میں سادہ اور روزمرہ کی زبان پر زور تھا جو کہ آج تک اردو ادب میں نہ ہوسکا اور معیار ووقار کی چھان پھٹک کے لیے مصنف کے رقم کیے گئے الفاظ کے خاص ہونے کو بھی معیار بندی کا ایک جز وتسلیم کیا جاتا ہے۔لیکن یونان کے دور اول میں ہی روزمرہ کی زندگی کی پیش کش کے لیے روزمرہ کے الفاظ کے انتخاب پر زور تھا۔اسی لیے جہاں یوریڈیز کہتا ہے:’’ I put things on the stage that come from daily life and buisness" یعنی’’میں اسٹیج پر ایسی چیز پیش کرتا ہوں جو روزمرہ کی زندگی اور کارگزاری سے تعلق رکھتی ہے‘‘5

وہیں وہ’’ارسٹوفینز کی زبان سے کہلواتا ہے:’وہ‘ ہمیں کم ازکم آدمی کی زبان کا استعمال کرنا چاہیے۔یعنی فن کار کی زبان ایسی سادہ اور سہج ہونا چاہیے جسے ایک عام اور کم علم انسان بھی آسانی سے سمجھ سکے۔‘‘6

بین العلومی تنقید ذہن میں رکھتی ہے کہ اس دور میں شاعری تخلیقی بیانیہ سے زیادہ زبانی بیانیہ تھی

جیسے اسٹیج ڈرامے۔اسی طرح نثر بھی زیادہ تر تخلیقی بیانیہ نہیں بلکہ زبانی بیانیہ تھی جس کا وسیلہ تقریر اور خطاب تھا۔کیوں کہ پر اثر تقریر یا خطاب سے تخلیقی بیانیہ کی بہ نسبت بیک وقت اپنی بات زیادہ لوگوں تک پہنچائی اور منوائی جا سکتی تھی۔سقراط socrates کے نزدیک صداقت کی تلاش میں جمالیاتی تقاضوں کی یا تو اہمیت ہی نہیں تھی یا پھر موقع و محل کے اعتبار سے اتنی ہی تھی جو کہ صداقت کی تلاش میں معاون ہوں۔اس کا یہ طرز عمل آسمانی صحائف میں شامل تلقین سے مل جاتا ہے جس میں خوب چھان پھٹک کر کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے کہا گیا ہے۔ہر جگہ عقل و شعور کی بات ہے اور جہاں معجزات اور کرامات کا تذکرہ ہے، وہاں بھی خالق کائنات کی ان عطیات کو عقل و شعور کے آئینے میں پیش اور قائل کیا گیا ہے۔

''صداقت کی تلاش میں بھی وہ (سقراط) جذبات کے وفور کو پرے رکھتا تھا۔وہم والتباس اور غیر عقلی رویوں کے خلاف اس کی زندگی ایک رزم نامے سے کم نہ تھی۔اس نے ان تمام روایتوں، رسومات، عقائد اور مقتدر تصورات کو چیلنج کیا جو ایک منضبط اور اخلاق مند سوسائٹی کی تشکیل میں سد راہ بنے ہوئے تھے.... .ادب کی قدر سقراط اور دیگر فلسفیوں کی نظر میں سوسائٹی کے ساتھ مشروط تھی۔سقراط کے تمام خیالات کا محور و مرکز سوسائٹی کی اصلاح تھا اور اسی نظریے کا اطلاق وہ ادب و فنون کی قدر سنجی کے ذیل میں بھی کرتا تھا'' 7

افلاطون نے شاعری کو نقل کی نقل جن بنیادوں پر کہا ہے، بین العلومی تنقیدی نقطہ نظر سے اس کی زد میں اس کا خود کا نثری بیانیہ بھی آجاتا ہے اور اس طرح خود اس کے احساسات و خیالات جو نظریات کی شکل میں موجود ہیں وہ بھی نقل کی نقل ہی کہلائیں گے۔کیوں کہ اگر تمام اشیائے موجودات خود مکتفی حقائق نہیں ہیں تو وہ کسی کے لیے نہیں ہیں خواہ وہ شاعر ہو یا نثر نگار یا مقرر یا فلسفی یا کوئی اور۔اور اگر اشیائے موجودات محض عینی جوہروں (Ideal essnces) کے عکس ہیں اور یہ جوہر غیر مبدل اور مطلق ہیں جب کہ کائنات بدلتی رہتی ہے تو سب کے لیے بدلتی ہے نہ کہ صرف شاعر کے لیے۔اگر مادی کائنات میں استقلال اور استقامت نہیں ہے تو سب کے لیے نہیں ہے۔اگر شاعر محض اس عکس اور اس التباس (illusion) کی نقل کرتا ہے، اس لیے شاعری کی تخلیق نقل کی نقل کا حکم رکھتی ہے تو نثری بیانیے اور خود افلاطون کے نثری بیانیے کیا خلا میں پیدا ہوئے ہیں؟ اگر شاعر اصل حقیقت کی نمائندگی کر ہی نہیں سکتا تو پھر خود افلاطون اپنے نثری بیانیوں کا کن بنیادوں پر دعویٰ کر سکتا ہے وہ اصل حقیقت اور صداقت کی نمائندگی

کرتے ہیں۔؟افلاطون جب یہ کہتا ہے کہ صداقت ہی شاعری کا پیمانہ ہے تو وہ کس کی شاعری کو دلائل بنا کر ایسا کہتا ہے جب کہ اس کے نزدیک شاعر اصل حقیقت اور صداقت کی نمائندگی کر ہی نہیں سکتا؟ ڈیوڈ ویچز کے لفظوں میں: ''افلاطون کے خیال میں اشیاء الہیاتی تصورات ہی حقیقت ہیں اور دنیا کی چیزیں ان کا پرتو یا نقل ہیں۔ چنانچہ کوئی بھی ان کی نقل کرتا ہے تو گویا وہ نقل کی نقل کرتا ہے....اور اس طرح وہ ایک ایسی چیز بناتا ہے جو حقیقت سے بہت دور ہے''8

بین العلومی تنقیدی نقطہ نظر سے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی بھی تصور حقیقت ہو سکتا ہے؟ اور اگر الہیاتی تصور حقیقت ہے تو دوسرے تصورات انہیں بنیادوں پر حقیقت کیوں نہیں ہو سکتے جو الہیاتی تصورات کو حقیقی ثابت کرتے ہیں؟ جب دنیا کی تمام چیزیں ان کا پرتو یا نقل ہیں اور کوئی ان کی نقل کرتا ہے تو گویا وہ نقل کی نقل کرتا ہے تو پھر افلاطون نے بھی تو یہی کیا۔فرق صرف یہ ہے کہ شاعروں نے زبانی بیانیہ کی نظمیہ صنف کا انتخاب کیا اور افلاطون نے زبانی بیانیہ کی نثریہ صنف کا جو کہ بعد میں تخلیقی بیانیہ کی صورت بھی اختیار کر گئی۔ایسی چیزیں بنانا اگر حقیقت سے بہت دور ہے تو بین العلومی تنقید کے اعتبار سے افلاطونی نظریات کو بھی حقیقت سے بہت دور کہنا پڑے گا۔

''افلاطون نے جن تین بنیادوں پر شاعری کی مذمت کی ہے وہ یہ ہیں:

1. شعری فیضان

افلاطون کو یہ اعتراض تھا کہ شعرا بہت غور وخوض کے ساتھ شعر نہیں کہتے بلکہ شاعری کی دیوی جب ان پر مہربان ہوتی ہے تو اس فیضان کے تحت بے ساختہ ان کی زبان سے شعر ادا ہونے لگتے ہیں۔وہ سوال کرتا ہے کہ کیا فوری طور پر ادا ہونے والے جذبات و احساسات کو لائق اعتبار صداقتوں کا نعم البدل قرار دیا جا سکتا ہے؟ پھر وہی جواب بھی دیتا ہے کہ یقیناً وہ معتبر بھی ہو سکتے ہیں، اگر وہ تعقل کی کسوٹی پر پورا اتر سکیں۔ چونکہ ایسا ہر وقت ممکن بھی نہیں اور ہر دور میں کم تر شعرا کی تعداد زیادہ ہوتی ہے۔اس لیے شاعری کے بجائے فلسفہ ہی معاشرے کے اعلیٰ مقاصد کا تحفظ کر سکتا ہے۔Republic میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس کی مثالی ریاست کے دروازے صرف انہیں شعرا کے لیے کھلے ہیں جو دیوتاؤں کی حمد کرتے ہوں یا ان ہستیوں کی شان میں مدح سرائی کرتے ہوں جو نامور ہیں اور معاشرے میں جن کا مرتبہ بلند ہے۔''9

بین العلومی تنقید غور کرتی ہے کہ مندرجہ بالا تحریر میں جن خامیوں کا اطلاق افلاطون نے

شاعری پر کیا ہے، خود فلسفہ میں وہ خامیاں موجود ہیں۔ ایسا بھی کہہ سکتے ہیں کہ فلسفی بہت غور وخوض کے ساتھ فلسفیانہ باتیں نہیں کہتے جب فلسفے کی دیوی ان پر مہربان ہوتی ہے تو اس فیضان کے تحت بے ساختہ ان کی زبان سے فلسفے ادا ہونے لگتے ہیں۔ ایسے فلسفے بھی قابل اعتبار ہو سکتے ہیں اگر وہ تعقل کی کسوٹی پر پورا اتر سکیں۔ یہاں یہ بھی سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ تعقل کی کسوٹی کیا ہوگی؟ چونکہ ایسا ہر وقت ممکن بھی نہیں اور ہر دور میں کم تر فلسفیوں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے تو پھر کس طرح شاعری کے بجائے فلسفہ ہی معاشرے کے اعلیٰ مقاصد کا تحفظ کر سکتا ہے؟ اس طرح تو افلاطون کی مثالی ریاست سے خود فلسفہ بھی باہر ہو جائے گا۔

2. شاعری کی جذبہ انگیز اثریت

افلاطون کے عہد میں ڈرامے کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔ بالخصوص المیہ ڈرامے عوام الناس کے جذبات پر گہرا اثر قائم کرتے تھے۔ یہ اثر بجائے اس کے کہ انہیں ایک بہتر قوت فیصلہ مہیا کرے اسے معطل کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ لوگ ڈرامہ دیکھتے ہیں اور اپنے مصائب کو یاد کر کے آہ و بقا کرنے لگتے ہیں۔ اس طرح ڈرامائی فن بنی نوع انسان کو آسودگی اور مسرت بہم پہنچانے کے برخلاف انہیں جذبات کا غلام بناتا ہے۔"[10]

بین العلومی نقطہ نظر سے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا عوام الناس کی شمولیت کے بغیر ہی یونان کا معاشرہ اس دور میں اتنی ترقی کر گیا تھا؟ اگر عوام الناس بہتر فیصلہ نہیں لے سکتے تھے تو کس نے اتنے بہتر فیصلے لیے کہ یونان ادبی اعتبار سے بھی اتنا ترقی یافتہ ہو گیا تھا۔ ڈرامہ کیسے ان کو آسودگی اور مسرت پہنچانے کے بجائے انہیں جذبات کا غلام بنا دیتا تھا؟ اس طرح تو یا تو یونانی معاشرے کو بہت پیچھے چلے جانا چاہیے تھا یا پھر ڈرامائی فن کو بہت پیچھے چلے جانا چاہیے تھا؟ کیوں کہ دونوں ایک ساتھ تو ترقی نہیں کر سکتے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔

3. شاعری کا غیر اخلاقی کردار

شاعری عموماً نیکی اور بدی ہر دو کی ایک ساتھ نمائندگی کرتی ہے۔ کبھی نیکی پر بدی اور کبھی بدی پر نیکی کا غلبہ ہو جاتا ہے۔ نیکی کو اکثر ہزیمت اٹھانی پڑتی ہے۔ افلاطون کے عہد میں ہومر کے رزمیوں، ہیسیڈ کی بیانیہ نظموں، پنڈار کے اوڈز، اور اسکلس، سوفوکلیز اور اور یوری پڈیز کے المیہ ڈراموں کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔ انہیں دیکھ کر یہ تاثر ملتا ہے جیسے بدکاری کوئی بہت اچھا فعل ہے جس کے باعث بدی

کے کردار کامیابی سے ہم کنار ہوتے ہیں اور نیک کرداروں کا مقدر بدانجام ہے۔''[11]

بین العلومی نقطہ نظر سے یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کوئی بھی معاشرہ چاہے جتنا بھی ترقی یافتہ ہو برائی سے ایک دم خالی نہیں رہتا۔امریکہ اور دوسرے ترقی یافتہ ممالک کے معاشرے اس کی بین دلیل ہیں۔اور ادب اپنے عہد کی اچھی بری تمام چیزوں کو اپنے فنی تقاضوں کے سیاق میں پیش کرتا ہے۔ہر دور کی یہ حقیقت ہے کہ دنیا میں برے زیادہ عیش اٹھاتے ہیں اور اچھے زیادہ سختی۔لیکن اس کے انجام پر بھی توجہ کی جائے تو اچھے اپنے برے انجام کے بعد بھی اچھے ہی کہلائے اور برے یا تو اپنے انجام کو بری طرح پہنچے اور اگر نہیں بھی پہنچے تو انہیں برا ہی مانا جاتا ہے۔خود افلاطون کے استاد سقراط کو زہر دیا گیا تھا۔تو کیا اس کے لیے شاعری اور ڈرامے کے فن کو ذمہ دار مانا جائے گا؟ ہٹلر زندگی بھر عیش سے جیتا رہا لیکن انجام......

تو یہ اس سماج کی بھی حقیقت کے دوسرے رخ تھے جن میں ان حیرت ناک واقعات کے ذریعہ بھی عوام الناس کو مسرت اور آسودگی پہنچانے کا کام انجام دیا گیا۔دوسری بات یہ کہ ڈرامہ دیکھنے والے کم ازکم اتنا شعور رکھتے تھے کہ جو وہ دیکھ رہے ہیں ان میں کتنا سچ ہے اور کتنا جھوٹ،کتنا سودمند ہے اور کتنا نقصان دہ۔تبھی جس قسم کی برائیاں ڈرامے میں پیش کی جاتی تھیں ان سے اکثر یونان کا معاشرہ پاک ہی رہا اور ترقی یافتہ قوم ہونے کا اعزاز بھی انہیں ملا۔اگر وہ افلاطون کے مندرجہ بالا بیان کے مطابق ڈراموں کی واقعی تقلید کرتے تو شاید ترقی پذیر قوم کہلانے سے بھی پچھڑ جاتے۔

جیسا ہم سب جانتے ہیں کہ ارسطو افلاطون کا شاگرد تھا لیکن اس نے اپنے استاد کے بعض ادبی نظریات سے اختلاف کیا جو اس کی کتاب ''بوطیقا'' میں درج ہیں۔''بوطیقا'' کے چھبیس ابواب ہیں جو ارسطو کے لکچروں (زبانی بیانیہ) کے خلاصے محسوس ہوتے ہیں۔حالانکہ اسے ادبی تنقید کی ایک نامکمل کتاب کہا جاتا ہے،اس لیے کہ اس میں ارسطو نے چند ایسے سوالات اٹھائے ہیں جن پر بحث کتاب میں درج نہیں ہے،اس لیے گمان گزرتا ہے کہ شاید اس کا دوسرا حصہ بھی رہا ہو جو اب ناپید ہے۔لیکن ارسطو ادب و تنقید کی تاریخ میں پہلا شخص مانا جاتا ہے جس نے تنقید کے اصول فن پاروں سے ہی اخذ کیے اور انہیں ادب کو جانچنے پرکھنے کے لیے ناقدین نے تسلیم کیا۔اس طرح جو بھی تنقیدی اصول ناقدین نے مرتب کیے ان میں سے اکثر کا ابتدائی سلسلہ ارسطو کی ''بوطیقا'' سے جا کر مل جاتا ہے۔ارسطو کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے جو کچھ بھی اپنے استاد سے اخذ کیا،اگر ان میں سے بعض میں اختلاف پایا تو

اس کے دیگر ممکن مفاہیم تک رسائی حاصل کی۔جیسے کہ لفظ 'نقل' اس نے افلاطون سے اخذ کیا لیکن اس کو نئے نئے معنی میں منتقل کر کے وسعت عطا کی۔اسی طرح تزکیہ و تطہیر (katharsis) کا نظریہ بھی اسی کی دین ہے۔ بوچر نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے: ''فنون لطیفہ کا تعلق فطرت کی محض نقل سے نہیں ہے۔ یہ کھردری سچائی کا بے تعلق اظہار ہے۔ان کا کام تو سچائی کو زیادہ نکھار کر سامنے لانا ہے''12؎

بین العلومی تنقید کے تحت ایک بہت اہم نکتہ غور کرنے کا یہ ہے کہ ارسطو نے تاریخی صداقتوں پر شعری صداقتوں کو افضلیت کیوں دی ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی بھی بادشاہ یا مورخ چاہے وہ فاتح ہو یا مفتوح، مورخ سے اپنی تاریخ لکھوائے گا تو ممکن ہے کہ بہت سے حقائق پوشیدہ رہ جائیں گے جو بادشاہت کے لیے منفی تاثر دیتے ہوں۔اگر کوئی مورخ اس دور میں یا بعد میں تاریخ لکھتا ہے تو اس کی اپنی ترجیحات بھی حقائق کی من وعن پیش کش میں مانع ہوسکتی ہیں۔اس کے برخلاف شاعری میں علامت و استعارے کے استعمال سے شاعر وہ تاریخی حقائق پوری صداقت کے ساتھ رقم کرسکتا ہے۔ارسطو کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس نے یہ نکتہ اس دور میں محسوس کرلیا تھا جب کہ شاید اس کے عہد میں دوسروں کو اس کے گمان تک بھی رسائی حاصل نہ تھی۔

یونان کے بعد ادبی تنقید میں روم کا نام آتا ہے۔ جہاں ہوریس (Horace)، کوئن ٹلین (Quintillain) اور لانجائنس (Longinus) نے اہم خدمات انجام دیں۔تنقیدی تصورات کے اعتبار سے یہاں بھی یونان سے کوئی بہت زیادہ انفرادیت نہیں تھی تاہم زمانی اور علاقائی تغیرات جس طرح ہر جگہ اپنا کام کرتے ہیں، اسی طرح یہاں بھی کر رہے تھے۔ہوریس نے شاعری کے متعلق جو نظریات پیش کیے، بین العلومی تنقید کی روشنی میں ان میں سے چند ایک پر گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے۔

1. ''وہ فن پارہ لائق مذمت ہے جس کی تشکیل میں مختلف اصناف کو بروئے کار لایا گیا ہو۔ یہ چیز تخلیقی تناسب کے خلاف ہے۔
2. قدیم اصناف اور قدیم ہیتیں ہی اظہار کے لیے کافی ہیں۔شاعر کو نئی ہیتوں اور نئی اصناف کی اختراع سے گریز کرنا چاہیے کیوں کہ جو کچھ قدما کے وسیلے سے ہمیں ملا ہے، اس کے بعد کسی اور اختراع کی گنجائش ہی نہیں ہے۔اب صرف ان کا اتباع کافی ہے۔''13؎

اگر مندرجہ بالا نظریات کو آج کے عہد یا ہوریس کے بعد کے زمانی سیاق میں بھی دیکھیں تو یہ

تنگ نظری کے احاطے میں آ سکتے ہیں لیکن جب ہوریس کے عہد کے سیاق میں غور کیا جائے تو یہ بہت اہم نکات محسوس ہوتے ہیں۔ ہوریس اس حقیقت کی تہہ تک پہنچ گیا تھا کہ یونان سے ہوتے ہوئے روم پہنچنے والے ان نظریات سے پہلے پوری واقفیت ضروری ہے۔ رد و قبول اور نئی اختراع کی امکانی صورت شاید اگلی نسل میں ممکن ہو۔ اگر ابھی اس جانب توجہ کی گئی تو تعمیر سے زیادہ تخریب کے امکانات ہیں۔ لانجائنس نے اپنے عہد کے اعتبار سے جو نظریات پیش کیے ہیں ان میں سے دو ایسے ہیں جن سے اختلاف سے آگے کے امکانات روشن ہوئے اور سفر اندر سفر یہ سلسلہ ہم تک پہنچا۔

1. ''رفیع و نفیس زبان و بیان

2. پرشوکت تنظیم و ترکیب جو فن تقریر اور نفیس زبان و بیان کا مرکب ہو۔''14

ممکن ہے رفیع و نفیس زبان اس دور کی ضرورت ہو لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بعض تلخ حقائق نفیس زبان و بیان میں ادا کیے جائیں تو وہ اپنا وہ تاثر برقرار نہیں رکھ پاتے جس کے وہ متقاضی ہوتے ہیں۔ بعد کے عہدوں میں یہ حقیقت آشکار ہوئی اور موقع و محل کے اعتبار سے نفیس اور کھردرے اسلوب کا تعین کیا گیا۔ کوئن ٹلین نے بھی خطابت کو ہی بنیادی موضوع بنایا لیکن چند نکات ایسے ہیں جو بڑی اہمیت رکھتے ہیں:

1. ''روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان کے بارے میں اس کا تصور

2. اصول نقد کا غیر معین ہونا

3. استعارے میں اعلیٰ درجے کی حیرت خیزی

4. دو فن کاروں یا دو زبانوں کے فن کاروں کے مابین تقابل کا عمل، جس کے ذریعے پس رونسلوں کو اس نے قدر شناسی کی ایک نئی راہ دکھائی۔''15

بین العلومی تنقید کی روشنی میں غور کیا جائے تو یہ نظریات اس دور کے اعتبار سے اجتہادی نقطۂ نظر کے حامل ہیں۔ ان کی روشنی میں ادبی تنقید کے آگے کے سفر اور ترقی پر نظر کی جائے تو کوئن ٹلین، ہوریس اور لانجائنس سے زیادہ اہم قرار پاتا ہے۔

انگلستان میں شعریات کی گفتگو تو بیڈ Bede، اگبرٹ Egbert الفریڈ Alfred اور جان آف سلسبری Jhon of Salisbery کی تحاریر سے ہوتی ہے، لیکن باقاعدہ تنقید کا آغاز عتیق اللہ کے

مطابق سر فلپ سڈنی کی تنقیدی کتاب 'ڈیفنس آف پوئٹری' سے ہوتا ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی نے اس کتاب کا نام ڈیفنس آف پوئسی Defance of Poesie لکھا ہے جو 1579 میں قلم بند کی گئی، (ملاحظہ ہو کتاب مشرقی و مغربی شعریات۔از۔وہاب اشرفی،ص128)

سڈنی کے یہاں جن نظریات میں ردوقبول کی گنجائش نکلتی ہے، وہ یہ ہیں: ''شاعری تمام علوم کی ماں ہے جو انسان کو جہالت اور بے خبری کے دائرے سے نکال کر علم وعرفان کی دولت سے مالا مال کرتی ہے۔سڈنی اہل روم کے خیال کے مطابق شاعر کو ایک غیب داں اور ایک پیغمبر کا درجہ عطا کرتا ہے جس پر غیب کے سارے پردے وا ہیں۔ یہ چیز شاعری کی غیر معمولی بصیرت اور وژن کی دلیل ہے...... شاعر انسان کو مثالیانے idealise کرنے کی جو قوت رکھتا ہے، اس جیسی نعمت اور استعداد سے دوسرے محروم ہیں۔اس کے خیال میں.......

1. شاعر کذاب نہیں ہوتا بلکہ فرض کردہ حقائق کو بیان کرتا ہے۔
2. شاعری کے لیے ریاض، نقل اور تجربہ ضروری ہے۔
3. طربیہ اور حزنیہ کو بھونڈے طریقے سے ملا کر پیش کرنے سے تنافر پیدا ہوتا ہے۔''16

بین العلومی تنقید کے مطابق شاعری کو تمام علوم کی ماں بھی تسلیم کرنے میں شک کی گنجائش ہے، کیوں کہ زبان کی ایجاد سے قبل ہی انسان کئی علوم سیکھ چکا تھا۔جیسے قدرتی آفات یا حیوانات سے اپنا تحفظ، قیام وطعام وغیرہ کے ابتدائی علوم۔لیکن اگر یہ مان بھی لیا جائے تو بھی اس کو غیب داں یا پیغمبر کے درجے تک نہیں پہنچایا جا سکتا جس پر غیب کے سارے پردے وا ہیں۔کیوں کہ پھر وہ طربیہ اور حزنیہ کو بھونڈے طریقے سے نہیں ملاتا جس سے تنافر پیدا ہو۔شاعر صرف فرض کردہ حقائق کو ہی بیان نہیں کرتا بلکہ خود کے مفروضات بھی بیان کرتا ہے جو محض تخیلاتی ہوتے ہیں اور ہو سکتے ہیں۔

بین جانسن Ben Jonson ادبی تنقید کے تحت شاعر سے بے حد ذہین ہونے کا تقاضا کرتا ہے اور یہ بھی کہ اس کی ذہانت فطری ہونی چاہیے۔فطری ذہانت کے دلائل کیا ہیں؟ کس طرح یہ انکشاف ہوگا کہ یہ علوم سے بہرہ ور ذہانت نہیں ہے بلکہ فطری ذہانت ہے؟ یا علوم سے حاصل ذہانت اور فطری ذہانت میں حد امتیاز کس طرح قائم کی جا سکتی ہے؟ اور شعر کی شناخت کہ فلاں شعر فطری ذہانت کی عطا کردہ ہے اور فلاں علم سے حاصل شدہ ذہانت کی؟ یہ ایک سوال ہے۔اگر جانسن کی اس بات کو بھی تسلیم کر

لیا جائے کہ اچھا ادب اتفاق کا نتیجہ نہیں بلکہ ارادے کے تحت تخلیق ہوتا ہے تو ہمارے یہاں کے ’آمد‘ کا تصور خطرے میں پڑ جائے گا اور ہر جگہ ’آورد‘ کا طوطی بولے گا۔

جیسے جیسے زمانہ آگے بڑھتا گیا، مغرب میں تنقیدی نکات کی جانب بھی مزید توجہ دی جانے لگی۔ ڈرائڈن Dryden کے بارے میں ٹی۔ ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ وہ ہی علاقائی عناصر کو ادب میں لایا۔ اس نے تنقیدی امکانات کو اس طور بھی وسیع کیا کہ تنقیدی سخت گیری کے خلاف بھی آواز اٹھائی۔ اس کے علاوہ فن پارے کو اس کے اپنے عہد میں دیکھنے اور اس کی قدر و قیمت میں اس زمانے کی تنقیدی قدروں کے ساتھ ان کی بعد کے عہد میں قدر و قیمت کو جانچنے کی ضمن میں تنقید کے بدلتے اصولوں کو بھی ترجیح دی۔ اس کا یہ نظریہ بھی بہت اہم ہے کہ ہر ملک اور مقام کی تہذیبیں الگ ہوتی ہیں، دور الگ ہوتے ہیں، ماحول و حالات الگ ہوتے ہیں۔ اس کے اہم نظریات یہ ہیں:

1. ’’ہر قوم کی پسند و ناپسند کا اپنا معیار ہوتا ہے، جو اس کے ذوق اور اس کی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔
2. تنقید کے اصول اضافی ہوتے ہیں۔ انہیں آفاقی نہیں کہا جا سکتا۔ نہ تو ان کا اطلاق ہر دور پر کیا جا سکتا ہے اور نہ ایک زبان کی ادبی اقدار کی روشنی میں دوسری زبان کے ادب کا مطالعہ صحیح نتیجے تک پہنچا سکتا ہے۔
3. ادب کو فطرت کی نقل کرنی چاہیے۔
4. تنقید کے اصول کو جانچنے کا پیمانہ بنانے کے بجائے اس تاثر کو کسوٹی بنانا چاہیے جس سے قاری مطالعے کے دوران گزرتا ہے۔‘‘ 17

بین العلومی تنقیدی نظریہ تسلیم کرتا ہے کہ ہر قوم کی پسند و ناپسند کا اپنا معیار ہوتا ہے لیکن کچھ آفاقی حقائق بھی ہوتے ہیں جن کا اطلاق کئی ایک قوموں پر یکساں کیا جاتا ہے، یہ بھی ایک حقیقت ہے۔ تنقید کے اصول یقیناً اضافی ہوتے ہیں، انہیں آفاقی نہیں کہا جا سکتا لیکن کئی اصول زمانی اعتبار سے بہت وسیع پیمانے پر ہر زبان کی ادبی تنقید کی نمائندگی بھی کر سکتے ہیں۔ سقراط، افلاطون اور ارسطو سے لے کر آگے کے معتبر ناقدین کے بعض تنقیدی نظریات اس کی بین دلیل ہیں جو آج تک ہمارا ساتھ دے رہے ہیں۔ ایک زبان کی ادبی اقدار کی روشنی میں دوسری زبان کے ادب کا مطالعہ کیا بھی جا سکتا ہے کیوں کہ ایک ملک میں کئی زبانیں ہوتی ہیں لیکن معاشرہ اپنی تھوڑی بہت رسم و رواج کی تبدیلی کے ساتھ ایک

ہوتا ہے۔ ماحول اور فکر میں بھی بہت زیادہ فرق نہیں ہوتا۔لیکن اس کے لیے ادبی ذہانت کی وہ اعلیٰ منزل درکار ہے جس سے متعین ہو سکے کہ کس فن پارے کا مطالعہ دوسری زبان کے ادبی اقدار کی روشنی میں درست ہوگا اور کس کا نہیں ہوگا۔ادب کو فطرت کی نقل کرنی بھی چاہیے اور نہیں بھی کیوں کہ فطرت میں خیر کے ساتھ شر بھی موجود ہے۔اور اگر شر کی نقل بھی مثبت عناصر کی صورت میں کی جانے لگے گی تو معاشرے کے نظام کے درہم برہم ہونے کا خطرہ لاحق ہو جائے گا۔تنقید کے اصول کو جانچنے کا پیمانہ بنانا بہت ضروری ہے۔قاری کے مطالعے کے تاثر کو کسوٹی اس لیے نہیں بنایا جا سکتا کہ ایک ہی فن پارے کے ایک ہی قاری کے مختلف وقتوں میں مطالعہ کرنے سے مختلف تاثرات قائم ہو سکتے ہیں جو اس کی اپنی علمی استعداد اور اپنی ذاتی زندگی اور قرب وجوار کے ماحول وحالات تک محدود ہو سکتے ہیں جہاں تک کہ اس کی فکر محدود ہے لہٰذا فن پارے کے بھی اس کی فکر تک محدود ہونے کا خطرہ لاحق ہے۔اس طرح اتنے زیادہ مختلف تاثرات ہو تے ہیں کہ ان کو پیمانہ بنانا شاید ممکن نہ ہو۔

ڈاکٹر سیموئل جانسن Dr.Samuel Johnson نے بھی تنقیدی افکار کو آگے بڑھاتے ہوئے زبان کو غالباً پہلی بار تین درجوں میں تقسیم کیا۔

1. ''خواص کی زبان 2. عوام کی زبان 3. وہ زبان جو خواص وعوام کی زبان کے عناصر کے امتزاج کی حامل ہو۔جانسن زبان کی تیسری شکل کو شاعری کے لیے سب سے زیادہ مرجح اور مناسب قرار دیتا ہے۔''18

بین العلومی نقطہ نظر سے دیکھیں تو زبان کی تیسری شکل جو کہ شاعری کے لیے سب سے زیادہ مناسب ہے،شاید اردو والوں کو بہت بعد میں سمجھ آئی۔یہی وجہ ہے کہ نظیر اکبر آبادی کو اپنے زمانے میں کم تر سمجھا گیا۔اردو شاعری کے مقصد میں عوام کی فکری تربیت کی جانب شاید توجہ کم کی گئی،حالانکہ ہمارے سامنے یونان وروم کی مستحکم روایت موجود تھی،جس پر عمل کیا جا سکتا تھا۔

کالرِج Samuel Taylor Coleridge جس کو اردو میں اکثر کولرج بھی لکھا جاتا ہے،کی اہمیت کا اندازہ اسی سے لگایا جا سکتا ہے کہ Saintstury نے اس کی تنقیدی کتاب بایوگرافیا لٹریریا Biographia Literaria کو تنقید کی بائبل لکھا ہے۔اس کے لفظوں میں:

"With all its gape and its lapses,the whole book is

among the few witch constitute the very Bible of criticism"۔19

کالرج نے ادبی تنقید کو جو وسعت بخشی یقیناً وہ قابل تحسین اور قابل تقلید ہے لیکن بعض میں پیچیدگی اور الجھاوے بھی ہیں جن پر بین العلومی تنقیدی سیاق میں گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے۔

''کالرج نے تخیل کو ایک تشکیل کرنے والی ذہنی قوت سے تعبیر کیا ہے۔جو احتساسی sensuous دنیا پر عمل آور ہوتی ہے اور اسے از سر نو خلق بھی کرتی ہے۔کالرج نے تخیل کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ایک حصہ کو وہ بنیادی تخیل کہتا ہے۔دوسرے کو ثانوی۔بنیادی تخیل حواسی اشیا جیسے اشخاص، مقامات،اشیا وغیرہ کو ان کے اجزا یا کلیت میں ادراک کرنے کی قوت رکھتا ہے۔یہ ذہن کو اس قابل بناتا ہے کہ وہ حواس میں آنے والی اشیا کی ایک شفاف تصویر متشکل کر دے۔ثانوی تخیل اس قوت کو شعوری طور پر بروئے کار لاتا ہے۔کالرج نے اسے روح کی ایک مخلوط صلاحیت کا نام دیا ہے،جو ادراک، ذہن، ارادہ اور جذبات پر مشتمل ہوتی ہے۔کالرج بنیادی تخیل کے مقابلے میں اسے زیادہ عملی رابطہ کار active ajent کے طور پر دیکھتا ہے جو ایک شکل سازانہ اور کسی بھی شکل کو نئی نئی صورتوں میں گڑھنے والی قوت ہے۔پھر وہ وہ نہیں رہتی جیسی باہر کی دنیا میں اپنا وجود رکھتی ہے بلکہ ایک نئے وجود سے ہمیں متعارف کراتی ہے۔اس عملیے میں ذہن اور فطرت عمل آور بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں ۔ذہن فطرت میں رنگ بھرتا ہے اور فطرت ہی میں ضم ہو جاتا ہے اور فطرت میں رنگ بھر کر فطرت ذہن ہی میں ضم ہو جاتی ہے ۔اس طرح خارجیت ،داخلیت کا روپ لے لیتی ہے اور داخلیت خارجیت کا۔۔بنیادی اور ثانوی تخیل اپنی کارکردگی اور تفاعل میں برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ایک اعتبار سے دونوں ہی پراگندہ حواسی تاثرات کو ایک نظم عطا کرتے اور انہیں ایک نامیاتی قماش میں ڈھال دیتے ہیں۔فرق بس اتنا ہے کہ بنیادی تخیل ذہن کا ایک بے اختیاری اور لاشعوری عمل ہے۔جب کہ ثانوی تخیل ،تخیل کی قوت کا شعوری طور پر استعمال کرتا اور انسانی ارادے کے ساتھ مشروط ہے،جس کے تحت وہ بنیادی تخیل سے حاصل کردہ علم و تجربے کی بنیاد پر عمل آور ہوتا ہے۔اس طرح بنیادی تخیل،ثانوی تخیل سے زیادہ کارگر ہے۔وہ بقول کالرج سارے تجربات،تاثرات اور مواد میں کانٹ چھانٹ کرتا،انہیں تحلیل و منفو ذ کرتا اور پھر انہیں ایک نئی تخلیق کی شکل دے دیتا ہے۔کالرج اسے شکل سازانہ روح shaping spirit اور

وحدتیانے والی تخلیقی صلاحیت unifying creative faculty سے تعبیر کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ اور کالرج دونوں کے نزدیک تخیل ایک روحانی قوت کا نام ہے جس کی ایک مابعدالطبیعاتی اور نفسیاتی بنیاد ہے اور جو بے حد خاموشی سے عمل آور ہوتی ہے۔"[20]

بین العلومی نطقہ ئنظر سے تخلیق کے اس قسم کے مشینی اور سائنسی قسم کے مدارج کا تعین مفروضات کی ذیل میں آسکتا ہے جس سے مزید مفروضات کے امکانات وجود میں آسکتے ہیں۔ مثلاً تخیل کو دو حصوں میں تقسیم کرنے کا کیا جواز ہے؟ بنیادی تخیل ہی وہ سارے کام کیوں نہیں کرسکتا جو کہ ثانوی تخیل کرتا ہے؟ یہ کیوں کر تسلیم کر لیا جائے کہ تخیل کے دو ہی حصے ہوں ؟ تین حصے کیوں نہ کر دئے جائیں۔ جیسا کہ کالرج کے مطابق ایک حصہ بنیادی تخیل حواسی اشیا جیسے اشخاص، مقامات، اشیا وغیرہ کے جزوں یا کلیت میں ادراک تو کرے لیکن وہ ذہن کو اس قابل نہ بنائے کہ وہ حواس میں آنے والی اشیا کی ایک شفاف تصور متشکل کرے بلکہ یہ کام ثانوی تخیل کے ذمہ ہو اور ثانوی تخیل کی جگہ تخیل کی تیسری صورت اس قوت کو شعوری طور پر بروئے کار لائے؟ جب سارا معاملہ حواس اور ذہن کا ہے جو تخیل کے وجود کا باعث ہے تو اسے روح کی ایک مخلوط صلاحیت کا نام کیوں دیا جائے؟ یہ بھی کوئی ضروری نہیں کہ بنیادی تخیل کے مقابلے میں ثانوی تخیل ایک شکل سازانہ اور کسی بھی شکل کو نئی نئی صورت میں گڑھنے والی صورت ہو؟ اگر اس عملیے سے بنیادی تخیل وہ نہیں رہتا جیسا باہر کی دنیا میں اپنا وجود رکھتا ہے تو کیوں؟ اور اگر وہ ایک نئے وجود میں ڈھل کر ہمیں اپنا تعارف کراتا ہے تو پھر بنیادی تخیل کی اہمیت اور وجود کا کیا ہوگا؟ یہ کوئی ضروری تو نہیں کہ بنیای تخیل کی کارکردگی ثانوی کے مقابلے میں کم ہو۔ ممکن ہے کوئی فن پارہ بنیادی تخیل کی بنیاد پر ہی آخر تک قائم رہے اور اس میں ہیت کے اعتبار سے کچھ عمومی ردوبدل تو ہو لیکن مواد یا اصل متن ہی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ذہن اور فطرت کی عمل آوری اس قسم کی نہ ہو جو کالرج کے مطابق ہے۔ ممکن ہے ذہن اور فطرت ایک دوسرے پر اثر انداز تو ہوں لیکن ایک دوسرے میں ضم ہونے کی نوعیت الگ ہو۔ یہ پورا عملیہ داخل کا روپ لے لے یا خارج کا یا پھر داخل داخل رہے اور خارج خارج۔ کوئی ضروری نہیں کہ حواسی تاثرات پراگندہ ہی ہوں، وہ نفیس بھی ہوسکتے ہیں۔ اور کن آلات سے یہ معلوم ہوگا کہ یہ ان پراگندہ تاثرات کو ایک نظم عطا کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس عملیے سے پہلے ہی حواسی تاثرات ایک نظم کی صورت میں منتقل ہو چکے ہوں اور نامیاتی قماش میں بھی ڈھل چکے ہوں۔ کالرج ایک طرف تو بنیادی تخیل کے مقابلے

میں ثانوی تخیل کو زیادہ عملی رابطہ کار active ajent کے طور پر دیکھتا ہے اور بنیادی اشیا کے ثانوی اشیا میں تبدیل کر کے نئے وجود سے متعارف کراتا ہے ،یعنی اس طرح بنیادی تخیل کے وجود تک کو فنا کر دیتا ہے۔اور آگے پھر اپنے مفروضات سے یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ بنیادی تخیل ثانوی تخیل سے زیادہ کارگر ہے۔اس طرح اور تضادات اور دیگر مفروضات بھی اختراع کیے جاسکتے ہیں جن میں کالرج کے نظریات کی نفی بھی ممکن ہے اور تائید بھی ،لیکن اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ وہ تنقید کی ان نظریاتی وسعت تک ہماری رسائی کراتا ہے جہاں تک اس کے نظریات سے پہلے ذہن شاید نہ پہنچ پاتا۔بین العلومی تنقیدی رو سے تخیل کو ایک تشکیل کرنے والی ذہنی قوت سے تعبیر کرنا بالکل درست ہے جو ادبی تنقید کو اس کی دین کہا جاسکتا ہے اور جس سے شاید کسی کو بھی انکار نہ ہو۔

1850 کے ارد گرد انگلستان میں سائنسی اور صنعتی اعتبار سے جو فروغ ہوا،اس نے ادبی تنقیدی نظریات میں بھی تبدیلی پیدا کی اور تقریباً نصف صدی تک رومانوی تحریک یا رجحان کا جو غلبہ رہا،اس میں تبدیلی واقع ہونا شروع ہوئی جس میں اہم کردار بنیادی طور پر عتیق اللہ کے مطابق پانچ نقادوں جان ہینری نیو مینJhon Henry Newman (1801-1890)،تھامس کارل لائل Thomas Carlyle(1795-1881)،جان رسکن Jhon Ruskin(1819-1900)،والٹر پیٹر Walter Pater(1839-1894)،اور آسکر وائلڈOscar Wilde(1854-1900) کا رہا۔

جان ہینری نیومین کا خیال تھا کہ ادب بالخصوص یونانی ڈرامے محض تخیلاتی اختراع ہیں اور ان کا واحد مقصد تفنن طبع ہے لیکن عتیق اللہ کے مطابق وہ یہ بھی مانتا ہے کہ یونانی شعری ذہن تکمیل اور حسن کی ازلی ہیتوں سے معمور تھا جسے تخیل کی بیش بہا سعادت حاصل تھی ،تخلیقیت کے جوہر ہی میں اس کے خلقی حسن اور ہمیشہ برقرار رہنے والی کشش کا راز بھی مضمر ہے۔تو بین العلومی تنقید اس جانب بھی ذہن کو راغب کرتی ہے کہ اتنی صفات سے متصف شعرا کی ادبی تخلیق کا مقصد محض تفنن طبع ہوسکتا ہے؟۔تھامس کارلائل عظیم المرتبت شعرا کے کلام کو کسی ایک عہد تک محدود نہیں مانتا اور یہ کہ:''اس کے (کارلائل کے) نزدیک لفظ میں موسیقی نہیں ہوتی بلکہ خیال اور اس کے اظہار میں بھی موسیقی ہوتی ہے۔موسیقی آمیز خیال سیدھے دماغ سے ادا کیا جاتا ہے اور جو شئے کے گہرے اندرون تک رسائی حاصل کر لیتا ہے......کارلائل کے دور میں سائنسی صداقت اور منطق کے اصولوں کی بحث عام تھی۔شاعری جیسی وجدانی تخلیق کے لیے منطق ایک چیلنج کا حکم رکھتی

ہے۔کارلائل اسی تاثر کو ذہن میں رکھ کر یہ سوال کرتا ہے کہ کیا منطقی الفاظ شاعری جیسا غنائی اثر قائم کر سکتے ہیں؟ ظاہر ہے اس کا جواب محض نفی کے سوا اور کیا ہوسکتا ہے۔''21ے

بین العلومیت کے تحت اگر یہ مان لیا جائے کہ لفظ کے ساتھ خیال اور اس کے اظہار میں شامل موسیقی کو دماغ سے ادا کیا جاتا ہے تو ہمارے یہاں کا ''آمد'' کا تصور خطرے میں پڑ جائے گا۔ایک سوال اور پیدا ہوتا ہے کہ کیا شئے کے گہرے اندرون تک رسائی حاصل کرنے کے در دماغ ہی سے بمعنی آورد سے ہی وا ہو سکتے ہیں؟ جبکہ شاعرا گر فیضان خداوندی کا ایک نمونہ ہے تو اس پر الہام کیوں نہیں ہوسکتا؟ لفظ، خیال اور اس کے اظہار کی موسیقی اس کے دل سے ادا کیوں نہیں ہوسکتی؟ منطق کے اصولوں کی بحث سے شاعری کیسے الگ ہوسکتی ہے؟ جب کہ شاعری کی خود اپنی ایک منطق ہے جس کے اصولوں کے تحت شعریات کے اصولوں کا تعین ہوتا ہے۔کارلائل عسائی مذہب کو حقیقی مذہب قرار دیتے ہوئے دانتے کی شاعری کا جو مذہبی پن کرتا ہے اور اسے عیسائی استغراق کا ثمر کہتا ہے اور بائبل کی تعلیمات کے بجائے عبرانی پیغمبروں کی خوش آگیں اور خوش بیانی میں اسے خاص کشش محسوس ہوتی ہے۔تو یہ بھی یادرکھنا چاہئے کہ جو پیغمبروں کو مانتے ہیں، ان کو یہ بھی ایمان لانا لازمی ہے کہ پیغمبر جھوٹ تو بولتا نہیں، تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کون سا مذہب اپنے متن میں جھوٹا ہے؟

کارلائل شیکسپیئر کو دنیا کے عظیم پیغمبروں کی صف میں شمار کرتا ہے، جو دنیا کے گہرے رازوں کا ایسا عارف بھی ہے جسے ہر باطن کا علم بھی ہے۔ظاہر ہے کہ یہ ایک مفروضہ ہے کیوں کہ ہر باطن کے علم ہونے کا دعویٰ تو دنیا کے عظیم پیغمبروں نے بھی کبھی نہیں کیا۔اور شیکسپیئر کارلائل کے مطابق خود پیغمبر بھی نہیں تھا بلکہ پیغمبروں کی صف میں شامل ہونے کے لائق تھا۔

والٹر پیٹر بھی اسی سائنسی اور صنعتی دور کا ہے۔اس کا ماننا تھا کہ مشین کی ایجاد نے انسانی تخیل کی بیش بہا فطری قوتوں پر ایک قدغن لگا دی ہے، جبکہ بین العلومی تنقید یہ تصور بھی دیتی ہے کہ مشین کی ایجاد کو خود انسانی تخیل کی بیش بہا فطری قوتوں کا عملی شاہکار کہا جاسکتا ہے۔آسکر وائلڈ تنقید میں شخصی تاثر کو بنیادی اہمیت اس لئے دیتا ہے کہ اس کے نزدیک کسی واحد کی زندگی سے متعلق خیالات پیش کرنے کا مقصد روحانی کیفیتوں اور تخیلاتی جذبوں کو کسب کرنا ہوتا ہے۔سوال یہ ہے کہ اگر یہ مقصد نہ ہو تو کیا کسی واحد کی زندگی سے متعلق خیالات پیش نہیں کئے جاسکتے؟ یا اگر اس کا مقصد روحانی کیفیتوں کو تو کسب کرنا ہو لیکن

تخیلاتی جذبوں کی جانب توجہ کم ہو یا نہ ہو یا اس کے الٹ ہو تو پھر اس فن پارے کو کتنی اہمیت دی جائے گی اور کس خانے میں رکھا جائے گا؟ آسکر وائلڈ تنقید کو ایک ایسی مکمل ساخت سے تعبیر کرتا ہے جو اپنے جوہر میں خالص داخلی اور جو صرف اپنے اسرار کھولنے کی طرف مائل رہتی ہے نہ کہ دوسروں کے۔سوال یہ ہے کہ اگر تنقید کے اپنے جوہر میں خارج کا کوئی دخل ہی نہیں ہے تو وہ محض داخل کی بنا پر ''مکمل ساخت'' کیسے ہو سکتی ہے؟ اس سے بھی پہلے کا اہم سوال یہ کہ کیا ایسا ممکن ہے؟ تنقید کی اہمیت پر گفتگو کرتے ہوئے وہ اس حد تک پہنچ جاتا ہے کہ: ''نقاد کسی فن پارے پر تنقید نہیں کرتا بلکہ اس کا اصل موضوع حسن ہوتا ہے۔وہ جو بھی کچھ تخلیق کار سے چھوٹ گیا تھا یا جسے وہ سمجھ نہیں پاتا تھا یا ادھورا ہی سمجھا تھا، نقاد اپنی ذہانت اپنے وجدان سے اس فن پارے کو مزید تکمیل کا نمونہ بنانے کی جستجو کرتا ہے۔اس طرح وہ اپنی تنقید کے وسیلے سے تخلیق میں حیرت کا ایک نیا جہاں آباد کر دیتا ہے۔آسکر وائلڈ اس نوع سے کی تنقید کو اعلیٰ ترین تنقید کا نمونہ کہتا ہے جو تخلیق سے زیادہ تخلیقی ہوتی ہے۔نقاد کے سامنے مکمل فن پارہ نہیں ہوتا بلکہ وہ فن پارہ ایک نئی تخلیق کا محرک ہوتا ہے۔''[22]

بین العلومی نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو شاید ہی کوئی فن کار ہو جس کے ذہن میں تنقید کرتے وقت یہ خیال پیدا ہو کہ اس کا اصل موضوع حسن ہے۔اور وہ یہ سوچ کر تنقید لکھ رہا ہو کہ جو کچھ تخلیق کار سے چھوٹ گیا ہے، میں اس کو پر کر رہا ہوں، جو کچھ تخلیق کار نہیں سمجھ پایا ہے، میں اسے سمجھا رہا ہوں۔جہاں تک تنقید کے وسیلے سے تخلیق میں حیرت کا ایک نیا جہاں آباد کرنے کا سوال ہے تو اس کے لیے بھی تخلیق کار کے وہ الفاظ ذمہ دار ہیں جس کا اس نے استعمال کیا ہے۔کیوں کہ ہر لفظ کے استعاراتی، اشاراتی، تشبیہاتی اور علاماتی وغیرہ معنی بھی ہوتے ہیں اور ناقد اپنی تنقیدی بساط بھر وہاں تک پہنچ کر اپنی تنقیدی بصیرت کا ثبوت فراہم کرتا ہے کہ وہ کتنی اعلیٰ ہے۔یہی سبب ہے کہ ایک ایک شعر کی سیکڑوں تعبیریں ممکن ہو سکی ہیں۔فکشن کے ایک ایک منظر میں کئی کئی دنیائیں آباد ہوتی محسوس ہوتی ہیں۔اس قسم کی تنقیدی تحاریر اعلیٰ تنقید کا نمونہ تو ہو سکتی ہیں لیکن تخلیق سے زیادہ تخلیقی ماننے میں شبہ اس لیے ہے کہ نقاد جہاں تک بھی پہنچا ہے، وہ ان الفاظ کی مدد سے پہنچا ہے جو تخلیق میں استعمال ہوئے ہیں۔اگر وہ استعمال نہ ہوتے تو نقاد کا وہاں تک پہنچنا شاید ممکن نہ ہوتا۔نقاد کے سامنے مکمل فن پارہ نہیں ہوگا، ادھورا فن پارہ ہوگا تو وہ تنقیدی تحریر کے ساتھ بھی انصاف نہیں ہو سکے گا۔وہ بھی ادھوری رہے گی۔ناقد کے سامنے مکمل فن پارہ بھی ہو تو وہ ایک نئی تخلیق کا محرک کیوں نہیں ہو سکتا؟ یہ بھی غور کرنے والی بات ہے۔

میتھیو آرنلڈ Mathew Arnold (1822-1888) کا ماننا ہے کہ شاعری کی جانچ پرکھ کے لیے بنائے جانے والے اصولوں کو ذاتی تعصّبات سے پاک ہونا چاہیے۔لیکن جب وہ یہ کہتا ہے کہ انسان کو برانگیخت کرنے کی زبردست قوت صرف اور صرف فن شاعری میں ہوتی ہے تو یہ بین العلومی نقطہ ذہن میں آتا ہے کہ یہ صلاحیت نثر پاروں مثلاً فکشن یا خود اعلیٰ تنقیدی تحریر میں کیوں نہیں ہوسکتی؟ کیا ان کے جتنے بھی شاہکار ہیں یا اہم مواد ہیں، ان کے اندر شاعری کی طرح انسان کو برانگیخت کرنے کی قوت نہیں تھی؟ شاعری کی تعریف میں علاوہ اور اہم اور بہترین باتوں کے جب وہ یہ کہتا ہے:

1. ''شاعری کے مواد کو لازماً معروضی ہونا چاہیے لیکن اس کو برتنے کے طریقے کا انحصار شاعر کے اس ذاتی رویے پر مبنی ہے جو یا تو سادگی پسند ہوتا ہے یا متشدد۔
2. شاعری کے بغیر ہماری سائنس بھی نامکمل ہے۔شاعری ہی اس کے نزدیک مستقبل میں فلسفے اور مذہب کی قائم مقام ہوگی۔

اس طرح آرنلڈ کا سارا اصرار سادگی، تنظیم، کلیت اور معروضیت جیسی اقدار پر ہے۔یہی وہ چیزیں ہیں جن کا مطالبہ ہر بڑی شاعری کرتی ہے۔''[23]

بین العلومی تنقیدی سوال یہ ممکن ہے کہ شاعری کو لازماً معروضی کیوں ہونا چاہئے؟ اور کیا یہ ضروری ہے شاعر کا ذاتی رویہ اگر سادہ نہ ہو تو متشدد ہو؟ کیا پیچیدہ یا ابہام سے پُر رویے کو بھی متشدد کے معنی میں استعمال کیا جاسکتا ہے؟ شاعری کے بغیر سائنس کے نامکمل ہونے کی پیش گوئی اور دلیل اگر یہ ہے کہ نزدیک مستقبل میں یہ فلسفے اور مذہب کے قائم مقام ہوگی تو پھر ہمیں اس نزدیک مستقبل کا انتظار کرنے کے علاوہ اور کوئی چارہ نہیں۔اگر یہ مان لیا جائے کہ ہر بڑی شاعری سادگی، تنظیم، کلیت اور معروضیت کا مطالبہ کرتی ہے تو جو پیچیدہ اور مشکل بیانیہ شاہکار ہیں، ان کا کیا بنے گا؟ ہمارے یہاں اس ضمن میں میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کی شاعری آتی ہے کہ یہ سادہ بیانیہ تو قطعی قرار نہیں دی جاسکتی۔

سہل ہے میرؔ کا سمجھنا کیا　　　　ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

فرانس میں علامتی میلان نے جو فروغ پایا اس میں ملارمے کے نظریات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔علامتی زبان کی اہمیت کو اجاگر کرنے اور اس طرح تخلیقی میدان کو مختلف جہات سے وسیع کرنے کی اس کی کاوشیں یادگار ہیں۔لیکن جب وہ ردوقبول کے مراحل میں اس نتیجے پر پہنچتا ہے: ''ملارمے کا خیال

