ISSN: 2348-3687

اُردو ریسرچ جرنل

URDU RESEARCH JOURNAL

An International Peer-Reviewed Journal for Urdu

Issue: 45 | January - March 2026

Editor: Dr. Uzair Israeel
Assistant Editor: Dr. Abdur Rahman

www.Urdulinks.com/urj

قلم کاروں سے گزارش

'اردو ریسرچ جرنل ایک اعلیٰ تحقیقی جرنل ہے جس کا مقصد اردو میں تحقیق وتنقید کو فروغ دینا ہے۔ اس وجہ سے 'اردو ریسرچ جرنل' کے لئے نگارشات بھیجنے والے معزز قلم کاروں سے گزارش ہے کہ وہ مندرجہ ذیل امور کا خاص طور پر خیال رکھیں:

☆ مضمون نگار اپنا نام، عہدہ، مکمل پتہ، موبائل نمبر اور ای میل مضمون کے شروع یا آخر میں ضرور لکھیں۔

☆ غیر شائع شدہ مضامین ہی ارسال کریں۔

☆ ای میل بھیجتے وقت مضمون کے غیر مطبوعہ ہونے کی تصدیق کر دیں۔

☆ مضمون بھیجنے کے بعد کم از دو شماروں کا انتظار کریں۔

☆ کسی بھی قسم کی خط و کتاب ای میل پر ہی کریں۔ فون پر رابطہ کرنے سے گریز کریں۔

☆ مضمون کے ناقابل اشاعت کی اطلاع نہیں دی جائے گی۔ اگر آپ کا مضمون لگاتار دو شماروں میں نہیں شائع ہوتا ہے تو آپ اس کو کہیں اور شائع کرا سکتے ہیں۔

☆ اگر اشاعت کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضمون اس سے پہلے کہیں اور شائع ہو چکا ہے یا کسی اور کے مضمون کا سرقہ ہے مضمون نگار کو بلیک لسٹ کر دیا جائے گا۔ مستقبل میں اس کی کوئی تحریر شائع نہیں کی جائے گی۔

☆ یہ ایک خالص تحقیقی وتنقیدی جرنل ہے اس لیے اس میں تخلیقات نہیں شائع کی جاتی ہیں۔ لہذا افسانے اور غزلیں وغیرہ نہ بھیجیں۔

☆ اردو ریسرچ جرنل میں ریسرچ اسکالر کے مضامین بھی شائع کئے جاتے ہیں، ریسرچ اسکالر سے گزارش ہے کہ مضمون ارسال کرنے سے پہلے ایک بار اپنے اساتذہ کو ضرور دکھا لیں۔

☆ مضمون نگار حوالوں کی صحت کا خاص خیال رکھیں، بلا حوالہ کوئی بات نہ درج کریں۔

☆ جرنل کے لئے مضمون ارسال کرنے کے بعد اگر مضمون نگار کہیں اور شائع کرانا چاہیں تو اس کی اطلاع 'اردو ریسرچ جرنل' کو دیں۔

☆ اردو ریسرچ جرنل میں وہی مضامین شائع کئے جائیں گے جو تبصرہ نگاروں (Reviewers) کے ذریعہ قابل اشاعت قرار دئے جائیں گے۔

☆ تبصرہ کے لئے صرف کتابیں بھیجیں، ادارہ خود ان پر تبصرہ کرائے گا۔

☆ مضمون ان پیج یا ورڈ کی فائل میں ٹائپ شدہ ہونا چاہئے۔ پی ڈی ایف فائل یا ہارڈ کاپی قبول نہیں کی جائے گی۔

نگارشات اس ای میل پر بھیجیں:

E-mail:editor@urdulinks.com

مزید تفصیل کے لئے 'اردو ریسرچ جرنل' کی ویب سائٹ www.urdulinks.com دیکھیں۔

اردو ریسرچ جرنل

Urdu Research Journal

Issue: 45

(January to March. 2026)

بیاد

پروفیسر ابن کنول

(شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی، انڈیا)

ایڈیٹر

ڈاکٹر عزیر اسرائیل

(اسسٹنٹ پروفیسر و صدر شعبہ اردو، اسلام پور کالج، نارتھ بنگال یونی ورسٹی، مغربی بنگال، انڈیا)

اسسٹنٹ ایڈیٹر

ڈاکٹر عبدالرحمن

(اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، راجندر کالج، چھپرا، بہار، انڈیا)

مجلس مشاورت

ڈاکٹر احمد القاضی
شعبہ اردو، الازہر یونی ورسٹی، مصر

ڈاکٹر محمد کاظم
پروفیسر، شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

ڈاکٹر فرزانہ اعظم لطفی
اسسٹنٹ پروفیسر اردو، تہران یونی ورسٹی، ایران

ڈاکٹر سہیل عباس
پروفیسر شعبہ اردو، ٹوکیو یونی ورسٹی، جاپان

پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی
سابق صدر شعبہ اردو، خواجہ معین الدین چشتی، لینگویج یونی ورسٹی، لکھنؤ، انڈیا

ڈاکٹر ابو شہیم خان
پروفیسر، شعبہ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونی ورسٹی حیدرآباد، انڈیا

ڈاکٹر محمد اکمل
ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو خواجہ معین الدین چشتی، لینگویج یونی ورسٹی، لکھنؤ، انڈیا

ڈاکٹر رضی شہاب
شعبہ اردو، مغربی بنگال اسٹیٹ یونی ورسٹی، باراسات، مغربی بنگال، انڈیا

ڈاکٹر محمد شہنواز عالم
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اسلام پور کالج، نارتھ بنگال یونی ورسٹی، مغربی بنگال، انڈیا

اپنی نگارشات صرف ای میل پر ارسال کریں:

P-101/A. Gali No 2, The Aliya Coahcing Institute, Pahlwan Chawk, Batla House Delhi-110025

editor@urdulinks.com Web: www.urdulinks.com/urj

نوٹ: مضمون نگار کی رائے سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔ ہر قسم کی قانونی چارہ جوئی صرف دہلی کی عدالتوں میں کی جاسکتی ہے۔

☆ اردو ریسرچ جرنل سے وابستہ افراد رضا کارانہ طور پر اپنی خدمات پیش کر رہے ہیں۔

اداریہ

تعلیمی معیار میں گراوٹ اور ہماری ذمہ داریاں

علم جس کا آج دور دورا ہے اسے ایک روایتی تعلیم قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہاں ایک متعین نصاب ہے اور اس نصاب کے ساتھ ساتھ حکومت کے سامنے اساتذہ کی جوابدہی جس میں بچوں کی مختلف الابعادی ترقی درکنار؛ نصابی تعلیم بھی بے حد مایوس کن ہے۔

اس مایوسی کا کوئی ایک سبب نہیں ہے بلکہ اساتذہ کی تقرری اور جوابدہی دونوں ہی ایک دوسرے سے ایسے لازم ملزوم ہیں کہ اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے سے جن ترقیات کی امید کی جاتی ہے وہ نہ کے برابر ہے۔ خصوصا سوشل سائنس اور ہیومینٹیز کے شعبہ میں یہ معاملہ از حد قابل توجہ ہے۔ اس معاملہ میں حکومتی پالسی میکر اس لیے بھی ذمہ دار ہیں کہ اساتذہ اس بات کے لیے جوابدہ ہیں کہ اگر بچوں کا کامیابی فیصد کم رہا تو انھیں جواب دینا پڑسکتا ہے۔ اس لیے اساتذہ بھی بچوں کو اوریج نمبرات سے پاس کردیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بچوں میں ایک عام رجحان بنتا جارہا ہے کہ امتحان میں تو پاس ہی ہوجائیں گے۔ اب اس طرح سے جو بچے پاس بھی ہوجاتے ہیں ان کا اصل امتحان نوکری اور روزگار کے مواقع تلاش کرنے میں سامنے آجاتا ہے۔ جہاں عموماً وہ مایوس نظر آتے ہیں اور کسی ایسے پیشے سے وابستہ ہوجاتے ہیں جن کا اس تعلیم سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بسا اوقات یہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے کہ بعض گریجویٹ درخواست لکھنے میں بھی مایوس نظر آتے ہیں۔

بچوں میں تعلیم سے بیزاری ملازمت میں دھاندھلی ایک اہم وجہ ہے۔ جس میں سدھار حکومت کی اہم ذمہ داری ہے۔ زیادہ تر وہ بچے جن کے خاندان میں کوئی صاحب ملازمت فرد نہیں ہے ان کا خیال ہے کہ ملازمت بغیر وسیلے کے نہیں ملتی ہے جب کہ یہ محض ایک مفرضہ ہوسکتا ہے۔

اس طرح کے مسائل اور افکار سے نپٹنے کے لیے اساتذہ کا کردار اہم ہوجاتا ہے۔ یعنی اساتذہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ بچوں کی ذہن سازی کریں اور انھیں ان کے بہتر مستقبل کی طرف رہنمائی کریں یقینا یہ کوشش ایک اچھے تعلیم یافتہ جنریشن تیار کرسکتی ہے۔ کالج اور یونیورسٹیز کے اساتذہ سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ اپنے شعبوں میں تعلیم و تعلم کا اس طرح ماحول بنائیں جس سے طلبا میں خود اعتمادی پیدا ہو اور ان کے اہداف انھیں سامنے نظر آنے لگیں۔

قومی تعلیمی پالیسی 2020 میں حکومت نے AEC, VAC, اور SEC موضوعات کو حتمی قرار دے کر طلبا کو ان علوم سے متعارف کرانے کی کوشش کی ہے جس سے زندگی کے عام معاملات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ طلبا کی مختلف الابعاد صلاحیتیں جلا پائیں گی۔ ان کے صحیح نفاذ سے طلبا میں حقوق، جغرافیہ اور دیگر موضوعات سے واقفیت بڑھے گی۔ امید ہے کہ قارئین اس طرح کے افکار کو عام کریں گے۔

ڈاکٹر عبدالرحمن
(معاون مدیر)

فہرست

	قلم کاروں سے گزارش		
	اداریہ		
1	تعلیمی معیار میں گراوٹ اور ہماری ذمہ داریاں	اداریہ	3
	فہرست		4
2	دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کا فرق غیر حقیقی ہے	پروفیسر ثوبان سعید	7
3	پلاٹ: ارسطوئی تصور اور روسی ہیئت پسندوں کا تصور	ڈاکٹر عبدالرحمٰن	29
4	تشنہ کی پیاس	پروفیسر فخر عالم اعظمی	39

5	صاحبِ حرفِ ہنر رفیق احمد رفیقؔ بیکانیری	صدام حسین قاسمی	42
6	ناولؔ "مکان" موضوع اور اسلوب کے آئینے میں	امتیاز احمد علیمی	50
7	بچوں کی شخصیت اور تعلیم میں ماں کا کردار	ڈاکٹر محمد موصوف رضا ڈاکٹر محمد فیروز عالم	60
8	چکبستؔ کی نظموں میں منظر نگاری، جذبات نگاری اور پیکر تراشی کے نقوش	ڈاکٹر لئیق احمد	65
9	ماسٹر عبدالواحد مخلص: اسلام پور میں اردو تحریک کا ایک عہد	محمد قیصر عالم	70

پروفیسر ثوبان سعید
خواجہ معین الدین چشتی لینگویج یونیورسٹی، لکھنؤ
9411827716
saubansayeed@kmclu.ac.in

دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کا فرق غیر حقیقی ہے

اردو ادب میں دبستان سازی کا مسئلہ آج تک موضوعِ بحث بنا ہوا ہے۔ عام طور پر دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی بات کی جاتی ہے اور انھیں باقاعدہ الگ الگ خانوں میں تقسیم کرتے ہوئے دونوں کی الگ الگ خصوصیات اور انفرادیت بیان کی جاتی ہے اور انھیں اردو ادب کی دو متضاد حقیقتوں کے روپ میں پیش کر کے فرائض منصبی سے عہدہ برآ ہونے کا کام مکمل کر دیا جاتا ہے۔ کیا کبھی ہم نے سنجیدگی اور ٹھنڈے دل و دماغ سے یہ معلوم کرنے کی کوشش کی کہ دبستانوں کی یہ تقسیم کہاں تک درست ہے؟ اور ان کو تقسیم کرنے کی بنیاد کن حقائق پر استوار کی گئی ہے۔ کیا واقعی یہ دونوں مقامات دو الگ الگ دبستان کی حیثیت رکھتے ہیں؟ کیا ان دونوں مقامات کے درمیان کوئی ازلی بُعد اور دوری ہے جو انھیں ایک ہونے سے باز رکھتی ہے۔ اس طرح کے بے شمار سوالات ہیں جو ایک سنجیدہ قاری کو تذبذب میں مبتلا کرتے رہتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان سوالوں کے جواب دینے کی کوشش نہیں کی گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ جب سوالات قائم کیے گئے تو جوابات بھی تلاش کیے گئے۔ بعض محققین نے صرف چند مبادیات کا خیال کرتے ہوئے اور اسی کی رعایت سے انھیں ایک دبستان تصور کر لیا اور اس پر الگ الگ تصانیف بھی سامنے آ گئیں، لیکن سنجیدہ قارئین ان تصانیف سے آسودہ نہ ہو سکے اور ان کی تشنگی بدستور باقی رہی۔ اس سلسلے میں ایک معروضہ یہ ہے کہ اگر غائر نظروں سے دونوں دبستانوں کا جائزہ تاریخی اور سیاسی پس منظر میں کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کا فرق غیر حقیقی ہے، اور درحقیقت لکھنؤ اور دہلی ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں، ان کے درمیان اختلافات کی خلیج کچھ بہت زیادہ وسیع نہیں۔

جن اہل قلم نے دبستانِ دہلی اور لکھنؤ کی تقسیم کی بات کی ہے، ان کا سارا انحصار مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا حالی کی تحریروں پر ہے۔ ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ بعد کے آنے والوں نے بھی ان کے مزعومات پر آمنا وصدقنا کہا اور اسے بلا چون و چرا تسلیم کر لیا۔ ان کی تحقیق اور تفتیش کے پھیر میں نہیں پھنسے، جس کا غیر منطقی نتیجہ آج ہمارے سامنے ہے۔ آمنا اور صدقنا کہنے والوں کا ایک طویل سلسلہ ہے جسے علی جواد زیدی نے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

> کریم الدین اور فیلن نے 'طبقات الشعرائے ہند' میں، محمد حسین آزاد نے 'آبِ حیات' میں، خواجہ الطاف حسین حالی نے 'مقدمۂ شعروشاعری' میں اور عبدالحئی نے 'گلِ رعنا' میں لکھنؤ کے بعض غزل گویوں کے بعض رجحانات پر بحث کی۔ ہر قدم پر کچھ نئے گل بوٹے کھلائے گئے۔ آخر میں 'شعرالہند' کے مصنف عبدالسلام ندوی نے دلی اور لکھنؤ کو دو باقاعدہ اسکولوں کی حیثیت سے پیش کر دیا۔ بعد کے مورخ اور ناقدان کی ہاں میں ہاں ملاتے گئے اور اس طرح رائی کا پہاڑ بن گیا۔ وہ لسانی اور ادبی اتحاد جو دونوں شہروں کی رگوں میں خون کی طرح دوڑ رہا تھا، بالکل ہی پسِ پشت پڑ گیا۔[دو ادبی اسکول: علی جواد زیدی، ص76]

آزاد اور حالی کی گفتگو کا خلاصہ یہ ہے کہ دلی اور لکھنؤ کا جو فرق شروع میں ابھرا وہ صرف اصلاحِ زبان کی سلسلے میں تھا۔ محاوروں کی تراش خراش، تذکیر و تانیث کے اختلاف، عبارت آرائی کے سلیقے، لفظوں کا در و بست؛ یہی سب لکھنؤ کے فنی اکتسابات تھے جس پر دہلی کے انصاف پسند بھی رشک کرنے لگے۔ یہ لسانی اصطلاحیں لکھنؤ میں دہلی والوں نے ہی شروع کیں اور تھوڑی سی کتر بیونت کے بعد دہلی کی روایات کو ہی آگے بڑھایا۔ لکھنوی اور دہلوی سوسائٹی میں کوئی خاص بنیادی فرق نہیں تھا، خاص طور سے ثقافتی سطح پر تو لکھنؤ دہلی کی سوسائٹی کا ہی ایک ٹکڑا تھا۔ چوں کہ دہلی کے فن کاروں کو لکھنؤ میں مہلت، بے فکری اور سرپرستی حاصل ہو گئی تھی اور یہاں نسبتاً زیادہ سازگار علمی فضا میسر آ گئی تھی، اس لیے دوسرے فنون کی طرح انھوں نے بھی شاعری کے دامن پر کچھ گل کاریاں کیں۔ انحرافات اور جدتیں دراصل دہلوی روایات کے بطن سے پیدا ہوئی تھیں۔

مولانا حالی نے اپنے مقدمے میں قدرے تفصیلی جائزہ لیا ہے، لیکن شروع سے اخیر تک ان کے یہاں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت موجود ہے۔ وہ لکھنؤ اور دہلی کے مابین جزوی اختلافات بتاتے وقت بھی قدم قدم پر یہ وضاحت کرتے چلے ہیں کہ لکھنؤ میں جو کچھ ہے دہلی سے آیا ہے اور لکھنؤ نے اس میں کچھ ضمنی اور ذیلی حاشیے چڑھائے ہیں۔ جہاں مشکل زمینوں اور بحروں کا ذکر کیا ہے وہاں یہ بھی تشریح کر دی ہے کہ یہ خصوصیت دونوں مقامات پر مشترک ہے۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ غالباً مولانا عبدالسلام ندوی ہی پہلے شخص ہیں جنھوں نے دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کی الگ الگ بحثیں قائم کی ہیں اور اردو کے دو مختلف اسکول: دہلی اور لکھنؤ اسکول کے تحت ایک مستقل مقالہ ترتیب دے دیا۔ حالاں کہ حقیقی معنوں میں دہلی اور لکھنؤ جیسا کہ بیان ہو چکا ہے، ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں اور ایک ہی حقیقت کے دو منظر۔ اس قول کی وضاحت کے لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دونوں مقامات کا تاریخی اور سیاسی پس منظر پیش کر دیا جائے جس پر دونوں مفروضہ دبستانوں کی بنیاد رکھی گئی ہے۔

اصل کہانی اورنگ زیب عالمگیر کے انتقال [1707ء] کے بعد شروع ہوتی ہے۔ جہاں گیری اور جہاں بانی کے مسلمہ اصول کی طرح اورنگ زیب کے وارثین میں حصولِ اقتدار کی کش مکش پیدا ہوئی اور یہ اتنی شدت اختیار کرتی گئی کہ آخر کار اس کے نتیجے میں سنہ 1857ء میں بہادر شاہ ظفر کو رنگون جانا پڑا۔ اورنگ زیب کے بعد محمد اعظم کی تخت نشینی، پانچ برس بعد جہاں دار

شاہ کا برسرِ اقتدار آنا، ایک سال بعد امرا کی سازشوں سے فرخ سیر کی تاج پوشی، فرخ سیر کے بعد محمد شاہ رنگیلے کا تخت نشین ہونا، سنہ 1739ء میں نادر شاہ درانی کا دہلی پر حملہ اور قتل وغارت گری، شہر دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دینا، اس حملے کے اثر سے دہلی کے شیرازے کا بکھر جانا۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ کی تخت نشینی اور برہان الملک کی جگہ صفدر جنگ کو وزارت کا ملنا، عالمگیر ثانی کا برسر اقتدار آنا، اس کے قتل کے بعد شاہجہاں ثانی کا عنانِ حکومت سنبھالنا، اسی دوران احمد شاہ ابدالی کا دہلی پر حملہ، اور شاہ عالم کو تاج وتخت سونپنا اور شجاع الدولہ کو بحیثیت وزیر نام زد کرنا، ساتھ میں انگریز، بندیلے، راجپوت، مرہٹے، جاٹ، سکھ اور روہیلوں کی شورشیں اپنا اپنا نیا رنگ دکھا رہی تھیں۔ بہ حیثیت مجموعی یہ ایسے اسباب تھے جس کے سبب دہلی اپنے زوال کی آخری حد تک پہنچ چکی تھی۔

شاہ عالم ثانی کے بعد اکبر شاہ ثانی [1806-1837] اور بہادر شاہ ظفر [1837-1858] تختِ دہلی پر متمکن رہے۔ سنہ 1857ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد بہادر شاہ ظفر پر بغاوت کے جرم میں مقدمہ چلا اور انھیں قید کر کے رنگون بھیج دیا گیا اور وہ مظلوم وہیں جاں بحق تسلیم ہوا۔

یہ واضح رہے کہ سازشیں، رقابتیں، کش مکشیں، نااعتباریاں، دغابازیاں، آئے دن کی جھڑپیں، بدامنیاں، خانہ جنگیاں اس حد تک عام ہو چلی تھیں کہ اس کی وجہ سے حکومت کا وقار مٹی میں مل گیا تھا۔ امن اور سکون غارت ہو چکا تھا، کسی کا جان ومال محفوظ نہیں تھا۔ بادشاہ، وزیر، امیر امرا؛ سب ایک غیر یقینی صورتِ حال سے دوچار تھے۔

دہلی کے مقابلے لکھنؤ کے سیاسی حالات اس سے بہت مختلف نہیں تھے، بلکہ یہ ریشہ دوانیاں اور سازشیں وہاں بھی اپنا رنگ دکھا رہی تھیں اور موقع ملتے ہی امیر امرا اور وزرا بغاوت کر دیتے تھے لیکن یہ حقیقت ہے کہ دہلی کی بہ نسبت لکھنؤ قدرے محفوظ تھا، شاید اس کی اصل وجہ یہ رہی ہو کہ دہلی ایک صدر مقام تھا اور سب کی نگاہیں اسی طرف کو اٹھی ہوئی تھیں۔ اس کے مقابلے میں لکھنؤ صدر مقام سے فاصلے پر بھی واقع تھا اور نسبتاً زیادہ پرامن تھا۔ اور شاید یہی وجہ تھی کہ دہلی سے ہجرت کرنے والے امرا، شعرا اور ادبا کی پہلی منزل لکھنؤ ہی قرار پاتا تھا۔

برہان الملک کو جو محمد شاہ رنگیلے کا وزیر اعظم تھا، سلطنت اودھ کا بانی کہا جاتا ہے لیکن یہ اس خاندان کی صرف ایک کڑی ہے جس نے کافی عرصے بعد لکھنؤ میں اپنی خودمختار حکومت بنالی۔ محمد شاہ کے زمانے میں برہان الملک کو آگرہ اور اودھ کا صوبیدار بنایا گیا تھا۔ اسی دوران نادر شاہ نے حملہ کر کے دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجادی تھی جس کے غم میں برہان الملک چل بسا۔

محمد شاہ کے بعد احمد شاہ دہلی کے تخت پر متمکن ہوا۔ برہان الملک کی جگہ صفدر جنگ اس کا وزیر بنا اور اودھ کا صوبیدار رہا۔ اس نے اس وزارت کے لیے نادر شاہ کو دو کروڑ روپے کی رشوت دی تھی۔ اسی زمانے میں دہلوی سلطنت کے خلاف جاٹوں، مرہٹوں اور پٹھانوں نے سر اٹھایا جسے صفدر جنگ نے بڑی آسانی سے کچل دیا۔ ان کی بغاوت فرو کرنے کے فوراً بعد صفدر جنگ اودھ لوٹ آیا اور سنہ 1754ء میں وفات پائی۔ صفدر جنگ کے بعد شجاع الدولہ کے حصے میں وزارت آئی۔ اس نے بڑی خوش

اسلوبی سے انتظامِ سلطنت کو سنبھالا مگر مغلوں کی قسمت کے ستارے گردش میں آ چکے تھے۔شجاع الدولہ نے احمد شاہ ابدالی کے ساتھ مل کر مرہٹوں کا زور توڑ دیا مگر اس دوران انگریز ایک طاقت بن کر ابھرے۔انھوں نے شاہ عالم ثانی اور شجاع الدولہ کے درمیان علاقوں کے ہیر پھیر سے اختلاف پیدا کر دیا۔

برہان الملک،صفدر جنگ اور شجاع الدولہ مردِ صف شکن تھے۔ان کے دور میں لکھنؤ کے اندر بہ نسبت دہلی کے بہت امن چین رہا۔مختلف علاقوں سے ماہرینِ فن اور یگانۂ روزگار آتے اور دادِ عیش حاصل کرتے۔شجاع الدولہ کے بعد آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک کا زمانہ دہلی کی سرگذشت سے کچھ بہت زیادہ مختلف نہیں۔وہی رنگ رلیاں،وہی تعیش اور لذت کوشی جس نے مغلوں کو سڑک پر لا کھڑا کیا تھا۔وہی نحوست اب اِن کا پیچھا کر رہی تھی۔آصف الدولہ کے وقت میں انگریزوں نے مختلف علاقے اپنی تحویل میں لے لیے،اوپر سے تاوان بھی وصول کرتے رہے،مگر آصف الدولہ چوں کہ مردِ صف شکن نہیں تھا اس لیے یہ جبر وظلم برداشت کرتا رہا۔آصف الدولہ کے بعد سعادت علی خاں نے بھی اسی روش کو اپنایا۔حکومت کی خاطر انگریزوں کو تاوان دیا۔انگریز رفتہ رفتہ اس سلطنت پر بھی قبضہ کرتے رہے۔اسی کش مکش میں سنہ 1814ء میں سعادت علی خاں اس دنیا سے چل بسا۔

اس کے بعد غازی الدین حیدر کی تخت نشینی ہی سے سلطنت اودھ کی باقاعدہ بنیاد بتائی جاتی ہے۔انگریزوں نے دہلی اور لکھنؤ میں فساد برپا کرنے کے لیے اسے خود مختار بادشاہ بنا دیا،پھر بوڑھے محمد علی شاہ کا برسر اقتدار آنا،کچھ دنوں کے لیے سلطنت کے خالی چراغ میں تیل پڑ جانے کے مانند تھا۔سنہ 1842ء میں اس کے انتقال کے بعد امجد علی شاہ بادشاہ ہوئے۔اس کی آوارہ گردی اور عیش کوشی کسی سے مخفی نہیں۔انگریزوں نے اس سے بے پناہ سیاسی فائدہ حاصل کیا۔سنہ 1856ء میں واجد علی شاہ کو لکھنؤ سے بے دخل کر دیا گیا اور فورٹ ولیم کالج میں قید وبند کی زندگی گزارنے پر مجبور کیا گیا۔رہائی کے بعد مٹیا برج میں زندگی کے باقی ایام گزارے۔

اس تفصیل سے ظاہر ہے کہ مغل بادشاہ رہے ہوں خواہ نوابین اودھ،دونوں ہی اقتدارِ واقعی سے صحیح معنوں میں محروم ہو چکے تھے۔دونوں ہی انگریزوں کے استحصال،استبداد،ریشہ دوانیوں اور اپنوں کی سازشوں اور فریب کاریوں سے عاجز اور پریشان تھے۔دہلی کے بادشاہ وامیر ہوں یا اودھ اور دوسری خود مختار ریاستوں کے والی وحاکم،کسی میں اتنا دم نہ تھا کہ وہ انگریزوں سے نبرد آزما ہو سکے۔دہلی کا شیرازہ محمد شاہ رنگیلے کے دور سے ہی بکھرنا شروع ہو گیا تھا۔غرض دہلی،فیض آباد اور لکھنؤ تک سیاسی افراتفری اور برطانوی استحصال کا ایک لامتناہی سلسلہ تھا،ہر طرف استحصال اور استبداد کی گرم بازاری تھی۔

تصویر کے اس خانے میں اگر دیکھیے تو لکھنؤ میں ذہنی الجھنیں اور افراتفری کم سہی لیکن ایسا بھی نہیں تھا کہ وہاں دودھ اور شہد کی نہریں بہہ رہی تھیں،فکر وغم نابود ہو گئے تھے اور چاروں طرف ہن برس رہا تھا(جیسا کہ ابواللیث صدیقی نے اپنی تصنیف میں لکھا ہے) یہاں بھی اہل فن،اہل حرفہ اور شعرا ناقدری اور پریشاں فکری کے شکار تھے۔شروع شروع میں نوابین اودھ کا

فیاضی کا سلسلہ دراز تھا اور غالباً یہی وجہ تھی کہ دہلی کے بیشتر اہل حرفہ لکھنؤ کا رخ کرنے لگے تھے۔

