

اردو ریسرچ جرنل

Urdu Research Journal

Issue: 18th, April-June 2019

سرپرست

پروفیسر ابن کنول

(سابق صدر، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی)

ایڈیٹر

ڈاکٹر عزیز اسرا میل

(اسٹینٹ پروفیسر شعبہ اردو، اسلام پور کالج، نارتھ بیگل یونیورسٹی، مغربی بیگل)

مجلس مشاورت

پروفیسر محمد رضی الرحمن

صدر شعبہ اردو، گورکھپور یونیورسٹی، گورکھپور، یوپی، انڈیا

ڈاکٹر محمد ابراہیم

صدر شعبہ اردو، الازہر یونیورسٹی، مصر

پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی

صدر شعبہ اردو، خواجہ معین الدین چشتی، اردو، عربی فارسی یونیورسٹی، لکھنؤ، انڈیا

سمیل احمد

اسٹینٹ پروفیسر، شعبہ اردو خواجہ معین الدین چشتی، اردو، عربی فارسی یونیورسٹی، لکھنؤ

ڈاکٹر محمد شہیم خان

شعبہ اردو، ڈاکٹر ہری سنگھ گور یونیورسٹی، ساگر، انڈیا

وائس آف امریکا، اردو سروس، دہلی انڈیا

اپنی نگارشات صرف ای میل پر ارسال کریں:

P-101/A, Gali No. 2, Near Angels Feather Public School, Pahalwan chawk, New Delhi-110025

editor@urdulinks.com

urjmagazine@gmail.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۔

قلم کاروں سے گزارش

‘اردوریسرچ جرنل’ یونیورسٹی گرانٹ کمیشن، حکومت ہند سے منظور شدہ ایک اعلیٰ تحقیقی جرنل ہے جس کا مقصد اردو میں تحقیق و تقدیم کو فروغ دینا ہے۔ اس وجہ سے اردوریسرچ جرنل کے لئے نگارشات بھیجنے والے معزز قسم کاروں سے گزارش ہے کہ وہ مندرجہ ذیل امور کا خاص طور پر خیال رکھیں:

- ☆ مضمون نگاراپنا نام، عہدہ، 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 ابطة کرنے سے گریز کریں۔
- ☆ مضمون کے ناقابل اشاعت کی اطلاع نہیں دی جائے گی۔ اگر آپ کا مضمون لگتا رہو شماروں میں نہیں شائع ہوتا ہے تو آپ اس کو ہیں اور شائع کر سکتے ہیں۔
- ☆ اگر اشاعت کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ مضمون اس سے پہلے ہیں اور شائع ہو چکا ہے یا کسی اور کے مضمون کا سرقہ ہے تو مضمون نگار کو بلیک لست کر دیا جائے گا۔ مستقبل میں اس کی کوئی تحریر شائع نہیں کی جائے گی۔
- ☆ یا ایک خالص تحقیقی و تقدیمی جرنل ہے اس لیے اس میں تخلیقات نہیں شائع کی جاتی ہیں۔ لہذا افسانے اور غزلیں وغیرہ نہ بھیجیں۔
- ☆ اردوریسرچ جرنل میں ریسرچ اسکالر کے مضامین بھی شائع کئے جاتے ہیں، ریسرچ اسکالر سے گزارش ہے کہ مضمون ارسال کرنے سے پہلے ایک بارا پنے اساتذہ کو ضرور دکھالیں۔
- ☆ مضمون نگارحوالوں کی صحت کا خاص خیال رکھیں، بلاحوالہ 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 اردوریسرچ جرنل کو دیں۔
- ☆ اردوریسرچ جرنل میں وہی مضامین شائع کئے جائیں گے جو تبصرہ نگاروں (Reviewers) کے ذریعہ قبل اشاعت قرار دئے جائیں گے۔
- ☆ تبصرہ کے لئے صرف کتابیں بھیجیں، ادارہ خود ان پر تبصرہ کرائے گا۔
- ☆ مضمون ان چیज یا ورث کی فائل میں ٹاپ شدہ ہونا چاہئے۔ پیڈیف فائل یا ہارڈ کاپی قبول نہیں کی جائے گی۔

نگارشات اس پتہ پر بھیجیں:

E-mail: editor@urdulinks.com

urjmagazine@gmail.com

مزید تفصیل کے لئے اردوریسرچ جرنل کی ویب سائٹ www.urdulinks.com دیکھیں۔

فہرست

4	سید وقار عظیم : شعریات افسانہ کا تئیلی تقاضا
	ڈاکٹر نسیم عباس احمد شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی (پاکستان)
15	جو گندر پال کا اٹھارہ ادھیاے
	ڈاکٹر محمد کاظم، المسوی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی
27	اس سفر میں سچ یہی ہے میں کہیں ٹھہر انہیں (شہر یار کی شاعری سے مکالمہ)
	رضی شہاب، اسٹینٹ پروفیسر، شعبہ اردو، ویسٹ بنگال اسٹینٹ یونیورسٹی، مغربی بنگال
33	آٹھویں دہائی کے بعد اردو ناولوں میں عورت کردار
	ڈاکٹر والٹ لخیر، پوسٹ ڈاکٹریٹ فیلو، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، دہلی
43	کرشن چندر کے افسانوں میں دیہی سماج کی عکاسی
	ڈاکٹر مختار احمد ڈار، لیکچر ارٹشوبہ اردو ساوتھ کیمپس یونیورسٹی آف کشمیر
50	اُردو غزل کی ایک اہم آواز: علیم صباؤیدی
	ڈاکٹر مشتاق احمد گناہی (سامبورو، پانپور، پلوامہ، کشمیر)
60	عبد سہیل بحیثیتِ خاکہ نگار
	گزار حسن، ریسرچ اسکالر شعبہ اردو و فارسی، ڈاکٹر ہری سنگھ گورنمنٹل یونیورسٹی، ساگر، مدھیہ پردیش، انڈیا
68	وقار عظیم کی اقبال شناسی
	آزاد ایوب بٹ، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو۔ دیوی اہمیہ و شوودھیالیہ اندور (ایم۔ پی)
73	جدید اردو افسانہ کا تجزیہ باتی مظہر نامہ
	شاہد حسین ڈار، ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، سنٹرل یونیورسٹی آف کشمیر
84	نعت گوئی کی روایت اور سید نصیر الدین نصیر کی نعتیہ شاعری
	محمد زبیر، ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، یونیورسٹی آف حیدر آباد
91	اردو کے نمائندہ غیر مسلم نعت گوشرا
	بلال احمد ڈار، ریسرچ اسکالر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدر آباد
99	اسلام میں عورت کا مقام اور مسلمان انتہر پر یونیورخوانیں
	ڈاکٹر سید خواجہ صفی الدین، اسٹینٹ پروفیسر، شعبہ انتظامی مطالعات، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی۔
104	مولانا ابوالکلام آزاد اور فلسفہ تعلیم
	شناز، ریسرچ اسکالر، شعبہ سنسنی دینیات اے۔ ایم۔ پی علی گڑھ
110	مولانا صافی الرحمن مبارکپوری اور فن ترجمہ
	آمنہ نسرین، ریسرچ اسکالر، شعبہ عربی، بnaras ہندو یونیورسٹی
114	امانت لکھنؤی کی ڈرامہ نگاری اندر سمجھا کی روشنی میں
	پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی، خواجہ معین الدین چشتی اردو عربی فارسی یونیورسٹی لکھنؤ

سید وقار عظیم : شعریات افسانہ کا تشکیلی تفاعل

ڈاکٹر نسیم عباس احمد

شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی (پاکستان)

سید وقار عظیم اردو تقدیم کی آبرو ہیں۔ فلشن کے حوالے سے ان کی تقدیم افسانے کے گرد گھومتی ہے۔ ان کی چار کتب: ”فن افسانہ نگاری“، ”داستان سے افسانے تک“، ”نیا افسانہ“ اور ”ہمارے افسانے“، افسانے کے نظری اور عملی مباحث کے حوالے سے اہمیت کی حامل ہیں۔ سید وقار عظیم پہلے نقاد ہیں جنہوں نے افسانے کی مبادیات اور تشکیلی عناصر پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ ان کی کتاب ”فن افسانہ نگاری“ خالصتاً افسانے کی شعریات سے متعلق ہے۔ یہ کتاب ان کی زندگی میں تین مرتبہ اضافوں کے ساتھ شائع ہوئی۔ سید وقار عظیم نے اس کتاب کے تیسرا ایڈیشن ۱۹۶۱ء میں پہلے دو ایڈیشن اور اُن کے نام بھی درج کیے ہیں۔ پہلا ایڈیشن ”افسانہ نگاری“ کے عنوان سے ۱۹۲۵ء میں سامنے آیا اور دوسرا ایڈیشن ”فن افسانہ نگاری“ ۱۹۲۹ء میں منظر عام پر آیا۔ اس کتاب میں افسانے کا موضوع، پلاٹ، سرخی، فضابندی، تمہید اور خاتمه، سیرت کشی، رومان، حقیقت، مقامی رنگ، اسالیب، نقطہ نظر، منظر نگاری، مختلف تکنیکیں اور دیگر خصوصیات پر تفصیل سے بحث ہوئی ہے۔