ہے کہ ہم اپنے احساسات کو ادب کی روایتی اور آفاقی زبان میں اس طرح ادا نہیں کر سکتے جس طرح ان کا تجربہ کرتے ہیں۔ شاعر میں ایسی خاص زبان خلق کرنے کا ملکہ ہونا چاہیے جو اس کی یکتا شخصیت اور مخصوص محسوسات کا اظہار کر سکے۔ ایسی زبان صرف علامتی ہو سکتی ہے۔ جسے وہ خاص الخاص کہتا ہے۔ محض راست بیان کے ذریعے اپنی محسوسات اور دھند میں اٹے ہوئے خیالات کو (بحسن وخوبی) پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے لیے مخصوص قسم کی معنی خیز زبان درکار ہے جس میں قاری کے ذہن کو متحرک کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔'' 24ے

یقیناً شاعر کو اپنے خیالات کے اظہار میں ان الفاظ کا استعمال کرنا چاہیے جو قاری کے ذہن کو متحرک کرنے کی صلاحیت رکھتے ہوں لیکن وہ زبان صرف علامتی ہی ہو سکتی ہے، بین العلومی تنقید اس سے انحراف کر سکتی ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہماری قدیم اور کلاسیکی زبان یا کسی بھی ملک کے ایسے ادبی اثاثے کی کوئی قدر و قیمت باقی نہ رہتی، لیکن ظاہر ہے ایسا نہیں ہے۔ اسی طرح محض راست بیانیہ کے ذریعے بھی اپنی محسوسات اور دھند میں اٹے ہوئے خیالات کو بہ حسن وخوبی پیش کیا جا سکتا ہے۔ دلیل کے طور پر غالبؔ کے دو شعر:

1. ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی — کچھ ہماری خبر نہیں آتی
2. میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ — سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

دوسری بات یہ کہ جب ادب کے پاس روایتی اور آفاقی زبان موجود ہے تو اس میں اپنے احساسات کو اس طرح کن بنیادوں پر ادا نہیں کیا جا سکتا جس کا تجربہ ہوتا ہے؟ کیا وہ احساسات آفاقی زبان کی حدود سے باہر کے ہوتے ہیں؟ تو ایسی زبان علامتی ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی اور اگر وہ علامتی نہیں بھی ہوئی تو اپنے متنی سیاق میں وہ خاص الخاص کا ہی درجہ رکھتی ہے۔

عتیق اللہ کے مطابق ایڈمنڈ ولسن نے The Axel's Castle میں لکھا ہے کہ الفاظ کی معنی خیزی کی تھیوری کا سرچشمہ وہ کچی پکی نیز فراموش کردہ قبائلی زبان ہے جو ہر انسان کے اندر موجود ہے۔ یہ زبان خوابوں اور موسیقی کے ساتھ غیر معمولی مماثلتوں کی حامل ہے۔ بین العلومی تنقید کے مطابق اسے مفروضہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ الفاظ کی معنی خیزی کا سرچشمہ دوسرا بھی ہو سکتا ہے۔ اعلیٰ تعلیمی ماحول اور علم اخذ کرنے کی فطری صلاحیت بھی نہ کہ کچی پکی نیز فراموش کردہ قبائلی زبان جو ہر انسان کے اندر موجود

ہے۔کچی پکی نیز فراموش کردہ قبائلی زبان سے کچی پکی اور فراموش کردہ چیزیں بھی برآمد ہو سکتی ہیں۔اور جب سرچشمہ ہی کچا پکا ہوگا تو اس سے الفاظ کی معنی خیزی کس طرح برآمد کی جا سکتی ہے؟ اسی طرح اس کا یہ کہنا کہ علامت کا کام ان جذبوں اور کیفیتوں کو برانگیخت کرنا ہے جو نا معلوم ہوتے ہیں اور مشکل سے ہی ذہن کے بالائی حصے کی گرفت میں ہیں، شک کے دائرے میں ہے۔اس طرح تو مشکل پسندی کو شعر کی معراج کہنا پڑے گا جس کا تعلق شاعر کے ذہنی رویے اور ساخت اور طبیعت کی پسند و ناپسند سے ہے نا کہ فن کی معیار بندی سے۔

عتیق اللہ کے مطابق مغربی تنقید میں اس کے بعد کا زمانہ نو تنقید new criticism کا آتا ہے جسے قائم کرنے میں امریکی نقادوں آر پی بلیک مُر، کلینتھ بروکس، ڈبلیو۔ کے۔ومزٹ اور رابرٹ پین وارن کے نام بہت اہم ہیں۔روسی ہیت پسندی کے ساتھ جدیدیت کی ہیتی تشکیل میں ان کے نظریات جن پر بین العلومی تنقید سوالات قائم کر سکتی ہے، یہ ہیں:

1. ''شعر کے معنی سمجھنے کے لیے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔خارجی معلومات سے مراد تاریخ، فلسفہ، سماجیات یا اقتصادیات وغیرہ کا علم ہے۔
2. متنی تجزیے پر زور دینے کے باوجود یہ تمام نقاد کسی ایک تنقیدی اصولوں کے مجموعے یا طریق کار پر متفق نہیں تھے۔تاہم ان نقادوں نے اپنے مطالعات میں شاعری کی لسانیاتی تنظیم کو ہی مطمح نظر رکھا۔بعض نقادوں نے نفسیات اور علم الانسانیات سے بھی روشنی اخذ کی لیکن ایسی مثالیں بے حد کم ہیں۔''25

شعر کے معنی سمجھنے اور اس کے متن تک رسائی لیے بعض صورتوں میں خارجی معلومات بھی از حد ضروری ہو جاتی ہیں۔دلیل کے طور پر:

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی　　انہیں کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں
کتنا ہے بدنصیب ظفؔر دفن کے لئے　　دو گز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں

بین العلومی تنقید کے مطابق شاعری کی لسانیاتی تنظیم میں خارجی عوامل بھی اتنی ہی اہمیت رکھ سکتے ہیں جتنے کے داخلی۔کسی ایک سے لسانیاتی تنظیم کی تکمیل شاید ممکن نہ ہو۔اسی طرح نفسیات اور علم الانسانیات کا بھی دخل کسی نہ کسی صورت میں لاشعوری طور پر ہی سہی فن کی تخلیق اور اس کی تنقید میں ہوتا ہے۔ٹی۔ایس ایلیٹ کا نظریۂ نقد اس سے بالکل مختلف ہے۔اس کے مطابق شاعری جذبات سے فرار اور

داخلیت سے گریز کا نام ہے۔اور یہ کہ ناقد کے لیے ماضی کی ادبی روایات،اس کی تاریخ کے پس منظر کا بھی مطالعہ ضروری ہے کیوں کہ حال کی تشکیل میں ماضی کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے۔اس طرح شعرفہمی کے سلسلے میں الیٹ کے نزدیک خارجی معلومات جیسے تاریخ،فلسفہ،سماجیات یا اقتصادیات وغیرہ کا علم نہایت ضروری ہے جیسا کہ نئی تنقید کے بنیاد گزاروں کے لیے یہ تمام خارجی علم غیر ضروری تھے۔آئی۔اے۔ رچرڈز ادبی متن کے غائر مطالعے پر زور دیتا ہے۔ظاہر ہے کہ دوسرے تمام کا زور بھی غائر مطالعے پر رہا ہوگا کیوں کہ اس کے بغیر تو کچھ ممکن ہی نہیں ہے۔تو اسے رچرڈ کا اختصاص نہیں کہا جا سکتا۔اس نے زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔1. حوالہ جاتی Referential اور 2. جذباتی Emotive ۔اس کا یہ کہنا کہ حوالہ جاتی زبان علمی تجزئے کی زبان ہے اور جذباتی زبان ادب کی تخلیقی زبان، پورے طور پر درست نہیں مانا جا سکتا۔جب شاعری کی کائنات باقی دوسری دنیا سے مختلف نہیں ہوتی تو کیا یہ بھی ممکن نہیں کہ تخلیقی زبان میں جذبات اور علمی تجزیہ دونوں شامل ہوں؟ یا کوئی فن پارہ محض علمی تجزیے کی بنیاد پر خلق کیا گیا ہو یا اس کا متنی سیاق علمی تجزیہ ہو۔فن پارہ اس کے نزدیک معروضی فنی نمونہ ہے جو کسی صداقت کی توثیق نہیں کرتا اور نہ سائنسی سطح پر اس کے خلق کردہ بیانات کے سچ کی تصدیق ممکن ہے۔لیکن یہاں یہ بات غور کرنے کی ہے کہ فن پارہ معروضی فنی نمونہ کے ساتھ مفروضی فنی نمونہ بھی ہو سکتا ہے جیسے کے سائنس کے فنی نمونے بھی ہو سکتے ہیں۔معروضی اور مفروضی دونوں صورتوں میں ادبی فن پاروں میں صداقت کی توثیق کے امکانات بھی موجود ہیں اور اس کے خلق کردہ بعض یا اکثر بیانات کے سچ کی تصدیق بھی سائنسی سطح پر بھی ممکن ہے کیوں کہ فن پارہ بھی اسی طرح زمینی انسانی ذہن کی پیداوار ہے جس کی سائنس ہے۔اور اگر میتھیو آرنلڈ کی اس بات کو آدھا بھی تسلیم کر لیا جائے کہ 'شاعری کے بغیر سائنس بھی نامکمل ہے۔شاعری ہی مستقبل میں فلسفے اور مذہب کی قائم مقام ہوگی' تو رچرڈز کے بیان پر شبہ کی گنجائش بڑھ جاتی ہے۔اس کے شاگرد ولیم ایمپسن نے بھی تخلیقی زبان کے مضمرات اور اس کی ابہامی صورتوں پر بحث کرتے ہوئے ابہام کی سات قسموں کا ذکر قاری کی ادب فہمی کے سلسلے میں کیا ہے جسے مغربی تنقید کو اس کی دین کہا جا سکتا ہے۔

بیسویں صدی میں مواد اور ہیئت کی بحث میں دو دبستانوں 1. مارکسی تنقید اور 2. روسی ہیئت پسندی نے تنقید کی نشو ونما میں اہم کردار ادا کیا۔مارکسی تنقید میں مواد پر زیادہ زور تھا تو روسی ہیئت پسندی میں ہیئت پر۔مارکسی تنقید کے تحت تاریخی،سماجی اور ترقی پسند تنقید کا زور ہوا۔روسی ہیئت پسندوں کے

نزدیک ادب صرف ادب ہے اور اس میں تاریخ، سماج، اقتصادیات، مصنف کی ذات، شخصیت اور سوانح وغیرہ کا حوالہ ادب شناسی کے رخ کو دوسرے مسائل کی جانب موڑ دیتا ہے۔ اس کے بعد ساختیات کا دور آتا ہے جس پر کافی کچھ لکھا جا چکا ہے۔ ساختیات کے علم نے زندگی کے ہر شعبہ علم کو متاثر کیا ہے۔ ادب اور تہذیب کے حوالے سے بھی کافی اہم باتوں کے باوجود کچھ ایسے نقاط ہیں جن پر بین العلومی نقطہ نظر سے گفتگو لازمی معلوم ہوتی ہے۔

''ساختیاتی شعریات کے نزدیک تہذیبی اور لسانی نظام ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے نہ کہ انسانی ذہن......نہ ہی محض کسی ایک فن پارے کی کلوز ریڈنگ (غائر مطالعہ) سے فن پارے کی مختلف معانی کی گرہوں کو کھولا جا سکتا ہے.... ہر متن بہ یک وقت کئی متون کا زائیدہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر متن، بین المتونی جائزے کا تقاضا کرتا ہے......انفرادی اسطوری قصے کو اساطیری سلسلے کے وسیع تر سیاق میں رکھ کر مطالعہ کرنے پر اسٹراس کو ٹھوس تفصیلات کا علم ہوا۔ یہ ایک مخصوص ساختیاتی طریق عمل ہے۔''26

بین العلومی تنقید غور کرتی ہے کہ تہذیبی اور لسانی نظام کا سرچشمہ کون ہے؟ وہ تو انسانی ذہن ہی ہے نا۔ تو پھر اس نظام سے اخذ معنی کے سرچشمہ سے انسانی ذہن کیسے الگ کیا جا سکتا ہے؟ اگر ہر متن بیک وقت کئی متون کا زائیدہ ہوتا ہے۔ اور اسی لیے ہر متن، بین المتونی جائزے کا تقاضا کرتا ہے تو کیا اس کے غائر مطالعے کی حد میں وہ تمام علوم کے مطالعے بھی شامل نہیں ہو جاتے جن کا متن تقاضا کرتا ہے؟ اگر نہیں تو پھر غائر مطالعے کا کیا مطلب؟ اس طرح کسی بھی فن پارے کی مختلف معنی کی گرہوں چاہے ان کی سمتیں کتنی ہی زیادہ کیوں نہ ہوں ان کو کھولنے اور ان تک رسائی حاصل کرنے کا واحد وسیلہ اس فن پارے کا غائر مطالعہ ہی ہے جس کے حصار میں وہ دوسرے تمام علوم آ جاتے ہیں جن کا وہ فن پارہ تقاضا کرتا ہے۔ روسی ہیت پسندی جس کا زمانہ محض 10 سال (1920ء تا 1930ء) مانا جاتا ہے۔ جس کے فروغ میں رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی، بورس تامیشوسکی اور تنیانوف کے نام سرفہرست ہیں۔ اسٹالین کے نظریہ سے اتفاق کرنے والوں اور سوشلسٹ تحریک کے سخت رویوں نے اس کو پس پشت ڈال دیا، اس کا ایک سبب اس تھیوری کے اپنے نظریات بھی تھے مثلاً:

1. ''ادب کے مطالعے میں سائنسی معروضیت اور طریق کار لازمی ہے۔
2. ادبی متن میں انسانی جذبات، افکار، اعمال اور حقائق وغیرہ جیسے مواد کا رول اتنا اہم نہیں جتنا متن

اوراس کی ادبیت کا ہوتا ہے۔

3. مصنف غیراہم ہوتا ہے۔اہم ہوتی ہے شاعری اورادب۔

4. فن کار چیزوں کو یا زبان کو ہو بہو پیش نہیں کرتا بلکہ اسے نامانوس بنا کر پیش کرتا ہے یا اسے پیش کرنا چاہیے۔''27ے

بین العلومی تنقیدی نقطہ غور کرتا ہے کہ ادب کا میدان الگ ہے اور سائنس کا الگ تو پھر سائنسی معروضیت اور طریق کار کیوں کر لازمی ہے جب کہ ادب کا اپنا طریقہ کار اور معروضیت موجود ہے؟ یہ بھی ممکن ہے کہ بعض صورتوں میں ایسا لازمی ہو لیکن ایسا دونوں جانب سے ہوسکتا ہے۔اگر انسانی جذبات، افکار، اعمال اور حقائق وغیرہ جیسے مواد کا رول اتنا اہم نہیں ہے جتنا متن اوراس کی ادبیت کا ہوتا ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر متن بنتا کیسے ہے؟ اس کے وجود کے ممکن ہونے کی دوسری صورتیں کیا ہیں؟ اس کی ادبیت کے عناصر کیا ہیں؟ خود ادبیت کا وجود کیسے ہوتا ہے؟ مصنف اگر غیراہم ہے تو اس کی شاعری اور ادب کیسے اہم ہو گیا ؟ کسی اہم مصنف کا کوئی فن پارہ بھی غیر اہم ہوسکتا ہے اور کسی غیر اہم مصنف کا اہم۔دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔فن کار اگر چیزوں کو ہو بہو پیش کرے گا تو پھر اس کی فنکاری کیا رہ جائے گی؟ لیکن اسے نامانوس ہی بنا کر پیش کرے یا اسے کرنا چاہیے یہ ضروری نہیں ہے۔زیادہ بہتر یہ ہے کہ اسے ایسا اسلوب اختیار کرنا چاہیے جو اس کے قارئین وسامعین کو متوجہ کر سکے۔

پس ساختیات پر بھی کافی لکھا جا چکا ہے۔وہ انسان کو ایک آزاد ہستی ماننے سے انکار کرتی ہے اوراس کے جوہر کو بھی۔اس حقیقت کو سب جانتے ہیں کہ ہر کسی کی آزادی اپنی اپنی حدود میں محفوظ ہے اور اسی میں جوہر بھی کھلتے ہیں۔پس ساختیات کا اکثر نظریہ بعض ساختیاتی نظریات کو رد کرنے پر استوار ہے ۔ژاک دریدا جو پس ساختیات کا بنیاد گزار ہے اور رولاں بارتھ جو اس سے بہت متاثر تھا، کے علاوہ لاکاں، جولیا کرسٹیوا، میشل فوکو، لیوتار وغیرہ کے جو اس متعلق مجموعی نظریات ہیں، ان میں سے جن چند پر بین العلومی تنقیدی نقطۂ نظر سے گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے، یہ ہیں:

1. ''زبان کوئی شفاف ذریعہ نہیں ہے، جیسا کہ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے۔

2. حقیقت زبان کی زائیدہ ہے۔

3. آفاقی صداقت محض بھرم ہے۔کسی قدر کسی روایت، کسی سند، کسی نظام کو دائمیت نہیں۔

4. معنی اختلاف ضد پر منتج ہوتے ہیں۔ روشنی کا تصور تاریکی کے بغیر، رات کا تصور دن کے بغیر، سیاہ کا تصور سفید کے بغیر نہیں کیا جا سکتا، اس طرح لفظوں کا اپنی ضدوں سے آلودہ ہونا ایک ناگزیر عمل ہے۔" 28ے

بین العلومی تنقیدی تناظر میں زبان شفاف ذریعۂ اظہار بھی ہے اور مبہم ذریعۂ اظہار بھی۔ یہ موقعہ ومحل پر منحصر ہے کہ کون سا اظہار کس وقت زیادہ کارآمد ہے۔ حقیقت کیا مجاز بھی زبان ہی کا زائیدہ ہے۔ کسی بھی شئے کے حقائق یا مجاز کا اظہار زبان کے بغیر ناممکن ہے۔ یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ آفاقی نظام اگر بھرم ہے تو پھر لفظ 'آفاقی'' جو کہ ہر زبان میں اپنا وجود اور معنی رکھتا ہے، اس کو بھی بھرم ہی مانا جائے گا، لیکن ایسا نہیں ہے۔ کسی بھی آفاقی نظام کی کسی نہ کسی حد تک دائمیت برقرار رہتی ہے بھلے ہی اس میں رد و قبول کے کتنے ہی مراحل، کتنی ہی دریافتیں کیوں نہ شامل ہو جائیں۔ بین المتونیت اس کی بین دلیل ہے کہ اس کے مطابق ہر نظام فکر کو دائمیت ہے جو الگ الگ ہوتے ہوئے بھی ایک واحدے میں ڈھل کر کثرت میں وحدت کو آشکار کرتے ہیں جہاں ایک نظریہ پس پشت چلا جاتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لے لیتا ہے، لیکن سبھی اپنا وجود نہیں کھوتے۔ اس طرح ایک مخصوص سیاق میں ہی سہی، ان کی دائمیت برقرار رہتی ہے۔ یہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ لفظ 'آفاقیت' اور 'دائمیت' کا معنوی اطلاق کن کن صورتوں میں ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے۔ آفاقی صداقت سے مراد ادبی یا فنی یا سماجی طور پر وہ نظریات، وہ قدریں، وہ روایات، وہ اسناد، وہ نظام ہو سکتے ہیں جو قدیم زمانوں سے قائم ہیں اور آج بھی ہمارا ساتھ دے رہے ہیں، اور آئندہ بھی ان کے کارآمد ہونے کے امکانات موجود ہیں۔ آفاقی تنقیدی نظریات کی دائمیت کی ایک دلیل کے طور پر شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ اقتباس پیش کیا جا سکتا ہے: ''معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنندوردھن اور دوسروں نے کہی ہیں...... اس طرح روسی ہیت پسند نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلاوسکی) اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔" 29ے

بین العلومی نقطۂ نظر سے معنی اختلاف ضد پر منتج ہوں یہ بھی ضروری نہیں، اگر ایسا ہو تو وہ معنی

جو اپنی کوئی ضد نہیں رکھتے، ان کا وجود ہی ناممکن تھا، دلیل کے طور پر 'سرخ و سیاہ' جب کہ ضد میں 'سفید و سیاہ' ہے۔تو کیا سرخ و سیاہ کا کوئی معنی نہیں؟۔پس ساختیات نے جو اہم نکات پیش کئے ہیں ان میں ایک بہت اہم یہ ہے: ''کوئی متن بے میل یا معصوم نہیں ہوتا۔ ہر متن دوسرے متن یا متون کی متفرق یادوں، بازگشتوں اور کلب کاریوں کا مرکب ہوتا ہے۔دو متون کے درمیان اگر کسی قسم کا رشتہ قائم ہے تو اسے بین التونیت یا بین المتنیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔اگر یہ رشتہ زیادہ متون کے مابین ہے تو اسے تکثیر التونیت transtextuality سے موسوم کیا گیا ہے۔یہ متون کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا عمل بھی نہیں ہے، بلکہ ایک دوسرے سے متصادم ہونے، ایک دوسرے کو قطع کرنے ایک دوسرے میں حلول کرنے بلکہ ایک دوسرے کو بے اثر کرنے سے عبارت ہے۔باختن نے اسے 'لسانی پیوند کاری' سے تعبیر کیا ہے۔''30

یہاں بھی آخری کی سطریں غور طلب ہیں کہ اگر متن ایک دوسرے سے متصادم ہیں، ایک دوسرے کو قطع کر رہے ہیں تو اس کا نتیجہ کیا ہوگا؟ ظاہر ہے کہ ایک دوسرے پر غالب آئے گا۔تو اس طرح اس کا اثر بھی دوسرے پر غالب آئے گا۔تو پھر یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا عمل نہیں ہے؟ جب ایک میں دوسرا حلول کر رہا ہے، ایک کو دوسرا بے اثر کر رہا ہے تو ایک کے دوسرے میں حلول ہو جانے پر یا ایک کے دوسرے کو بے اثر کر دینے کے نتیجے کے طور پر کیا برآمد ہوگا، بین العلومی تنقید اس جانب بھی توجہ کرتی ہے۔اور اس طرح متون کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کی راہیں بھی نکل آتی ہیں۔یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ سارے متون ایک ہی علم پر منحصر نہیں ہو سکتے۔تو بین التونیت کے بطن سے کہیں نہ کہیں بین العلومیت کی سراغ رسانی بھی ہوتی ہے۔

ان کے علاوہ مغرب میں دوسرے تنقیدی دبستانوں میں کوئی خاص اختراعی کوشش نہیں ملتی۔ دوسروں نے انہیں سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی شعریات کے عناصر منتخب کیے۔لاطینی نقطہ نقد میں شاعری کو جانچنے کے لیے R.Y.Tyrrell کے دو نظریہ a priori اور a posteriori ہیں۔پہلے کا تعلق اصول و ضابطے سے ہے جو بدلتے رہتے ہیں اور دوسرے تجریدی ضوابط جس میں معنی کو حوالہ بنایا جاتا ہے۔اصول و ضابطے کے تحت فن پارے کی تفہیم میں نفسیاتی تجزیے کی ہمیشہ ضرورت ہوتی ہے لیکن ایڈگر ایلن پو Edgar Allen Poe نے تجریدی ضوابط پر عمل کرتے ہوئے اس سے انکار کیا ہے کیوں کہ اس سے بہت سے ناولوں کے بیکار محض ہو جانے کا خطرہ لاحق تھا جو نفسیاتی تجزیے کے اصول پر یا تو

کھرے نہیں اترتے یا پھر ان ناولوں کو اس کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ ورجل Virgil بعض لوگوں کی نظر میں ارسطو کے بعد اپنے نظریات کے اعتبار سے سب سے محترم رہا ہے۔ وہ قنوطیت کا بھی قائل تھا۔ اس کے نزدیک فن پارے کی پرکھ میں غم واندوہ والے موضوعات بھی شامل ہو گئے تھے،اس نے خود ایک جگہ لکھا ہے: ''جب کچھ لوگ ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں تو حزن و یاس کی ہی باتیں ہوتی ہیں''31

اسپین کے تنقیدی رجحان میں مذہبی تقدس اور اس کے اظہار کے ساتھ محبت کا جذبہ کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں بھی ہیت اور مواد کے تعلق سے میرے ناقص مطالعے کی حد تک اس قسم کی بحث نہیں ملتی جو مغرب کے اہم تنقیدی دبستانوں کی طرح نئے نظریات اختراع کرے۔ یہاں اہم شعرا کی صف میں Ter Steegen,M.G.Brainerd,H.C.G.Moule وغیرہ تو بہت نمایاں ہیں لیکن کوئی اہم تنقیدی نظریہ ساز دکھائی نہیں دیتا۔ یہی رویہ جرمنی میں بھی نظر آتا ہے۔ یہاں بھی مذہبیات کا زور ہے۔ یہاں ولفرام ان ایشین باخ Wolfram vonEschenbach اور مسپیلی Muspilli جیسے شعرا کی ایک لمبی فہرست میں ہینس شاخ Hans Sachs بھی شامل ہے جسے گوئٹے اپنا پیارا استاد کہتا ہے۔ مارٹن لوتھر Martin Luther نے تنقید کے متعلق کچھ باتیں کہی ہیں لیکن میرے ناقص مطالعے کی حد تک اس کی خدمات کا اصل دائرہ تخلیق ہی تسلیم کیا جاتا ہے۔

مغربی ادب کے حوالے سے اسکینڈ نیویائی جزیرہ بھی خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ یہاں بھی تخلیقات پر زیادہ زور ملتا ہے۔ لیکن یہاں ایک تنقیدی جمالیاتی رسالہ Andhrimar بھی تھا جو 1851 میں جاری ہوا۔ ظاہر ہے کہ تنقیدی رسالے میں تنقیدی مضامین بھی ہوں گے یا تنقیدی مضامین ہی ہوں گے،لیکن اس میں بھی دوسرے مغربی ملکوں کے اہم تنقیدی رجحانات ونظریات کی صدائے بازگشت ہے۔ ترکی جو آدھا ایشیا اور آدھا یورپ میں ہے، میں بھی تخلیقی رجحان زیادہ ملتا ہے۔ یہاں ناظم حکمت جیسا جیسا اعلیٰ پائے کا تخلیق کار تو ہے لیکن اس معیار کا کوئی تنقیدی نظریہ ساز شاید اب تک نہ ہو سکا۔ اس کا سبب شاید یہ ہو کہ اس وقت کے زیادہ ترقی یافتہ ممالک کے تنقیدی افکار ونظریات کا ہی اتباع کیا گیا۔

حوالہ جات

1. مغربی شعریات: مراحل ومدارج۔ از۔ عتیق اللہ، مشمولہ تنقید کی جمالیات، جلد2، مغربی شعریات: مراحل ومدارج، اشاعت، کتابی دنیا دہلی، 2013، ص 81

2. ایضاً،ص19

3. یونانی اور اطالوی شعریات۔مشمولہ مغربی ومشرقی شعریات،از۔وہاب اشرفی ، اشاعت، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ،2010،ص13-14

4. ایضاً،ص13

5. مغربی شعریات: مراحل ومدارج۔از۔عتیق اللہ،مشمولہ تنقید کی جمالیات،جلد2،مغربی شعریات: مراحل ومدارج،اشاعت، کتابی دنیا دہلی،2013،ص19-20

6. ایضاً،ص20

7. ایضاً،ص20-21

8. یونانی اور اطالوی شعریات۔مشمولہ مغربی ومشرقی شعریات،از۔وہاب اشرفی ،اشاعت، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ،2010،ص13

9. مغربی شعریات: مراحل ومدارج۔از۔عتیق اللہ،مشمولہ تنقید کی جمالیات،جلد2،مغربی شعریات: مراحل ومدارج،اشاعت، کتابی دنیا دہلی،2013،ص22-23

10. ایضاً

11. ایضاً

12. یونانی اور اطالوی شعریات۔مشمولہ مغربی ومشرقی شعریات،از۔وہاب اشرفی، اشاعت، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ،2010،ص17

13. مغربی شعریات: مراحل ومدارج۔از۔عتیق اللہ،مشمولہ تنقید کی جمالیات،جلد2،مغربی شعریات: مراحل ومدارج،اشاعت، کتابی دنیا دہلی،2013،ص26

14. ایضاً،ص27

15. ایضاً،ص28

16. ایضاً،ص29

17. ایضاً،ص31

18. ایضاً،ص31

19. انگریزی شعریات۔مشمولہ مغربی و مشرقی شعریات،از۔وہاب اشرفی ،اشاعت، خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ،2010،ص139

20. مغربی شعریات: مراحل و مدارج۔از۔عتیق اللہ،مشمولہ تنقید کی جمالیات،جلد2،مغربی شعریات: مراحل و مدارج،اشاعت، کتابی دنیا دہلی،2013،ص33-32

21. ایضاً،ص35

22. ایضاً،ص38

23. ایضاً،ص40-39

24. ایضاً،ص41

25. ایضاً،ص44

26. ایضاً،ص47

27. ایضاً،ص49

28. ایضاً،ص51-50

29. تقابلی شعریات کے بعض نکات ،مشمولہ مغربی و مشرقی شعریات،از۔وہاب اشرفی، اشاعت، خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ،2010،ص464

30. ایضاً،ص52

31. لاطینی شعریات۔مشمولہ مغربی و مشرقی شعریات،از۔وہاب اشرفی ،اشاعت،خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ،2010،ص53

❐ Mr. Jawed Anwar
Urdu Ashiana,167 Afaq Khan ka Ahata,Manduadih Bazar,
Varanasi-221103 (U.P)
Mobile: 9935957330
Email: jaweanwar@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:259-276
Dr. Abdullah Imtiyaz Ahmad, Punjabi Lok Geeton Mein Aurat

ڈاکٹر عبداللہ امتیاز احمد

پنجابی لوک گیتوں میں عورت

لوک ادب میں رسم ورواج، عادات واطوار اور عقائد ورسومات کی شکل اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ خود انسانی تہذیب۔ اب کسی بھی ملک کی تاریخ صرف سلطنت کے عروج وزوال تک محدود نہ تھی۔ رفتہ رفتہ لوگ انسانی تہذیب کے ارتقا کو سمجھنے کی طرف قدم آگے بڑھا رہے تھے۔ لوک ادب کا تعلق اس عہد سے ہے جب لوگ تہذیب وتمدن لفظ سے نا آشنا تھے اور جن کی زندگی آج کے مہذب سماج سے بالکل مختلف تھی جو کہ قبیلوں میں منقسم ہو کر غیر منظّم طریقے سے خانہ بدوشی کی زندگی بسر کر رہے تھے، نظام حکومت اور شہری طرز معاشرت سے نابلد ایسے لوگوں کو ''Folk'' اور ان کے کارناموں کو ''Folklore'' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ لوک ادب میں ہماری قدیم تہذیب وثقافت کا مکمل عکس دیکھنے کو ملتا ہے جس کے مطالعہ کے بعد ماضی کی یادیں پھر سے ہمارے دلوں میں زندہ ہو جاتی ہیں۔ جس میں ہمارے آباواجداد کے کارناموں کی پوری تفصیل درج ہے۔ لوک ادب کا تعلق عوام اور عوامی زندگی سے ہے جس میں ان کے فطری جذبات وخیالات کی کارفرمائی دور دور تک نظر آتی ہے اور زندگی کے تمام لوازمات کے ساتھ ساتھ روایتی معتقدات، نیم تاریخی واقعات اور رسم ورواج کی جھلک واضح طور پر دیکھنے کو ملتی ہے۔ بلا مبالغہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ لوک ادب ہماری قدیم تہذیب وتمدن کا آئینہ خانہ ہے۔ عام طور پر لوگ جو سوچتے اور محسوس کرتے ہیں اس کا عکس لوک ادب میں موجود ہے۔

لوک ادب کا تعلق سماج کے اس طبقے سے ہے جن کی زندگی بہت سادہ اور خواہشات محدود تھیں اجتماعی خوشیاں اور اجتماعی غم تھے، بلاتفریق قوم وملت ایک دوسرے کے دکھ درد میں شامل تھے۔ دور حاضر کو اگر سامنے رکھ کر بات کی جائے تو یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس قدیم ادبی سرمایے کی اہمیت وافادیت

اپنی جگہ مسلم ہے چاہے لاکھ شہر آباد ہو جائیں مگر ان دیہاتی لوگوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، انھیں کی محنت، مشقت اور جاں فشانی کی وجہ سے ہندوستان کی رگوں میں خون دوڑتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اگر واقعی ہمیں ان لوگوں سے محبت ہے تو ان کے ادبی کارناموں کی اہمیت کو بھی تسلیم کرنا ہوگا جو کہ ان کی زندگی کی روداد ہے۔ لوک ادب کی اہمیت وافادیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

> ''لوک ادب ہماری مرتب، مہذب اور بہت حد تک مصنوعی نیز شہری زندگی کے مقابلے میں غیر مہذب، دہقانی اور فطری جذبات واحساسات کا آئینہ خانہ ہے۔ اس میں زندگی کا بہاؤ حقیقی سطح پر اس حد تک ملتا ہے کہ مصنوعی زیر و بم کا تموج ہماری آنکھوں سے دور ہی رہتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ دہقانی کلچر کھرا ہوتا ہے اور دہقانی کلچر کا آئینہ خانہ لوک ادب ہے''

(پروفیسر وہاب اشرفی۔ اردو میں لوک ادب، مرتب: ڈاکٹر قمر رئیس، ص34)

لوک ادب کی ہی ایک اہم شاخ لوک گیت ہے جس کی روایت بہت قدیم اور اس کا دائرہ بے حد وسیع ہے جس میں دشمنوں کو شکست دینے، بیویوں کو حاصل کرنے، مریضوں کو شفا بخشنے، دل کی کشمکش کو دور کرنے، فصلیں بونے اور کاٹنے کے ساتھ ساتھ ملک فتح کرنے تک لوک گیتوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ لوک گیتوں میں عوامی زندگی کی جتنی فطری اور حقیقی تصویر دیکھنے کو ملتی ہے اتنی سچی اور متحرک تصویر کہیں اور نظر نہیں آتی، حقیقت یہ ہے کہ اگر کسی معاشرے کی حقیقی تصویر دیکھنا ہو تو اس معاشرے کے لوک گیتوں کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ مدھیہ پردیش کے ایک آدم ذات کے گیتوں کا مفہوم ہے کہ ''تم اگر میری زندگی کے بارے میں جاننا چاہتے ہو تو میرے گیتوں کو سنو'' کیوں کہ لوک گیت کار سماج کو جس شکل میں دیکھتا ہے اس کو ہو بہو اسی شکل میں پیش کر دیتا ہے اس میں اپنے تخیل کی بنیاد پر رنگ بھرنے کی کوشش نہیں کرتا یہی وجہ ہے کہ ان گیتوں میں سچائی کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ تاریخ کی مستند کتابوں میں جنگ و جدل، فتح و شکست اور آپسی کشمکش کے واقعات کا ذکر ضرور مل جائے گا مگر سماج کی جو فطری تصویر لوک گیتوں میں دیکھنے کو ملے گی وہ کہیں اور نظر نہیں آتی۔ ان لوک گیتوں میں عوام کے جذبات و خیالات، عقائد و توہمات اور رسم و رواج کا عکس واضح طور پر نظر آتا ہے۔ لوک گیتوں میں سماج کی جو تصویر پیش کی گئی ہے اس کا تعلق سماج کے اعلا، ادنا، مہذب، غیر مہذب، خواندہ اور ناخواندہ سبھی طبقوں سے ہے۔ ماں بیٹی، بھائی بہن،

باپ بیٹے، میاں بیوی، ساس بہو،نند بھاوج اور دیور سالی اس کے اہم کردار ہیں۔ان کرداروں کے حرکات وسکنات سے سماج کی مکمل تصویرا بھر کر سامنے آتی ہے۔مذکورہ بالا کرداروں کے توسط سے سماج کی جوتصویرا بھاری گئی ہے وہ نادرونایاب ہے۔جب کبھی بہن کے اوپر کوئی مصیبت آتی ہے تو بھائی اس کے غم میں پوری طرح شریک رہتا ہے۔بیٹی کی رخصتی کے وقت ماں کا براحال ہے تو کہیں باپ غموں سے نڈھال ہے اور بھائی اپنی بہن کی جدائی سے بے حال ہے اس طرح لوک گیتوں میں محبت بھرے جذبات کی بہترین مرقع کشی کی گئی ہے۔

ان لوک گیتوں میں جہاں ایک طرف محبت کوموضوع بنایا گیا ہے وہیں دوسری طرف آپسی کشمکش کو بھی پیش کیا گیا ہے۔نند اور بھاوج کے درمیان جو کشمکش زمانہ قدیم سے چلی آرہی ہے وہ آج تک برقرار ہے دونوں ایک دوسرے کو مات دینے کے لیے مسلسل موقع کی تلاش میں رہتی ہیں۔ساس بہو کی کھینچا تانی بھی لوک گیتوں کے اہم موضوعات میں شامل ہے جس میں ساس بہو پر طرح طرح سے ظلم کرتی اورستاتی ہے کبھی بہوکو کھانا نہیں دیتا تو کبھی جہیز کا طعنہ دیتا تو کبھی بہو سے نوکرانی کی طرح کام لینے کی وجہ سے بدنام ہوئی تو کبھی پڑوس کے لوگوں سے بہو کی شکایت کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔لوک گیتوں میں اسے ماں نہیں بلکہ ایک سنگ دل عورت کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔بہو کا کردار بھی لوک گیتوں میں کچھ کم اہمیت کا حامل نہیں وہ بھی ساس سے انتقام لینے کے لیے ہر ممکن تدبیر کرتی رہتی ہے اور جب بھی موقع ہاتھ آتا ہے چوکتی نہیں۔جیٹھانی اور دیورانی کی آپسی کشمکش بھی ایک دوسرے کے لیے کسی ساس سے کم اہمیت نہیں رکھتی اس طرح لوک گیتوں میں گھریلو اور معاشرتی زندگی کے گونا گوں قسم کے مسائل بیان کیے گئے ہیں جس کی وجہ سے سماج کی مکمل تصویرا بھر کر سامنے آتی ہے۔

لوک گیتوں میں عوام کے فطری جذبات کا براہ راست اظہار ہوتا ہے یہ عوام کے دلوں میں محفوظ رہنے والا وہ قدیم ادبی سرمایہ ہے جو کبھی ضبط تحریر میں نہیں لایا جاسکا جس میں عوام کے دلوں کی آواز واضح طور سے سنی جاسکتی ہے۔پیدائش سے لے کر موت تک کے تمام واقعات کی تفصیل ان لوک گیتوں میں درج ہے۔جس میں انسان کی زندگی سے تعلق رکھنے والے تمام واقعات کا ذکر بہت خوب صورت انداز میں کیا گیا ہے۔ان گیتوں میں تصنع وآورد، دور دور تک نظر نہیں آتا۔لوک گیتوں کے متعلق ڈاکٹر قیصر جہاں لکھتی ہیں:

''لوک گیت ہمارا قدیم ادبی سرمایہ ہے جس کا نمونہ مختلف مواقع پر اکثر و بیشتر گھروں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ مختلف علاقوں میں لوک گیتوں کی بدلی ہوئی شکلیں ملتی ہیں مگر ان کا بنیادی جذبہ ایک ہی ہے کیوں کہ لسانی تفریق کی وجہ سے ایک ہی لوک گیت کو مختلف مقامات پر مختلف طریقے سے گایا جاتا ہے۔ الفاظ اور آواز میں کافی فرق دکھائی دیتا ہے مگر ان کے جذبات میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔'' (ڈاکٹر قیصر جہاں۔اردو گیت، ص24)

انگریزی ادب میں لوک گیت اور لوک گاتھاؤں کے لیے''Ballad''لفظ استعمال ہوتا ہے جس کا مطلب ہے وہ گیت جو رقص کرتے ہوئے گایا جائے مگر بعد میں اس لفظ کا استعمال ہر طرح کے گیتوں کے لیے ہونے لگا۔جیسا کہ اظہر علی فاروقی لکھتے ہیں:

''سچ پوچھیے تو لوک گیت کی طرف ہماری توجہ منعطف کرنے والے وہ مغربی ادیب ہیں جنھوں نے Ballad اور Folk Song پر بڑی کاوش اور خلوص سے کام کیا۔'' (اظہر فاروقی۔اتر پردیش کے لوک گیت، ص18)

پنڈت رام نریش ترپاٹھی اپنی کتاب ''گرامیہ گیت'' میں لوک گیتوں کی تعریف یوں بیان کرتے ہیں:

''ان پڑھ دیہاتیوں کے دلوں سے نکلے ہوئے وہ جذباتی بول جو شعری اور لسانی پابندیوں سے آزاد ہوں۔ پھر بھی ان میں لحن اور ایک قسم کا میٹھا سُر ہے۔''

(بحوالہ: اتر پردیش کے لوک گیت، ص4)

مشہور اڑیہ ادیب K.B Das اس کی تعریف اس طرح بیان کرتے ہیں:

''عوام کے دلوں سے نکلے ہوئے بول غیر اختیاری طور پر اضطراری حالت میں کسی المناک یا طربناک جذبے سے تاثر کے بعد نکل جاتے ہیں۔''

(بحوالہ: اتر پردیش کے لوک گیت، ص4)

پنجاب میں لوک گیتوں کی قدیم روایت دیکھنے کو ملتی ہے جس کا دائرہ بے حد وسیع ہے اور جس میں پنجابیوں کی زندگی کے لحد سے محد تک کے تمام واقعات درج ہیں۔ پنجاب ہمیشہ بہادروں اور جاں

بازوں کی زمین رہی ہے اس لیے یہاں ان بہادروں کی زندگی کی کہانیاں لوک گیتوں میں پیش کی گئی ہیں۔ پنجابی لوک ادب کی تحقیق کرنے والوں میں انگریز پیش پیش رہے اس میں ایک اہم نام جے ایبٹ (J.Abete) کا ہے جس نے 1884ء میں پنجابی لوک گیتوں اور لوک کہانیوں پر اپنا مضمون شائع کر کے لوگوں کی توجہ اس جانب مبذول کرائی۔ جس میں انھوں نے وہاں کی تاریخ، رسم ورواج، عقائد ورسومات کے ساتھ ساتھ تہذیب وثقافت، طرز معاشرت، رہن سہن اور لباس وغیرہ پر تفصیلی بحث کی ہے۔ جے ایبٹ سے متاثر ہوکر اسی سال آر سی ٹیمپل (R.C.Tempul) نے اپنی مشہور کتاب "The Legend of Punjab" تخلیق کی جس میں اس نے پنجاب کے مشہور جاں بازوں کی لوک کہانیاں پیش کی ہیں اسے پنجابی لوک کہانیوں کا پہلا مجموعہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ پنجاب کے رومانی قصوں سے کون واقف نہیں۔ سوہنی مہیوال اور ہیر رانجھا کی عشقیہ کہانی ہندوستان کی عشقیہ داستانوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ انھیں رومانی قصوں کو ماخذ بنا کر سونیٹرن نے 1903ء میں اپنی اہم کتاب "Romantic Tales From the Punjab" شائع کی جس میں انھوں نے لوک کہانیوں میں پیش کردہ عشقیہ داستانوں پر روشنی ڈالی ہے۔ ایک طریقے سے یہ کتاب راجہ رسالو کی کہانیوں کا مجموعہ ہے۔

پنجابی لوک گیتوں میں یہاں کی مقامی تاریخ کے ساتھ پنجاب کے جغرافیائی حالات اور یہاں کی خوشحال زندگی کا بہترین نمونہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ چونکہ لوک گیتوں کا مرکز ومحور عورت ہے اس لیے پنجابی لوک گیتوں میں عورت کی مکمل تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ عورتیں لوک گیتوں کی سب سے بڑی محافظ اور امین ہیں جنھوں نے اس قدیم ادبی سرمایہ کو اپنے سینے میں سنجوئے رکھا اور سینہ بہ سینہ آنے والی نسلوں تک منتقل کرتی رہیں۔ عورتوں کی زندگی سے متعلق بہت سے پنجابی لوک گیت دستیاب ہوتے ہیں جس میں ان کی روزمرہ کی تفصیلات درج ہیں۔ عورتوں کی زندگی سے متعلق لوک گیتوں میں درج ذیل گیت بہت اہمیت کے حامل ہیں:

1. بچے کی پیدائش کے موقع پر گائے جانے والے مختلف اقسام کے گیت
2. شادی بیاہ کے موقع پر گائے جانے والے گیت
3. موسموں اور تہواروں پر مشتمل لوک گیت
4. پیشہ ور افراد کے گیت

مذکورہ بالا اقسام کے لوک گیت پنجابی لوک گیتوں میں پائے جاتے ہیں جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پنجابی لوک گیتوں کی جڑیں کس طرح معاشرے میں پیوست ہیں ۔لوگ خوشی اور غم کے موقع پر جمع ہوتے اور اس کا اظہار مختلف طریقوں سے کرتے تھے۔ان گیتوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ پنجابیوں کی زندگی بہت سادہ تھی اور جس میں جینے اور خوش رہنے کی امنگ تھی، محبت کا جوش تھا، اجتماعی خوشیاں اجتماعی غم تھے، موسم بدلتے ، پھول کھلتے ، پھل آتے ، چڑیوں کے نغمے اور چہچہے، جانوروں کی زقندیں اور کلیلیں، نئے بچوں کے معصوم کھیل، نوجوان مردوں اور عورتوں کے جسم کی پکار، یکجائی کی طلسمی فضا، جوانی کے ناز نخرے، نوک جھونک، جدائی کی کسک، کوئل کی کوک، پپیہے کی پی کہاں، فصلوں کی تیاریاں، کٹائی دنوائی، شادیانوں کے ناچ رنگ، فصلوں کے اجتماعی رقص، زراعت کے طفیل میں چھوٹی چھوٹی بستیوں کا بسنا، برسات، بادل، سیلاب، خشک سالی، موت، حادثات اور متخاصم حالات سے ناگزیر جنگ کے سلسلے میں مذہب وعقیدت، توہم اور بے عنا تصور کی کارفرمائیوں کی آغوش میں جنم لینے والا تان، گنگناہٹ اور نغموں کی للکار، سب کو پنجابی لوک گیتوں نے اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔

پنجابی لوک گیتوں پر مقامی اثرات کا گہرا عکس نظر آتا ہے۔عوام کے تمام متعلقات کا ذکر خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔کہیں کہیں ان گیتوں میں حزن ویاس کی بھی تصویریں دیکھنے کو ملتی ہیں لیکن پنجابی لوک گیتوں میں المیہ پہلو کم اور طربیہ پہلو زیادہ نظر آتا ہے۔عام طور پر ان گیتوں میں غم مشترک نظر آتے ہیں جس میں خانگی زندگی میں ساس نند کا سلوک، بیٹی کی رخصتی، شوہر سے جدائی، اور بانجھ عورت کا درد وغیرہ کے گیت ان کے غموں کی عکاسی کرتے ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے پنجابی لوک گیتوں کا دائرہ بے حد وسیع ہے اس مضمون میں ان گیتوں کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنا ممکن نہیں اس لیے یہاں صرف عورتوں کے جذبات کو پنجابی لوک گیتوں کے حوالے سے سمجھنے کی سعی کی گئی ہے جس میں عورتوں کی نفسانی خواہشات اور برہ کے کرب کو موضوع بنایا گیا ہے کہ ایک شادی شدہ عورت کس طرح اپنے شوہر سے دور ہو کر زندگی بسر کر رہی ہے اور عورت پر اس ہجر کی کیفیت کے کیا اثرات مرتب ہو رہے ہیں۔اس مضمون کے ذریعے اس پہلو کو واضح طور سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

پنجابی لوک گیتوں میں موسموں سے متعلق گیتوں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ موجود ہے۔موسموں

کے اعتبار سے راگ راگنیاں ترتیب دیے گئے ہیں، بیساکھی، ساون، ملہار، اور بہار وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان گیتوں میں موسموں کے ساتھ عورتوں کے جذبات بھی سموئے گئے ہیں۔ جس میں ایک ہجر زدہ عورت اپنے شوہر کی مفارقت میں نالاں وگریاں نظر آتی ہے سال کے بارہوں مہینے کے موسم کی تبدیلیاں اس کے جذبات واحسات میں نشیب وفراز پیدا کرتی ہیں۔ گیتوں میں اس طرح کے بے شمار نمونے ملتے ہیں جس میں شوہر کے پردیس جانے کی دردانگیز لیکن دبی ہوئی چیخیں سنائی دیتی ہیں جسے ہم برہ یا جدائی کے گیت کہہ سکتے ہیں۔ اس میں بلا کا ترنم اور موسیقیت پائی جاتی ہے۔ پنجابی لوک گیتوں میں زیادہ تر عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہوا ہے جس میں وہ کبھی کبھی وفور جذبات اور عالم اضطراب و مایوسی میں کسی سہیلی، طائر، گھٹا اور بادل کو اپنا حال سناتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جس میں نسوانی کردار پوری طرح ابھر کر سامنے آتا ہے اور جس سے اس کے فراق واضطراب کی کیفیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ پنجابی لوک گیتوں میں عورت کی طرف سے عشق کا اظہار ہندوستانی تہذیب وتمدن کے اثرات کی وجہ سے ہوا ہے۔ جس میں فراق زدہ عورت کے دل پر مرتب ہونے والے اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ جس میں ایک ہجر زدہ عورت کے جذبات کی خوبصورت مرقع کشی کی گئی ہے اور جس کا تیج تہوار، رہن سہن اور گھر آنگن کی فضاؤں سے گہرا تعلق ہے۔ ان لوک گیتوں کا روزمرہ کی زندگی، بدلتے موسموں، آتی جاتی رتوں اور ملک کی رنگ بھومی سے گہرا تعلق ہے۔ جسے ہم رتو ورنن کہہ سکتے ہیں۔ جس میں ایک عورت مختلف موسموں کے لحاظ سے اپنے باطنی جذبات کی اضطراری کیفیت کا حال بیان کرتی ہے۔ اسے کوئل، کبوتر اور کا گا، سب پیا کی یاد دلاتے ہیں۔ خاص کر اس وقت اس کے غموں کی انتہا نہیں رہتی جب وہ اپنی سکھی سہیلی کو تیج تہواروں کے موقعوں پر انھیں اپنے شوہروں کے ساتھ دیکھتی ہے۔ پنجابی لوک گیتوں میں ایک فراق زدہ عورت کی عشقیہ داستان واضح طور پر سنی جاسکتی ہے جس میں مختلف کیفیات اور جذبات کو پیش کیا گیا ہے۔ کہیں کہیں ہندی بارہ ماسوں کے زیر اثر عورت کی طرف سے فراق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ کہیں کہیں لوک گیتوں میں تصوف کے اہم نکات بھی بیان کیے گئے ہیں۔

جدید دور میں پنجابی لوک گیتوں نے مزید وسعت حاصل کرلی ہے۔ اس میں سیاسی، سماجی، معاشرتی اور قومی ہر طرح کے جذبات کو پیش کیا جانے لگا۔ جدید دور کے گیتوں میں عشق کے دونوں پہلو ملن اور برہ شامل ہیں۔ عشق میں انسان کے اوپر ایسی کیفیت طاری ہوتی ہے جس میں کائنات کی وسعت

اور سمندر کے تلاطم کو بھی سمو لیتا ہے۔عشق ومحبت کا موضوع بہت قدیم ہے اور پامال ہو چکا ہے پھر بھی اس کی تازگی میں کوئی کمی نظر نہیں آتی۔ پنجابی لوک گیتوں میں عورت کی تمام نسوانی خصوصیات یکجا ہوگئی ہیں۔ اس کی خوبصورتی ،نرمی،نزاکت اور جسم کی لوچ سبھی کچھ گیتوں میں جمع ہو گئے ہیں۔اسی نرمی اور نزاکت کی وجہ سے گیت موسیقی سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔اور اسی گیت کے ذریعے عورت مرد سے اپنے والہانہ عشق کا اظہار کرتی ہے۔جیسا کہ مشہور اردو ادیب ڈاکٹر وزیر آغا گیتوں کے متعلق لکھتے ہیں۔

''فی الواقعہ گیت عورت کے جسم کی پکار ہے اس کے لیے اس میں نہ صرف جذبات کی فراوانی ہے بلکہ کسی مثالی یا تخیلی محبوب کے بجائے ایک گوشت پوشت کو اپنی نگاہ کا مرکز بنایا ہے۔'' (وزیر آغا۔اردو شاعری کا مزاج،ص187)

اسی لیے کہا جاتا ہے کہ گیت عورت کے عشق کا اظہار نہیں بلکہ عورت کے جسم کی پکار ہے اور یہ پکار اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب عورت کسی بیرونی چیز سے متاثر ہوتی ہے۔ گیت عام طور سے ہجر اور مفارقت سے تشکیل پاتا ہے۔ جب عورت کسی انسان سے محبت کرتی ہے اور وہ اس کی زندگی سے دور چلا جاتا ہے تو عورت تلملا اٹھتی ہے۔دراصل پنجابی لوک گیتوں میں یہی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔یہی بے قراری ہیجان اور بے چینی عورت کو لوک گیتوں کی طرف راغب کرتی ہے۔

پنجابی لوک گیتوں میں 1857ء سے قبل کی تہذیب و ثقافت ، جنگ آزادی کے اسباب و واقعات اور پھر اس کے اثرات وغیرہ کو ایک غیر جانب دار مورخ کی طرح دامن میں سمیٹا ہے۔ پنجاب پانچ دریاؤں کا سنگم ہے ان دریاؤں کا بہتا پانی نگاہوں کو سرسبز کرتا ہے۔1857ء کی بغاوت کے وقت پنجاب کی ایک بڑی آبادی زراعت کے پیشہ سے منسلک تھی۔گو بیشتر افراد جاگیرداروں کے گوداموں کا پیٹ بھرنے کے لیے مزدوری کیا کرتے تھے مگر اپنی مٹی سے ان کا رشتہ اس مشقت کو محبت میں بدل دیتا تھا۔پنجاب کی اکثریت ناخواندگی اور سادہ لوحی کا شکار تھی، وہ منافقت،مفادات،مصلحت پرستی جیسے داؤ پیچ سے ناواقف تھے۔اس بنا پر وہ ہمیشہ خسارے میں مبتلا رہے۔ جب فرنگی ہندوستان پر قابض ہوئے توانھوں نے مقامی فوج بنانے کے لیے نوجوانوں کی زبردستی بھرتی شروع کردی جو حریت اور انا پسند پنجابیوں کو ناگوار گزرا۔بندوق کی نوکری اور اپنے پیاروں سے جدائی کا یہ نیا تجربہ اس کے نتیجے میں جنم لینے والی معاشی،جنسی اور معاشرتی مشکلات نے انھیں ظاہری اور باطنی طور پر متاثر کیا۔ایک گیت دیکھیے جس