برہان الملک اور صفدر جنگ کا زمانہ بہت پرآشوب صورت حال سے دوچار رہا۔ شجاع الدولہ کے دور سے شعرا اور ادبا کی سرپرستی کا آغاز ہوا۔ آصف الدولہ نے اس میں خاصا اضافہ کیا اور جلد ہی دور دور تک ان کی جودوسخا کی داستانیں مشہور ہوگئیں۔ "جس کو نہ دے مولا، اس کو دلائے آصف الدولہ" کی کہاوت مشہور ہوگئی۔ ان کے بعد سعادت علی خاں نے بھی سرپرستی شعار کی اگرچہ انھوں نے بڑی کفایت شعاری سے کام لیا لیکن پھر بھی یہ کہانی بہت دور تک نہ جاسکی۔ واجد علی شاہ تک آتے آتے لکھنؤ میں بھی خاک اڑنے لگی اور آخر آخر انعام کی بارش خشک سالی میں تبدیل ہوگئی، لیکن ان حالات میں بھی دہلی کے بہت سارے شاعر لکھنؤ میں آبسے تھے اور لکھنؤ شہر ایک ادبی مرکز کے طور پر ادبی دنیا کے مطلع پر ظاہر ہوا۔ اصل الجھن یہیں سے پیدا ہوتی ہے کہ عبدالسلام ندوی نے اسکول کو ایک ادبی مرکز کے مرادف سمجھ لیا ہے۔ علی جواد زیدی لکھتے ہیں:

> اس سے کون انکار کرسکتا ہے کہ دلی کے بعد لکھنؤ ایک اہم ادبی مرکز بن گیا تھا۔ دلی کے تمام اہل کمال لکھنؤ میں کھنچ آئے تھے اور یہاں پر مسند استادی پر جلوہ افروز تھے۔ لہجہ و انداز طے کررہے تھے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ لکھنؤ کی ثقافتی زندگی کے رہنما چاہتے تھے کہ کوئی پہلو ایسا بھی ہو جو دلی والوں کے سامنے پیش کیا جاسکے لیکن دلی کے جو استاد یہاں آئے تھے وہ لہجے کے لوچ، تذکیر و تانیث کے اختلاف، متروکات کے اضافے، یا مقامی محاوروں کے آغاز اور علمیت کے اظہار کے علاوہ کچھ اور دینے پر قادر نہ تھے۔ لکھنؤ والوں نے اسی کو طرۂ امتیاز بنایا اور اسی پر فخر کیا۔ وہ کوئی ایسا معنوی یا ہیئتی تضاد پیدا کرنے میں ناکام رہے جو دلی کا مدمقابل ہوسکے۔ لکھنؤ ایک نیا اور بے حد فعال مرکز تو بن گیا اسکول نہ بن پایا۔ [دو ادبی اسکول: علی جواد زیدی، ص 90]

ایک الجھن جو عام قاری کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم دہلی اسکول کی ابتدا کہاں سے مانیں اور اس کا سلسلہ کہاں تک دراز ہو؟ بفرضِ محال اگر انھیں ایک دبستان مان لیں تو پھر لکھنؤ میں جس دبستان کی بات کی جاتی ہے اس کا نقطۂ آغاز کہاں سے مانیں گے؟ پھر یہ بھی صاف کرنا پڑے گا کہ دبستانِ لکھنؤ کے نمائندہ شاعر اور ادیب کون تھے، اور یہ کہ دبستانِ لکھنؤ کا دور کتنے برسوں پر محیط مانا جائے گا؟ علی جواد زیدی نے اپنی کتاب میں ان سوالات کو قائم کرتے ہوئے ان کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس میں کامیاب بھی نظر آتے ہیں۔ زیدی صاحب دبستانِ دہلی اور لکھنؤ کی مفروضہ تقسیم پر اعتراضات قائم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> سوالات یہ ہیں کہ ان اسکولوں کی ابتدا کب ہوئی؟ کیا دلّی میں ہمیشہ ایک ہی رجحان رہا؟ کیا حاتمؔ، مومنؔ، غالبؔ، دردؔ اور نصیرؔ ایک ہی ہیں؟ اگر رجحانات مختلف اور متضاد ہیں اور اگر ہر رجحان کے تاریخی محرکات ہیں تو تاریخی اور مقامی محرکات کے ایک ہوئے یہ تضاد اور اختلاف کیوں ہے؟ کیا شاعری صرف غزل تک محدود تھی؟ [فکر و ریاض: علی جواد زیدی، ص 42]

اردو کے ابتدائی شعرا میں حاتمؔ اور ناجیؔ کا نام بہت اہم ہے اور ہم انھیں کسی بھی حال میں دہلویت سے خارج نہیں کر سکتے، تو سوال یہ ہے کہ دہلی کے دبستان کی خصوصیت یہ بتائی گئی ہے کہ اس میں سادگی ہو، روانی ہو تو پھر ان کے کلام کو کس زمرے میں رکھا جائے گا جو ایہام گوئی کی اعلیٰ مثال کے طور پر بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ابتدائی دہلوی شاعروں کے یہاں لفظی صنعت گری، خارجیت، خیال آفرینی اور اس کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی عریانی اور فحش گوئی کی حد تک پہنچی ہوئی معاملہ بندی ملتی ہے تو سوز و گداز کو دہلی کی خصوصیت کیسے تسلیم کر لیا جائے؟ اس کے علاوہ خود ابتذال کی بنیاد دہلی میں پڑی۔ محمد شاہ کے زمانے میں بیشتر شعرا ایسے تھے جن کے یہاں وہی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو بہت بعد میں جا کر لکھنؤ میں پھلیں پھولیں تو ان رجحانات کو لکھنوی کن بنیادوں پر قرار دے دیا جائے؟ ان کی بات جانے دیجیے خود میرؔ اور سوداؔ کے یہاں ایسے اشعار کثرت سے مل جاتے ہیں جو خارجیت کے دائرے میں آتے ہیں تو پھر دہلی اسکول کی عمارت آخر کن بنیادوں پر استوار کی جائے گی؟

لکھنؤ کی حالت اس سے کچھ بہت مختلف نہیں۔ ایک طرف اگر اس میں وہ رنگ ہے جسے خارجیت اور تصنع کا نام دیا جاتا ہے تو دوسری طرف دل گرفتگی، افتادگی، مظلومیت، غم زدگی، آشفتگی، مجبوری اور فقر پسندی کے پہلو بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ بعض ایسے شعرا کے یہاں جو ظاہری حسن پرستی اور لذت کوشی کے لیے خاصی شہرت رکھتے ہیں، ان کے یہاں ایسی غزلیں نکل آئیں گی جو بے ثباتیِ دہر، ترک و تجرد اور اخلاق پروری کی عمدہ مثال بن سکتی ہیں، پھر لکھنؤ کے لیے خارجیت اور ابتذال کی صفات کو مخصوص کیوں کریں؟

مزید ایک الجھن ادیبوں اور شعرا کی تقسیم کو لے کر قائم کی جا سکتی ہے۔ آخر کن بنیادوں پر دہلوی اور لکھنوی شعرا کی تقسیم اور درجہ بندی کی جائے؟ تاریخی حوالوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ مغلیہ دور کے آخری حصے میں دہلوی شعرا ہجرت اور نقل مکانی پر مجبور ہونے لگے تھے اور وہ محفوظ و مامون ٹھکانوں کی تلاش میں مختلف شہروں کا رخ کر رہے تھے۔ ہجرت کا یہ سلسلہ جاری تھا تو آخر کس منطق کے تحت انھیں خاص شہروں سے وابستہ کر دیا جائے۔ یہ ادیب و شاعر کبھی ہلی میں، کبھی آگرے میں، کبھی لکھنؤ اور رام پور میں رہتے تھے۔ پھر انھیں لکھنوی یا دہلوی کیسے کہہ دیا جائے؟ یہ بھی ایک لمحۂ فکریہ ہے۔ انھیں سب الجھنوں اور سوالات کے پیش نظر مختلف دبستان کی وکالت کرنے والوں کے یہاں ایک تضاد کی سی صورت حال معلوم ہوتی ہے، چناں چہ ان حالات میں کسی ایک پر انحصار کر لینا غیر منطقی نتائج تک پہنچنے کے مرادف ہوگا۔ عبدالسلام ندوی کے قول کے مطابق:

> لکھنؤ اسکول کا خاکہ انشاؔ اور مصحفیؔ کے زمانے میں تیار ہوا اور ناسخؔ و آتشؔ نے رنگ چوکھا کر دیا۔
>
> [شعرالہند: عبدالسلام ندوی، ج 1 ص 304]

اس کے برعکس عندلیب شادانی کی خیال ہے کہ ''لکھنوی شاعری ناسخؔ و آتشؔ، ان کے شاگردوں اور پیروؤں اور ان کے شاگردوں کے شاگردوں کی شاعری ہے۔'' [تحقیق کی روشنی میں: عندلیب شادانی، ص 247] یہ بات ایک الجھن پیدا کر رہی ہے جس کو سلجھانے کی کوشش ابواللیث صدیقی نے کی، مگر ستم یہ ہوا کہ وہ خود ان گتھیوں میں الجھتے چلے گئے، وہ لکھتے ہیں:

جرأتؔ، انشاؔ، مصحفیؔ کی ابتدا دلّی سے ہوئی مگر عروج لکھنؤ میں ہوا۔ انھیں کے اثر سے لکھنؤ میں ایک نیا دبستان ناسخؔ وآتشؔ سے شروع ہوا۔ اس دور کے بعد وزیرؔ، صباؔ، رندؔ، نسیمؔ، امیرؔ اور جلالؔ کی شاعری کا آوازہ بلند ہوا۔ دوسری طرف ضمیرؔ، خلیقؔ، انیسؔ ودبیرؔ نے مرثیے کو اس قدر ترقی دی کہ وہ ایک مستقل اور اہم صنف بن گئی۔ اسی دبستان کا فیض ریاضؔ، مضطرؔ، آرزوؔ اور صفیؔ تک پہنچا ہے۔
[لکھنؤ کا دبستانِ شاعری: ابواللیث صدیقی، ص25]

وہ مزید لکھتے ہیں:

اس میں کم وبیش دوسو سال کی اردو شاعری کی تاریخ کو بیان اور اس پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ یہ رنگ اور یہ زمانہ اس دوسو سال میں بہ مشکل 50 سال کا ہے اور اس پچاس میں خود لکھنؤ میں دو رنگ علاحدہ علاحدہ تھے۔ [لکھنؤ کا دبستانِ شاعری: ابواللیث صدیقی، ص25]

اس تعریف پر جو اعتراض ہے وہ یہ کہ ایک جگہ لکھنوی رنگ کا پھیلاؤ دوسو برس تک نظر آیا تو دوسری طرف پچاس برسوں میں سمٹ کر رہ گیا۔ اگر واقعی وہ پچاس برس تک محدود ہے تو پھر دوسو کا ذکر ہی فضول ہے۔ اگر ناسخؔ سے امیرؔ مینائی تک بھی اس کا عرصۂ حیات تسلیم کرلیا جائے تو 80 برس سے کم نہیں ہوتے اور آرزوؔ تک آتے آتے تو سوا سو ڈیڑھ سو برس کا زمانہ بیت جاتا ہے۔ پھر ان حالات میں یہ نکتہ کہ امیرؔ اور آرزوؔ کے شاگردوں کو کس زمرے میں جگہ دی جائے گی، یہ سوال اپنی جگہ باقی رہ جاتا ہے۔
عبدالسلام ندوی اقرار کرتے ہیں:

خود ناسخؔ وآتشؔ کے زمانے میں لکھنؤ کے دو رنگ تھے اور دلّی اور لکھنؤ کے اختلاف کے ساتھ ناسخؔ وآتشؔ نے الگ الگ رنگ اختیار کیے، اسی لیے لکھنؤ میں دو رنگ ہوگئے۔ [شعرالہند: عبدالسلام ندوی، ص216]

وہ مزید کہتے ہیں:

پھر ان اساتذہ کے رنگ سے مل کر ایک تیسرا مخلوط رنگ بنا جس کے نمائندے امیرؔ مینائی ہیں۔
[ایضاً، ص216]

پھر یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب تین مختلف رنگ ایک ہی زمانے میں ایک دبستان میں موجود ہیں اور پھر ان میں لکھنوی رنگ کون سا ہے اور کون سا غیر لکھنوی ہے؟ ان تمام سوالوں کے جواب اس طرح دیے جاسکتے ہیں کہ ہم نے ناروا عجلت پسندی میں اور غیر منطقی بنیادوں پر جس کو دبستان تسلیم کرلیا ہے، انھیں دبستان کی بے جا پابندیوں سے آزاد کردیں، اور اس کے بعد پھر غور وفکر کریں۔ تحقیق کی بات یہ ہے کہ ایک نہیں دو نہیں بلکہ متعدد طرزیں دونوں مقامات پر رائج تھیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ کہیں کوئی طرز مقبول اور جاری تھا تو کہیں دوسرا طرز مقبول اور عام پسند۔ اس کی مثال اس طریقے پر دی جاسکتی ہے کہ ایہام جسے لکھنوی دبستان کی خصوصیت سمجھا جاتا رہا ہے خود دہلی کا ساختہ و پرداختہ ہے۔ آبروؔ، ناجیؔ وغیرہ ان کے علم بردار رہے ہیں۔

جب بھی دورِ ایہام گوئی کا ذکر آتا ہے تو اس کے بنیاد گزاروں میں آبرو اور ناجی، مضمون اور یکرنگ کا نام ہی نوکِ زبان پر آتا ہے۔ خود میرؔ کا کہنا ہے کہ'' قدیم زمانے میں ایہام کا رواج ضرور تھا لیکن ان کے عہد میں اس طرف طبیعتیں کم مائل تھیں۔ لکھنے والے اس کا التزام کرتے تھے کہ یہ صنعت شستہ طور پر نظم ہو۔''[نکات الشعرا بحوالہ فکر ور یاض، ص 57] اسی طرح اور بھی بہت سی خصوصیات تھیں جو دہلی اور لکھنؤ میں مشترک تھیں، خواہ ان کا تعلق موضوعاتی رہا ہو یا صنفی اور ہیئتی۔ ذیل میں مختصراً ان سب پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔

جو لوگ دبستانِ دہلی اور لکھنؤ کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنے کے قائل ہیں، ان کا کہنا ہے کہ لکھنویت دہلویت کے مقابلے میں تصویر کا ایک دوسرا رخ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ یہ شعرا دہلی سے وارد ہوئے تھے لیکن ان لوگوں نے اس نئی فضا میں شعر وشاعری کی ایک نئی دنیا قائم کی جو آگے چل کر آتشؔ وناسخؔ کے رنگ میں جلوہ گر ہوئی اور اس شدت کے ساتھ جلوہ گر ہوئی کہ خارجیت لکھنؤ کا ایک خاص وصف بن گئی۔ نورالحسن ہاشمی نے لکھا ہے:

> بعض اساتذہ اور نقاد لکھنؤ کی خارجیت کو اردو شاعری کے ارتقا میں کوئی الگ چیز قرار نہیں دیتے اور چند الفاظ یا محاوروں کے اختلاف یا تذکیر وتانیث کے فرق کو ایسی مابہ الامتیاز شے نہیں مانتے جس سے لکھنویت یا دہلویت کے الگ الگ مراکز اور اسکول قائم کیے جاسکیں لیکن میری رائے میں یہ فرق قطعی ہے۔ اگر مرکزِ شاعری لکھنؤ میں منتقل نہ ہوتا تو وہ خارجیت اردو میں اس قدر جلد پیدا نہ ہوتی جو لکھنؤ اور اس کے اثر سے بعد میں خود دہلی میں بھی پھیل گئی۔ [دلی کا دبستانِ شاعری: نورالحسن ہاشمی، ص 258]

منشی وجاہت حسین نے تو باقاعدہ دونوں مقامات کا الگ الگ تجزیہ پیش کیا ہے، وہ ان کی معنوی اور لفظی خصوصیات کا احاطہ اس طرح کرتے ہیں:

دہلی: اردوئے معلیٰ، فصاحت، سادگی، سلاست، آہ

لکھنؤ: اردوئے مطلّا، بلاغت، رنگینی، رعایت لفظی، واہ

نورالحسن ہاشمی اسی فارمولے کو تفصیل ووضاحت سے یوں پیش کرتے ہیں:

دہلی (معنوی حیثیت سے): روحانیت یعنی وارداتِ قلبیہ، فلسفہ وتصوف، علوِ خیال، ہجر نصیبی، انفرادیت احساس

(لفظی حیثیت سے): سادگی، صفائی، روانی، فصاحت، متانت، شگفتگی، گھلاوٹ

لکھنؤ (معنوی حیثیت سے): خارجی مضامین (خصوصاً عورتوں کے سراپا، زیور اور ملبوسات کے متعلق) تمثیلیت، مضمون بندی، ابتذال

(لفظی حیثیت سے): قافیہ پیمائی، رعایت لفظی، لغت سازی، غرابت، خوبیِ بندش

اس تقسیم کے علاوہ موضوعاتی اعتبار سے ایک اور بات بھی کہی گئی ہے کہ دلّی میں معشوق کج کلاہ لڑکے تھے اور لکھنؤ میں طوائفیں اور پردہ نشین خواتین۔ عندلیب شادانی نے جہاں لکھنؤ دبستان کی اور بہت سی خصوصیات گنائی ہیں مثلاً پچبتی کسنا، ہندو تہذیب وتمدن کے اثرات، غزل کے آخر میں رسولِ مقبول اور پنج تن کا ذکر اور ان کا وسیلہ وغیرہ وغیرہ؛ وہیں انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ لکھنوی معشوق نسوانی خصوصیات کا حامل تھا جب کہ دہلی کا معشوق سادہ رو اور کج کلاہ لڑکا۔ وہ لکھتے ہیں:

> لکھنؤ اور دلّی کی شاعری میں جنس کا تفاوت ہے۔ بارہویں صدی ہجری میں شعرائے دہلی کے محبوب دلّی کے کج کلاہ لڑکے تھے۔ اس میں بھی دو طرح کے شاعر ہیں ایک تو خود امرد پرست ہیں اور دوسرے 95 فیصدی اپنے پیش روؤں کی نقالی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں اصلیت نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں لکھنوی شعرا کی محبوبہ لازمی طور سے صنف نازک سے تعلق رکھتی ہے۔ پھر ان میں بھی دو قسمیں ہیں: ایک وہ جو پردہ نشین سے محبت کرتے ہیں اور دوسرے وہ جو زنانِ بازاری کے دل دادہ ہیں۔'' [تحقیق کی روشنی میں: عندلیب شادانی، ص 247]

اس جائزے سے بہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ دہلی اور لکھنؤ باہم دو متضاد حقیقتیں ہیں۔ لیکن حقیقی صورت حال کے تناظر میں ایسا کچھ بھی نہیں ہے۔ جو خصوصیات لکھنوی شاعری میں بیان کی گئی ہیں ان سے زیادہ وہ خصوصیات دہلوی شعرا کے یہاں موجود ہیں۔ جو خارجیت اور رنگینی لکھنوی شعرا کا طرۂ امتیاز ہیں وہی خارجیت اور رنگینیِ بیان دہلوی شعرا کے کلام میں مل جاتی ہیں، اور جس داخلیت، سوز وگداز اور سادگی کی بنیاد پر دبستانِ دہلی کی شناخت قائم کی جاتی ہے، وہی سادگی اور درد وکرب ہمیں لکھنوی شعرا کے یہاں خاصی مقدار میں مل جاتا ہے۔ دونوں شہروں میں سے کسی جگہ بھی صرف ایک ہی رجحان موجود ہوا ایسا نہیں ہے اور نہ کوئی رجحان ایسا ہے جسے صرف اس شہر کے رجحانِ غالب اور عام افتادِ مزاج سے تعبیر کیا جا سکے۔ گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ:

اس حقیقت کو کون جھٹلا سکتا ہے کہ دہلی کی غزل میں غم کوشی، دل زدگی، جگر برشتگی، درد وداغ، سوز وساز کی ایک خاص کیفیت ہے جس کا گہرا تعلق دہلی کے سیاسی زوال وانتشار اور بدحالی وابتری سے ہے۔ اس کا جواب دیتے ہوئے علی جواد زیدی کہتے ہیں کہ:

> اولاً تو گوپی صاحب نے تمام الفاظ مترادفات کے طور پر استعمال کیے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ دلّی میں صرف یہی سکہ رائج الوقت نہیں ہے بلکہ اور بھی بہت سے پہلو ہیں۔ تیسرے سیاسی زوال اور انتشار اودھ میں بھی تھا، جزوی فرق کیفیت اور کمیت کا ضرور تھا۔

اپنی اس بات کی وضاحت کے لیے انھوں نے دہلوی شعرا کی ایک دو نہیں متعدد غزلیں پیش کی ہیں اور پوری پوری پیش کر دی ہیں لیکن اختصار کے پیش نظر ہم صرف ان غزلوں کے مطلع اور مقطعے کا ذکر کریں گے۔ پوری غزلیں ان کی کتاب ''فکر وریاض'' میں دلّی اور لکھنؤ اسکول کے تحت دیکھی جا سکتی ہیں۔ فائز دہلوی، جو اتفاق سے دہلوی شعرا میں پہلا صاحب دیوان شاعر ہے، اس کی غزل کے دو اشعار دیکھیے اور خود فیصلہ کیجیے کہ کیا ان میں وہ مذکورہ بالا خوبیاں اور خصوصیات موجود ہیں جنھیں

نورالحسن ہاشمی اور وجاہت حسین نے تحریر کیا ہے۔

جب سجیلے خرام کرتے ہیں
ہر طرف قتل عام کرتے ہیں
خوب وو آشنا ہیں فائزؔ کے
مل سبھی رام رام کرتے ہیں

آبروؔ کی یہ غزل دیکھیے:

رستم اس مرد کی کھاتے ہیں قسم زوروں کی
تاب لاوے جو کوئی عشق کے جھک جھوروں کی
آبروؔ کوں نہیں کم ظرف کی صحبت کا دماغ
کس کو برداشت ہے ہر وقت کے تکتوروں کی

انھیں کے ہم عصر شاکر ناجیؔ کی غزل ہے:

شرارا ہے مگر گلگوں کمند اس کی سواری کا
جلو میں کام نئیں جس کے نسیم نوبہاری کا
کروں اس شمع رو کوں یارِغار اپنا تو اے ناجیؔ
دیا روشن کروں حضرت نصیرالدین غازی کا

میر نظام الدین ممنونؔ ایک اہم دہلوی شاعر ہیں۔ان کی یہ غزل ملاحظہ کیجیے:

گریباں دے گلو کو بوسہ پہنچے ہار گردن تک
نہ پہنچا ہاتھ اپنا آپ کی، اک بار گردن تک
ذرا وہ دست نازک خم کرو گردن میں ممنوں کی
برائے نذر ہے اس راہ میں تیار گردن تک

انھیں کی ایک غزل کا رنگ مزید ملاحظہ کیجیے:

رات خلوت میں جو تنہا کہیں پاؤں تجھ کو
کس لیے تجھ کو بنایا ہے دکھاؤں تجھ کو
باولا پن ہے تصور سے پرے ممنوں کو
تو اگر آئے تو اک سیر دکھاؤں تجھ کو

حاتمؔ بھی اسی دور کے نمائندہ شاعر ہیں، ان کی ایک غزل کا رنگ دیکھیے:

کاملوں میں یہ سخن مدت سے مجھ کو یاد ہے
جگ میں بے محبوب جینا زندگی برباد ہے
دل نہاں پھرتا ہے حاتمؔ کا نجف اشرف کے گرد
گو وطن ظاہر میں اس کا شہ جہان آباد ہے

اور بیدار میر محمدی کا یہ آہنگ بھی دیکھیے:

نہ جامِ جم کا طالب ہوں نہ خسرو احتشامی کا
مجھے اے شاہِ خوباں فخر بس تیری غلامی کا
مری آنکھوں کا بالاخانہ گہہ حاضر ہے آ بیٹھے
اگر بیدار اس کو شوق ہے عالی مقامی کا

قلعۂ معلیٰ کے مسند نشین شاہ عالم آفتاب کی غزل پڑھیے:

مطلوبِ دل ہمارا اے گلعذار تو ہے
سب گل رخاں پہ غالب اے نوبہار تو ہے
تجھ زلف میں پھنسا ہے دل آفتاب کا اب
اب دیں رہا نہ اسلام زناردار تو ہے

بعد کے شعرا میں مومنؔ دہلوی کا کلام دیکھیے:

شب تم جو بزمِ غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے
مجلس میں اس نے پان دیا اپنے ہاتھ سے
اغیار سبز بخت تھے ہم زہر کھا گئے
اے مومنؔ آپ کب سے ہوئے بندۂ بتاں
بارے ہمارے دین میں حضرت بھی آ گئے

مومنؔ کے ہم عصر ذوقؔ دہلوی کا رنگِ شاعری دیکھیے:

ملنا ہمارا ان کا تو کب جائے جائے ہے
البتہ آدمی سو کبھی آئے جائے ہے

جب تک کہ جان تن سے نکل جائے گی نہ ذوقؔ
دل میں جو درد ہے سو کوئی ہائے جائے ہے

احسان دہلوی کی غزل کا یہ رنگ ہے:

ہم خواب تجھے خواب میں بھی یار نہ پایا
یار اپنا کبھو طالعِ بیدار نہ پایا
کل تک تو تیرے کوچے میں احساں تھا مری جان
پر آج جو ڈھونڈا تو وہ بیمار نہ پایا

شاعروں کا یہ ایک طویل سلسلہ ہے جو فائزؔ دہلوی سے ذوقؔ اور مومنؔ تک پھیلا ہوا ہے۔ ان کے کلام میں غم کوشی اور ہجر نصیبی کے بجائے زندہ دلی، سرمستی، مردانگی اور حسن ظاہری پر صحت مند فریفتگی سے لے کر فنی صنعت گری، روایت پرستی اور بے کیف مضمون آفرینی سب پایا جاتا ہے۔ یہ وہ لے ہے جس کا تعلق نہ میر تقی میرؔ سے ہے اور نہ دردؔ، مظہرؔ اور غالبؔ سے، اور نہ ہی یہ دروں بینی کے قائل ہیں۔ لیکن صرف اس بنیاد پر انھیں دہلی اسکول کے حصار میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ ان شاعروں کا کلام خود بتاتا ہے کہ ان کے یہاں ایک سے زیادہ طرز موجود ہیں اور کوئی ایسا غالب رجحان نہیں ہے جس کو نافذ العمل کرتے ہوئے سارے شہر دہلی کے شاعروں کی تخلیقات پر یکساں حکم جاری کیا جا سکے۔ ان کے اسالیب اور رنگ مختلف ہیں، مثلاً سوداؔ، میرؔ، میر سوزؔ، دردؔ، اور مومنؔ ایک طرف ناجیؔ، مضمونؔ، یکرنگؔ اور بیدار دوسری طرف؛ فائز کا رجحان ان دونوں سے ممتاز ہے۔ آفتاب، احسان، نسیم اور ممنون وغیرہ چوتھی طرف کھڑے نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ خود ذوقؔ کے یہاں متعدد رنگ ملتے ہیں۔

البتہ ایک بات جو گوپی چند نارنگ نے رجحانِ غالب اور افتادِ طبع کے تعلق سے بیان کی ہے وہ قدرے غنیمت ہے اور اہمیت کی حامل ہے، تاہم اس کا جواب یہ ہے کہ میرؔ، دردؔ اور غالبؔ مذاقِ عام کے نمائندے نہیں ہیں بلکہ مزاجِ خاص رکھتے ہیں، اس بنیاد پر پوری عمارت ایستادہ نہیں کی جا سکے گی۔ شہروں میں طبقات کا فرق، عالم و جاہل کا فرق، سپاہی پیشہ اور کاروباری مزاج کا فرق؛ جب ایک ہی شہر میں مختلف امزجہ ہوں تو پھر ایک مزاج، اور ایک ہی افتادِ طبع کی بات کیوں کر قابلِ قبول ہو سکتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ خود ایک ہی شاعر کا مزاج ہمیشہ تبدیلیوں سے دوچار ہوتا رہتا ہے تو خود اسی ایک شاعر کے یہاں کئی رجحانات کی رنگا رنگی ہمیں اس قسم کے سخت فیصلوں کی راہ میں حائل ہوگی۔

اس کے مقابلے میں دبستانِ لکھنؤ میں بھی حالات کچھ بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ اگر ایک طرف ان میں خارجیت اور تصنع کی بو باس ہے تو دوسری جانب دل گرفتگی، افتادگی، مظلومی، شورش، قناعت کے پہلو بہ پہلو صحت مند دروں بینی اور توانا عشق ولذت کوشی کا رنگ بھی ہے۔ تیسری طرف رندی و سرمستی کے سامان بھی مہیا ہیں۔ آسانی کے پیش نظر مقتدر اور اہم لکھنوی شعرا کی غزلوں کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔ لکھنؤ کے شاعروں میں عیشیؔ، انیسؔ، جرأتؔ، ناسخؔ، آتشؔ، رندؔ، نوازشؔ، سرورؔ، مہدیؔ

وغیرہ کے نام اہم ہیں۔عیشیؔ کی غزل ملاحظہ فرمائیے:

دل گرفتہ ہوں ہو کے کروں گا میں آزاد کیا
مجھ کو یکساں ہے چمن کیا خانۂ صیاد کیا

حالِ دل مجھ سخت جاں کا ہر طرح ابتر ہوا
عاقبت احباب کے سینے کا میں پتھر ہوا

دشمن ودوست سے الفت ہے زبس کام اپنا
محتسب تھامے جو ساقی سے گرے جام اپنا

میر انیسؔ کی غزل کا رنگ بھی ملاحظہ کیجیے:

کچھ آج شام سے چہرہ ہے فق سحر کی طرح
ڈھلا ہی جاتا ہوں فرقت میں دوپہر کی طرح
تجھی کو دیکھوں گا جب تک ہیں برقرار آنکھیں
میری نظر نہ پھرے گی تری نظر کی طرح

جرأتؔ، جو کہ چوما چاٹی اور معاملہ بندی کی شاعری میں خاصی شہرت رکھتے ہیں، ان کی غزل دیکھیے:

جستجو میں دل کے بہلانے کی جی کھونا پڑا
جو ہنسی کی بات تھی سو اس کا اب رونا پڑا
نقدِ دل اپنا لگا یوں جرأتؔ اس کے مفت ہاتھ
راہ چلتے جس طرح پاوے کوئی سونا پڑا

اجاڑا باغباں کیوں فصلِ گل میں تو نے اے ظالم
پڑے تھے کنجِ گلشن میں کہیں بے پر بچارے ہم

کاش جرأتؔ دید کا دن ہووے جلدی سے نصیب
ہجر کی تو کھائے جاتی ہیں یہ راتیں کالیاں

انشاءاللہ خاں انشاؔ کی جدت آفرینیاں مشہور ہیں لیکن ان کا یہ رنگ وآہنگ بھی ملاحظہ کرتے چلیے:

جس شخص نے کہ اپنے نخوت کے بل کو توڑا
راہِ خدا میں اس نے گویا جبل کو توڑا
اپنا دلِ شگفتہ تالاب کا کنول تھا
افسوس تو نے ظالم ایسے کنول کو توڑا

کیا کروں گرچہ بھلاتا ہوں بہت میں لیکن
آہی جاتا ہے ترا مجھ کو خیال ایک نہ ایک

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بے زار بیٹھے ہیں

ناسخ اور آتش کی غزلیں دیکھیے جو دبستانِ لکھنؤ کے بانی کہے جاتے ہیں۔ پہلے ناسخ کی غزل کے دو اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

دم نکلتا ہے مرا ہر عاشق ومعشوق پر
گل میں ترا رنگ، بلبل میں تری آواز ہے
سرمگیں آنکھیں ہزاروں مل گئی ہیں خاک میں
جو زباں ہے خار کی صحرا میں بے آواز ہے

جسم کو جی ہے گراں، سینے کو ہے دل بھاری
ہے وہ درپیش مجھے عشق کی منزل بھاری
نہ سنا پر نہ سنا کیا ہی گراں گوش ہیں گل
ہوگئی نالوں سے آوازِ عنادل بھاری

مجھ کو اب ساقیِ گل فام سے کچھ کام نہیں
مے سے کچھ کام نہیں جام سے کچھ کام نہیں
خانہ برباد ہوں صحرا میں بگولوں کی طرح
سقف ودیوار ودر وبام سے کچھ کام نہیں

صباحِ عید ہوئی ساقیا شراب چلے
نہ پیشتر کہیں ساغر سے آفتاب چلے
گلوں کی پردہ دری کیا تمھیں ہوئی منظور
جو آج سیر گلستاں کو بے نقاب چلے

اب آتشؔ کی غزلوں کے اشعار دیکھیے:

زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا
بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے
نہ مڑکے بے درد قاتل نے دیکھا
تڑپتے رہے نیم جاں کیسے کیسے

وہ جانِ جاں نہیں آتا تو موت ہی آتی
دل وجگر کو کہاں تک بھلا رفو کرتے

رندؔ آتشؔ کے شاگرد ہیں اور اپنے زمانے میں رنگین اور بامزہ شاعری کے ترجمان تسلیم کیے جاتے ہیں۔ان کے چند اشعار دیکھیے:

دیکھ کر دامنِ صحرا کو چمن یاد آیا
سیر غربت میں جو ہم نے وطن یاد آیا
ہم نے شادی میں بھی ماتم نہ فراموش کیا
پہنی پوشاک مکلف تو کفن یاد آیا

اداس دیکھ کے مجھ کو چمن دکھاتا ہے
کئی برس سے ہوا ہے مزاج داں صیاد
دکھایا کنجِ قفس مجھ کو آب ودانے نے
وگرنہ دام کہاں، میں کہاں، کہاں صیاد

نہ اٹھا کوچۂ دلدار سے دم لینے دے
پھرتے پھرتے ابھی اے چرخِ کہن بیٹھے ہیں

تم تو چھڑا کے ہاتھ سے داماں نکل گئے
ہم چاک کرکے اپنا گریباں نکل گئے

آغا محمد تقی خاں کی غزل کے اشعار بھی قابل ملاحظہ ہیں:

لے جائے ہے وہ روز نیا صید مار کے
لائق نہیں ہیں آہ مگر ہم شکار کے
وہ یار جن سے رہتی تھیں دن رات صحبتیں
ملتے نہیں نشان اب ان کے مزار کے

پہلو بھی اس نے چیرا جو دل کے لیے مرا
جز داغِ حسرت اور نہ تھا کچھ بجائے دل
اترا نہ آکے یاں کوئی جز کاروانِ غم
ماتم سرا سے کم نہیں یارو، سرائے دل

دنیا کے جو مزے ہیں ہرگز وہ کم نہ ہوں گے
چرچے یہی رہیں گے، افسوس ہم نہ ہوں گے

مرزا رجب علی بیگ سرورؔ کی یہ غزل بھی بطورِ مثال پیش کی جاسکتی ہے:

مسیحا میں یہ کب باتیں تھیں جو ہیں اپنے دلبر میں
قضا غمزے میں ہے فتنہ نگہ میں، حشر ٹھوکر میں

ان مذکورہ بالا غزلوں اور ان کے منتخب اشعار کی روشنی میں یہ واضح ہوجاتا ہے کہ وجاہت حسین اور نورالحسن ہاشمی نے جن خصوصیات کی بنا پر دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی تقسیم اور حد بندی کی ہے وہ بہت معمولی فرق کے ساتھ دونوں جگہوں پر بیش تر شعرا میں کم وبیش موجود ہے، بلکہ یہ بھی کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ کبھی کبھی تو لکھنوی خصوصیات دہلوی شاعری میں اور کبھی اس کے برعکس یعنی دہلوی رنگ لکھنوی شاعری میں اس قدر آمیز ہوجاتا ہے کہ اشتباہ کو راہ ملنے لگتی ہے۔

اس کے علاوہ خارجی شاعری کولکھنؤ کی شاعری کی خصوصیات میں شمار کیا جاتا ہے۔عبدالسلام ندوی نے جذبات کی کمی اور خارجی شاعری کولکھنؤ کی خصوصیات بتایا ہے، حالاں کہ شمالی ہندوستان کے قدیم ترین صاحبانِ اردو فائزؔ، آبروؔ، ناجیؔ کے کلام سے صاحب شعرالہند کے قائم کردہ کلیے کی تردید ہوتی ہے۔خارجی شاعری کا سلسلہ میرؔ وسوداؔ سے لے کر نصیرؔ، ذوقؔ، ظفرؔ اور احسانؔ تک پھیلا ہوا ہے اور دہلی میں ایسے شعرا کثرت سے ملیں گے جو خارجی شاعری میں امتیاز رکھتے تھے۔

ایک دوسرا الزام لکھنؤ کی شاعری پر رعایت لفظی اور صنائع اور رنگیں بیانی کا لگایا جاتا ہے۔اس کی جانب مولانا حالیؔ نے بھی اشارہ کیا ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ دہلوی شعرا کے یہاں غزل کی ابتدا ہی صنعت گری کے فن کے سایے میں ہوئی۔آبروؔ، ناجیؔ، مضمونؔ، یکرنگؔ وغیرہ کے عہد کو دورِ ایہام گویاں کا نام ہی دیا گیا اور اسی ایہام گوئی کے بطن سے رعایت لفظی اور مراعات النظیر کی صنعتوں نے فروغ پایا۔

عبدالسلام ندوی نے لکھنوی شاعری کے بارے میں لکھا ہے کہ یہاں ابتذال عام ہے۔یہ بات ایک حد تک صحیح بھی ہے کہ متعدد لکھنوی شعرا اور ادبا کے یہاں یہ رجحان عام ہے لیکن اس سے کون انکار کرسکتا ہے کہ اردو میں اس رجحان کے بانی آبروؔ اور ناجیؔ جیسے دہلوی شعرا ہی تھے اور ان کے دواوین میں ابتذال کی مثالیں جا بجا دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔

سوز وگداز اور وارداتِ قلبیہ کے تعلق سے ایک بات قابل ذکر یہ ہے کہ سوز وگداز سے لکھنوی شاعری کو عاری تسلیم کرلیا گیا ہے۔یہ تاثر قائم کرنے اور اس رجحان کو فروغ دینے میں ہمارے چند ثقہ نقادوں کی خدمات، غیر جانب داری اور ان کی انتقادی بصیرتوں کا اعتراف کیا جانا چاہیے کہ وہ انشاؔ، جرأتؔ اور ناسخؔ کے عمدہ کلام کو دہلی اور پست کلام کو لکھنؤ سے متاثر مانتے ہیں۔ اس سلسلے میں درست بات یہ ہے کہ انشاؔ، مصحفیؔ اور جرأتؔ کے یہاں اچھے اور سنبھلے ہوئے اشعار کی کمی نہیں ہے۔طباعی کے جوش میں اور جدت طرازی کے شوق میں کبھی کبھی یہ لوگ اعتدال کی حد سے آگے بھی نکل گئے ہیں لیکن ان عناصر کی یکسر موجودگی سے کوئی صاحب نظر انکار نہیں کرسکتا۔

دہلی اور لکھنؤ کو دو الگ دبستانوں میں تقسیم کرنے والوں میں ڈاکٹر عندلیب شادانی بھی شامل ہیں۔انھوں نے اپنی کتاب ''تحقیق کی روشنی میں'' جہاں دونوں دبستانوں کی الگ الگ خصوصیات شمار کی ہیں، وہیں ایک اہم خصوصیت کا بھی ذکر کیا ہے۔ان کا خیال ہے کہ شعرائے دہلی علی العموم امرد پرست ہیں اور اہل لکھنؤ زن پرست۔علی جواد زیدی لکھتے ہیں کہ غالباً یہ شادانی کا محبوب موضوع ہے اور اس بارے میں وہ پہلے بھی لکھ چکے ہیں۔دلی کا امرد پرستی کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> حقیقت یہ ہے کہ بارھویں صدی ہجری میں سادہ رویوں سے عشق بازی ہمارے یہاں عام طور پر مروّج تھی۔قدرتی طور پر اس دور کے شعرا نے اپنی غزلوں میں کہیں آپ بیتی اور کہیں جگ بیتی بیان کی ہے۔ [تحقیق کی روشنی میں: عندلیب شادانی]

ایک اور مقام پر لکھتے ہوئے اس بات کا ذکر خاص طور سے کرتے ہیں کہ محمد شاہی عہد میں دلّی میں امرد پرستی کی آگ

گھر گھر میں لگی ہوئی تھی۔ دہلی میں امرد پرستی کا رواج تھا اور لکھنؤ میں اس کے بجائے زن پرستی کا موضوع محبوب اور عام تھا۔ اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ان ناقابلِ تردید شہادتوں کی موجودگی میں مولانا حالیؔ یا کسی دوسرے بزرگ کی بات کیوں کر مان لی جائے کہ اردو کی عشقیہ شاعری کا امرد پرستی سے کوئی تعلق نہ تھا، مگر یہ ماننا پڑے گا کہ امرد پرستی کا زور شاعری کے ابتدائی دور میں زیادہ تھا اور تدریجاً کم ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ لکھنؤ کا دبستانِ شاعری اپنے مخصوص عیوب کے باوجود اس داغ سے تقریباً پاک ہے۔ [تحقیق کی روشنی میں: عندلیب شادانی، ص192]

شادانی کے اس مزعومے میں کئی نقائص موجود ہیں، جن کا تصفیہ بے حد ضروری معلوم ہوتا ہے۔ پہلی تقسیم انھوں نے دہلی اور لکھنؤ کی دبستان کی حیثیت سے کرنے کے بعد ان میں جس چیز کو مابہ الامتیاز بتایا ہے وہ زن پرستی اور امرد پرستی ہے۔ یہ امر خلافِ واقعہ معلوم ہوتا ہے خود دہلی کے متعدد ایسے شعرا تھے جن کے عورتوں سے تعلقات تھے اور لکھنؤ کے کئی شعرا ایسے تھے جو سادہ رویوں اور کج کلاہ لڑکوں سے عشق کا کاروبار فرماتے تھے۔ دہلوی شعرا میں رجب علی بیگ رجب دہلوی کا طوائف سے عشق اور اس کے ہاتھوں تلوار سے ان کا زخم کھانا، میر تقی میرؔ کا اپنی ماموں زاد بہن سے معاشقہ، خود غالبؔ کا ڈومنی سے عشق کرنا، اشرف علی فغاں کا طوائف سے عشق، شاہ نصیر کا طوائف کی شان میں قصیدہ پڑھنا، شاہ عالم آفتاب کا طوائف سے معاشقہ، قزلباش خاں امیدؔ کا نوربائی کو عزیز رکھنا، گلاب سنگھ آشفتہ کا بنّو سے عشق لڑانا، ظرافت کا ایک پردہ نشین خاتون سے معاشقہ، احسن اللہ خاں احسنؔ کا ایک رقاصہ سے دل لگی کرنا، سرسیّد اور شیریں کی برجستہ کلامی، مومن خاں مومنؔ دہلوی کے متعدد معاشقے؛ یہ ایسے واقعات ہیں جو اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ دہلی میں بھی زن پرستی عام تھی اور وہاں کے شاعر طوائفوں اور پردہ نشین خواتین سے عشق کیا کرتے تھے۔ [تفصیل کے لیے دیکھیے دوادبی اسکول، ص210]

اگر دہلی والوں کو لکھنؤ والوں کی طرح عورتوں سے دل چسپی تھی تو دوسری طرف اہل لکھنؤ کے یہاں بھی امرد پرستی کی روایت تھی، مثلاً علی رضا علی کا وہب نامی لونڈے پر فدا ہونا، کرامت علی شہیدی کا گنگا پرشاد پر مرمٹنا، ناسخؔ کا یہ شعر:

استرا منہ پہ جو پھرنے نہیں دیتا ہے بجا
محو دیں دار سے کیوں کر خطِ قرآں ہوگا

انشاؔ اور شاہ تراب علی کا برجستہ امرد پرستی پر اشعار کہنا، لکھنؤ کے اثر سے غازی پور اور الہ آباد تک میں خط سبز، اور میاں کے چرچے وغیرہ وغیرہ یہ ایسے واقعات ہیں جنھیں دونوں مقامات کی خصوصیات بیان کرتے وقت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر ایک طرف دہلی میں امرد پرست اور سادہ رویوں سے عشق کرنے والے شعرا موجود تھے تو لکھنؤ میں بھی ایسے بیماروں کی خاصی تعداد موجود تھی جو اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتی تھی۔ ایک طرف اگر لکھنؤ

میں زن پرستی اور عورتوں سے معاشقے کے واقعات ملتے ہیں تو دوسری طرف دہلی میں بھی ایسے شعرا اور ان سے وابستہ واقعات ہیں جو اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ انھوں نے بھی عورتوں سے باقاعدہ عشق کیا تھا اور اس کا تصور ان کی شاعری میں بہت واضح رنگ میں ظاہر ہوا ہے۔

دوسرا نقص یہ ہے کہ شادانی نے ایک طرف تو بارھویں صدی ہجری کے واقعات اور حالات کو لیا ہے اور دوسری طرف آتشؔ وناسخؔ کے لکھنؤ کو۔ یہ بات سمجھنے کی ہے کہ ان دونوں زمانوں میں تقریباً سو برس کا زمانہ حائل ہے اور سو برس ایک ادبی رجحان کے لیے بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ محمد شاہی دور کے بعد یہ رجحان بتدریج کم ہوتا گیا یہاں تک کہ لکھنؤ میں تقریباً غائب ہوگیا۔ حالاں کہ انھیں یہ بھی واضح کرنا چاہیے تھا کہ اس وقت جب کہ لکھنؤ میں یہ رجحان بالکل ختم ہوگیا تھا، دلّی کن حالات اور مسائل سے دوچار تھی۔ یہ کمی دہلی میں کس حد تک پہنچ گئی تھی، اسی لیے ان کا یہ تاریخی تفاوت بڑے شبہات کی راہ کھول دیتا ہے۔ ان تمام شبہات کا ازالے کی سخت ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اوپر کے واقعات ان شبہات کو رفع کرنے میں معاون ومددگار ثابت ہوسکتے ہیں۔

دبستانوں کی تقسیم میں ایک اَور بات بھی کھٹکتی ہے اور وہ یہ کہ دونوں رجحانات کا جائزہ لیتے وقت ہمارے تنقید نگاروں کی نگاہیں صرف غزل تک ہی کیوں محدود ہوکر رہ گئیں، ان کے مطالعے کا دائرہ آخر کیوں غزل تک ہی سمٹ کر رہ گیا؟ جب کہ یہ تاریخی صداقت ہے کہ جس زمانے میں لکھنؤ میں آتشؔ وناسخؔ کے رنگ کا طوطی بول رہا تھا، وہاں دوسری اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ، نعت گوئی، مرثیہ گوئی اور واسوخت وغیرہ بھی ترقی کے مراحل میں تھیں۔ اس کے علاوہ خود ناسخؔ وآتشؔ کے بیشتر شاگرد صرف غزل گو ہی نہیں تھے بلکہ دیگر معروف اصنافِ سخن میں کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ لکھنؤ کے مثنوی نگاروں کی فہرست میں انشاؔ، رنگینؔ، جرأتؔ، بسملؔ، خواجہ حسنؔ، وحشتؔ، مصحفیؔ، نسیمؔ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ قصیدہ گویوں میں انشاؔ، احسنؔ، محزوںؔ، جرأتؔ، صفیؔ، محسنؔ، تحسینؔ، ضامنؔ اور حیدریؔ جیسے نام نظر آتے ہیں۔ مرثیہ گویوں کی ایک طویل فہرست ہمارے سامنے ہے۔ خلیقؔ، فصیحؔ، ضمیرؔ، انیسؔ، دبیرؔ، مخلوقؔ، تنہاؔ، امانتؔ، انسؔ وغیرہ ایسے شاعر ہیں جنھوں نے مرثیہ کی بدولت اردو ادب کی صنف کی آبیاری کی ہے۔ واسوخت نگاروں میں امانتؔ، قلقؔ، اسیرؔ، انجمؔ، برقؔ وغیرہ سے سبھی اربابِ نظر واقف ہیں۔ ظاہر ہے کہ فن شاعری کا تجزیہ کرتے وقت ان شعرا کی تخلیقات اور ادبی نگارشات کو پس پشت نہیں ڈالا جاسکتا، بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ بعض ایسی اصناف نے لکھنؤ میں ترقی کے انتہائی مدارج طے کیے جن کا دہلی میں نام ونشان بھی نہیں ملتا۔ علی جواد زیدی لکھتے ہیں:

> اس کے علاوہ ہماری گفتگو ہر پھر کے غزل کے دائرے میں کیوں گردش کرتی ہے، جب کہ لکھنؤ میں دورِ آتشؔ وناسخؔ سے پہلے بھی دوسرے اصنافِ سخن ترقی کرنے لگے تھے۔ ناسخؔ وآتشؔ کے سبھی شاگرد غزل گو نہیں تھے۔ ناسخؔ کے تلامذہ میں وزیرؔ، بحرؔ، برقؔ، رشکؔ، منیرؔ، جلالؔ، قلقؔ، امانتؔ اور محسنؔ کے نام آتے ہیں۔ ان میں بحرؔ، رشکؔ لسانی ضابطہ بندی، منیرؔ قصیدہ گوئی، محسنؔ نعت گوئی، قلقؔ

واسوخت نویسی، اور امانتؔ 'اندر سبھا' اور بعد میں مرثیہ گوئی کے لیے مشہور ہوئے۔ آتشؔ کے سلسلے میں نسیمؔ، شوقؔ، رندؔ اور صباؔ کے نام اہم ہیں۔ ان میں نسیمؔ اور شوقؔ کی شہرت کا دارومدار مثنویوں پر ہے۔ رندؔ کی غزل گوئی کا انداز کافی سنبھلا ہوا ہے۔ پھر ناسخؔ ہی کے سلسلے میں دیگر مرثیہ گو جیسے فصیحؔ، انسؔ، عشقؔ اور تعشقؔ شامل ہیں۔ تعشقؔ کی غزل گوئی کے انداز کو بھی ہجرؔ و برقؔ کے انداز سے کوئی ربط نہیں۔ ان تمام اصناف کا احاطہ کیے بغیر غزل سے چند الٹے سیدھے اشعار نقل کر کے ایک اسکول کیسے بنایا جاسکتا ہے۔'' [فکر و ریاض: عندلیب شادانی، ص60]

نورالحسن ہاشمی نے دہلوی اور لکھنوی دبستانوں کا ذکر کرتے ہوئے دونوں مقامات کے الفاظ، ادائیگی اور ان کی شکل وصورت کے بارے میں ایک طول طویل بحث قائم کی ہے اور اس طرح یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ دونوں مقامات کی لسانی اور اصولی تفریقات اس قدر زیادہ ہیں کہ ان سے دو دبستانوں کی بات ثابت ہوتی ہے، حالاں کہ بات یوں نہیں ہے۔ درست بات یہ ہے کہ ایک جگہ کے الفاظ جب کسی نئی جگہ پر جاتے ہیں تو وہاں کی جغرافیائی اور لب و لہجے کی ساخت کے مطابق خود کو نئے قالب میں ڈھال لیتے ہیں۔ لفظوں اور زبان کا یہ فطری اصول یوں بھی تسلیم شدہ ہے کہ بولیاں ہر بارہ میل کے فاصلے سے بدل جاتی ہیں تو پھر دہلی اور لکھنؤ کے معاملے میں جو ایک دوسرے سے سیکڑوں میل کی مسافت پر واقع ہیں یہ اصول قائم کر لینا کہ ان کی بولیاں، ان کے الفاظ، لفظوں کے تلفظات ایک ہونے چاہییں، زبان کے فطری قوانین سے کس قدر دور ہے؟

ان شواہد کی روشنی میں یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ دہلی اور لکھنؤ دو الگ الگ دبستان نہیں ہیں بلکہ دو الگ الگ ادبی مراکز ہیں اور ادبی مراکز کو اسکول نہیں بنایا جاسکتا، کیوں کہ خود ان مراکز میں ایک ہی وقت میں شعرا کے ہاں مختلف رجحانات ہیں۔ بلکہ بعض اوقات تو ایک شاعر کے یہاں مختلف رجحانات کی نشان دہی بہت آسانی کے ساتھ کی جاسکتی ہے۔ رہی یہ بات کہ دہلی اور لکھنؤ میں متضاد خصوصیات ہیں اور دونوں دو متضاد حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو اس سلسلے میں خورشیدالاسلام لکھتے ہیں کہ:

دہلی اور لکھنؤ دراصل زوال کی دو منزلیں ہیں۔ [تنقیدیں: خورشیدالاسلام، ص95]

ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایک جگہ کی حالت انتہائی خستہ اور نازک تھی جب کہ دوسری جگہ بھی حالت اس سے مختلف نہیں تھی البتہ ظاہری آرائش و زیبائش اور لیپا پوتی کی بہتات تھی۔ اس لیے ان نظریات کو لے کر اسکول بنانا چنداں منطقی اور سائنسی نہیں ہوگا، بلکہ اگر ہمیں اسکول ہی بنانا ہے تو دونوں مقامات کے کلی ادب کا تنقیدی جائزہ لینا ہوگا اور پھر یہ فیصلہ کرنا ہوگا کہ ان میں کون سی اقدار مشترک ہیں اور کون نہیں۔ صرف چند شعرا اور ان کے منتخب اشعار سے اسکول سازی ایک گمراہ فعل ہوسکتا ہے جس کی طرف آل احمد سرورؔ نے اشارہ کیا ہے اور انھوں نے اس سلسلے میں شعرالہند کو سب سے زیادہ گمراہ کن بتایا ہے۔ ان کے علاوہ اور دیگر ناقدین اور ماہرین نے بھی ان دبستانوں کی تفریق کو غیر علمی اور غیر دانش مندانہ عمل قرار دیا ہے۔ پروفیسر عابد علی اور

جلیل قدوائی تمام محاسن ومعائب کولکھنؤ اور دہلی کے درمیان مشترک تسلیم کرتے ہیں۔ عابد علی نے تو صاف لفظوں میں کہہ دیا ہے کہ:

> لکھنوی اور دہلوی دبستانوں کی تفریق غیر فطری، مصنوعی اور بے معنی ہے۔[تنقیدی مضامین بحوالہ فکر ور یاض، ص100]

سید احتشام حسین نے بھی لکھا ہے کہ:

> لکھنؤ اور دہلی کا جھگڑا نقادوں نے جس طریقے پر پیش کیا ہے، اس کی وہ شکل نہیں ہے۔ کیوں کہ ہندوستان کی سیاسی صورت حال جس طرح تشکیل پا رہی تھی، اس میں دلی اور لکھنؤ کے درمیان کوئی بڑا فرق نہیں تھا۔ اقتصادی ڈھانچہ بھی یکساں تھا۔ صرف اوپری طور سے اور عارضی تبدیلی ہوئی تھی جو ادب کی بنیاد کو نہیں بدل سکتی تھی۔ ابھی تک وہ روایتیں خاصی مضبوط تھیں جن کو سامنتی تہذیب نے جنم دیا تھا۔ اگر چہ ہندوستان کی زندگی میں مغربی خیالات داخل ہو رہے تھے مگر ابھی تک عام زندگی اس سے متاثر نہیں تھی اور بیشتر لوگ اپنے ماضی سے چمٹے ہوئے تھے۔ اس طرح دہلی اور لکھنؤ کا فرق اندازِ بیان میں زیادہ اور معنویت میں کم سے کم ہے۔[اردو ادب کی تنقیدی تاریخ: احتشام حسین، ص111]

اس پوری بحث کا ماحصل یہ ہے کہ دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کا فرق غیر حقیقی ہے۔ ان کے درمیان اکثر قدریں مشترک ہیں۔ دونوں ایک ہی تصویر کو پیش کرتے ہیں، دونوں زوال کی الگ الگ منزلیں ہیں۔ اس لیے دونوں کو الگ الگ دبستانوں میں تقسیم کرنا ایک غیر سائنسی عمل کے مرادف ہے۔ اگر انھیں الگ الگ اقسام میں تقسیم کرنا ہی ہے تو ان تمام اصناف اور شعرا کا بغور مطالعہ کرنا ہوگا، مختلف ادوار، ان کی تعیین ایک الگ مسئلہ ہوگی۔ صرف رجحاناتِ غالب کی مدد سے اسکول نہیں بنتے، البتہ ان شرائط کو برت کر اسکول سازی کا کام انجام پا سکتا ہے مگر یہ ایک مشکل اور دقت طلب کام ہے جس پر انتہائی سنجیدگی، لگن اور اخلاص کے ساتھ کام کرنے کی ضرورت ہے۔

☆☆☆

اس مضمون کی تیاری میں درج ذیل کتابوں سے مدد لی گئی ہے:

اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	:	احتشام حسین
آب حیات	:	محمد حسین آزاد
مقدمۂ شعر وشاعری	:	الطاف حسین حالی
شعر الہند	:	عبد السلام ندوی

دوادبی اسکول	:	علی جوادزیدی
دہلی کا دبستان شاعری	:	نورالحسن ہاشمی
لکھنؤ کا دبستان شاعری	:	ابواللیث صدیقی
فکرورياض	:	علی جوادزیدی
تحقیق کی روشنی میں	:	عندلیب شادانی
تنقیدیں	:	خورشیدالاسلام

ڈاکٹر عبدالرحمٰن
قلمی نام: عبدالرحمن فیصل
استاد، شعبۂ اردو الٰہ آباد ڈگری کالج، پریاگراج

پلاٹ: ارسطوئی تصور اور روسی ہیئت پسندوں کا تصور

Abstract:

In Modern times the study of narrative has been completely changed the reading of fiction. Narrative's Scholars have studied fictional literature with reference to narrative elements or sturcture, which has yielded surprising results. In fictional criticism, it is not enough to just tell the story. Rather, through the study of narrative, it has now acquired the status of discipline and science. Several articles have been written in urdu on the subject of plots. This article is also a link in the same chain. The article presents a study of the Aristotelian and the Russian concept of plot and points out the changes that are to take place. The article is based entirely on the concept of plot in fictional narrative.

Kyeword: Plot, Event, Aristotle, Russian Formalism, Narrative, Sheriyat.