سید وقار عظیم نے اپنی کتاب ”فن افسانہ نگاری“ کے لیے باب بعنوان ”افسانے کی حقیقت“ میں افسانہ کی اصطلاح کے مختلف معانیم کو بیان کر کے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ افسانہ کی حقیقت تعریف اس لیے ممکن نہیں جس طرح زندگی آگے بڑھتی جاتی ہے، تبدیلیاں آتی جاتی ہیں اُسی طرح مختصر افسانہ سے تقاضے بھی بڑھتے جاتے ہیں اور اس کے مفہوم میں وسعت آتی جاتی ہے۔ انہوں نے مختلف مغربی ناقدین کی تعریفیں

بیان کرنے کے بعد انھیں مختصر اُشت وار بھی ترتیب دیا ہے۔ مغربی ناقدین میں Edgar Allan Poe, Brander Mathews, W.B. Pitkin, E.I.O. Brien, H.G. Wells, A.J.J. Ratcliff, Clayton Hamilton Esenwein اور I.B. Clayton Hamilton کی تعریفیں درج کی ہیں۔ ان تعریفوں سے اُن کے اخذ شدہ نتائج یہ ہیں کہ مختصر افسانہ واحد ڈرامائی واقعہ کو ابھارتا ہے، ایک کردار یا کرداروں کے گروہ کے نقوش ابھارے جاتے ہیں۔ واقعات کی تفصیل اختصار اور ایجاد کے ساتھ بیان کی جاتی ہے۔ مختصر افسانہ ایسا ہو جسے آدھ گھنٹے میں پڑھا جاسکے اور کوئی واضح آغاز اور انجام نہ ہو۔ سید وقار عظیم کے خیال میں مختصر افسانہ وہ ہے جسے ایک نشست میں پڑھا جاسکے اور اُس میں وحدتِ تاثر بھی ہو اور وحدتِ تاثر اُس وقت ہی جنم لے سکتا ہے جب اُسے ایک نشست میں ہی پڑھا جائے۔

سید وقار عظیم، افسانے کی تعریف کچھ یوں کرتے ہیں:

”حقیقت میں ”مختصر افسانہ“، ایک ایسی منفرد، فکری داستان ہے جس میں کسی ایک خاص واقعہ، کسی ایک خاص کردار پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ اس میں پلاٹ ہو اور اس

پلاٹ کے واقعات کی تفصیلیں اس طرح گٹھی ہوئی اور اس کا بیان اسی قدر منظم ہو کہ وہ ایک واحد تاثر پیدا کر سکے۔“ [۱]