میں ایک عورت اپنی بے بسی، لاچاری اور مجبوریوں کو اس طرح پیش کرتی ہے کیوں کہ اس کا شوہر اس سے دور جا چکا ہے۔ پہلے خط و کتابت کے ذریعے کچھ حال معلوم ہو جاتا تھا مگر یہ سلسلہ بھی اب ٹوٹ چکا ہے کیوں کہ اس کے شوہر کا تبادلہ کہیں اور ہو گیا ہے:

سو ہر جا کے اندر وڑ رجاں، آگ داج نوں لاواں

جانداں ہو یا دس نہ گیا، میں چٹھیاں کدھر نو پاواں

(میں سسرال جا کر سونے کمرے میں قید ہو جاتی ہوں۔ اس کے بغیر جہیز میرے کس کام کا۔ اس نے بچھڑتے وقت اپنا نیا ٹھکانہ بھی نہیں بتایا۔ اب میں اپنے مکتوب کس پتہ پر ارسال کروں)

لوک گیت کا ایک نمونہ اور دیکھیے جس میں ایک عورت اپنے برہ کے کرب کو ان گیتوں کی شکل میں بیان کر رہی ہے:

راتا نہریاں کلی نوں ڈر آوے، چھٹی لے کے آ جا سجنا

(راتیں تاریک ہیں اور تنہائی کے اس عالم میں مجھے بہت خوف آتا ہے۔ میرے ساجن تم چھٹی لیکر میرے پاس آ جاؤ)

اس گیت کے ذریعے ایک ہجر زدہ عورت کے جذبات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس گیت میں خارجی اور باطنی اندھیرے اہم مرکز ہیں اور ان کو ختم کرنے کا بس ایک ہی طریقہ ہے کہ تم کسی طرح میرے پاس آ جاؤ، پہلے گیت میں خارجی اندھیرے کو چھوٹے چھوٹے بچوں کے ساتھ ایک تاریک کمرے میں بند رہنے کی مجبوری، عورت کی معاشرتی اور معاشی مشکلات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جب کہ باطنی اندھیرا احساسِ تنہائی کی طرف اشارہ کرتا ہے، بیوی اپنے شوہر سے جوانی کے جذبات کے تقاضے کے تحت نوکری چھوڑ کر واپس آنے کی بات کرتی ہے۔ اور قسمت پر بھروسہ کرنے کی تلقین کرتے ہوئے کہتی ہے کہ روزی دینا خدا کا کام ہے۔ عورت کے اس عقیدے پر اسلامی تعلیمات کا اثر جاری و ساری ہے، حضرت محمدؐ فرماتے ہیں ''جب تک کوئی انسان اپنے حصے کا رزق پورا نہیں کر لیتا، اس وقت تک اسے موت نہیں آتی'' پھر آگے کہتے ہیں ''رزق انسان کو اس طرح تلاش کرتی ہے جیسے موت''

سڑ کے اُتے گھا ماہیا

روزی رب دینی، پردیس نہ جا ماہیا

(اے ساجن! سڑکوں پر گھاس اگ آئی ہے، رزق خدا کی طرف سے متعین ہے، تم پردیس مت جاؤ)

وہ اپنے شوہر کی محبت میں سرکار کو ''بھیڑا'' تک کہہ دیتی ہے۔اس لفظ میں پسندیدگی اور نفرت دونوں طرح کے جذبات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔اس گیت کے ذریعے عورت کے فطری جذبات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

بازار وکیندیاں پھٹیاں

بھیڑی سرکار نہ دیوے چھٹیاں

(بازار میں کپاس فروخت ہو رہی ہے۔موسم تبدیل ہو چکا مگر سرکار اس قدر بری اور ظالم ہے کہ میرے شوہر کو چھٹی نہیں دے رہی ہے)

شادی شدہ عورت کے لیے اس کا خاوند ہی اس کے لیے سب کچھ ہوتا ہے عورت کا دکھ درد، ناز و ادا سب خاوند کے ساتھ ہوتا ہے یہ چیز سسرال ہی نہیں بلکہ میکے میں بھی بیاہی عورت کا بھرم اور رعب خاوند سے بہتر تعلقات میں پنہاں ہوتا ہے ایسے رشتے جن کی بنیاد خاوند کی وجہ سے استوار ہوتی ہے اس میں خاوند کی حقیقی و مجازی صورت میں اجنبیت جھلکنے لگتی ہے اور والدین کی نظر میں بھی ایک ہمدردی نمایاں ہونے لگتی ہے۔خودداری کی یہ صورت حال بیٹی کے لیے کافی تکلیف دہ ہوتی ہے پھر لوگوں کی طنزیہ نگاہیں جس سے اس کو الگ سامنا کرنا پڑتا ہے۔یہ گیت ملاحظہ ہو:

کوٹھے آتے تارپائی اک دم سجنا

اوہ وی لے سرکار گئی

(مکان کی چھت پر تارپائی پڑی ہوئی ہے۔ایک میرا محبوب/خاوند ہی میرا راز داں اور ہمدرد تھا اسے حکومت نوکری کے بہانے مجھ سے دور لے گئی)

اس گیت میں عورت سرکاری ملازمت پر مامور اپنے شوہر سے بار بار التجا کرتی ہے کہ پردیس مت جاؤ اور اسے بار بار روکنے کی کوشش کرتی ہے مگر جب کامیاب نہیں ہوتی تو وہ ٹکٹ بابو سے التجا کرنے پہنچ جاتی ہے کہ تم میرے محبوب کو ٹکٹ مت دینا اور ٹکٹ بابو سے اس گیت کے ذریعے کہتی ہے:

گڈی کوک ماریندی آ

ٹکٹ نہ دئیں بابو، میںنڈا ڈھول کھڑیندی آ

(گاڑی جانے کے لیے سیٹی بجارہی ہے۔ اے ٹکٹ بابو! میرے محبوب کو ٹکٹ مت دینا کیوں کہ ریل گاڑی اس کو مجھ سے دور لے جارہی ہے)

یہ گیت عورت کی بے پناہ محبت اور معصوم جذبات کی خوبصورت عکاسی کرتا ہے جس میں وہ اپنے شوہر کو پردیس نہ جانے دینے کی طرح طرح سے تدبیر کرکے اسے اپنے سے دور جانے دینا نہیں چاہتی۔

فراق زدہ عورت کی ایک شکل ان گیتوں میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے اس گیت کے ذریعے عورت اپنے خاوند کو یہ باور کرانے کی کوشش کرتی ہے کہ جب تو مجھ سے دور چلا جاتا ہے تو مجھے کن مشکلات اور پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے جس کا اندازہ تم نہیں لگا سکتے کہ عورت کو کس ذہنی کرب سے گزرنا پڑتا ہے دیکھیے یہ گیت:

لوک تاں دینے طعنہ، توں جلیاں ایں نوکری
پچھے سکی گئی پھلانی ٹوکری، ماہی مجبوری نہیوں جاناں
لوک تاں دینے طعنہ

(میرے محبوب تم نوکری پر جارہے ہو بعد میں لوگ مجھے طعنے دیتے ہیں۔ تمہارے بعد کھلے پھولوں کی ٹوکری بھی سوکھ (مرجھا) گئی ہے تم میری مجبوری کیوں نہیں سمجھتے)

اس گیت میں شوہر کی جدائی میں بھری جوانی کو ''سوکھ جانے والی پھولوں کی ٹوکری'' سے خوبصورت تشبیہہ دی گئی ہے اور یہ وسیع تر معنی میں استعمال ہوا ہے۔ جنسی ضرورتیں بھی ہیں اور گھر کی ضرورتیں بھی۔ ویرانی اور اکیلے پن کا احساس اسے کھائے جارہا ہے اور یہ تمام مسائل اس کے سامنے درپیش ہیں اگر اس کا خاوند اس کے ساتھ ہوتا تو اس کے لیے ڈھال کا کام کرتا۔ گیت کا آخری بند ''ماہی نوکری کرکے بھاناں'' والا مصرع قابل غور ہے۔ اس مصرعے میں اسلوب، الفاظ کا استعمال اور انداز بیان بہ لحاظ مزاج بتاتا ہے کہ مٹیار رشک و یقین کے درمیان کسی منطقہ میں مصلوب ہے۔ اس کرب و پریشانی سے نجات پانے کے لیے وہ کبھی کاگ تو کبھی کالی کبوتر اور کبھی ہواؤں کے ذریعے اپنے شوہر تک یہ پیغام پہچانا چاہتی ہے کہ تم چھٹی لے کر واپس آجاؤ۔ تم بن میں اکیلی اور میری زندگی سونی ہوچکی ہے۔ تم آجاؤ

اور مجھے اس کرب سے آزاد کردو۔

ملازمت کے سلسلے میں شوہروں کے پردیس جانے اور ان کے سامنے آہ وفغاں کے متعدد جذباتی مناظر پنجابی لوک گیتوں میں موجود ہیں۔ایک گیت کا مفہوم ہے کہ ''وہ کہتی ہے کہ جب تم پردیس چلے جاتے ہوتو میں چولہے میں آگ جلا لیتی ہوں۔ میری ساس اور نند بہت ظالم ہیں میں دھوئیں کا بہانہ بنا کر تیری یاد میں آنسو بہاتی ہوں۔ جانے والے کا راستہ روکنا، ظالم ساس نندوں کی بات، چولہے میں آگ جلا کر دھوئیں کے بہانے رونا، روئی کاتنا، پرائے دیس کی سلامتی کے لیے دعائیں کرنا، دل کے درد کی کہانی چھپانے کا طریقہ ہے۔ معاشی ضرورتوں کو پورا کرنے کی علامت بھی ہے اور سسرال میں درپیش بیگار کا مظہر بھی۔شوہر کی سلامتی کے لیے پرائے دیس کے لیے دعائیں اور چھنگلی کی انگوٹھی کا دینا وہ علامتیں ہیں جس کے پس پردہ جدائی اور تنہائی کی شکار شادی شدہ عورتوں کی مکمل آپ بیتی کا عکس جھلکتا ہے۔ پنجابی لوک گیت میں دیور اور بھابھی کے رشتے کو جیٹھ، ساس اور نند کے مقابلے میں قدر بہتر دکھایا گیا ہے۔ جس کا اندازہ اس گیت سے لگایا جا سکتا ہے۔

اَسی جیٹھ نوں لَسی نہیں دینی دیور بھاویں دودھ پی جائے

(میں جیٹھ کو چھاچھ بھی نہیں دونگی ہاں البتہ ! دیور بیشک دودھ بھی پی جائے تو کوئی بات نہیں)

بہر حال یہ گیت دو روحوں کے وصال اور وصال کے بعد طے شدہ جدائی کو محسوس کرنے اور پھر اس صحرا سے برہنہ پا مسافرت کے تجربے پر مبنی ایک داستان ہے۔ یہ گیت ایک نئے اسلوب اور مضمون کے ساتھ ملتا ہے جس میں جدائی کی حدت اور پیار ومحبت کی قوس وقزح کے رنگ بہت گہرے نظر آتے ہیں۔

عشق تندور، ہڈاں دا بالن دوزخاں نال تپاواں
کڈھ کے کالجا کرلا پیڑے حسن پلیتھن لاواں
سپاہیاں مڑ پووے میں روز اونسیاں پاواں

(میں عشق کے تندور میں ہڈیوں کو بطور ایندھن جلاتی ہوں، دوزخ جیسی گرمی کے ساتھ اسے حدت پہنچا رہی ہوں اور اپنا دل نکال کر اس کے پیڑے کر کے اور اپنی جوانی کا پلیتھن لگا کر روٹیاں بنا رہی ہوں۔ میرے سپاہی شوہر اب تم واپس آ جاؤ۔ میں روز فال نکالتی ہوں کہ تم کس دن آ ؤ گے)

ایک گیت میں کاگ کے ذریعے شوہر کی خبر معلوم کرنے کی بات کہی گئی ہے جس کے بدلے میں

اسے سونے انگوٹھی اور گھی دینے کی لالچ دی جا رہی ہے دوسری طرف موسم بدل رہا ہے درختوں پر بور آنے لگے ہیں عورت کے جذبات ایک بار پھر اٹھنے لگے ہیں جس میں وہ اپنے من کی بات اس طرح کرتی ہے:

بیریاں نی بور پے گیا   اجے آیا نہ ڈھول سپاہی

بانکے سپاہی دی چاندی دی لوٹی،   وچ سونے دی ٹھوکر

قیداں عمراں دیا،   کنت جنہا دے نوکر

(بیری کے درختوں پر بور آ گیا۔ مگر میرا ڈھول سپاہی ابھی تک نہیں لوٹا۔ میرا جوان مرد شوہر کی چاندی کی چھڑی ہے جس کے آخر میں سونا جڑا ہوا ہے۔ جس کے شوہر ملازم ہوں ان کا مقدر عمر بھر کی قید تنہائی ہے)

بیری کے درختوں پر بور آنا جہاں موسم کے سرسبز ہونے اور بہار کے آنے کی علامت ہے وہیں جنسی خواہشوں اور ضرورتوں کی جوالامکھی کی طرف بھی اشارہ ہے۔ جب کہ عمر کی قید والا مصرعہ جہاں قید تنہائی کے نتیجے میں جنم لینے والی خالصتاً ذاتی مایوسی کا مظہر ہے وہیں قومی سطح پر انگریزوں کی اجتماعی غلامی اور ظلم کی علامت بھی جس کی وجہ سے سب کی آزادی سلب ہو چکی ہے اس طرح انتظار کے کئی اشکال لوک گیتوں میں نظر آتے ہیں اگر یوں کہا جائے تو بے محل نہ ہوگا کہ سپاہی کی بیوی کے پاس پنجاب کی دھرتی سے منسلک انسانی انتظار کی تمام شبیہیں دکھائی دیتی ہیں۔ ہجر زدہ عورت کے جذبات کی بہترین عکاسی اس گیت میں دیکھنے کو ملتی ہے:

گڈی سنگھ گئی چھوی کر کے، انکھیاں رت انیاں

پاسے ڈھول دے منھ کر کے

(گاڑی تیزی کے ساتھ اسٹیشن سے دور چلی گئی ہے۔ میری آنکھیں خوں بار ہیں اور میں اشک چھپانے کے لیے محبوب سے پہلو چرا کر رو رہی ہوں)

اپنوں کی سلامتی کے لیے دعائیں مانگنا پنجابی لوک گیتوں کی روایت کا حصہ ہے جو ایک طرف پیار محبت اور عقائد کا حصہ ہے وہیں دوسری طرف خوف اور وہم سے پیدا شدہ بے بسی کا نتیجہ بھی:

کوئی بدلی تا وس نی گئی

رب رکھوالا تیرا، ساڈی جندڑی پردیس پئی

(بادل برس رہا ہے۔خدا تمہاری حفاظت کرے۔میرا شوہر پردیس میں ہے)

یہاں یہ ماہیا دیکھیے جس میں درد جدائی کے ساتھ ساتھ ایک پچھتاوا بھی نظر آتا ہے۔ یہاں جدائی روزی کمانے کے باعث ہوئی ہے۔نوکری کے بدلے میں ملنے والی جدائی اس کی توقع اور اندازہ سے زیادہ سخت اور بدصورت ہے:

کوئی کاٹھی گھوڑے دی، روزی رب دیندا،

نہیں سی خبر وچھوڑے دی

(گھوڑے پر زین ڈالی ہوئی ہے۔روزی تو خدا دیتا ہے۔مجھے اس جدائی کی کربنا کیوں کا علم نہیں تھا)

پنجابی لوک گیتوں میں زیادہ تر ذکر سسرالی رشتے کا ہوا ہے اور میکے کی بڑائی بیان کی گئی ہے۔ یہ عام طور سے دیکھا گیا ہے کہ عورت کو اپنے میکے سے زیادہ لگاؤ ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے بچوں کی تربیت بھی اس اعتبار سے کرتی ہے اور اس کا ذکر لوریوں میں بھی خوب ہوا ہے۔

ہجر زدہ عورتوں کے گیتوں میں خطوط کا ذکر بھی بہت اہمیت کا حامل ہے جس میں شوہر کی چھٹیوں کے نقوش واضح طور سے دیکھے جاسکتے ہیں۔اس زمانے میں خط ارسال کرنے کی سہولت نہیں تھی اس لیے اس طرح کے منظوم خطوط لوک گیتوں میں محفوظ ہو گئے ہیں۔لوک گیتوں کے ان خطوط کی بنیاد پر پنجابی کی شعری خطوط کی روایت باقاعدہ استوار ہوتی ہے۔

پیلا وے میرے پیلے نیڈ دیا، تیری ٹھنڈیا چھاواں

ڈھاب تیری دا گندھلا پانی، اتو بور ہٹاواں

(میرے میکے کے گاؤں کے پیپل، تیری چھاؤں بہت ٹھنڈی ہے۔تیرا پانی گندھلا ہے جس کے اوپر سے بور ہٹا رہی ہوں۔میری تمام سہیلیوں کی شادی ہو چکی ہے۔اب میں اپنے دل کا حال کسے سناؤں، میرے شوہر تو نے بیرنگ خطوط ارسال کرنے شروع کر دیے ہیں۔تو نے اب کون سی چھاؤنی میں ملازمت اختیار کی ہے)

جدائی کے خطوط کی ایک لمبی فہرست پنجابی لوک گیتوں میں موجود ہے جس میں آہ و فغاں واضح طور سے نظر آتی ہے۔سپاہیوں کی ناخواندہ بیویوں کو ہجر کے موسموں میں خطوط لکھوانے اور پڑھوانے میں

شدید مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور پھر خط لکھنے اور پڑھنے والے بسا اوقات ناخواندہ عورتوں کی مجبوری اور بے بسی کا فائدہ بھی اٹھانے لگتے ہیں۔ اس خط سے یہ نمایاں ہوتا ہے کہ موسم انسان کے خارجی اور باطنی کیفیات پر کیسے اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہ تمام خطوط جہاں خلوص و محبت، خواہشات اور انتظار کی کیفیات سے لبریز ہیں وہیں اس میں بے بسی محکومی، اور مظلومیت کی کہانی بھی اپنے تمام تر کرداروں سمیت آنکھوں کے سامنے رقصاں ہے۔

تنہائی اور بیوگی بظاہر الگ الگ چیزیں ہیں مگر دونوں میں ایک بڑا اشتراک محبوب کی جدائی کے تجربے کی یکسانیت ہے۔ تنہائی میں جدائی کے اختتام پر وصال کی امید ہوتی ہے جب کہ بیوگی میں عورت کبھی نہ ختم ہونے والی جدائی کا شکار ہوتی ہے، مگر اس گیت میں عورت کی کیفیت اپنے انتظار میں بیوگی جیسی جدائی کا سامنا ہے:

بصرے دی لام ٹٹ جائے، میں رنڈیوں سہاگن ہوواں

(بصرے کا لاؤ ولشکر تفرقہ اور تقسیم کا شکار ہو جائے۔ جنگ ختم ہو جائے اور میں شوہر کی واپسی پر بیوگی سے سہاگن بن جاؤں)

ان گیتوں کا ایک روپ اداسیوں اور پریشانیوں کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ان اداسیوں اور پریشانیوں کی کئی شکلیں ہیں۔ ان گیتوں میں ان پریشانیوں کا بھی ذکر ملتا ہے جوان کے شوہر پردیس میں برداشت کر رہے ہیں۔ پنجابی تہذیب وثقافت میں ایک فوجی کی پیشہ ورانہ زندگی کے حوالے سے ایک خاص قسم کی پریشانی اور خوف پایا جاتا ہے۔ جو آج تک قائم ہے۔ جس میں ان سے منسلک تمام پریشانیوں کا ذکر ملتا ہے۔ دشمنوں کی دشمنی کی وجہ سے اور پھر دشمنی کا بھرم قائم رکھنے کے لیے جانیں قربان کرنے والوں کی کہانی نہایت پراثر انداز میں بیان کی گئی ہے۔

پت ماواں دے لڑدے پار سمندراں توں

(ماؤں کے بیٹے سمندر پار جا کر جنگ کر رہے ہیں)

ایک پریشانی یہ بھی ہے جس کا ذکر ہجر زدہ عورتیں زندگی کے بارے میں کر رہی ہیں۔ وہ اس تنہائی کو عمر بھر کی قید سے تعبیر کر رہی ہیں۔ جو کالے پانی کی سزا سے کم نہیں۔

قیداں عمراں دیاں کنت جہاں دے نوکر

(عمر بھر کی قید ان کا مقدر بن جاتی ہے جن عورتوں کے شوہر پردیس میں ملازمت کر رہے ہیں)

گیتوں میں عرض، گزارش اور التجا کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔ یہ عرضداشت یا التجا، خط، پون اور کاگ یا پھر کھٹکتے ہوئے دل کے تاروں کے توسط سے کی گئی ہے۔ عرضداشت میں ایک قسم ایسی بھی ہے جس میں جنگ کو ختم کرانے اور اس بری لعنت سے محفوظ رہنے کی بات کہی گئی ہے۔ یہ وہ طاقتیں ہیں جو بالواسطہ یا بلاواسطہ جنگ کا حصہ ہیں۔

سے وکیھ نی نی جوانی میری، بھرتی توں پُت روک لے

(اری ساس تو میری جوانی کی طرف دیکھ اور اپنے بیٹے کو فوج میں بھرتی ہونے سے روک لے)

عرضداشتوں کے علاوہ ایک روپ التجاؤں کا بھی ہے جب کہ دونوں میں بہت فرق نہیں ہے۔ لیکن اتنا فرق ضرور ہے کہ التجاؤں کی باری عرضداشتوں کے بعد آتی ہے جو اپنے سسر سے التجا کرتے ہوئے کہتی ہے میرے شوہر کو جنگ پر جانے سے روک لے اور اس کی جگہ جیٹھ کو بھیج دے۔

اکثر گیتوں میں اپنے نیم جان ہونے، جدائی کے حسن کو گھن کی طرح کھانے، تنہائی کا روح کو گھائل کرنے اور حسن کے گلشن کی ویرانی کی بات بھی لوک گیتوں میں کہی گئی ہے۔

مٹیار کبھی کبھی مذہبی عقیدے کو ڈھال بنا کر جدائی سے دفاع کی کوشش کرتی ہے۔ عرضداشتوں، گزارشوں اور التجاؤں کا ایک رنگ یہ بھی ہے جس میں انا پسند عورت رحم کی اپیل کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

پنجابی عورتوں کی بہادری کے قصوں سے کون واقف نہیں ہے، اکثر لوک گیتوں میں اپنے دشمنوں کے لیے نفرت جھلکتی ہے، کبھی بالواسطہ تو کبھی بلاواسطہ انداز میں۔ پنجاب کی تاریخ بتاتی ہے کہ پنجابی کبھی حملہ آور نہیں ہوئے۔ یہ نہ ظلم کرتے ہیں اور نہ ہی ظلم برداشت کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں بعض گیت ایسے بھی ملتے ہیں جس میں دشمنوں کے لیے بددعائیں اور اپنوں کے لیے دعاؤں کے ساتھ ساتھ ان کی بہادری اور جاں بازی کی تعریف گیتوں میں باسلیقہ انداز میں کی گئی ہے۔

تیرا راج نہ فرنگیا رہنا، بھگت سنگھ کو ہ سُٹیا

(اے فرنگی اب تمہارا قبضہ باقی نہیں رہ سکتا کیوں کہ تم نے بھگت سنگھ کو بے دردی سے مار ڈالا اور اس کا خون رنگ لائے گا)

اپنوں کے لیے لوک گیتوں میں دعاؤں کے بھیگے الفاظ کے ساتھ ساتھ منتیں ماننا بھی صوفیائے

کرام کی زمین پنجاب کی روایت کا حصہ ہے جوان کے گیتوں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے اس میں کچھ گیت ایسے بھی ہیں جس میں فخر وغرور کی کیفیت پائی جاتی ہے۔کئی گیتوں میں تو دعا اور فخر کا اشتراک نظر آتا ہے۔ جنگ پر جانے والے ملک کی عزت کے رکھوالوں کو رخصت کرتے وقت عورت ایسے بول الاپتی ہے جو پنجابی عورتوں کے مزاج سے ہٹ کر دھرتی کے مجموعی رنگ وڈھنگ کو بھی اجاگر کرتے ہیں کہ پنجابیوں کو کسی قیمت پر شکست قبول نہیں۔

تمغے بہادری دے،آویں جیت کے گھراں نوں مترا

(اے میرے محبوب جنگ میں جواں مردی سے لڑنا اور بہادری کے صلہ میں تمغے جیت کر گھر لوٹنا)

انھیں جیت کے بدلے میں اپنے عزیز واقربا کی لاشیں پسند ہیں مگر جیتی جاگتی لاشیں نہیں۔

پنجابی لوک گیتوں میں دھرتی کی محبت کی کشش اتنی تیز ہے جو ہر رشتے کی محبت پر غالب آجاتی ہے۔ یہ ریت دنیا کے کسی بھی ملک میں ملے یا نہ ملے مگر پنجاب کی یہ ازلی ریت ہے۔اور کبھی کبھی نوجوانوں اور مٹیاروں کی جذباتیت سے لبریز عمر بھر اس روایت کو توڑنے کا باعث نہیں بن سکی۔

مینو دیس دی انکھ ونگارے، جان دے کوار گندے

(مجھے دیش کی انا اور حرمت جنگ میں شرکت کے لیے بلا رہی ہے۔ میری محبوبہ مجھے مت روک جانے دے)

گیتوں میں مغل بادشاہوں، راجوں، مہاراجوں سے نفرت کا اظہار کیا گیا ہے جس کا سبب بہ آسانی سمجھ میں آجاتا ہے اگر مغل اس لائق ہوتے تو کبھی دشمن اس ملک پر قابض نہیں ہوتا اور عوام کا چین وسکون برباد نہ ہوتا نفرت اور ناپسندیدگی کی بات اس گیت کے حوالے سے سنیں:

اوہ پنڈ کیہ وَسنے، جھتے مغلاں دی سرداری

(وہ گاؤں کس طرح آباد رہ سکتے ہیں جہاں مغل بادشاہوں کی حکومت ہو)

پنجابی لوک گیتوں کی ایک صنف سخن ''وین'' ہے۔ یوں تو لوک شاعری کی مختلف کتابوں میں بھی وین کے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں اس میں ایک ایک وین ایسی بھی ہے جو ماں کی تخلیق ہے اور بچوں کی لوریوں کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے۔ پیغام رساں کاگ کی جگہ پپیہے کا بولنا، سرخ دوپٹے کا چھننا، دریا کے

پانی کا رسنا، کالی کبوتر (جو پیامبری کی علامت ہے) کا گم ہو جانا ایک ایسی فضا کو لاتے ہیں جس میں کبھی نہ ختم ہونے والا انتظار، فریب اور وطن کے معاشی وسائل کے زیاں کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ یہاں تک کہ بچوں کی لوریوں میں بھی دشمن کے لیے نفرت دکھائی دیتی ہے۔

واوڑیاں سوں چلے،
انگریز پکھا جھلے، مس کھڈاوی آئی،
میرے بچے نوں نی نی آئی

(انگریز ہاتھ والے پنکھے سے ہوا کر رہا ہے اور میم میرے بچے کو کھلانے کے لیے آتی ہے اور میرے بچے کو نیند آرہی ہے) یعنی دھرتی کے بچوں کو اس وقت تک نیند نہیں آئے گی جب تک وہ فرنگی اور فرنگن کے بچے کو غلام نہیں بنا لیتے۔شیر سپاہی کے بہادری کے کارنامے، ان کے قصیدے اور تعریفیں بچوں کے گیتوں میں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ویسے تو بے شمار خوددار جواں مرد ہیں جن کی آپ بیتی لوک گیتوں میں جگہ نہ پاسکی۔

❐ Dr.Abdullah Imtiyaz Ahmad
Head, Department of Urdu
B-Wing, 1st Floor, Ranade Bhavan
University of Mumbai
Kalina, Santacruz, Mumbai
Mobile: 9869198168
Email: abdullahimteyaz4@mu.ac.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:277-290
Dr. Sayeed Ahmad, Urdu Safar Namon mein Asiai Tahzeeb-o-Saqafat ki Akkasi 1947 ke Baad

ڈاکٹر سعید احمد

اردو سفرناموں میں ایشیائی تہذیب وثقافت کی عکاسی (1947) کے بعد

سفر نامہ ایک وقیع ومعتبر صنف نثر ہے،سفر نامہ لکھنے کی اولین شرط سفر ہے۔سفر کو کہیں وسیلہ ظفر،تو کہیں زندگی کا استعارہ کہا گیا ہے،سفر روز اول سے ہی انسان کا مقدر رہا ہے کسی چیز کو جاننے کی خواہش انسانی فطرت میں داخل ہے،تلاش وجستجو وہ جبلی قوت ہے جو نسل انسانی کو تہذیب وتمدن کے ارتقائی سفر کو جاری رکھنے پر مجبور کرتی ہے۔سفر کی اہمیت کے پیش نظر مولانا ابوالکلام آزاد نے بجا فرمایا ہے:
''جو لوگ سفر نہیں کرتے وہ بسم اللہ کی گنبد میں رہتے ہیں اور ہم نے آدھا علم سفر سے حاصل کیا اور سفر کے مشاہدوں نے میری نگاہ کو وسعت دی۔'' جب انسان سفر کرتا ہے تو اسے دوسرے ملکوں کے رسم ورواج، طرز معاشرت،تعلیم وتربیت،تہذیب وتمدن، سیاسی اور انتظامی امور سے واقفیت ہوتی ہے انسانی زندگی میں سفر کی اہمیت ہر زمانے میں رہی ہے اس کے ذریعے وہ دوسری قوموں سے شناسائی حاصل کرتا ہے، سفر نامے صرف اس لیے اہم نہیں ہیں کہ اس میں کسی شخص کے سفر کی روداد یا کسی ملک کی تاریخی عمارتوں کا ذکر ملتا ہے،سفر نامے کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ سفر نامے اپنے عہد کے سیاسی، سماجی اور تہذیب وثقافت کے مرقع ہیں اگر ہم اس نقطۂ نظر سے اردو سفر ناموں کا مطالعہ کریں تو اس سے اقوام عالم کی سیاسی وسماجی،تہذیبی وثقافتی زندگی کو بہتر طریقے سے سمجھنے میں مدد ملے گی۔

یونان،مصر اور ہندستان دنیا کے قدیم ترین تہذیب وتمدن کے گہوارے ہیں ان ممالک میں ہزاروں سال قبل علم وفضل کا چرچا عام تھا لیکن سفر نامہ لکھنے کا آغاز کب ہوا اس کا قطعی ثبوت فراہم نہیں

ہوتا۔ دنیا میں قدیم ترین فن پارے سمیری زبان سے متعلق ہیں جس میں سفر کے احوال کو پس منظر کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ قدیم سیاحوں ، میگا ستھینز ، فاہیان، ہون سانگ کے سفری احوال سے اپنے ملک ہندستان کی تہذیب وتمدن سے واقفیت ہوتی ہے۔ظاہر ہے کہ یہاں کی تہذیب وثقافت غیر ملکی سیاحوں کے لیے دلچسپی کا سبب رہی ہے۔لہٰذا ہمیں قدیم سفرناموں میں ہندستانی تہذیب وثقافت کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں۔

چھٹی اور ساتویں صدی عیسوی کے درمیان مسلمانوں نے شام سے چین کی طرف تجارت اور علم کے حصول کے لیے سفر کرنا شروع کر دیا تھا اور اسی دوران عرب سیاحوں نے ہندستان کو توجہ کا مرکز بنایا، یہاں تک کہ نویں صدی عیسوی کے آتے آتے ہندستانی تہذیب وتمدن پر بہت سی کتابیں مرتب کی جانے لگیں۔ان سیاحوں میں ایک اہم نام بزرگ شہر یار کا ہے جس نے چوتھی صدی عیسوی میں ہندستانی تجربات ومشاہدات کو ''عجائب الہند'' کے نام سے رقم کیا،اس میں ہندستان بالخصوص جنوبی ہند اور گجرات کے حالات کو نہایت ہی بے باک انداز میں بیان کیا ہے۔عرب سیاحوں میں ایک اہم نام ابوریحان البیرونی کا بھی ہے۔973ء میں وسط ایشیا کے علاقہ میں پیدا ہوا اس نے اپنی شاہکار تصنیف ''کتاب الہند'' میں ہندستان کی تہذیب وتمدن یہاں کے رسم ورواج نیز ہندستان میں مختلف ذاتوں کے سماجی روابط کا ذکر بحسن وخوبی کیا ہے اس سفرنامے سے ہندستان ہی نہیں بلکہ ایشیا کے اکثر ممالک کی تہذیب وثقافت کا پتا چلتا ہے۔حکیم ناصر خسرو بلخی، نے 1045ء میں اپنے سفر کا آغاز کیا۔انہوں نے ایشیا کے مختلف ملکوں کی سیاحت کی اور خانۂ کعبہ کی زیارت کا شرف حاصل کیا۔اس کے علاوہ روم ومصر وشام، اندلس وغیرہ کے حالات کو تفصیل سے لکھا ہے،عرب سیاحوں میں ابن جبیر کو اس لیے بھی اہمیت حاصل ہے کہ ابن جبیر کے سفرناموں سے اکثر سیاحوں نے استفادہ کیا ہے ابن بطوطہ نے جگہ جگہ اپنے سفرنامے میں ابن جبیر کا حوالہ دیا ہے۔ابن جبیر نے سب سے پہلے ایشیا کے اکثر ممالک کی تہذیب وتمدن کو تفصیل سے پیش کیا ہے۔سفرنامے کی مختصر تاریخ کی وضاحت اس لیے محسوس ہوئی کہ مختلف زبانوں کے سفرناموں میں صرف تاریخ وجغرافیہ کا بیان نہیں ہے بلکہ ان قدیم سفرناموں میں اس دور کی سیاسی وسماجی، تہذیبی ومعاشرتی زندگی کے حقائق کو بھی بیان کیا گیا ہے۔

جہاں تک اردو سفرناموں کا تعلق ہے تو اس کی ابتدا انیسویں صدی میں یوسف خاں کمبل پوش

کی تخلیق ''عجائبات فرنگ'' سے ہوتی ہے یہ 1848ء میں لکھا گیا۔ انیسویں صدی میں اردو کے کئی نامور ادیبوں نے سفر نامے لکھے جس میں ایشیا کی تہذیب وثقافت کے علاوہ ان ادیبوں کے احساسات وجذبات کی ترجمانی ملتی ہے۔ ایسی مثالیں سر سید احمد خان کا سفر نامہ پنجاب، محمد حسین آزاد کا سیر ایران، وسط ایشیا کی سیر، مولانا شبلی نعمانی کا سفر نامہ روم ومصر وشام میں مل جائیں گی۔

ہندستان کی آزادی کے بعد جس طرح اردو ادب کا پورا منظر نامہ تبدیل ہوگیا اردو سفر نامہ بھی اچھوتا نہیں رہا۔ آزادی کے بعد اردو سفر نامہ نگار صرف تہذیب وثقافت اور مناظر فطرت پر اکتفا نہیں کر تے بلکہ وہ سفر نامے میں اپنی ذات کو بھی شامل کر لیتے ہیں جو حال کا موازانہ ماضی سے بھی کرتے ہیں اور کبھی کبھی ماضی کے تصورات میں گم ہو جاتے ہیں۔ آزادی کے بعد اردو کے اکثر سفر ناموں میں ایشائی تہذیب وثقافت کی عکاسی کی گئی تاہم ان تمام سفر ناموں پر گفتگو کرنا مشکل امر ہے اس لیے ہم نے اپنے مطالعے کو چند اہم اردو سفر ناموں تک محدود رکھا ہے، ان اہم سفر ناموں میں چلتے ہو تو چین کو چلیے، دنیا میرے آگے، جاپان چلو جاپان چلو، زمین اور فلک اور. نئے شہر پرانی بستیاں، ڈھائی ہفتہ پاکستان میں، اور ستمبر کا چاند قابل ذکر ہیں۔

چلتے ہو تو چین کو چلیے ابن انشا کا ایک اہم سفر نامہ ہے علاوہ ازیں ان کے دوسرے سفر نامے دنیا گول ہے، ابن بطوطہ کے تعاقب میں، آوارہ گرد کی ڈائری کو بھی اردو ادب میں غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی۔ چلتے ہو تو چین کو چلئے، 1967ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا اس سفر نامے کی مقبولیت کا عالم یہ تھا کہ چند ہی برسوں میں اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہو گئے، ابن انشا نے اردو میں غالباً پہلی بار ایشیا کے ایک اہم ملک چین کی تہذیب ومعاشرت کا بیان خوبصورت انداز میں کیا ہے اور ابن انشا اس ملک سے بے حد متاثر ہوئے ہیں اس ملک سے متاثر ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہاں قدیم ثقافتوں کے بیش بہا خزانے موجود ہیں۔ ابن انشا نے سفر نامے میں اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے کہ چین بہت محنت کش قوم ہے۔ اور چین کی خواتین بھی مردوں کی طرح کام کرتی ہیں وہ ہر میدان میں مردوں کے شانہ بشانہ کھڑی نظر آتی ہیں ابن انشا چین کی عورتوں کو کام کرتے دیکھ کر حیران وششدر ہو جاتے ہیں انہوں نے سفر نامے میں چینی عورتوں کا دیگر ممالک کی خواتین سے موازنہ کرنے میں تامل نہیں کیا ہے اور چین کے لوگوں کے صحت مند ہونے کا راز بتایا ہے۔ سفر نامہ نگار نے اپنے تجربے ومشاہدے کی بنیاد پر تمام جزئیات

کا بیان بہت ہی باریک بینی سے کیا ہے انہوں نے لکھا ہے:

''سارے چین میں کسی مرد یا عورت کو لاغر نہ پایا۔ ہسپتالوں میں بہت کم مریض ہوتے ہیں وارڈ کے وارڈ خالی پڑے رہتے ہیں کوئی بیمار ہو تو آئے عورتیں دوسرے بہت سے ملکوں میں کام کرتی ہیں لیکن چین کی طرح نہیں۔ کام کرنے میں عورت اور مرد کا کوئی فرق نہیں۔ عورتیں بھاری مشین چلاتی ہیں کاریں اور ٹرک چلاتی ہیں دکانیں اور کارخانے چلاتی ہیں کھیتوں میں ہل چلاتی ہیں سڑکیں بناتی ہیں اور سب سے بڑی بات یہ کہ بڑے بڑے بوجھ اٹھاتی اور کھینچتی ہیں چین کی ایک بات جو ہماری سمجھ میں نہیں آتی کہ ایک مرد یا عورت اتنا بوجھ کیسے کھینچ لیتی ہے جن کے لیے ہمارے یہاں گھوڑے کی ضرورت ہو۔'' 1ے

سفر نامہ ''چلتے ہو تو چین کو چلیے'' کے ذریعہ ابن انشا نے چین کی سماجی زندگی کے تعلق سے اہم اطلاعات بہم پہنچائی ہیں۔ ابن انشا نے چینیوں کی میزبانی کا ذکر نہایت خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ یہ سفر نامہ چین کے سیاسی وسماجی، تہذیبی وثقافتی زندگی کا غماز ہے۔ سفر نامہ نگار نے چین کے لوگوں کو زندگی کے ہر شعبہ میں بہتر پایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ چین کی تہذیب وثقافت سے متاثر نظر آتے ہیں یہ سفر نامہ اس اعتبار سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ ابن انشا نے چین کے لوگوں کی طرز زندگی، رہن سہن، بود وباش، کھانے پینے کے طور طریقے، غرض کہ تمام جزئیات کا موازنہ اپنے ملک سے کیا ہے، اور ابن انشا نے اپنے ملک کے کلچر پر طنز بھی کیا ہے جیسا کہ اس اقتباس سے پتا چلتا ہے:

''چین میں چار ہفتے کے قیام کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ وہاں آزادی کی سخت کمی ہے ہمارے ایک ساتھی جو اپنے ساتھ پان لے کر گئے تھے بار بار فرماتے تھے یہ کیسا ملک ہے جہاں سڑکوں پر تھوک بھی نہیں سکتے زیادہ دن یہاں رہنا پڑے تو زندگی حرام ہو جائے ایک اور بزرگ نے فرمایا کہ یہاں کوئی دیوار ایسی نظر نہیں آتی جہاں لکھا ہو کہ یہاں پیشاب کرنا منع ہے جو اس امر کا بلیغ اشارہ ہوتا ہے کہ تشریف لائیے آپ کی حوائج ضروریہ اور غیر ضروریہ کے لیے اس سے بہتر جگہ نہیں ہے۔'' 2ے

''سفر نامہ چلتے ہو تو چین کو چلیے'' چین کی تہذیبی وثقافتی زندگی کا عکاس ہے غالباً اردو کا پہلا سفر نامہ ہے جس میں چین کی تہذیبی و معاشرتی زندگی کو بہت ہی بے باکی اور تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ ابن انشا چینیوں کی طرز زندگی نیز یہاں کی قدیم ترین تہذیبوں اور ثقافتوں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

جمیل الدین عالی نے اپنے سفرنامے ''دنیا مرے آگے'' میں ایشیا کے کئی ممالک کی تہذیب وثقافت کو چابک دستی سے بیان کیا ہے۔ ''دنیا میرے آگے میں'' ایران، عراق، لبنان وغیرہ کی سفری روداد کا بیان ہے۔ اس سفرنامے کی اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ چند ہی سالوں میں اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے اس لیے آزادی کے بعد کے سفرناموں میں اس سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ جمیل الدین عالی ایک حقیقی سیاح کی طرح کسی ایک مقام پر مستقل ٹھہرنے کے بجائے آگے بڑھتے جاتے ہیں آج عراق میں ہیں تو کل ایران میں تو پرسوں مصر میں۔ جمیل الدین عالی نے ایران کی تہذیب و معاشرت کو اتنی بے باکی سے بیان کیا ہے کہ ان پر الزام عائد ہوا کہ انہوں نے ایران کی تہذیب و معاشرت کے بیان میں متعصّبانہ رویہ اختیار کیا ہے۔ جمیل الدین عالی نے ایران کے سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی زندگی پر طنز بھی کیا ہے۔ ایک جگہ لکھا کہ:

> ''مرد سوٹوں اور خواتین اسکٹ پہنے ہوئے، کیا مجال ہے مصور چغتائی صاحب کا پیش کردہ ایرانی لباس کہیں نظر آیا ہو'' 3

لیکن یہی جمیل الدین عالی عراق پہنچ کر جذباتی ہوجاتے ہیں اور عراق کے ماضی کی پوری تاریخ، تہذیب وثقافت ان کے نظروں کی سامنے آجاتی ہے۔ وہ اپنے ماضی کے نقوش کی تلاش میں مصروف نظر آتے ہیں جو انہوں نے اسلامی تاریخ کی کتابوں میں پڑھا تھا، اس سرزمین پر کھڑے ہو کر خلیفہ منصور عباس پر کوفہ میں باغیانہ حملے اور اسی طرح واقعات کربلا کو یاد کر کے ان کی آنکھیں نم ہو جاتی ہیں۔ اس سیاح کی خوبی یہ ہے کہ ماضی کی نوحہ کرنے کے باوجود حال کو نظر انداز نہیں کرتا وہ اپنے جذبات واحساسات اور مشاہدات میں قاری کو شریک کر لیتے ہیں۔ جمیل الدین عالی نے سفرنامے میں لبنان ومصر کی تاریخ وتہذیب اور ثقافت کا جائزہ بہت ہی باریک بینی سے لیا ہے۔ مصر جس کی شناخت اس کی قدیم تاریخ اور تہذیب سے کی جاتی ہے اس کے تعلق سے لکھا ہے کہ:

> ''ارے بھائی کہاں تک اس سرزمین کی خاک چھانو گے یہ تو سات ہزار برس کی

کہانی ہے جس کے لیے کم از کم سات برس پڑھنے اور دیکھنے اور سات برس لکھنے
کو درکار ہیں، یہ وہ ملک ہے جہاں منظّم انسانی سوسائٹی کے نشانات ساڑھے
چار ہزار برس قبل مسیح سے ملتے ہیں یہاں صرف سکندر اعظم تک یعنی ۳۳۲ قبل
مسیح تک 311 خاندانوں کی حکمرانی رہی ۔ جن کے حیرت انگیز واقعات ،
عمارات، فنون لطیفہ اور قوانین ملک کے ان گنت آثار و شواہد موجود ہیں اور پھر
اس کے بعد کی کہانیاں ہیں۔'' 4

اس سفر نامے میں عالی نے بیروت، قسطنطنیہ کی تہذیب و تمدن، تعلیم و تعلم، خانقاہ، سیر گاہ اور معاشرت وغیرہ پر بھر پور روشنی ڈالی ہے اور انہوں نے دورانِ سفر ان کی تہذیب و معاشرت پر گہری نظر رکھی ہے۔اس وجہ سے ایشیا کی تہذیب و معاشرت کے تعلق سے اس کی انفرادیت مسلم ہے۔

اردو زبان میں جاپان کے تعلق سے کئی سفر نامے لکھے گئے آزادی کے بعد جاپان کے تعلق سے لکھے جانے والے اہم سفر ناموں میں ''جاپان چلو جاپان چلو''، ''سات سمندر پار'' اور ''ستمبر کا چاند'' اہم ہیں مجتبیٰ حسین نے اپنے سفر نامے ''جاپان چلو جاپان چلو'' میں جاپان کے تعلق سے اپنے تجربات و مشاہدات کو قلم بند کیا ہے، مجتبیٰ حسین نے جاپان کا سفر 1980ء کے اواخر میں کیا تھا اور سفر کی واپسی پر سفر نامہ، جاپان چلو جاپان چلو لکھ کر کتابی شکل میں شائع کرایا اس سے اردو سفر نامہ نگاری کے میدان میں شہرت حاصل کی اس سفر نامہ کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کو جاپان کی زبان میں بھی منتقل کیا گیا۔

اس سفر نامہ کی اہمیت صرف اس لیے نہیں ہے کہ یہ مجتبیٰ حسین کا مزاحیہ سفر نامہ ہے مجتبیٰ حسین کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے جاپان کی تہذیب و ثقافت کو بالکل ہی الگ اور منفرد لہجے میں پیش کیا ہے، مجتبیٰ حسین نے جاپان میں ۳۵ دنوں کے قیام کے دوران، متعدد مقامات کی سیاحت کی اس سفر نامے کے مطالعہ سے جاپان کی تہذیب و ثقافت صنعتی ترقی ادب و آرٹ سے کافی حد تک واقفیت ہوتی ہے انہوں نے جاپانیوں کی مہمان نوازی، ان کے عادات و اطوار، رہن سہن، بود و باش، طور طریقے، نیز ان کی تہذیبی و معاشرتی زندگی کے رموز و نکات کو بحسن و خوبی بیان کیا ہے۔ایک جگہ لکھا کہ:

''جاپانیوں کی تہذیب کے بارے میں اگر ہم لکھنے پر آئیں تو دفتر کے دفتر لکھ

سکتے ہیں۔لہٰذا ہمارے تھوڑا لکھے کو بہت جانیے۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ دنیا بھر میں یہی وہ واحد قوم ہے جس نے مشینوں سے رشتہ جوڑنے کے باوجود اپنی تہذیب کے دامن کو ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔سارا جاپان صبح سے لے کر رات تک مشینوں اور اپنی تہذیب کے درمیان ایک خوشگوار ہم آہنگی پیدا کرنے میں مصروف رہتا ہے اور بالکل نہیں تھکتا،ثبوت اس کا یہ ہے کہ ایک جاپانی اپنی زندگی میں جتنے شکریے ادا کرتا ہے وہ ہم چار جنم میں ادا نہیں کر سکتے۔'' 5

مجتبیٰ حسین نے اس سفرنامے میں جاپانیوں کے کھانے پینے کے طور طریقے اور میز پہ کھانے کی چیزوں سے زیادہ پھول پتوں کی موجودگی کا ذکر بڑے خوبصورت انداز میں کیا ہے۔مجتبیٰ حسین نے ان کی طرز زندگی کی تمام جزئیات،اور جدید ٹیکنالوجی کی ترقیات کو دیکھ کر حیران ہو جاتے ہیں جاپانی ٹرینوں کی رفتار،وہاں کی ٹرینوں کی صفائی ستھرائی،اور ٹرینوں کا وقت متعینہ پر اپنی منزل پر پہنچنا،سفرنامہ نگار کو حیرت واستعجاب میں ڈال دیتا ہے،مجتبیٰ حسین نے جاپانی عوام کے رہن سہن طرز معاشرت واخلاق وکردار تعلیم وتعلم کا نقشہ بہت دلچسپ پیرائے میں کھینچا ہے،مجتبیٰ حسین کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنے ملک (ہندستان) کے حالات وخصائل کا موازنہ جاپان جیسے ترقی یافتہ ملک سے بڑے پر لطف انداز میں کیا ہے اس ضمن میں ایک اقتباس دیکھیے:

''جاپان کی ریل گاڑیاں دنیا کی ترقی یافتہ ریل گاڑیاں سمجھی جاتی ہیں پھر بھی ہماری ریل گاڑیوں کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ ہماری ریل گاڑیوں میں جو سہولتیں دستیاب ہیں وہ جاپانی ریل گاڑیوں میں ہرگز نہیں ہیں مثال کے طور پر ہم اپنے وطن کی ریل گاڑیوں میں اکثر دروازے سے لگے ہوئے ڈانڈے سے سفر کرتے ہیں بڑا لطف آتا ہے یہ سہولت جاپانی ریل گاڑیوں میں بالکل نہیں ہے۔ پھر جاپانی ٹرینوں کے مسافر بھی بڑے بداخلاق ہوتے ہیں کسی سے کوئی بات نہیں کرتے۔ بھلا یہ بھی کوئی سفر کرنے کا طریقہ ہوا ہم جاپانی ٹرینوں میں پچھلے ایک مہینے سے سفر کر رہے ہیں کسی مسافر نے پلٹ کر یہ نہ پوچھا میاں کہاں رہتے ہو؟ بال بچے کتنے ہیں؟ کتنے بچوں کی شادیاں ہو چکی ہیں۔آپ

کے شہر میں پیاز کا کیا بھاؤ ہے؟ آلو کے کیا دام ہیں؟ پرنس چارلس کی شادی کب ہونے والی ہے؟ تیسری عالمی جنگ کب ہوگی؟ وغیرہ وغیرہ۔ جاپانی لوگ ٹرین میں سفر کرتے وقت مون برت رکھ لیتے ہیں پلیٹ فارم پر کھڑے کھڑے کتابیں پڑھتے رہتے ہیں۔ اور ٹرین آتی ہے تو کتاب میں انگلی رکھ کر ٹرین میں گھس جاتے ہیں اور سیٹ پر بیٹھتے ہی پھر کتاب پڑھنا شروع کر دیتے ہیں مجھے محسوس ہوا جیسے ہم کسی لائبریری میں بیٹھے ہیں اور لائبریری کے نیچے پہیے لگا دیے گئے ہیں۔'' 6

اس اقتباس سے جاپانیوں کی ترقی کے اسباب کا اندازہ ہوتا ہے اور یہ قوم تعلیم و تربیت میں دوسرے ممالک بالخصوص ہندستان سے کس قدر مختلف ہے یہ بھی معلوم ہوتا ہے۔

جاپان کے تعلق سے قرۃ العین حیدر کا سفر نامہ ''ستمبر کا چاند'' منفر نوعیت کا حامل ہے اس سفر نامے میں قرۃ العین حیدر نے جاپانیوں کی طرز زندگی ان کے رہن سہن کھانے پینے کے طور طریقے، نیز ان کے اخلاقی اقدار کو بحسن وخوبی بیان کیا ہے قرۃ العین حیدر جاپان کی بعض خوبیوں سے بے حد متاثر ہوئی تھیں۔ اور ان کا یہ سفر نامہ ''ستمبر کا چاند'' جاپان کی تہذیب و معاشرت کا عکاس ہے۔ قرۃ العین حیدر نے جاپانیوں کی طرز زندگی کو بہت قریب سے دیکھا۔ اور اعتراف کیا کہ یہ بہت محنت کش قوم ہے اور بہت ہی ایماندار ہے ان کے یہاں چھل کپٹ نہیں ہے قرۃ العین حیدر کا ماننا ہے کہ یہ لوگ اپنے لکڑی کے مکانوں میں رہ کر خوش ہیں ان کی ایمانداری دیانتداری کا عالم یہ ہے کہ یہ لوگ صدیوں سے ایسے لکڑی کے مکانوں میں رہتے ہیں جن مکانوں کی دیواریں بہت پتلی ہوتی ہیں اور ان میں دروازے بھی نہیں ہوتے پھر بھی ان کے یہاں چوریاں نہیں ہوتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر بھی جاپانیوں کے کھانے پینے کے عادات و اطوار اور ان کی مہمان نوازی سے متاثر نظر آتی ہیں اور ان کی مہمان نوازی کے تکلفات کو دیکھ کر ان کی تعریف کرتی ہیں اور ان کی رسم چائے کے تعلق سے اپنے تجربات کا بیان ان الفاظ میں کرتی ہیں:

''ابھی کلایمکس باقی تھی وہی لڑکیاں دوبارہ نمودار ہوتی ہیں ہمارے سامنے آ کر سجدے میں گریں ایک چینی پیالے میں ایک ہرے رنگ کا گاڑھا سا جوشاندہ سامنے رکھا۔ دوبارہ سجدہ کیا ہم بھی جھکے وہ واپس ہوگئیں میں نے مادام دادیا سے

چسکے سے پوچھا اب کیا ہوگا؟ اسے پی جاؤ اور کیا ہوگا منہ ہرگز نہ بنانا۔مگر یہ کیا شئے
ہے خیر ابھی چائے آتی ہوگی۔ اس سے حلق صاف ہوجائے گا۔ ارے یہی تو
چائے ہے'' کملانے مری ہوئی آواز میں کہا اب کچھ نہیں ہوسکتا پوری پینی پڑے
گی۔ایک بوند بھی پیالے میں نہ چھوڑنا ورنہ انتہائی بداخلاقی سمجھی جائے گی۔'' 7

جاپان کے تعلق سے جتنے بھی اردو سفرنامے لکھے گئے اکثر سیاحوں نے جاپانی رسم چائے نوشی کا تذکرہ کیا ہے اختر ریاض بھی اپنے سفرنامے ''سات سمندر پار'' میں جاپانیوں کی چائے نوشی کے طور طریقے کو دیکھ کر حیران ہوئی نظر آتی ہیں ان کے چائے نوشی کے طریقے کو کئی صفحات میں قلم بند کیا ہے۔ اور اپنی مخصوص زبان واسلوب سے قاری کو متاثر بھی کیا ہے ایک جگہ لکھتی ہیں:

''جاپانی رسم چائے ملاحظہ ہو اول تو چائے ایک رسم ہے جو مشروبات میں
اتفاقاً شامل ہوگئی ہے سولھویں صدی میں اس کے بنانے، بانٹنے اور پینے کے
باقاعدہ قانون اور اصول لکھے گئے تھے اور اگر وہ قواعد پڑھیے تو آنکھیں گھوم کر
کیتلی پر......رگ وید کے منتر دہرانے آسان ہیں لیکن اس رسم چائے کے
اصول یادرکھنے مشکل۔'' 8

اختر ریاض الدین کا سفرنامہ سات سمندر پار جاپان کی تہذیبی ومعاشرتی زندگی کا ترجمان ہے اختر ریاض ٹوکیو کی خوبصورتی اور وہاں کی تہذیب وثقافت کو اپنے مخصوص لہجے میں بیان کرتی ہیں مشرقی تہذیب کی پروردہ ہونے کے ناطے وہاں کی تمام چیزوں کو مشرقی تہذیب کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے اور ایک مشرقی عورت ہونے کے باوجود بھی جاپان کی گیسا خانوں کا بیان بے باک انداز میں کرتی ہیں اور جاپان میں مرد عورتوں پر کس طرح حاوی ہیں اور ایک عورت اپنے خاوند کو خوش رکھنے کے لیے کیا نہیں کرتی ہے بیگم اختر ریاض نے جاپان کے اس کلچر پر بے حد افسوس کا اظہار بھی کیا ہے اختر ریاض کا ماننا ہے کہ جاپان میں مرد کے لیے بہت سے عیش وآرام ہیں اور عورتوں کے جذبات واحساسات کا خیال ہی نہیں کیا جاتا ہے۔انہوں نے جاپان کے اسی کلچر پر اپنے ردعمل کا اظہار یوں کیا ہے:

''جاپان خاص الخاص مردوں کا ملک ہے اس میں خدا نہ کرے کہ کبھی عورت پیدا
ہوتی۔زندگی کے سارے عیش مردذات کے لیے مخصوص ہیں اسلام نے مرد کو مجازی

خداہی کہہ کر چھوڑ دیا جاپان میں اس خدائے مجازی کی پرستش ہوتی ہے۔'' 9

اختر ریاض الدین نے ''سات سمندر پار'' میں اپنے تجربات ومشاہدات کا بیان دلچسپ انداز میں کیا ہے اور جاپان کے سیاسی ومعاشرتی حالات کا جائزہ بھی لیا ہے۔اس سے جاپان کی تہذیب ومعاشرت کی نقاب کشائی ہوتی ہے، آزادی کے بعد جن اردو سفرناموں میں ایشیائی تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے ان سفرناموں میں ایک اہم سفرنامہ ''مزید آوارگی'' ہے جاوید دانش اپنے اولین سفرنامہ آوارگی میں یورپ وامریکہ کی تہذیب وثقافت بیان کر چکے تھے، ان کا دوسرا سفرنامہ ''مزید آوارگی'' ایشیا کے بعض مما لک جاپان ، ہانگ کانگ ، بنکاک ، کی روداد سفر کا بیان ہے، جاوید دانش نے ان ایشیائی مما لک کے مذہبی عقائد، حب الوطنی ، وطن اور قوم کے باہمی رشتوں کا تجزیہ بھی کیا ہے سفرنامے میں جاپانیوں کی تہذیبی وثقافتی اورادبی روایات کا ذکر تفصیل سے موجود ہے اس سفرنامہ کی ایک خوبی یہ ہے کہ انہوں نے جاپانیوں کی تہذیب وثقافت کا موازنہ یورپ وامریکہ کی تہذیب وثقافت سے کرنے میں تامل نہیں کیا ہے۔

''مزید آوارگی'' کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ جاوید دانش نے دورانِ سفر مختلف مقامات اور مناظر کو ایک حقیقی سیاح کی آنکھ سے دیکھا ہے ان کو جزئیات نگاری کے بیان پر عبور حاصل ہے انہوں نے شہر ٹوکیو کی تمام اونچی عمارتوں اور آرٹ بلڈنگ ، کبو پلازہ ، اورایست گارڈن کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔اس کے علاوہ ریڈیو جاپان ، براڈ کاسٹنگ ، سیٹ ورآ لوگ گیت پبلک بوتھ پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔جاوید دانش ڈراما نگار بھی ہیں اس لیے انہوں نے دوران سفر بہت سے ڈراموں کو دیکھا اور جو کچھ دیکھا اپنے عینی مشاہدے کو صفحۂ قرطاس پر بکھیرنے کی کوشش کی ہے جاوید دانش کا یہ سفرنامہ بنکاک کی تاریخ وتہذیب ، مذہب وعقائد اوران کی معاشی ومعاشرتی زندگی کا عکاس ہے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''یہاں زندگی کا رنگ بالکل مختلف تھا۔ ہرے بھرے سبز کھیت حد نگاہ تک پھیلے ہوئے تھے۔ دھان کے کھیتوں میں بھینس لگا کر ہل جوتا جارہا تھا تنگوں والی ٹوپی اوڑھے اور تہبند لپیٹے پست قد تھائی عورتیں کھیت میں بھی کام کررہی تھیں۔ کاشتکاری تھائی لوگوں کا سب سب بڑا ذریعہ معاش ہے مگر پیٹ بڑا بدکار ہے بابا! تھائی لوگوں سے مساج بھی کراتا ہے اور قسم کے سیاہ سفید کی اجازت بھی دے دیتا ہے۔'' 10

ازبکستان کے تعلق سے قمر رئیس ایک سفرنامہ ازبکستان انقلاب سے انقلاب تک ہے لیکن اس سفرنامے میں ازبکستان کی تہذیب و معاشرت کا ذکر کم کم ملتا ہے اس سفرنامے میں سفرنامہ نگار کی ذاتی زندگی کا عکس نمایاں ہے۔

ہندو پاک کے تناظر میں بہت سے اردو سفرنامے لکھنے گئے ان تمام سفرناموں کا ذکر کر کے ایک فہرست تیار کرنا ہمارا مقصد نہیں ہے لیکن کچھ سفرنامے ایسے ہیں جس میں برصغیر کی سیاسی و سماجی، تہذیبی وثقافتی زندگی کی تصویر کی عکاسی کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ برصغیر تہذیبی و معاشرتی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ اور برصغیر نے ہر دور کے سیاحوں کو اپنی تمدنی وتہذیبی میراث، مناظر اشیا اشخاص و مقامات کی طرف متوجہ کیا، ہندستان کی آزادی کے بعد ہندو پاک کے ادیبوں نے ایک دوسرے ملک کا سفر کیا اور اپنے تجربات و مشاہدات کو سفرنامے کی شکل میں پیش کیا ہے ان سفرناموں میں ہندو پاک کی تہذیب وثقافت کے ساتھ سفرنامہ نگاری کی ذاتی زندگی کا عکس نمایاں ہے دونوں ملکوں کے سفرنامہ نگاروں نے ماضی کے نقوش کی تلاش کرنے کی سعی کی ہے اور انہی روایتی تہذیبی وثقافتی جڑوں کو قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ مولانا عبدالماجد دریا آبادی کے سفرنامہ ''ڈھائی ہفتہ پاکستان میں'' میں تقسیم ہند کی وجہ سے ہماری مشترکہ تہذیب کے ٹوٹنے اور بکھرنے کے مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔ تقسیم ہند کا المیہ سفر کے دوران ان کے دل و دماغ پر چھایا ہوا ہے، مولانا کا ماننا تھا تقسیم کی وجہ سے دونوں ملکوں کو بہت نقصان پہنچا ہے۔ مولانا عبدالماجد دریا آبادی نے اس سفرنامے میں صرف تقسیم ہند کی صورت حال کے بیان پر اکتفا نہیں کیا ہے انہوں نے پاکستان کے اہم شہروں کا باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے اور ماضی سے ان کے شہروں کا تہذیبی وثقافتی اعتبار سے کیا رشتہ ہے اس کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے مولانا سرزمین سندھ پہنچ کر ہندستان کی نوسو سال پرانی تاریخ وتہذیب میں کھو جاتے ہیں اور اپنے لاشعور میں چھپے ہوئے خیالات کو الفاظ کے پیکر میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''ہر بڑے اسٹیشن پر ان علاقوں میں امت کی نوسو سال پرانی تاریخ کا دفتر گویا دماغ کے سامنے کھل جاتا ہے سندھ میں مسلمانوں نے یوں پہلا قدم رکھا ہوگا اجنبی ملک میں اجنبی سرزمین میں کیسی کیسی دقتیں اٹھائی ہوں گی کیا کیا مجاہدے کیے ہوں گے صبر و ہمت کے امتحانات کیسے کیسے دیے ہوں گے، دریائے سندھ

کوعبور کیا ہوگا پنجاب پر رفتہ رفتہ یوں قبضہ کیا ہوگا آہستہ آہستہ سارے علاقہ پر یوں پھیلتے گئے ہوں گے، کتنوں نے جام شہادت یہیں پیا ہوگا کتنے زندہ سلامت آگے بڑھے ہوں گے کس دل وجگر کے انسان تھے اذان کی پہلی آواز اس سرزمین پر بلند کی ہوگی'' 11

انتظار حسین نے سفرنامے ''زمین اور فلک اور''، ''نئے شہر پرانی بستیاں'' میں مختلف اوقات کے اسفار کی روداد کو کتابی شکل میں پیش کیا ہے ان کے دونوں سفرناموں میں ہندستان کی تہذیبی ومعاشرتی زندگی کے ساتھ تقسیم سے قبل کے ہندستان اوراس کے بعد کے ہندستان کا تہذیبی اور ادبی نقطہ نظر سے موازانہ کیا گیا ہے اور تقسیم کے بعد والا ہندستان ان کو اس لیے نہیں بھاتا کہ ان کی نظر میں اب ہندستانی مشترکہ تہذیب کا زوال ہو گیا ہے اور انتظار حسین جب بھی ہندستان کا سفر کرتے ہیں تو ان کا ماضی آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے ایسا ماضی جو حالیہ تہذیب سے میل نہیں کھاتا ہے۔ انتظار حسین کا دوسرا سفرنامہ نئے شہر پرانی بستیاں جو پہلی بار 1999ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا اس سفرنامے میں ایشیا کے تین ممالک نیپال، ایران اور ہندستان کی سفری روداد کا بیان ہے اس سفرنامے کے مطالعہ سے ان ملکوں کی تہذیب وثقافت پر روشنی پڑتی ہے سفرنامہ نگار نے ہندستان کے خاص شہروں حیدرآباد میسور، کلکتہ، بنگلور اور دہلی کی تہذیبی ومعاشرتی جڑوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے نئے شہر پرانی بستیاں میں انتظار حسین نے نیپال بالخصوص کاٹھمنڈو کے تاثرات سفر کو بیان کیا ہے انہوں نے نیپال کے لوگوں کے مذہبی عقائد رسم ورواج، ان کے کھانے پینے کے عادات واطوار، طرز رہائش و بود باش پر سیر حاسل گفتگو کی ہے انہوں نے نیپال کی تہذیبی وتمدنی زندگی کو اپنے تجربات ومشاہدات کی روشنی میں دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے اور نیپال کے مندروں کے تعلق سے لکھا کہ:

''ان مندروں میں عجیب عجیب شکلیں نظر آرہی ہیں بعض سیدھی سادی کسی پرند چرند، یادرندے کی شکل، بعض شکلیں ایسی ہیں کہ ایک شکل میں کئی کئی جانوروں کی شکلیں سیر وشکر ہوگئی ہیں۔ کسی کسی مندر کے صدر دروازے پر پاسبانی کرتے شیر بھی ایسے نظر آئے ہیں جیسے خالی شیر نہٰں ہیں خالی شیر شیرنی ہوتے تو ان کے جنسی اعضا ایسے نہ ہوتے کہ اچھے خاصے مرد عورت نظر آرہے ہیں خیر ان شیر

شیرنی کو چھوڑیے جو شیر شیرنی بھی ہیں اور مرد وعورت بھی'' 12؎

آزادی کے بعد ہندوپاک کے تناظر میں بہت سے سفرنامے لکھے گئے ہندستان کے بالمقابل پاکستانی اردو ادیبوں نے زیادہ سفرنامہ لکھنا پسند کیا لیکن کچھ پاکستانی ادیبوں نے ہندستان کے تعلق سے متعصّبانہ رویہ بھی اختیار کیا ہے لیکن اکثر سفرنامہ نگاروں کے یہاں ناسٹلجیائی کیفیت پائی جاتی ہے۔اور وہ اپنے ماضی کے اٹوٹ رشتے سے چھٹکارا حاصل نہیں کرپاتے ہیں اس لیے انہوں نے آزادی سے قبل والے ہندستان اور بعد والے ہندستان میں تہذیب ومعاشرت کے تعلق سے زیادہ فرق محسوس کرتے ہیں اور رام لعل بھی تقسیم ہند کے زمانے میں پاکستان سے ہندستان آئے اور انہوں نے ہندستان سے پاکستان کا سفر کیا اور اپنے سفر کے مشاہدات وتجربات کو زرد پتوں کی بہار کے نام سے قلم بند کیا اور ان کا یہ سفرنامہ ماضی کا کرب بن کر سامنے آیا اس پورے سفرنامہ میں ماضی ان کا پیچھا کرتا نظر آتا ہے اس سفرنامہ کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ انسان کو اپنے وطن اور اپنی مٹی سے کتنی محبت ہوتی ہے اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے کسی اور ملک میں شہریت مل جانے سے وہ اپنے وطن کو نہیں بھول پاتا ہے جہاں اس کے آباء واجداد مدفون ہوں جہاں زندگی کا ایک اہم حصہ گزارا ہو۔رام لعل کے سفرنامے کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے اپنی کتنی تمناؤں کو توڑ کر پاکستان سے ہندستان ہجرت کی ہوگی اس طرح سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ آزادی کے بعد برصغیر کے ادیبوں نے جو ہندوپاک سے ہجرت کر کے ایک دوسرے ملک میں آئے تھے ان کے سفرناموں میں ناسٹلجیا کا درآنا فطری ہے اور ان سفرنامہ نگاروں نے تہذیب وثقافت پر زور اس لیے نہیں دیا کہ دونوں ملکوں کی تہذیب وثقافت میں زیادہ فرق نہیں ہے ان سفرناموں میں ہمیں ہندستانی مشترکہ تہذیب کے ٹوٹنے کا المیہ زیادہ نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

1. ابن انشا، چلتے ہوتو چین کو چلیے ،ادبی دنیا اردو بازار دہلی، 1979، ص68
2. ایضاً ص43
3. جمیل الدین عالی، دنیا میرے آگے، غلام علی پرنٹرز اشرفیہ پارک، فیروز پور روڈ، لاہور 1975، ص25
4. ایضاً ص133

5. مجتبیٰ حسین، جاپان چلو جاپان چلو، حسامی بک ڈپو، مچھلی کمان حیدرآباد، طبع اول 1983، ص82-83

6. ایضاً ص102-103

7. قرۃ العین حیدر، ستمبر کا چاند

8. اختر ریاض، سات سمندر پار، بختیار پرنٹرز لاہور 1989، ص27

9. ایضاً، ص17

10. جاوید دانش، مزید آوارگی، پرنٹ ویل آفسیٹ، 38 میکلوڈ اسٹریٹ کلکتہ، اشاعت اول، ص225

11. عبدالماجد دریا آبادی، ڈھائی ہفتہ پاکستان میں، یونائیٹڈ انڈیا، نظیر آباد لکھنو 1955، ص47

12. انتظار حسین، نئے شہر پرانی بستیاں، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور 1999، ص138-139

❐ Dr. Sayeed Ahmad
Assistant Professor
Departmen of Urdu
Aliah Univesity, Park Circus Campus, Kolkata
Mobile: 8448370353
Email:sayeedkhanjnu@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:291-304
Dr. Anjum Parveen, Baig Ehsas ke Afsanvi Ehsasat

ڈاکٹر انجم پروین

بیگ احساس کے افسانوی احساسات

بیگ احساس کا تعلق ستر کے دہے سے ہے۔اس دور کو ادب میں جدیدیت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ وہ دور تھا جس میں زیادہ تر تجریدی، علامتی اور استعارتی افسانے لکھے گئے، جس کے تحت اردو افسانے میں ایک نیا رجحان در آیا۔ بیشتر افسانہ نگاروں نے پلاٹ کی منطقی ترتیب، کردار سازی، کلائمکس اور افسانے کے کہانی پن وغیرہ کی باقاعدہ پابندی اور غیر متوقع اختتامیہ سے پہلوتہی کرتے ہوئے ایسے افسانے تخلیق کیے جو روایتی تکنیکی گرفت سے اکثر آزاد ہوتے تھے۔مثلاً اگر پلاٹ کے متعلق گفتگو کی جائے تو اس دور میں ایسے پلاٹ تشکیل دیے گئے جو بے جوڑ اور غیر مربوط ہوتے تھے۔ ایسے پلاٹ بالخصوص ان افسانوں میں دیکھے جاسکتے ہیں جن میں شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کو برتا گیا ہو۔حال آں کہ اس کا آغاز منٹو کے افسانے ''پھندنے'' اور کرشن چندر کے ''غالیچہ'' سے ہو چکا تھا۔اس عہد میں ایسے افسانے بھی لکھے گئے جو انٹی اسٹوری یا قصہ پن کی مکمل نفی تو نہیں کرتے لیکن ان میں مختلف کرداروں کے گرد تشکیل پانے والے چھوٹے چھوٹے قصوں کی مدد سے مرکزی قصے کو تحرک حاصل ہوتا ہے اور پھر کوئی ایک تاثر افسانے کی کلید ثابت ہوتا ہے۔زندگی کے کسی ایک رخ، واقعہ اور پہلو کے بجائے متعدد وقوعوں اور پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے افسانے بھی اسی دور کی پیداوار ہیں، جو اپنی وسعت پذیری کا احساس دلاتے ہیں۔اس دور میں کچھ افسانے ایسے بھی سامنے آئے جن میں ایک کردار کے بجائے متعدد کرداروں کی ذہنی و نفسیاتی کیفیات کے متخالف و موافق امتزاج سے کائنات، زندگی، معاشرے اور انسانی فطرت کے گہرے رموز کو بے نقاب کرتے ہیں۔

البتہ اس عہد کے بیشتر افسانوں کی پیشکش کا انداز علامتی، تجریدی اور استعارتی ہوا کرتا تھا۔

جس سے افسانہ کچھ حد تک مبہم اور گنجلک ہو گیا۔اس تخلیقی رویے نے گزشتہ دور کی تمام روایتوں مثلاً رومانیت پسندی، جذباتیت، خالص مقصدیت، سماجی حقیقت نگاری، خارجیت اور شدت پسندی کے بے لاگ اظہار پر نہ صرف یہ کہ سوالیہ نشان قائم کیا گیا بلکہ ان رویوں کو مسترد کرتے ہوئے تجریدیت، تجربہ پسندی، روایت شکنی، تنہائی، بے گانگی جیسے رویوں اور طریق کو اپنایا جانے لگا جس کے تحت سماج کے بجائے فرد، اجتماعیت کی جگہ فردیت، خارجیت کے بجائے داخلیت کو موضوعِ بحث بنایا جانے لگا۔جدیدیت کے دور میں لفظ محض لفظ نہیں رہے بلکہ علامتوں اور استعاروں کا پیرہن اوڑھ کر متن کی تفہیم و تعبیر کے ایک سے زائد امکان وجود میں لانے لگے۔ راست بیانیہ کی جگہ تجریدی اور علامتی بیانیہ کو فروغ ملا۔ممتاز مفتی ،انتظار حسین، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، انور سجاد، اشفاق احمد، رشید امجد، احمد داؤد، خالدہ حسین، اعجاز راہی، نیر مسعود، اسد محمد خاں، احمد ہمیش، جیلانی بانو، مظہر الزماں خاں، بانو قدسیہ وغیرہ نے اس طرز کی نمایندگی کی۔

مذکورہ افسانہ نگاروں کے علاوہ طارق چھتاری، سید محمد اشرف، مرزا حامد بیگ، حمید سہروردی، سلام بن رزاق، عبدالصمد، حسین الحق، غضنفر علی اور انور قمر جیسے فنکاروں نے افسانے کے علامتی اور تجریدی رجحان کو معتدل طریقے سے برتنے کے ساتھ ہی بیانیہ کی واپسی بھی کرائی جس کے نتیجے میں نئے افسانے کو ایک نوع کی تازہ انسانی حسیت، فنی بالیدگی اور سماجی آگہی میسر آئی۔اسی مزاج سے تعلق رکھنے والے افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام بیگ احساس کا ہے۔

بیگ احساس کا تعلق ستّر کے دہے میں منظر عام پر آنے والے جدیدیت پسند افسانہ نگاروں سے ضرور رہے، لیکن انھوں نے اس دور کے ادبی رجحان بالخصوص علامت، تجرید اور استعارے کے بے جا استعمال سے خود کو محفوظ رکھتے ہوئے اعتدال و توازن کا راستہ اختیار کیا اور اپنی بیشتر تخلیقات کے لیے راست بیانیہ کا انتخاب کیا۔ بیگ احساس نے کہانی کا رشتہ اپنے ماقبل اور مابعد دونوں زمانوں سے منسلک کرتے ہوئے ایک نیا رنگ و آہنگ اختیار کیا۔ان کے افسانوں کے مطالعہ سے باور ہوتا ہے کہ وہ موضوعات کے لحاظ سے ماضی و حال کے تہذیبی سروکار کے علاوہ عصری حوالوں اور مسائل سے گہری وابستگی اور واقفیت رکھتے ہیں۔

بیگ احساس نے پہلا افسانہ 1971 میں لکھا۔یہی وہ دور تھا جب جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں کا تصادم جاری تھا۔فکر و فن کے دو دھاروں کے درمیان بیگ احساس کا پہلا افسانوی مجموعہ ’’خوشۂ

گندم (1979) منظر عام پر آیا۔ جبکہ دوسرا مجموعہ ''حنظل'' 1993 میں اشاعت پذیر ہوا جو چودہ افسانوں پر مشتمل تھا۔ بیگ احساس کا تیسرا مجموعہ ''دخمہ'' 2015 میں اشاعت سے ہمکنار ہوا، جس میں گیارہ افسانے ہیں۔ ان کے بعض افسانوں کے عنوان پرکشش اور مرکزِ توجہ ہیں: سوا نیزے پہ سورج، خش آتش سوار، برزخ، حنظل، درد کے خیمے، نمی دانم کہ، دخمہ وغیرہ اس کی مثالیں ہیں۔ چند ایک ایسے عنوان بھی ہیں جن کے مطالب و مفاہیم کی ترجمانی کے لیے لغات بلکہ مخصوص تصورات کے علم کے بغیر بات نہیں بنتی۔ جیسے دخمہ، حنظل۔ بیگ احساس ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے دکن، خاص طور پر حیدرآباد اور اس کے گرد ونواح کے معاشرے بالخصوص مسلم معاشرے کے طبقاتی، خانگی، تہذیبی، معاشی اور مذہبی مسائل کو مرکزِ توجہ بنایا۔ مجموعہ دخمہ کے افسانوں کے تعلق سے کہا جا سکتا ہے کہ بیگ احساس کے یہاں عصرِ نو میں پنپنے والی وباؤں، سماج کی پیدا کردہ لعنتوں، مشینی تہذیب کی یلغار، تیز رفتار زندگی کے مضر اثرات، مغربی تمدن کی پیروی، مشرقی اقدار و روایات کی پائمالی، نئی پرانی تہذیب کا باہمی تصادم، مذہبی رسوم سے اشتراک و افتراق، معاشی الجھنیں، غرض کہ عصری زندگی کے گونا گوں مسائل کی ترجمانی ملتی ہے۔ سنگ گراں، سانسوں کے درمیان، دھار، نمی دانم کہ، رنگ کا سایہ وغیرہ جیسے افسانے اس کی نمائندگی کرتے ہیں۔

ہر فنکار کسی نہ کسی مخصوص ویژن، تخلیقی وصف اور شخصیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس کی تخلیقات سے جن کی نمائندگی ہوتی ہے۔ مجموعہ 'دخمہ' کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیگ احساس کے افسانے قاری کو کئی سطحوں اور ابعاد سے متوجہ کرتے ہیں۔ ان کے متن میں شہری تہذیب اور اس کی میکانکیت نیز ہر آن متغیر زندگی سانس لیتی نظر آتی ہے۔ تہذیبی منطقہ، مذہبی شدت پسندی اور منافرت، سیاسی ہنگامہ آرائی، اقلیتوں کا استحصال، فرقہ وارانہ فسادات وغیرہ ایسے عناصر یا یوں کہہ لیں کہ ایسے حربے ہیں جن کو استعمال کر کے صدیوں سے متحد فرقوں کے مابین تفرقہ پیدا کر دیا جاتا ہے۔ دخمہ، چکرویو، دھار اور نجات اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

اس مجموعے کا سب سے قابل توجہ افسانہ دخمہ ہے۔ یہ افسانہ فلسفۂ حیات کے متعدد پہلوؤں، مذہبی عقائد و رسوم، تاریخ و سیاست، مشترکہ تہذیبی عناصر، باہمی اختلاف و رواداری وغیرہ کا منطقی انداز میں احاطہ کیے ہوئے ہے۔ افسانے کا آغاز ایک عام واقعہ سے ہوتا ہے کہ راوی ایک پارسی شخص سہراب کی میت کے ساتھ ساتھ پارسیوں کے قبرستان یعنی دخمہ کی عمارت تک جاتا ہے۔ جہاں سہراب کی نعش کو

آخری رسومات کی ادائیگی کے لیے لے جایا جاتا ہے۔ جب تک کہ پارسی افراد سہراب کی نعش کو اپنے مذہبی رسوم کے مطابق ٹھکانے لگاتے ہیں۔ اس دورانیہ میں افسانے کا راوی قاری کو بعض اہم نکات کی گرہ کشائی کے لیے اپنے بچپن کے زمانے میں لے جاتا ہے۔ یہاں سے کہانی راوی کے متخیلہ اور فلیش بیک کے توسط سے حال سے ماضی کی جانب سفر پر گامزن ہو جاتی ہے۔ راوی کے ذریعہ پارسیوں کے مذہبی عقائد و رسوم، ان کے طریقۂ کار اور پارسی گُٹھ (دخمہ) کے متعلق تفصیلات بیان کی جاتی ہیں۔ ملاحظہ ہو:

> یہ ''دخمہ'' ہے۔ اس کی چھت درمیان سے اونچی ہوتی ہے، چھت پر تین دائرے بنے ہیں۔ مرد کی نعش بیرونی دائرے میں، عورت کی درمیانی دائرے میں اور بچوں کی نعش اندرونی دائرے میں رکھی جاتی ہے تاکہ ان پر تیز دھوپ پڑے اور گدھوں کو دور سے نظر آجائے۔ ''چاچا یہ کتّا اتنا عجیب کیوں ہے؟'' میری بھانجی نے پوچھا۔ اسے ''سگ دید'' کہتے ہیں۔ چار آنکھوں والا کتا......اس کی چار آنکھیں نہیں ہیں لیکن آنکھوں پر ایسے نشان ہیں جس سے اس کی چار آنکھیں نظر آتی ہیں۔ یہ ''سگ دید'' ہی آدمی کے نیک و بد ہونے کا فیصلہ کرتا ہے۔
>
> (دخمہ، ص125)

پارسیوں کے مذہب، عقائد، مذہبی رسوم اور ان کی مذہبی شدت پسندی کو ایسا نہیں ہے کہ بیگ احساس پہلے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اس موضوع کا انتخاب کیا ہے۔ بلکہ اس موضوع پر علی امام نقوی کا معروف افسانہ ''ڈونگرواڑی کے گدھ'' منظر عام پر آچکا ہے۔ علی امام نقوی کے یہاں پارسی قبرستان کا نام ڈونگرواڑی ہے جبکہ بیگ احساس نے دخمہ اور پارسی گُٹھ کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ اس افسانے میں بھی پارسیوں کے مذہبی عقائد، میت کی آخری رسومات کے حوالے سے بعض اہم حقائق اور گدھوں کی گھٹتی تعداد پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ لیکن دونوں افسانوں کی پیشکش اور ان کے اسلوب میں نمایاں فرق ہے۔ پارسیوں کا عقیدہ ہے کہ جو شخص نیک ہوتا ہے اس کی نعش پر ہی گدھ آتے ہیں اور گدھ جب تک نعش کو نوچ نوچ کر نہیں کھا جائیں، باعث ثواب نہیں سمجھتے۔ دونوں افسانوں میں گدھوں کی گھٹتی تعداد مسئلہ بنی ہوئی ہے۔ علی امام نے پارسیوں کی نعش پر گدھوں کے نہ آنے کا سبب ملک میں برپا ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کو بتایا ہے۔ جن میں بے شمار انسان ہلاک ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا ڈونگرواڑی کے گدھ ان کی لاشوں

کونوچ کر کھانے کے لیے وہاں چلے جاتے ہیں۔لیکن یہاں افسانہ نگار ایک امید بھی قائم کر دیتا ہے کہ جب راستہ صاف ہوجائے گا تو گدھ خود بخود لوٹ آئیں گے۔جبکہ 'دخمہ میں عصری تقاضے، نئی سماجی حسیت، نئی ذہنیت اور عقیدے میں Flexibility کی گنجائش سامنے آتی ہے۔یہاں مصنف نے یہ جواز پیش نہیں کیا کہ گدھ واپس آئیں گے بلکہ یہ کہا ہے کہ:

> اب مختلف الخیال گروپ بن گئے ہیں۔کوئی کہتا ہے نعش کو دفن کر دینا چاہئے۔ کوئی جلانے کے حق میں ہے۔الکٹرک بھٹی کے بارے میں بھی غور کیا جا رہا ہے۔کچھ لوگ گدھوں کی ArtificialIncimination کے خطوط پر افزائش کے بارے میں سوچ رہے ہیں۔(دخمہ،ص134)

اس افسانے میں ایک اقلیتی قوم یعنی پارسیوں کے مذہبی رسوم کے بیان سے افسانے کا پیش منظر تشکیل دیا گیا ہے، لیکن اس کے پس پشت 1947 میں ملک کی تقسیم اور اس کی وجہ سے فسادات کے سلسلے، مذہبی کٹر پن کے نقصانات، مشترکہ تہذیب کی افادیت، باہمی رواداری کے خاتمے، ہجرت کے کرب، ملوکیت کے خلاف کمیونسٹوں کی تلنگانہ تحریک، پولس ایکشن، شاہی دور کے زوال یعنی سکوت حیدرآباد اور زبان کی بنیاد پر ریاستی حد بندی کو ہندوستانی سماج کے تناظر میں پیش کیا گیا ہے جس کا مرکز اور حیدرآباد ہے۔اسی سیاسی افراتفری، مذہبی شدت پسندی اور شہری انقلابات کے تحت مسجد سے ملحق ایک پارسی شخص سہراب کا میکدہ بند کروا دیا جاتا ہے۔اس کا سہراب کی زندگی پر ایسا اثر ہوتا ہے کہ وہ جاں بحق ہو جاتا ہے۔اس لیے کہ راوی سہراب کی موت کی وجہ مذہبی لہر تیز تر ہوجانے اور اس کے باعث سہراب کا پشتینی مئے کدہ (MAI KADA EST: 1904) مسجد سے ملحق ہونے کے سبب بند کیے جانے کو قرار دیتا ہے۔راوی سوچتا ہے:

> ہمارے دور کو انتشار کا عہد مان لیا گیا تھا۔فرد کو مشین قرار دے دیا گیا تھا اور تنہائی کو ہمارا مقدر۔!! یہ تسلیم کر لیا گیا تھا کہ تاریخی، تہذیبی، قومی، معاشرتی، جذباتی و ذہنی ہم آہنگی کی ساری روایتیں میہدم ہو چکی ہیں......لیکن وہ کیوں سوچ رہا ہے شہر کی تہذیب کے بارے میں، شہر کے بارے میں؟ شاید اس لیے کہ ''مئے کدہ'' کو بند دیکھ کر اسے بڑا شاک لگا تھا۔جیسے تہذیب کا ایک حصہ مر

گیا ہو۔(دخمہ،ص129)

یہاں قاری کے ذہن میں کئی سوال سر اٹھانے لگتے ہیں کہ کیا صرف مئے کدہ کا بند ہونا سہراب کی موت کا سبب بنا؟ مسجد اور مئے کدہ کافی عرصے تک قائم رہے تو اس کے اسباب کیا تھے؟، اب مئے کدہ بند ہو گیا تو اس کی وجہ کیا ہے؟ مسجد وہاں پہلے سے قائم تھی تو مئے کدہ اس سے ملحق کر کے قائم کیوں کر ہوا؟ اور اگر اس کا قیام عمل میں آ ہی گیا تھا تو پہلے کیوں نہ بند کیا گیا، یا اب ایک طویل عرصہ گزر جانے کے بعد مئے کدہ بند کروانا کیوں کر ناگزیر ہو گیا تھا؟ ایک سوال یہ بھی قائم ہوتا ہے کہ کیا صرف مسجد ہی مئے کدہ کے بند ہونے کی اصل وجہ ہے؟ یا عصری تقاضے مثلاً شہری تمدن، نئی نئی ٹیکنالوجی، نئے نئے طرز کے ہوٹلوں کا قیام، بار اور وائن شاپس کا کھل جانا، نئے علاقوں کا آباد ہونا، مغربی طرز رہائش، ہوم ڈیلیوری کا رواج کا بھی عمل دخل ہے۔ جس کے سبب قدیم عمارات وغیرہ یا تو بند کر دا دی گئیں یا منہدم۔ عصری زندگی کس طرح تبدیل ہو رہی ہے؟ زمانہ کس نوعیت سے اور کس نہج پر تغیر پذیر ہو رہا ہے؟ اس کی تفصیل افسانے میں مع جزئیات اس وقت بیان کی جاتی ہے۔ گویا افسانہ دخمہ عصری مسائل اور تہذیبی منطقے سے مکمل طور پر مربوط نظر آتا ہے۔ جس سوچ نے مئے کدہ بند کروایا تھا، اسی نوع کی سوچ سے آج ہندوستان جیسے سیکولر ملک میں اقلیتی قومیں، بالخصوص مسلمان نبرد آزما ہیں۔ عہد رواں میں نہ صرف ہندوستان بلکہ جنوبی ایشیا کے مسلموں کو آئے دن ان ہی مسائل سے گزرنا پڑ رہا ہے۔ جب سے 9/11 کا حادثہ عمل میں آیا تب سے عراق اور افغانستان پر اتحادی افواج نے جو قہر ڈھانے کا سلسلہ شروع کر دیا۔ خود ہندوستان میں بابری مسجد کے انہدام 1992 کا حادثہ پیش آیا تب سے عالمی معیشت، سیاست، مذہب، یہاں تک کہ معاشرت نے نئی نسل کے رویے میں ایک عجیب قسم کی غیر منطقی اور وحشیانہ تبدیلی رونما ہونے لگی ہے۔ آج ہندو مسلم دونوں بڑی قومیں ایک دوسرے کے تئیں تعصب اور تشکیک کا شکار ہیں۔ اس بدلتے منظر نامے پر اظہار خیال کرتے ہوئے راوی کہتا ہے کہ:

> سارا منظر نامہ ہی بدل گیا......وطن کے لیے جدو جہد، بین الاقوامی فیصلوں کی جارحانہ خلاف ورزیاں، دہشت گردی سب گڈ مڈ ہو گئے ہیں۔ ایک پوری قوم کو دہشت گردی کے جال میں پھنسا دیا گیا۔ ایک آگ سی لگی ہوئی ہے جس میں پتہ نہیں کون کون ہاتھ سینک رہا ہے۔ لیکن ملزم تیار ہے، جرم کہیں بھی کسی نے کیا

ہو۔نشان زدہ ملزمین تیار ہیں۔پولیس نے بھی ظلم کے سارے حربے آزما لیے۔عدالتیں کبھی چھوڑتی ہیں کبھی نہیں چھوڑتیں اور بے وقوف قوم دلدل میں دھنستی ہی جارہی ہے۔(دخمہ،ص132)

اس سے قطع نظر افسانے میں تہذیبی رواداری اور سماجی اقدار کے انہدام کو زیادہ توجہ حاصل ہے۔جو سہراب کی موت کی وجہ بنتی ہے۔اسی لیے راوی بار بار یہی سوچتا ہے کہ ''مئے کدہ'' کے بند ہو جانے کا اس پر بہت اثر ہوا ہوگا۔اس لیے شاید وہ زیادہ جی نہ سکا۔''

جس شہر کی تاریخ نہیں ہوتی اس کی تہذیب بھی نہیں ہوتی......جو تہذیب کے نمائندہ تھے، جو تہذیب کو بچا سکتے تھے ان میں سے کچھ اپنی زمینوں کو چھوڑ کر سرحد کے اس پار جا بسے تھے اور کچھ مغربی ممالک میں آباد ہو گئے......اپنا شہر چھوڑ کر باہر بس جانے والے ایک تو ناسٹلجک ہو جاتے ہیں، دوسرے چیارٹی کرنے کے لیے اتاولے ہوتے ہیں۔(دخمہ،ص127,129)

منقولہ سطور اس حقیقت کی غماز ہیں کہ کسی بھی شہر کی تہذیب اس کی تاریخ کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔اس کی تاریخ جتنی قدیم ہوگی، تہذیب بھی مستحکم اور تا دیر قائم رہنے والی ہوگی۔ جو افراد کسی وجہ سے اپنے دیار اور اپنی مٹی سے جدا ہو جاتے ہیں وہ بچھڑنے کے اس درد سے تاعمر پیچھا نہیں چھڑا پاتے اور کبھی اتفاقاً وطن واپسی ہو بھی جاتی ہے تو چیزوں، لوگوں اور ان کے رویوں کی تبدیلی پر مزید رنجیدہ خاطر ہو جاتے ہیں۔گویا افسانہ دخمہ بیرونی وصوبائی ہجرت اور اس منتقلی کے باعث تہذیبی منطقے، تہذیبی اقدار کی تبدیلی، تاریخی اہمیت و معنویت کو کرداروں کی ذہنی و جذباتی کیفیات پر مرتب ہونے والے مثبت و منفی اثرات کے مختلف ابعاد کو پیش کرتا ہے۔

افسانہ ''چکرویو'' اور ''دھار'' کم و بیش ان ہی امور کی پیشکش پر مشتمل ہیں جو دخمہ کے بین السطور مذکور ہوئے ہیں۔یہ افسانے حالات حاضرہ بالخصوص ہندوستانی سماج میں شر پسند ذہنیت اور عناصر کے سبب رونما ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات، قتل و غارت گری، انسانی بے حسی، دھرم کی تحفیظ کاری کے نام پر ظلم و بربریت، اقلیتی طبقات خاص طور پر مسلم قوم کو صفحۂ ہستی سے مٹانے کی سازشوں کو براہ راست موضوع بناتے ہیں۔افسانہ دھار کا کردار ملازمت سے سبکدوش ایک مسلم شخص ہے۔جوانی سے لے

کردرازیِ عمر تک اپنا شیو کرتا آرہا تھا۔اس نے رٹائرمنٹ کے بعد بھی اپنے دیگر دوستوں اور ساتھیوں کی طرح نہ داڑھی رکھی اور نہ شراب کو خیر باد کہا۔اس کی زندگی کا معمول تھا کہ وہ صبح بیدار ہوتے ہی پہلا کام شیونگ کا انجام دیا کرتا:

> اتنے برس گزر گئے اس کے معمول میں فرق نہیں آیا تھا۔آج تک کسی نے اس کی داڑھی بڑھی ہوئی نہیں دیکھی تھی۔ بیماری اور سفر کی حالت میں بھی وہ شیو کرنے سے کبھی نہیں چوکتا۔تیز دھار کی بلیڈ جب تک اس کے گالوں پر نہ دوڑتی وہ خود کو تر وتازہ محسوس نہیں کرتا تھا۔ (دھار،ص95)

اس کے اس معمول میں غیر معمولی پن اس وقت درآتا ہے جب وہ ایک صبح بیدار ہوکر شیونگ کرنے کے لے جاتا ہے۔لیکن اپنی شیونگ کٹ مقررہ جگہ پر نہ پا کر متحیر رہ جاتا ہے۔اس کے برعکس اس کا بیٹا مذہبیت کا مکمل جامہ زیب تن کیے ہوئے تھا۔وہ مولوی ہے اور اس کی سیاہ شرعی داڑھی ہے۔ جسے وہ ناگوار خیال کرتا ہے۔''ایک خاص حلیہ جس سے مذہبیت ٹپکتی ہو اسے بالکل پسند نہیں تھا۔'' لہٰذا شیونگ کٹ اس کے بیٹے نے لی ہو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔کٹر مذہبیت کی،خواہ مذہب کوئی بھی ہو،اس نے ہمیشہ ہی مخالفت کی تھی۔اس کا خیال تھا:

> تمام مذاہب انسانوں کے لیے آئے ہیں،انسانوں سے نفرت کرنے کے لیے نہیں۔سارے مذاہب کچھ خاص زمانے میں مخصوص حالات میں اس دور کے لوگوں کے لیے آئے تھے،اب وہ پرانے ہو چکے ہیں،موجودہ دور میں ناقابل عمل......سب اپنے مذہب کو بہتر سمجھتے ہیں۔کوئی کسی کی برتری تسلیم نہیں کرتا نتیجے میں کتنے تصادم، کتنے فسادات، کتنی جنگیں ہوئیں۔سارے مذاہب کے پیشوا عظیم انسان تھے انھوں نے ایک اچھے معاشرے کے لیے محنت کی۔آج بھی پرانی باتوں کو دہرانے کے بجائے ایسی ہی کوشش کی جانی چاہئے۔(دھار،ص96)

اسی لیے وہ کبھی اپنے ملک کو چھوڑ کر کہیں نہیں گیا،نہ بہتر زندگی کی چاہ نے اس کی توجہ کھینچی اور نہ ماں کی باتوں کا کوئی اثر ہوا۔اس لیے کہ اسے ہرگز گوارا نہیں کہ وہ کسی بھی ملک میں دوسرے درجے کا شہری بن کر رہے۔لیکن صارفیت کے تیز تر طوفان اور بیٹے کی مذہب پسندی کے باعث اس کے ان سیکولر

خیالات کی شکست اپنے ہی وطن بلکہ اپنے گھر ہی میں ہونے لگی۔اس طوفان میں ہندوستانی تہذیب پاش پاش ہوگئی۔اپنے ہی ملک میں پنپنے والی مذہبی منافرت کے سبب وہ اپنے گھر بلکہ کالونی کو چھوڑ کر اس علاقے میں رہائش پذیر ہو جاتا ہے جہاں خالص مسلم آبادی ہوتی ہے اور جہاں انھیں تحفظ کا احساس ہوتا ہے، جہاں مسلمانوں کی اصلاح اور فلاح کے لیے تبلیغی جماعتیں گھر گھر دعوت دیتیں:

> بے ترتیب مکانات، سڑکیں خستہ حال، ہر نکڑ پر نوجوانوں کی ٹولیاں، لمبے لمبے کرتے اور اونچے پاجامے پہنے بزرگ، لمبی داڑھیاں، سر پر ٹوپیاں...... سیاہ برقعوں میں گھومتی عورتیں، صرف آنکھیں کھلی رہتیں۔نوجوان لڑکے جینز اور ٹی شرٹ پہنے موٹر سائیکلوں پر دندناتے پھرتے۔(دھار، ص99)

لیکن اس کے معمولات زندگی اس سے ذرا بھی متاثر نہیں ہوئے۔البتہ دو وقوعے ضرور اس کے معمول میں رخنہ انداز ہوتے ہیں۔ایک اس کی بیوی کا علیحدہ بستر پر سونا، دوسرا اس کے بیٹے کی شرعی داڑھی، نماز کی پابندی اور اسی ظاہری حلیے کے ساتھ دولت کمانے کی خاطر بیرون ملک کے لیے روانہ ہونا۔یہ سب کچھ تو اس نے حالات سے مصالحت کی بنا پر برداشت کر لیا۔لیکن اسے صدمہ اس وقت پہنچتا ہے جب اس کے بیٹے کو مذہبی حلیے کے باعث یوروپ کے ایئرپورٹ سے ہی واپس کر دیا جاتا ہے۔ یہاں سے یہ معمول کا واقعہ ملکی سطح سے بلند ہو کر بین الاقوامی سطح کے مسئلہ کی نوعیت اختیار کر جاتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ اس کے بیٹے کی شبیہ بین الاقوامی دہشت گردی میں ملوث افراد سے مشابہ ہے۔ لہٰذا افسانے کے آخر میں غیر معمولی صورت حال در آتی ہے۔وہ یہ کہ اس کا بیٹا بیرون ملک پیسہ کمانے کی غرض سے یہ کہتے ہوئے کہ ''صرف داڑھی رکاوٹ بن گئی ہے پاپا......'' اپنی داڑھی منڈوا لیتا ہے۔اور جب وہ اپنے باپ کی شیونگ کٹ اسے واپس کرنے لگتا ہے تو اس کا باپ کہتا ہے ''نہیں......اسے تم ہی رکھ لو۔'' ملک میں بڑھتی فرقہ واریت، تعصب، مذہبی منافرت اور مذہبی کٹرپن کی اس نے ہمیشہ مزاحمت کی، لیکن حالات نے ایسا رخ اختیار کیا کہ اس کے سیکولر خیالات ایک واہمہ کی شکل میں اسے احساس کرب میں مبتلا کر دیتے ہیں۔افسانے کا اختتامیہ کئی سوالات کی جانب مائل کر دیتا ہے۔کیا اس کے خیالات یا خالص مذہبی ہیئت کی تردید اس کا واہمہ تھی؟ یا بدلے ہوئے حالات سے پسپا ہو کر اس نے مصالحت کا رویہ اپنایا؟ کیا واقعی مسلم قوم پر زندگی کا دائرہ تنگ ہوتا جا رہا ہے؟ اس قسم کے متعدد سوالات

افسانے کوکثیرالجہت اور کثیرالمعنی بناتے ہیں۔

افسانہ ''سانسوں کے درمیاں'' مرکزی کردار کی ریاکاری بلکہ Hypocrisy اور نفسیاتی کیفیات کو موضوع بناتا ہے۔اس میں مرکزی کردار کی ذہنی ونفسیاتی کیفیتوں کو شعور کی رو کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔اس تکنیک میں موضوع سے زیادہ طریقہ کار اور کہانی کے ٹریٹمنٹ نیز کرداروں کے شعور ولاشعور پر توجہ دی جاتی ہے۔

افسانے کا پہلا ہی جملہ ''وہ عجیب سی ذہنی حالت میں جی رہا تھا'' اس کی نفسی کیفیات کی جانب اشارہ ہے۔وہ عجیب سی کیفیات کیا ہیں؟ افسانے میں یہ بھی مذکور ہے۔جیسے اس کا کوئی بھی عمل یادداشت کا حصہ نہ بننا، خواب آگیں کیفیات یا نشے کی حالت میں رہنا، دوران گفتگو الفاظ کا ساتھ چھوڑ جانا، دھندلا نظر آنا، زمین سے دو انچ اوپر چلتے محسوس ہونا وغیرہ۔غالباً ایسا اس لیے تھا کہ اس کے باپ کو دل کا دورہ پڑا تھا اور وہ شہر کے سب سے مہنگے سوپر اسپیشالٹی ہاسپٹل کے ICU میں ایڈمٹ تھا۔اس کی شخصیت کے داخلی اور خارجی تضادات اس وقت آئینہ ہو جاتے ہیں جب اس کے باپ کو ICU سے پیئنگ روم (Paying Room) میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔سب سے پہلے اسے جیب میں موٹی رقم ہونے کی فکر لاحق ہوتی ہے۔مہنگے ہسپتال کے موافق لوگوں کی نظر میں اس کا اور اس کے بیوی بچوں کا حلیہ درست ہونا بھی لازمی ہو جاتا ہے۔اور پھر یکے بعد دیگرے اس کی دبی ہوئی خواہشات جو اس کے لاشعور کا حصہ تھیں، اس کے سامنے آن کھڑی ہوتی ہیں۔وہ نفسیاتی سطح پر محسوسات کے ایک کے بعد ایک متعدد مراحل سے دوچار ہوتا ہے۔ جب کہ مہدی جعفر نے اس افسانے میں ایک نئی تکنیک کے استعمال کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے:

> افسانے ''سانسوں کے درمیان'' میں ایک نئی ٹکنیک استعمال ہوئی ہے جو شعور کی رو کے مشابہ ہے۔زمانہ حال کی چبھن، فرد کے دماغ پر تناؤ اور ذمہ داری کا بوجھ۔سب ایک طرح کی ذہنی رو میں بدل جاتے ہیں۔جس میں مدو جزر (Upheaval) موجود ہے۔افسانوی پلاٹ کے ساتھ یہ ٹکنیک ٹریٹمنٹ میں بدل جاتی ہے۔(بیک فلاپ۔افسانوی مجموعہ دخمہ)

چونکہ انسان اپنی فکر، سائیکی اپنے اطوار، اقوال اور افعال واعمال میں ہمہ رخی ہوتا ہے۔ انسان

کی گہرائی و گیرائی یا اس کا تھرڈ ڈائمنشن اس کے لاشعور میں پنہاں ہوتا ہے۔اس لیے فنکار اپنے کرداروں کے وسیلے سے انسان کی لاشعوری کائنات اور اس میں پوشیدہ خواہشات کی باز آوری کرنے کی کوشش کرتا ہے۔اس افسانے میں مرکزی کردار کے ان داخلی عوامل کے اظہار کے لیے فرائڈ کے نظریۂ نفسیات کو وسیلہ بنایا گیا ہے۔فرائڈی نفسیات میں تحلیل نفسی کو ایک دبستان کی حیثیت حاصل ہے۔اس مکتب فکر میں اس نے انسانی ذہن کی تین سطحوں پر درجہ بندی کی ہے۔شعور، تحت شعور (قبل شعور) اور لاشعور۔

زندگی میں انسان جن احساسات، تجربات، واقعات وغیرہ سے دوچار ہوتا ہے وہ اس کے تحت شعور میں جمع (Store) ہوتے رہتے ہیں۔معرض التوا میں ڈالے گئے جذبات، دبی کچلی نامکمل آرزوئیں اور انسانی جبلت سب اس کے لاشعور کا حصہ قرار دی جاسکتی ہیں۔فرائڈ کے ان تینوں نکات کا مجموعی ماحصل دو بنیادی مقدمات کو سامنے لاتا ہے۔بمطابق خورشید احمد: تمام انسانی اطوار کا محرک جنس ہے۔دوسرا انسانی اعمال، افعال میں لاشعور کی کارفرمائی غالب ہے۔اس مذکورہ نظریہ (تھیوری) کے تناظر میں دیکھیں تو بیگ احساس کے چند ایک کردار کسی نہ کسی سطح پر اس کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر زیرِ نظر افسانے کا مرکزی کردار یا افسانہ نجات کا فرحان۔مہنگے ہسپتال کے VIP ماحول میں چند دن گزارنا اس ہسپتال کے شایان شان خود کو ڈھالنا گویا اس کی زندگی کا لازمی حصہ بن جاتا ہے۔ پینٹنگ روم سے ملحقہ باتھ روم میں نہاتے ہوئے بیوی کو بلانا اور پردۂ سیمیں پر دیکھی ہوئی تصویروں کو اپنے لیے حقیقی بناتا ہے۔اس کی دبی ہوئی خواہشات کا بیدار ہونا دراصل یہ ایک زون سے دوسرے زون میں داخل ہونے کی کیفیت ہے یا شعور سے لاشعور میں منتقل ہونے کی دلیل ہے۔بیوی کو جدید طرز کے اسٹائلش طور طریقوں کے مطابق بدلنا ان تمام ذہنی تبدیلیوں اور احساسات کے نتیجے میں باپ کی بیماری کی فکر اس کے ذہن سے کافی حد تک محو ہو جاتی ہے۔لیکن اس ظاہری اور جذباتی تبدیلی کے باعث اور میاں بیوی کی سانسوں کے زیر و بم میں اس کے باپ کا وجود سانسوں کے درمیان کہیں معلق ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ افسانہ جدید سرمایہ داری اور ماس میڈیا کے مضر اثرات اور برے نتائج کو سامنے لاتا ہے۔

بیگ احساس نے ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کو کس فنکاری سے ایک دوسرے میں پیوست کر دیا ہے اس کا اندازہ افسانہ ''کھائی'' سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔اس افسانے میں تین نسلیں زیر بحث ہیں۔شوکت علی جو جاگیردارانہ نظام کے خاتمے کے بعد بھی اپنی جاگیردارانہ ذہنیت، نام نہاد شان و

شوکت اور تمام عیاشیوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔اپنی عادتوں، متمول خاندانوں جیسے مزاج اور زبان کے چٹخارے کے باعث اپنے خاندان کی کفالت اور ذمہ داری سے بے پرواہو کر اپنی ہی زندگی جینے میں محو ہیں۔جبکہ بیٹا کفایت علی انتہائی کفایت شعار، سادہ مزاج اور کم سہولیات میں معمولی زندگی بسر کرنے والا تہذیبی رواداری کا پاسدار ہے۔شوکت علی کا پوتا رونق علی عرف شہزادہ عادات واطوار میں دادا سے مماثلت رکھتا ہے۔گویا تینوں کردار اسم بامسمّٰی ہیں اور تین مختلف زمانوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔شوکت علی جیسا کہ نام سے ظاہر ہے گزشتہ شان وشوکت، جاگیرداری نظام کی پیروی کرتا ہے۔کفایت علی معمولی ملازمت میں سادہ معمولی اور کفایتی زندگی کو ترجیح دیتا ہے۔اسی لیے اس کا باپ اسے ہمیشہ ''اہلکارانہ ذہنیت'' کا طعنہ دے کر اس سے منافرت کا رویہ رکھتا ہے۔جبکہ شہزادہ یہ بھی اسم بامسمّٰی ہے۔جو عصر نو کے صارفی اور تمدنی نظام کا دلدادہ اور زرپرست ہے۔