کائنات میں واقعات کا سلسلہ انسان کے وجود کے ساتھ ہی شروع ہوگیا۔ بوطیقا میں ارسطو نے لکھا ہے کہ زندگی عمل سے عبارت ہے۔ ازل سے ہی عمل کا ایک لامتناہی سلسلہ کائنات میں جاری ہے۔ ایک بیانیہ نگار واقعات کے اسی لامتناہی سلسلے سے منتخب واقعات کے مجموعوں کی مدد سے ایک بیانیہ تشکیل دیتا ہے۔ یہ بات بھی ارسطو کی بوطیقا میں درج ہے اگرچہ وہ نقل کے تصور کی روشنی میں پیش کی گئی ہے۔

> ''ایک شخص کی زندگی میں ان گنت واقعات پیش آتے ہیں اور انہیں کسی وحدت میں مختصر نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح ایک شخص ایسے بہت سے کام کرتا ہے جن سے کوئی واحد مربوط عمل نہیں برآمد ہو سکتا۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ہومر جو اور خوبیوں کی طرح یہاں بھی تمام شعرا میں ممتاز ہے خداداد صلاحیت یا کمال فن کی وجہ سے صداقت کو بڑی خوبی سے سمجھ لیا ہے۔ ''اوڈیسی'' کو نظم کرتے وقت اس نے اوڈیسی کے تمام کارناموں اور واقعات کو نہیں لیا۔''[۱]

مذکورہ بالا اقتباس پیش کرنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ بیانیہ ہمیشہ منتخب واقعات کے مجموعوں سے ہی تشکیل دیا جاتا ہے۔ یہاں یہ بتانا مقصود ہے کہ ارسطو کے نزدیک بھی المیہ کے خامِ مواد اور المیہ متن میں فرق ہے۔ لیکن ارسطو کے اس تصور میں وہ فرق نہیں جو روسی ہیئت پسندوں کے یہاں fabula اور syuzet میں ہے۔ بلکہ اس کے نزدیک تمام بیانیوں کا خامِ مواد خارج میں موجود واقعات کا لامتناہی سلسلہ ہے۔ جو پہلے سے ہی مادّہ/معروض (Meterial) کی شکل میں موجود ہے۔

بیانیہ متن میں واقعات کی فن کارانہ ترتیب کو ہی ارسطو نے پلاٹ کا نام دیا ہے۔ ارسطو نے پلاٹ کے تصور کو المیہ کے نقطۂ نظر سے پیش کیا ہے۔ کیوں کہ وہ المیہ میں عمل کی نمائندگی کو ہی بہتر تصور کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے: ''المیہ کسی عمل کی نمائندگی کرتا ہے۔ جہاں عمل ہوگا وہاں ایسے فاعل بھی ہوں گے جو عمل کو انجام دیں۔ اور جب فاعل ہوں گے تو فکر اور کردار دونوں اعتبار سے ان کے کچھ امتیازی صفات بھی ضروری ہوں گے کیوں کہ انہیں کے حوالے سے ہم عمل کی بھی تعریف و تخصیص کرتے ہیں۔ اور یہی دو فطری سرچشمے ہیں جن سے حرکت و عمل کا دھارا پھوٹتا ہے اور بالآخر عمل ہی پر ساری کامیابی ناکامیابی کا دارومدار ہوتا ہے۔ لہٰذا عمل کی نمائندگی ہی المیہ کا پلاٹ ہے۔ کیوں کہ پلاٹ سے میں واقعات کی ترتیب مراد لے رہا ہوں۔''[۲]

اسی بحث میں آگے چل کر ارسطو المیہ کے اجزاء پر گفتگو کرتا ہے کہ کن کن اجزاء سے مل کر ایک مکمل المیہ کا متن تشکیل پاتا ہے۔ وہ چھ اجزا کا ذکر کرتا ہے۔ پلاٹ، کردار، کلمہ بندی، سینری اور گیت۔'' یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ ہم المیہ پر گفتگو نہیں کر رہے ہیں بلکہ ہمارا مقصد واقعہ اساس صنف یعنی افسانوی اصناف میں پلاٹ کے تصور کا مطالعہ ہے۔ ارسطو نے مذکورہ بالا اجزاء کو المیہ متن کے لیے ضروری تصور کیا ہے۔ لیکن ان سب میں واقعات کی ترتیب کو ہی وہ مقدم سمجھتا ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ اگر واقعات کی ترتیب کو تھوڑی دیر کے لیے منہا کر کے دوسرے اجزاء پر غور کریں تو یہ تمام اجزاء انہیں واقعات کے ذریعہ ہی تشکیل پاتے ہیں گویا یہ سب ان واقعات میں موجود ہوتے ہیں۔ اسی لیے ارسطو کے نزدیک ''پلاٹ المیہ کا اصل الاصول یعنی

روح ہے''۔

ظاہر ہے جب ارسطو واقعات کی ترتیب کی بات کہہ رہا ہے تو اس کے ذہن میں اس سوال کا جواب بھی ہوگا کہ ان واقعات کی ترتیب کیسی ہونی چاہیے۔ پلاٹ اور اس کے حدود کے باب (۷) میں وہ پلاٹ کی ساخت کے بارے میں گفتگو کرتا ہے۔اس کے نزدیک پلاٹ میں ایک آغاز، وسط اور انجام ہونا چاہیے اور اس ربط میں ایک منطقی ترتیب ہو۔جیسا کہ وہ لکھتا ہے:

> ''المیہ کسی عمل کی نمائندگی ہے جو بہ ذاتِ خود مکمل، سالم اور ایک خاص حجم کا حامل ہو۔حجم کی شرط اس لیے ہے کہ ممکن ہے کوئی عمل اپنی جگہ پر سالم تو ہو لیکن حجم سے خالی ہو۔سالم اسے کہتے ہیں جو آغاز، وسط اور انجام رکھتا ہو۔آغاز کے لیے ضروری نہیں کہ اس کے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہو اور اس کا آغاز سے وہی تعلق ہو جو علت اور معلول میں ہوتا ہے۔مگر آغاز کے بعد کوئی چیز فطری طور پر موجود یا واقع ہوتی ہے۔اس کے برخلاف انجام وہ ہے جو فطری طور پر کسی وقوعے کے عقب میں آئے چاہے از روئے قاعدہ چاہے ضرورتاً، لیکن انجام کے بعد کچھ اور نہیں واقع ہوتا۔وسط وہ جس سے پہلے بھی کچھ ہوتا ہے اور جس کے عقب میں بھی کچھ آتا ہے لہٰذا خوبی سے تعمیر کیا ہوا پلاٹ وہ ہے جو ان اصولوں کی پابندی کرے الل ٹپ شروع یا ختم نہ ہو۔''۳؎

مذکورہ اقتباس میں ارسطو نے آغاز کے متعلق جو بات کہی ہے کہ یہ ضروری نہیں کہ اس کے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہو اور اس کا تعلق آغاز سے بھی منطقی طور پر استوار ہو۔ دراصل اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ واقعات کے لامتناہی سلسلے سے ہی منتخب واقعات کی مدد سے پلاٹ کی تعمیر کی جاتی ہے اور جب یہ بات تسلیم کر لی جاتی ہے تو بیانیہ متن اور واقعات کے لامتناہی سلسلے، جسے آسانی کے لیے بیانیہ متن کا خامِ مواد کہہ سکتے ہیں، کے درمیان فرق صاف نظر آنے لگتا ہے۔اسی بحث سے ایک اور نکتہ برآمد ہوتا ہے جو بیانیہ متن اور بیانیہ متن کے خامِ مواد کی زمانی ترتیب سے تعلق رکھتا ہے۔لیکن اس پر گفتگو تاخیر سے ہوگی۔

ارسطو جب یہ بات کہتا ہے کہ ایک المیہ نگار زندگی میں پیش آنے والے ان گنت واقعات میں سے اپنے موضوع کی مناسبت سے واقعات منتخب کر کے پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے اور انہیں فنکارانہ ترتیب سے مزین کرتا ہے تو دراصل وہ اس پلاٹ سے حاصل ہونے والے وحدت کی بات کر رہا ہوتا ہے۔یعنی منتخب واقعات سے مرتب پلاٹ میں ایک وحدت پائی جاتی ہے۔ یہاں ارسطو کا یہ قول ناگزیر ہے کہ وہ ہومر کی نظم اوڈیسی کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے اوڈیسیوس کے تمام کارناموں اور واقعات کو نہیں لیا۔مثلاً ''کوہ پارناسس پر اس کی زخم خوردگی، جب یونانی لشکر جمع ہو رہے تھے اس وقت اس کا نقلی جنون، اور ایسے واقعات جن کے درمیان کوئی ضروری یا قرین قیاس ربط نہ تھا اس نے نظر انداز کر دیے ہیں۔ بلکہ اس نے اوڈیسی اور الیڈ کو بھی ایسے واقعات کے گرد تعمیر کیا جسے ہمارے معنوں میں واحد کہا جا سکتا ہے۔''۴؎

اس طریقہ کار سے ارسطو یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ ''جس طرح دوسرے نمائندگی کرنے والے فنون میں ہوتا ہے کہ اگر نمائندگی کا موضوع واحد ہے تو نمائندگی کو بھی واحد کہا جائے گا، اسی طرح پلاٹ، جو کسی عمل کو پیش کرتا ہے، اس کے لیے بھی ضروری ہے کہ

وہ کسی واحد وسالم عمل کو پیش کرے اور اس عمل کے مختلف حصص 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 بدنظم یا درہم برہم ہو جائے۔ کیوں کہ ایسی چیز جس کی موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی فرق نہ دکھائی دے، مکمل ڈھانچے کا نامیاتی حصہ نہیں ہوسکتی۔''۵؎

ارسطو کے اس نتیجے سے دو باتیں صاف ہیں کہ ایک تو یہ کہ واقعات کی ترتیب میں تعمیری ربط منطقی بنیادوں پر ہونا چاہیے۔ اور ہر واقعہ صرف اپنے موضوع کو نمایاں کرتا ہوا یا اسے ایک وحدت میں ڈھالتا ہوا ہونا چاہیے اور اگر کوئی واقعہ اس تعمیری ربط کی منطقی بنیاد سے باہر ہے تو عیب تصور کیا جائے گا۔ یعنی ایسے واقعے کو جو ربط میں نہ ہو ارسطو مکمل ڈھانچے کا نامیاتی حصہ تصور نہیں کرتا۔ جیسا کہ بعد کے فکشن تنقید نگاروں نے افسانوی بیانیہ کے حوالے سے یہ بات کہی ہے کہ اگر کوئی بندوق کسی دیوار پر ٹنگی دکھائی جاتی ہے اور اس بندوق کا استعمال پورے بیانیہ متن میں کہیں نہیں ہوتا ہے تو وہ اس بیانیہ کا عیب تصور کیا جائے گا۔

واقعات کی اس منطقی ترتیب یعنی سبب نتیجے کی منطق کا ذکر ارسطو نے بار بار کیا ہے۔ ''المیہ محض کسی مکمل عمل کی نمائندگی نہیں ہے بلکہ اس عمل میں ایسے ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں۔ ایسا تاثر اس وقت بہترین طریقے سے پیدا ہوتا ہے جب واقعات اچانک رونما ہوں اور یہ تاثر اس وقت شدید تر ہو جاتا ہے جب غیر متوقع ہونے کے ساتھ ساتھ واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ بھی ہو۔''۶؎ گویا وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ پلاٹ میں واقعات کی ترتیب کیسی ہو اور اس کی ترتیب میں منطقی ربط بھی پایا جائے تاکہ تاثر میں اضافہ ہو۔

پلاٹ کی تعریف اور بیانیہ میں اس کی تشکیل کے بعد وہ پلاٹ کی اقسام میں پیچیدہ پلاٹ کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''تبدیلِ حال، تقلیب یا دریافت یا دونوں ہی کے ساتھ رونما ہو۔ تقلیب یا دریافت کو ایسا ہونا چاہیے کہ وہ پلاٹ کے داخلی ڈھانچے ہی سے نمودار ہوں تاکہ جو کچھ ان کے بعد آئے وہ گذشتہ واقعات کا لازمی یا قیاسی نتیجہ ہی ہو۔''۷؎ یعنی کہ واقعات کے مجموعوں میں یہ التزام ہونا چاہیے کہ آئندہ آنے والا واقعہ لازماً گذشتہ واقعہ کا نتیجہ ہو۔ یعنی واقعات کی ترتیب میں منطقی ربط کا ہونا لازمی ہے۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے شمس الرحمن فاروقی کے اس قول پر بھی غور کرتے چلیں۔ وہ اپنی کتاب افسانے کی حمایت میں ''پلاٹ کا قصہ'' عنوان کے تحت ارسطوئی پلاٹ کے نکات کا ذکر کرنے کے بعد لکھتے ہیں کہ:

> ''ارسطو کے خیالات کا ایک اہم نتیجہ یہ ہے کہ چوں کہ افسانے کے لیے پلاٹ ضروری ہے اور پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی ایسی ترتیب جن میں آپس میں آغاز، وسط اور انجام کا رشتہ ہو اور اس ترتیب میں ایک تعمیری ربط ہو لہٰذا افسانہ قائم ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں بیان کردہ واقعات میں علت ومعلول (cause and effect) کا رشتہ ہو۔''۸؎

مذکورہ بالا تحریر میں صرف ایک جملہ ''لہٰذا افسانہ قائم ہونے کے لیے ضروری ہے'' ارسطو کے پلاٹ کی تعریف سے خارج ہے۔ پلاٹ کے ارسطوئی تصور میں کہیں بھی یہ ذکر نہیں ملتا کہ المیہ قائم ہونے کے لیے واقعات میں صرف علت ومعلول کا ہونا ضروری ہے۔ یہ تصور ایسے ہی ہے جیسے پلاٹ = افسانہ یا پلاٹ = المیہ۔ بلکہ ارسطو یہ کہتا ہے کہ پلاٹ یعنی واقعات کی ترتیب میں علت ومعلول کا التزام ضروری ہے۔ یہ بھی المیہ کے دوسرے اجزا کی طرح ہی ایک اہم عنصر ہے۔ جیسا کہ خود ارسطو کی تحریر کا یہ حصہ دیکھیں جس کا ذکر گذشتہ صفحات میں بھی آچکا ہے۔ ''المیہ محض کسی مکمل عمل کی نمائندگی نہیں۔ بلکہ اس عمل میں ایسے بہت سے واقعات ہوتے ہیں جس سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں۔ ایسا تاثر اس وقت بہترین طریقے سے پیدا ہوتا ہے جب واقعات اچانک رونما ہوں اور ان میں علت ومعلول کا رشتہ ہو۔''۹؎

یعنی یہ کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ تو صرف واقعات کو ایک وحدت میں ڈھالتا ہے۔ اور ارسطو کے مطابق المیہ تو اپنے مختلف اجزاء کی تجسیم کے بعد ہی مکمل ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے افسانہ قائم ہوا یا نہیں یہ افسانوی متن کی تعمیر کے بعد ہی معلوم ہوتا ہے اور اسے قائم کرنے میں افسانے کے تمام عناصر مل کر کام کرتے ہیں۔

واقعہ اساس اصناف (المیہ) میں پلاٹ کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے اسی لیے ارسطو نے یہ نتیجہ نکالا کہ شاعر یا تخلیق کار کو پلاٹ کا خلاّق ہونا چاہیے۔ بالکل اسی طرح کہ ہر تخلیق کار کے یہاں موضوع، واقعہ، کردار، زمان ومکان یکساں تو ہو سکتے ہیں لیکن ان کی فنکارانہ ترتیب اور پیش کش انہیں ایک دوسرے سے ممتاز ومنفرد بناتی ہے۔

○

بیانیہ متون کی تفہیم وتجزیہ میں پلاٹ کا جو نیا تصور سامنے آیا وہ روسی ہیئت پسندوں کی عطا ہے۔ روسی ہیئت پسند نقاد بورس توماشیوسکی (Boris tomasheovisky) نے بیانیہ کے خامِ مواد کو Fabula اور بیانیہ متن کو Syuzet کا نام دیا ہے۔ یعنی واقعات کا وہ ماخوذ مجموعہ جو کسی منتخب متن کی تشکیل میں استعمال کیا جاتا ہے Fabula کہلاتا ہے اور مکمل بیانیہ متن Syuzet کہلاتا ہے۔

بیانیہ کے تجزیہ میں روسی ہیئت پسندوں کا مرکزی تصور Fabula (بیانیہ متن کا خامِ مواد) اور متنِ افسانہ (syuzet) ہی رہا ہے۔ اس تصور کو بورس توماشیوسکی سے پہلے بھی دوسرے نظریہ سازوں نے اسے آگے بڑھایا ہے۔ وکٹر شکلوسکی نے کہانی اور متنِ افسانہ کے درمیان فرق کی وضاحت کی ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

> "The idea of Plot[siuzhet] is too often confused with the description of events-- with what I propose provisionally to call the story[fabula]. The story is, infact, only material for plot formulation." ۱۱؎

شکلوسکی کا مزید یہ بیان جس میں وہ صاف طور سے کہہ رہا ہے کہ syuzetایک تعمیر ہے جو واقعات، کردار اور وقت کی ترتیب کو پیش کرتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ کریں:

"A distinction between the "events in the work and "the siuzhet"in the work. siuzhet is not the event that takes place in the short story or novel. Siuzhet is a construction which, having resource to event charachters, and settings compressing time or transposing it, creats as a tesult a certain perceptible phenomenon. which is experienced the way the author wishes us to experience it."۱۲

شکلوسکی کے ان دونوں بیانات سے صاف ظاہر ہے کہ وہ Fabulaاور syuzetمیں فرق کر رہا ہے۔ لیکن اگر دیکھا جائے تو یہ بھی کسی حد تک ارسطو کے پلاٹ کی ہی طرح ہے۔

تو ماشیوسکی کی تعریف تقریباً ویسی ہی معلوم پڑتی ہے جو ہمیں شکلوسکی کے یہاں نظر آتی ہے۔ لیکن تو ماشیوسکی کے یہاں ہمیں واقعات کی زمانی ترتیب کے تبدیل ہونے کا حوالہ بھی ملتا ہے جو کہ ارسطوئی پلاٹ کے تصور سے مختلف ہے اور Fabula و Syuzet کے درمیان واضح فرق کرتا ہے۔

"Plot is distinct form story. Both include the same event but in the plot the events are arranged and connected according to the orderly sequence in which they were presented in the work. (Tomashevski: Thematic: 67)۱۳

مذکورہ اقتباس سے دو باتیں صاف ہیں:

۱۔ دونوں کی تشکیل یکساں واقعات کے مجموعوں سے ہوتی ہے۔

۲۔ لیکن پلاٹ میں واقعات کی ترتیب اس کی پیشکش کے مطابق ہوتی ہے۔

یعنی بیانیہ میں واقعات کی وہ ترتیب قائم نہیں رہتی جو fabula میں رہتی ہے۔ یعنی یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلی چیز جو دونوں میں فرق کرتی ہے وہ واقعات کی زمانی ترتیب ہے۔ اگر ہم تو ماشیوسکی کی یکساں واقعات والی بات تسلیم کرتے ہیں تو یہ

تصور بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ fabula سے آگاہی ہمیں بیانیہ متن کی قرأت کے دوران ہی ہوتی ہے۔

داستان کی شعریات پر گفتگو کرتے ہوئے فاروقی نے Fabula اور Suizhet پر عمدہ گفتگو کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''جب ہم کوئی ایسی تحریر کا مطالعہ کرتے ہیں جس میں کوئی واقعہ بیان ہوا ہے تو ہم دو چیزوں کا مطالعہ کرتے ہیں ایک تو وہ واقعات جنھیں اس بیانیہ میں درج کیا گیا ہے۔ اور دوسری وہ تحریر یا بیانیہ متن یا بیانیہ کلام (narrative discourse) ہے جس کے ذریعہ ہمیں اس بیانیہ میں درج واقعات سے واقفیت حاصل ہوتی ہے۔ یعنی وہ واقعات جو بیان کیے گئے اور وہ وسیلہ (یعنی زبان/متن) جس کے ذریعہ وہ حالات وکوائف بیان کئے گئے ایک ہی شے نہیں ہیں۔''۱۴؎

گویا فاروقی بیانیہ متن اور ان واقعات میں جو بیانیہ متن کی تشکیل میں خامِ مواد کا کام کرتے ہیں فرق کر رہے ہیں۔ اور اس کا جواز وہ یہ پیش کرتے ہیں کہ ''بیان کی دنیا میں داخل ہو کر واقعات کی نوعیت کچھ نہ کچھ بدل جاتی ہے کیوں کہ اب وہ ان الفاظ کے محکوم ہیں جن کے ذریعہ ان کو منظرِ عام پر لایا جائے گا۔''۱۵؎

فاروقی اصل واقعے اور بیان کردہ واقعے میں فرق کر رہے ہیں۔ اگر اسے اس طرح کہیں کہ اصل شے اور اس شے کا بیان دونوں ایک چیز نہیں ہیں تو غلط نہ ہوگا۔ اس کی مثال میں فاروقی نے جلتی ہوئی الاؤ میں ہاتھ ڈالنے کا واقعہ بیان کیا ہے کہ آگ میں ہاتھ جلنے کے وقت جو محسوسات ہمارے ہوتے ہیں ان کا اظہار الفاظ کے ذریعہ ہو تو گویا ہم ان الفاظ سے دو چار ہو رہے ہیں۔ اصل واقعے سے نہیں اور دوسری تفصیلات کا صرف وہ حصہ اظہار میں آتا ہے جسے ہم ادائے مطلب کے لیے کافی سمجھتے ہیں۔

اس بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ کسی بھی بیانیہ میں ہم بیانِ واقعات سے دو چار ہوتے ہیں جس ترتیب سے دو چار ہوتے ہیں اور جس نقطۂ نظر یا زاویے سے ان واقعات کو دیکھتے ہیں ان میں (Syuzet) اور ان واقعات میں جو اس بیانیہ متن کا خامِ مواد (fabula) ہیں ایک امتیاز قائم ہو جاتا ہے۔

بیانیہ متن (Syuzet) اور فیبو لا (fabula) کے مابین امتیاز کی تفہیم کے لیے ان دونوں کے درمیان تفاعل کا مزید مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ اگر ''واقعات کے مجموعوں کو مفرد اکائیوں کی شکل میں تبدیل کر لیں۔ مثلاً ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، اور اب یہ مان لیں کہ ایک بیانیہ نگار نے ان واقعات کو جو مفرد اکائیوں کی شکل میں ہمارے سامنے ہیں، منقلب تکنیک میں مرتب کیا ہے۔''۱۶؎ مثلاً ایک بیانیہ متن ہمارے سامنے ہے جس میں واقعات کی ترتیب ۹۔ ۸۔ ۷۔ ۶۔ ۵۔ ۴۔ ۳۔ ۲۔ ۱، ہے یعنی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اختتام پہلے بیان ہوا اور آغاز بیانیہ متن کے بالکل آخر میں آیا ہے۔ لیکن جب قاری اس طرح مرتب کئے گئے متن کا مطالعہ کرتا ہے تو قرأت مکمل ہونے کے بعد ہی واقعات کی فطری ترتیب اس کے ذہن میں مرتب ہو جاتی ہے۔ جیسے کہ وہ اصل میں وقوع پذیر ہوئے تھے۔ جیسا کہ ذکر آیا کہ بیان کئے گئے واقعے اور اصل واقعے میں ایک فرق قائم ہوتا

ہے۔اس سے یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ ایک ہی بیانیہ متن میں بیان کی دو سطحیں موجود ہیں۔ایک سطح واقعات کے فطری وقوع پذیر ہونے کی اور ایک سطح ان کے بیان کی ترتیب کی ہے۔پہلی سطح کو fabula (بیانیہ متن کا خامِ مواد/کلام مطلق/کہانی) اور دوسری سطح کو Syuzet (بیانیہ متن) کہتے ہیں۔

مذکورہ بالا پیراگراف میں دو تین باتیں بہت اہم ہیں۔

۱۔ بیانیہ متن کی تشکیل کئی طریقوں سے کی جاسکتی ہے۔یعنی بیانیہ متن میں واقعات کی ترتیب ایک تو وہ ہوسکتی ہے جو کہ فطری ہے اور دوسری ترتیب وہ ہوسکتی ہے جس کی طرف اوپر مفرد اکائیوں کے ذریعہ بتایا گیا ہے۔اس کے علاوہ اور بہت سی شکلیں بن سکتی ہیں۔گویا بیانیہ میں واقعات کا بیان اور ترتیب ایک لچکدار عمل ہے۔

۲۔ بیانیہ کا قاری بیانیہ متن اور بیانیہ متن کے خامِ مواد سے بیک وقت متعارف ہوتا ہے۔گویا fabula اور syuzet ایک دوسرے سے آزاد وجود نہیں رکھتے ہیں۔یعنی syuzet کے ساتھ ہی fabula کی بھی تشکیل ہوتی ہے اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ fabula ایک تجریدی تصور ہے۔

۳۔ Syuzet میں واقعات کی وہی زمانی ترتیب نہیں ہوتی ہے جو fabula میں ہوتی ہے۔کیوں کہ fabula واقعات کے لامتناہی معروضی زمانی (Temporal time) ترتیب کا پابند ہوتا ہے۔

اس گفتگو سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ fabula اور syuzet بیانیہ کی دو بہت حقیقی اور اہم جہتیں ہیں۔لیکن یہ بھی صحیح ہے جیسا کہ اوپر نمبر ۲ کے تحت کہا گیا ہے کہ دونوں الگ ہوتے ہوئے بھی آزاد وجود نہیں رکھتے ہیں۔شکوہ محسن مرزا ان دونوں کے رشتہ کو استبعادی (paradoxical) کہتے ہیں اور اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''نظری سطح پر کہانی، متنِ افسانہ سے پہلے موجود ہوتی ہے۔اور مصنف کے نقطۂ نظر سے متنِ افسانہ (suzet) ان واقعات کی بازگوئی ہے۔جو کہانی (fabula) میں موجود ہیں۔مصنف ان واقعات کو ازسرِنو مرتب کرتا ہے جن میں بعض کو نظرانداز کرتا اور بعض کو زیادہ روشن کرکے پیش کرتا ہے اس عمل میں مصنف لازماً ''واقعات کے تسلسل'' کو ''واقعات کی اکائیوں'' میں توڑتا ہے۔'' جنھیں وہ بیانیہ متن کی مخصوص ہیئت کا لحاظ کرتے ہوئے دوبارہ مرتب کرتا ہے۔یعنی متن افسانہ خیال یا غیر موجود واقعات کے تسلسل سے ازسرِنو تعمیر کیا جاتا ہے۔''۱۷؎

مذکورہ اقتباس سے یہ بالکل صاف ہے کہ منطقی یا فطری طور پر fabula خارجی دنیا یا خیال کی غیر مادّی دنیا میں بیانیہ متن سے پہلے وجود رکھتا ہے۔یعنی کہ بیانیہ متن مرتب کرتے ہوئے واقعات کی تجریدی اور فطری زمانی ترتیب کا حوالہ بھی مسلسل موجود رہتا ہے۔جب یہ تصور کرلیا جاتا ہے کہ fabula بیانیہ متن سے پہلے اپنا وجود رکھتا ہے تو خصوصاً اس نوع کے بیانیہ کی تعمیر جس میں واقعات یا ان واقعات کی زمانی ترتیب عوام کو پہلے سے پتا ہوتی ہے (مثال کے طور پر تاریخی، اساطیری اور سوانحی

بیانیہ)، پیچیدہ معلوم ہوتی ہے۔ یہاں ارسطو کا حوالہ بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''شاعر جس چیز کی نمائندگی کرتا ہے انسانی اعمال ہیں اور اگر حسنِ اتفاق سے اس کا موضوع کوئی تاریخی واقعہ ہو تو بھی وہ شاعر ہی رہتا ہے کیوں کہ کوئی وجہ نہیں کہ بعض اوقات جو درحقیقت پیش آ چکے ہیں، قانون امکان یا قانون احتمال کی رو سے ممکن نہ ہوں اور ان واقعات کی اس صفت کی وجہ سے شاعر ان کا خلاق ہوتا ہے۔''۱۸؎

اگرچہ ارسطو کے اس بیان میں بیانیہ کا وہ تصور نہیں ہے جو روسی ہیئت پسندوں یا وضعیاتی نظریہ سازوں کا ہے۔ لیکن اتنی بات تو بالکل صاف ہے کہ اگرچہ کسی واقعے کا تاریخی یا زمانی تسلسل کسی معاشرے میں عام طور پر پہلے سے مشہور ہو لیکن اس کے باوجود جب وہ واقعہ کسی بیانیہ متن کا حصہ بنتا ہے تو وہ ایک مخصوص مصنف کی منفرد تخلیق تصور کی جائے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک بیانیہ متن ایک تاریخی یا تہذیبی fabula کو ایک منفرد فن پارے میں منقلب کر دیتا ہے۔ جس کی تشکیل/تعمیر کے اپنے مخصوص بنیادی اصول ہیں۔