اس افسانے میں حیدرآباد اور دکن سے بیشتر افراد کا خلیجی ملک میں مہاجرت کرنا اور راتوں رات دولت مند ہو جانے کا خواب پورا کرنے والوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔شہزادہ بھی ان میں سے ایک ہے۔جو اپنے دادا کی مثل موجودہ دور کا جاگیردار ہے اور دولت کو ہی سب کچھ تصور کرتا ہے۔اسی لیے واپس آ کر وہ اپنے دادا کی ایک بڑے اور مہنگے قبرستان میں تدفین کراتا ہے۔اور ایک دوسرے قبرستان میں پہلے سے کھودی گئی قبر والے پیسوں کا مطالبہ کرتے ہیں تو افسانے میں قضیہ یہیں سے شروع ہوتا ہے۔باپ صرف مزدوری کے پیسے دینے کو کہتا ہے اور بیٹا یہ کہہ کر کہ ''گھر مہمانوں اور رشتہ داروں سے بھرا پڑا ہے اور آپ ایک معمولی سی بات پر الجھے ہوئے ہیں'' اپنے باپ کی تذلیل کرتا ہے۔باپ کے پوچھنے پر کہ ''آخر وہ قبر ہمارے کس کام آئے گی؟ آپ کے کام آئے گی'' شہزداہ نے جھلا کر کہا۔'' افسانے کا اختتامیہ انتہائی پرسوز اور ڈرامائی ہے۔جسے ایک بیٹے کی بے حسی پر منتج کیا جاسکتا ہے۔اس افسانے کے زیریں سطح میں تہذیبی المیہ، اخلاقی اقدار اور انسانی قدریں دم توڑتی نظر آتی ہیں۔اس افسانے میں نئی اور پرانی اقدار کی کشمکش کو سامنے لایا گیا ہے، جسے تین نسلوں کے نظریاتی تفریق کی وساطت سے پیش کیا گیا ہے۔

افسانہ ''نجات'' ذہنی عارضے اور مذہبی جنونیت کو سامنے لاتا ہے۔اس میں فرحان نامی کردار کی نفسیاتی اور Manic صورت حال سے پیدا ہونے والے تجسس کو عمدہ طریقے سے پیش کیا ہے۔اس تجسس سے افسانے کی فضا پراسراری لگنے لگتی ہے۔فرحان کو لگتا ہے کہ اس کے اندر کوئی ایسی باطنی قوت

ہے جس کے توسط سے وہ آنے والے واقعات کی پیشن گوئی کرسکتا ہے یا کسی بھی عورت کو اپنے علم کی بنیاد پر اپنے بستر پر بلاسکتا ہے اور جنسی تعلقات استوار کرسکتا ہے۔ جو اس کے خبطی اور پاگل ہونے کی علامت ہے۔ جب اس کا پاگل پن حد سے بڑھنے لگا تو وہ اکثر بے ہوش ہو جاتا۔ ایسے مشکل وقت میں اس کی بیوی رات دن اس کی خدمت کرتی ہے۔ اس نفسیاتی کامپلیکس نے اسے چڑ چڑا اور جھگڑالو بنا دیا، ایک دن وہ اپنی بیوی پر فحاشی کا الزام تک لگا دیتا ہے۔ مستقل علاج سے جب وہ بہتر ہونے لگتا ہے تو اس کی بیوی خود اس سے علیحدگی اختیار کر لیتی ہے۔ اس کی بیوی کا یہ غیر معمولی ردعمل قاری کو چونکا دیتا ہے۔ جب وہ اس پر الزام لگا تا رہا اور اس کے ساتھ رہنے سے منع کرتا رہا تب تو وہ اس کے ساتھ رہتی رہی۔ لیکن جب صحت یاب ہو گیا تو علیحدہ ہو جاتی ہے۔ اس کی بیوی کہتی ہے ''پہلے نفرت اور دیوانگی کی وجہ سے دور رہتے تھے۔ اب شرمندگی اور احسان مندی کی وجہ سے دور رہتے ہیں۔ میں اس عذاب سے انھیں نجات دلانا چاہتی ہوں۔''

دراصل کہنے کا مقصد ہے کہ جب انسان پر جنونی کیفیت طاری ہوتی ہے تو وہ اپنے حواسوں میں نہیں رہتا۔ اس لیے کیا صحیح ہے اور کیا غلط اس میں امتیاز بھی نہیں کر پاتا، لیکن جیسے ہی اس کے دورے میں افاقہ ہوتا ہے اسے احساس ندامت ہونے لگتا ہے۔ لہٰذا فرحان بھی پہلے تو نفسیاتی کامپلیکس کا شکار ہو کر اذیت میں مبتلا رہتا ہے اور جب اپنے ہوش و حواس میں آجاتا ہے تو احساس ندامت سے مغلوب ہو کر پرسی کیوشن کی اذیت سہنے لگتا ہے۔ اسی لیے اس کی بیوی اس کرب سے نجات دلانے کی خاطر اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ یہ افسانہ ابتدا تا آخر ایک خاص اثر انگیزی پیدا کرتا ہے۔ قاری اس کی عجیب وغریب حرکات اور افعال سے ہمہ وقت ایک خوف اور سراسیمگی کی کیفیت میں نہ صرف یہ کہ مبتلا رہتا ہے بلکہ آگے کیا اقدام اور حرکات سرزد ہوں گی یہ جاننے کے لیے متجسس بھی۔ افسانہ ''شکستہ پر'' بھی نفسی الجھاؤں اور رشتوں کی نزاکتوں کو سامنے لاتا ہے۔ ایسی نفسیاتی گتھیاں جو کسی نہ کسی غلط اقدام کے سبب جنم لیتی ہیں اور نتیجے کے طور پر انسان کو ابنارمل نفسیاتی مریض تک بنا دیتی ہیں۔ زیر بحث افسانے میں سشما کچھ ایسی ہی نوعیت کا کردار ہے۔

بیگ احساس کے افسانوں کی قرأت سے یہ باور ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کو کہانی کے کرافٹ اور اس کے انجام پر کڑی نظر رہتی ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں کا انجام حزنیہ اور المیہ ہوتا ہے۔ جس کا سبب،

بقول بیگ احساس بچپن میں یتیم ہوجانے ،لوگوں کے ساتھ بھلائی کے عوض بے رخی، حسن سلوک کے بدلے بدسلوکی اورعزیز ساتھیوں کی جدائی ہے۔بیگ احساس اپنے تخیلات وتصورات اور تجربات ومشاہدات کے امتزاج سے اپنے افسانوں کی بنت تیار کرتے ہیں۔انھوں نے حیدرآباد کے گردونواح میں آباد مسلم آبادی اوران کے معاشی وخانگی مسائل سے لے کر خارجی وداخلی اورنفسیاتی معاملات ومسائل کوسادہ سے اسلوب میں بیان کر دیا ہے۔تہذیبی اقدار کی غیابت ان کے لیے ایسا المیہ ہے جس کا دامن ان کے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوٹتا۔یہ وجہ ہے کہ ان کے تقریباً ہر افسانے میں حیدرآباد کی قدیم تہذیب کسی نہ کسی صورت درآتی ہے۔ایجاز واختصار ان کے افسانوں کی خصوصیت ہے۔افسانے کا وہی انجام احسن خیال کیا جاتا ہے جو پہلے سے سوچا سمجھا یا طے شدہ نہ ہو۔بلکہ قاری کے خلاف توقع سرزد ہواور تاحیات انسان کو Haunt کرتا رہے ۔بیگ احساس کے چند افسانوں کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ ان کا اختتامیہ ویسا ہی ہے جیسا ہونا چاہئے ۔مثال کے طور پر افسانہ'دھار'اور'نجات' کا انجام معنی خیز ہے۔جو شئے بیگ احساس کے افسانوں کے کرافٹ میں معاون اور کارگر ثابت ہوتی ہے وہ ہے حیدرآباد کا ثقافتی بیانیہ اوردکن کے علاقے میں بولی جانے والی زبان ،جوان کے زمینی رشتوں سے جڑت اوردکن کی قدیم روایات واقدار کے پاس واحترام اوراعلی اخلاقی وانسانی قدروں کے زوال پر حزن وملال کوظاہر کرتی ہے۔افسانہ''رنگ کا سایہ'' جوہجرت اورناسٹلجیائی تاثر لیے ہوئے ہے،اس میں لکشمی کی زبانی ادا کیے گئے مکالمے جوٹھیٹ حیدرآبادی زبان میں ہیں ایک خاص طرح کے ذائقے سے لطف اندوز کراتے ہیں۔ایسا نہیں ہے کہ بیگ احساس واحد افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں علاقائی زبان ،علاقائی حوالے اورنسبتوں کا استعمال ہوتا ہے۔اس ضمن میں متعدد افسانہ نگاروں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔لیکن بیگ احساس کے تعلق سے کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے تاریخ،تہذیب،مشترکہ میراث،مسلم اقلیتی طبقے کے انحطاط کے آمیزے اورحیدرآبادیت سے جو کہانیاں تراشی ہیں، وہ ایک حساس طبع اور فعال ذہن کی غمازی کرتی ہیں۔یہی اوصاف ان کی کہانیوں کوتازگی اورانفرادیت عطا کرتے ہیں۔

❒ Dr. Anjum Parveen
Ph. D., Department of Urdu
Aligarh Muslim University, Aligarh (UP)
Mobile: 9634556558
Email: anjumparveen1491@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:305-331
Dr. Saliha Siddiqui, Kashmiri Lal Zakir ke novelon mein tasaur e niswan

ڈاکٹر صالحہ صدیقی

کشمیری لال ذاکر کے ناولوں میں تصورِ نسواں

اپنی زندگی کا بیشتر حصہ اردو ادب کی خدمت میں صرف کرنے والے کشمیری لال ذاکر کی شخصیت اردو فکشن کی دنیا میں کسی تعارف کی محتاج نہیں ۔ وہ تخلیقی ذہنیت کے مالک ہمہ جہت فکشن نگار تھے ۔انہوں نے افسانہ،افسانچہ،منی افسانہ،ناول،ڈراما لکھنے کے ساتھ شاعری میں بھی طبع آزمائی کی ہیں۔کشمیری لال ذاکر نے اپنے انوکھے انداز،تکنیک ،ہیئت اور موضوعات و تلازمات اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی بنا پر اردو فکشن و شاعری میں منفرد مقام پیدا کیا۔کشمیری لال ذاکر کی تخلیقات یا فکشن کی دنیا میں تصورِ نسواں کا جائزہ لینے سے قبل ان کی سوانح پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔کیونکہ کسی بھی مصنف یا تخلیق کار کو عام انسان سے تخلیق کار بننے میں اس کی ذاتی زندگی،عہد و ماحول ،اس کے معاشرے کے حالات و واقعات کے اثرات اہم رول ادا کرتے ہیں۔یہ جاننا دلچسپ بھی ہوتا ہیں کہ وہ کون سے وجوہات رہے ہوں گے جس کے باعث ایک عام انسان سے تخلیق کار بننے تک کے مراحل کوئی مصنف طے کرتا ہیں۔کشمیری لال ذاکر کی پیدائش 7/اپریل 1919ء کو بیگا بانیا ضلع گجرات (پاکستان) میں ہوئی اور وفات 31/اگست 2016 کو چنڈی گڑھ میں ہوئی۔ان کی پیدائش ایک ایسے پر آشوب دور میں ہوئی جس وقت ہندوستان خوں ریز واقعے جلیانوالہ ''قتل عام'' سے دوچار ہو رہا تھا۔آپ کا پورا نام کشمیری لال موہن اور قلمی نام کشمیری لال ذاکر تھا۔اپنا نام رکھے جانے کے سلسلے میں ایک دلچسپ واقعے کا ذکر کرتے ہوئے ذاکر صاحب خود فرماتے ہیں:

''میرے خاندان میں میرے تین چچا تھے اور کسی نے بھی اپنے قصبہ کے باہر یا گجرات سے باہر سفر نہیں کیا تھا۔ان کے نام تھے، لاہوری لال، قندھاری

لال، پیشاوری لال ۔ میرا نام میری پھوپھی نے تجویز کیا یہ کہہ کر کہ میرے بھائیوں نے جن شہروں کے نام رکھے تھے ان میں سے کسی نے وہ شہر نہیں دیکھا لیکن میں تو کشمیر میں رہا تھا اس لئے میرا نام کشمیری لال ہونا چاہئے۔ تخلّص کے طور پر ذاکر کو اپنے نام کے ساتھ جوڑنے کا احسان مجھ پر ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب کا ہے۔'' 1ے

کشمیری لال ذاکر کا تعلق ایک معزز موہال برہمن خاندان سے تھا۔ برہمن ہونے کے ناطے ان کے آباواجداد علم وحکمت میں مہارت رکھتے تھے، جس کا اثر کشمیری لال ذاکر کی شخصیت پر بھی پڑا۔ ان کے خاندانی پس منظر اور اس خاندانی نسبت پر فاروق ارگلی نے اپنے خیالات کا اظہار کچھ اس طرح کیا ہے لکھتے ہیں:

'' موہیال برہمن کا ایک قبیلہ عام برہمنوں سے ان معنوں میں الگ ہے کہ موہیال برہمن جنگ جوئی اور صیف زنی میں خود کو راجپوتوں سے کم تصوّر نہیں کرتے ۔ مذہبی اور تہذیبی طور پر بھی موہیال وسیع النظر، ذہین اور روشن خیال رہے ہیں۔ پنجاب کے حسینی برہمنوں کا تعلق بھی اسی موہیال برادری سے ہے۔ جو سیّدنا حضرت امام حسین کی شہادت عظمیٰ کی یادوں سے اس طرح وابستہ ہوئے کہ حسینی برہمن کہے جانے لگے۔ میں نے اب تک جتنے موہیال اور اس کی شاخیں دت اور چھبر خاندانوں کے جن اصحاب کو قریب سے دیکھا ہے ان میں زیادہ تر علم دوست، انسانیت نواز اور صداقت پسند ہیں۔ نامور فلمی اداکار اور عظیم سیکولر سیاسی رہنما آنجہانی سنیل دت، اردو کے معروف صحافی آنجہانی صابر دت اور بزرگ مجاہد اور جناب نند کشور وکرم کا تعلق بھی اسی خانوادے سے ہے جس میں کشمیری لال ذاکر جیسے منفرد نے آنکھیں کھولی''۔ 2ے

کشمیری لال ذاکر کے زمانے میں اونچ نیچ ذات برادری کا معاملہ بہت تھا۔ یہ آج کل کی بہ نسبت زیادہ تھا لیکن وہ خود ان باتوں میں یقین نہیں رکھتے تھے، ان کی جدید سوچ کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ ان کا تعلق ہندوؤں کی اعلیٰ ذات سے ہونے کے باوجود ان کے نزدیک اعلیٰ ذات سے تعلق

کوئی قابلِ فخر بات نہیں ہے۔ان کا خیال تھا کہ کسی مخصوص ذات میں پیدا ہونا کسی بھی انسان کی اپنی کوششوں کا نتیجہ نہیں ہوتا یہ ایک اتفاقیہ امر ہے، جو قدرت کی طرف سے ہوتا ہے اس لیے اس پر فخر کرنا سراسر حماقت کے سوائے کچھ نہیں۔ کشمیری لال ذاکر کی تحریروں سے بھی ان کے اس نظریات کو تقویت ملتی ہے۔

ذاکر صاحب کا تعلق راج درباروں سے رہا جس کا ان کی زندگی پر گہرا اثر پڑا۔ان کے والد گرو داس رام جموں و کشمیر کے پہاڑی سلسلے پیر پنچال کے دامن میں پھیلی ریاست پونچھ کے راجہ کے دربار میں ایک اعلیٰ عہدے پر فائز تھے۔ راجہ کے دربار سے منسلک ہونے کے سبب ان کے والد صاحب کا بڑا دبدبہ تھا۔ دربار سے وابستگی کے سبب کشمیری لال ذاکر کی پرورش بڑے شاہانہ انداز میں ہوئی۔ جس کا اثر ان کی تحریروں میں بھی نظر آتا ہے۔ کشمیر کی خوبصورت وادیوں، وہاں کے خوشگوار موسم، حویلی کی شان و شوکت کا ذکر جا بجا ان کی تحریروں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ وہ ان مقامات کا ذکر بھی کرتے ہیں جہاں انہوں نے ایّام طفلی کے سنہرے پل گزارے۔ انھوں نے اپنے بچپن کی بہت سی یادیں قلمبند کیں اور محل کی زندگی کو بڑی خوبصورتی سے رقم کیا۔ان کے شاہانہ انداز کی وجہ یہ بھی ہے کہ ذاکر صاحب نے ایک ایسے گھرانے میں آنکھ کھولی جس کی جڑیں جاگیردارانہ نظام میں پیوست تھیں۔ ایسے گھرانے سے وابستہ ہونے کے سبب انہوں نے جاگیردارانہ نظام کی خوشحالی، عیش و عشرت کے ساتھ ساتھ سفاکی اور محکوم طبقے کے استحصال کا بھی بڑے قریب سے معائنہ کیا۔ حویلی کی چہار دیواری میں رہنے والی خواتین کی زندگی کو بھی قریب سے دیکھا۔ بچپن میں انہیں حویلی سے باہر نکلنے کی اجازت نہ تھی۔ لہٰذا کھیلنے کے لیے ادنیٰ درجے کے ملازموں کے بچّوں کا ساتھ ملا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ کا فرق تو انہوں نے بہت پہلے بچپن میں ہی دیکھ لیا تھا۔ ایسے ماحول میں تربیت پر غلط اثر لازمی تھا مگر ایسے نازک دور میں ان کی والدہ پرمیشوری دیوی نے بڑی سمجھداری سے کام لیا۔ان کی نشست و برخاست پر نظر رکھی۔ ایسے ماحول میں بھی انہیں انصاف پسند اور انسان دوست بنایا۔ ماں باپ کی بے پناہ محبت اور شفقت کبھی ان کی تربیت کے آڑے نہیں آئی۔ وہ خود لکھتے ہیں:

> ''ایک طرف میری والدہ تھیں، بڑی نازک، شائستہ، حسّاس اور زود رنج جو مجھے بے حد پیار کرتی تھیں۔ اس لئے بھی کہ میں پہلوٹھی کا بچّہ تھا اور اسلئے بھی کہ شفقت اور محبت ان کی طبیعت کا جزو تھیں۔ جتنا پیار مجھے ملتا تھا اتنا ہی میرے

ساتھ کھیلنے والے کسی ملازم کے بچے کو بھی۔آس پڑوس کے بچوں سے کھیلنا مجھے ایک مدّت تک نصیب نہیں ہوا کیوں کہ اس حویلی سے باہر جانا مشکل تھا اور اس کے اندر بہت ہی کم لوگوں کو آنے کی اجازت تھی، ملازموں کے بچوں سے کھیلتا رہتا تھا جنہیں میں پیٹ بھی سکتا تھا لیکن ان شروع کے برسوں میں ماں کی انصاف پسندی اور شائستگی مجھ پر اثر انداز نہ ہوتی تو میری ذہنی ساخت خاصی مختلف اور غلط بھی ہو سکتی تھی۔'' 3

جس وقت کشمیری لال ذاکر بی ٹی (بی۔ایڈ) کا امتحان دے رہے تھے اور بی ٹی کے طالب علم ہونے کے سبب انہیں سری ہری سنگھ ہائی اسکول جموں میں تعینات کیا گیا ذاکر صاحب نے اپنے بچپن اور جوانی کا زیادہ تر وقت جموں میں گزارا۔ان کی تعلیم بھی جموں میں ہی مکمل ہوئی جموں کشمیر میں رہنے کے سبب ان کی وابستگی اردو ادب سے ہوئی۔ایک جگہ کہتے ہیں۔''میری پیدائش گجرات کے ایک قصبے میں ہوئی لیکن چونکہ میرے والد گورنمنٹ کے ایک اعلیٰ درجے کے افسر تھے۔اس لئے پیدائش کے چھ مہینے بعد میں جموں و کشمیر چلا گیا اور میری ساری تعلیم وہیں ہوئی۔میری مادری زبان اردو نہیں ہے لیکن جموں و کشمیر نے میری زبان کو توانائی بخشی۔'' 4

جہاں تک ذاکر صاحب کے تعلیمی سفر کا معاملہ ہے تو انھوں نے بنیادی تعلیم اردو میں حاصل کی۔ایم۔اے انگریزی سے کیا۔بی۔ٹیک اور بی۔ٹی بھی کیا۔ذاکر صاحب نے مختلف علاقوں میں قابل قدر خدمات انجام دیں۔تعلیم مکمل کرتے ہی وہ مشرقی پنجاب سے وابستہ ہو گئے۔نہ صرف یہ کہ انہیں اردو زبان پر دسترس حاصل تھی بلکہ بیک وقت کئی زبانوں میں مہارت کے سبب ہی انہوں نے محکمہ تعلیمات میں قابل قدر خدمات انجام دیں ان کی اہم سرگرمیوں میں شامل ہیں۔

(1) تیس سال تک پنجاب و ہریانہ کے محکمہ تعلیم میں شاندار خدمات انجام دینے کے بعد 1977ء میں سبکدوش ہو جاتے لیکن ان کی بہترین کارکردگی کی وجہ سے 1984ء میں ملازمت میں توسیع کر دی گئی۔(2) 1977ء تا 1972ء پنجاب یونیورسٹی، چنڈی گڑھ میں سنٹر فار کانٹینیونگ ایجوکیشن

کے ڈائریکٹر اور ریجنل وسائل میں ڈائریکٹر کے عہدے پر فائز رہے۔(3)1989ءتا 1992ء جن شکشن سنستھان چنڈی گڑھ میں اعزازی ڈائریکٹر کا منصب سنبھالا۔(4)1987ء سے 2000ءتک ہریانہ اردو اکادمی پنچکولہ کے سکریٹری رہے۔(5)2002ء سے ہریانہ انجمن ترقی اردو کے صدر ہیں۔

ذاکر صاحب کو ان کی ادبی خدمات کے لیے بے شمار اعزازات وانعامات سے بھی نوازا گیا جن میں شامل ہیں :(1) 1969ء میں مجموعی اردو خدمات کے لیے ہریانہ ساہتیہ اردو اکادمی ایوارڈ۔ (2)1976ء میں صدر جمہوریہ ہند کے ہاتھوں سے ادو فکشن کے لیے قومی سطح کا غالب ایوارڈ۔ (3)7/ستمبر 1991ءکو نائب صدر جمہوریہ ہند کے ہاتھوں سے تعلیم بالغان کے لیے نیشنل لٹریسی ایوارڈ۔ (4)1993ء میں گورنر اتر پردیش نے لکھنؤ میں اردو۔ ہندی ساہتیہ کمیٹی کی جانب سے اردو فکشن پر ایوارڈ دیا گیا۔(5)1994ء میں مجموعی ادبی خدمات کے لیے پاکستان کا نیشنل نقوش ایوارڈ۔(6)1994ء میں پچاس سالہ ادبی خدمات پر مہدی ناظمی ایوارڈ۔(7)25/فروری 1995ءکو ہند پاک پر پچاس سالہ ادبی سفر کی تکمیل کے پیش نظر چنڈی گڑھ میں جشن کشمیری لال ذاکر کا انعقاد اور پذیرائی۔(8)1998ء میں نئی دہلی میں راما کرشنا جے دیال اعزازی ایوارڈ عطا کیا گیا۔(9)15/اگست 2004ءکو سابق ایڈمنسٹریٹر مرکزی علاقہ چنڈی گڑھ اور گورنر پنجاب جسٹس او۔ پی۔ ورما (سبکدوش) نے ایک تقریب میں ان مجموعی ادبی خدمات پر اعزاز سے نوازا۔(10)2005ء میں عالمی پنجاب کانفرنس لاہور سے مجموعی خدمات پر ایوارڈ۔(11) 29/مارچ 2006ءکو صدر جمہوریہ ہند نے تعلیم اور ادب میں شاندار خدمات انجام دینے پر 'پدم شری' اعزاز سے نوازا۔(12) یکم نومبر 2006ء میں پنجاب سرکار سے شرومنی اردو ساہتیہ کا ایوارڈ۔(14)7/ستمبر 2007ءکو صدر جمہوریۂ ہند، شریمتی پرتبھا پاٹل نے وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند کا یونیسکو ایوارڈ (این ایل۔ایم) عطا کیا۔(15) یکم دسمبر 2007ءکو ادیب انٹرنیشنل، ساحر کلچر اکادمی کی جانب سے ساحر ایوارڈ۔

کشمیری لال ذاکر کی ابتدائی زندگی اور ان کی سرگرمیوں کے مطالعہ کے بعد اصل موضوع کی طرف رخ کرتے ہیں، یوں تو انہوں نے بہت کچھ لکھا جس کا ذکر پہلے بھی کیا گیا لیکن یہاں ہم ان کے ناولوں میں عورت کے تصور کا مطالعہ کریں گے۔ ذاکر صاحب کے ناولوں میں 'عورت' ایک اہم موضوع رہا ہے۔ انھوں نے عورت کی زندگی کو قریب سے جاننے سمجھنے اور پرکھنے کی کوششیں کیں۔ انسانی تاریخ

کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ تقریباً ہر دور میں عورت مظلوم اور حق وانصاف کی طلب گار رہی۔صدیوں سے اس پر مردوں کا جابرانہ تسلط قائم رہا ہے اور وہ مختلف طریقوں سے ان کے ظلم وتشدد کا نشانہ بنتی رہی ہے مرد نے اس کی غلامی کی زنجیروں کو اور مظبوط کرنے کے لیے اسے سماجی نظام کے حصار میں ایسا محصور کیا کہ اس کی پوری شخصیت ریزہ ریزہ ہوگئی کبھی وہ لونڈیوں کے درجے میں رکھی گئی ،تو کبھی بازاروں اور میلوں میں خریدی اور بیچی گئی ،کبھی اسے مجسم گناہ تو کبھی گناہوں کا سرچشمہ قرار دیا گیا۔کبھی اسے ملکیت اور وراثت کے حقوق سے محروم کیا گیا ،تو کبھی اسے ''موت سے بھی زیادہ تلخ'' کہہ کر حیوان سے بدتر سلوک کا مستحق سمجھا گیا۔کبھی اس کے وجود کو باعث ننگ سمجھ کر زندہ درگور کیا گیا تو کبھی شوہر کی چتا پر زندہ جلنے پر مجبور کیا گیا۔حالانکہ آگے چل کر ایسا بھی وقت آیا جب عملی زندگی میں عورت کو برابر کا شریک مانا گیا اور اسے پوری عزت واہمیت کا حامل بھی سمجھا گیا ،تاریخ میں ایسا وقت بھی آیا جب عورت کے ہاتھ میں زمانے کی حکومت کی باگ ڈور بھی آئی ،تو کہیں اسے قبیلے اور خاندان میں عزت اور وقار کی زندگی میں بھی دیکھا گیا ،لیکن ان سب کے باوجود بہ حیثیت مجموعی عورت زیادہ تر مظلوم رہی۔غرض یہ کہ دنیا کے بیشتر تہذیبی مراکز میں عورت مظلوم اور بے بس تھی اس کے تئیں استبداد واستحصال کے مختلف زاویے اپنائے گئے تھے۔اس طرح یہ تمام مسائل عورت کی راہ میں کانٹے کی طرح چبھتے رہے ،اور اس کو اندر ہی اندر کھوکھلا کرتے رہے ۔کبھی مذہب تو کبھی اس کے فرسودہ روایات میں جکڑ کر اس پر مردوں نے اپنی طاقت کی آزمائش کی ۔اس کو ہمیشہ گری ہوئی نگاہوں سے اور اپنے سے کمتر سمجھا۔لہٰذا عورت ازل سے اب تک ان تمام مسائل کا سامنا کرتی آرہی ہیں۔حالانکہ اس کے حقوق کے لیے آوازیں بھی اُٹھتی آئی ہیں۔لیکن تمام تر تحریکات اور نارہ بازی کے باوجود بھی عورت محض تفریح ولذت کی فراہمی کا ذریعہ سمجھی جاتی رہی ہیں اور عورت کی اس بے چارگی کا سبب مردانہ تسلط کا سماج ،قدیم روایتوں اور مذہبی ضابطوں کے علاوہ اس کا معاشی حیثیت سے مرد کا مرہون منت ہونا ہے۔

بہر حال ذاکر صاحب نے بھی عورت کے ذہنی ،جنسی ،سماجی ،معاشی ،معاشرتی اور نفسیاتی مسائل کی عکاسی کیں۔کشمیری لال ذاکر نے بہت خوبصورتی کے ساتھ اپنے ناول میں عورتوں کے مسائل کو پیش کیا ہے۔سماج میں عورت کی حیثیت اور برسوں سے ظلم وستم کی شکار عورت آج بھی مردوں کے استحصال کا شکار ہوتی ہے۔سیما ،رچنا ،ارچنا ،دیپتی وغیرہ ان کے ناولوں کے ایسے کردار ہیں جو اس بات کی

طرف اشارہ کرتے ہے کہ عورت کتنی بھی تعلیم یافتہ یا خود مختار کیوں نہ ہو جائے مرد سماج اسے کہیں بھی آزاد نہیں رہنے دیتا۔ کہیں نہ کہیں اس کو مردوں کے ظلم وستم کا سامنا کرنا ہی پڑتا ہے۔ بس حالات اور مواقع کے حساب سے ظلم واستحصال کی صورت بدل جاتی ہے۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں عورت کے نفسیاتی مسائل کو بھی اجاگر کیا ہے۔ ان کا ایسا ہی ایک نسوانی کردار دیپتی کا ہے۔ جو اپنی زندگی سے اتنی مایوس ہو جاتی ہے ایک نفسیاتی مریض بن جاتی ہے جس کے سبب آخر کار اسے موت کو گلے لگانا پڑتا ہے اور اسی طرح سیما، شانتا، ارچنا بھی ذہنی الجھاؤ کا شکار ہیں۔ فرائڈ کے نزدیک بچپن کے واقعات اور وہ ماحول جس میں بچہ پرورش پاتا ہے اس کی شخصیت کو بناتے یا بگاڑتے ہیں جس کا نفسیات سے سیدھا اور گہرا تعلق ہے۔ کشمیری لال ذاکر کے ناول میرا شہر ادھورا سا میں سیما اس کی سب سے عمدہ مثال ہے۔ جو بچپن کے ایک بھیانک واقعے کو کبھی نہیں بھول پاتی اور اسی حادثے کے سبب وہ پوری زندگی ذہنی کشمکش کا شکار رہتی ہے اور پوری طرح اپنے وجود کو برباد کر ڈالتی ہے۔ اس کے علاوہ کشمیری لال ذاکر نے جنس جیسے اہم موضوع کو اپنے ناول میں جگہ دی ہے۔ لیکن کہیں بھی عریانیت نظر نہیں آتی۔ انھوں نے ناولوں میں چٹخارے یا لذت کو پیش کرنے کی بجائے موضوع کو اہمیت دی اور جنس جیسے حساس موضوع کی اہمیت پر زور دیا۔ کشمیری لال ذاکر کے ناول عورت کے متنوع پیکر کے عکاس ہیں۔ ان میں عورتوں کے مختلف رویوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ کشمیری لال ذاکر کے ناولوں میں عورت کو خاندانی رشتوں کے حوالے سے پیش کیا گیا ہے۔ جس میں ماں، بہن، بیٹی، بیوی وغیرہ اس کے مختلف روپ کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ معاشرتی ومعاشی کردار اور مسائل کو بھی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ کشمیری لال ذاکر نے سماج میں پھیلے دقیانوسی خیالات اور برائیوں سے بغاوت اپنے گھر سے ہی شروع کر دی تھی۔ لڑکے اور لڑکیوں کے بیچ کے فرق کو مٹانے کی کوشش کی اور عورتوں کے خلاف ہونے والے جبر اور نابرابری کے خلاف آواز اٹھائی۔ انہوں نے خواتین کی تعلیم اور ان کی معاشی آزادی کی جم کر وکالت کی۔ جس کی شروعات انہوں نے اپنے گھر سے اپنی بیٹیوں کی تعلیم سے کیں۔ خود ان کی بیٹی کملیش موہن فرماتی ہیں:

> ''پاپا بہت آزاد خیال انسان ہیں۔ انہوں نے مجھے دادی کی مخالفت کے باوجود ایسے کالج میں داخلہ دلایا جہاں مخلوط تعلیم کا رواج تھا۔ یہ وہ وقت تھا جب انہوں نے مجھے نوجوان لڑکوں سے دوستی کرنے کے مسائل سے آگاہ کرنا شروع کیا

> لیکن مجھے راہ راست پر رکھنے کا ان کا اپنا طریقہ تھا۔ان کا مشورہ آج بھی میرے ذہن میں بہت واضح ہے''اگر تم سے کوئی قتل بھی سرزد ہو جائے تو اس کی اطلاع مجھے دو اور ذہن پر کوئی بوجھ نہ رکھو۔ایک قبل از وقت سمجھدار ہو جانے والی لڑکی جو ماں کے سہارے سے بھی محروم تھی، جو اس کے بدلتے ہوئے احساسات اور جسمانی ضروریات کو سمجھ سکتی، کی تربیت کا یہ انتہائی دانشمندانہ رویہ تھا۔'' 5

انھوں نے اپنے فکشن کے ذریعے بدلتی ہوئی زندگی کے نئے تقاضوں کو ہم آہنگ کیا۔ان کے ناولوں کو ذرا غور سے پڑھیے تو علم ہوتا ہے کہ دکھوں اور محرومیوں کی آگ میں جلتے ہوئے انسانوں کے کرب کو انھوں نے اپنی روح، میں شدت سے محسوس کیا ہے،لیکن اپنے عہد کی زندگی سے ان کا رشتہ دردمندانہ ہی نہیں حریفانہ بھی ہے۔اپنے ہر ناول میں وہ سماج کی ناانصافیوں اور ناہمواریوں کے خلاف احتجاج کرتے ہیں۔وہ بڑی سادگی لیکن مہارت سے اپنے کرداروں کو تراشتے ہیں اور بیانیہ پر حاکمانہ قدرت سے کہانی میں ایک شگفتہ لیکن تہ دار جذباتی فضا پیدا کر دیتے ہیں۔کشمیری لال ذاکر کی کہانیوں میں نئے احساس وشعور کے ساتھ ساتھ انسانی قدروں کا عرفان بھی ہے۔ان کا ادب ان کی زندگی کے تجربوں کا رس ہے۔کشمیری لال ذاکر نے ناول نگاری کا آغاز ایک آٹو بایوگرافکل ناول سندور کی راکھ سے 1955ء میں کیا۔اس وقت یہ موضوع ایک نیا موضوع تھا۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ناول نگار نے اس تصنیف میں ایک اچھوتی تکنیک کا استعمال کیا ہے یا کم از کم اس تکنیک کا چلن اس وقت تک عام نہیں تھا۔ انہوں نے اپنی زندگی کے سچے واقعات کو ڈائری اور سرگزشت کی تکنیک میں پرو کر پیش کیا ہے۔اس ناول سے جو سلسلہ شروع ہوا وہ ابھی تک اسی جوش وخروش کے ساتھ قائم ہے اور انھوں نے 29 ناول تصنیف کیے ہیں۔ان کے ہر ناول میں ایک نیا پن اور ندرت بیانی پائی جاتی ہے لیکن یہاں ہم ان کے چند ناولوں کے ذریعہ عورتوں کے تصور کو سمجھنے کی کوشش کریں گے۔کشمیری لال ذاکر کے یہاں عورت کے ہر روپ اور اس کی نفسیاتی الجھنوں کی بہترین مثال ملتی ہے۔اپنے ناول اب مجھے سونے دو میں انھوں نے عورت کے کردار کے ذریعہ مرد کی بگڑی ہوئی صورت حال کو پیش کیا ہے۔ذاکر صاحب بظاہر کہانی کو ادھورا چھوڑ دیتے ہیں اور قاری کو نتائج خود نکالنے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ذاکر صاحب کے ناولوں انگوٹھے کا نشان ،کرماں والی ، لمحوں میں بکھری ہوئی زندگی ،

دھرتی سدا سہاگن ، ڈوبتے سورج کی کتھا ، سمندر اب خاموش ہے ، میرا شہر ادھورا سا ، ناولوں میں عورتوں کے مسائل اوران کے مختلف زاویوں کونہایت فنکاری سے پیش کیا ہے۔ذاکر صاحب کا یہ وصف ہے کہ وہ جزئیات سے بھی نفسیات کے پہلو ڈھونڈ نکالتے ہیں ۔یوں تو ذاکر صاحب نے جنس کے موضوع پر بہت کم لکھا ہے لیکن جتنا بھی لکھا ہے وہ قابل قدر ہے۔ان کے بعض ناول شہری زندگی کے ترجمان ہیں اور بعض دیہی زندگی کی عکّاسی کرتے نظر آتے ہیں۔میرا گائوں میری زندگی ہے ، انگوٹھے کا نشان ، کرماں والی، دھرتی سدا سہاگن ، ڈوبتے سورج کی کتھا وغیرہ دیہی زندگی کو برتنے والے اہم ناولوں کی فہرست میں شمار کیے جاتے ہیں۔ان ناولوں میں انہوں نے کسانوں،مزدوروں کے مسائل کواجاگر کیا ہے۔ناول کرماں والی اور ڈوبتے سورج کی کتھا تقسیم ہند سے متاثر ہیں۔ان کا مرکز بھی گاؤں دیہات ہی ہے۔تاہم ان میں بھی کہیں کہیں شہر کی کچھ پرچھائیاں دکھ جاتی ہیں۔کشمیری لال ذاکر نے چھوٹے، بڑے، کسانوں،مزدوروں،عورتوں، بوڑھوں کی تکالیف ومسائل کو سمجھنے اور انہیں اپنے ناولوں کے ذریعے سماج کے سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔اس کے علاوہ ایک شہر ایک محبوبہ، میرا شہر ادھورا سا، اب مجھے سونے دو، لمحوں میں بکھری ہوئی زندگی وغیرہ شہری زندگی کے عکاس ہیں۔شہر کی چکاچوندھ بھری زندگی،موڈرنیٹی کے نام پراپنی قدروں سے دور بھاگتے لوگوں کی کہانی۔جدید تمدّن نے کس طرح انسانی تہذیب پرغلط اثر ڈالا ہے اور ساتھ ہی ساتھ نئی نسل کس طرح آزادی کے نام پراپنے آپ کوتباہ کررہی ہے۔لہٰذامیرا شہر ادھورا سا چنڈی گڑھ پرلکھا گیاایک بہت ہی خوبصورت ناول ہے۔اس کے حوالے سے ذاکر صاحب لکھتے ہیں:

> ''میرا شہرادھورا سا'' اس شہر کی کہانی ہے جسے ''دی سٹی بیوٹی فل'' کہتے ہیں اس میں اس ادھورے پن کی عکاسی ہے جو اس الٹا ماڈرن جگمگاتے ہوئے شہر کی رگوں میں، دھیرے دھیرے تحلیل ہوتا ہے۔۔۔اس ناول کی کہانی دراصل دو عورتوں کی کہانی ہے۔رچنا اور سیما کی کہانی۔دونوں کی ذہنی تربیت اور نظریے متضاد ہے لیکن ان کی دوستی کی بنیاد بہت مضبوط ہے۔6

رچنا ایک متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے اور سیما ایک اعلیٰ طبقے سے،یہی وجہ ہے کہ رچنا کے

گھر میں روشن خیالی تو ہے لیکن آزادی نہیں وہ ابھی تک اپنی قدروں سے جڑے ہوئے لوگ ہیں تو وہیں دوسری طرف سیما کے خاندان میں صرف آزادی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رچنا اپنے لیے ایک صحیح راستے کا انتخاب کرتی ہے اور سیما آزادی کے نام پر اپنے لیے بربادی کو چنتی ہے۔ایک ایسا راستہ اختیار کرتی ہے کہ بہت بری طرح بھٹک جاتی ہے اور پوری طرح ٹوٹ جاتی ہے۔کشمیری لال ذاکر نے گاؤں اور شہر سے جڑے ہوئے ہزاروں مسائل کو پیش کیا ہے اور بے شمار موضوعات کو سمیٹا ہے۔ جہاں تک ان کے ناولوں کے کردار کی بات ہے تو کشمیری لال ذاکر کے ناولوں کے کردار حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔ان کے یہاں اچھے اور برے دونوں طرح کے کردار ہیں۔ان کے ناولوں کے کردار سیدھے اور صالح اور مثبت ہونے کے ساتھ ساتھ منفی بھی ہیں۔ بھلے ہی وہ متحرّک نہیں لیکن آخیر تک آتے آتے وہ بے اثر ضرور ہونے لگتے ہیں۔کرداروں کے حوالے سے عبدالمغنی فرماتے ہیں:

> ''ڈوبتے سورج کی کتھا میں پچھی اور ولایتی لال کے کرردار ثابت کرتے ہیں کہ ناول نگار کا قلم روشنی کے ساتھ ساتھ سائے کی تصویر کشی بھی بخوبی کرسکتا ہے۔ پچھی کا کردار تو لافانی ہے۔اس کا نفسیاتی انحراف perversion اسے بدی کا ایک فرشتہ یا بدروح genius evil بنا کر پیش کرتا ہے، وہ گویا مجسم شر ہے۔جس نے ایک پورے خاندان کو برباد کرنے میں اپنی حد تک کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے یہاں تک کہ اپنے بھائی درگا داس اور اس کی بیوی سوماں جیسے فرشتہ صفت جوڑے کے اکلوتے فرزند، ولائتی، کو اس نے ماں باپ کے راستے سے ہٹا کر اپنے راستے پر لگا لیا ہے اور پچھی کی غلط شخصیت کا اثر اتنا زبردست ہے کہ گویا ولی کے گھر میں ولایتی جیسا شیطان پیدا ہوتا ہے۔''7

دیپتی ایک ایسی عورت کی نمائندگی کرتی ہے جو مصائب سے گھری ہوئی ہے۔اسے مسلسل نئے مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔اسے کسی بھی رشتے میں وفاداری نہیں ملتی۔ بھائی بہن سب ایک ایک کر اس کو تنہا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ وہ ایک پڑھی لکھی اور نوکری پیشہ ہوتی ہے اور اس لیے اس کی مالی حالت بہتر ہوتی ہے لیکن اپنوں کی بے وفائی سے وہ اندر سے اتنی ٹوٹ جاتی ہے کہ ذہنی کشمکش کا شکار ہو جاتی ہے۔ایسے حالات میں اسے کسی کے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ اپنی زندگی، آس پاس کے

ماحول، اوراپنی تنہائی سے اکتاہٹ محسوس کرتی ہے اور کسی بھی کام میں اس کا دل نہیں لگتا۔ایسے وقت میں اسے سکون ، پیار ،شفقت اور ہمدردی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔دپتی نے بچپن سے قدم قدم پر مشکلات کا سامنا کیا ہے۔ضرورت پڑنے پرخود کواوراپنے گھر کوسنبھالا لیکن پھر بھی اسے کسی کا ساتھ نہ مل سکا۔دپتی کے بھائیوں نے پہلے ہی اپنی ذمہ داریوں سے منھ موڑ لیا تھا لیکن جب اس کی ماں کا انتقال ہو جاتا ہے اور دونوں اپنی بیویوں کے ساتھ آتے ہیں تو انہیں اپنی ماں کے مرنے کے غم سے کہیں زیادہ اس بات کی فکر ہوتی ہے کہ دپتی کو کس طرح سے پریشان کیا جائے۔اس کا ساتھ دینے کی بجائے وہ اس کے دکھ اور پریشانیوں میں اضافہ کرتے ہیں۔ پہلے تو دپتی کے والد کا انتقال ہوا پھر دھیرے دھیرے سارے بھائی بہن چھوڑ کر چلے گئے اور اب آخری سہارا اس کی ماں بھی اسے تنہا چھوڑ گئی تھی ۔ یہ صدمہ دپتی برداشت نہیں کر پائی تھی ۔ یہ ایک ایسا وقت تھا جب اسے کسی سہارے کی ضرورت تھی۔گھر کا خالی پن اسے کاٹنے کو دوڑتا تھا۔اس کی زندگی سے سکون کوسوں دور ہو گیا تھا۔جب وہ ان حالات سے دوچار ہو رہی تھی اسی دوران اس کی ملاقات وشال سے ہوتی ہے ۔ایک مرد کے لیے نسوانی کیفیتوں ،عورتوں کی نفسیاتی الجھنوں اور مسائل کی تشریح کرنا نہایت مشکل امر ہے بلکہ یہ کہنا بجا ہے کہ مرد اس حوالے سے اکثر و بیشتر ناکام نظر آتے ہیں عورتیں عورتوں کے مسائل کو اچھی طرح سمجھتی ہیں ،تاہم کشمیری لال ذاکر ایسے مرد ناول نگار ہیں جنھوں نے اس وظیفے کو بھی کامیابی کے ساتھ ادا کیا ہے ، دپتی کی زندگی میں پیدا شدہ مسائل معاشی ذمہ داری ،سماجی بندشیں ،قریب ترین رشتوں کو کھو دینے کے غم کے نتیجے میں اس کی نفسیاتی کیفیت کو اور بدلتی ہوئی ذہنی حالات ، (mental state) اور اس کے عادات و برتاؤ (behaviours) کی بخوبی ترجمانی کی ہے۔

نفسیات کے مطالعے نے ادب کو نئی جہتوں سے آشنا کرایا، حدود و قیود میں بندھی ہوئی پرانی تکنیک کو انیسویں اور بیسویں صدی کے نئے ذہنوں نے بدل کر انسانی مزاج کی تلاش شروع کر دی ، فرائڈ یونگ ایڈلر جیمز کے بعد نفسیاتی مسائل ،روحانی شکست و ناکامی اور جنس ،ادب میں در آئے۔ ذاکر صاحب اپنے ناولوں میں اکثر و بیشتر گھریلو تشدد (voilence domestic کے ساتھ عورت کی زندگی کے دیگر مسائل کی بھی باتیں کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ذاکر صاحب کے یہاں عورت کی تہہ در تہہ نفسیات کو سمجھنے کی کوشش ملتی ہے۔عورت سراپا محبت ہے جو ہر رشتے ہر روپ میں صرف محبت ہی لٹاتی ہے،

بیٹی بن کر ماں باپ کو، بہن کی صورت میں اپنے بھائی بہنوں کو بیوی بن کر شوہر اور ماں بن کر اپنی اولاد کو صرف پیار دیتی ہے۔عورت نفسیاتی اعتبار سے بھی بہت حساس ہوتی ہے۔اگر مرد افسردہ ہے تو عورت پر بھی اداسی چھائے گی، اگر وہ مسرور ہے تو عورت بھی مجسمہ بن جائے گی۔مرد کے مزاج کی کیفیت محسوس کرنے کے سلسلے میں اس کا یہ لاشعوری وجدان اس قدر تیز ہوتا ہے کہ بعض اوقات جب کہ مرد کو اپنے احساسات کا خود صحیح اندازہ نہیں ہوتا۔عورت اسے محسوس کر لیتی ہے۔دیپتی جسے مرد حاوی سماج اور عورتوں پر ہو رہے مظالم کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے، مگر باوجود اس کے وہ ایک اجنبی وشال کی اسیر ہو جاتی ہے اور اپنے جنسی تہیجات کے سامنے خود مجبور ہو جاتی ہے آخر کار سب کچھ اس اجنبی کو سونپ دیتی ہے۔جب دیپتی کی دوست مادھری اس کے گھر ڈینر پر آنے سے انکار کر دیتی ہے تو دیپتی کو بہت غصّہ آتا ہے اپنی دوست اور اس کے شوہر پر ناراض ہوتی ہے۔مادھری کو اس کے شوہر نے روک لیا تھا۔کیوں کہ وہ اس کی بیوی تھی اس لئے جو وہ کہے گا مادھری کے لیے اس کا پورا کرنا لازمی تھا، مردوں کا اس طرح عورتوں پر اپنا حکم چلانا دیپتی کو اچھا نہیں لگتا تھا۔اس لیے وہ غصّہ کرتی ہے کہ کس طرح مرد اپنی مرضی عورتوں پر تھوپتے ہیں۔ان لوگوں کو صرف اپنی آرزوؤں کو پورا کرنے کی فکر رہتی ہے۔عورت ان کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی۔عورت کے احساسات اور جذبات سے کہیں زیادہ ان کے لیے اس کا جسم معنی رکھتا ہے۔اس مرد حاوی سماج میں عورت مردوں کے ہاتھوں محض ایک کٹھ پتلی بن کر رہ گئی ہے۔جس سے مرد جو چاہے کرائے۔شادی جیسے رشتے نے بھی سمجھوتے کی شکل اختیار کر لی ہے۔جہاں صرف عورتیں سمجھوتا کرتی ہیں، اپنی ہر چھوٹی بڑی خوشیوں اور خواہشوں کے ساتھ، اس بات کا ذکر وہ وشال سے اپنی گفتگو میں اس طرح کرتی ہے:

> ’’’’جب عورت کی شادی ہو جاتی ہے تو اس کی شخصیت کی حدیں سکڑ جاتی ہیں۔اسے سونے کے لیے چادر کی لمبائی کا دھیان کرنا پڑتا ہے۔اپنے پاؤں کے کمفرٹ کا نہیں۔‘‘ آپ نے بڑی خوبصورت بات کہی ہے دیپتی جی۔‘‘اس نے سوپ کی پیالی کو ہونٹوں سے لگاتے ہوئے کہا۔’’یہ عورت کی مجبوری ہے۔اکثر عورتیں اپنی اس مجبوری سے سمجھوتہ کر لیتی ہیں۔جو سمجھوتہ نہیں کرتیں وہ عمر بھر پریشان رہتی ہیں۔‘‘’’ تو آپ کی کیا رائے ہے عورت کو شادی نہیں کرنی چاہیئے؟‘‘’’ دیٹ ڈیپینڈز۔‘‘8

کشمیری لال ذاکر نسائی کیفیتوں کی تشریح میں عورتوں کے طرف دارنظر آتے ہیں۔انھوں نے وفا کی خواور مردوں میں بے وفائی کی صفات کو اجاگر کیا ہے،عورتوں میں دپتی کی سہیلی مادھری خود اپنے شوہر کی بے وفائی کا شکار ہوتی ہے اور نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہو جاتی ہے۔وہ مشرقی عورتوں کی طرح اپنے شوہر کی ہر بات مانتی ہے۔اپنے ہر کام اس کی اجازت سے کرتی ہے۔اپنے شوہر کے لیے کئی بار اپنے ضروری کاموں کو چھوڑ دیتی ہے۔لیکن پھر بھی اس کے شوہر نے اسے دھوکا دیا۔اس نے مادھری کو چھوڑ کر اپنی عمر سے بہت چھوٹی ایک ریسرچ اسکالر سے شادی کر لی تھی۔وہ بھی اپنے شوہر کی اس بے وفائی کو برداشت نہیں کر پاتی اور آخر کار موت کو گلے لگا لیتی ہے۔

لمحوں میں بکھری زندگی: حسن عسکری کی طرح کشمیری لال ذاکر نے نفسیات کے حوالے سے کچی عمر کی لڑکیوں میں جنسی آوارگی کو موضوع بنایا۔لمحوں میں بکھری زندگی ناول کا مرکزی کردار ارچنا ہے جو سماجی مسائل سے جوجھتی ہوئی نفسیاتی الجھاؤ کی ماری جنسیت زدہ ہو کر رہ جاتی ہے۔وہ اپنے ماضی کا تجزیہ کرتی ہے۔رچنا اس وقت جنسی استحصال کا شکار ہوتی ہے جب وہ اپنے جسم کی تبدیلیوں تک سے بھی دوچار نہیں ہوتی ہے۔اسے اس عمل کی پوری جانکاری بھی نہیں تھی۔

کشمیری لال ذاکر نے اس ناول کے اندر عورت میں بسنے والی حقیقی روح کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔سماجی مجبوریوں، جزبات، جنس، تضادات، بے بسی، لاچارگی، نسوانی جبلتوں اور محرومیوں کو عورت کی نفسیات سے قریب تر رہ کر کشمیری لال ذاکر نے ان کو اپنی کہانی میں ڈھالا ہے۔ارچنا جس تیسرے مرد کی ہونا چاہتی ہے سماجی بندشیں اسے اس کا ہونے سے روکتی ہیں۔ارچنا کی زندگی میں تیسرا مرد جگدیش آتا ہے جو اس کی بربادی کا سبب بنتا ہے۔وہ اس کا بھائی ہے،اسکی ماسی کا بیٹا۔اپنے ہی گھر میں اپنے ہی بھائی کے ہاتھوں اس کی بربادی ہوتی ہے۔اپنے ہی گھر میں وہ محفوظ نہیں ہے۔عورت کی یہ سب سے بڑی کمزوری ہے اس کے اندر برداشت کرنے کی طاقت بہت ہے وہ دوسروں کو بہت جلدی معاف کر دیتی ہے۔جس کے سبب اسے پریشان بھی ہونا پڑتا ہے۔ارچنا بھی جگدیش سے ناراض ہونے کے باوجود اس کی حالت دیکھ کر اس پر ترس کھاتی ہے۔لیکن جگدیش اس نازک لمحہ کا فائدہ اٹھاتا ہے:

> ''میں تمہیں پیار کرتا ہوں ارچنا۔'' جگدیش نے روتے ہوئے ٹوٹتی آواز میں کہا۔میں خاموش رہی۔اور پھر میں سہارا دے کر دھیرے دھیرے اسے اوپر

والی منزل میں اس کے کمرے میں لے گئی اور پلنگ پر دھیرے سے لٹا دیا۔''
تمہارے امتحان میں دو دن رہ گئے ہیں۔بس فوراً ٹھیک ہو جاؤ۔ میں نے اس کے گال تھپتھپاتے ہوئے کہا اور اس کے کمزور چہرے پر ایک بے جان سی مسکراہٹ پھیل گئی۔''اچھا یار!''اس نے کہا اور پھر اس نے میرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیا اور اپنے ہونٹ میرے ہاتھ کی پشت پر رکھ دئے۔اس کے ہونٹ کتنے گرم تھے! بس یہی ایک لمحہ تھا جو گزرا نہیں ایک جلتی ہوئی مہر کی طرح ایک جگہ پر ہی جم کر رہ گیا! جگدیش کی کمزور، بیچارگی اور پشیمانی نے میری تمام تر قوت پر غلبہ پالیا تھا اس کی بیچارگی نے میرے ایگو پر فتح حاصل کر لی تھی۔''9

جگدیش ہر لمحہ اس موقع کی تلاش میں رہتا تھا کہ کب وہ ارچنا سے چھیڑ چھاڑ کر سکے اور ارچنا چاہ کر بھی کبھی اس کو منع نہیں کر سکی۔ارچنا جگدیش سے محبت تو کرنے لگتی ہے لیکن وہ اس کا کزن ہے اور سماج اس بات کی اجازت نہیں دیتا یہی وجہ ہے کہ ارچنا چاہ کر بھی اپنے دل کی بات اپنے دوستوں کو بھی نہیں بتا سکتی۔جگدیش گرمی کی چھٹیوں میں گھومنے سری نگر چلا جاتا ہے تو وہ ارچنا کے نام ایک خط لکھتا ہے۔اس کی دوست سلمیٰ اور پدما کی بھی سگائی ہو چکی ہوتی ہے۔ان کے رشتے کو سماج کی منظوری مل چکی تھی اس لیے ان کو بتانے میں کوئی جھجھک نہ تھی وہ کھل کر اپنے رشتے پر ارچنا سے باتیں کرتی تھیں۔لیکن ارچنا کو اپنے کیے پر شرمندگی تھی۔اس لیے وہ اس بات کا ذکر کسی سے نہیں کرتی:

''ان دونوں میں میرے پاس جگدیش کا خط آیا۔یہ اس کا پہلا خط تھا۔یہ میرے لئے بھی پہلا خط تھا جو مجھے ٹونی کے علاوہ کسی لڑکے نے لکھا تھا۔اس نے اپنے خط کے تہوں کے اندر نرگس کے دو پھول رکھ کر بھیجے تھے اور لکھا تھا کہ اس کی آنکھیں میری صورت دیکھنے کو ترس گئی تھیں اور اس کے کان میری آواز سے محروم تھے۔بس یہی کچھ تھا۔ایک کچی عمر کے لڑکے نے ایک کچی عمر کی لڑکی سے محبت کا اظہار لکھ کر کیا تھا۔10

وقت کے ساتھ ساتھ یہ رشتہ ماند پڑنے لگتا ہے۔شروعات میں سب ٹھیک رہتا ہے لیکن دھیرے دھیرے یہ رشتہ ارچنا کے لیے بوجھ بن جاتا ہے۔ارچنا اپنی جنسی کج روی کا پھر سے شکار ہوتی

ہےاوراب تیسرے مرد کے لیے خود کو ہار بیٹھتی ہے:

> ''عمر کے جس دور سے میں گزر رہی تھی وہ بڑا نازک تھا وہ جو ایک شدید لگاؤ مجھے جگدیش کے ساتھ تھا۔ اب ختم ہو گیا تھا۔ سب کچھ ایک دم بدل گیا تھا۔ اب کیفیت یہ تھی کہ وہ سامنے آتا تو مجھے ڈر سا لگنے لگتا۔ ''تم تو برف ہوتی جا رہی ہو ایک دم؟'' میں خاموش رہتی اور اس کے ہاتھ میرے جسم سے کھیلتے رہتے۔'' تمھیں یہ سب اچھا نہیں لگتا؟'' ایک بار اس نے پوچھا۔ یہ ایک موقع تھا جب میں چیخ چیخ کر کہہ سکتی تھی۔ ''نہیں۔ نہیں۔ نہیں۔ لیکن میں خاموش رہی اور کچھ نہ کہہ سکی۔ جیسے کسی نے میری زبان کاٹ دی ہو۔ یہ ایک موقع بھی میں نے کھو دیا۔ اور پھر ایک ایسی اسٹیج آ گئی جب میں اپنے آپ کو ایک دم بے بس محسوس کر نے لگی۔ جگدیش کا غلبہ پوری طرح مجھ پر چھا گیا تھا۔11؎

ارچنا جگدیش کے بچے کی ماں بننے والی ہوتی ہے اور اسے اس گناہ کا شدید احساس بھی ہے۔ ایسے نازک دور میں وہ جگدیش کا ساتھ چاہتی ہے لیکن وہ اس کی کسی بات کو ماننے کے لیے تیار نہیں تھا۔ ارچنا اپنے کیے پر بہت شرمندہ ہوتی ہے اور ذہنی الجھاؤ کا شکار ہو جاتی ہے۔ ارچنا عجیب وغریب نفسیاتی کیفیت کے پیچوں میں الجھتی چلی جاتی ہے اور اب وہ سب کچھ اگلنا چاہتی ہے مگر کس سے کہے۔ اس کے پاس کوئی بھی ایسا شخص نہ تھا جس سے وہ اپنے دل کی بات کہہ سکے۔ ایک روز وہ سلمٰی کو تنہا پا کر اس سے اپنے دل کی بات کہتی ہے اور اس مشکل گھڑی میں اس سے مدد مانگتی ہے۔ جگدیش اپنے کئے پر شرمندہ تھا اور اس حالات کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں جٹا پا رہا تھا۔ نہ وہ کھل کر اس رشتے کو اپنا سکتا تھا اور نہ ہی اس مشکل میں ارچنا کا ساتھ دینے کے لیے تیار ہوتا ہے۔ اس لیے وہ گھر چھوڑ کر بھاگ جاتا ہے جس کے سبب اس کی ماں اپنے اکلوتے بیٹے کے غم میں مر جاتی ہے۔ ان سب حالات کا سامنا کرنے کے بعد ارچنا کی دماغی حالت بھی بگڑ جاتی ہے۔ اسے عجیب عجیب وہم ہونے لگتے ہیں وہ ذہنی طور پر پریشان ہو جاتی ہے۔ ان سارے حالات کا ذمہ دار وہ خود کو مانتی ہے۔ اسے لگتا ہے کی جگدیش کی ماں کا انتقال اس کی وجہ سے ہوا۔ ارچنا کو ہر بات پر اپنی کی ہوئی غلطی یاد آ جاتی ہے۔ اور وہ بار بار اپنے کئے ہوئے گناہوں کو یاد کر کے پریشان ہوتی رہتی ہے۔ ایک روز اس کی دوست پدما اپنی بیٹی کے لئے اپنی

کلاس چھوڑ کر گھر چلی جاتی ہے تو ارچنا کو اپنے گناہ کا احساس ہوتا ہے کہ اس نے پیدا ہونے سے پہلے ہی اپنے بچے کو مار ڈالا۔اور اپنے اس گناہ پر دل ہی دل میں اپنے آپ کو کوستی رہتی ہے:

''تم تو اس طرح بھاگتی ہو۔جس طرح کوئی چور چوری کر کے بھاگتا ہے ....میں پدما سے کہتی.........چور تو اپنی چوری کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے اور ہم جو کچھ چوری چھپے کرتی ہیں اسے دکھانے میں بڑا فخر محسوس کرتی ہیں؟'.........ہم کون؟.........ہم عورت!.........پدما نے کہا اور مجھے خیال آیا کہ میں عورت کہاں تھی۔میں تو ایک بزدل چور تھی جس نے چوری بھی کی تھی اور چوری کا مال گندی نالی میں پھینک دیا تھا۔اور اب سرعام یوں گھوم رہی تھی۔ جیسے اس نے کبھی کوئی گناہ کیا ہی نہیں تھا۔میرے گناہ کے گواہ تو صرف دو شخص تھے۔ایک جگدیش جو میرا برابر کا حصہ دار تھا لیکن جب امتحان کا وقت آیا تو کہیں غائب ہو گیا۔دوسرا گواہ سلمیٰ تھی۔جس نے منہ سے کبھی ایک لفظ تک نہ کبھی نکالا تھا یہ راز اس کے ساتھ ہی قبر میں جائے گا اور قبر میں دفنایا گیا راز کبھی بھی دنیا کی نگاہوں میں نہیں آتا۔''سبھی عورتیں تو ایسا محسوس نہیں کرتیں۔ ....جو عورت ایک ماں بھی ہے وہ ایسا ہی محسوس کرتی ہے۔''پدما بولی۔'' اور جو صرف عورت ہے؟.........وہ ادھوری ہے۔عورت تو مکمل جب ہوتی ہے جب وہ ماں بنتی ہے۔''پدما بڑے سادھارن ڈھنگ سے بات کر رہی تھی لیکن میرے اپنے دل میں چور تھا اس لئے مجھے برا لگ رہا تھا''اگر کوئی عورت اپنے بچے کو جنم دیتے ہی مار دے؟''تو وہ قاتل ہے۔نہ وہ عورت ہے نہ ماں۔'''' اور کیا ہے وہ؟''،''انسانیت کے ماتھے پر کلنک ہے۔''وہ بولی۔12

ارچنا کی زندگی اسے ہر قدم پر برباد کرتی چلی گئی تھی۔ہری کی شکل میں اس کی زندگی میں ایک اور طوفان آیا۔ہری خود ارچنا سے شادی کرنا چاہتا تھا،اس کے ماں باپ بھی یہی چاہتے تھے اور ارچنا کے ماں باپ کو بھی یہ رشتہ پسند تھا۔لیکن ارچنا اور اس کا بھائی ٹونی اس رشتے کے خلاف تھے ان کو ہری بالکل بھی پسند نہیں تھا۔لیکن اس کے باوجود بھی ارچنا کی ماں چاہتی ہے کہ وہ اس رشتے کے لیے تیار

ہو جائے اور ارچنا ایک بار پھر اپنی زندگی سے سمجھوتا کر لیتی ہے۔ ارچنا کی زندگی میں چوتھے مرد کی آمد اسے اندر تک سے جھنجھوڑ دیتی ہے۔ اس کا دل اور دماغ ایک دورے سے الجھ جاتا ہے۔ اب لٹی لٹائی ارچنا ایک بار پھر سماجی دباؤ، خاندان کی ضد اور اپنی مرضی کے خلاف چوتھے مرد کے سامنے سپر ڈالنے پر مجبور ہوتی ہے۔ ایسے میں اس کے ذہنی الجھاؤ اور نفسیاتی تناؤ کی حقیقی کیفیت کو کشمیری لال ذاکر نے نسوانی جبلت کے عین مطابق نہایت سلیقے سے بیان کیا ہے۔ ارچنا ایک بار پھر اپنی مرضی کے خلاف اپنی زندگی کا راستہ چن لیتی ہے۔ ماں باپ کی ضد کے آگے وہ جھک جاتی ہے۔ اس کا بھائی ٹونی اس کا ساتھ دیتا ہے اور اسے اپنی مرضی سے فیصلہ لینے پر آمادہ کرتا ہے۔ لیکن وہ اپنے ماں باپ کے سامنے ہار جاتی ہے اور ان کی خوشی کے لیے ہری سے شادی کا فیصلہ کر لیتی ہے۔ ارچنا کی شادی کے دن ہی اس کے والد کی حالت بہت خراب ہو گئی تھی۔ شادی بہت سادگی سے مکمل ہوئی اور اس پر ہری کا بگڑا ہوا روپ اس کی ودائی کے وقت ہی دیکھنے کو ملا۔ ارچنا اپنا گھر چھوڑ کر ہری کے ساتھ آئی تھی اور وہ بھی اس وقت میں جب اس کے والد کی طبیعت بہت زیادہ خراب تھی اس وقت میں اسے ذہنی سکون کی ضرورت تھی لیکن اس کی پریشانیوں کی پرواہ نہیں کرتا اور شراب پی کر اس کے جسم کے ساتھ کھیلتا ہے۔ شادی کے بعد عورت مرد کی جائداد بن جاتی ہے۔ وہ اپنی ہر مرضی اس پر تھوپتا ہے۔ اپنے شوہر کی مرضی کے خلاف نہ تو عورت کہیں آ جا سکتی ہے اور نہ ہی کسی سے مل سکتی ہے۔ یہاں تک کہ اپنے گھر والوں سے ملنے کے لیے بھی اس کو اپنے شوہر کی اجازت لینی پڑتی ہے۔ ساتھ ہی لڑکی والے بھی اپنے آپ کو لڑکے والوں کے حکم کا پابند بنا لیتے ہیں کئی بار ماضی کی غلطیاں ہمارے حال کو اثر انداز کرتی ہیں اور ہری جگدیش اور ارچنا کے رشتے کے بارے میں جان جاتا ہے اور اس کے ساتھ بہت کڑا رویہ اختیار کر لیتا ہے۔ ارچنا نے اپنی زندگی میں آئے چاروں مردوں سے صرف پیار اور ہمدردی چاہی تھی ایک ایسا ساتھی چاہا تھا جو ہر قدم پر اس کا ساتھ دے۔ لیکن وہ سب اس کے جسم سے کھیل کر ایک بازاری عورت کی طرح پھینک گئے۔ کسی کو اس کے انجام کی فکر نہ تھی۔ ایک کے بعد ایک طوفان کا سامنا کر کے ارچنا پوری طرح ٹوٹ گئی اور اسے کسی کے آنے جانے سے کوئی فرق نہیں پڑتا تھا جس طرح جگدیش کا اس کی زندگی سے چلے جانا اسے سکون دے گیا تھا اسی طرح ہری کی موت کا بھی اسے کوئی غم نہیں ہوتا۔ ہری کی موت کے بعد ارچنا کی زندگی میں پانچواں مرد پنڈت رامانند کی شکل میں آتا ہے جو اس کی بچی ہوئی زندگی کو پوری طرح برباد کر دیتا ہے۔ ارچنا حالات سے سمجھوتا کر لیتی ہے اور رامانند کو

اپنے شوہر کے روپ میں اپنا لیتی ہے لیکن جب اسے معلوم ہوتا ہے کی پنڈت راما نند شادی کے لائق نہیں ہے تو اس کی زندگی کی بچی ہوئی امیدیں بھی ختم ہو جاتی ہیں اور اسے سب کچھ ختم ہوتا ہوا نظر آتا ہے:

''ارچنا میں آپ کے بنا نہیں رہ سکا۔ پر میں شادی کے یوگیہ نہیں یہ بات صرف میری ماں جانتی تھی۔ اسی لئے وہ اس آشا کو دل ہی دل میں پالتی رہی اور اسے پورا نہیں کر سکی۔ میں ایک دم سناٹے میں آ گئی ہوں۔'' آپ نے اتنا بڑا ظلم مجھ پر کیوں کیا پنڈت جی۔ میری زندگی کی ساری کمائی آپ نے برباد کر دی۔''' مجھے کشما کر دیں ارچنا جی۔'' پنڈت جی نے میرے پاؤں کی طرف جھکنے کی کوشش کی ہے اور میں پیچھے ہٹ گئی ہوں 13

فارسٹ آفیسر کی تیسری بیوی جو اس سے عمر میں اچھی خاصی چھوٹی تھی اور جس کی نئی نئی شادی ہوئی تھی وہ اکثر اکیلی رہتی تھی کیوں کہ اس کے شوہر اکثر دورے پر باہر جاتے رہتے تھے۔ اپنے شوہر کی غیر موجودگی میں وہ اپنی جنسی خواہشات کو پورا کرنے کے لیے غلط راستہ اختیار کر لیتی ہے۔ اپنے پڑوس میں رہنے والے بچے کو اپنے گھر لے آتی ہے اور اس کے ساتھ غلط رویہ اختیار کرتی ہے۔ بچہ اس حادثے کے بعد ڈر جاتا ہے اور پورا واقعہ اپنی بہن کو بتاتا ہے۔

ارچنا کی دوست مالتی جو اس کے بھائی ٹونی کو چاہتی ہے اور اس سے شادی کرنا چاہتی ہے۔ وہ بھی اپنی پوری زندگی میں صرف سمجھوتے ہی کرتی رہتی ہے۔ جو فیصلے اس کے ماں باپ اور بھائی اس کے لیے کرتے ہیں وہ اس کے لیے بنا کچھ سوچے سمجھے ہی ماننے لازمی ہوتے ہیں۔ ادھر ٹونی بھی اسے چاہتا تو ہے لیکن اسے اپنانے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ ایک اکیلی عورت کا اس سماج میں رہنا اور جینا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ اپنے رشتے دار ہی اسے پریشان کرنے لگتے ہیں سرسوتی کے شوہر کے انتقال کو کافی وقت گزر چکا تھا۔ ان کی موت کے بعد ان کا اکلوتا بیٹا ہی اس دنیا میں اس کا سہارا تھا لیکن جگدیش اچانک گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور یہ صدمہ اس کی ماں برداشت نہیں کر پاتی اور بیمار ہونے لگتی ہے اس کو تنہا اور بے بس پا کر اس کے رشتے دار اس کی زمین کے لیے اس سے جھوٹی ہمدردی جتانے آ جاتے ہیں۔

لمحوں میں بکھری زندگی ناول کے اندر کشمیری لال نے عورت کو بہت گہرائی سے پڑھنے اور اس کی روح کے اندر جھانکنے کی کوشش کی ہے۔ عورت سماجی بندشوں سے جوجھتی ہوئی کن

نفسیاتی پیچوں (psychological complex) سے گزرتی ہے اور پھر کس طرح جنس کی اسیر ہو جاتی ہے۔ان سب کو نہایت دقت ریزی سے پیش کیا ہے۔ذاکر صاحب نے اس کہانی کے اندر سماجی نظام میں جکڑی ہوئی ارچنا کی جنسی بے راہ روی کو اس کے نفسیاتی پس منظر میں پرکھا ہے۔سماج اور خاندان کی مرضی کو قربان کرنا پڑتا ہے۔اس نے جسے چاہا خاندان اور سماجی قیود نے اس کے حصول سے روک دیا اور جس سے دور رہنا چاہا اسی کے سر مڈھ دی گئی اور نتیجہ اخذ کرنے کے لیے قارئین کو آزاد چھوڑ دیا ہے اور اور یہی خاص وصف ہے جو عموماً کشمیری لال ذاکر کی تحریروں میں پایا جاتا ہے۔

میرا شہر ادھورا سا: اس ناول میں بھی عورت کو مرکز بنایا ہے۔اس میں رچنا اور سیما دو عورتوں کی کہانی بیان کی جاتی ہے۔ان کے سماجی ،جنسی اور نفسیاتی مسائل کی بھرپور عکاسی اس ناول میں دیکھنے کو ملتی ہے۔اس ناول کی ہیروئن سیما ہے اور وہ ایک ایسی لڑکی ہے جس کی زندگی میں جتنے بھی مرد آتے ہیں سب اسے دھوکا دے کر چلے جاتے ہیں۔وہ صرف اسی لیے کشمیر چھوڑ کر چنڈی گڑھ میں پڑھنے آتی ہے کہ وہاں اس کے ساتھ اتنے حادثے پیش آتے ہیں کہ اب وہ ذہنی طور پر پریشان ہو گئی تھی۔بارہ برس کی عمر میں اس کے پاپا کے ایک اردلی نے اس کا ریپ کیا تھا۔اس کے بعد پشکر رینہ نام کے کسی شخص سے وہ محبت کرنے لگتی ہے جو اخباروں کا پریس رپورٹر تھا۔وہ سیما سے شادی کا وعدہ کرتا ہے لیکن اسے دھوکا دے کر کسی پنجابی لڑکی رجنی چھابڑہ سے شادی کر لیتا ہے۔وہ اس بات سے بہت پریشان ہو جاتی ہے اور پشکر کا سامنا نہیں کر پاتی اس لیے سری نگر چھوڑ کر چنڈی گڑھ آ جاتی ہے۔چنڈی گڑھ میں اس کی ملاقات رچنا سے ہوتی ہے اور دونوں اچھی دوست بن جاتی ہیں،رچنا ہی اس کے سکھ دکھ کی ساتھی ہوتی ہے اور وہی اس کی رازدار بھی۔چنڈی گڑھ میں پروفیسر کول کو سیما کا لوکل گارڈین بنایا جاتا ہے لیکن وہ بھی اس کے ساتھ غلط رویہ اختیار کرتے ہیں۔جس کی خبر ان کی بیوی کو ہو جاتی ہے اور دونوں میاں بیوی میں جھگڑا ہوتا ہے اور سیما کو ان کا گھر چھوڑنا پڑتا ہے۔

سیما کبھی بھی اپنے ماضی کو بھول نہیں پاتی ،جس کے سبب وہ ذہنی الجھن کا شکار رہتی ہے۔ چنڈی گڑھ میں سیما کو اپنے کالج کے ایک لڑکے مہندر سے محبت ہو جاتی ہے۔چھپ چھپ کر اس سے ملتی رہتی ہے۔اپنی سب سے اچھی دوست رچنا کو بھی اس کے بارے میں نہیں بتاتی اور مہندر کے ساتھ گھومتی پھرتی ہے مہندر اس کے ساتھ محبت کا ڈھونگ کرتا ہے اور اس سے جسمانی تعلق قائم کر لیتا ہے۔سیما کا

واسطہ بہت سے مردوں سے پڑتا ہے اس لیے وہ مردوں کی نفسیات کو بہتر ڈھنگ سے سمجھ سکتی تھی:

> ''ہر آدمی کو حسن اور عورت سے رغبت ہے۔ یہ سبھی مزدور جو کام پر لگے ہیں صرف اس لئے کام چھوڑ کر ہمیں دیکھنے لگے ہیں کہ ہم لڑکیاں ہیں۔کوئی مرد آ جائے تو یہ آنکھ تک نہ اٹھائیں۔'' ''حالانکہ ان کے گھروں میں بھی عورتیں ہیں۔'' میں نے کہا۔'' اپنے گھر کی عورت میں کیا رکھا ہے۔مرد کو تو ویرائیٹی چاہئے۔ورنہ تو زندگی ایک دم ڈل ہو جائے۔'' سیما بولی۔14؎

بارہ برس کی عمر میں سیما کا ریپ ہوا۔اس کے بعد پشکر اسے چھوڑ گیا۔ان سب باتوں کو بھلانے کے لیے وہ کشمیر سے چنڈی گڑھ آئی لیکن یہاں بھی پروفیسر کول اور پھر مہندر سنگھ بھی اس کے ساتھ ویسا ہی سلوک کرتے ہیں۔وہ مہندر کے بچے کی ماں بننے والی تھی لیکن مہندر بھی اسے چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ وہ اس صدمے کو برداشت نہیں کر پاتی ہے اور خودکشی کرنے کا فیصلہ کرتی ہے۔رچنا اس نازک وقت میں اس کا ساتھ دیتی ہے۔جب سیما کی حالت کچھ سدھرتی ہے تو رچنا اسے سنبھالتی ہے اور اسے خودکشی کرنے سے روکتی ہے اور اسے اسقاط حمل کرانے کی صلاح دیتی ہے لیکن سیما اس بات کے لیے تیار نہیں ہوتی یا تو وہ خودکشی کرنا چاہتی ہے یا پھر زندہ رہ کر اپنے آپ کو اپنے گناہوں کی سزا دینا چاہتی ہے۔ سیما مہندر کو ڈھونڈنے جے پور میں اس کے گھر جاتی ہے لیکن وہاں پہنچ کر اسے معلوم ہوتا ہے کہ مہندر کے گھر والوں نے اسے گھر سے نکال رکھا ہے اور وہ لوگ سیما کو اپنی بہو ماننے سے انکار کر دیتے ہیں اور اسے گانوں سے چلے جانے کو کہتے ہیں:

> ''تم کون ہو؟......... میں آپ کی بہو ہوں......... ہماری بہو یہ کیسے ہوسکتا ہے؟......... اس نے تو کبھی نہیں بتایا کہ اس نے بیاہ کر لیا ہے۔'' اس کی ماں بولی تھی........ میں جھوٹ تھوڑی بول رہی ہوں۔یقین نہ ہو تو میرا پیٹ دیکھو۔ اس میں اسی کا بچہ پل رہا ہے۔'' اس کی بہن شکنتلا نے آنکھوں پر ہاتھ رکھ لئے اور اس کے باپ نے پھٹی پھٹی نظروں سے میری طرف دیکھا۔جواب اس کی ماں نے دیا........ ہمیں کیا معلوم کس کا روگ پال رہی ہو پیٹ میں۔ہم نے فارکھطی دے رکھی ہے مہندر کو۔ہمارا اس سے کوئی رشتہ نہیں۔''15؎

اس ناول میں بھی کشمیری لال ذاکر نے عورت کی نفسیات اور جنس پر کھل کر لکھا ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں نفسیات پر کتنی گرفت تھی۔ کشمیری لال ذاکر کی کہانیوں میں ان کے خیالات اور زمانے کی بدلتی تہذیبوں اور قدروں کو با آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ کشمیری لال ذاکر پریم چند کی روایات کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ پریم چند نے جس طرح ترقی پسند تحریک، مارکس اور فرائڈ سے متعارف ہونے کے بعد جنس پر قلم اٹھایا۔ مگر جنس کو اپنی تحریر کا محور نہیں بننے دیا، ٹھیک اسی طرح کشمیری لال ذاکر نے بھی جنس کے موضوع کو بخوبی برتا مگر جنس کو اپنی تحریروں کا امتیاز نہیں بننے دیا۔ پریم چند کی طرح کشمیری لال ذاکر کے یہاں بھی عورت کا ارتقاء پذیر تصور ملتا ہے۔ البتہ پریم چند کی کہانیوں کے نسائی کرداروں کو بعد میں احتجاج کرتے ہوئے دکھایا ہے اور یہ اثر ان کی کہانیوں پر ترقی پسند تحریک کا تھا۔ پریم چند نے خود اپنے ایک صدارتی جلسے میں کہا تھا۔ "ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جزبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے سلائے نہیں کیوں کہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔"16ے

کشمیری لال ذاکر کا نسائی کردار کہیں کہیں مجبور، سماجی نکیلوں میں کسا ہوا، باغیانہ رویہ سے عاری بھی دکھائی دیتا ہے، احتجاج ہے بھی تو دبا دبا سا۔ عورت کے استحصال اور اس پر جبر کے خلاف کرشن چندر کی طرح کشمیری لال ذاکر نے جم کر لکھا مگر اعتدال کو ہاتھ سے جانے نہ دیا۔ حسن عسکری کی طرح نفسیات اور جنس کے حوالے سے کم عمر عورتوں کی جنسی آوارگی پر بھی قلم اٹھایا ہے عورتوں کی تہہ در تہہ نفسیات کو پرکھنے کی کوشش کی، کشمیری لال ذاکر کا تصور عورت منٹو کے تصور عورت سے بھی مختلف ہے۔ منٹو نے جس عورت کو پیش کیا ہے وہ طوائف عورتیں ہیں، منٹو نے عورت کے جنسی نفسیات اور اس کے مختلف پہلوؤں پر کھل کر لکھا ہے اور جنس ہی منٹو کی پہچان بنتا ہے اور اسی لیے ترقی پسندوں نے انہیں اپنی جماعت سے باہر کر دیا۔ مگر کشمیری لال ذاکر کے یہاں یہ موضوع اس انتہا کو نہیں پہنچتا۔ خلاصے کے طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کشمیری لال ذاکر کے یہاں فرائڈ کی نفسیات سے ہٹ کر جنس کا مشرقی تصور پایا جاتا ہے مغرب کے برخلاف ذاکر صاحب کی کہانیوں میں تقدیس کا پہلو نمایاں ہے۔ جوان کے جنسی بیان کو بے ہودگی کے بجائے جنسی نفسیات کی فنی تخلیق کا درجہ دیتا ہے۔ کرداروں کے یک رخے پن، جمود اور سادگی کی جگہ تنوع، تحرک اور شوخی نے لے لی۔ جدید کہانی نے جدید کرداروں کو مختلف شکل وصورت کے ساتھ پیش کیا،

ایک ہی انسان رشتے کی ڈور میں بندھ کر مختلف حالات میں مختلف اشکال کے ساتھ نظر آتا ہے۔انسانیت کا ایک ہی روپ کبھی ماں ہے کبھی بہن، کبھی بیٹی،تو کبھی محبوبہ وغیرہ۔

اردو ناولوں میں مشرقیت کی چھاپ رشتوں کے تقدس اور احترام کو ہمیشہ ملحوظ رکھا گیا اور کشمیری لال ذاکر کی تحریروں میں انسانی اقداراور رشتوں کا جوشدید احساس ہمیں دیکھنے کوملتا ہے، وہ کم ہی لوگوں کا حصہ ہے۔کشمیری لال ذاکر نے کرداروں میں رشتوں کے اساس کو وہ شدت عطا کرتے ہیں کہ وہ کہانی کہانی کی قبیل سے نکل کر جگ بیتی معلوم ہونے لگتی ہے۔روایت پسند شرمیلی نازک عورت نے جب چلمن سے باہر نکل کر اپنے آنچل کو چلمن بنانے کا ہنر سیکھ لیا تو خود کو پھر کسی حصار میں نہ رکھ سکی اور پھر جنس کے حوالے سے بھی آوارگی کا شکار ہوگئی۔آزاد اور جنس زدہ عورت کی سچی تصویر ہمیں میرا شہر ادھورا سا اور اب مجھے سونے دو میں دیکھنے کوملتی ہیں۔میرا شہر ادھورا سا میں سیما ایک آزاد خیال لڑکی ہے بچپن سے لے کر جوانی تک وہ قدم قدم پر جنسی استحصال کا شکار ہوتی ہے۔ بچپن میں اس کے پاپا کا اردلی اس کا ریپ کرتا ہے، بی اے تک پہونچتے پہونچتے وہ ایک جنرلسٹ سے محبت کرنے لگتی ہے۔جو اسے شادی کا جھانسا دے کر اس کے ساتھ جسمانی تعلقات قائم کرتا ہے اور بعد میں اسے چھوڑ دیتا ہے۔اپنی جنسی خواہشات کو پورا کرنے کے لیے وہ اسی طرح غلط لوگوں کے ہاتھوں برباد ہوتی ہے۔وہ پوری زندگی اسی میں ملوس رہتی ہے۔ان سب حادثوں سے وہ اتنی پریشان ہوجاتی ہے کہ سری نگر چھوڑ کر چنڈی گڑھ آجاتی ہے۔لیکن یہاں بھی اس کی خواہشیں اسی طرح قائم رہتی ہیں اور اپنے کالج کے ہی ایک لڑکے کے ساتھ محبت کر بیٹھتی ہے اور یہاں بھی اسے دھوکا ہی ملتا ہے یہیں سے اس کی بربادی شروع ہوجاتی ہے اور قدم قدم پر لٹتی رہتی ہے۔اپنے سماجی وقار کو لے کر وہ ذہنی الجھاؤ کا شکار ہوجاتی ہے۔اس کے علاوہ اب مجھے سونے دو میں دیپتی ٹھاکور بھی اپنے اکیلے پن اور محرومی کے سبب وشال سے محبت کرنے لگتی ہے اور وہ اسے بنا کسی رشتے کے وہ مقام دے دیتی ہے جو ایک بیوی اپنے شوہر کو دیتی ہے اس کی ہر چھوٹی بڑی بات کا خیال رکھتی ہے وہ اکیلی رہتی ہے اور اسے اس بات کا خیال بھی نہیں رہتا کہ کوئی اس کے اور وشال کے رشتے کو لے کر کیا کہے گا۔لیکن جب یہ رشتہ آگے بڑھنے لگتا ہے تو دیپتی اپنے سماجی وقار کو لے کر بہت پریشان بھی ہوتی ہے۔وہ اپنی جنسی خواہشات کے ہاتھوں اتنی مجبور ہوجاتی ہے کہ وشال کے بیٹے آدرش کے ساتھ بھی جسمانی تعلقات قائم کرلیتی ہے۔لیکن جب

اسے اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے تو وہ نفسیاتی طور پر بہت الجھ جاتی ہے اور ایک دن خودخوشی کر لیتی ہے اگر کشمیری لال ذاکر کے ناولوں میں عورت کی معاشی حیثیت اور کردار کی بات کی جائے تو ان کے یہاں اس کے کئی روپ نظر آتے ہیں مثلاً۔ اب مجھے سونے د و میں دیپتی ایک ملازمت پیشہ عورت ہے۔ جو اپنے گھر کے بگڑتے ہوئے حالات کو سنبھالنے اور گھر کو چلانے کے لیے ملازمت کرتی ہے۔ وہ دن رات محنت کرتی ہے تا کہ وہ اپنی ماں کو سنبھال سکے اس کا علاج کرا سکے اور اپنے بھائی بہنوں کو اچھی طرح پڑھا سکے۔ اس کے والد کے انتقال کے بعد گھر کے حالات بہت خراب ہو جاتے ہیں۔ بڑے بھائی کی نوکری لگ جانے پر حالات میں کچھ سدھار آتا ہے لیکن وہ بھی شادی کے بعد ان لوگوں کو تنہا چھوڑ جاتا ہے اور سارا بوجھ دیپتی پر آ جاتا ہے۔ اس لیے وہ اپنی پڑھائی کے ساتھ ساتھ ہی ٹیوشن لینا بھی شروع کر دیتی ہے تا کہ گھر کا خرچ چل سکے۔ شانتہ بھی ایک ملازمت پیشہ عورت ہے جو پیشے سے ڈاکٹر ہے اور اپنا اور اپنی ماں کا خرچ چلاتی ہے۔ اس کے علاوہ سمندر اب خاموش ہے میں مس مریم ایک ملازمت پیشہ عورت ہے جس کے فادر کی ڈیتھ ہو جاتی ہے اور اس کا کوئی بھائی بہن نہیں ہوتا اس لئے وہ اکیلی ہی اپنی اور اپنی ماں کی ذمہ داری اٹھاتی ہے۔ وہ خود استھما کی مریض ہے جس کے سبب اسے اچھا کام کرنے کے باوجود نوکری میں پرموشن نہیں ملتی۔

کشمیری لال ذاکر کے ناولوں میں متوسط طبقے کی عورت کی نمائندگی زیادہ ملتی ہے۔ میرا شہر ادھورا سا میں ارچنا ایک متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ اپنے آپ کو ہر اس کام سے دور رکھتی ہے جو اس کے ماں باپ کی بے عزتی کا باعث بنے۔ اس کی دوست سیما اعلیٰ طبقے سے جڑی ہوئی لڑکی ہے اور اسے دیکھ کر کبھی کبھی ارچنا کے اندر احساس کمتری کی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔ اسی طرح لمحوں میں بکھری ہوئی زندگی میں رچنا بھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ میرا شہر ادھورا سا میں سیما اعلیٰ طبقے کی نمائندہ ہے۔ وہ صرف اپنے آپ کو دیکھتی ہے اور دوسروں کی کوئی پرواہ نہیں کرتی۔ اس کے پاس ہر مہنگی سے مہنگی چیز موجود ہے۔ اس کے ماں باپ اس کی ہر خواہش پورا کرتے ہیں چاہے وہ غلط ہو یا صحیح، وہ اکلوتی لڑکی ہے اور خوب ضدی بھی، خوب سگریٹ اور شراب بھی پیتی ہے۔ اعلیٰ طبقے سے اس کا تعلق ہونے کے سبب اس کو ہر مہنگی چیز کا شوق ہوتا ہے اور وہ اپنے شوق کسی بھی طرح پورا کرتی ہے۔ سمندر اب خاموش ہے میں رضوانہ بھی اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن اس کردار میں اعلیٰ طبقے سے جڑے ہونے پر

بھی وہ اپنی جڑوں سے جڑی ہوئی ہے۔آزاد خیال ہے لیکن اپنی قدروں کے قریب ہے۔جب شکیل پہلی بار رضوانہ سے ملتا ہے تو اس پہلی ملاقات کا ذکر کرتے وقت وہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ وہ اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔''آداب!''اس نے اپنی دلکش آواز میں کہا اور سلام کے لیے اپنے دائیں ہاتھ سے اپنے ماتھے کو چھوا۔تبھی میں نے دیکھا اس کی انگلیوں میں کتنی خوبصورت اور قیمتی انگوٹھیاں چمک رہی تھیں۔''17

کشمیری لال ذاکر کی تحریروں میں مختصر بعض اہم نسوانی کرداروں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ وگرنہ کشمیری لال ذاکر کو اپنے کرداروں کو انسانی رشتوں کی لڑی میں پروکران کے نفسیاتی کوائف کے ساتھ پیش کرنے میں امتیاز حاصل ہے۔کشمیری لال ذاکر کا اسلوب نہایت ہی سادہ سلیس مگر بڑا ہی معنیٰ خیز ہوتا ہے۔وہ اپنے ناولوں میں لمبے لمبے جملوں کا استعمال نہیں کرتے بلکہ چھوٹے اور چست جملوں سے عبارت کو مزین کرتے ہیں۔کہیں ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ مکالموں کو جبراً عبارت میں جوڑ دیا گیا ہے بلکہ جملے نہایت فطری لگتے ہیں۔کشمیری لال ذاکر کے زیادہ تر ناولوں میں ہمیں بیانیہ انداز دیکھنے کو ملتا ہے۔یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ذاکر صاحب کو بیانیہ پر بھرپور قدرت حاصل ہے۔کسی بھی ناول نگار کا بڑا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ کہانی کو اس طرح بیان کرے کہ قاری اس کے ساتھ پوری طرح وابستہ ہو جائے۔ذاکر صاحب کا انداز بیان اس صفت سے پوری طرح متصف نظر آتا ہے۔ان کے ناولوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ تجسس کی فضا کو برقرار رکھتے ہوئے قاری کے ذہن کو کہانی سے اس طرح جوڑتے ہیں کہ قاری ان کے ناولوں کو آخری سطر تک پڑھنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے۔ان کے ناول سادگی،سچائی اور حقیقت نگاری کا مرقع ہیں۔یہ واقعات اپنے آس پاس کے سماج سے اخذ کرتے ہیں یہی سبب ہے کہ ناول کسی مخصوص طبقے یا علاقے کی جیتی جاگتی تصویر معلوم ہوتے ہیں، جہاں انسانی زندگی سانس لیتی ہے۔جہاں غم اور خوشیاں ایک دوسرے میں مدغم ہیں۔جب وہ کسی شہر کی عکاسی اپنے ناولوں میں کرتے ہیں تو اس کی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے اور سب کچھ حقیقی لگتا ہے اور قاری خود کو اسی سماج کا ایک حصہ محسوس کرنے لگتا ہے۔

ہندستان میں عورت کا تصور بھی اسی طرح کا ہے کہ جہاں وہ سماج و معاشرے،ریتی رواجوں کے بندھن میں جکڑی ہوئی نظر آتی ہیں یہ عورتیں بیشتر متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہیں۔جہاں آزادی کو بے شرمی اور بے حیائی سے تعبیر کیا جاتا ہیں، جہاں اپنے من کی زندگی گزارنے کو گناہ سمجھا جاتا ہیں یہ بیماری

خاص کر مسلم عورتوں کے ساتھ زیادہ ہیں۔ عورتوں کو ان کے حقوق سے محروم رکھا جاتا ہے جبکہ عورتوں کو نہ صرف قانوناً بلکہ مذہب میں بھی حقوق حاصل ہیں مثلاً اسلام میں عورتوں کو تعلیم حاصل کرنے، نکاح کے لیے رضامندی، شوہر کی موت کے بعد دوسرا نکاح کرنے اور مال وجائداد میں بھی حقوق دیے گئے ہیں۔ مگر اس کے باوجود بھی عورت ان سے محروم رکھی جاتی ہے، ایک عورت بیٹے کو جنم دیتی ہے اور وہی بیٹا جب بڑا ہو کر کسی کا بھائی، شوہر، اور باپ بنتا ہے تو وہ ظلم کرتا ہے مگر یہ بھول جاتا ہے کہ جس پر وہ یہ ستم کر رہا ہے وہ بھی اسی کے وجود کا حصہ ہے اگر عورت نہ ہوتی تو وہ بھی نہ ہوتا۔ بڑھاپے میں ان کا سہارہ بننے کے بجائے اس کو بوجھ سمجھتا ہے۔ اس مرد حاوی سماج نے عورت کو لاچار و بے بس، کمزور محتاج اور لاعلم بنا دیا ہے۔

اب تک ان کے ناولوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ فنی اعتبار سے ان کے ناولوں کے پلاٹ مربوط، سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ شروع سے لے کر آخر تک کہانی میں دلچسپی قائم رہتی ہے اور قاری کا تجسّس بنا رہتا ہے جو اسے پورا ناول پڑھنے پر مجبور کرتا ہے۔ چاہے وہ اپنے ناولوں میں دو شہروں، دو گاؤں، یا دو ملکوں کی کہانی کہہ رہے ہوں مگر پھر بھی کہیں کوئی جھول نظر نہیں آتا اور نہ ہی قاری کو اکتاہٹ ہوتی ہے۔ ان کی اس خوبی کا ذکر عبدالمغنی کچھ اس انداز میں کرتے ہیں۔ ''دھرتی سدا سہاگن کا ماجرا تو اتنا مربوط ہے اور اس کا ارتقاء اتنا منظّم ہے کہ معلوم ہوتا ہے جیسے ایک نظم لکھی گئی ہے، ایک محل تراشا گیا ہے'' 18

ذاکر صاحب کے ناولوں میں کہیں کہیں فنکارانہ جدت بھی نظر آتی ہے۔ جیسے ڈوبتے سورج کی کتھا کے پلاٹ میں کہیں کہیں تھوڑا ابہام بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ پہلے دو نسلوں کے قصے پھر اس میں بھی دو بھائیوں کی الگ الگ کہانیاں ساتھ ہی کرداروں کے بیچ تقسیم ہند کی لکیر۔ ان سب باتوں سے پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ زبان و بیان کی اگر بات کی جائے تو اس حوالے سے بھی کشمیری لال ذاکر کو امتیاز حاصل ہے۔ کس کردار سے کون سی بات کب اور کس زبان میں کہلوانی ہے یہ کشمیری لال ذاکر بہت اچھی طرح جانتے ہیں ان کے مکالموں سے حقیقت نگاری کا احساس ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں چھوٹے اور چست مکالموں کا استعمال کیا ہے۔ مکالموں سے کہانی کو بوجھل نہیں بنایا۔ ان کے مکالمے معنیٰ خیز اور خیال انگیز ہونے کے ساتھ ساتھ حقیقت پر مبنی ہوتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں ہندی، پنجابی اور انگریزی الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں۔

کشمیری لال ذاکر کے ناولوں میں منظر کشی کی خوبصورت مثالیں ملتی ہیں۔ وہ ہر منظر کو بہت

دلچسپی کے ساتھ بیان کرتے ہیں ان کی منظرکشی کا ایک نمونہ پیش نظر ہے۔''میں نے چاند کی طرف دیکھا۔وہ تیزی سے افق کی طرف بھاگ رہا تھا،جیسے کوئی اس کا انتظار کررہا ہواوراسے اشاروں سے اپنے پاس بلا رہا ہو۔میں تمہارے اور قریب سرک گیا۔تمہارے دونوں ہاتھوں کو اپنے ہاتھوں میں لے لیا اور پھر۔اور پھر!۔''[19]

کشمیری لال ذاکر کے ناولوں کے مطالعہ سے یہ بات بھی اجاگر ہوجاتی ہے کہ وہ نہایت وسیع الذہن، باشعور،خردمند اور حساس انسان تھے اور اپنے آس پاس کے ماحول کا مطالعہ بڑی گہرائی سے کرتے تھے۔اس لیے تو انہوں نے اپنے ہر ناول میں مختلف موضوع کو اپنایا ہے۔ان سارے موضوعات کے علاوہ انہوں نے تاریخ کو بھی موضوع بنا کر کئی ناول تخلیق کیے ہیں جن میں سمندر صلیب اور وہ، کھجراہو کی ایک رات اور خون پھر خون ہے اہم ہیں کشمیری لال ذاکر کے ناولوں کے اسلوب، مکالمہ، تکنیک،موضوع پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کا اسلوب نہایت سادہ،سلیس اور معنیٰ خیز ہوتا ہے۔ ان کی عبارتیں چست اور گٹھی ہوئی ہیں۔جس سے تسلسل بنا رہتا ہے اور قاری بنا کسی رکاوٹ کے روانی کے ساتھ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ان کے یہاں جملے چھوٹے ہیں اور بیانیہ انداز ہے۔وہ موضوع کے حساب سے تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔کردار کے حساب سے مکالمے ادا کرواتے ہیں اور زبان و بیان کا خاص خیال بھی رکھتے ہیں۔ان کے مکالمے کردار کے اعتبار سے ہوتے ہیں اور ان کی شخصیت کی بھرپور ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔کشمیری لال ذاکر کے موضوعات کا دائرہ بہت وسیع ہے اور ان کا ہر موضوع اپنا منفرد مقام رکھتا ہے۔ لہٰذا کشمیری لال ذاکر نے اردو ادب کے خزانے میں بیش قیمتی اضافے کیے۔انہوں نے اردو کی تقریباً ہر صنف میں اپنی خدمات انجام دی ہیں جن کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

حوالہ جات

1. افتخار امام صدیقی،''کشمیری لال ذاکر سے ایک گفتگو'' شاعر،جلد 82،شمارہ 6،جون 2011،ص 13
2. کشمیری لال ذاکر،''اب تو اپنی چھاؤں میں بیٹھا ہوں'' نند کشور وکرم،کشمیری لال ذاکر۔فن اور شخصیت،دہلی،عالمی اردو ادب،2009،ص 397
3. ایضاً،ص 395
4. کملیش موہن،''ذاکر میرے والد'' نند کشور وکرم،کشمیری لال ذاکر فن اور شخصیت،دہلی،عالمی اردو

ادب،2009،ص34

5. کشمیری لال ذاکر،مراشہرادھوراسا،دہلی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس1991،ص12

6. عبدالمغنی،''کشمیری لال ذاکر کی ناول نگاری'' نندکشوروکرم،کشمیری لال ذاکرفن اور شخصیت،دہلی، عالمی اردوادب،2009،ص93

7. کشمیری لال ذاکر،لمحوں میں بکھری ہوئی زندگی،نئی دہلی،مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،1982،ص83

8. ایضاً،ص136

9. ایضاً،ص226

10. کشمیری لال ذاکر،میراشہرادھوراسا،دہلی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،1991،ص360

11. کشمیری لال ذاکر،اب مجھے سونے دو،دہلی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،2005،ص 96

12. کشمیری لال ذاکر،میراشہرادھوراسا،دہلی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،1991،ص68

13. کشمیری لال ذاکر،سمندراب خاموش ہے،دہلی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،2005،ص13

14. کشمیری لال ذاکر،کرماں والی،نئی دہلی،موڈرن پبلشنگ ہاؤس،2005،ص11

15. کشمیری لال ذاکر،لمحوں میں بکھری زندگی،نئی دہلی،ناولستان،جامعہ نگر،،دسمبر1982

16. ایضاً،ص23

17. ایضاً،ص98

18. ایضاً،ص32

19. ایضاً،ص39

❒ Dr. Saleha Siddiqui
Ph. D., Department of Urdu
Jamia Millia Islami, New Delhi
Mobile: 7565038817
Email: salehasiddiquin@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:332-368
Dr. Md. Nehal Afroz, Urdu aur Hindi Afsano Mein Firqawarana Masael ki Akkasi

ڈاکٹر محمد نہال افروز

اردو اور ہندی افسانوں میں فرقہ وارانہ مسائل کی عکاسی

فرقہ وارانہ مسائل دور حاضر کے تمام مسئلوں میں سب سے اہم مسئلہ ہے۔اس موضوع پر لکھے گئے اردو اور ہندی افسانوں کا تجزیہ کرنے سے پہلے فرقہ واریت کے معنی ومفہوم،فرقہ واریت کی بنیاد، ہندوستان میں فرقہ وارانہ مسائل کی ابتدا،فرقہ واریت کی بدلتی شکلیں،فرقہ واریت کے خطرناک اثرات پر بات کرنا ضروری ہے۔

فرقہ واریت ایک ذہنی تصادم کا نام ہے،جو کسی فرقے کو ایک دوسرے کے رسم رواج، تہذیب اور مذہب کے درمیان ٹکراؤ کا نتیجہ ہے۔ایسی حالت میں ایک فرقے کو دوسرے فرقے کا وجود برا لگتا ہے۔فرقہ سے مراد صرف مذہبی فرقہ ہی نہیں بلکہ کوئی بھی جماعت یا گروپ، جو ذات پات، زبان، نسل اور کسی کے بنائے گئے مخصوص اصول بھی ہوسکتا ہے۔یہ الگ بات ہے کہ فرقہ وارانہ ذہنیت کے لوگ عام طور پر مذہب ہی کو اپنا خوراک بناتے ہیں،جس کا پس منظر سیاسی، معاشی اور سماجی ہوتا ہے۔فرقہ وارانہ تصور میں جب تناؤ اور نفرتیں بڑھ جاتی ہیں تو فرقہ ورانہ فسادات واقع ہوتے ہیں۔اس کی وجہ سے قتل وغارت گری،عصمت ریزی،آتش زنی،لوٹ مار، وحشی پن وغیر جیسے واردات رونما ہوتے ہیں۔

فرقہ واریت فرقہ وارانہ فسادات سے زیادہ خطرناک ثابت ہوتا ہے۔فساد میں بربادی کے بعد سب کچھ پرسکون ہو جاتا ہے،لیکن فرقہ واریت کی آگ ہمیشہ لوگوں کے دلوں میں جلتی رہتی ہے اور یہی آگ بار بار فسادات برپا کرواتی ہے۔جب دو فرقوں کا نظریۂ زندگی عملی طور پر آمنے سامنے آتا ہے تو دونوں کے نظریے کے ٹکراؤ سے فرقہ واریت جنم لیتی ہے اور فرقہ وارانہ فسادات ہوتے ہیں۔اس سے

آبادیاں ویرانوں میں، قہقہے آنسوؤں میں، دوستی دوشمنی میں، امن وسکون نفسا نفسی میں اور زندگی موت میں تبدیل ہوجاتی ہے۔مشہور دانشور اور مورخ وپن چندرا فرقہ واریت یا فرقہ پرستی کے اسباب کو بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''فرقہ واریت یا فرقہ پرستی کے تین مرحلے ہوتے ہیں اور ان میں ایک طرح کا تسلسل پایا جاتا ہے۔اس ترتیب میں پہلا مقام اس یقین کو حاصل ہے کہ ہم مذہب لوگوں کے بنیادی مفادات مثلاً سیاسی، معاشی، سماجی اور تہذیبی رویہ یکساں ہوتے ہیں۔فرقہ واریت کی ابتدا کا یہ پہلا احساس ہے۔..........فرقہ واریت کا دوسرا مرحلہ اس خیال پر مبنی ہے کہ ہندوستان جیسے کثیر اللسان معاشرے میں ایک مذہب کے ماننے والوں کی دنیاوی مفادات یعنی سماجی، سیاسی وثقافتی مفادات دوسرے مذاہب کے لوگوں کے مفادات سے مختلف ہیں۔..........فرقہ واریت کا تیسرا مرحلہ تب شروع ہوتا ہے جب یہ تصور کیا جائے کہ مختلف مذاہب کے معتقدین یا گروہ کے مفادات ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔اس مرحلے میں داخل ہونے کے بعد فرقہ پرست انسان کے بنیادی مفادات ایک نہیں ہوسکتے، البتہ ان میں تضاد ہوتا ہی ہے۔''1؎

ہندوستان میں فرقہ واریت جدید دور کی پیداوار ہے۔دور حاضر میں فرقہ واریت ایک منظّم طاقت بن چکی ہے۔1857ء کے پہلے ہندوستان میں فرقہ واریت کا وجود نہیں تھا۔اس کی بنیاد ہندوستان میں انگریزوں نے رکھیں۔انہوں نے ''نفاق قائم کرو اور حکومت کرو''(Divide and Rule) پالیسی کے تحت ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان خط فاصل کھینچ دی۔

1947 میں ملک انگریزوں کی غلامی سے آزاد تو ہوگیا،لیکن انگریزوں نے ہندوستانیوں کو کئی فرقوں میں بانٹ دیا۔انہوں نے مذہب اور ذات پات کے نام پر ہندوستانیوں کو لڑادیا۔اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ملک دو حصوں میں تقسیم ہوگیا۔انگریزوں نے اپنی تحریروں میں بنگالی، مراٹھی، گجراتی، ہندو مسلم، برہمن، سکھ جیسے فرقہ وارانہ لفظ کا استعمال کیا، جس سے ملک میں نفرتیں بہت بڑھ گئیں اور فرقہ وارانہ فساد ہونا شروع ہوگیا۔غرض یہ کہ جو لڑائی آزادی کے لیے لڑی جارہی تھی وہ تحریک آزادی فرقہ واریت میں

بدل گئی۔ کانگریس، مسلم لیگ، ہندو مہا سبھا، جماعت اسلامی اور آر ایس ایس نے فرقہ وارانہ تنازعے کو پائدار کیا اور پورا ملک دن بہ دن بربادی کی طرف گامزن ہوتا گیا۔

اس کا اثر اتنا خطرناک ہوا کہ ملک میں آئے دن فرقہ وارانہ فساد ہونے لگے، جس کے نتیجے میں کلکتہ، جبل پور، مہاراشٹر، سنبھل، رانچی، بھیونڈی، فیروزآباد، جمشید پور، بہار شریف، میرٹھ، مالیگاؤں، آسام، بھاگلپور، سیتامڑھی وغیرہ میں فسادات ہوئے۔ ان فسادات نے ہندو، مسلم، سکھ اور عیسائی کو ایک دوسرے سے بہت دور کر دیا۔ لوگ مذہب اور فرقے کے نام پر ایک دوسرے کی مذہبی عمارت کو نشانہ بنانے لگے۔ نتیجے میں 6/دسمبر 1992 کو 'بابری مسجد' کو شہید کر دیا گیا۔ بابری مسجد کے شہید ہونے سے پورا ملک فساد کی ڈھیر پر کھڑا ہو گیا۔ اس کے ممبئی (1993) اور گجرات (2002) میں بڑے پیمانے پر فساد ہوئے ۔ اس کے علاوہ ملک میں کئی چھوٹے بڑے فرقہ وارانہ فساد ہوئے، جن سے پورے ملک میں انسانیت تار تار ہو گئی۔ علاوہ ازیں امریکہ میں نائن الیون (9/11) کا سانحہ پیش آیا۔ نائن الیون کے بعد بین الاقوامی سطح پر مسلمانوں کو دہشت گرد قرار دیا جانے لگا۔

ادیب وقت کا نباض ہوتا ہے۔ وہ سماجی اور تہذیبی تاریخ لکھتا ہے۔ ملک کی تقسیم پر جو فسادات ہوئے ان پر ترقی پسندوں نے کھل کر لکھا ہے۔ چونکہ ملک کی تقسیم کے وقت ہندو اور مسلم دونوں طبقے متاثر ہوئے تھے۔ اس لیے اس دور کے ہندو مسلم دونوں زبان کے تخلیق کاروں نے فسادات پر بے شمار کہانیاں لکھیں، لیکن دورِ حاضر میں ایک خاص طبقہ فرقہ وارانہ فساد سے متاثر ہے۔ اس لیے اس دور میں مسلم تخلیق کاروں نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں فرقہ وارانہ فسادات پر مبنی کہانیاں زیادہ لکھی ہیں۔

1980 کے بعد ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کے پیچھے سیاسی رہنماؤں کی مکاری اور عیاری کارفرماں ہے۔ خوف اور دہشت سے متاثر تخلیق کار فسادات کے منظر کو غیر جانب دارانہ طور پر اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ فساد سے انسانی ذہن جس نفسیاتی کشمکش کا شکار ہوتا ہے اور اس سے جو خوف پیدا ہوتا ہے اس کی عکاسی دورِ حاضر کی اردو اور ہندی کہانیوں میں بہت ہی فنکارانہ طریقے سے پیش کی گئی ہے۔

یہاں پر فرقہ وارانہ مسائل پر لکھی گئی اردو اور ہندی کی منتخب کہانیوں کا تجزیہ کیا جا رہا ہے۔ اس بابت پہلے اردو میں لکھے گئے فرقہ وارانہ مسائل پر مبنی کہانیوں کا تجزیہ پیش کیا جا رہا ہے۔

غضنفر کے افسانے ''پہچان'' میں فرقہ وارانہ مسائل کی بہترین عکاسی کی گئی ہے۔ اس افسانے