مثلاً انتظار حسین کے اساطیری بیانیوں کے مطالعہ سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ بیانیہ ساز بیانیہ متن میں اساطیر کی مدد سے کردار کے تاریخی شعور یا اس کے ذاتی حالات وکوائف کا بیان کرتا ہے۔ یہ بیان بالکل معاصر اور ذاتی بھی ہوسکتا ہے لیکن ایسا اسی صورت میں ممکن ہوگا جب بیانیہ ساز موضوع کے اعتبار سے بیانیہ متن میں واقعات کو مخصوص زاوئے نظر سے ترتیب دے۔ اس سے یہ نقطہ بھی روشن ہوتا ہے ''کہ بیانیہ متن میں واقعات کی ترتیب دراصل معنی کی تقلیب کا عمل ہے۔''۱۹؎

جیسا کہ پہلے ذکر آ چکا ہے کہ fabula اور syuzet میں رشتہ استبعادی ہوتا ہے یعنی fabula بیانیہ سے پہلے وجود رکھتا ہے اور بیانیہ متن ان واقعات کی بازگوئی ہے جو fabula میں موجود ہیں۔ لیکن جب قاری کسی بیانیہ متن کا مطالعہ کرتا ہے تو بیک وقت وہ بیانیہ متن اور fabula سے متعارف ہوتا ہے یعنی قرأت کے دوران ہی بیانیہ متن سے fabula نمو کرتا ہے اور جب وہ ان دونوں کو ایک دوسرے کے مدِّ مقابل رکھتا ہے تو بیانیہ متن اور fabula کے درمیان امتیاز قائم ہوتا ہے۔ گویا دونوں میں ایک تقابل کا رشتہ ہے جسے ہم بیانیہ متن اور fabula کا جدلیاتی رشتہ کہہ سکتے ہیں۔ ان دونوں کے مابین اسی جدلیاتی رشتے کے تجزیہ سے واقعہ سازی، زمانی ترتیب سازی، زاویۂ نظر اور سبب و نتیجے کے رشتے کی تشکیل کے مراحل و ماخذ حاصل ہوتے ہیں۔ جن کی مدد سے fabula اور syuzet کے مطالعے کو بیانیہ متن کا بنیادی وسیلہ بنایا جا سکتا ہے۔

روسی ہیئت پسند نظریہ سازوں کے بعد وضعیاتی اور بیانیات کے نظریہ سازوں نے fabula اور syuzet کا تجزیہ زبان کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ ژرار ژنیت نے بیانیہ میں درج کردہ واقعات کو مدلول (Signified) اور بیانیہ متن یا کلام کو دال (Signifier) میں تبدیل کر کے fabula اور syuzet کا مطالعہ کیا ہے اور چوں کہ دال کے بغیر مدلول کا کوئی وجود نہیں اس طرح بیانیہ متن میں دونوں کے گہرے جدلیاتی رشتے کی وضاحت زبان کے حوالے سے پیش کی ہے۔

ژرار ژینت کے علاوہ رولاں بارتھ اور میکے بال نے بیانیہ عناصر کے مباحث کو اس کی انتہا تک پہنچا دیا ہے۔

حوالہ جات حواشی:

۱۔ شعریات از ارسطو، مترجم شمس الرحمٰن فاروقی، ۱۹۹۸ء، باب ۸، ص:۱۷

۲۔ ایضاً، باب ۶، ص:۶۵

۳۔ ایضاً، باب ۷، ص:۶۹

۴۔ ایضاً، باب ۸، ص:۷۲۔۷۱

۵۔ ایضاً، باب ۸، ص:۷۲

۶۔ ایضاً باب ، ص:۷۵

۷۔ ایضاً، باب، ص:۷۶

۸۔ شمس الرحمن فاروقی: افسانے کی حمایت میں، ص: ۶۳

۹۔ شعریات، ص:۷۵

۱۰۔ ایضاً، ص:۷۴۔۵۷

۱۱۔ Viktor Shkloviski,"Sterne's Tristram Shandy:Stylistic Commentry"57. بحوالہ Narrative Theory by Jose Angel Garcia Landa, University of Zaragoza,1990(Online edition 2005)

۱۲۔ Viktor Shkloviski, La cuerda del arco: sobre la disimilitude de lo simil 84. بحوالہ Narrative Theory by Jose Angel Garcia Landa, University of Zaragoza,1990(Online edition 2005)

۱۳۔ Tomashevski: Thematic: 67 بحوالہ Narrative Theory by Jose Angel Garcia Landa, University of Zaragoza,1990(Online edition 2005)

۱۴۔ شمس الرحمن فاروقی: شاعری ساحری صاحب قرانی، ص:۴۵

۱۵۔ ایضاً، ص:۴۵

۱۶۔ کہانی اور متنِ افسانہ: تصور اور مسائل مشمولہ مجلہ تنقید، ۲۰۱۱ء شمارہ، ص:۱۸۵

۱۷۔ ایضاً، ص:۱۸۶۔۱۸۷

۱۸۔ شعریات از ارسطو، مترجم: شمس الرحمن فاروقی، ص:۷۵

۱۹۔ کہانی اور متنِ افسانہ: تصور اور مسائل مشمولہ مجلہ تنقید، ۲۰۱۱ء شمارہ، ص:۱۸۸

پروفیسر فخر عالم اعظمی
سابق صدر شعبہ اردو
خواجہ معین الدین چشتی لینگویج یونیورسٹی، لکھنؤ
fakhrealam@kmclu.ac.in
9621656726

تشنہ کی پیاس

جہانِ اردو غزل میں میرؔ میر، غالبؔ غالب اور اقبالؔ بلند اقبال ہیں یعنی یہ با کمال اسم بہ مسمیٰ ہیں، ظاہر ہے تشنہ اعظمی کو ان کی صف میں تو کھڑا نہیں کیا جا سکتا ہے تاہم اسم بہ مسمیٰ ہونے کے زاویہ سے تشنہ اعظمی کی شاعری کو پپڑائے ہوئے ہونٹوں کی شاعری ضرور کہا جا سکتا ہے۔ ان کی پیاس ایسی نہیں ہے جو پانی سے محروم ہے بلکہ ان کی شاعرانہ تشنگی کے سامنے فکر و تخیل کے سمندر قطرہ بن جاتے ہیں۔ قطرہ کہنے کو تو پانی ہے لیکن اس میں پیاس بجھانے سے زیادہ پیاس بھڑکا کا ہنر ہے۔ تشنہ کی تخلیقی صلاحیت آمد و تولد کے بعد مزید درد کا شکار ہو جاتی ہے۔ ان کی فکر، وقت کا وہ دھارا ہے جس کی قسمت میں اضطراب ہی اضطراب ہے۔ اس اضطراب نے تخلیقی کینوس کی وسعتوں کو اتنا بڑھا دیا ہے کہ حال، ماضی اور مستقبل ان کی تخلیقی بصیرتوں کے حصار میں اسیر نظر آتے ہیں۔

شاعری جمالیاتی سرگرمی ہے۔ اس سرگرمی کا آغاز طبعی موزونیت سے ہوتا ہے۔ فکر کو موزوں کرنا اصطلاحی طور پر شعر تو کہلاتا ہے تاہم فن کی دنیا میں اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں ہوتی۔ حالانکہ موزوں طبع ہونا بھی کوئی معمولی بات نہیں ہے مگر اس کی اہمیت غیر موزوں طبع لوگوں میں ہو سکتی، فن کاروں کی انجمن میں مصرعوں کی چقماق سے روشنی نہیں ہوتی۔

عقل و تخیل یوں تو متوازی نظر آتے ہیں تاہم اپنے نقطۂ کمال پر معانقائی رنگ میں بغل گیر ہوتے ہیں۔ سائنسی ایجادات ہوں یا فنون لطیفہ کے شہ پارے، تعقل و تخیل کی سطح پر شیر و شکر ہوتی ہیں۔ عقل کا منتہا Idea ہے اور تخیل کا Image۔ سائنسی ایجادات میں تصور کو اور فنون لطیفہ میں تصویر کو اولیت حاصل ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ کی یہ تصویریں پرانی تصویروں کی نہ نقل ہوتی ہیں اور نہ پرانی تصویروں میں رد و بدل کا نتیجہ بلکہ موجودہ ذہنی مواد کی نئی تصویریں ہوتی ہیں۔ ان تصویروں کا جمال اس بات میں مضمر ہے کہ اس میں تضاد یک رنگی سے سرشار، ناہمواری مسطحگی سے ہموار، بے توازنی توازن و تناسب میں غرقاب، بے جان گویائی سے متصف اور روح غیب کو شہود میں ڈھالنے کو بے قرار نظر آتی ہے۔ جمال کی اس کیفیت

میں بڑے شعراء کثرت سے رہتے ہیں اور عام شعراء اکثر یا کبھی کبھی اس حال میں نظر آتے ہیں۔تشنہ اعظمی کی شاعری کے جمالیاتی پیکر کبھی کبھی سے تو زیادہ اور گھڑی گھڑی سے کم ہیں لہٰذا ان کی شعری شخصیت کو دونوں کیفیتوں کے بین بین رکھا جا سکتا ہے۔

مجموعہ کے نام پر نظر کیجیے "، تاروں جاگتے رہنا' شاعر کا تخیل تاروں سے ہم کلام ہے۔شب سونے کے لئے ہے،تاروں کا آرام اس وقت ممکن ہے جب اس سے زیادہ نور موجود ہو۔جانداروں کی نیند سے تارے دھوکا نہ کھا جائیں اس کی فکر شعری تخیل کو ہے۔مجموعہ کا نام بھی اپنی جمالیاتی شان رکھتا ہے۔اسم عمارت کا دروازہ ہوتا ہے جو خارج سے باطن کے دیدار کراتا ہے۔

کہیں کہیں پر تشنہ کا تخیل میر و غالب کی بارگاہ میں مجرائی ہوتا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اس منزل پر تشنہؔ بزرگوں کی خاک پا سے سامری کا کام لیتے ہیں بس فرق اتنا ہے کہ ان کی سامریت ضلال کی جا پر ہدایت کو فوقیت دیتی ہے۔

کل نہ آنے میں ایک یاں تیرے
آج سوسوطرف گمان گیا

میرؔ نے سوسوطرف گمان جانے کی بات کہی ہے۔یہاں سے تشنہؔ نے لاشعوری طور پر خاک اٹھائی ہے۔کہتے ہیں:

اصلیت جب بھی ہم سے چھپائی گئی
بات سو سو طرح سے بنائی گئی

تشنہ غالب کے حضور میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

تشنہؔ کہتے ہیں:

دیکھ کر ظالموں کی آزادی
دل نہ کہہ دے خدا نہیں باقی

یہاں تشنہؔ رولاں بارت کے قریب بھی پہنچ گئے ہیں جس نے خدا کی موت کا اعلان کر دیا ہے مگر ان کے یہاں ایک احتیاط ہے رولاں بارت نے تعقل کو اساس بنایا ہے اور تشنہؔ دل کو مرکز میں رکھتے ہیں۔اس سے تشنہ کا مابعد جدیدیت کے رجحانات سے متاثر ہونا سامنے آتا ہے۔دور جدید کے رجحانات سے ان کا رشتہ تقلیدی نہیں ہے اکتسابی ہے اور وہ تنقیدی بصیرت کے غربال میں چھان کر بھونسی کو پہلے الگ کر دیتے ہیں۔

تشنہؔ کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے۔ان کا یہ جوہر سہل ممتنع میں نکھر کر آئینہ ہوتا ہے۔محاروں کے استعمال میں وہ شدت پسند معلوم ہوتے ہیں کہیں کہیں تو انھوں نے ایسے محاورے باندھ دیئے ہیں جس کی قیمت انھوں نے جمالیاتی حسن سے ادا کی ہے۔ایسا نہیں ہے کہ مجموعہ اپنی خوبیوں میں فرشتہ صفت ہو،آدم کی آدمیت اور جنت میں لغزش کے نقوش بھی اس میں موجود ہیں۔ایک آدھ مقام پر لفظ کے سوقیانہ تلفظ سے خود ان کے ہاتھوں موزونیت شکار ہوگئی ہے۔عوام کی پیروی میں تذکیر وتانیث کے میدان میں بھی ایک آدھ ٹھوکر لگ گئی ہے۔ان کے یہاں فارسی زبان کیالفاظ کے اصلی حروف ☓☓ ی،ے ☓☓ گرائے گئی ہیں اس معاملہ کو اجتہاد کے خانے میں رکھ کر اہل علم کے ردو قبول پر چھوڑ دینا ہی مناسب ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہنا حق بجانب ہے کہ تشنہؔ کا مجموعہ کلام خزینہ ادب میں ایک اضافہ ہے،اس سے تخلیقی نگاہوں کو نئی روشنی ملے گی اور وہیں ناقدوں کے اخلاص سے خود تشنہؔ کے لئے آسمانوں کی راہیں مزید روشن ہوں گی۔

☆☆☆

صدام حسین قاسمی
ریسرچ اسکالر

صاحبِ حرفِ ہنر رفیق احمد رفیقؔ بیکانیری

رفیق احمد رفیق بیکانیری کی ولادت 28 فروری 1933ء کو شہر بیکانیر میں ہوئی[1]۔ آپ ایک مزدور گھرانہ میں پیدا ہوئے جہاں آپ نے حق گوئی و بے باکی کے زیر سایہ پرورش پائی جو بعد میں آپکی بھی خصوصیت رہی جس کا سمجھنا اور محسوس کرنا آپکے کلام سے ظاہر و باہر ہے جو آپ میں اپنے ہم عصر شعراء و ادباء کے مقابل قدرے مضاف وممتاز ہے آپ کی شانِ امتیاز جہاں بے باک اور بلند بانگ ومترنم ہونا ہے وہیں آپ کی خصوصیت کم گو مگر خوب گو کی بھی ہے جو آپ کے موجود محض ایک کلام حرفِ ہنر سے عیاں ہے آپ بیکانیر میں ہی پلے بڑھے یہیں محنت مزدوری کر کے اپنے اہل خانہ کی ضروریات کا خیال رکھتے چونکہ آپ کا تعلق ایسے محلہ سے تھا جہاں ایک وقت شہر بیکانیر کے حلقہ ادب کی آماجگاہ و ادباء کی نشستوں کا ٹھکانہ تھا لہٰذا آپ کو استفادہ کے مواقع میسر ہوئے اور اسی محلہ میں مقیم بیکانیر کے مشہور شاعر جناب مستانؔ بیکانیری، اور قاضی امین الدین عثمانی سے آپ نے شرف تلمذ کیا[2]۔ آپکی شاعری میں جناب مستان بیکانیری کا رنگ غالب ہے جیسے عام فہم الفاظ کی کثرت، سادگی، بے باکی، حقائق، ظلم و جبر کی نشاندہی، حق گوئی، صاف گوئی، کمزوروں کی حمایت، مظلوموں کی طرفداری، منصفانہ مزاج کی پسندیدگی، ناانصافی کا دردوالم، برائی کا کرب، فسادات سے نفرت، الفت ومحبت کا اظہار، پیار و ہمدردی و غمخواری اور وطن سے محبت کے نغمات، مودت بین المذاہب و قومی یکجہتی یہ تمام اوصاف حمیدہ آپ کے مختصر کلام میں نظر آئینگے غرضیکہ آپ اپنے کلام سے ایک ایسے معاشرہ کی تشکیل کے خواہشمند وطلبگار تھے کہ جو انسان کو انسان کا درجہ دے جو کسی ایسی شئی کو وجہِ ترجیح نہ بنائے جسے خلاق ازل و ابد نے وجہِ ترجیح نہ بنایا ہو وہ ایسا معاشرہ دیکھنا اور جینا چاہتے تھے جس میں ہر شخص کو اپنا حصہ وحق ملے جو دنیا میں وجود کے سبب اسے دیا جانا چاہئے وہ امیر شہر کو بھی انسان سے بڑھ کر نہیں دیکھنا چاہتے اور گرفتار غربت کو بھی انسان سے کمتر نہیں نظر کرتے۔ وہ سنسد میں کرسی پر تشریف فرما اعلی عہدے داران کو بھی انسان کا درجہ دیکر اس سے انصاف کے طلبگار ہے اور شہر کنارے جھگی جھونپڑیوں میں گزر بسر کرنے والوں کو بھی انسان کا درجہ دیکر اسے دئے جانے والے بنیادی حقوق کے خواہشمند ہے وہ ایوان میں تخت وتاج پر براجمان اور وہاں ناز ونعم سے پرورش یافتہ اولادِ شاہان کو انسان کا ہی مقام دیتے ہوئے ان انعاماتِ پروردگار میں ان کا بھی حصہ گردانتے ہیں جو بے گھر، بے سبب خانہ بدوش اطراف و اکناف شہر کہیں اپنے شب و روز کاٹتے ہیں غرضیکہ وہ سماج کی بے راہ روی سے نہایت اکتاہٹ، پریشان حالی کا اپنے کلام میں اظہار کرتے ہیں اور اپنے ہم خیال کی تعریف بھی کرتے ہیں جو کچھ لوگ ایسے معاشرہ کی

تشکیل میں انکے ہم قدم ہیں۔ (۱)

آپ نے اپنے کلام کو ادب اور پیغام دونوں کا مقام دیا ہے آپنے شاعری سے دونوں کام لئے ہیں ہاں مگر موازنہ کیا جائے تو پیغام کی کثرت ہوگی اور ادب کا حصہ قدرے مختلف ہوگا الغرض یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ آپ ان جدید دور کے شعراء میں تھے جو ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے حسین امتزاج کو پیش کرتے ہیں کہ ادب کے حسن ومعیار کو باقی رکھتے ہوئے زندگی کی حقیقتوں کو اجاگر کرتے اور روئے کار لاتے ہیں آپ چونکہ ترقی پسند تحریک کے دورِعروج میں جی رہے تھے اور کم عمری میں ادب کی محافل دستیاب تھی۔آپ پر توصیفی کلمات لکھنے والوں میں ڈاکٹر نثار راہی رکن مجلس عاملہ راجستھان اردو اکادمی، جے پور، جناب منور حسین ساغر صدیقی، احمد علی خان منصور چوروی بنیادگزار رکن راجستھان اردو اکادمی جے پور، شمیم بیکانیری جانشین مستان بیکانیری، ڈاکٹر محمد حسین رکن مجلس عاملہ راجستھان اردو اکادمی، جے پوران حضرات نے آپکے کلام بنام 'حرفِ ہنر' میں جناب رفیق احمد رفیق پر اپنے کلمات لکھے ہیں جسے آپ کے بیٹے شاعر وادیب جناب ذاکر ادیبؔ صاحب نے راجستھان اردو اکادمی، جے پور کے مالی تعاون سے ۲۰۱۳ میں ۱۲۸ صفحات پر مشتمل مجموعہ کلام بنام 'حرفِ ہنر' مرتب کر کے شائع کروائی علاوہ ازیں عزیز آزادؔ صاحب نے اپنی کتاب 'تذکرہ شعرائے بیکانیر' میں آپکا تذکرہ بھی کیا ہے ۳؎ اور موجودہ دور کے اردو ادیب وشاعر جناب ڈاکٹر ضیاء الحسن ضیاءؔ قادری صاحب نے بھی اپنے پی ایچ ڈی مقالہ بنام ''مارواڑ میں اردو'' میں آپ کے مختصر سوانح قلمبند کئے ہیں ۴؎

آپ کے حالات کا تذکرہ کرتے ہوئے سبھی نے آپکی حق گوئی وبے باکی کا ذکر کیا ہے اور میں نے اپنے اس مضمون میں بھی آپ کے کلام کی کئی خوبیوں واوصاف حمیدہ کو مذکورہ بالا سطور میں نقل کیا ہے لہاذا اب انکے کلام پر تجزیہ کرتے ہیں جس میں یہ اوصاف سموئے ہوئے ہے آپ کا بے باکانہ انداز ان اشعار میں ملاحظہ ہو:

امیر شہر تمہاری زباں نہ سمجھے گا
تمہارے دل سے یہ اٹھتا ہوا دھواں بولا

کہ دیں گے صاف بات کبھی منہ پہ آپ کے
کھاتے نہیں ہیں ہم بھی کسی کا دیا ہوا

حق گوئی ان اوصاف حمیدہ میں سے ہے جس کی تعلیم ہر نیک انسان کی سرشت میں شامل ہے اور کذب بیانی کو ہر فطرت انسانی میں برائی بتایا گیا لیکن کمیاب لوگ ہیں جو حق گفتن وشنیدن پر عمل پیرا ہے آپ اس سرشت انسانی کے نمونہ تھے جنہوں نے حق بولنے وسننے کا عملی جامہ پہنا تھا۔شعر رقم کرتے ہیں کہ:(۲)

بندشیں پھر حق بیانی پر لگانے کے لئے
اک جہاں آمادہ ہے ہم کو مٹانے کے لئے

کون کہتا ہے زمانے میں کھری بات رفیقؔ
حوصلہ چاہیے اظہار حقیقت کے لئے

اسی طرح آپ نے مفلسی وتنگ دستی کو فی زمانہ جرم تصور کرنے والوں کے چہروں سے نقاب ہٹایا اور تنگ دستی کو فی زمانا ناقابل جرم شئے قرار دینے کو اپنے اشعار میں پیش کیا ولی دکنی کے طرز پر اشعار کہے اور یہ اشعار ایسے ہیں جنہیں ہر زمانہ میں زندہ وجاوید کہا جاسکتا ہے جو آپکے کلام میں اخص ہے رقمطراز ہیں:

جنس وفا و مہر و محبت کا دوستو
ہوتا ہے آج کون خریدار دیکھنا

وہ وقت ہے قریب کہ منصف کے روبرو
ٹھہرے گی جرم جرأتِ گفتار دیکھنا

قربانیوں کے واسطے تیار ہیں رفیقؔ
ہم چاہتے ہیں قوم کو بیدار دیکھنا

دل کی آرزو مٹی میں ملا دیتی ہے
تنگ دستی ہمیں جینے کی سزا دیتی ہے

ظلم وجور پر آپ ہمیشہ پشیماں رہے ظالم کے لئے پیغام خیر بھرے الفاظ میں اپنے اشعار قلمبند کئے جو ظالمین و جابرین کے لئے احساس ندامت، مقام عبرت ونصیحت لئے ہوئے ہیں اور یوں وہ اشعار اپنے ہر زمانہ میں جلا پائے ہوئے ہیں

کہ(۳)

ڈبو دے گا سفینے ظالموں کے
ابھی دریا میں طغیانی بہت ہے

زباں پابند ہے ہر آدمی کی
قلم پر بھی نگہبانی بہت ہے

تو جرعہ کش ہے کس کے میکدے کا
تیرے چہرے پہ تابانی بہت ہے

رفیقؔ اک روز ہو جائیں گے دھندلے
جن ائینوں میں حیرانی بہت ہے

جس شہر سے آپ وابستہ رہے جہاں پلے بڑھے جہاں شب و روز گزارے جہاں آپ نے اپنے چھوٹوں، بڑوں، منجلوں کو دیکھا اپنا وقت اور قلم صرف کیا اپنی جوانی وادھیڑ عمر بسر کی وہاں ہر کس وناکس سے ہم کلام ومحو گفتگو ہوئے انہیں سے آپ نے امید و یاس لگائی لیکن جب کوئی اس رنگ برنگی دنیا میں جہاں سب ٹھکانے ایک سے ہیں ہر شہر میں بسنے والوں کی خصلت وعادت ایک سی ہے تو یہ پیغام اور یہ اشعار سبھی پر صادق آتے ہیں ماسوا چند ایسی شخصیات پر جو جینا جانتے ہیں جو اپنے اور پرائے کے حق کا ملحوظ خاطر رکھتے ہیں جو اپنی زندگی اور مابعد زندگی میں خوف خدا رکھتے ہیں اشعار رقم کرتے ہیں کہ:

اردو کے فروغ کے لیے
اردو رسم الخط
کا استعمال کریں۔

یہ کیسا شہر میں منظر دکھائی دیتا ہے
بہ اوج دار ہر اک سر دکھائی دیتا ہے

وہ جس کے ہاتھ میں پتھر دکھائی دیتا ہے
اسے تو صرف مرا سر دکھائی دیتا ہے

(۴)

کمی نہیں ہے یہاں زخم دینے والوں کی
ہر ایک ہاتھ میں خنجر دکھائی دیتا ہے

رفیقؔ شہر کی ساری فضا ہے گرد آلود
ہر آئنہ جو مکدر دکھائی دیتا ہے

یوں تو ہر شخص اپنے آبائی وطن کی سرزمیں سے والہانہ لگاؤ والفت رکھتا ہے تاہم پیرایۂ اظہار میں ڈھالنے کے لئے ہر کس وناکس کی بساط نہیں ہوتی مگر چند صاحب ادراک وفن نے اسے بھی اپنے الفاظ کا جامہ پہنایا اور اپنی مافی ضمیر کو ادا کیا چنانچہ آپ نے بھی وطن سے محبت کا اظہار اپنے انداز سخن میں کیا جو قابل داد ہے:

آنکھ کی ٹھنڈک ہے خاکِ ہند میرے لئے
اِس کی الفت ہے سکونِ جان و تن میرے لئے

رہتی دنیا تک رہے گا لب پہ یہ نعرہ رفیقؔ
میں وطن کے واسطے ہوں اور وطن میرے لئے

جس طریقے سے اہل ظلم وجور کو آنکھ دکھائی اور مقابل میں ڈٹے رہے یہ آپکی حق گوئی وبے باکی کی علامت تھی ہاں مگر رب دوجہاں ومالک کون ومکاں کے سامنے عاجزی وانکساری کا دامن ہاتھ سے نہ جانے دیا بلکہ سراپا عجز ونیازمندانہ طور پر اسکی

حمد وثناوتوصیف بیان کی اوراسکی دی نعمتوں کا شکر بجالائے گویا اس معاملہ میں وہ ایک صوفی مزاج واقع ہوئے یا صوفیانہ طرز تکلم ادا کیااورساتھ ہی اپنی ترقی وکامرانی کے لئے اسکے حضور دعاء گوہیں رقمطراز ہیں:

ناز تیری عطا پہ ہے مجھ کو
ہوں خطا کار سر بسر مولا

(۵)

ناز جس پر کرے جہاں والے
کر عطا مجھ کو وہ ہنر مولا

ہر برے وقت میں مجھے تونے
خوب رکھا ہے معتبر مولا

جو تیری یاد کے ہیں پلکوں پر
رہیں محفوظ وہ گہر مولا

جو ہواؤں سے بات کرتے ہیں
دے ہمیں ایسے بال و پر مولا

بگڑتے حالات پر آپکے چند قطعات لکھے جاتے ہیں جو موجودہ، ماقابل ومابعد کی صورت حال کا نقشہ بتاتے ہیں اور نشان دہی کرتے ہیں اس بات کی سمت کہ تعصب کا جال کتنا پھیلا اور اکڑپن کا حال کہاں تک پہونچ گیا کہ عاجزی وندامت تو درکنار انسان خدا بن بیٹھا اور خدائے وحدہ لاشریک کا باغی بن بیٹھا اور اِسی میں رب کریم سے جڑنے کا وسیلہ یعنی اس سے دعاء سے حالات کے سازگار کی امید جتائی۔شعر:

حالات کچھ اس درجہ گزرنے لگے، سر سے

ہر شخص نکلتا ہے کفن باندھ کے گھر سے

اس دور بلا خیز میں سر جائے تو جائے
دستار نہ گر پائے کسی طور بھی سر سے
ممکن نہیں بیکار چلی جائے دعائیں

(۶)

دیرینہ تعلق ہے دعاؤں کا اثر سے

لٹ جانے کا خدشہ تو بہرحال رہے گا
رہزن بھی تو واقف ہے ہر اِک راہ گزر سے

یاد آئیں نہ کیوں اپنے رفیق ؔ ان کو بتاؤ
جو موسم برسات میں بھی دوٗر ہے گھر سے

آپ نے اردو زبان کے حوالے سے بھی چند قطعات پر طبع آزمائی کی اور خوبتر مصرعے رقم کئے جس میں آپ اردو کے محب ومخلص دیکھے جاسکتے ہیں ناظرین یہ تلخ حقیقت ہے بعض اردو لکھنے، پڑھنے، سمجھنے والے مزید کہا جائے تو بے جانہ ہوگا کہ اردو سے گھر چلانے والوں میں بھی اردو کے ساتھ رواداری اور والہانہ محبت، فروغ اردو کا جذبہ ناپید ہوتا ہے بڑا افسوس ناک مقام ہے آپ ان دغابازوں میں نہیں بلکہ خداران کے گروہ میں شمولیت رکھتے ہیں اشعار مرقوم ہیں:

ایسی اپنی زبان ہو جائے
جو کہیں وہ بیان ہو جائے

ہر طرف اپنے ملک میں مقبول
کاش اردو زبان ہو جائے

یہ آپ کے کلام کا میانہ روی کے ساتھ تجزیہ ہے جو اقم الحروف نے اپنی بساط کے مطابق قلمبند کیا راقم نے اس سے قبل آپ سے پہلے بیکانیر میں اردو کے علمبرداروں پر بھی مضامین قلمبند کئے ہیں مگر چونکہ اس سے قبل ایسی میانہ روی کے ساتھ کسی نے

آپ پر تجزیہ نہیں کیا ہوا بہر حال زہے نصیب یہ کاز میرے حصے آیا اور اس احساس کے ساتھ کہ آج پھر آپ کے کلام کو برسر عام کرنے کی ضرورت ہے جس میں حق گفتنی وشنیدنی مضمر ہو۔مزید وہ وفا شعاری جو آپ کی ذات اور کلام میں پوشیدہ تھی اسے اجاگر کر کے نئی نسل تک ارسال کرنا ہے تا کہ وہ بھی ان صفات کے حامل بنے اردو دانی و بینی کے ساتھ اردو کے محافظ بنے اس روایت و درایت کو لیکر آگے بڑھے۔(۷)

حوالے:

۱۔ حرفِ ہنر مرتب ذاکر ادیبؔ مطبع گلوبل کمپیوٹر رام گنج بازار، جے پور ۲۰۱۳ء صفحہ ۱۱

۲۔ تذکرہ شعرائے بیکانیر مرتب عبدالعزیز آزدؔ ناشر راجستھان اردو اکادمی، جے پور ۲۰۰۰ء صفحہ ۱۱۱

۳۔ تذکرہ شعرائے بیکانیر مرتب عبدالعزیز آزدؔ ناشر راجستھان اردو اکادمی، جے پور ۲۰۰۰ء صفحہ ۱۱۱

۴۔ مارواڑ میں اردو ڈاکٹر ضیاءالحسن قادری گلوبل اردو کمپیوٹر رام گنج بازار جے پور صفحہ ۳۶۱

SADDAM HUSAIN QASMI

Research Scholar

MGSU Bikaner (Raj.)

امتیاز احمد علیمی
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، کلکتہ گرلس کالج، کولاتا
موبائل:8750961043

ناول 'مکان' موضوع اور اسلوب کے آئینے میں

مابعد جدید فکشن نگاروں میں پیغام آفاقی کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔انھوں نے ناول،افسانہ اور شاعری تینوں اصناف پر طبع آزمائی کی اور معاصر تخلیق کاروں میں اپنی الگ شناخت قائم کی۔صنف ناول میں 'مکان 1989،اور پلیتہ 2011،صنف افسانہ میں 'مافیا2002' اور صنف شاعری میں 'درندہ 2001وغیرہ قابل ذکر اور اہم تخلیقات ہیں۔ پیغام آفاقی کے انتقال کے بعد ان کی بیگم رضیہ سلطانہ اور ریسرچ فیلو سلمان عبدالصمد کی کوششوں سے ان کا تیسرا ناول 'دوست' بھی 2018 میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی سے شائع ہوا جس کی ادبی حلقوں میں خاطر خواہ پذیرائی ہو رہی ہے۔لیکن مذکورہ تخلیقات میں انھیں جس صنف نے زیادہ شہرت دلائی اور ادبی حلقوں میں خاصا مقبول ہوئے،وہ صنف ناول ہے۔مگر اس میں بھی ان کو شہرت دوام بخشنے میں جس ناول نے اہم کردار ادا کیا وہ 'مکان' ہے۔یہ ناول ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی سے 1989ء میں چھپا۔یہاں گفتگو کا محور و مرکز یہی ناول ہے۔اسی ناول کے پس منظر اور پیش منظر سے ہم پیغام آفاقی کے افکار ونظریات،فلسفیانہ مباحث،تانیثی ڈسکورس،سماجی وسیاسی سروکار،روایت سے انحراف،عصری حسیت سے مکمل آگاہی کی کوشش کریں گے۔

ہر ناول نگار نے اپنی انفرادی شناخت مستحکم کرنے کے لئے الگ الگ موضوعات کو اپنایا ہے اور ان موضوعات میں اپنی فنی وفکری مہارت کو پیش کر کے زبان و بیان کا جادو دکھایا ہے۔کچھ ناول نگاروں نے شہر اور شہری زندگی کو موضوع بنایا تو کچھ نے کسی خاص طبقے کی زندگی کو۔بعض نے دیہاتی زندگی وہاں کے مسائل،غربت وافلاس کی ناگفتہ بہ صورتحال کی عکاسی کی کوشش کی تو کسی نے محض سیاسی حالات و واقعات کو موضوع بنا کر سیاست دانوں کی قلعی کھولی،کسی نے عوامی زندگی کے اقتصادی اور معاشی مسائل کو موضوع بنا کر مساوات اور عدم مساوات کے مابین فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی تو کسی نے محض تہذیب وثقافت کے عروج وزوال کو موضوع بنا کر اپنی شخصیت کو امر کیا۔کچھ نے اپنے ملک کی مجموعی حیثیت کو سامنے رکھ کر اس کی مکمل تصویر پیش کی۔کسی نے تاریخ اور وقت کو موضوع بنا کر صنف ناول کو آفاقیت بخشی اور عالمی سطح پر اپنی شناخت بنائی۔اس لئے یہ بات بالکل یقینی ہوگئی کہ جو ناول زندگی سے زیادہ قریب ہوگا یا جس میں انسانی جذبات واحساسات،سماجی حالات و واقعات کے ساتھ

تہذیبی وثقافتی صورتحال کی ہو بہوتر جمانی کی گئی ہو وہی ناول زیادہ کامیاب ہوگا۔اس تناظر میں پیغام آفاقی کا یہ ناول کئی اعتبار سے اہم ہے،اول تو یہ کہ اس ناول کو پڑھتے ہوئے کہیں پر یہ محسوس نہیں ہوا کہ اس میں ترقی پسندی والے موضوعات کو برتا گیا ہے۔دوسرا یہ کہ اس میں پریم چند کا آدرش وادی نظام اور قرۃ العین حیدر کے تہذیبی شناخت نامے کی گزر نہیں ہے،تیسرا یہ اس میں جدیدیت کی علامتی و استعاراتی نظام پر فلسفیانہ اساس کی بنیاد نہیں رکھی گئی ہے،چوتھا یہ کہ اس میں تقسیم ہند،فسادات اور ہجرت کے کربناک موضوع کو نہیں برتا گیا ہے اور نہ ہی مذہبی افکار ونظریات کو جگہ دی گئی ہے۔پانچواں یہ کہ اس میں نہ تو کسی آئیڈیل اور آدرش وادی کردار اور نہ ہی زمیندارانہ اور جاگیردارانہ نظام کو موضوع بنایا گیا ہے۔

جب مذکورہ سارے موضوعات نہیں برتے گئے تو ذہن میں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر پیغام آفاقی نے ناول میں کس موضوع کو برتا ہے؟ان تمام موضوعات سے پیغام آفاقی نے انحراف کیوں کیا؟اس انحراف کے پس پشت کون سا فکری نظام کام کر رہا ہے؟لیکن ان تمام سوالوں کے جوابات اسی وقت سے ملنے شروع ہونے لگتے ہیں جب ہم ناول پڑھنا شروع کرتے ہیں۔ناول کو پڑھتے ہوئے پہلا تاثر یہی قائم ہوتا ہے کہ اس ناول کا موضوع مکان اور اس کے مکین کے وجود کی بقا کا مسئلہ ہے۔یہ مسئلہ اکیسویں صدی کے میٹرو پولیٹین سِٹیز (Metropolitan Cities) میں سب سے اہم مسئلہ ہے بالخصوص ان خواتین کے لیے جن کی زندگی میں کوئی مرد آہن نہیں ہوتا۔انھیں صرف اپنا ارضی مکان ہی نہیں بلکہ اپنا جسمانی مکان بھی بچانا پڑتا ہے۔جہاں دونوں مکان پر بلڈر مافیاؤں اور پولیس کی نظر بد جم جائے اور سماج صرف تماشائی بنا رہے تو ایسے میں مشکلیں بڑھ جاتی ہیں۔پیغام آفاقی کا فنی اور فکری کمال یہی ہے کہ انھوں نے اپنی ہمت،حوصلے اور علم و ذہانت اور تخلیقی ہنر مندی کی بنیاد پر 'نیرا' کا کردار خلق کر کے اور اس میں ناممکنات کو ممکنات میں بدلنے کا پورا ہنر بھر دیا جو قاری کے لیے محرک کا کام کرتا ہے۔دوسرا موضوع نیرا اور کمار کے درپردہ خیر اور شر کے مابین تصادم کو پیش کیا گیا ہے جس میں شر پر خیر کی فتح ہوئی۔نیرا خیر کی نمائندہ ہے جب کہ کمار،نیّر،اشوک،الوک اور دیگر ضمنی کردار شر کے نمائندے ہیں۔نیکی اور ایمانداری میں مشکلات کا اگرچہ سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن جیت اسی کی ہوتی ہے شرط یہ کہ وہ ہمت نہ ہارے اور جہد مسلسل کرتا رہے،جیسا کی نیرا کرتی ہے۔مکان کے ابتدائی صفحات پڑھتے ہوئے یہی محسوس ہوتا ہے کہ یہ 'نیرا' اور اس کے کرایہ دار 'کمار' کی کہانی ہے۔کمار جسے اوپر شر کا نمائندہ کہا ہے وہ نیرا کے مکان پر غاصبانہ قبضہ کرنا چاہتا ہے مگر نیرا اپنے مکان کو حاصل کرنے کے لیے آخری وقت تک جد وجہد کرتی ہے۔مکان کو صرف مکان اور اس سے متعلق مسائل کو سمجھ کر پڑھا جائے تو اس میں اتنی معنویت اور وسعت پیدا نہیں ہوگی اور نہ ہی مکان کا موضوع کوئی نیا موضوع رہ جائے گا،کیونکہ خواتین کے مسائل اور ان کے ساتھ جبر وتشدد اور استحصالی نظام پر مبنی بہت ساری کہانیاں اور ناول لکھے جا چکے ہیں۔لیکن 'مکان' کو اگر ہم علامت مان لیں تو اس کی ہمہ گیریت اور معنویت مزید بڑھ جائے گی اور یہ ایک آفاقی تصور میں بدل جائے گا۔یہ کرۂ ارض پورا ایک مکان ہے جس میں نیرا اور کمار،نیّر،اشوک اور آلوک جیسے مکین رہتے ہیں،جن کے باطن میں کئی کئی منزلہ مکان ہوتے ہیں جس کے آخری سرے تک پہنچتے پہنچتے سانس

پھولنے لگتی ہے۔32ابواب کے مکان میں ایک یتیم بے سہارالڑکی 'نیرا' کی زندگی کو بہت ہی موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اس ناول کا مختصراً واقعہ یہ ہے کہ نیرا میڈیکل کی طالبہ ہے جو اپنی بیوہ ماں کے ساتھ دلی میں اپنے ذاتی مکان میں رہتی ہے۔کمار اسی مکان کا ایک کرایہ دار ہے جس کی نیت صاف نہیں، وہ اس مکان پر قبضہ کرنا چاہتا ہے،اس کے لیے بلڈر مافیا اشوک اور محکمہ پولس کے رشوت خور اور بدعنوان افسر نیّر کی ملی بھگت سے وہ طرح طرح کی سازشیں کرتا ہے، نیرا کے مکان پر قبضہ کرنے کے لئے پیسے سے لے کر بدسلوکی، بدکرداری، بےعزتی، جان سے مارنے کی دھمکی، غنڈوں اور مافیاؤں سے حملے کے جتنے حربے یا ہتھکنڈے اپنائے جاسکتے تھے، کمار وہ سب کرتا ہے، جس کا نیرا آخر تک ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہے۔یہ اور بات ہے کہ ابتدا میں نیرا اپنی سادہ لوحی کی بنیاد پر زیادہ وقت پڑھائی اور لکھائی میں صرف کرتی ہے اور ان سازشوں سے بےخبر ہوتی ہے جو اس کے خلاف بُنے جارہے ہوتے ہیں۔رفتہ رفتہ ان سازشوں کا علم ہوتا ہے تو نیرا بھی حرکت میں آجاتی ہے۔لیکن اس دوران وہ جن مصائب سے دوچار ہوئی پیغام آفاقی نے اس کی بہترین عکاسی کی ہے اور اپنے حق کی لڑائی کے کے لیے نیرا کے ذریعہ ایک مثبت پیغام دیا ہے۔بہرکیف پیغام آفاقی نے روایتی موضوعات جن کا ذکر ماقبل میں ہو چکا ہے اس سے انحراف کیا، ناول کا مقصد واضح کیا اور بیسویں صدی کے نصف کے بعد کی اور اکیسویں صدی کے دوعشرے میں رونما ہونے والے واقعات اور حالات کو ایک کہانی میں پیش کر کے عصری منظرنامے کو واضح کر دیا۔اس ناول پر مولا بخش لکھتے ہیں:

> ''جدید ہندوستان کی جمہوریت کے تلے پنپنے والی زندگی اور اس کے المیے، افراد کی روحانی و مادی کشمکش، ناول نگار کی زبان میں کولتار کی طرح پھیلتی ہوئی رشوت خوری (Corruption)، نوکر شاہوں کی دھاندھلی، پولس کے مظالم، عورت کو Lower Hand سمجھنے کا رویہ اور جمہوری ڈھانچے کے نقائص اور اس پس منظر میں انسان کے عظیم مقصد کو پیش کرنا تھا۔جو نیرا کے کردار کی شکل میں زندگی کی شان بن کر کینوس پر ابھرا ہے۔''(مقدمہ،مکان، پیغام آفاقی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، 2004،ص:15-16)

'نیرا' مذکورہ تمام سازشی امور سے بے پرواہ رہتی ہے لیکن ان سازشوں کے اسرار رفتہ رفتہ اس وقت کھلنا شروع ہوتے ہیں جب کمار جھاڑی کی صفائی کراتا ہے، پھاٹک پر اپنا نیم پلیٹ لگاتا ہے، کار خرید کر اسے پھاٹک کے اندر کھڑی کرتا ہے، بغیر اجازت چھت پر بڑی سی پارٹی کا اہتمام کرتا ہے، پھر چارپائی ڈال کر شام کی ہوا سے لطف اندوز ہوتا ہے اور پھر گرمیوں میں شام کا اٹھنا، بیٹھنا اور کھانا پینا شروع کر کے، چھت پر مختلف طرح کے پھولوں کے گملے لا کر اسے سجانا شروع کرتا ہے، پوچھنے پر کمار اور اس کی بیوی آشا کی نازیبا حرکتیں شروع ہوتی ہیں تب نیرا کو یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ایسا کیوں کر رہا ہے۔احتجاج کرنے پر اسے شب وشتم سہنے پڑتے ہیں۔کمار اور آشا کے نازیبا برتاؤ کو دیکھ کر نیرا کو یہ احساس ستانے لگتا ہے کہ اگر معاملہ اسی طرح چلتا رہا تو ہمارا مستقبل تاریک ہو جائے گا۔چنانچہ وہ اپنی مدد کے لیے اپنے جاننے والوں کے پاس جاتی ہے جہاں اسے ناکامی ہوتی

ہے، پھر پولیس میں رپورٹ درج کراتی ہے لیکن اس کا بھی کوئی خاطر خواہ نتیجہ سامنے نہیں آتا۔سماج اور پولیس کے رویے سے بد دل ہو جاتی ہے لیکن ہمت نہیں ہارتی ہے۔عام عورتوں کی طرح نہ تو وہ روتی، سسکتی ہے اور نہ ہی کمزور پڑتی اور گھبراتی ہے بلکہ آنے والے حالات سے نبرد آزمائی کے لیے خود کو از سر نو تیار کرتی ہے۔اپنی چشم بصیرت سے اپنے راستے کا انتخاب کر کے اسی کو اپنے لیے مشعل راہ بناتی ہے۔جس پر چل کر وہ اپنی منزل تک پہنچتی ہے۔

یہ ناول دراصل کمار اور نیرا کے درمیان جدو جہد اور احتجاجی رویوں کی سرگزشت معلوم ہوتی ہے۔اس ناول میں پیغام آفاقی نے جن کرداروں کے ذریعہ عصری منظر نامے کو بڑی شدت کے ساتھ پیش کیا ہے ان میں نیرا،کمار،آلوک، نیّر،اشوک، بترا،سونیا اہم ہیں۔مابقیہ کرداروں میں مسز آشا،راکیش، ویریندر،سری واستو، مدن گوپال،سبزی فروش وغیرہ کردار ایسے ہیں جو ناول کو آگے بڑھانے میں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔مذکورہ کرداروں کے علاوہ ایک اور کردار اہم ہے جس کا نام نہیں دیا گیا ہے اور نہ ہی وہ ناول کے صفحات میں کہیں نظر آتا ہے وہ کردار ہے نیرا کا ہمزاد، جو اسے ہر طرح سے قوت اور توانائی بخشتا ہے اور نیرا کو ایک مضبوط اور توانا کردار بنا دیتا ہے۔اس طرح جب ہم اس ناول کے موضوع کے بارے میں غور کرتے ہیں تو یہ اندازہ لگانے میں دشواری محسوس ہوتی ہے کہ اس کے موضوع کو چند جملوں میں کیسے واضح کیا جائے۔موضوعی سطح پر یہ ناول اپنے سابقہ ناولوں کے موضوعات سے منحرف دکھائی دیتا ہے۔اس میں میٹروپولیٹین سٹیز میں مکان مالک اور کرایے دار کے مابین کرائے کے مسئلے اور مکان خالی نہ کرنے اور اس پر بلڈر مافیاؤں سے مل کر قبضہ جمانے کے نتیجے میں جو عام صورتحال پیدا ہوتی ہے اس سے ہم سبھی صرف واقف ہی نہیں بلکہ چشم دید گواہ بھی ہیں۔اسی روزمرہ کی زندگی سے پیغام آفاقی نے ایک اہم واقعے کا انتخاب کر کے ایسی تخلیق پیش کی ہے جس سے سماج، معاشرے، سیاست، چوری، غنڈہ گردی، بلڈر مافیاؤں کے تسلط، ان کے ظلم و جبر، محکمہ پولیس کی بے ایمانیوں، رشوت ستانیوں، ناانصافیوں اور قہر و غضب کی چلتی پھرتی تصویریں یکے بعد دیگرے آنکھوں کے سامنے گردش کرنے لگتی ہیں، جن کے شکار آئے دن کسی نہ کسی سطح پر ہم سبھی ہوتے رہتے ہیں۔اس تناظر میں مکان کو عصر حاضر کا رزم نامہ کہا جا سکتا ہے۔

پیغام آفاقی نے مکان میں جس ظلم و جبر اور استحصال کی کہانی پیش کی ہے وہ اس سے پہلے نہ تو ترقی پسندوں کے یہاں پیش کیے گئے اور نہ جدیدیوں کے یہاں۔لیکن اگر 'وجود کی بقا' جو جدیدیوں کا بنیادی وصف ہے اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو موضوع کی سطح پر اس میں جدیدیت کا عنصر پایا جاتا ہے۔نیرا اپنے اور اپنے مکان کے وجود کی بقا کے لئے مسلسل جدو جہد کرتی نظر آتی ہے۔لیکن جدیدیوں کے یہاں موضوع اہم نہیں تھا بلکہ اس کا اسلوب اہم تھا۔اس لیے بڑے سے بڑا موضوع بھی علامتی اور استعاراتی نظام کے پیچیدہ اور مبہم اسلوب کی نذر ہو گیا۔لیکن مکان میں پیغام آفاقی نے اپنے موضوع کی مناسبت سے جو اسلوب اختیار کیا ہے وہ اس کے لیے مناسب ترین اسلوب ہے جس سے ظلم و استحصال کی ایک نئی تعبیر ابھر کر سامنے آتی ہے۔یہ ناول جہاں معاشرے کے تلخ حقائق کو اجاگر کرتا ہے وہیں میٹروپولیٹین سٹیز، محکمہ پولیس، اعلیٰ افسران اور سماجی ٹھیکے

داروں پر کڑی تنقید بھی ہے۔محکمہ پولیس،کوٹ کچہری اور عدالتوں کے چکر لگانے سے نیرا اصل حقیقت تک پہنچتی ہے۔ نیرا اپنے تجربات اور مشاہدات سے جو بصیرت حاصل کرتی ہے اس کی روشنی میں وہ سوچتی ہے:

''یہ بیسویں صدی کی نویں دہائی کی دلی ہے۔ یہ وہ شہر ہے جہاں کب رات ہوتی ہے اور کب دن نکلتا ہے۔ پتہ نہیں چلتا۔۔۔ یہ وہ شہر ہے جہاں ہر انسان اپنی حفاظت کا آپ ہی ذمہ دار ہے، یہاں بھروسہ کی تجارت ہوتی ہے یہاں معاہدہ بنانے والے ایک ایک لفظ کے ہزاروں ہزاروں روپے لیتے ہیں اور اس شہر میں تم بھروسوں کی سڑک پر چل رہی ہو۔

اور کیسا بھروسہ؟

ایک ایسی خطرناک دیوار جس کی دوسری طرف کھائی ہے۔''

(مکان، پیغام آفاقی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، 2004،ص:110)

یہ مختصر سا اقتباس صرف مصنف کے ہی نہیں بلکہ ہم سب کے تجربات ومشاہدات کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ یہ ایسی کریہہ سچائی ہے جس سے فرار ممکن نہیں۔ یہ ناول ایسا ہے جس میں بڑے بڑے شہروں کے مکینوں کی بظاہر چمک دمک اور پُرکشش زندگی کی تہہ در تہہ میں جب جھانک کر دیکھیں گے تو اس میں آپ کو ایک پوشیدہ گھٹن، مفاد پرستی، مایوسی، ناکامی، تنہائی، مکر و فریب، حرص وہوس، بے ایمانی، مکاری اور جھوٹا دکھاوا ہی نظر آئے گا۔عصری سماج میں مادہ پرستی کا رواج اس قدر پروان چڑھ گیا ہے کہ وہ انسانی جذبوں اور قدروں کو نگلتی جا رہی ہے۔سرکاری اداروں کی بدنظمی، بدسلوکی اور ظلم و جبر سے تو ہم سب واقف ہیں لیکن اس کو پروان چڑھانے صرف ان اداروں کا قصور نہیں ہے بلکہ ہمارا معاشرہ بھی اس قصور میں برابر شریک ہے۔مثلاً نیرا کے معاملے میں اس کے پڑوسی سب کچھ جانتے ہوئے بھی اس کی مدد کرنے کے بجائے اس پر بدچلنی کا الزام کس طرح لگاتے ہیں ملاحظہ کیجیے:

''یہ کیا ہو رہا ہے؟ نیرا حیرت میں ڈوب گئی تھی، آکر کار جھنجھلا گئی۔

'آپ اندر کیسے آ گئے؟ یہ میرا گھر ہے، میوزیم نہیں ہے؟'

'نہیں۔ یہ میوزیم بھی نہیں ہے۔اب تو یہ کوٹھا بن گیا ہے، کیا بہترین صوفہ سیٹ ہے، اور پورا کمرہ کتنے قرینے سے سجا ہوا ہے، تم پریشان ضرور ہو لیکن اس پریشانی سے نکلنے کا بھی خوب طریقہ ڈھونڈا ہے۔ پریشان لوگ اپنے محلے کے لوگوں سے اپنا دکھ بیان کرتے ہیں۔اس طرح کی لاپرواہی کا مظاہرہ نہیں کرتے ہیں، ہمیں بیوقوف سمجھ رہی ہو؟ یہ ضرور تمہارا گھر ہے لیکن محلے سے باہر تو نہیں ہے۔ یہ مکان بھی تو اس محلے کا ایک حصہ ہے اور تم بھی اس محلے کا ایک حصہ ہو۔ یہاں رہنا ہے تو ٹھیک سے رہو۔''

(مکان، پیغام آفاقی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، 2004،ص:121)

یہ ہے ہمارے سول سماج کا مہذب انداز جو ایک بیوہ ماں کی مظلوم بیٹی پر بدچلنی کا الزام عائد کر کے اسے اس کے ہی

گھر سے نکالنے کے درپے ہے۔اس ناول کو پڑھتے ہوئے جیسے جیسے آگے بڑھیں گے آپ کو انسانی زندگی کے تمام تر فلسفے ملتے چلے جائیں گے۔نیرا کی خودکلامی کے ذریعہ انسانی زندگی کے اُن تمام اسرار رموز کو جو کمار اور دیگر کرداروں کی سازشوں کے ذریعہ رونما ہوئے،مصنف نے بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے ملاحظہ کیجیے:

''بچپن سے لے کر چند روز پہلے تک وہ زندگی کو جس روپ میں دیکھ رہی تھی،وہ زندگی کا اصل روپ نہیں تھا،زندگی اس روپ میں تو بھیس بدل کر کھڑی تھی۔وہ زندگی کا جو روپ اب دیکھ رہی ہے یہ حقیقت ہے۔زندگی کے اس روپ کے ایک ایک خدوخال کو غور سے دیکھنے کے لیے وہ بے چین ہوگئی۔اب تک وہ اندھوں کی طرح چل رہی تھی۔

نہ جانے کہاں،

کس کھائی میں گر کر تباہ ہوجاتی۔

وہ سوچتی رہ گئی۔زندگی کتنی پیچیدہ،وسیع اور مشکل ہے۔''

(مکان،ص:110-11)

''یہ سب کچھ جو وہ دیکھ رہی ہے وہ محض تماشہ اور زندگی ایک کھیل ہے اور اس کھیل میں جیتنے یا ہارنے کا احساس ہی اس کی روح ہے،اور اسی روح کی گہرائی میں کہیں اس کی بقا مضمر ہے۔کہ لہروں کی طرح ڈوبتے اور اتراتے رہنے کا احساس ہی دائمی ہے اور اس احساس کی لہریں ہی ہر چیز کی اصل ہیں۔(مکان، پیغام آفاقی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی،2004،ص:149)

''کائنات ان پہاڑی وادیوں کی طرح ہے۔۔۔تم اپنی جگہ بدلتی ہو تو تمہارے لیے اس کی شکل بدل جاتی ہے۔تم اس کے قدموں تلے آؤ گی تو یہ تمہیں کچل دے گی۔۔۔تم اس کی پیٹھ پر بیٹھ جاؤ گی تو تم کو زندگی کی بلندیوں کی سیر کرائے گی۔۔''

(مکان،پیغام آفاقی،،ص:431)

اس طرح نیرا جب اصل زندگی کی کھوج میں نکلی تو حیات و کائنات کے اسرار و رموز اس پر منکشف ہونا شروع ہوگئے۔لیکن اس نے انسان کی زندگی کو کائنات کی پیچیدگی سے تعبیر کیا۔انسانی زندگی کے فلسفوں سے کائنات کی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے اور اس کی حقیقت تک پہنچنے کے لیے قاری کو یہ نصیحت کرتی ہے کہ سپاٹ مناظر سے باہر نکلو اور ان پہاڑیوں کی سیر کرو۔دیکھو کائنات ایسی ہی ہے اور اسی کائنات سے ہمارا راستہ ہے۔

اس ناول کا موضوع تانیثی نقطہ نظر سے بھی بہت اہم ہے۔نیرا کی بولڈنس،اس کی بلند ہمتی،مصائب وآلام کا ڈٹ کر مقابلہ کرنے والی،پیچھے نہ ہٹنے والی،پدری نظام کے خلاف اٹھ کھڑی ہونے والی،اپنے حقوق کو پہچاننے والی،سماج اور معاشرے کو منھ توڑ جواب دینے والی تانیثی جذبات واحساسات کی نمائندہ ہے۔نیرا کا کردار روایتی نسائی کرداروں سے مختلف ہے۔اس