میں فساد سے پیدا ہونے والے حالات کو موضوع بنایا گیا ہے۔فرقہ وارانہ فسادات کی مختلف وجوہات میں ایک وجہ تہذیبی اور مذہبی شناخت بھی ہے۔اس افسانے میں ایک ایسے ہی شخص کی کہانی کو بیان کیا گیا ہے ،جو ہندوستان کی ایک اقلیتی قوم 'سکھ' سے تعلق رکھتا ہے۔ملک میں فساد ہو جاتا ہے اور وہ اپنی جان بچا کر بھاگتا ہے۔بھاگ کر وہ جان بچانے میں کامیاب تو ہو جاتا ہے،لیکن اسے اپنی تہذیبی اور مذہبی شناخت کو قربان کرنا پڑتا ہے۔افسانہ نگار نے اس شخص کی بے چینی، بے قراری اور اس کی قربانی کی عکاسی بہت ہی موثر انداز میں کی ہے۔

اس افسانے کا پس منظر 1984ء کا سکھ فساد ہے۔30/اکتوبر 1984ء کو ہندوستان کی پہلی خاتون وزیراعظم ''اندرا گاندھی'' کا ان کے ہی گارڈوں نے گولی مار کر قتل کر دیا۔قتل کرنے والے گارڈوں کا تعلق سکھ قوم سے تھا۔اندرا گاندھی کے قتل کی خبر کو سن کر پورے ملک میں فساد ہو گیا۔ہندوؤں نے پورے ہندوستان میں سکھوں کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر مارنا شروع کر دیا۔سکھ قوم کے لوگ اپنی جان بچا کر اِدھر اُدھر بھاگنے لگے اور اپنی شناخت چھپانے پر مجبور ہو گئے،جس کے نتیجے میں سکھوں کو اپنی پگڑی، داڑھی اور بال منڈوانے پڑ گئے۔

غضنفر کا افسانہ ''پہچان'' ایک سکھ قوم سے تعلق رکھنے والے شخص 'بلونت' کی کہانی ہے، جو اپنی جان بچانے کے لیے اپنی پہچان ہی بدل دیتا ہے۔شہر میں فساد ہو جانے کے بعد پورے ملک میں افرا تفری کا ماحول پیدا ہو جاتا ہے۔چاروں طرف سے پکڑو، گھیرو، مارو اور کاٹو جیسی آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں۔بلونت یہ آوازیں سن کر بھاگنے لگتا ہے۔ بھاگتے بھاگتے وہ شہر سے دور گاؤں کی ایک جھیل کے کنارے پہنچ جاتا ہے۔بلونت جب اپنی پیاس بجھانے کے لیے جھیل کے پاس پہنچتا ہے تو جھیل میں اس کا اپنا ہی عکس اسے نظر آتا ہے،لیکن وہ اپنے ہی چہرے کو پہچان نہیں پاتا۔کیوں کہ اس نے خود ہی اپنی شناخت چھپانے کے لیے سب سے پہلے پگڑی اتار پھینکی تھی اور اس کے بعد سر اور داڑھی کے بال بھی منڈوا دیے تھے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اِن سب کا صفایا تو اسی نے کیا تھا...... بھاگتے ہوئے خود اسی نے پہلے اپنی پگڑی پھینکی تھی۔پھر ایک جگہ چھپ کر سر اور داڑھی کے بال منڈوائے تھے،لیکن ایسا اس نے کیوں کیا تھا؟ اس نے دوبارہ ذہن پر زور ڈالا تو سماعت کو چیر دینے

والی آوازوں کا ایک ریلا اس کے کانوں میں گھس کر گونجنے اور گرجنے لگا۔ آگ
برسانے والی صورتیں آنکھوں میں لپلپانے لگیں۔''2

بلونت کسی طرح اپنی جان بچا کر اپنے گھر پہنچتا ہے تو اس کی بیوی، بچے اور ماں سبھی اسے پہچان نہیں پاتے۔ جب وہ اپنے گھر میں داخل ہوتا ہے تو سامنے اس کی بیوی موجود رہتی ہے۔ بلونت کو دیکھ کر وہ گھبرا جاتی ہے۔ اس پر بلونت کہتا ہے گھبراؤ نہیں میں بلونت ہوں، منے کا پاپا۔ اتنے میں اس کا بیٹا بھی وہاں آجاتا ہے اور وہ بھی اسے پہچاننے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس کی بیوی گھبرا کر اپنی ساس کو آواز دیتی ہے اور کہتی ہے جلدی آئیے۔ پتہ نہیں کون آدمی گھر میں گھس آیا ہے اور خود کو منے کا پاپا بتا رہا ہے۔ اس کی ساس جب آکر بلونت کو دیکھتی ہے تو وہ بھی پہچان نہیں پاتی۔ افسانے کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''کیا کہہ رہی ہو ماں! کیا تم میری آواز بھی نہیں پہچانتیں؟''

''میں اپنے بیٹے کی آواز خوب اچھی طرح پہچانتی ہوں، لیکن تمہاری آواز میرے بلونت کی آواز نہیں، میرے بلّو کی آواز میں تو شہد جیسی مٹھاس ہے۔ اس کا ٹھہرا ہوا شانت لہجہ تو کانوں میں رس گھولتا ہے اور تمہارے لہجے میں تو...... نہیں نہیں تم میرے بیٹے نہیں ہو سکتے۔ تم ضرور کوئی ڈھونگی ہو۔ بلونت کے کپڑے پہن کر ہمیں دھوکا دینے آئے ہو۔ ہمیں لوٹنا چاہتے ہو۔ کہیں تم نے میرے بلونت کا خون تو............''3

ماں کی ایسی باتیں سن کر بلونت کے آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔ وہ اپنے ہی گھر میں ڈھونگی اور خونی سمجھا جاتا ہے۔ بلونت کے آنسو دیکھ کر اس کی ماں کو یقین ہو جاتا ہے کہ یہ میرا بلّو ہی ہے، جس نے حالات کے مارے اپنی پہچان بدل لی ہے۔ بلونت کی بدلی ہوئی صورت کو دیکھ کر ماں اور بیوی کو تو اس پر یقین ہو جاتا ہے لیکن اس کا بیٹا اب بھی اسے پہچاننے سے انکار کر رہا ہے۔ کیوں کہ بیوی اور ماں فساد سے واقف تھے، مگر بیٹا ابھی چھوٹا تھا اسے پہچان بدلنے کی وجہ سمجھ میں نہیں آرہی تھی۔ بلونت کو محسوس ہوا کہ جیسے وہ اپنے ہی گھر میں سب سے الگ کھڑا ہے اور اپنی پہچان کھو چکا ہے۔

سلام بن رزاق کا افسانہ ''چہرہ'' فرقہ وارانہ فساد پر مبنی ہے۔ یہ افسانہ انہدام بابری مسجد کے فوراً بعد یعنی کہ 1993ء میں لکھا گیا تھا۔ اس وقت پورے ملک میں افراتفری کا ماحول تھا۔ لوگ ایک

دوسرے کے دشمن بنے بیٹھے تھے۔کب ،کون ،کہاں اورکس کی جان لے لے گا،اس کی خبر کسی کو نہیں رہتی تھی۔اس کہانی میں سلام بن رزاق نے ایسے ہی ایک شخص کی کہانی بیان کی ہے، جو بظاہر تو ایک سیدھا سادا انسان رہتا ہے،لیکن پڑوسیوں کے بہکاوے میں آ کر کب وہ انسان سے حیوان بن جاتا ہے،اسے پتہ ہی نہیں چلتا۔افسانہ نگار نے اس منظر کو بہت ہی فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''اسے پتہ ہی نہیں چلا کہ کب وہ ایک دردمند انسان سے تیز دھاردار ہتھیار میں تبدیل ہو گیا۔پورا شہر فساد کی آگ میں جھلس رہا تھا۔گھروں کو پھونکا اور دکانوں کو لوٹا جارہا تھا۔عبادت گاہوں کو تباہ و برباد کیا جارہا تھا۔انسانوں کو جانوروں کی طرح ذبح کیا جارہا تھا۔عورتوں کی عصمت دری کی جارہی تھی۔ان کی چھاتیاں کاٹی جارہی تھیں۔ان کی شرم گاہوں کو نیزوں سے چھیدا جارہا تھا۔ماؤں کے سامنے بچوں کی ٹانگیں چیری جارہی تھیں اور پھر کسی وحشی شکاری کی طرح انہیں سلاخوں میں پرو کر آگ پر بھونا جارہا تھا۔غرض یہ کہ انسانیت اور شرافت کی دھجیاں اڑ چکی تھیں اور تہذیب گلی گلی کوچہ کوچہ منھ چھپاتی پھر رہی تھی۔'' 4

اس کہانی کا ہیرو ایک عام انسان رہتا ہے،لیکن ٹی وی اور اخبار میں فساد کی خبروں سے وہ خوف میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ایک طرف تو وہ طرح طرح کے خواب دیکھتا ہے۔دوسری طرف اس کے پڑوسی اسے بہکانے لگتے ہیں۔آخر کار وہ بھی اپنے پڑوسیوں کے کہنے پر تلوار اٹھا لیتا ہے۔افسانے کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''باہر نکل آؤ......دشمن نے حملہ کر دیا ہے۔''

وہ پورا دروازہ کھول کر باہر نکل آیا۔سامنے اس کے تینوں چاروں پڑوسی کھڑے تھے۔کسی کے ہاتھ میں تلوار تھی، کسی کے ہاتھ میں گپتی اور کوئی بلّم لیے کھڑا تھا۔

''تم بھی کوئی ہتھیار لے لو،آج دشمن کے حملہ کا منھ توڑ جواب دینا ہے۔''

''کون سا دشمن؟''اس کے منھ سے اچانک نکل گیا۔

''چلو احمق مت بنو۔دشمن سر پر آ چکا ہے۔'' 5

پڑوسیوں نے اسے اس طرح بہکایا کہ اس نے تلوار اٹھا لیا اور اندھیرے میں ایک شخص کی

گردن پر وار کر دی۔ اس کے وار سے دو دشمن کی گردن آدھی کٹ کر جھول گئی۔ اتنے میں وہاں پولیس آ گئی۔ پولیس کو آتے دیکھ کر سب وہاں سے بھاگنے لگے۔ سب کو بھاگتے ہوئے دیکھ کر وہ بھی وہاں سے بھاگ کھڑا ہوا اور اپنے گھر میں جا کر بستر پر لیٹ گیا۔ وہ گھر پہنچا تو بہت گھبرایا ہوا تھا۔ اس کی گھبراہٹ کو دیکھ کر اس کی بیوی نے پوچھا کیا ہوا۔ سب ٹھیک تو ہے نا۔ گھبراہٹ میں اس نے بیوی سے کہاں ہاں سب ٹھیک ہے۔ تم سو جاؤ۔

صبح جب وہ اٹھا تو اسے سکون نہیں تھا۔ وہ اخبار لینے کے بہانے ہسپتال جا پہنچا۔ جہاں فساد میں مارے گئے لوگوں کی لاشیں جمع تھیں۔ وہ ان لاشوں میں اس شخص کی لاش کو پہچاننے کی کوشش کرنے لگا، جس کی آدھی گردن اس نے اپنے تلوار سے کاٹ دی تھی اور اس کی گردن اس کے کندھے پر جھول گئی تھی، لیکن وہ پہچان نہ سکا، کیوں کہ اسے ساری لاشیں ایک جیسی ہی نظر آ رہی تھیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ان ساتوں کے چہرے ایک جیسے تھے اور سب کی شکلیں ہو بہو اس کی اپنی صورت سے ملتی جلتی تھیں۔ اس نے محسوس کیا کہ اس کے پیر کانپ رہے ہیں اور ہتھیلیاں پسینے سے بھیگتی جا رہی ہیں۔'' 6

افسانہ نگار نے افسانے کے اختتام پر انسانی ضمیر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ افسانے کا ہیرو جب ہسپتال میں پہنچتا ہے تو دیکھتا ہے کہ وہاں پر موجود سبھی لاشوں کے چہرے ایک جیسے ہیں۔ وہ لاشوں کو دیکھ کر گھبرا جاتا ہے اور سوچتا ہے کہ یہ ساری لاشیں میرے ہی جیسے انسانوں کی ہے، جو دوسرے کے کہنے پر تلوار اٹھا کر دنگائیوں میں شامل ہو گئے ہوں گے اور مارے گئے ہوں گے۔ اسے اپنے کیے پر پچھتاوا ہونے لگا۔

حسین الحق کے افسانے ''نیو کی اینٹ'' میں انہدام بابری مسجد کے بعد کے منظر نامے کو پیش کیا گیا ہے۔ 6/دسمبر 1992ء کو ایک قدیم مذہبی اور عظیم تاریخی عمارت کو کچھ دہشت پسندوں نے مسمار کر دیا، جس سے پورے ملک میں نفرت کا ماحول بن گیا۔ عام دنوں میں یہ نفرتیں کم ہو جایا کرتی ہیں، لیکن دسمبر کے مہینے میں یہ نفرتیں بڑھ جایا کرتی ہیں۔ لوگ بھائی چارے کو بھول کر ایک دوسرے کو نفرت کی نگاہوں سے دیکھنے لگتے ہیں۔

حسین الحق نے اس افسانے میں دو الگ الگ مذہب کے ماننے والے افراد کو کردار بنا کر

کہانی کو بیان کیا ہے۔اس افسانے میں دو اہم کردار سلامت اللہ اور شیو پوجن ہیں، جن میں ایک کا تعلق مذہب اسلام سے ہے اور دوسرے کا تعلق ہندو مذہب سے ہے۔ دونوں ایک ہی دفتر میں ملازم ہیں اور ایک ہی محلے میں رہتے بھی ہیں۔ دونوں میں اچھی دوستی اور پیار بھی رہتا ہے،لیکن جیسے ہی دسمبر کا مہینہ آتا ہے، دونوں کے درمیان نفرت پیدا ہو جاتی ہے۔

ایک دن سلامت اللہ صبح جب دفتر جا رہا تھا تو دیکھتا ہے کہ شیو پوجن کے گھر کے باہر بھیڑ جمع ہے،لیکن سلامت اللہ کو دفتر پہنچنے میں دیر ہو رہی تھی اس لیے اس نے بھیڑ جمع ہونے کی وجہ جاننے کی کوشش نہیں کی۔ جب وہ دفتر پہنچا تو دیکھتا ہے کہ شیو پوجن آج دفتر نہیں آیا ہے۔ سلامت اللہ شام کو دفتر سے واپس آنے کے بعد شیو پوجن کے گھر جاتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ابھی بھی وہاں پر ویسی ہی بھیڑ اکھٹی ہے۔ سلامت اللہ وہاں پر موجود ایک شخص سے بھیڑ جمع ہونے کی سبب دریافت کر رہا تھا کہ اتنے میں وہاں شیو پوجن بھی آ گیا۔شیو پوجن وہاں پر سلامت اللہ کو دیکھ کر گھبرا گیا اور اس کو الگ لے جا کر باتیں کرنے لگا۔ دور کھڑے کچھ لوگ کہہ رہے کہ وہ سلا مُلّا ہے۔سلامت اللہ یہ نام سنتے ہی پریشان ہو گیا۔ کیوں کہ اس سے پہلے وہ لوگ اسے صرف سلامت بھائی ہی کہتے تھے۔ حالات کو بھانپ کر سلامت اللہ وہاں سے فوراً گھر چلا جاتا ہے۔گھر پہنچ کر اسے پتہ چلتا ہے کہ شیو پوجن آج ایودھیا گیا تھا اور وہاں سے ایک اینٹ لایا ہے۔اسی کو دیکھنے کے لیے اس کے گھر پر صبح ہی سے بھیڑ لگی ہوئی ہے۔

اس سے پہلے سلامت اللہ ان باتوں کو سمجھ نہیں پا رہا تھا،لیکن اب اسے سب کچھ صاف سمجھ میں آ رہا تھا۔ وہ دن بھر کے واقعات پر غور کرنے لگا۔اسے شیو پوجن کی باتیں یاد آنے لگیں۔اب وہ اپنی بیوی اور بچوں کی باتیں بھی اچھی طرح سمجھ پا رہا تھا۔اسے سلامت بھائی سے سلا مُلّا کیوں کہا گیا اس کا بھی اندازہ اسے ہو گیا۔ان تمام باتوں پر غور کرنے کے بعد وہ بے چین ہو گیا، جب وہ بستر پر سونے کے لیے گیا تو اسے نیند ہی نہیں آ رہی تھی۔ وہ انہیں ساری باتوں پر غور و فکر کرنے لگا۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ’’مگر آج وہ جاگ رہا تھا۔آج کیوں جاگ رہا تھا؟ شیو پوجن؟ مگر اس کے
> سلوک میں کوئی اہم بات نہیں تھی۔اینٹ؟ نہیں جب ۶ دسمبر گزر گیا تو............
> تو پھر؟ اچانک جملہ گونجا’’سالا مُلّا ہے‘‘ اسے لگا کسی نے اس کے کانوں میں
> انگارے ڈال دیے۔یہی وہ لفظ ہے جو سات گھنٹوں سے اس کی آنتیں کاٹ رہا

ہے۔ پندرہ سال کی زندگی میں پہلی بار ایسا ہوا تھا۔کل تک وہ صرف سلامت
بھائی تھا۔7

سلامت اللہ کو نیند نہیں آ رہی تھی۔ وہ طرح طرح کی باتیں سوچ رہا تھا۔اچانک اسے اپنے رشتے داروں کی یاد آ گئی، جو بٹوارے کے وقت پاکستان چلے گئے تھے۔ایک بار شادی کے موقعے پر وہ بھی پاکستان گیا تھا۔اس وقت اس کے رشتے دار اس سے کہہ رہے تھے کہ تم بھی یہیں آ کر رہو،لیکن وہ نہیں گیا۔پھر وہ سوچنے لگا کہ کیا میرے رشتے داروں کا کہنا صحیح تھا۔اچانک اس کی نظر دیوار پر ٹنگے کلینڈر پر گئی۔اس نے دیکھا آج ۲۰ دسمبر ہے۔پھر اس کے ذہن میں طرح طرح کے خیالات آنے لگے اور وہ کب سو گیا اسے پتہ ہی نہیں چلا۔

''20/دسمبر......اچانک ایک عجیب اٹ پٹی سی بات اس کے ذہن میں آئی۔کیا
6/دسمبر گزر گیا؟'' پھر اسی سے لگے لگے ایک اور دھند میں کھویا سوال ......
6/دسمبر کیوں آتا ہے۔
پھر ایک اور ڈر...... کیا ٦ دسمبر پھر آئے گا؟ ایسے ہی اٹ پٹے خیالوں میں گم
اسے نیند آ گئی۔''8

دوسرے دن جب سلامت اللہ دفتر پہنچا تو لوگوں کی باتیں سن کر خوف زدہ ہو گیا۔خود کے تئیں بدلے ہوئے نظریات کو دیکھ کر گھبرا گیا۔دفتر میں سلامت اللہ کا دل نہیں لگ رہا تھا۔وہ باس سے چھٹی لے کر گھر چلا گیا۔ گھر جا کر اسے معلوم ہوا کہ شیو پوجن کئی بار اس کے گھر آ کر اسے پوچھ کر جا چکا ہے۔سلامت اللہ پس و پیش کی حالت میں گھر سے نکلا اور شیو پوجن کے گھر جا پہنچا۔

شیو پوجن سلامت اللہ کو دیکھ کر تعجب میں پڑ گیا اور بولا سلامت بھائی میں آپ ہی کو کھوج رہا تھا۔بات یہ ہے کہ کسی بھی وقت میرے گھر میں چھاپا پڑ سکتا ہے۔اس لیے میں چاہتا ہوں کہ یہ نیو کی اینٹ آپ اپنے گھر رکھ لیجیے۔آپ کے اوپر کسی کو شک بھی نہیں ہوگا۔سلامت اللہ یہ سن کر خوش ہو گیا اسے لگا کہ اس اینٹ پر تو میرا ہی حق ہے۔اس نے شیو پوجن سے پوچھا اچھا یہ بتائیے یہ اینٹ کس حصے کی ہے؟اس پر شیو پوجن جواب دیتا ہے:

''یہ؟ یہ نیو کی ہے۔اوپر کا تو زیادہ حصہ برباد ہی ہو چکا۔'' شیو پوجن نے بلا

جھجھک بڑی صفائی سے جواب دیا۔مگر جب اسے لیے ہوئے اپنے گھر پہنچا تو
بیوی بالکل بلبلا اٹھی اور شیرنی کی طرح جیسے اس پر جھپٹ پڑی۔آپ کی عقل
ماری گئی ہے کیا؟ کل اسی کو لے کر اتنا پریشان تھے اور آج اسی کو گھر اٹھا لائے؟''
یہ بہرحال اپنی چیز ہے۔'' سلامت اللہ نے سمجھانا چاہا۔
''اپنی چیز؟'' بیوی غصہ میں ناچ گئی۔''کسی کو ناسور یا پھوڑا ہو جائے تو وہ بھی
اس کی چیز ہوتا ہے۔تو کیا وہ سینت سینت کر اپنے پاس رکھتا ہے؟''9

بیوی کی ناراضگی کے باوجود بھی سلامت اللہ نیو کی اینٹ کو اپنے گھر پر رکھ لیتا ہے اور بیوی سے کہتا ہے کہ یہ اینٹ تو ہماری ہی ہے۔اس کا محافظ تو میں ہی ہوں۔افسانہ نگار نے اس افسانے میں نیو کی اینٹ کی حفاظت کبھی شیو پوجن اور کبھی سلامت اللہ کے ہاتھوں میں دے کر سیاسی رہنماؤں پر طنز کیا ہے اور ان کی سیاسی چالاکی کو بھی بے نقاب کیا ہے۔اس طرح حسین الحق نے اس افسانے میں ملک کی مشترکہ تہذیب کو بھی نمایاں کیا ہے۔

بیگ احساس کے افسانے ''آسمان بھی تماشائی'' کو سانحہ بابری مسجد کے پس منظر اور پیش منظر دونوں کو موضوع بنا کر لکھا گیا ہے۔مصنف نے اس موضوع کو تین منظر میں تقسیم کر کے افسانے کو اہم بنا دیا ہے۔پہلے منظر میں بابری مسجد کی شہادت کے قبل ملک کے حالات کو بیان کیا ہے۔دوسرے منظر میں مسجد کی شہادت کے بعد ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات اور اقلیتوں پر ہوئے مظالم کو بیان کیا ہے، جس میں انہوں دکھایا ہے کہ کس طرح لوگوں کے گھر جلائے جا رہے ہیں اور مردوں، عورتوں اور بچوں پر ظلم کیا جا رہا ہے۔مردوں کے اعضا کاٹ دیے گئے۔عورتوں کی عصمت دری کی گئی اور بچوں کو زندہ درگور کر دیا گیا۔تیسرے منظر میں فساد کے بعد کیمپ میں رہنے والے مظلوموں کے مصائب کو بیان کیا گیا ہے، جس میں دکھایا گیا ہے کہ کیمپ میں رہنے والے لوگ کس قدر مصائب کا شکار ہوئے ہیں۔

بیگ احساس نے یہ افسانہ بابری مسجد کی شہادت کے ایک سال بعد یعنی کہ 1993ء میں لکھا تھا۔افسانے کی ابتدا مکالماتی انداز میں ہوتی ہے۔اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک بزرگ ہے، جس سے کسی کو سوال جواب کرنے کی اجازت نہیں ہے، لیکن ایک شخص اس بزرگ سے لاشعوری طور پر سوال کر بیٹھتا ہے۔جب وہ سوال کرتا ہے تو بزرگ آدمی اس شخص کو ایک جگہ بیٹھا کر اپنی انگلیوں پر حساب لگاتا

ہے۔ایک ہاتھ کی پانچوں انگلی اور دوسرے ہاتھ کی پہلی انگلی یعنی کے یہ 6 دسمبر 1992ء بابری مسجد کی شہادت کی تاریخ ہے۔ وہ بزرگ اس کے بعد انہدام کے قبل کے ماحول کو بتاتا ہے، جس کو افسانہ نگار نے اس انداز میں پیش کیا ہے۔

’’صدیوں پرانی قصبے پر سردرات تھی۔انسانی سروں کا ایک ہجوم تھا۔انہوں نے پیشانیوں پر ایک ہی رنگ کی پٹیاں باندھ رکھی تھیں۔وہ ایک ہی قسم کے نعرے لگا رہے تھے اور ان کے رہبر بڑے جوش میں تقریر کر رہے تھے۔وہ سب اس قدیم عمارت کی طرف بڑھ رہے تھے۔اس عمارت کی حفاظت کے لیے شاید وہاں کچھ لوگ تھے، لیکن وہ بھی ان کے ساتھ شامل ہو گئے تھے۔اس منظر سے ذرا دور حاکم کی فوج اونگھ رہی تھی۔ہجوم کے غیض وغضب سے ایسا لگ رہا تھا ،جیسے وہ عمارت کو مسمار کریں گے۔‘‘10

افسانے کا دوسرا منظر بابری مسجد کی شہادت کے بعد کا ہے۔جب ایک قدیم تاریخی عمارت شہید کردی جاتی ہے تو پورے ملک میں فسادرونما ہو جاتے ہیں۔فساد کے چلتے مسلم اقلیتوں پر کس طرح ظلم کیا جاتا ہے۔اس کو افسانہ نگار نے بڑی ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔مردوں، عورتوں، بوڑھوں اور بچوں پر کس طرح ظلم کیا جاتا ہے اور مذہب کے ٹھیکیدار، سیاسی رہنما اپنی اپنی آرام گاہوں میں کس طرح عیش کی زندگی گزار رہے ہیں۔اس منظر کو بھی افسانہ نگار نے بہت بے باکی سے پیش کیا ہے۔افسانے کا اقتباس ملاحظہ ہو:

’’بے ہتھیار نہتھے مردوں کے اعضا کاٹ کر انہیں زخمی حالت میں کھولتے ہوئے پانی میں پھینکا جا رہا تھا۔قتل ہونے والے وہی تھے، اندھیرے والوں جیسے......
ادھر ان کی عورتوں کو اس طرح پکڑا جا رہا تھا، جیسے پولیٹری فارم میں مرغیوں کو ذبح کرنے کے لیے پکڑا جاتا ہے۔وہ سب چیخنے لگتیں۔وہ قہقہے لگاتے۔ان میں سے کچھ کے نطفوں کا بوجھ ڈھو رہی ہیں۔......
ان حاملہ عورتوں کو دیکھ کر وہ قہقہے لگاتے۔‘‘11

افسانے کا تیسرا منظر فسادات کے بعد کیمپوں میں زندگی بسر کر رہے عوام کی زندگی کو پیش کیا

گیا ہے۔ وہاں عورتوں اور بچوں کی حالت خراب ہوتی جارہی تھی۔ کھانا پانی کا انتظام نہ ہونے کی وجہ سے بچے بیمار پڑنے لگے۔ کیمپ کے لوگ مرنے لگے۔ یہ تمام واقعات بتانے کے بعد وہ بزرگ وہاں سے غائب ہو جاتا ہے اور وہ شخص وہاں تنہا رہ جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس افسانے میں تمام پہلوؤں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ فساد کی مکمل تصویر سامنے آجاتی ہے اور اس پر غور کرنے کے بعد انسان کی روح کانپ جاتی ہے۔

ساجد رشید کا افسانہ ''ایک چھوٹا سا جہنم'' 1993ء میں ہوئے ممبئی فرقہ وارانہ فساد میں شامل رہنماؤں کی عیاری اور مکاری کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس افسانے میں ساجد رشید نے فساد کے زیر اثر سیاسی رہنماؤں کے ذریعے پیدا کردہ خواب اور دہشت کو پیش کیا ہے۔

ساجد رشید نے اس افسانے میں ایک ایسے سیاسی رہنما کے چہرے سے نقاب اٹھایا ہے، جو فساد کروا کر اپنے گھر میں سکون کی سانس لے رہا ہے۔ اپنے کمرے میں بیٹھ کر کامیڈی فلمیں دیکھ کر قہقہہ لگا رہا ہے اور باہر عوام زندگی اور موت کے بیچ اپنی سانسیں گن رہی ہے۔ اس کی لگائی ہوئی آگ جب خود اس کے گھر کی طرف بڑھنے لگتی ہے تو اپنی اور اپنے خاندان کی حفاظت کی فکر کرنے لگتا ہے۔ وہ ان کو محفوظ کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن نفرت کی آگ اتنی بڑھ چکی ہوتی ہے کہ وہ خود بھی محفوظ نہیں رہ پاتا اور اسے سکون کی موت بھی نصیب نہیں ہوتی۔

اس افسانے کی ابتدا میں یہ دکھایا گیا ہے کہ شہر میں چاروں طرف سے چیخنے چلانے اور گولیاں بم دھماکوں کی آواز سنائی دے رہی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار رندھیر نائک، جو پیشے سے ڈاکٹر ہے اور اپنے دواخانے ہی میں موجود ہے۔ اچانک اسے دواخانے کے باہر کسی کے چیخنے چلانے کی آواز سنائی دیتی ہے۔ ڈاکٹر باہر جا کر دیکھتا ہے کہ ایک عورت ایک نوجوان کو لیے ہوئے ہسپتال کے احاطے میں موجود ہے۔ نوجوان زخمی ہے اسے پولیس کی گولی لگی ہوئی ہے۔ کچھ جونیئر ڈاکٹر کے کہنے پر چوکیدار اسے اندر نہیں آنے دیتا ہے۔ جب رندھیر نائک اس نوجوان کو دیکھتا ہے تو اسے اپنے ایک پرانے دوست شہزاد کی یاد آجاتی ہے، جو اس کے ساتھ علی گڑھ میں پڑھتا تھا۔

علی گڑھ میں پڑھائی کے دوران شہزاد نے سیما نام کی ایک ہندو لڑکی سے شادی کر لی تھی، جو ہندو طبقے کے لوگوں کو اچھا نہیں لگا اور ان لوگوں نے شہزاد کو چھپتی گھونپ کر مار ڈالا تھا۔ اس وقت شہزاد کے

ساتھ سیما بھی تھی اسے ان لوگوں نے چھوڑ دیا تھا۔آج جب ڈاکٹر نائک علی گڑھ سے اپنی پڑھائی پوری کر کے ممبئی میں موجود ہے تو یہاں کا یہ منظر دیکھ کر اسے اپنا دوست یاد آ گیا۔ڈاکٹر نائک نے اس نوجوان کو اندر لے گیا اور اس کے جسم سے گولیاں نکال کر اس کا علاج شروع کیا۔اس دن ڈاکٹر نائک جب آرام کرنے کی غرض سے ایزی چیئر پر لیٹا تو اسے فوراً نیند آ گئی۔نیند میں اس نے ایک خواب دیکھا،جس میں اسے کسی کے کراہنے کی آواز سنائی دی۔وہ کراہتی ہوئی آواز کی طرف بڑھتا ہے،جو اسے ایک قبرستان میں پہنچا دیتی ہے۔وہاں پہنچ کر دیکھتا ہے کہ یہ آواز ایک قبر کے اندار سے آ رہی ہے۔وہ فوراً اس قبر کو کھودتا ہے۔اس قبر میں سے جو آدمی نکلتا ہے وہ ڈاکٹر نائک کا بچپن کا دوست شہزاد رہتا ہے۔ڈاکٹر نائک یہ دیکھ کر گھبرا جاتا ہے اور شہزاد کی موت کی وجہ جاننے کے لیے اس سے پوچھتا ہے،جس کو افسانہ نگار نے مکالمے کے ذریعے بیان کیا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''تمہارے دوست ہونے کے باوجود انہوں نے مجھے نہیں بخشا۔''اس کی آواز کافی سرد ہو چلی تھی۔
>
> ''لیکن وہ بمبئی سے اتنی دور مجھے کیسے جانتے......''
>
> ''وہ تمہارے دھرم کے لوگ تھے..................''
>
> ''یہ تم کیا کہہ رہے ہو شہزاد؟''
>
> ''پھر تم ہی بتاؤ انہوں نے مجھے کیوں مارا؟''
>
> ''میں نہیں جانتا۔''نائک گھبرا کر پیچھے ہٹا۔
>
> ''میں جانتا ہوں۔''اس نے سرد لہجے میں کہا،''میں مسلمان تھا اس لیے انہوں نے مجھے مار دیا۔وہ ہندو تھے اس لیے انہوں نے سیما کو چھوڑ دیا اور تم بھی ہندو ہو اس لیے وہ تمہیں بھی چھوڑ دیتے۔ہم دھرم کے نام پر مارے اور چھوڑے جا رہے ہیں۔اس لیے تم بھی ان کے ساتھ مجھے مارنے کے لیے مجبور ہو جاتے......''12

شہزاد کی باتیں سن کر ڈاکٹر نائک گھبرا گیا۔گھبراہٹ میں اس کی آنکھ کھل گئی۔اس کا پورا جسم پسینے سے شرابور ہو گیا تھا۔باہر کچھ لوگ زور زور سے باتیں کر رہے تھے۔وہ دروازہ کھول کر باہر نکلا تو دیکھتا

ہے کہ ایک نرس اس کی طرف بھاگتی ہوئی چلی آ رہی ہے۔اس کے پوچھنے پر نرس نے کہا کوئی وی آئی پی مریض ہے۔جلدی چلیے۔ڈاکٹر نائک مریض کو دیکھ کر فوراً پہچان گیا کہ یہ وہی شخص ہے، جس کے اشارے پر فساد ہوتے ہیں۔بستیاں جلائی جاتی ہیں۔آدمی جانوروں کی طرح ذبح کیے جاتے ہیں۔لوگوں کی موت کے ذمے دار ایسے ہی لوگ ہوتے ہیں۔ڈاکٹر نائک اس مریض کو نفرت اور غصے سے دیکھے جا رہا تھا اور کہتا جا رہا تھا:

> ''کیا یہی ہے وہ آدمی جس کے اشارے پر کسی ذبح کیے جانے والے جانور سے بھی حقیر بنا دی جاتی ہے انسانی زندگی! کیا یہی ہے وہ آدمی؟ ایسا کیا ہے اس کے جسم میں جس نے اسے اتنا سفاک بنا رکھا ہے؟ یہ نحیف جسم جسے دمہ، ڈائی بٹیس اور تھرائٹس کے مرض نے جکڑ رکھا ہے۔جس کی آنکھیں طاقتور شیشوں والے چشمے کے بغیر زندگی کو حقیقی رنگ میں نہیں دیکھ سکتیں۔...........پھر کیا ہے اس آدمی کے اندر کہ لوگ اس کے نام ہی سے خوف زدہ ہو جاتے ہیں؟''[13]

ڈاکٹر نائک اس مریض کو دیکھ کر کہنے لگا کہ اس دبلے پتلے دمہ اور ذیابیطس کے مریض میں ایسا کیا ہے، جو لوگ اسے دیکھ کر خوف کھاتے ہیں۔وہ غصے میں آکر جذباتی ہو جاتا ہے اور اسے ختم کرنے کا خیال اس کے دل میں آتا ہے۔کیونکہ اس نے کتنی زندگیاں اپنی سیاسی روٹی سینکنے کے لیے برباد کر دی تھی۔کتنی عورتوں کو بیوہ، کتنی ماؤں کو بے اولاد اور کتنے بچوں کو یتیم بنا دیا تھا۔ڈاکٹر نے کہا ایسے انسان کو جینے کا کوئی حق نہیں ہے۔تبھی اس کو اپنا پیشہ یاد آ گیا، جو انسان کو زندگی دیتا ہے موت نہیں۔بھلے ہی انسان کتنا ہی برا کیوں نہ ہو۔یہی سوچ کر ڈاکٹر نائک اس کا علاج کرتا ہے۔جب وہ مریض ٹھیک ہو جاتا ہے تو سب سے پہلے اپنی بیوی اور بچوں کے بارے میں ڈاکر سے پوچھتا ہے،لیکن ڈاکٹر خاموش رہتا ہے۔ڈاکٹر کی یہی خاموشی اس سیاسی رہنما کے لیے جہنم بن جاتی ہے۔

طارق چھتاری کا افسانہ ''لکیر'' ہندو مسلم فساد پر مبنی ہے۔اس افسانے میں افسانہ نگار نے ایک ایسے قصبے کی کہانی کو پیش کیا ہے۔جہاں ہندو مسلم محبت و اخوت کے ساتھ رہتے تھے،لیکن کچھ شر پسند لوگوں نے ہندو مسلم میں پھوٹ ڈال کر ہندوستانی مشترکہ تہذیب کو ختم کرنے میں کامیابی حاصل کر لی اور فرقہ وارانہ فساد کرا دیا۔

اس کہانی میں یہ دکھایا گیا ہے کہ قصبے کے ایک پنڈت اور ایک مسلمان گھر میں بہت اچھے تعلقات ہیں۔ دونوں گھروں میں ایک دوسرے کے لیے بے پناہ اخوت اور محبت رہتی ہے۔ فقیر محمد کا لڑکا حمید پنڈت برج کشور کے یہاں پڑھنے جاتا تھا۔ حمید کی دوستی پنڈت کی بیٹی کسم سے ہو جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے تہوار میں شامل ہوا کرتے تھے۔ اس کے متعلق افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے، جو ہندوستانی مشترکہ تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے:

''اس کی نظریں بھیڑ کو چیرتی ہوئی کسم کو ڈھونڈ رہی ہیں۔ وہ غور سے دیکھتا ہے، بہت سی عورتیں دوپٹے اوڑھے اور ریشمی غرارے پہنے جازم پر بیٹھی میلاد پڑھ رہی تھیں۔ کسم اماجان کے پاس ہی بیٹھی تھی۔ کئی عورتیں جب ایک ساتھ میلاد پڑھتی ہیں تو ساتھ ساتھ کسم کے ہونٹ بھی ہلتے نظر آتے ہیں۔ کسم کے ہونٹ ہل رہے ہیں، حمید کے ہونٹوں پر مرلی دھری ہے۔ مرلی بج رہی ہے یا کسم میلاد پڑھ رہی ہے؟ معلوم نہیں۔'' 14

حمید ہندو مذہب کے تہواروں میں بڑے شوق سے شامل ہوا کرتا تھا۔ پنڈت برج کشور اسے پیار سے کنہیا کہتے تھے، کیوں کہ وہ اکثر اسکول کے پروگراموں میں کرشن کا رول ادا کرتا تھا۔ پنڈت جی حمید کو بہت عزیز رکھتے تھے۔ ایک بار جب جنم اشٹمی کا تہوار آیا تو مندر کے احاطے میں بخشی جی، وید جی، سیٹھ ڈونگرمل اور مندر کے دوسرے ذمے داران جمع ہو کر پنڈت برج کشور سے پوچھتے ہیں کہ اس بار جنم اشٹمی میں کرشن کسے بنایا جائے گا۔ اس پر پنڈت جی نے حمید کا نام علان کر دیا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''ہاں تو پنڈت جی کس بچے کو چنا ہے؟''

پنڈت برج کشور کی آنکھوں میں حمید کا چہرہ اور اس کی معصوم شرارتیں گردش کرنے لگتی ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

''کنہیا ہی کرشن بنے گا۔''

لوگ تعجب سے ایک دوسرے کی شکل دیکھنے لگتے ہیں اور وید جی کے منھ سے نکلتا ہے:

''کیا؟ کنہیا؟''

''پنڈت جی چونک پڑتے ہیں: ''میرا مطلب ہے حمید......''

''حمید!......'' بیک وقت کئی لوگوں کے منھ سے نکلتا ہے۔ ایک لمحے کے لیے خاموشی چھا جاتی ہے۔ یہ لمحہ صدیوں پر پھیل جاتا ہے۔ پھر ایک آواز اٹھتی ہے اور خاموشی ٹوٹ جاتی ہے۔

''لیکن لڑکا ہندو ہی ہونا چاہیے۔'' 15؂

حمید کا نام سنتے ہی کچھ لوگ بھڑک گئے۔ باجود اس کے پنڈت جی حمید کو ہی کرشن بنانے کا فیصلہ سنا دیتے ہیں۔ اس پر کچھ شر پسندوں نے پنڈت برج کشور کو دھمکی دیتے ہیں کہ اگر ایک مسلمان لڑکا کرشن بنے گا تو ڈولا نہیں اٹھے گا۔ پھر بھی پنڈت جی نہیں مانے اور جنم اشٹمی کے دن حمید کو نہا دھلا کر تیار کیا۔ پھر بڑے دھوم دھام سے حمید کو رتھ پر بیٹھا کر ڈولا نکالا۔ حمید رتھ پر بیٹھا بالکل کرشن لگ رہا تھا۔ رتھ کوچہ بہ کوچہ گشت کر رہا تھا اور لوگ کرشن کی آرتی اتارتے، چڑھاوا چڑھاتے اور رتھ آگے بڑھتا جا رہا تھا۔

شام کو مغرب کے وقت جب رتھ مسجد کے قریب پہنچا تو کچھ دہشت پسندوں نے مسجد کے سامنے ہی رتھ کو روک کر تیز آواز میں کیرتن گانے لگے۔ سنکھ بجانے لگتے ہیں، جس سے پورا ماحول شور شرابے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس شور شرابے سے ایک طرف مسجد میں مغرب کی نماز ادا کرتے مسلمان پریشان ہو رہے تھے تو دوسری طرف کسی نے موقع پا کر مسجد کی جانب سے ایک اینٹ کا ٹکڑا رتھ پر پھینک دیا۔ اینٹ سیدھے رتھ پر بیٹھے کرشن یعنی کہ حمید کے سر پر لگتی ہے اور اس کے ماتھے سے خون بہنے لگتا ہے، جو ایک لکیر کی شکل میں دکھائی دیتا ہے۔

اینٹ کرشن کو ماری گئی تھی اور خون حمید کا بہا تھا۔ اس طرح پورا معاشرہ ہندو مسلم فساد میں مبتلا ہو گیا۔ افسانہ نگار نے یہاں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح ایک پرسکون ماحول میں کچھ دہشت پھیلانے والوں نے ہندوستانی مشترکہ تہذیب کو تار تار کر دیا ہے۔ طارق چھتاری نے بکھرتی ہوئی مشترکہ تہذیب کو کس طرح پیش کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''پنڈت برج کشور کے منھ سے کانپتی ہوئی آواز نکلی۔ ''یہ کیا...... یہ تو کرشن بھگوان ہیں...... کنہیا...... ہمرے کنہیا......'' ہری پرساد جس نے ابھی ابھی آرتی گائی تھی، بھرائی آواز میں مسمسا اٹھا۔ ''ناہیں...... یہ حمید ہے فقیر محمد کا لڑکا۔ ہمارے کرشن بھگوان کا اپمان کیا ہے انہوں نے۔ ڈولے پر اینٹ پھینکی......

بھگوان کے ماتھے سے خون بہا اور اب دروازے بند کر کے گھروں میں چھپ گئے ہیں۔" ڈولے پر کھڑا شخص پھرسا ہوا میں اٹھاتے ہوئے دہاڑا۔ "ہم اس کا بدلہ لیں گے۔ ہم آج اسے............" 16ء

بدلا لینے کے نام پر پنڈت برج کشور زور سے چیخ اٹھتے ہیں اور اس کے ہاتھ سے پھرسا چھیننے کی کوشش کرنے لگتے ہیں۔ مگر اس شخص نے پنڈت کو دھکا دے کر کرشن پر ایک بھرپور وار کر دیا، جس سے کرشن بھگوان ڈولے پر سے نیچے گر پڑے اور زمین پر خون سے ایک لکیر دور تک کھنچتی چلی گئی۔ کچھ لوگ لکیر کے اِس طرف تھے اور کچھ لوگ لکیر کے اُس طرف۔ افسانہ نگار یہاں یہ بتانا چاہ رہا کہ ہے اس فساد میں دونوں قومیں برابر کے شریک ہیں۔ کسی بھی قوم کو کم یا زیادہ نہیں کہا جا سکتا۔ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کو بکھیرنے میں دونوں فرقے برابر کے شریک ہیں۔

مشرف عالم ذوقی کا افسانہ "احمد آباد 302 میل" 2002 میں ہوئے گجرات فساد کو موضوع بنا کر قلم بند کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں افسانہ نگار نے فساد سے پیدا ہونے والے کئی اہم پہلو کو پیش کیا ہے، جن میں مشترکہ تہذیب کا ٹوٹنا، فساد کے بعد رونما ہونے والے حالات، مسلمانوں میں پھیلی ہوئی خوف اور دہشت، اس کے علاوہ انسانی عدم تحفظ اور عدم اعتمادی کو بطور خاص موضوع بنایا گیا ہے۔

افسانے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ابراہیم نام کا ایک آدمی ہے، جو شہر میں فساد کے بعد کے ماحول سے خوف زدہ ہے۔ یہ خوف اس کے ذہن میں سما گیا ہے اور وہ نفسیاتی مریض بن گیا ہے۔ شروع میں صرف ابراہیم ہی اس مرض میں مبتلا ہوتا ہے، لیکن آہستہ آہستہ اس کے گھر خاندان کے تمام لوگ اس مرض میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ افسانہ نگار نے ابراہیم اور اس کے اہل خانہ کے ذریعے اس وقت کے تمام مسلم اقلیتوں کا المیہ پیش کیا ہے۔ گجرات میں 2002 کے فرقہ وارانہ فساد کے بعد ابراہیم ہی کی طرح نہ جانے کتنے مسلم قوم کے لوگ زندگی اور موت کے درمیان نفسیاتی کشمکش سے گزر رہے تھے۔

ابراہیم نفسیاتی مریض ہونے کی وجہ سے ہر روز کوئی نہ کوئی خواب دیکھتا ہے، جس کے وجہ سے وہ مختلف الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ مشرف عالم ذوقی نے ابراہیم کے خواب کے ذریعے گجرات کے مسلمانوں کی نسل کشی کو پیش کیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ ہندوستان کی دوسری قومیں مسلمانوں سے وطن دوستی کا ثبوت مانگ رہی ہیں۔ انہیں باہری، لڑاکو اور ڈاکو جیسے ناموں سے پکارا جا رہا ہے۔ ایسی صورت میں

ابراہیم وطن پرستی کے ثبوت میں اپنے آباواجدا کو پیش کرتا ہے، جو مرکر اسی مٹی میں دفن ہیں، لیکن اس کی کوئی بات نہیں سنی جاتی اور کہا جاتا ہے کہ تم ہندوستانی نہیں ہو، تو اس کا دماغی توازن خراب ہو جاتا ہے۔ وہ لوگوں سے پوچھنے لگتا ہے ''میرا وطن کہاں ہے؟''

ایک روز صبح ابراہیم اٹھا تو دیکھا کہ سارا منظر بدلا بدلا سا لگ رہا ہے۔ گھر کے باہر دیکھا تو پولیس کی جیپ دوڑ رہی تھی۔ ابراہیم کو لگا اگر پولیس مجھے دیکھ لے گی تو فوراً گاڑی روک کر میرا نام پوچھے گی اور مجھے جیپ میں بیٹھا لے گی۔ اچانک اسے لگا کہیں یہ پولیس والے گھر میں نہ گھس آئیں۔ اس کے ڈر سے وہ گھر کا سارا سامان چھپانے لگا، جس سے اس کی شناخت ہو سکتی تھی۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''چھپاؤ...... چھپاؤ......''
>
> کمرے میں دوبارہ واپس آتے ہی ابراہیم بھائی نے چیخنا شروع کیا۔ سب کچھ چھپاؤ...... کچھ بھی سامنے نہیں رہنا چاہیے۔ جس سے پتہ چلے کہ تم کون ہو...... سمجھے......ایسا کچھ بھی یہاں نہیں رہنا چاہیے۔
>
> دیوار پر اسلامی کلینڈر ٹنگا تھا۔ ایک چھوٹا سا بچہ قرآن شریف کی تلاوت کر رہا تھا۔ انہوں نے جھٹ آگے بڑھ کر کلینڈر اتار لیا۔ اسے موڑنے لگے۔...... اردو کی کتابیں جلدی جلدی ریک سے نکال کر اس پر چادر پر پھینکنے لگے۔ سانس تیز تیز چل رہی تھی۔ ''کچھ بھی نہیں رہنا چاہیے۔ کچھ بھی نہیں۔''[17]

فساد کی زد سے بچنے کے لیے نہ جانے کتنے لوگ اپنی شناخت کو تبدیل کر اپنی جان کی حفاظت کر رہے تھے۔ ان میں سے کچھ ایسے بھی تھے جو نہ تو اپنی تہذیب بچا سکے اور نہ ہی اپنی جان کی حفاظت کر سکے۔ اس افسانے میں ایک کردار ڈاکٹر پرکاش کا ہے، جس کا تعلق ہندو مذہب سے تھا۔ ڈاکٹر پرکاش کبھی بھی مذہب میں یقین نہیں رکھتے تھے، لیکن فرقہ واریت کے اثر سے انہوں نے اپنے ماتھے پر چندن کا ٹیکا لگا لیا تھا اور اپنے گھر کو ہندو مذہب کے تحت سجا رکھا تھا۔ اس نے اپنے کمرے میں ایک طرف دھارمک کلینڈر اور دوسری طرف دیوی دیوتاؤں کی مورتیاں رکھ لی تھیں۔

افسانہ نگار نے مسلمانوں کے عہد حکومت کو تلوار کے بل پر لوگوں کو مسلمان بنانے جیسی افواہوں کو پیش کیا ہے۔ مسلمانوں کے تئیں عوام میں نفرت پھیلائی گئی ہے۔ غیر قوم نے مسلمانوں کو بھگوڑا

اورلٹیرابتایا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

’’تاریخ اٹھا کر دیکھ لیجیے۔اسلام کی پوری تاریخ۔آپ بھگوڑے تھے۔یہاں آ گئے۔لوٹا تو لوٹا۔یہاں جم گئے،بس گئے۔کبھی ہندوؤں کوجزیہ کے نام پر نام نہاد تحفظ دیا۔کبھی تلوار کے زور پر مسلمان بنایا۔‘‘ وہ مسکرائے......ہوسکتا ہے، آپ بھی پہلے ہمارے ہی جیسے ہوں۔آپ کے پوروج کوبھی زبردستی ایمان لانا پڑا ہو۔‘‘ وہ رکے۔’’سمجھ رہے ہیں نا آپ لائیل کبھی نہیں رہے۔تواریخ ، گھٹنائیں بھری پڑی ہیں۔آپ نے مندروں کوتوڑا۔مندر کی جگہ مسجد بنائی اور نادرشاہ، چنگیز، ہلاکو، بابر، غوری،اورنگ زیب......سمجھ رہے ہیں نا......آپ کو......‘‘وہ پھر مسکرائے۔‘‘18؎

مسلمانوں کے خلاف اتنی نفرت پیدا کر دی گئی تھی کہ ابراہیم کے ہندو پڑوسی، جواس کی ہمیشہ حفاظت کررہے تھے اب وہی اس کو گھر سے کسی محفوظ جگہ چلے جانے کی بات کرنے لگے تھے۔پڑوسیوں کے کہنے پر جب ابراہیم اپنے گھر سے چلا جاتا ہےتو وہی لوگ اسے بھگوڑا کہنے لگتے ہیں۔ابراہیم جب 302 میل تک پہنچتا ہےتو اسے مجرم سمجھتے ہیں اوراسے 302 کےتحت پھانسی کی سجا سنا دیتے ہیں۔دراصل یہاں افسانہ نگارنے ان حکمرانوں کی طرف اشارہ کیا ہے،جنھوں نے ملک کی مسلم اقلیت پرظلم کیا اوراس کی سزا بے گناہوں اورمعصوموں کوبھگتنی پڑی۔اقتباس ملاحظہ ہو:

’’احمد آباد 302 میل......

سنگ میل پر 302 کے حروف جگمگا رہے ہیں۔بیوی بچوں کے ساتھ اچانک بھاگتے بھاگتے وہ ٹھہر گئے ہیں۔302 دفعہ نمبر 302۔ پھانسی،سزائے موت، آنکھوں میں پھر چکر آرہے ہیں......گول گول دائرے......سب کچھ سرخ سرخ......وہ جیسے انصاف کی،کسی بڑی عمارت میں ہیں۔انصاف سنایا جا چکا ہے۔ملزم کا سب سے بڑا گناہ یہ ہے کہ ملزم مسلمان ہے۔ملزم نے اس ہندو بھارت میں جنم لیا ہے۔تعزیرات ہند،دفعہ 302 کے تحت ملزم کو......

اب انہیں کچھ بھی نظر نہیں آرہا ہے۔

انصاف کی بڑی عمارت بھی اندھیرے میں کھو گئی ہے۔''19

افسانہ نگار نے اس افسانے میں 2002 میں ہوئے گجرات فساد کے زیر اثر پیدا ہوئے حالات کا تفصیل سے جائزہ پیش کیا ہے۔انہوں نے ہندوستانی مشترکہ تہذیب کی پامالی اور مسلم اقلیتوں کی تباہی کی روداد پیش کی ہے۔مختلف فرقے پر فرقہ واریت کے چڑھتے رنگ، ہندو مسلم میں آپسی تناؤ اور عوام کا انصاف پر سے اٹھتے ہوئے یقین کو بہت ہی فنکارانہ انداز میں بیان کیا ہے۔

یہ تو ہوئی اردو کی منتخب کہانیوں میں فرقہ ورانہ مسائل کی عکاسی،جس میں فسادات اور فرقہ پرستی کے مختلف مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔اب ہم یہاں پر ہندی کی منتخب کہانیوں میں پیش کیے گئے فرقہ ورانہ مسائل پر بات کریں گے،جس سے دونوں زبان میں لکھی گئی فرقہ ورانہ مسائل کی کہانیوں کا تقابلی مطالعہ کیا جاسکے۔

مردُلا گرگ کی کہانی ''اگلی صبح'' 1984ء میں ہوئے ہندو اور سکھ فساد کو موضوع بنا کر لکھی گئی ہے۔اس کہانی میں اس وقت کے افراتفری ماحول کو پیش کیا گیا ہے۔30/ اکتوبر 1984ء کو ہندوستان کی پہلی خاتون وزیر اعظم ''اندرا گاندھی'' کا ان کے ہی گارڈوں نے گولی مار کر قتل کر دیا۔وزیر اعظم کی قتل کی خبر پھیلتے ہی پورے ملک میں فساد شروع ہو گیا۔گارڈوں کا تعلق سکھ مذہب سے تھا،جس کی وجہ سے سکھوں کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر مارا جانے لگا۔ان کے گھر،گاڑی جالائے جانے لگے۔اس کے ڈر سے سکھوں نے اپنی شناخت ہی بدل ڈالی۔سکھ قوم کے زیادہ تر لوگ اپنی پگڑی اتار پھینکی،سر اور داڑھی کے بال منڈ وا دیے۔

کہانی کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے کہ بنسل بابو اور منکو ایک بار پھر آواز لگا رہے ہیں کہ سنتو آنٹی،سنتو بھابھی۔آواز سن کر سنتو باہر آتی ہے تو وہ لوگ بتاتے ہیں کہ بچوں کو باہر مت آنے دینا۔شہر میں فساد ہو گیا ہے۔لوگ سکھوں کو مار کاٹ رہے ہیں۔اسے بات سمجھ میں نہیں آئی آخر سکھ کو ہی کیوں؟ کہانی کار نے اس منظر کو بہت ہی دردناک انداز میں پیش کیا ہے۔کہانی کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''لڑکوں کو باہر نہ جانے دینا بھابھی جی،شہر میں فساد ہو گیا۔''
>
> چار سکھ تو میں نے اپنی آنکھوں سے کٹتے دیکھے سنتو آنٹی۔مار کر پھینک دیا پل کے اس پار!'' ان کے لڑکے منکو نے ہاتھ کے اشارے سے جتلا کر کہا۔اس کی طرف دیکھ کر وہ کانپ اٹھی،پر بات سمجھ میں نہیں آئی۔

''سکھ؟ سکھ کیوں مارے؟'' اس نے پوچھا۔

''سنا نہیں اندرا گاندھی کو سکھوں نے مارا ہے۔''

''ریڈیو پر تو کہا، ان کے اپنے گارڈوں نے گولی چلائی ان پر!''