میں نسوانیت کے ساتھ ایسی تانیثیت کا پہلو حاوی ہے جس کی قدر کرنی چاہیے۔مصنف نے نیرا کا تعارف کہیں بھی تعارف اس کے ظاہری سراپے سے نہیں کیا ہے اور نہ ہی اس کے جنسی اختلاط وغیرہ کو Gimmick کے طور پر استعمال کر کے کہانی کو آگے بڑھایا ہے، بلکہ اس کی ذہانت، اس کی فکر، اس کے عمل پیہم اور مثبت گفتار و کردار کے ذریعہ کہانی کو انجام تک پہنچایا ہے۔ نیرا کی زندگی میں کئی ایسے نازک مقام آئے جہاں اس کے بہک جانے کے اسباب موجود تھے مثلاً راکیش کے گھر نیرا کی موجودگی میں راکیش کا بدن سے تولیہ گرا کر اس کے سامنے برہنہ کھڑے رہنا، جس پر نیرا کا یہ کہنا کہ آپ چاہیں تو تولیہ باندھ لیں یہ ایک نازیبا حرکت ہے۔لیکن اس برہنگی کے باوجود بھی اس کے پائے استقلال میں جنبش نہیں ہوئی اور نہ ہی کسی حیرت یا غصہ کا اظہار کیا۔اسی طرح نیرا نے ایک اور مقام پر انسپکٹر کو انتہائی جرأت مندانہ لہجہ میں کہا ''آپ مجھے کال گرل بنانا چاہتے ہیں۔اگر مجھے بکھر کر دوبارہ اپنے کو سمیٹنے کے لیے کال گرل بھی بننا پڑے تو میں بنوں گی، لیکن میں بکھروں گی نہیں۔''(ص:127) یہی اس ناول کا حسن بھی ہے اور اس کا جمالیاتی پہلو بھی۔اس ناول میں تانیثی پہلو کے علاوہ ایک اور پہلو اس کی تخلیقیت ہے جو پورے ناول کو پڑھنے پر مجبور کر دیتی ہے۔اس تخلیقیت کے در پردہ عرفان ذات کا حصول آسان ہو جاتا ہے۔ناول میں جگہ جگہ تصادمات سے بھی کام لیا گیا ہے۔لیکن یہ تصادمات کرداروں سے کم بلکہ اپنی ذات، ضمیر یا ہمزاد سے زیادہ ہے۔جیسے الوک کا نیرا سے ملنے کے بعد اپنے اندر ہوئی تبدیلیوں کا محاسبہ کرنا، یا پھر نیرا کا خود کلامی اور استفہامی انداز میں اپنے وجود کا محاسبہ کرنا۔ناول کے پلاٹ پر زیادہ توجہ دینے کے بجائے مصنف نے کرداروں کے انداز فکر، ان کے مثبت اور منفی پہلو، ان کی کیفیتوں اور دیگر رویے کو جو کہانی کو آگے بڑھانے میں مددگار ہوتے ہیں، زیادہ تر خود کلامی، استفہامی اور بیانیہ اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ الوک اور نیرا کی چھوٹی چھوٹی فکر اور معمولی مسائل کو فلسفیانہ انداز میں بیان کرتے ہوئے طول بیانی سے کام لیا گیا ہے جو بعض دفعہ اکتاہٹ کا سبب بھی بن جاتا ہے۔نیرا کی شخصیت ناول میں ایک انقلابی شخصیت بن کر ابھرتی ہے، جس نے نہ صرف اپنی ذات ہی تک اپنے تخلیقی شعور میں پختگی پیدا کی ہے بلکہ اس کے ذریعہ محکمہ پولیس اور اسکے افراد میں نیّر اور الوک جیسے اعلیٰ افسران کے ذہنوں میں بھی غیر معمولی تبدیلی پیدا کر دیتی ہے جس کا ایک موضوع عورت کے اندر کی بے پناہ صلاحیتوں کا منفرد اور اچھوتا اظہار بھی کہا جا سکتا ہے۔نیرا کے اندر بیسویں صدی کی چیخ و پکار والی، شکستہ اور روایات سے جکڑی ہوئی، سسکتی بلکتی عورت کے بجائے اکیسویں کی ایک ایسی عورت نظر آتی ہے جس کے انقلاب میں چیخ نہیں ہے جو روتی دھوتی نہیں بلکہ اس میں ایک نیو کلیائی اور برقی ذہن کار فرما ہے۔جو حالات کو اپنی طرف موڑنے کا ہنر جانتی ہے۔جو ایک سرجن یا ڈاکٹر تو نہ بن سکی لیکن اس سے بھی بڑی سرجن یعنی سماج کی سرجن بن کر ابھری۔ بقول مولا بخش 'پیغام آفاقی نے Female phase کا ترجمان بنا کر نیرا کو ایک Cultural construct کے طور پر پیش کیا ہے جس میں موجودہ تانیثی منظر نامے کی بازگشت سنی جا سکتی ہے'(مکان، پیغام آفاقی، ص:28) اسی مکان کے فلیپ پر پیغام آفاقی نے اپنے تخلیقی محرکات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اس دور میں جہاں جغرافیائی طور پر دنیا بہت چھوٹی ہوئی ہے وہیں گوناگوں وسعتوں کی وجہ سے

بے حد دشوار اور پیچیدہ ہوگئی ہے۔اور اس پورے نظام میں ہر انسان کہیں نہ کہیں اٹک کر رہ گیا ہے۔۔۔اس سے انسان کا حوصلہ پست ہو رہا ہے اور وہ اپنے کو انتہائی کمزور محسوس کرنے لگا ہے۔میں ان الجھنوں اور پیچیدگیوں کے اندر گھس کر ان کے تانے بانے کو دیکھتا ہوں اور کسی نقطے پر پہنچ کر ان کا الجھاؤ ختم ہونے لگتا ہے اس نقطے کو اور اس کے ادراک سے جو قوت حاصل ہوتی ہے اس کی کیفیت کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔یہی وہ منظر ہے جو میری دلچسپیوں کا مرکز ہے۔''

(فلیپ،مکان)

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مصنف نے نیرا کی الجھنوں اور اس کی زندگی کی پیچیدگیوں میں گھس کر اس کا مطالعہ اور مشاہدہ کیا ہے اور اس کو انجام تک پہنچا کر اس کی تمام الجھنوں کو سلجھا دیا ہے۔اسے سلجھانے میں جو قوت حاصل ہوئی اس کیفیت کو بھی پیش کر دیا۔مکان میں ایک سے زائد موضوعات تلاش کئے جا سکتے ہیں اس کے تہہ در تہہ موضوعات کا دائرہ وسیع ہے۔جتنی کلوز ریڈنگ کی جائے گی اس کی فلسفیانہ سطحوں کی ایک ایک پرت کھلتی چلی جائے گی۔چونکہ پیغام آفاقی کا تعلق محکمہ پولیس سے تھا اس لیے اس محکمہ کی تمام پرتوں سے انھوں نے اس طرح پردہ اٹھایا ہے کہ ہولدار سے اعلیٰ کمان تک سب ایک ہی حمام میں ننگے نظر آنے لگتے ہیں۔مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اپنے موضوع کی انفرادیت اور اس کی پیشکش دونوں کے حوالے سے ایک منفرد ناول ہے۔

لیکن جہاں تک اس ناول کے اسلوب کا معاملہ تو اس ضمن میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس ناول میں ویسے تو کئی اسالیب مثلاً خودکلامی،استفہامی،احتجاجی،مکالماتی،فلسفیانہ،منظر نگاری،مکتوب نگاری،صحافتی،عدالتی،جذباتی وغیرہ برتے گئے ہیں لیکن جو حاوی اسلوب ہے دو ہے۔ایک خودکلامی کا اور دوسرا استفہامی۔کچھ اسالیب کے نمونے ذیل میں پیش کئے جاتے ہیں ملاحظہ کیجیے:

خودکلامی کا اسلوب:

''اگر میرا کردار مجھ سے مطابقت نہیں رکھتا،اگر۔۔اس کا کوئی بھی حصہ یا یہ پورا کا پورا کمار کے ہاتھ کا جال بن گیا ہو،جس میں وہ مجھے گرفتار رکھنا چاہتا ہے،تو مجھے اس کردار کو بدلنا ہوگا۔۔اگر میری فطرت سے واقفیت کمار کو مجھے پکڑنے میں مدد دیتی ہے تو مجھے اپنی فطرت کو بدلنا ہوگا،اور میں اپنے کو تبدیل کر کے،ایک ایسی شکل اختیار کروں گی،جسے کمار کی آنکھیں دیکھ نہیں پائیں گی،اور اگر سمجھ بھی لیں گی تو آگے چل کر وہ پائیں گی کہ جو کچھ انہوں نے سمجھا تھا،وہ صرف اوپری پرت تھی،ایک دھوکا تھا،میں کمار کی پکڑ کی آخری سرحدوں سے ہزاروں پردے آگے بڑھ جاؤں گی۔

کمار تم دھوکے میں ہو۔تم سمجھتے ہو کہ مکان اور تعلیم اور ماں اور انکل کو پکڑ کر تم مجھے پکڑ سکتے ہو؟لو۔۔میں تمہیں بتاتی ہوں۔اگر میری آنکھ مجھے دھوکہ دے تو میں ان آنکھوں کو چھوڑ دونگی،اگر

میرے ہاتھ میرے دشمن بنے تو میں انھیں کاٹ کر پھینک دوں۔اگر میرے خواب مجھے کمزور کر رہے ہوں تو میں بے خواب زندگی کو فوقیت دوں گی لیکن تم نہیں جیت سکتے۔تم نے جو رگ پکڑی ہے آج میں اس رگ کو ہی کاٹ کر پھینک رہی ہوں۔ مجھے کوئی چیز نہیں پکڑ سکتی کمار۔میں آزاد ہوں آزاد۔''

(مکان،ص:171-72)

صحافتی اسلوب کی مثال:

''نئی دہلی: پجاری کے پاس سے منشیات برآمد۔پجاری جودلی میں ایک جانے مانے مندر میں پوجا کراتا تھا،ایک جانا مانا مجرم پیشہ تھا،وہ جب اپنے مندروں کی طرف اسکوٹر میں جارہا تھا تو پولیس نے روک کر اس کی تلاشی لی تھی۔

لوگوں کی ہلاکت۔۔چوبیس گھنٹے میں سات افراد۔۔اور مندر میں پوجا کرنے والے پجاری کی شکل میں ایک مجرم پیشہ سمیک کی تجارت کرتا ہوا۔۔یہیں دہلی میں۔۔آس پاس ہی۔''

(ص:348،مکان)

عدالتی اسلوب کی مثال:

''جناب والا،مخالف وکیل اٹھ کھڑا ہوا،ہمارے فاضل دوست عدالت کو بالواسطہ طور سے متاثر کرنا چاہتے ہیں۔وہ جن سچائیوں کا ذکر کر رہے ہیں ان کا ذکر بغیر ثبوت کے اس عدالت میں نہیں ہونا چاہیے۔میں سمجھتا ہوں کی نیرا نے یہ خط انتہائی چالاکی سے کام لیتے ہوئے لکھا ہے اور ہمارے فاضل دوست اس ترکیب کا دانستہ طور پر فائدہ اٹھانا چاہتے ہیں۔

''جناب والا میں ان سچائیوں کو ثابت نہیں کر رہا ہوں۔یہ سچائیاں تو خود جناب والا نے دیکھی ہیں۔میں تو یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جو کچھ جناب والا نے نیرا کے چہرے پر دیکھا ہے اگر وہ سچائی نہیں ہے تو وہ کیا ہے جس نے جناب والا کی توجہ اپنی طرف مذول کرائی۔۔جناب والا۔۔یہ جو کچھ آپ نے محسوس کیا وہ سچائی نہیں ہے۔۔۔وہ خود اعتمادی ہے!یہ وہ خود اعتمادی ہے جناب والا جو صرف اس شخص کے اندر پائی جاتی ہے جو اپنے مقدمے کو اس آخری عدالت تک لے جانا چاہتا ہے جہاں سچائی ثابت ہو جائے!اور جہاں انصاف مل کر رہے۔اور جناب والا۔۔انصاف لینے کے لیے صرف یہی عدالتیں نہیں ہیں۔۔۔صرف یہ ابتدائی کورٹ اور سشن کورٹ،ہائی کورٹ،اور سپریم کورٹ ہی نہیں ہیں۔۔یہ عدالتیں تو محدود ہیں،مجبور ہیں،بے بس ہیں!''

(ص:358،مکان)

مذکورہ بالا اسالیب تو صرف چند مثالیں ہیں جس سے ناول کی ہمہ گیریت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔حالانکہ ناقدین نے

اس ناول کے زبان و بیان اور اسلوب پر اعتراض بھی کیا ہے۔ان کی نظر میں اس ناول میں جو زبان استعمال کی گئی ہے اس میں کھردرا پن ہے، جملوں کی ساخت اور اس کی ترتیب میں سلیقگی کی کمی ہے۔جس کا جواب پیغام آفاقی نے اپنے ایک انٹرویو میں دیتے ہوئے کہا تھا' میں نے ناول کا کوئی پیٹرن فالو نہیں کیا تھا، وہ اس لیے کہ میرے خیال میں رائٹر کو یہ چاہیے کہ وہ جس طرح زندگی کو محسوس کر رہا ہے بس اسے آرگنائز کر کے کہانی کے فارمیٹ میں پیش کر دے۔یہی ایمانداری ہے' پیغام آفاقی نے اسی ایمانداری کو اس ناول میں برتا ہے۔ناول میں نثری نظموں کے تخلیقی استعمال سے بھی اس میں معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی لیکن اس طرح کے شاعرانہ اسلوب سے گریز کیا گیا ہے جس سے ناول میں رومانیت پیدا ہوتی ہے، ساتھ ہی بھینس اور بھینسا کے واقعے کے ذریعہ تمثیلی اسلوب کو بھی کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔مکالماتی اسلوب میں مختصر جملوں مثلاً ''بوتل اور سولہ سال کی کھول کر، اس نے آنکھ ماری، اس کے سامنے رکھ دیں گے، پھر دیکھیں گے آلوک کدھر جاتا ہے'' سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اشوک نے الوک کو اپنی جال میں پھنسانے کے لئے کون سا حربہ اپنایا ہے۔اشوک کے اس مکالماتی جملوں سے اس کی شخصیت ،اس کا اصلی چہرہ، اس کی ذہنیت، سوچ اور فکر و عمل کے دائرۂ کار اور اس کی شخصیت سامنے آجاتی ہے۔اشوک کے کیبرے ہاؤس کے منظر نامہ سے موجودہ عہد کے ڈسکو بار، پب کلچر اور دیگر جنسی لہو ولعب کی حقیقی تصویر ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔اس کے علاوہ ناول میں جگہ جگہ نادر تشبیہی ڈکشن مثلاً گندھا ہوا کیچڑ، باعزت غلام، ابلا ہوا انڈا، گھومتا دماغ، مکھیوں کی بھنبھناہٹ، کے استعمال سے اسلوب کو پُرکشش اور دلچسپ بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ناول کی زبان عام، سادہ اور سلیس ہے، اس میں ملمع سازی نہیں کی گئی ہے۔اس میں نہ تو بہت ہی فنی بازیگری دکھائی گئی ہے اور نہ ہی کسی ازم کی تشہیر کی گئی ہے البتہ خود کلامی کے اسلوب میں کچھ فلسفیانہ باتیں کی گئی ہیں جو انسانی زندگی کی بہترین عکاس ہیں۔اس میں نیرا کے کردار کے ذریعہ امرداساس معاشرے کے جبری اور استحصالی نظام کو پیش کرتے ہوئے احتجاجی رویے اور اسلوب دونوں کو موقع ومحل کی مناسبت سے بہت ہی خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے۔کرداروں کی سراپا نگاری کے اسلوب سے گریز کرتے ہوئے ان کے حرکات وسکنات کو ان کے عمل کے ذریعہ ظاہر کیا گیا ہے۔یہاں عشق ومحبت، ہجر وصال، رونے دھونے اور ناول کے انجام کو المیاتی بنا کر قاری کو کسی طرح جذباتی نہیں بنایا گیا ہے۔ اس طرح اس ناول کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ افلاطونی عشق سے پاک اور عصری حسیت کا ترجمان بن کر سامنے آتا ہے۔

☆☆☆

ڈاکٹر محمد موصوف رضا
اسسٹنٹ پروفیسر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
کالج آف ٹیچر ایجوکیشن، دربھنگہ

ڈاکٹر محمد فیروز عالم
اسسٹنٹ پروفیسر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
کالج آف ٹیچر ایجوکیشن، دربھنگہ

بچوں کی شخصیت اور تعلیم میں ماں کا کردار

ماں کی محبت کسی صلے کی محتاج نہیں ہوتی ہے۔ وہ اپنے بچوں کے لیے اپنی خوشیاں بھی قربان کر دیتی ہے۔ وہ کائنات کی ایسی ہستی ہے جو ہمیں جینے کا حوصلہ دیتی ہے۔ انسانی معاشرے کی تعمیر و ترقی میں ماں کا کردار نمایاں ہے کیونکہ ایک فرد کی شخصیت کا خمیر جس درسگاہ میں تیار ہوتا ہے اسے ماں کی گود کہا جاتا ہے یعنی بچوں کا پہلا مکتب ان کی ماں کی گود ہی ہوتی ہے۔ یہ وہ ابتدائی تعلیمی و تربیتی مرکز ہے جس کی بنا پر ماں کو پہلا استاد کہا جاتا ہے۔ ماں بچوں کی نہ صرف تربیت کرتی ہے بلکہ ان کی فکری، جذباتی اور سماجی نشوونما میں بھی بنیادی کردار ادا کرتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بچوں کی زندگی کا سب سے پہلا اور اہم کردار ماں کا ہوتا ہے۔ بچہ جب دنیا میں قدم رکھتا ہے تو وہ زبان سیکھنے سے پہلے اپنی ماں کے رویوں اور اخلاق کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جب ماں اپنے بچوں کے ساتھ محبت، توجہ اور شفقت کا برتاؤ کرتی ہے تو بچوں کی شخصیت پر اس کا گہرا اثر پڑتا ہے اور اس احساس تحفظ سے خود اعتمادی پیدا ہوتی ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے یہ احساسِ تحفظ ہی بچے کو مستقبل کے چیلنجز کا مقابلہ کرنے کے قابل بناتا ہے۔ ماں کی تربیت بچوں کو معاشرتی زندگی میں آگے بڑھنے میں مدد دیتی ہے۔ دنیا میں عظیم شخصیات کی کامیابیوں کے پیچھے بہت حد تک ماں کی قربانیاں اور تربیت کارفرما رہی ہے۔ اس حوالے سے امریکہ کے پہلے صدر جارج واشنگٹن کی ماں کی مثال بھی ہے، جب (Mary Ball Washington) کے خاوند کا انتقال ہوا تو اس وقت جارج واشنگٹن کی عمر گیارہ سال تھی لیکن بیٹے کی پرورش کو ذہن میں رکھتے ہوئے انھوں نے شادی نہیں کی۔ انھوں نے جارج کو وہ نظم وضبط، دیانت داری اور سخت کوشی سکھائی جس سے ان کے اندر ایک عظیم لیڈر کی خصوصیات پیدا ہوئیں۔ ان کی والدہ کا سخت گیر مگر شفقت بھرا نظم وضبط ہی تھا جس نے واشنگٹن کو ایک بکھری ہوئی قوم کو متحد کرنے اور ایک نئی ریاست کی بنیاد رکھنے کا حوصلہ دیا۔

برصغیر کی تاریخ میں مولانا محمد علی جوہر اور مولانا شوکت علی کا کردار کسی تعارف کا محتاج نہیں، لیکن ان کے پیچھے ان کی

والدہ بی اماں ؒ کی تربیت موجود تھی۔ جب بی اماں صرف ستائیس سال کی تھیں تبھی ان کے شوہر اس دنیا سے کوچ کر گئے اور ان کے کاندھوں پر چھ بیٹوں اور ایک بیٹی کی ذمہ داری آ گئی۔ انھوں نے دوبارہ نکاح نہیں کیا۔ اپنے زیورات فروخت کر کے بچوں کو اعلیٰ تعلیم دلوائی۔ جب علی برادران تحریک کے دوران جیل گئے اور یہ افواہ گرم ہوئی کہ مولانا محمد علی معافی کی درخواست دے کر جیل سے رہا ہو جائیں گے۔ لیکن ایک ماں کو اپنی تربیت پر اس قدر بھروسہ تھا کہ انھوں نے کہا کہ وہ انگریزوں سے معافی مانگنے کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتا۔ یہ اعتماد اس تربیت کا نچوڑ تھا جو انھوں نے بچپن میں اپنے بیٹوں کو دی تھی۔ انھوں نے سکھایا تھا کہ ذہنی آزادی، جسمانی آزادی سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ بی اماں کی تربیت نے یہ ثابت کیا کہ ماں کی گود وہ مکتب ہے جہاں سے حریت اور غیرت کے سبق ملتے ہیں۔

مشہور موجد تھامس ایڈیسن کو اسکول کے اساتذہ نے " کند ذہن " کہہ کر نکال دیا تھا لیکن ان کی ماں نینسی (Nancy Matthews Elliott) نے اس منفی تبصرے کو اپنے بیٹے کی طاقت بنا دیا۔ انھوں نے ایڈیسن کو گھر پر پڑھایا اور اس کے اندر یہ یقین پیدا کیا کہ وہ ایک غیر معمولی بچہ ہے۔ ایڈیسن نے خود تسلیم کیا کہ "My mother was the making of me.She was so true,so sure of me;and I felt I had something to live for, someone I must not disappoint."(charlennenotgrass.com)

اگر ایڈیسن کی ماں اس دن اسکول کے خط کو سچ مان لیتیں تو شاید دنیا آج اندھیرے میں ہوتی۔

ماں بچوں کی اخلاقیات کی تربیت میں بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔ وہ انھیں بنیادی انسانی اقدار جیسے سچائی، ایمانداری، مہربانی اور ہمدردی سکھاتی ہے۔ بچوں کی شخصیت میں یہ خصوصیات انھیں زندگی میں کامیاب بنانے میں مدد کرتی ہے۔ ماں کا ہر عمل اور رویہ بچوں کے لیے ایک مثال ہوتا ہے۔ جب ماں خود اچھے اخلاق کا مظاہرہ کرتی ہے تو بچے بھی ان ہی خصوصیات کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جدید نفسیاتی نظریات جیسا کہ (Attachment Theory) بتاتے ہیں کہ بچے کی ابتدائی ذہنی نشوونما کا دارومدار ماں کے ساتھ اس کے تعلق پر ہوتا ہے۔ یہ تعلق نہ صرف جذباتی استحکام فراہم کرتا ہے بلکہ بچے کے سیکھنے کی رفتار (Learning Curve) کو بھی تیز کرتا ہے۔

بچوں کی تعلیم میں ماں کا کردار محض اسکول بھیجنے تک محدود نہیں ہے۔ ماں بچوں کو پہلا تعلیمی ماحول فراہم کرتی ہے۔ بچے ہر چیز سب سے پہلے اپنی ماں سے سیکھتے ہیں، چاہے وہ زبان ہو، اخلاقیات ہو یا پھر بنیادی سماجی مہارتیں (social skills)۔ ماں بچوں میں تعلیم کے شوق اور دلچسپی پیدا کرتی ہے۔ وہ بچوں کو الفاظ، عدد، رنگ اور اشیاء کی پہچان کراتی ہے۔ بچوں کی ابتدائی تعلیم کی بنیاد ماں کی گود میں رکھی جاتی ہے جہاں وہ کہانیاں سناتی ہے، گانے گاتی ہے اور انہیں مختلف سرگرمیوں میں شامل کرتی ہے۔ ماں کی یہ سرگرمیاں بچوں کی زبانی، سماعتی اور فکری صلاحیتوں کو پروان چڑھاتی ہیں۔ زبان دانی کی مہارت، جو کسی بھی تعلیمی کامیابی کی بنیاد ہے، وہ ماں کی گود ہی سے شروع ہوتی ہے۔ بچہ جب ماں کی لوری سنتا ہے یا اس کی گفتگو کو نقل کرتا ہے، تو وہ لاشعوری طور پر لسانی قواعد سیکھ رہا ہوتا ہے۔

ماں بچوں کو اچھی عادتیں اور نظم وضبط سکھاتی ہے۔ وہ انہیں وقت کا صحیح استعمال کرنا بھی سکھاتی ہے جو ان کی تعلیم اور زندگی میں اہم ہے۔ ماں بچوں کو ہمت اور حوصلہ دیتی ہے؛ جب بچے کسی مشکلات کا سامنا کرتے ہیں تو ماں انہیں سمجھا کر ان کی ہمت برقرار رکھتی ہے اور پھر سے کوشش کرنے کی طرف رجحان دیتی ہے، جو کہ ان کی تعلیمی زندگی میں مددگار رہوتا ہے۔ برطانوی فلسفی جان سٹورٹ مل نے شخصیت کی تعمیر میں ماں کے کردار کو سراہا ہے۔

"The mother's influence is often the most valuable of all the influences which can be brought to bear upon the character of the young".(Mill, 1869,Chapter-II)

ماں کی تربیت کا ایک اہم پہلو "جذباتی ذہانت (Emotional Intelligence)" ہے۔ بچہ جب اپنی ماں کو دوسروں کے دکھ میں شریک ہوتے دیکھتا ہے یا اسے مشکلات میں صبر کرتے دیکھتا ہے تو وہ ہمدردی اور لچک (Resilience) سیکھتا ہے۔ تعلیم صرف ریاضی یا سائنس کے فارمولے یاد کرنے کا نام نہیں ہے، بلکہ زندگی کے اتار چڑھاؤ میں خود کو سنبھالنے کا فن بھی ہے۔ یہ فن ماں کے علاوہ کوئی اور بہتر نہیں سکھا سکتا۔ ایک واقعہ حضرت عبدالقادر جیلانی کی ماں کی نصیحت کے حوالے سے بھی صوفی تذکروں میں ملتا ہے کہ جب وہ حصول علم کے لیے بغداد کے سفر کے لیے روانہ ہوئے تو ان کے قافلے پر ڈاکوؤں نے حملہ کر دیا اور ایک ڈاکو نے وبدالقادر جیلانی سے پوچھا کہ تمہارے پاس جو کچھ ہے دے دو۔ انھوں نے کپڑوں میں سلی ہوئی اشرفیاں فوراً فراہم کر دیں۔ ڈاکوؤں کو تعجب ہوا اور اس کی وجہ پوچھی تو انھوں نے کہا کہ والدہ نے سچ بولنے کی وصیت کی تھی، روایت کے مطابق ڈاکوؤں کے سردار پر اس بات کا گہرا اثر ہوا اور اس نے توبہ کر لی۔

معاشرتی رویوں کی تشکیل میں ماں کا کردار سب سے نمایاں ہے کیونکہ وہ معاشرے کو وہ شہری فراہم کرتی ہے جو کل کو ملک وقوم کی باگ ڈور سنبھالتے ہیں۔ ایک ماں جو اپنے بچے کو انصاف، مساوات اور احترامِ انسانیت کا سبق دیتی ہے وہ دراصل ایک پرامن معاشرے کی بنیاد رکھ رہی ہوتی ہے۔ ماں کی محبت، توجہ اور تربیت بچوں کی زندگی کی بنیاد ہوتی ہے۔ لہذا اماں کا کردار صرف تعلیم تک محدود نہیں ہے، بلکہ بچوں کی زندگی کی ہر چیز میں اہمیت رکھتا ہے۔ ماں کی یہ قربانیاں اور محنت ہی بچوں کی کامیابی کی ضمانت ہوتی ہیں۔ ماں کی گود وہ مکتب ہے جہاں زندگی کے سب سے اہم سبق سیکھے جاتے ہیں۔ ایک باشعور ماں ہی ایک باشعور قوم کی تخلیق کر سکتی ہے اور یہی وہ سچائی ہے جسے پوری دنیا تسلیم کرتی ہے۔ ماں کا وجود وہ سورج ہے جس کی روشنی ان کے تعلیمی وتدریسی راستوں کو منور کرتی ہے۔

ماں کے کردار کو سمجھنے کے لیے ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ وہ کس طرح ایک کچے ذہن کو پختہ بناتی ہے۔ وہ صرف حروف نہیں سکھاتی بلکہ وہ زندگی کا فلسفہ سکھاتی ہے۔ وہ سکھاتی ہے کہ مشکل وقت میں ٹوٹنا نہیں بلکہ سنبھلنا کیسے ہے۔ وہ سکھاتی ہے کہ کامیابی حاصل کرنے کے بعد زمین پر پاؤں کیسے رکھنے ہیں۔ یہ وہ اسباق ہیں جو کسی نصابی کتاب میں نہیں ملتے۔ ماں کا لمس بچے کے لیے وہ پہلا احساس ہے جو اسے بتاتا ہے کہ وہ اس کائنات میں اکیلا نہیں ہے۔ یہی احساسِ رفاقت آگے چل کر انسان کے اندر

دوسروں کے لیے ہمدردی اور پیار پیدا کرتا ہے۔

ماں کا ایثار اور اس کی بے غرض محبت ہی وہ طاقت ہے جو ایک عام انسان کو خاص بنا دیتی ہے۔ وہ بچے کی پہلی دوست، پہلی استاد، پہلی معالج اور پہلی رہنما ہوتی ہے۔ اس کے بغیر انسانی شخصیت کی تکمیل کا تصور ممکن نہیں۔ جو بچے ماں کی سچی تربیت سے فیضیاب ہوتے ہیں، وہ کبھی زندگی کے میدان میں شکست نہیں کھاتے۔ ان کی جڑیں اتنی گہری ہوتی ہیں کہ وقت کے تند و تیز جھونکے بھی انہیں اپنی جگہ سے نہیں ہلا سکتے۔ ماں کی دعا اور اس کی تربیت ہی دراصل وہ سرمایہ ہے جو انسان کو دونوں جہانوں میں سرخرو کرتا ہے۔ اگر ہم آج کی دنیا میں کامیاب لوگوں کی فہرست بنائیں تو ہمیں نظر آئے گا کہ ان کی عظمت کی عمارت جس بنیاد پر کھڑی ہے وہاں ماں کی تربیت جلوہ گر ہے۔

ماں کی قربانیوں کا سلسلہ بچے کی پیدائش سے پہلے ہی شروع ہو جاتا ہے اور اس کے آخری سانس تک جاری رہتا ہے۔ وہ اپنی تمام آرزوئیں اپنے بچوں کی خوشیوں پر وار دیتی ہے۔ یہی وہ بے لوث جذبہ ہے جو ایک بچے کو یہ سکھاتا ہے کہ ایثار اور قربانی کیا ہوتی ہے۔ جب ایک بچہ اپنی ماں کو اپنے لیے جاگتے ہوئے دیکھتا ہے، تو اس کے اندر ایثار کا بیج بویا جاتا ہے۔ یہی بیج آگے چل کر ایک تناور درخت بنتا ہے جو معاشرے کو سایہ فراہم کرتا ہے۔ تعلیم صرف ڈگری کا نام نہیں بلکہ شعور کا نام ہے اور یہ شعور ماں کی لوریوں سے شروع ہو کر اس کی نصیحتوں تک سفر کرتا ہے۔ سوامی وویکانند کہتے ہیں؛

"The end of all education, all training, should be man-making

.(Education in emerging India,2nd Edition by S.Gupta,)"

جدید دور کے ڈیجیٹل چیلنجز میں ماں کی ذمہ داری مزید بڑھ گئی ہے۔ سوشل میڈیا اور مصنوعی ذہانت بچوں کے ذہنوں کو متاثر کر رہے ہیں۔ ایسے میں خاص طور پر عورتوں کے لیے جدید وسائل سے آگہی ہونا لازم ہو گیا ہے۔ ماں کے لیے یہ ضروری ہو گیا ہے کہ مجازی دنیا (Virtual World) اور حقیقی دنیا (Real World) کے درمیان توازن کیسے رکھنا ہے۔ بچوں میں تنقیدی سوچ (Critical Thinking) کیسے پیدا کی جائے تاکہ وہ صحیح اور غلط میں تمیز کر سکیں۔ ایک ماں کا اپنے بچے کے ساتھ مضبوط تعلق ہی اسے انٹرنیٹ کے منفی اثرات سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ انڈین ایئر فورس کے سابق افسر جیا سمہا لکھتے ہیں؛

"When your child requires you, as a parent it is your responsibility to make sure you do give them dedicated, quality time and resolve their needs. Moreover, watvhing a movie with them they love to watch or going for a swim or any outdoor activity with them will make them feel 'a part of you' and that is what children want at all cost. Love your children by being available to them at all costs rather than just spending money

to meet their necessities. (Mom & Dad by"Art of parenting" by Squadron Leader JayaSimha,page No. 172)"

(ترجمہ: جب آپ کے بچے کو آپ کی ضرورت ہو تو ایک والدین کی حیثیت سے یہ آپ کی ذمہ داری ہے کہ آپ اُسے بھرپور وقت دیں اور اس کی ضروریات کو پورا کریں۔ مزید یہ کہ اُس کے ساتھ اُس کی پسندیدہ فلم دیکھنا، تیرنے جانا یا کسی بھی بیرونی سرگرمی میں شریک ہونا اُسے یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ آپ کا حصہ ہے اور بچے ہر حال میں یہی چاہتے ہیں۔ اپنے بچوں سے محبت کا اظہار اس طرح کریں کہ آپ ہر حال میں اُن کے لیے دستیاب رہیں، نہ کہ صرف اُن کی ضروریات پوری کرنے کے لیے پیسہ خرچ کر کے)

مختصر یہ کہ ماں صرف ایک رشتہ نہیں بلکہ ایک مکمل تہذیب ہے جس معاشرے میں ماؤں کو احترام اور تعلیم دی جاتی ہے، وہ معاشرہ کبھی زوال پذیر نہیں ہوتا۔

References

1. Ainsworth, M. D. S., Blehar, M. C., Waters, E., & Wall, S. N. (2015). Patterns of attachment: A psychological study of the strange situation. Psychology press.
2. Bowlby, J. (2008). A secure base: Parent-child attachment and healthy human development. Basic books.
3. Erikson, E. H. (1993). Childhood and society (Reissue ed.). W. W. Norton & Company.
4. Garofallou, L., & Silva, L. (2023). An at-home guide to children's sensory and behavioral problems: Qigong Sensory Treatment for parents and clinicians. Routledge.
5. Gottman, J. (2011). Raising an emotionally intelligent child. Simon and Schuster.
6. Grossman, K., Bretherton, I., Waters, E., & Grossman, K. (Eds.). (2016). Maternal Sensitivity: Mary Ainsworth's Enduring Influence on Attachment Theory, Research, and Clinical Applications. Routledge.
7. Straus, M. A., Douglas, E. M., & Medeiros, R. A. (2013). The primordial violence: Spanking children, psychological development, violence, and crime. Routledge.
8. Vicedo, M. (2019). The nature and nurture of love: From imprinting to attachment in Cold War America. University of Chicago Press.