ہاں ہاں، وہ دونوں سکھ......'' جوش سے تھرتھراتی آواز میں منکو نے کہا۔

''تو کیا ہوا؟ دو نے مارا، اس کا یہ مطلب نہیں کہ پوری قوم نے مار ڈالا۔''[20]

سنتو کو یہ جان کر بہت تکلیف ہوتی ہے کہ اندرا گاندھی کا قتل ہو گیا، جس کی وجہ سے شہر میں فساد ہو گیا ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ دو سکھوں کی غلطی کی وجہ سے پورے سکھ قوم سے کیوں بدلا لیا جا رہا ہے۔ اسے ملک کی آزادی میں مارے گئے اپنے والد کی یاد آ جاتی ہے۔ شہر میں دنگائیوں کے ذریعے پھیلائی گئی آگ کو دیکھ کر وہ پریشان ہو جاتی ہے۔ وہ کہتی ہے ''یہ جوان چھوکرے جہاد پر نکلے ہیں یا جشن پر!'' کسی کے چہرے پر دکھ اور افسوس نہیں نظر آ رہا ہے۔ ایک قتل 1947 میں ہوا تھا۔ تب لوگ ماتم منا رہے تھے۔ لوگوں کے گھر چولہے تک نہیں جلے تھے۔ اس رات بھی اور اگلی صبح بھی۔ ایک آج کا دن ہے کہ لوگوں کے گھر پھونکے جا رہے ہیں، گاڑیاں جلائی جا رہی ہیں۔ سنتو کو سمجھ میں نہیں آ رہا تھا یہ اندرا گاندھی کے قتل پر ماتم منایا جا رہا ہے یا تہوار۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اجی مٹھائیاں بانٹ رہے تھے یہ لوگ، بھانگڑا ڈال رہے تھے۔ مارتے نہیں تو کیا کرتے! ہندوؤں کا خون پانی ہے کیا؟'' بنسل بابو بولے۔
>
> ''مار کھائے بغیر باز نہیں آنا تھا، ان لوگوں نے۔ پنجاب میں اتنے ہندو قتل کیے، ہم غم کھائے رہے......''
>
> ''واہ بیٹا، خوب حمایت کر رہے ہو دشمنوں کی! ہم نہیں ماریں گے تو پتہ ہے صفایا کر کے رکھ دیں گے ہندوؤں کا۔''[21]

ہندو قوم کے نوجوان فساد کی آگ کو ٹھنڈی کرنے کی بجائے اس کو اور بڑھا رہے تھے۔ وہ اپنے قوم کے لوگوں کو فساد کے لیے طرح طرح کی مثالیں دے کر بھڑکا رہے تھے، لیکن سنتو ان لوگوں کو مذہب کا واسطہ دے کر سمجھانے لگی ہے۔ وہ کہتی جس کو آپ لوگ مار رہے ہیں اگر اس کی جگہ آپ کا بیٹا ہوتا تو یا منکو اور ہریش کو جلایا جائے تو کیسا لگے گا۔ بھائیوں تم بھی بیٹے بیٹی والے ہو۔ ان پر رحم کھاؤ۔ کہانی کار

نے یہاں پر ملک میں امن اور اتحاد کرنے کی جو مثال دی ہے وہ قابل تعریف ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''شرم کرو،محافظوں شرم کرو!''اس نے چلا کر کہا''یہی مذہب ہے تمہارا!اسی بوتے پر ہندو کہتے ہوا پنے کو؟اس کی جگہ تمہارا بیٹا ہوتا تو؟تمہارے منکو کو زندہ جلائے کوئی،تمہارے ہریش کو ٹپخ ٹپخ کر مارے!رحم کھاؤ میرے بھائیوں ،رحم کھاؤ۔تم بھی بیٹے بیٹی والے ہو۔تمہارے بھی بوڑھے ماں باپ ہیں۔آؤ میرے ساتھ،بچاؤ سامنے والے سردار جی کو۔''22؎

کہانی کار نے اس کہانی میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ صرف ایک شخص کی غلطی کی وجہ سے اس شخص کی پوری قوم کو سزا نہیں دی جا سکتی۔ چونکہ سماج فرد واحد سے نہیں بلکہ تمام افراد سے بنتا ہے۔اگر سماج کا ایک آدمی برا ہے تو ضروری نہیں اس ماحول میں رہنے والے تمام افراد برے ہیں۔لہٰذا ذات پات کے چکر میں انسانیت کا خون نہ بہایا جائے۔

اصغر وجاحت کی کہانی ''میں ہندو ہوں''میں فرقہ وارانہ فسادات کے زیر اثر پیدا ہونے والے حالات کو بیان کیا گیا ہے،جس میں اقلیت کی ذہنی کشمکش کو دکھایا گیا ہے۔کہانی میں سیف نام کا ایک لڑکا ہے ،جو فساد سے ڈر جاتا ہے اور خود کو ہندو بتانے لگتا ہے۔سیف یہ سوچ کر اپنے کو ہندو بتاتا ہے کہ ہندو بتانے سے میں فرقہ ورانہ فساد کی آگ سے بچ جاؤں گا۔اس کہانی میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک مسلم محلے مغل پورہ میں فساد کے بعد کرفیو لگا دیا جاتا ہے۔کہانی کار نے کرفیو کا منظر اس طرح کھینچا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

فساد چونکہ ارد گرد کے گاؤں تک بھی پھیل گیا تھا،اس لیے کرفیو بڑھا دیا گیا تھا۔ مغل پورا مسلمانوں کا سب سے بڑا محلّہ تھا اس لیے وہاں کرفیو کا اثر بھی تھا اور ''جہاد''جیسا ماحول بھی بن گیا تھا۔محلے کی گلیاں تو تھی ہی،لیکن کئی فسادات کے تجربوں نے یہ بھی سکھا دیا تھا کہ گھروں کے اندر سے بھی راستے ہونے چاہئے۔ یعنی ایمرجنسی پیکج۔تو گھروں کے اندر سے، چھتوں کے اوپر سے، دیواروں کو پھلانگتے کچھ ایسے راستے بھی بن گئے تھے کہ کوئی اگر ان کو جانتا ہو تو محلے کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک آسانی سے جا سکتا تھا۔محلے کی تیاری جنگی پیمانے کی تھی۔سوچا گیا تھا کہ کرفیو اگر مہینے بھر بھی کھنچتا ہے تو ضرورت کی تمام

چیزیں محلے میں ہی مل جائیں۔ 23؎

مسلم نوجوان کرفیو کو دیکھ کر اناپ شناپ باتیں کرتے ہیں۔ ''اجی ہم تو ہندوؤں کو زمین چٹا دیں گے ...... سمجھ کیا رکھا ہے دھوتی باندھنے والو نے......اجی بزدل ہوتے ہیں ......ایک مسلمان دس ہندوؤں پر بھاری پڑتا ہے......ہنس کے لیا ہے پاکستان لڑ کر لیں گے ہندوستان'' جیسا ماحول بن جاتا ہے، لیکن محلے سے باہر نکلنے میں سب کی نانی مرتی ہے۔ محلے کے لڑکے اس ماحول سے خود تو ڈرتے ہی تھے، سیف کو بھی ڈراتے تھے، جس کہ وجہ سے سیف کے دل میں ہندوؤں کو لے کر ڈر سما جاتا ہے۔ وہ یہ سمجھنے لگتا ہے کہ ہندوؤں کا کوئی کچھ بھی نہیں کر سکتا۔ اسی لیے وہ پی اے سی والوں کو دیکھ کر چلاتا ہے اور خود کو ہندو بتاتا ہے اور سب سے یہی پوچھتا ہے کہ تم نے مجھے کیوں مارا۔ میں تو ہندو ہوں۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''مجھے تم لوگوں نے کیوں مارا......میں ہندو ہوں...... ہندو ہوں......''

میں آگے بڑھا۔ مجھے دیکھنے کے بعد بھی سیف رکا نہیں وہ کہتا رہا۔

''ہاں، ہاں میں ہندو ہوں......'' وہ ڈگمگا رہا تھا۔ اس کے ہونٹوں کے کونے سے خون کی ایک بوند نکل کر ٹھوڑھی پر ٹھہر گئی تھی۔

''تم نے مجھے مارا کیسے میں ہندو......''

''سیف...... یہ کیا ہو رہا ہے......گھر چلو''

''میں......میں ہندو ہوں۔'' 24؎

اس کہانی میں اصغر وجاحت نے ہندوستانی مسلمانوں کے خلاف ہو رہی سازشوں کو بیان کیا ہے۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس سازش کی وجہ کیا ہو سکتی ہے؟ جب کہ مسلمان ہندوستان کی آزادی میں برابر کے شریک رہے ہیں اور آزادی مل جانے پر انہیں حاشیے پر کھڑا کر دیا گیا ہے۔ اوپر سے انہیں پاکستانی بھی کہا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی اکثریت مسلم اقلیت کو الگ تھلک کرنے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ اصغر وجاحت نے سیف کے ذریعے اس کے ہندو بننے کی ضد اور پی اے سی والوں کے سامنے اپنے کو ہندو بتانا دوہرے مسائل کو بیان کیا ہے۔

راجی سیٹھ کی کہانی ''رکو انتظار حسین'' میں ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کی گئی ہے، جس کی عمر ہندوستان کے بٹوارے کے وقت انیس سال کی تھی اور وہ شخص بٹوارے کے وقت لاہور سے ہجرت کر کے

آزاد ہندوستان کے کسی شہر میں آ کر رہنے لگا تھا۔ ہندوستان آنے کے بعد وہ اپنی روزی روٹی میں اتنا مشغول ہو گیا کہ اسے اپنے ماضی کے بارے میں جاننے کی فرصت ہی نہیں ملی۔

یہ کہانی اس وقت لکھی گئی تھی، جب انتظار حسین کا تقسیم ہند پر لکھا گیا مشہور ناول ''بستی'' چھپا تھا۔اس وقت وہ بازار سے ناول ''بستی'' خرید کر لایا تھا اور حساب لگانے پر اس نے پایا تھا کہ اتنی بڑی قتل وغارت گری پر جملہ دس کتابیں ہی اس کے ہاتھ لگی تھیں۔ وہ ان کتابوں کو اس لیے پڑھنا چاہتا تھا کہ اسے لگ رہا تھا ان کتابوں کے اوراق میں کہیں نہ کہیں اس کا ماضی بند ہے۔ پھر پندرہ اگست کا دن آیا۔ ٹی وی پر آزادی کا جشن منایا جا رہا تھا۔ جشن کو دیکھ کر وہ ایک بار پھر ہل گیا۔ وہ ہر بار آزادی کے دن ایسا ہی ہل جاتا تھا۔ آج آزادی کی چالیسویں سالگرہ تھی۔ اس نے اپنے ماضی کو یاد کیا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''آج 15/اگست ہے، آزادی کی چالیسویں سالگرہ۔
>
> اُف! کتنا وقت گزر گیا۔ اپنی رفتار سے وقت کی لپیٹ میں لپٹتا چلا گیا۔ جب لاہور چھوڑا تھا تو وہ انیس سال کا تھا اور نکّی کی تصویر مسلسل اس کی آنکھوں میں بسی تھی، رکی تھی۔
>
> اب وہ چالیس جمع انیس کا ہے۔ یعنی جنگ آزادی چالیس جمع انیس۔ چھوٹا ہوا تب۔ چالیس جمع انیس۔ تب سے اب تک چالیس جمع انیس۔ پورے اونسٹھ، پورے ففٹی نائن۔ ایک ادھ کچری عمر، نہ میدان میں نہ پچھواڑے۔''25

اس سال وہ اونسٹھ سال کا ہو گیا تھا، جب ہندوستان کا بٹوارہ ہوا تھا تو اس وقت وہ انیس سال کا تھا۔ کتنا جلدی چالیس سال کا وقت گزر گیا اسے پتا ہی نہیں چلا۔ جب گھر کے سبھی لوگ کہیں باہر گھومنے کی غرض سے چلے گئے تو اس نے سوچا اس سے اچھا موقع نہیں ملے گا اپنے ماضی کو دہرانے کا۔ وہ فوراً کتابوں کی ریک کے سامنے کھڑا ہوا اور تقسیم ہند پر لکھی گئی تمام کتابوں میں سے انتظار حسین کا ناول'' بستی'' کا انتخاب کیا۔

> ''اب وہ کتابوں کے ریک کے سامنے ہے۔ پہلے 'جھوٹا سچ'؟ نہیں...... 'آگ کا دریا'؟ نہیں یہ بھی نہیں......تو پھر 'اداس نسلیں'؟ نہیں یہ بھی نہیں۔ آخر میں انتظار حسین کی 'بستی' اس نے کھینچی۔ چھوٹی ہے نپٹ جائے گی۔ اس کتاب کا مختصر ہونا

ہی اس فیصلے کی پہلی وجہ بنی۔''27

جب اس نے کتاب پڑھنا شروع کیا تو دیکھا کہ انتظار حسین نے ناول کسی شہر کے حوالے سے شروع کی تھی، لیکن وہ پہچان نہیں پا رہا تھا۔ کہانی کو پڑھتے ہوئے دیکھا کہ انارکلی بازار کا ذکر آیا ہے۔ انارکلی کا ذکر آتے ہی وہ فوراً رک گیا اور بولا یہ تو اپنا شہر ہے، لاہور۔ اس کی زبان سے نکلا 'تھوڑا رکو انتظار حسین'۔ اب وہ ناول کو ٹھہر ٹھہر کر پڑھ رہا تھا۔ اسے لگ رہا تھا کہ یہ پوری کہانی میری اپنی ہے، لیکن انتظار حسین کو میری کہانی کیسے پتا چلی؟ اس میں فساد کا ایک منظر اس طرح بیان ہوا تھا جیسے کہ چالیس سال پہلے اس کے ساتھ واقعہ گزر چکا تھا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اِس وقت کھڑکیاں دروازے بند کرنے کی بات تو وہ پہلی سیڑھی پر پیر رکھتے ہی بھول چکا تھا۔ وہ لپک کر سیڑھیاں چڑھ جانا چاہتا تھا۔ بلوائیوں کے بارے میں ابّا سے جو بات اس نے سنی تھی، وہ جلدی سے جلد نکّی کو بتا دینا چاہتا تھا...... آگاہ کر دینا چاہتا تھا...... دل میں ایک ہی آواز گونج رہی تھی۔ نکّی ...... نکّی ...... نکّی۔ نکّی کو وہ سب کہاں پتہ ہوگا، جو اس کے ابّا کو معلوم ہے۔ وہ آچکے ہیں۔ گھر میں گھس رہے ہیں۔ مردوں کو تو جان سے ہی مارتے جا رہے ہیں، باہر گھسیٹ گھسیٹ کر پیڑوں سے باندھ رہے ہیں۔ ان کی آنکھوں کے سامنے ہی ان کی عورتوں کو...... اُف...... اُففف...... اس کا دم گھٹنے لگا۔''28

یہ سارا منظر پڑھ کر وہ ایک بار پھر اداس ہو گیا۔ اسے اپنا ماضی پوری طرح سے یاد ہو آیا۔ وہ گھبرا گیا، بے چین ہو گیا۔ وہ ناول کو پڑھ کر پوری طرح سے ٹوٹ گیا۔ وہ اونسٹھ سال کا بوڑھا جی بھر کر رویا۔ اتنا رویا کہ آنسو اور خون ایک جیسا ہو گیا۔ اس کی آنکھیں بالکل لال ہو گئیں۔ جب کہ اس نے یہ طے کیا تھا کہ اس آزادی کی لڑائی کو لے کر کبھی رویا نہیں جائے گا، لیکن اپنے ماضی کو آنکھوں کے سامنے دیکھ کر وہ خود کو رونے سے روک نہیں پایا۔

عبدل بسم اللہ کی کہانی ''دنگائی'' میں ہندو مسلم فساد کو موضوع بنایا گیا ہے۔ عصر حاضر میں اکثر شہروں میں فرقہ وارانہ فساد ہوتے رہتے ہیں۔ شہر ہی نہیں اب تو قصبے اور گاؤں دیہات بھی اس کی زد میں آنے لگے ہیں۔ یہ فساد اکثر دو گروہوں، دو مذہب کے ماننے والوں اور دو نسلوں وغیرہ کے درمیان ہوتا

ہے،لیکن ان فسادکی ابتدا کیسے ہوتی ہے،کون کرتا ہے یا کرواتا ہے یہ فسادات ۔ یہ جلدی کوئی نہیں بتا پا تا۔ دونوں فرقے ایک دوسرے ہی کوقصوروارٹھہراتے ہیں،لیکن اصل وجہ کبھی سامنےنہیں آتی ہے۔آخر یہ دنگا پھیلانے والے دنگائی کون ہیں؟اسی کوموضوع بنا کرعبدل بسم اللہ نے کہانی ''دنگائی''،لکھی ہے۔

کہانی کی ابتدااس طرح ہوتی ہے کہ شہرمیں کئی دن سے کرفیولگا ہوا ہےاورروزکہیں نہ کہیں فسادہوجارہاہے۔چاروں طرف کاماحول اس کی وجہ سےزہریلا ہوگیاہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''شہرمیں کئی دن سے کرفیو ہے۔روزکہیں نہ کہیں،کوئی نہ کوئی واقعہ ہوہی جاتا ہےاور فساددوبارہ بھڑک اٹھتاہے۔خوف اوردہشت کی وجہ سےایک ایسی گندی ہواچاروں طرف چل رہی ہے،جس کےاثرسے پوراماحول زہریلاہورہاہے۔''28؎

کہانی کا مرکزی کرداراپنے گھرکےاندر سے اس زہرآلودہ ماحول کودیکھ کر پریشان ہوگیا تھا۔عام دنوں میں تو گھرکے باہر بچے کرکٹ کھیلتے رہتے تھے،لیکن جب سے کرفیولگا ہے پورامحلّہ سنسان رہتاہے۔وہ یہ سنسان ماحول دیکھ کرڈرجاتا ہےاور پریشان ہوجاتا ہے۔اسے شہرآئے بہت وقت گزرچکا ہوتا ہے۔فساد کے ڈرسے وہ اپنے گاؤں جانے کی سوچ لیتا ہے۔تبھی اسے معلوم ہوتا ہے کہ کرفیوں میں دو گھنٹے کی ڈھیل دی گئی ہے۔ وہ یہ موقع پا کرگاؤں جانے کے لیے بس اسٹینڈ پہنچتا ہےاوراپنے گاؤں جانے والی ایک بس پرسوار ہو جاتا ہے۔جس سیٹ پر وہ بیٹھتا ہےاس پر دوآدمی پہلے سے بیٹھے رہتے ہیں۔بس جیسے ہی شہر کے باہرنکلتی ہےدونوں آدمی سیاسی بات کرتے کرتے شہرمیں ہوئے فسادکی باتیں کرنے لگتے ہیں۔کہانی کارنے دونوں آدمیوں کی بات کومکالماتی انداز میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ دنگاہونے کی اصل وجہ سامنے آجاتی ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''سوال یہ ہے کہ فساد ہوتا کیوں ہے؟ میں سمجھتا ہوں ان دنگوں کو ہندومسلم فساد کہنا ہی نہیں چاہیے۔''

''کیوں؟''

''اس لیے کہ ہندواورمسلمان آپس میں مذہبی لڑائی کبھی نہیں لڑنا چاہتے۔اگرایسا ہوتا تو کچھ خاص موقعوں پرہی فسادنہ ہوتے۔ ہرروزاس زمین پرخون خرابا مچارہتا۔''

''لیکن اس کی تاریخ سےکوئی انکارنہیں کرسکتا۔''

''تاریخ کیا ہے؟ تاریخ کی بات کرتے ہیں تو بتائیے مسلم حکومت میں فساد کیوں نہیں ہوئے؟''29؎

یہاں کہانی کار نے دنگا ہونے کے سبب کو بہت ہی موثر انداز میں بیان کیا ہے۔اس نے یہ واضح کیا ہے کہ دنگا نہ تو ہندو پھیلاتا ہے اور نہ ہی مسلمان۔دنگا پھیلانے والے کسی خاص مذہب کے لوگ نہیں ہوتے بلکہ وہ لوگ ہیں جو مذہب کے نام پر اپنی سیاست چمکاتے ہیں۔

دنگا یا فساد پھیلانے والے ایک خاص ذہن کے لوگ ہوتے ہیں، جو پہلے اپنے ذہن میں فساد کا منصوبہ بناتے ہیں بعد میں وہ شہروں، قصبوں اور گاؤں میں فساد کرواتے ہیں۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''بستی سے باہر، سڑک کی موری پر ہم لوگ اپنے منصوبے پر بحث کرتے ہیں اور سب کی رائے سے یہ طے کرتے ہیں کہ تین دن کے اندر اس گاؤں میں بھی دنگا ہو جانا چاہیے۔اس کے متعلق ہم اس پر بھی بخوبی غور کرتے ہیں کہ گاؤں میں کس کی کس سے دشمنی چل رہی ہے؟ پچھلے چناؤ میں کس کی پالیسی کیا تھی اور آنے والے چناؤ میں کیا ہوگی؟ تھانے کا داروغہ کسی ذات اور کن خیالات کا ہے۔اقلیتوں کی معاشی حالات کیسے ہیں؟ عورتوں کی نظر سے کس کا کس کا گھر زیادہ خوشحال ہے اور جلدی سے جلدی غصہ کسے آسکتا ہے؟ وغیرہ وغیرہ!''30؎

درج بالا اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ سیاست دان پہلے یہ دیکھتے ہیں کہ ہم کس طرح فساد کروائیں کہ ہمیں اس کا بھرپور فائدہ پہنچے۔وہ کون لوگ ہیں جو ہماری باتوں میں آسکتے ہیں۔اس کہانی میں عبدل بسم اللہ نے یہ دکھایا ہے کہ فساد کو کوئی مذہب جنم نہیں دیتا بلکہ فساد پھیلانے والے ایک خاص ذہن کے لوگ ہوتے ہیں، جو اپنی سیاست چمکانے کے لیے ہندو اور مسلمان کے بیچ مذہبی نفرت پھیلا کر فساد کرواتے ہیں۔

سوریہ بالا کی کہانی ''شہر کی سب سے دردناک خبر'' میں فساد سے پیدا ہونے والے صورت حال کو پیش کیا گیا ہے۔اس کہانی میں سوریہ بالا نے یہ دکھایا ہے کہ فساد کی آگ جب پھیلتی ہے تو سماج میں ایک ساتھ رہنے والوں کے بیچ دوستی دشمنی میں، نزدکیاں دوریوں میں اور بھلائی برائی میں بدل جاتی ہے۔سوریہ بالا نے ایک ایسی ہی خبر کو اس کہانی کا موضوع بنایا ہے، جس میں ایک شہر کے ایک ہی عمارت

میں صدیوں سے ساتھ رہتے ہندو مسلمان کے درمیان نفرت پیدا ہو گئی تھی۔

اس کہانی میں یہ دکھایا گیا ہے کہ شہر کی ایک عمارت میں سترہ فلیٹ تھے اور سبھی فلیٹ کے لوگ ایک دوسرے سے مل جل کر رہتے تھے۔ اس عمارت میں رہنے والے لوگ نہ تو کوئی ہندو تھا اور نہ ہی مسلمان، بلکہ سب ہی انسان تھے۔ یہاں پر رہنے والے کسی سے نفرت نہیں کرتے تھے۔ سب ایک دوسرے کے ساتھ بہت خلوص سے پیش آتے تھے۔ یہاں پر کسی کو شور شرابہ کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ یہاں تک کہ کتوں کے بھونکنے کی بھی اجازت نہیں تھی۔ بلا وجہ کوئی کسی کو پریشان نہیں کرتا تھا۔ شہر میں آئے دن فساد کی خبریں عام تھیں، لیکن اس عمارت میں رہنے والے لوگ ایک دوسرے سے بہت محبت کرتے تھے۔ سبھی ایک دوسرے کے تہواروں میں شامل ہو کر خوشیاں مناتے تھے۔

اسی عمارت میں ایک کمال نام کا شخص بھی اپنی فیملی کے ساتھ رہتا تھا، جو پوری عمارت کا مکھیا تھا۔ کوئی بھی معاملہ پیش آتا تو اسے کمال صاحب ہی حل کرتے تھے، لیکن اس بار نہ جانے ایسا کیا ہوا کہ شہر میں نفرتیں بہت بڑھ گئیں۔ فرقہ وارانہ ذہنیت رکھنے والے اس عمارت تک پہنچ آئے اور یہاں بھی نفرت کی بیج بونے لگے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''لیکن اس بار کی بات اور تھی۔ یہ جاہل جپٹ قسم کے فساد نہیں تھے۔ نہ کھلے عام خونی للکار والے۔ ایک شرم ناک قسم کی بدنیتی حاوی تھی پورے شہر پر۔ فساد ہوں، جنونی اور ہوڑک باز ہی سہی، پر ہو ہوا کر ختم تو ہو، ان کی کچھ میاد تو ہو۔ یہ کیا کہ زمین کے اندر اندر آویں تک دھتکارتے چلے جا رہے ہیں۔ جب چاہے ماٹی راکھ سے ڈھانپ دیا، جب چاہے دھکا دے دیا۔'' 31

نفرتیں اس قدر بڑھ گئیں کہ عمارت کے لوگوں کو کمال صاحب کی فکر ہونے لگی۔ وہ لوگ کمال صاحب اور ان کے پریوار والوں کی حفاظت کے لیے آپس میں مشورے کرنے لگے۔ عمارت کے لوگوں نے ایک میٹنگ کے تحت یہ فیصلہ لیا کہ کمال صاحب اور ان کے بچوں کا نام بدل دیا جائے، جس سے ان کی شناخت نہیں ہو پائے گی اور وہ محفوظ رہے گیں۔ پھر ہوا یہ کہ کمال صاحب کو گھر سے باہر نکلنے سے منا کر دیا گیا اور گیٹ پہ لگے بورڈ سے ان کا نام کمال سے بدل کر کمل کر دیا گیا اور ان کے دونوں بچوں کا نام بھی بدل دیا گیا۔ ان کے بیٹے کا نام شوکت سے شونک اور بیٹی کا نام رقیہ سے روکمڑی کر دیا گیا اور کمال

صاحب کو ہدایت دی گئی کہ وہ اب انہیں ناموں سے جانے جائیں گے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

"ایک اور بات بھی، ہم سبھی کو کمال صاحب سے گزارش کرنی ہوگی کہ وہ خود بھی باہر نہ آئیں جائیں۔ بلوائی چاک و چو بند ہیں، چاروں طرف۔"

"بالکل، خود ہی کیوں، اپنے بیوی بچوں کو بھی، انہیں کوئی چانس نہیں لینا ہے۔ کسی کو کان و کان خبر نہیں ہونی چاہیے کہ اس عمارت میں کمال صاحب نام کا کوئی آدمی......بس اس لفظ، نام کا کوئی وجود ہی نہیں......"

"بہتر ہو، بچوں کا اسکول جانا بند کر دیں۔" 32

نام بدل دینے سے کمال صاحب کی شناخت ختم ہوگئی۔ ان سے اپنا پہناوا بھی بدلنے کو کہا گیا۔ وہ اس صدمے کو برداشت نہیں کر پائے اور ایک دن صبح صبح ہی کسی کو بتائے بغیر اپنا فلیٹ چھوڑ کر کہیں چلے گئے۔ جب یہ بات عمارت والوں کو پتہ چلی تو انہیں بہت تکلیف ہوئی۔ وہ لوگ سوچنے لگے کہ آخر کمال صاحب کہاں گئے ہوں گے۔ شہر میں چاروں طرف فساد ہو رہا ہے۔ کمال صاحب کی عمارت چھوڑ کر جانے کی خبر لوگوں کے لیے بہت دردناک تھی۔

انور سہیل کی کہانی "گیارہ ستمبر کے بعد" عنوان ہی سے واضح ہو جاتا ہے کہ یہ کہانی نائن الیون کے بعد ملک میں پیدا ہوئے حالات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ نائن الیون کے بعد ملک میں اقلیتوں کو جن مسائل کا سامنا کرنا پڑا اس حقیقت کو انور سہیل نے اس کہانی میں بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کہانی کی ابتدا ان جملوں سے ہوتی ہے۔ اقتباس ملاحظ ہو:

"گیارہ ستمبر کے بعد کریم پور میں ایک ہی دن، ایک ساتھ دو باتیں ایسی ہوئیں جس سے 'چیکو تیواری' جیسے لوگوں کو بت کہی کا مسالا مل گیا۔

اول تو یہ کہ 'حنیف' نے اپنی خاص میاں کٹ والی داڑھی کٹوا لی۔ دوئم اس کو 'احمد' نے جھٹلا دیا... جانے اسے کیا ہوا کہ وہ کھینسیں نکالنا چھوڑ کر پکا نمازی بن گیا اور اس نے چکنے چہرے پر بے ترتیب داڑھی بڑھانی شروع کر دی۔" 33

اس کہانی میں دو مرکزی کردار ہیں۔ ایک احمد اور دوسرا کمار۔ دونوں ہی مقامی پوسٹ آفس میں ملازم تھے۔ اس کے علاوہ حنیف ایک رکشہ ڈرائیور ہے، جو ڈاک خانے میں کام کرتا ہے۔ چیکو تیواری

اور شری واستو دونوں ڈاک خانے میں آفیسر کی حیثیت سے کام کرتے ہیں۔

گیارہ ستمبر کے بعد پورے ملک میں مسلمانوں کو شک کی نگاہوں سے دیکھا جانے لگا۔انہیں دہشت گرد اور مذہب اسلام کو دہشت گردی کو فروغ دینے والا مذہب تصور کیا جانے لگا۔امریکہ میں ہوئے حملے کا ذمے دار ہر مسلمان کو ٹھہرایا جانے لگا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کو نائن الیون کے نام پر پریشان کیا جانے لگا۔آئے دن شہروں میں فساد ہونے لگے۔ایک ساتھ ایک آفس میں کام کرنے والوں کے بیچ دوریاں پیدا ہو گئیں۔مسلمان ملازمین کی غیر موجودگی میں انہیں ہی اس حادثے کا ذمے دار ٹھہرایا جانے لگا۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ’’ہوا یہ کہ گیارہ ستمبر کے بعد دنیا کا نقشہ ایسا بدلا کہ کوئی بھی اپنے کو غیر جانب دار ثابت نہیں کر پا رہا تھا۔صرف دو ہی اختیارات! امریکہ کی دہشت گردی کے مخالف پروگرام کی حمایت یا مخالفت... درمیان کا کوئی راستہ نہیں۔ یہ تو ایک بات ہوئی۔ٹھیک اسی کے ساتھ دو باتیں اور گونجیں کہ دنیا میں دہشت گردی کو فروغ دینے والے لوگ اسلامی مذہب کے ہیں، دوسرا یہ کہ اسلام دہشت گرد مذہب نہیں۔ وہی مثال کہ سرد اور گرم ایک ساتھ منطق کی کوئی گنجائش نہیں۔‘‘[34]

جب ملک میں مسلمانوں کو کھلے عام دہشت گرد کا کہا جانے لگا اور مسلمانوں کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر مارا جانے لگا تو مسلمان اپنی جان بچانے کے لیے اپنی پہچان بدلنے پر مجبور ہو گئے۔یہی وجہ تھی کہ حنیف جو پکا نمازی اور لمبی داڑھی رکھتا تھا۔ وہ چہرے پر سے داڑھی نکلوا دی۔ایک دن جب احمد آفس پہنچا تو چپکو تیواری اور شری واستو جی اسی بات کو لے کر بحث کر رہے تھے۔احمد باہر ہی رک گیا اور ان کی باتیں سننے لگا۔شری واستو نے کہا ادھر امریکہ نے جیسے ہی ڈکلیئر کیا کہ لادین ہی اس کا اصل دشمن ہے۔حنیفوا نے فوراً اپنی داڑھی بنوا دی۔آج صبح مجھے وہ ملا تو صفا چٹ تھا۔اس پر چپکو تیواری نے کہا سن چوراسی میں سکھوں نے بھی اپنے بال کتروائے تھے۔ پیچھے سے کسی کو آتے دیکھ کر احمد اندر گھس گیا۔ان لوگوں نے احمد کو دیکھ کر اپنی بحث کا موضوع تبدیل کر دیا۔

احمد ایک سیدھا سادہ انسان تھا۔وہ صرف نام کا مسلمان تھا۔اسے مذہب اسلام کے بارے میں زیادہ کچھ معلوم نہیں تھا۔ پھر بھی چپکو تیواری اور شری واستو جیسے لوگ اسے مسلمان نام کی وجہ سے

پریشان کرتے تھے۔اسی لیے احمد بہت پریشان رہتا تھا۔وہ اپنے ساتھی کمار سے کہتا:

''کمار بھائی، میں کیا کروں؟تم نے دیکھا ہی ہے کہ میری کوئی بھی ادا ایسی نہیں کہ لوگ مجھے ایک مسلمان سمجھیں۔تم میں اور مجھ میں کوئی فرق کر سکتا ہے؟ میں نہ تو داڑھی ہی رکھتا ہوں اور نہ ہی دن رات نمازیں پڑھا کرتا ہوں۔تم نے دیکھا ہوگا کہ میں نے کبھی حکومت یا ہندوؤں کو کوسا نہیں کہ اس ملک میں مسلمانوں کے ساتھ نا انصافی کی جا رہی ہے، جبکہ الٹے میں نے یہی پایا کہ مسلمانوں کی بدحالی کا سبب ان کی جہالت اور قدامت پرستی ہے۔ چار پیسے پاس آئے نہیں کہ خود کو نوابوں اور شہنشاہوں کی اولاد سمجھنے لگیں گے۔ بچوں کے پاس کپڑے ہوں یا نہ ہوں۔اسکول سے انہیں نکال دیے جانے کی نوٹس ملی ہو، اس کی کوئی فکر نہیں۔تمام ترجیحات درکنار... گھر میں بریانی بنی ہی چاہیے، ورنہ اس کمائی کا کیا مطلب!تعلیم کے نام پر وہی مدارس اور کام کے نام پر تمام ہنر والے کام! کم عمر میں شادی اور پھر وہی زندگی کے مسئلے۔ پھر بھی لوگ مجھے اپنی نوعیت کا کیوں نہیں مانتے...؟''35

کمار کے پاس احمد کے ان سوالوں کا کوئی جواب نہیں تھا۔اس نے گہری سانس لی اور احمد سے کہا چھوڑو ان باتوں کو۔دنیا میں یہ جو پھیر بدل چل رہا ہے اس سے لگتا ہے کہ انسانوں کے بیچ دوریاں بڑھ گئی ہیں۔کمار احمد کا موڈ ٹھیک کرنے کے لیے ان باتوں کا موضوع تبدیل کرنے کی کوشش کرنے لگا،لیکن احمد پریشان ہی رہا۔اس کو کمار کی باتیں اچھی نہیں لگ رہی تھیں۔وہ وہاں سے اٹھا اور اپنے گھر چلا گیا۔گھر پہنچا تو اس کی بیوی کلثوم نیوز سن رہی تھی۔اسے پتہ ہی نہیں چلا کی اس کا شوہر آیا ہے۔سکرین پر اسامہ بن لادین کی تصویر اٹھائے پاکستانی جوانوں کے جلوس پر پولیس لاٹھیاں برسا رہی تھی۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''سنسنی خیز خبروں سے بھرپور وہ ایک بڑا ہی خطرناک دن تھا۔

احمد کلثوم کے پہلو میں جا بیٹھا۔

کلثوم گھبرائی ہوئی تھی۔

ایسے ہی بابری مسجد انہدام کے وقت کلثوم گھبرا گئی تھی۔

آج بھی اس کا چہرہ سیاہ تھا۔کلثوم کسی انتہائی فکر میں ڈوبی ہوئی تھی۔
احمد نے ٹی وی کی سکرین پر نظریں گڑائی۔وہاں اسے بش اور لادین کی تصویریں کے ساتھ چیکو تیواری اور شری واستو صاحب کے کھلّیاں اڑاتے چہرے نظر آنے لگے۔اسے محسوس ہوا کہ چاروں طرف چیکو تیواری کی سرگوشیاں اور قہقہے گونج رہے ہیں۔''36

کلثوم نے جب سکرین سے نظر ہٹائی تو اپنے شوہر کو دیکھ کر گھبرا گئی۔احمد بھی گھبرایا ہوا تھا۔اس نے فوراً احمد کو پانی کا گلاس تھمایا۔احمد پانی پی کر کلثوم سے کہا جانتی ہو سن چوراسی کے فساد کے بعد سکھوں نے بھی اپنے بال کتروا دیے تھے۔کلثوم کو اس کی باتیں سمجھ میں نہیں آئی پھر بھی اس نے شوہر کی ہاں میں ہاں ملا دی۔اس نے دیکھا کہ احمد آج بہت گھبرایا اور سہا ہوا ہے۔

اس کہانی میں انور سہیل نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ بابری مسجد انہدام، سن چوراسی کا فساد اور نائن الیون جیسے فسادات میں مسلمانوں کو قصوروار ٹھہرایا جا رہا ہے اور انہیں دہشت گرد کہا جا رہا ہے۔پوری دنیا میں مسلمانوں کو دہشت گردی کے نام پر پریشان کیا جا رہا ہے۔ان پر طرح طرح کے ظلم ڈھائے جا رہے ہیں۔جب کہ اصل دہشت گرد چیکو تیواری اور شری واستو جیسے لوگ ہیں، جو دوسروں کو دہشت گرد بتا کر خود دہشت پھیلا رہے ہیں۔

ناصرہ شرما کی کہانی ''سرحد کے اِس پار'' میں آزادی کے بعد سے لے کر دور حاضر تک کے مسلم اقلیتی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ہندوستان میں رہنے والے ہر مسلمان کو ہندوستانی ہونے کا ثبوت دینا پڑتا ہے۔جب کہ مسلمان ملک کے نام پر اپنا جان و مال تک لٹا دیتے ہیں باوجود اس کے مسلمانوں سے ہر گھڑی حب الوطنی کا ثبوت مانگا جاتا ہے اور انہیں ملک کا غدار ہی تسلیم کیا جاتا ہے۔اس کو موضوع بنا کر ناصرہ شرما نے کہانی ''سرحد کے اِس پار'' قلم بند کی ہے۔

یہ کہانی فرقہ واریت پر مبنی ہے، جس میں مسلم معاشرے میں ہو رہی بے چینی کو دکھایا گیا ہے۔یہاں ہندو مسلم فساد کی صورت حال کے بیچ ایک ایسے پڑھے لکھے مسلم نوجوان لڑکا 'ریحان' کی کہانی کو بیان کی گئی ہے، جو سوریّا نام کی لڑکی سے محبت کرتا ہے اور فساد کا ماحول ہوتے ہوئے بھی خود کو اس کی زد سے الگ رکھتا ہے۔ریحان ایم۔اے پاس کرنے کے بعد بھی بے روزگار ہے۔جب دونوں کی رشتے کی

بات ہوتی ہے تب سوریّا کے گھر والے کہتے ہیں کہ سید کی لڑکی شیخ کے گھر میں نہیں بیاہی جائے گی۔ پھر ریحان بے روزگار بھی ہے۔ ریحان اس بات سے بہت دنوں تک بے خبر رہتا ہے۔ جب ریحان کو یہ بات پتہ چلتی ہے کہ سوریّا کے گھر والے اس کا رشتہ میرے ساتھ نہیں کرنا چاہ رہے ہیں، تب وہ بہت غصہ ہوتا ہے۔ فساد کا ماحول ہے۔ پورے شہر میں تناؤ بڑھا ہوا ہے۔ شہر میں کرفیو لگا ہوا ہے۔ اس کے ذہن میں ایک آدمی کا ایک جملہ بار بار گردش کرتا ہے۔ اس پر ریحان اپنی حب الوطنی کا ثبوت دیتے ہوئے کہتا ہے:

> ''مارو سارے ہندوؤں کو، گلے دبا دو ان کے! سالے کہتے ہیں کہ تم پاکستانی ہو۔ جا کر پوچھو ان سے، تمہارے باپ دادا کہاں ہیں؟ میرے باپ دادا اسی دھرتی کے آغوش میں دفن ہیں۔ ثبوت چاہیے تو جا کر دیکھو ہمارے قبرستان۔ سب کے سب موجود ہیں وہاں۔ خود غدار ہیں اور ہم پر الزام لگاتے ہیں...... نوکری نہ دینے کا اچھا بہانا ڈھونڈا ہے! آخر کہیں بھی کیا؟ مارو سب قاتلوں کو! خون کی ندیاں بہا دو مار مار کر!''37

دوسری طرف سوریّا کی منگنی پاکستان میں رہنے والے ایک پروفیسر کے ساتھ کر دی جاتی ہے، جس سے ریحان پاگل سا ہو جاتا ہے۔ وہ ذات پا اور نفرت پھیلانے والوں کو گالی دینے لگتا ہے۔ ریحان پاگل پن میں چھت پر چڑھ کر کھپریل کو نیچے پھینکنے لگتا ہے اور ہندو مسلم بھید بھاؤ کی وجہ سے وہ ہندوؤں سے نفرت بھی کرنے لگتا ہے۔ اس منظر کو کہانی کار نے ان جملوں میں بیان کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''فساد پھر ہو گیا۔ شہر میں تناؤ بڑھ گیا۔ پولیس حرکت میں آ گئی اور ریحان بے قرار۔ اوپر چھپروں پر بیٹھا اول فول بکنے لگا۔ آج اسے نوکری مل جاتی تو کیا سوریّا کی شادی کی تاریخ طے ہو پاتی؟ نارائن جی کا جملہ نشتر چبھو رہا تھا۔ ''رہتے ہیں ہندوستان میں، مگر خواب دیکھتے ہیں پاکستان کے۔'' دل چاہا چیخ چیخ کر نارائن کو مار کر پوچھے مندروں کی مورتیاں ڈالر اور پاؤنڈ کے لالچ میں کون بیچتا ہے؟ اس کی باتوں کی حقیقت کو کوئی نہیں سمجھنا چاہتا ہے۔............ اس کا خون پھر گرم ہونے لگا۔''38

اس طرح اس کہانی میں آزادی کے بعد سرحد کے اِس پار یعنی کہ ہندوستان کے منظر نامے کو

بیان کیا گیا ہے۔اس منظر نامنے میں نوجوانوں کو نوکری نہ ملنے کا درد، مسلموں کے لیے ہندوں کا شک اور اس سے پیدا ہونے والی نفرت، اس مٹی سے مسلمانوں کی محبت وغیرہ کو کہانی کار نے بیان کیا ہے۔ پاگل پن کے دور سے نکل کر مسلمان نوجوانوں کے خلاف ہو رہی سازشوں کو بھی دکھایا گیا ہے۔اس سے بچنے کے لیے مسلم نوجوانوں کو لڑنا بھی پڑتا ہے۔ ریحان کرفیو کے ماحول میں اپنی جان پر کھیل کر سوریّا کو اس کے گھر پہنچاتا ہے۔ بعد میں دہشت پسند لوگ سوریّا کا قتل بھی کر دیتے ہیں۔اس طرح اس کہانی میں ایک پڑھے لکھے نوجوان کی ذہنی کشمکش کو پیش کیا گیا ہے اور دو فرقوں کی ذہنیت کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔

فرقہ وارانہ مسائل پر لکھی گئی اردو اور ہندی کہانیوں کا مطالعہ کرنے سے بہت ساری مماثلتیں سامنے آتی ہیں۔ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف اردو افسانوں کے موضوعات کا محور قتل و غارت گری، انسانی اقدار کی پامالی، اغوا، آبروریزی، قربانی کا جذبہ، دہشت گردی، حکومت پر عوام کا عدم تحفظ، لاقانونیت، علاقائیت، مذہبی و مسلکی تعصب اور نفسیاتی کشمکش جیسے مسائل ہیں، وہیں دوسری طرف ہندی میں بھی یہی سارے مسائل صرف لفظوں کی تبدیلی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔

ایک طرف اردو میں 1984 میں ہوئے سکھ فساد کو موضوع بنا کر غضنفر نے افسانہ ''پہچان'' لکھا تو دوسری طرف ہندی میں اس کو موضوع بنا کر مرُدلا گرگ نے کہانی ''اگلی صبح'' لکھی۔ان دونوں کہانیوں میں فساد کے بعد سکھ قوم اپنی تہذیبی شناخت بچانے کی ناکام کوشش کرتی ہوئی نظر آرتی ہے۔غضنفر کا کردار ''بلونت'' اپنی جان بچانے کے لیے اپنی پہچان بدل دیتا ہے اور اپنے داڑھی اور سر کے بال منڈوا دیتا ہے۔اسی طرح مرُدلا گرگ کی کہانی ''اگلی صبح'' کے سکھ کردار اپنی جان بچانے کے لیے اپنی پگڑی اتار کر سر اور داڑھی کے بال منڈوا دیتے ہیں۔

اسی طرح سلام بن رزاق کے افسانے ''چہرہ''، حسین الحق کے افسانے ''نیو کی اینٹ'' اور بیگ احساس کے افسانے ''آسمان بھی تماشائی'' میں سانحہ بابری مسجد کے بعد ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کو موضوع بنایا گیا ہے۔اس کے علاوہ ساجد رشید کے افسانے ''ایک چھوٹا سا جہنم'' میں ممبئی کے فرقہ وارانہ فساد، طارق چھتاری کے افسانے ''لکیر'' میں ہندو مسلم فرقہ وارانہ فساد اور مشرف عالم ذوقی کے افسانے ''احمد آباد 203 میل'' میں گجرات کے فرقہ وارانہ فساد کو موضوع بنایا گیا ہے۔اسی طرح ہندی کہانیوں میں اصغر وجاحت کی کہانی ''میں ہندو ہوں'' بھی فرقہ وارانہ ذہنیت کو بنیاد بنا کر لکھی گئی ہے۔اس

کے علاوہ راجی سیٹھ کی کہانی ''رکوانتظار حسین''، عبدل بسم اللہ کی کہانی ''دنگائی''، سوریہ بالا کی کہانی ''شہر کی سب سے دردناک خبر''، انور سہیل کی کہانی ''گیارہ ستمبر کے بعد'' اور ناصرہ شرما کی کہانی ''سرحد کے اِس پار'' میں فرقہ وارانہ فسادات بالخصوص ہندو مسلم فسادات کو موضوع بنایا گیا ہے۔

محولہ بالا افسانوں کے علاوہ بھی اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں فرقہ وارانہ مسائل پر بہت سارے افسانے لکھے گئے ہیں، جن کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ تفریق کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ آیا اردو افسانوں میں فرقہ وارانہ مسائل کی صحیح عکاسی کی گئی ہے یا پھر ہندی کہانیوں میں۔ کیوں کہ ایک طرف اردو افسانوں میں بلونت، سلامت اللہ، شیو پوجن، سیما، شہزاد، رندھیر نائک، فقیر محمد، برج کشور، حمید، کُسم، ابراہیم وغیرہ کو کردار بنایا گیا ہے تو دوسری طرف ہندی کہانیوں میں سنتو، منکو، سیف، کمال، احمد، کمار، حنیف، چیکو تیواری، ریحان، سوریّا جیسے کرداروں کا انتخاب کیا گیا ہے۔ دونوں زبان کے کہانی کاروں نے مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے والے افراد کو کردار بنایا ہے۔ ان کہانیوں میں جو ایک فرق دیکھنے کو ملتا ہے وہ کہانی کاروں کا ہے۔ آزادی کے بعد ہوئے فرقہ وارانہ فسادات میں ملک کی بیشتر قومیں متاثر ہوئی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ملک کی زیادہ تر زبانوں میں تقسیم ہند اور فرقہ وارانہ مسائل پر لکھی کہانیاں مل جاتی ہیں، لیکن عصر حاضر میں فرقہ واریت کے موضوع پر مسلم کہانی کاروں نے زیادہ کہانیاں لکھیں ہیں، کیوں کہ اس سے متاثر بھی مسلم قوم ہی ہوئی ہے۔ ہندی میں بھی فرقہ وارانہ مسائل پر لکھنے والے کہانی کار زیادہ تر مسلم ہیں، جب کہ ہندی کا علاقہ اردو سے کافی بڑا ہے اور اردو افسانہ نگاروں کے مقابلے میں ہندی کہانی کاروں کی تعداد بھی زیادہ ہے، لیکن ہندی کہانی کاروں کے یہاں فرقہ وارانہ مسائل پر کہانیاں کم ملتی ہیں۔ ہندی میں جو کہانیاں فرقہ وارانہ مسائل پر لکھی گئی ہیں ان کے بیشتر کردار مسلم ہیں۔ ان کہانیوں میں جو غیر مسلم کردار آئے بھی ہیں تو وہ فرقہ وارانہ فسادات سے متاثر نہیں ہیں، بلکہ اکثر کردار فرقہ واریت کو ہوا دیتے ہوئے اور ظلم و جبر کرتے ہوئے نظر آرہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ عصر حاضر میں جو بھی فرقہ وارانہ فسادات ہوئے ہیں، ان میں زیادہ تر مسلم طبقہ ہی متاثر ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو اور ہندی دونوں زبان کے افسانہ نگاروں نے فرقہ وارانہ مسائل کی عکاسی کے لیے مسلم کرداروں کا ہی انتخاب کیا ہے۔ ترقی پسندوں کا نظریہ ہے کہ ''ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔'' یہ بات درست بھی معلوم پڑتی ہے، چونکہ ایک اچھا ادیب وقت کا ناض ہوتا ہے اور انہیں واقعات و حادثات کو اپنی تخلیقات کا حصہ بناتا ہے، جو سماج میں رونما ہوتے ہیں۔

حوالہ جات:

1. وپن چندرا، بھارت کا سواتنتر تا سنگھرش، ہندی مادھیم کاریانوین ندیشالیہ،ص319
2. غضنفر، حیرت فروش، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2006،ص35
3. ایضاً،ص38
4. سلام بن رزاق، شکستہ بتوں کے درمیان، دارالاشاعت مصطفائی، دہلی، 2010،ص154
5. ایضاً،ص155
6. ایضاً،ص160
7. حسین الحق، نیو کی اینٹ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2010،ص195-196
8. ایضاً،ص197
9. ایضاً،ص202
10. بیگ احساس، حنظل، مکتبہ شعروحمت، حیدرآباد، 1979،ص114
11. ایضاً،ص122
12. ساجد رشید، ایک چھوٹا سا جہنم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2004،ص149
13. ایضاً،ص153
14. طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2001،ص89
15. ایضاً،ص91
16. ایضاً،ص95
17. مشرف عالم ذوقی، لینڈ اسکیپ کے گھوڑے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2003،ص207
18. ایضاً،ص224
19. ایضاً،ص226
20. مرڈُلا گرگ، سنگتی وِسنگتی حصہ 2، نیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2008،ص404
21. ایضاً،ص407
22. ایضاً،ص415

23. اصغر وجاحت، اصغر وجاحت کی شریسٹھ کہانیاں، نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا، 2015، ص130
24. ایضاً، ص134
25. راجی سیٹھ، رکوا، انتظار حسین، ستا ساہتیہ منڈل پرکاشن، نئی دہلی، 2012، ص108
26. ایضاً، ص109
27. ایضاً، ص113
28. عبدل بسم اللہ، میری پریہ کہانیاں، راج پال پرکاشن، دہلی، 2017، ص99
29. ایضاً، ص100
30. ایضاً، ص102
31. سوریہ بالا، دس پرتی ندھی کہانیاں، کتاب گھر پرکاشن، دہلی، 2012، ص95
32. ایضاً، ص97
33. انور سہیل، www.hindisamya.com
34. ایضاً
35. ایضاً
36. ایضاً
37. ناصرہ شرما، http://www.hindisamay.com
38. ایضاً

❒ Dr. Md. Nehal Afroz
Assistant Professor (Contractual),
DDE, MANUU, Hyderabad
Mob: 9032815440
Email: nehalmd6788@gmail.com

26 جنوری 2022: 73 ویں یوم جمہوریہ کے موقع پر پرچم کشائی کے بعد خطاب کرتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن۔ ساتھ میں پروفیسر ایس ایم رحمت اللہ، نائب شیخ الجامعہ، پروفیسر صدیقی محمد محمود، رجسٹرار (انچارج)، پروفیسر محمد عبدالعظیم، پراکٹر، مانو اور پروفیسر محمد فریاد، پبلک ریلیشنز آفیسر (انچارج)۔

21 دسمبر 2021: یونیورسٹی کیمپس میں شاپنگ کمپلیکس کا افتتاح کرتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن۔ ساتھ میں محترمہ عرشیہ حسن، بیگم شیخ الجامعہ، پروفیسر صدیقی محمد محمود، رجسٹرار (انچارج) ڈاکٹر محمد جمال الدین خان، ڈپٹی رجسٹرار، پروفیسر عزیز بانو، صدر نشین، کیمپس ڈیولپمنٹ کمیٹی، پروفیسر محمد فریاد، کنوینر، کمیٹی اور دیگر اساتذہ و طلبہ۔

ISSN : 2455-0248

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue No.: 14 March, 2022
Editor: Dr. Ahamad Khan

21 فروری 2022 : مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد کے نئے چانسلر پدم بھوشن جناب ممتاز علی کا
استقبال کرتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن۔

Centre for Urdu Culture Studies
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad-500032, Telangana (India)
E-mail: adabosaqafatcucs@gmail.com
Website: www.manuu.edu.in, Mobile: 9868701491
Online: https://manuu.edu.in/university/centre/cucs/journal