Dr. Md. Mousu Raza
Dr. Md. Firoz Alam
(Asstt. Professor)
College of Teacher Education, MANUU
Ilyas Nagar, Chandanpatti, Laheriasarai
Darbhanga-846001 (Bihar)

ڈاکٹر لئیق احمد
وسنتا کالج برائے خواتین (بی۔ایچ۔یو)
راج گھاٹ، وارانسی
ahmad.laeeq@gmail.com
موبائل:9358463458

چکبستؔ کی نظموں میں منظر نگاری، جذبات نگاری اور پیکر تراشی کے نقوش

آزادؔ اور حالیؔ کے بعد اردو نظم کو جن شعرا نے ترقی دی اور اپنی شاعری کے ذریعے سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی میں اصلاح کے لیے آواز اٹھائی، ان میں ایک اہم نام پنڈت برج نارائن چکبست کا ہے۔ انہوں نے لوگوں کے دلوں کو قومیت اور حب الوطنی کے جذبات سے گرمانے کی کوشش کی۔ اپنے عہد کے سیاسی رجحان اور اجتماعی شعور کے مطابق ہندوستان کی آزادی اور خود مختاری کے لیے ہوم رول کی پُرزور وکالت کی اور اس سلسلے میں 'وطن کا راگ'، 'آوازۂ قوم'، 'ہم ہوں گے عیش ہوگا اور ہوم رول ہوگا' جیسی نظمیں کہیں۔ وہ نئی نسل بالخصوص لڑکیوں کو مغربی تہذیب کے فریب سے دور رہنے اور اپنی تہذیبی روایات کی پاسداری کی تلقین کرتے ہیں۔ مغرب کی اندھی تقلید پر وہ ایسی جدت پسندی کو ترجیح دیتے ہیں جس میں مشرقی روایات کا حُسن بھی ملحوظ رہے، نظم 'پھول مالا' اس سلسلے میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ نظم 'دردِ دل' میں وہ مغرب زدگی اور نمائشی طرز حیات کے سبب نوجوانوں میں آئی تہذیبی، اخلاقی، علمی اور سماجی پستی پر اپنے رنج وغم کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ چکبست نے مذہب کی غیر انسانی قدروں اور اس کی جابرانہ پابندیوں کے خلاف بھی نظم کہی ہے۔ ہندوستان میں بیوہ عورت کو ہمیشہ منحوس اور قابل نفرین تصور کیا جاتا تھا یہاں تک کہ لوگ اُس کے سائے سے بھی گریز کرتے تھے۔ ایسے میں کسی بیوہ کی دوبارہ شادی کا خیال محال تھا۔ اس سلسلے میں چکبست نے ''برق اصلاح'' کے عنوان سے ایک نظم کہی جس میں وہ اُن نوجوانوں کی تعریف اور حوصلہ افزائی کرتے ہیں جنہوں نے اس رجعت پسندی کے خلاف کھڑے ہونے کی جرأت کی۔ کچھ نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں چکبست نے مختلف شخصیات مثلاً گوپال کرشن گوکھلے، بال گنگا دھر تلک وغیرہ کی موت پر شخصی مرثیے کی صورت میں اپنے جذباتی ردعمل کا اظہار کیا ہے۔ مجموعی طور پر دیکھیں تو چکبست کی نظمیں ہمیں ہر طرح کی سماجی تفریق سے اوپر اٹھ کر قوم کی مدد اور ترقی کے لیے ایک ساتھ مل کر جدوجہد کرنے کا پیغام دیتی ہیں۔ یہ موضوعات کا وہ مختصر سا خاکہ ہے جس سے چکبست کی نظمیں پڑھتے ہوئے قاری کا سامنا ہوتا ہے۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ شاعری میں محض کسی موضوع کو سیدھے سادے انداز میں باندھ دینا کافی نہیں ہوتا۔ شاعر کی

تخلیقات کو عظمت و دوام کی منزل اس وقت تک حاصل نہیں ہوتی جب تک کہ اس میں شاعرانہ حسن اور دلکشی کے سامان موجود نہ ہوں اور وہ تخلیق ہمارے جذبات وخیالات کو متاثر کرنے کی پرزور طاقت نہ رکھتی ہو۔ چکبست کی نظموں کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ وہ اصلاحی منشور کے پابند شاعروں کی طرح عصری حسیت کی ترجمانی اور اصلاحی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے شاعرانہ حسن کو نظر انداز نہیں کرتے۔ ان کی نظموں میں جگہ جگہ خوبصورت تشبیہات و استعارات کا استعمال دکھائی دیتا ہے۔ پیکر تراشی، منظر نگاری اور جذبات نگاری کے بہترین مرقعے بھی موجود ہیں جس سے نہ صرف قاری کے احساس جمال کی تسکین ہوتی ہے بلکہ یہ طریقہ مدعا کی ترسیل کو، سادہ بیانیے کے مقابلے میں کہیں زیادہ مؤثر بنا دیتا ہے۔

منظر نگاری کے حوالے سے یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ شاعری میں کسی ماحول یا فطرت کی منظر کشی کا استعمال عموماً دو طرح سے ہوتا ہے۔ ایک تو سادہ منظری بیانیہ کے لیے کہ جہاں شاعر کا مقصد لطفِ طبیعت کی غرض سے ماحول یا فطرت کے مناظر کو پیش کرنا ہوتا ہے۔ دوسری صورت میں شاعر فطرت کی منظر کشی کا سہارا اس وقت لیتا ہے جب اُسے اپنے قاری، سامع یا ناظر میں کسی مخصوص جذبے یا کیفیت کی شدت کو ابھارنا مقصود ہوتا ہے۔ یہاں شاعر فطرت کے منظر یا ماحول کو انسانی کیفیات کے ساتھ ہم رشتہ کر دیتا ہے۔ اس طرح فطرت انسان کی داخلی کیفیات کی پیشکش کا ایک خارجی حوالہ بن جاتی ہے۔ منظر نگاری کا یہ طریقہ محض شاعری ہی تک محدود نہیں بلکہ اِسے ڈراموں اور فلموں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی لیے بعض دفعہ ہم دیکھتے ہیں کہ جب کوئی کردار شدت غم سے رو رہا ہوتا ہے تو باہر بارش کا منظر ہوتا ہے یا دل میں ہیجان اور غصے کی کیفیت پیدا ہوتی ہے تو باہر آندھی چلنے لگتی ہے۔ چکبست کی نظموں میں منظر نگاری کی زیادہ تر پہلی شکل ہی نظر آتی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

وہ صبح کا عالم وہ چمن زار کا عالم مرغان ہوا نغمہ زنی کرتے تھے باہم
ہنگام سحر، باد سحر چلتی تھی پیہم آرام میں سبزہ تھا تہِ چادرِ شبنم
ہر سمت بندھی نعرۂ بلبل کی ہوا تھی
غنچوں کی نسیم سحری عقدہ کشا تھی

جو نخل تھا گلشن میں برومند کھڑا تھا دامانِ سحر میں گلِ خورشید پڑا تھا
کیا خوب مقدر چمنستاں کا لڑا تھا ہر گل پہ گہر قطرۂ شبنم کا جڑا تھا
بلبل کہیں طاوس کہیں گھوم رہے تھے
مستوں کی طرح نخلِ چمن جھوم رہے

ظاہر ہے یہ اشعار منظر کا سپاٹ بیانیہ نہیں ہیں بلکہ ان میں شاعری کی وہ جمالیات بھی ہے جو کسی تخلیق کے حسن و کامیابی کی ضمانت دیتی ہے۔ مرغان چمن کی چہکار کی دلکشی کو 'نغمہ زنی' سے تعبیر کرنا، گھاس پر پڑی اوس کو یہ تصور کرنا کہ گویا سبزہ شبنم کی چادر اوڑھے آرام فرما ہے۔ اسی طرح بلبل کے چہکنے اور اس کے شور و غوغا کے لیے 'نعرہ زنی' کا استعارہ لانا۔ غنچوں کے کھلنے کو 'نسیم سحری

کی عقدہ کشائی' بتانا۔ پھر 'سحر' کو 'دامن' کا اور 'خورشید' کو 'گُل' کا مشابہ قرار دے کر ایک پیکر تراشا کہ جس طرح گلچیں پھولوں کو توڑ کر دامن میں رکھتا جاتا ہے اسی طرح 'گلِ خورشید' صبح کے دامن میں ہے۔ قطرۂ شبنم اور گہر میں موجود رعایتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے (یعنی دونوں کی اصل پانی ہے اور چمک دونوں کی مشترک صفت ہے) گُل پر پڑے شبنم کے قطروں کو یہ تصور کرنا کہ گویا پھول پر موتی جڑے ہیں، شاعرانہ تخیل کا بہترین استعمال ہے۔ یہ نہ صرف حقیقی مناظر کے حسن میں اضافہ کا باعث ہوتا ہے بلکہ قاری یا سامع کے احساس جمال کی تسکین کا سامان بھی فراہم کرتا ہے۔ دراصل اظہار کا یہی وہ سلیقہ ہے جس میں ہم چکبست کے شاعرانہ محاسن اور امتیازات کو دیکھ سکتے ہیں۔ منظر کشی اور پیکر تراشی کی ایک اور مثال نظم 'کرشن کنھیا' سے ملاحظہ فرمائیں:

شب تاریک کے قبضے میں ہے ایوان فلک — جھپکی جاتی ہے اندھیرے میں ستاروں کی پلک
وہ ہوا ہے کہ اڑے جاتے ہیں فانوس تلک — نظر آتی نہیں بستی میں چراغوں کی جھلک
صرف جگنو ہے جو دیوانہ صفت پھرتا ہے
شمع لے کر کبھی اٹھتا ہے کبھی گرتا ہے

اس بند میں منظر کشی کے علاوہ چکبست نے دو خوبصورت پیکر بنائے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں اندھیری رات میں ستاروں کے ٹمٹمانے کا منظر ہے، لیکن شاعر اسے یوں پیش کرتا ہے جیسے کوئی شخص نیند کے غلبے میں جھپکیاں لے رہا ہو۔ اسی طرح آخری کے دو مصرعوں میں جگنو کی چمک اور فضا میں اُس کے ادھر اُدھر پھرنے اور کبھی اُوپر کبھی نیچے آنے کو، ایک ایسے شخص کی صورت میں دکھایا گیا ہے جو اندھیری رات میں ہوا کے زور پر شمع جلائے، اُجالا کرنے کی کوشش میں ٹھوکریں کھاتا، گرتا پڑتا، ادھر اُدھر پھر رہا ہے۔ ایک اور نظم 'سیر دیرہ دون' میں فطرت کے حسن کا منظر اور اس کا تخلیقی اظہار دیکھیے:

سپرد ابر کے ہے انتظام پانی کا — ہوائے سرو کو ہے حکم باغ بانی کا
تمام شہر ہے گرد و غبار سے خالی — جدھر نگاہ اٹھے اس طرف ہے ہریالی
لباس پہنے ہیں کل خشت و سنگ سبزہ کا — بجائے خاک کے اڑتا ہے رنگ سبزہ کا
اثر خزاں کا ہو کیا تازگی کے مسکن میں — پہاڑ اس کو چھپائے ہیں اپنے دامن میں
گھنے درخت ہری جھاڑیاں زمیں شاداب — لطیف و سرد ہوا پاک و صاف چشمۂ آب

نظم 'آصف الدولہ کا امام باڑہ' چکبست کی تخلیقات میں نہ صرف فنی اعتبار سے اہم ہے بلکہ یہ نظم تاریخی، تہذیبی اور سیاسی بیانیے کے لحاظ سے بھی اہمیت کی حامل ہے۔ اس میں شاعر نے جہاں مذکورہ عمارت کے حوالے سے آصف الدولہ کی عالی ہمتی اور اخلاقی وسعت کی تعریف کی ہے۔ وہیں ایمائی انداز میں انگریزوں کے ظلم و جبر کی وہ داستان بھی سنائی ہے جو انھوں نے ہندوستانی عوام اور یہاں کی تعمیرات کے ساتھ جاری رکھا تھا۔ اس نظم میں کچھ حصے ایسے بھی ہیں جن میں شاعر کے تخیل کی پرواز اور منظر نگاری کا حسن دونوں ہم آمیز ہو کر ایک نادر تخلیقی گُل کی تشکیل کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ امام باڑے کی مدد سے چکبست نے اودھ

کے حکمرانوں کے عروج وزوال ،فن تعمیر میں ان کے شوق، ان کی بشر دوستی، مغربی ذہن کے مقابلے میں ہندوستانی دماغ کی عظمت کونوآبادیاتی تناظر میں کہیں وضاحتی اور کہیں استعاراتی انداز میں بیان کیا ہے۔طلوع صبح کے ساتھ امام باڑے کا یہ دلکش منظر دیکھیے:

شوکت و شانِ عمارت کی خبر دیتا ہے پردۂ شب کے سرکنے پہ سحر کا اعجاز
وہ سپیدی سحرِ نور کی ہلکی ہلکی آشیاں چھوڑ کے جب کرتے ہیں طائر پرواز
ایسے عالم میں وہ کہرے سے اُبھرنا اُس کا جیسے موجوں کے تلاطم سے نمایاں ہو جہاز

منظر نگاری اور پیکر تراشی کے ساتھ چکبست کو انسانی جذبات و کیفیات کے بیان پر ماہرانہ قدرت حاصل ہے۔اس سلسلے میں ان کی مشہور نظم ''رامائن کا ایک سین'' شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے۔یہ نظم فرماں برداری، ایثار اور قربانی کی عمدہ مثال ہے۔والد کے حکم پر جب شری رام بن باس پر جانے کو تیار ہوتے ہیں تو جانے سے پہلے وہ اپنی ماں سے اجازت طلب کرنے آتے ہیں۔بیٹا جسے ماں نے بڑی منتوں کے بعد پایا ہے اور بڑے ناز سے پالا ہے، وہ جب تخت وتاج کی سازش کا شکار ہوکر، اُس سے دور جا رہا ہوتا ہے تو ماں کے لیے فراق کے یہ لمحات نا قابلِ برداشت ہوتے ہیں۔اس موقع پر ماں اور بیٹے کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اور دونوں ہی کرداروں کی جو داخلی اور خارجی کیفیت ہوسکتی ہے، چکبست نے اُسے نہایت خوبصورتی اور فنکاری کے ساتھ اس نظم میں پیش کیا ہے۔یہ نظم موقع ومحل کے مطابق انسانی کیفیات، جذبات اور نفسیات کی ایک عمدہ تصویر ہے۔نظم کا ہر بند اپنے پچھلے بند کے ساتھ، ماں اور بیٹے کے درمیان ہونے والی گفتگو کے مراحل اور ان کی بدلتی ہوئی نفسیات کے ساتھ نہایت گہرے طور پر پیوستہ ہے۔مثال کے طور پر دو مسلسل بند پیش کیے جاتے ہیں:

دل کو سنبھالتا ہوا آخر وہ نونہال خاموش ماں کے پاس گیا صورتِ خیال
دیکھا تو ایک در میں ہے بیٹھی وہ خستہ حال سکتا سا ہو گیا ہے، یہ ہے شدت ملال
تن میں لہو کا نام نہیں زرد رنگ ہے
گویا بشر نہیں کوئی تصویر سنگ ہے
کیا جانے کس خیال میں گم تھی وہ بے گناہ نورِ نظر پہ دیدۂ حسرت سے کی نگاہ
جنبش ہوئی لبوں کو بھری ایک سرد آہ لی گوشہ ہائے چشم سے اشکوں نے رخ کی راہ
چہرے کا رنگ حالت دل کھولنے لگا
ہر موئے تن زباں کی طرح بولنے لگا

جدائی کی اس گھڑی میں نظم کے کرداروں پر رنج وغم کی کیفیت کیسی ہے چکبست نے اِسے اُن کے حرکت وعمل اور حالات کے ذریعہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔یہ دونوں ہی کے لیے مشکل اور جانکاہ ہے،لیکن اس کا اثر فطری طور پر بیٹے سے کہیں

زیادہ ماں پر ہے۔

نظم کے مندرجہ بالا حصوں پر غور کریں تو شری رام کے کردار میں برداشت اور ضبط کی صورت زیادہ نظر آتی ہے۔ ماں سے بچھڑنے کا غم انھیں بھی ہے لیکن ایسا نہیں کہ یہ دوسروں پر آسانی سے نمایاں ہو جائے۔ وہ اپنی جذباتی کیفیت پر قابو رکھتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ماں پر جدائی کا غم ظاہر ہوا تو وہ اور بھی ٹوٹ جائے گی۔ چنانچہ اپنے کسی عمل یا بات چیت سے وہ غمِ فراق کو آشکار نہیں ہونے دیتے۔ شری رام پر غم کا اثر یہ ہے کہ اُن پر خاموشی طاری ہے۔ ضبط و خاموشی کے مناظر بتاتے ہیں کہ حالات کے پیش نظر شری رام نے جذبہ سے زیادہ عقل سے کام لیا ہے۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ نظم میں آگے چل کر وہ ماں کو تسلی دینے اور اُس سے بن باس پر جانے کی اجازت حاصل کرنے کے لیے بہت سی سماجی، اخلاقی، اور عقلی دلیلیں پیش کرتے ہیں۔

ماں کی حالت زار کو نمایاں کرنے کے لیے چکبست نے اس بات کا پورا خیال رکھا ہے کہ قاری نہ صرف ماں کی شدتِ غم کو محسوس کرے بلکہ اس کی کیفیات کو اپنی آنکھوں سے دیکھے بھی۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ بیٹے کو بن باس پر بھیجے جانے کی خبر سن کر ماں صدمے سے ایک کونے میں بت بنی بیٹھی ہے۔ شدتِ غم سے اس پر سکتہ طاری ہے اور جسم ایسا پیلا پڑ گیا ہے کہ جیسے اُس میں خون ہی نہ ہو۔ ایسے میں جب شری رام ماں کے پاس پہنچتے ہیں تو وہ غم جس نے ضبط کی وجہ سے سکتے کی صورت اختیار کر لی تھی، بیٹے کو سامنے دیکھ کر بیقراری کے ساتھ پہلے آنکھوں سے آنسو بن کر نکلتا ہے اور پھر الفاظ میں ڈھل کر زبان کے ذریعے اپنا اظہار شروع کر دیتا ہے۔ چکبست نے ماں کی بیچارگی اور اس کے درد و غم کی عکاسی کے لیے کیفیات کے بیان اور ماں بیٹے کی گفتگو کو جس مہارت سے نظم کیا ہے اس کی کامیاب مثال ہمیں میر انیس کے مرثیوں میں ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔ دوسرے بند میں ماں کی حالت دیکھیے کہ وہ جانے کن خیالوں میں گُم ہے۔ بیٹا سامنے آتا ہے تو وہ اُسے پہلے حسرت بھری نگاہوں سے دیکھتی ہے۔ پھر آہ بھرتی ہے۔ اس کے بعد آنکھوں سے آنسو جاری ہوتے ہیں، اور پھر لرزتے ہونٹوں کے ساتھ بالآخر دہان شکوہ کھلتا ہے۔

جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا گیا کہ اس نظم میں کرداروں کے حالات، ان کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیات، ان کے باہمی عمل اور گفتگو، سب کو شروع سے آخر تک، چکبست نے بڑی ہنرمندی سے باندھا ہے۔ حرکت و عمل کی ایسی مناسب ترتیب جو کرداروں کے خیالات، جذبات اور نفسیات کے ساتھ گہرا ربط رکھتی ہو، اس کی کامیاب پیشکش کم ہی شعرا کے کلام میں دکھائی دیتی ہے۔

لہٰذا اس میں کوئی شک نہیں کہ چکبست نے اپنے زمانے کی روش اور تقاضوں کے مطابق قومی اور اصلاحی موضوعات کو اُٹھایا۔ اور چونکہ بات عوام تک پہنچانی تھی اس لیے انھوں نے اظہار کا سادہ اور براہ راست انداز اختیار کیا، لیکن اسی کے درمیان سے چکبست کے کلام کا وہ جمالیاتی رنگ بھی نمایاں ہوتا رہتا ہے جس کی جاذبیت اور دلکشی میں شاید کبھی کمی نہیں آئے گی۔

☆☆☆

محمد قیصر عالم
اسلام پور کالج، اسلامپور سیکٹ،
شعبہ اردو اسلام پور کالج، اتر دیناج پور،
(مغربی بنگال)

ماسٹر عبدالواحد مخلص: اسلام پور میں اردو تحریک کا ایک عہد

کسی بھی خطے میں زبان و ادب کی بقا محض کتابوں کی مرہونِ منت نہیں ہوتی، بلکہ ان مخلص شخصیات کی مرہونِ منت ہوتی ہے جو اپنی زندگی اس زبان کی ترویج کے لیے وقف کر دیتے ہیں۔ شمالی بنگال، بالخصوص اسلام پور کے تعلیمی اور ادبی منظر نامے میں ماسٹر عبدالواحد مخلص ایک ایسی ہی قد آور شخصیت کا نام تھا۔ وہ محض ایک معلم نہیں تھے، بلکہ بذاتِ خود اردو کی ایک متحرک تحریک تھے۔

عبدالواحد مخلص صاحب نے اسلام پور ہائی اسکول میں بطور سینئر استاد ایک طویل عرصہ گزارا۔ ان کی تدریس محض درسی کتب تک محدود نہ تھی، بلکہ انہوں نے اردو کے طالب علموں کی ایک ایسی "فوج" تیار کی جو آج بھی ان کے فکر و فن کی آبیاری کر رہی ہے۔ ان کی شخصیت میں بلا کا رعب اور آواز میں ایسی کڑک تھی کہ جب وہ اسٹیج پر کھڑے ہوتے تو اردو کا وقار بلند ہوتا دکھائی دیتا۔ ان کے تئیں شاگردوں کی والہانہ محبت ان کی کامیابی اور مقبولیت کی بین دلیل تھی۔

مخلص صاحب کی زندگی کا سب سے روشن پہلو اردو کے تئیں ان کی حساسیت تھی۔ وہ اس جدید دور میں بھی کتابیں خرید کر پڑھنے کے قائل تھے۔ ان کی ذاتی لائبریری اور ملک بھر سے آنے والے رسائل و جرائد ان کے علمی ذوق کے گواہ تھے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ صرف قلمی خدمات تک محدود نہ تھے، بلکہ عملی میدان میں بھی سرگرم رہے۔ مغربی بنگال کے اسکولوں میں اردو کی خالی اسامیوں اور اساتذہ کی صورتحال پر وہ آر ٹی آئی (RTI) کے ذریعے مکمل نظر رکھتے تھے۔ یہ معلومات شاید ہی کسی اور کے پاس اس قدر تفصیل سے موجود ہوں۔ وہ اردو کے حقوق کے لیے ایک بیدار مغز سپاہی کی مانند تھے۔

وہ بیک وقت شاعر، افسانہ نگار اور ناظمِ مشاعرہ تھے۔ ان کی نظامت میں ایک خاص وقار ہوتا تھا۔ علمی میدان میں ان کا کام ابوالکلام آزاد پر مرتب کردہ کتاب کی صورت میں سامنے آ چکا تھا۔ اپنی وفات سے قبل وہ سرسید احمد خان پر ایک ضخیم کام کا ارادہ کر چکے تھے، جس کے سلسلے میں انہوں نے علی گڑھ کا سفر بھی کیا اور وہاں کے جید اساتذہ سے قلمی تعاون حاصل کیا۔ یہ ان کے بلند تحقیقی ارادوں کا ثبوت تھا، مگر اجل نے انہیں مزید مہلت نہ دی۔

مخلص صاحب سے ملنے والا ہر شخص ان کے تپاک اور خلوص کا گرویدہ ہو جاتا تھا۔ وہ چھوٹوں کی حوصلہ افزائی میں پیش

پیش رہتے تھے۔اردو ریسرچ جرنل کی ایک تقریب میں ان کی کہی ہوئی بات اور ساتھیوں کے لیے ان کی دعائیں آج بھی ان کی نیک نفسی کی یاد دلاتی ہیں۔ان کی شخصیت میں وہ جوانی اور توانائی برقرار تھی کہ ریٹائرمنٹ کے بعد بھی کوئی ان کی عمر کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتا تھا۔

ماسٹر عبدالواحد مخلص کی رحلت سے اسلام پور کا ادبی افق ایک درخشندہ ستارے سے محروم ہو گیا ہے۔مجلس پور کے علاقے میں ان کا آخری دیدار کرنے والوں کا ہجوم اس بات کی گواہی دے رہا تھا کہ اردو کا یہ خادم عوام کے دلوں میں بستا تھا۔ اگرچہ آج اردو کی وہ کڑک دار آواز خاموش ہو چکی ہے،لیکن ان کے تیار کردہ شاگرد اور ان کے علمی نقوش ہمیشہ ہماری رہنمائی کرتے رہیں گے۔

اللہ تعالیٰ ان کی مغفرت فرمائے اور ان کے درجات بلند کرے۔(آمین)

☆☆☆