انھوں نے اس تعریف میں پلاٹ، کردار، اختصار اور وحدتِ تاثر کو افسانے کی شرائط قرار دیا ہے اور اس باب میں انھی شرائط پر بحث کی ہے لیکن وہ ان شرائط کو حقیقی نہیں سمجھتے۔ سید وقار عظیم نے اپنی کتاب ”فنِ افسانہ نگاری“ میں طویل مختصر افسانے کے حوالے سے تفصیلی انداز میں لکھا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے طویل مختصر افسانے کی وجہ جواز، خصوصیات، طویل مختصر افسانے اور ناولت میں فرق کو بیان کیا ہے۔ طویل مختصر افسانے کے اردو افسانوی ادب میں ورود کے جواز کے ضمن میں کہتے ہیں کہ ناول اور افسانے کے موضوع ایک دوسرے سے نہیں ملتے اور مختصر افسانہ کسی ایک موقع محل، فضا اور ذہنی کیفیت، کی ترجیحی کرتا ہے لیکن بعض اوقات اس ایک موقع محل، فضا اور ذہنی کیفیت کی ترجیحی میں اتنی پچیدگیاں ہوتی ہیں جنہیں چھوٹے سے افسانے میں نہیں سمو یا جاسکتا اور اس کی کوپورا کرنے کے لیے طویل مختصر افسانوں کی ابتداء ہوئی۔ طویل مختصر افسانہ، افسانے اور ناول کے بیچ کی ایک چیز ہے جس میں ناول کی پس منظری کیفیت بھی ہوتی ہے اور مختصر افسانے کی وحدتِ تاثر بھی، ممتاز رزیادہ تفصیل سے سامنے آتے ہیں اور کردار بھی زیادہ واضح انداز میں پیش کیے جاتے ہیں لیکن اُن کے نزدیک اس میں تفصیل کے باوجود افسانے کی وحدتِ تاثر قائم رہتی ہے۔ انھوں نے طویل مختصر افسانے اور ناولت کے مابین فرق کو واضح کیا ہے۔ اُن کے نزدیک طویل مختصر افسانے اور ناولت میں پہلا بنیادی فرق یہ ہے کہ طویل مختصر افسانے میں موضوع کی وحدت ضروری ہے جو کہ ناول یا ناولت میں نہیں پائی جاتی اور دوسرا بنیادی فرق ان دونوں اصناف کی فنی ترتیب کا ہے۔ طویل مختصر افسانے کی فنی بنت سید گی سادی اور ہمارہ ہوتی ہے جب کہ ناولت میں پچیدگی، پھیلاوا اور گہرائی لازمی امور ہیں۔ اردو طویل مختصر افسانوں میں نیاز فتح پوری کے کیو پڈ اور سائیکل کی مثال پیش کی ہے۔ دیگر طویل مختصر افسانہ نگاروں میں مجنوں گورکھ پوری، کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی اور اختر اور یعنی کے نام شامل ہیں۔ سید وقار عظیم کی ایک کتاب کا عنوان ”نیا افسانہ“ ہے۔ اس کتاب میں اسی عنوان سے ایک مضمون بھی شامل ہے۔ سید وقار عظیم نے اس مضمون میں نئے افسانے کے مغربی پس منظر، اور نئے افسانے کے مختلف گروہوں کا تذکرہ کیا ہے۔ انھوں نے ایک اور نکتہ بھی بیان کیا ہے کہ نئے افسانے کو اگر ”ترقی پسندی“ کی اصطلاح سمجھا جائے تو مناسب ہوگا اور انھوں نے اپنے اس مضمون کی بنیاد اسی نکتے کی وضاحت پر رکھی ہے۔ اُن کے نزدیک جو اس اور مارسل پروست کا شعور کی رو کا نظریہ، لارنس کے افسانوں کے جنسی جذبہ کی تسلیکیں، فرانڈ کی نفیسیات، مارکس کا معاشری نظریہ، نئے افسانے کا مغربی پس منظر ہے اور اسے اردو میں تشكیل دینے والوں نے مشرقی مزاج سے ہم آہنگ کر کے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

انھوں نے نئے افسانہ نگاروں کو چار گروہوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک گروہ وہ ہے جو مغرب کے لیے عازم سفر ہوا اور وہاں رہ کر مغرب کا اثر قبول کیا، دوسرا گروہ وہ ہے جنہوں نے انگریزی لکھنے والوں کو پڑھ کر ان سے قرب حاصل کیا، تیسرا گروہ اُن افسانہ نگاروں کا ہے جو نہ تو ان مغرب کے لکھنے والوں میں گھل مل کر بیٹھے اور نہ ہی اُن کے ادبی کارناموں کا مطالعہ کیا بلکہ ان کی تحریروں پر لکھی جانے والی آراء اور مضامین کا مطالعہ کر کے، لکھنے لگے اور چوتھا گروہ اُن لکھنے والوں کا ہے جو فنی بخشیں سن کر اور اپنی زبان کے نئے لکھنے والوں کو دیکھ کر اس میدان میں آن پڑے۔ اس کے علاوہ نئے لکھنے والوں میں بھی مختلف مزاج کے حامل افسانہ نگار نظر آتے ہیں۔ مثلاً کچھ کے ہاں نفیسیات

زیادہ ہے تو کچھ نے مغرب اور مشرق کو ملا کر ایک نیارنگ نکالا ہے۔ سید وقار عظیم کے ”نیا“ کے سابقہ کو بھی لغوی کی بجائے اصطلاحی مفہوم میں استعمال کرنے سے غلط فہمیوں نے جنم لیا۔ نئے افسانے کو انہوں نے جن معنوں میں استعمال کیا ہے اس کی وضاحت دیکھیے:

”جب کوئی کہتا ہے، نیا افسانہ، تو سننے والے کا ذہن فوراً ایک دوسرے لفظ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔“ ”ترقی پسندی“ ... نئے افسانے کے پس منظر میں یہ دو چیزیں سب سے زیادہ قیمتی اور اپنی کشش میں سب سے زیادہ جاذب ثابت ہوئیں۔ مغرب کے افسانوں کا فن اور ترقی پسندی کی تحریک۔ لیکن ایک چیز اور بھی تھی جس نے افسانے کو فن کی یہ منازل اس قدر جلد طے کر لینے میں مدد دی۔ پرانے لکھنے والوں کی چھوڑی ہوئی روایتوں کا گھر اثر۔“ [۲]

انہوں نے نئے افسانے کو ایک امتزاجی کیفیت مراد لیا ہے جس میں مغرب کے لکھنے والے، ترقی پسندی اور مشرقی روایت کا امتزاج شامل ہے۔ اس مضمون میں اُن کا سارا ذور نئے افسانے میں ترقی پسند رجحانات کی وضاحت میں صرف ہوا ہے۔ ترقی پسندی کے مختلف رجحانات، کسان اور مزدور کی زندگی، دیہاتی اور شہری زندگی، نفسیات اور جنس کی نفسیات، رجعت پسندی کی مخالفت اور زبان کے معاملے میں قلم کی آزادی شامل ہیں۔ سید وقار عظیم کے نزدیک نیا افسانہ، ترقی پسندی کے انہی رجحانات کا ترجمان نظر آتا ہے۔ یہ مضمون نیا افسانہ کے پس منظر کی وضاحت کے بعد ترقی پسندی کی وضاحت پر مرکوز نظر آتا ہے۔ سید وقار عظیم نے اپنی کتاب ”نیا افسانہ“ میں نفسیات کے اردو افسانے میں روایتی عمل ہونے پر کچھ معروضات بیان کی ہیں مثلاً اُن کے خیال میں نفسیات کے جدید ترقی سے متاثر ہو کر لکھنے والوں نے خود کو ایک فرد کی ذات تک محدود کر لیا ہے اور کہانی کی باقی تدروؤں کی بنیاد بھی اُس ایک فرد کے ذہن کی شعوری کیفیات پر رکھ دی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے نفسیات کے افسانہ کی کردار نگاری میں تبدیلی پر مرتب اثرات کو بھی واضح کیا ہے۔ نفسیات کے اثر سے پہلے کردار کو پیش آئے واقعات اور وقت ایک زنجیر کی شکل میں ہوتے تھے اور اب کردار کے ظاہری عمل (واقع) سے زیادہ اُس کے شعور کے اُن پہلوؤں کو پیش کیا جاتا ہے جو وقت کے ساتھ سلسہ وار نہ چلتے ہوں۔ اس کی مثال ”شعور کی رو“ کی تکنیک سے دی ہے۔ اس طرح گزرے ہوئے واقعات کی یاد ایک نئے واقعے پر عجیب و غریب رنگ چڑھاتی ہے۔ سید وقار عظیم کے یہ خیالات افسانے کے روایتی تصورات اور مبادیات کی تائید کرتے نظر آتے ہیں۔ جس میں نئے تجربات کا مکمل اظہار یہ، ادھورا محسوس ہوتا ہے۔ سید وقار عظیم نے ”فن افسانہ نگاری“ میں افسانہ اور ناول کے فرق کو واضح کیا ہے۔ انہوں نے اس غلط فہمی کو دور کیا ہے کہ افسانہ، ناول کی مختصر شکل ہے چوں کہ افسانے کی ابتداء ناول سے نہیں بلکہ اس سے ملتی جلتی مختصر چیزوں سے ہوئی۔ اُن کے نزدیک پہلا بنیادی فرق ناول کی طوالت اور افسانے کا اختصار ہے۔ دوسرا بنیادی فرق وحدتِ تاثر کا ہے جو افسانے کی خصوصیت ہے جسے ایک ہی نشست میں پڑھ کر تاثر قائم ہو جاتا ہے اور ناول سے ایک ہی نشست میں پڑھنا ممکن نہیں لہذا وحدتِ تاثر کی امید رکھنا کاری سود ہے۔ اسی طرح افسانہ، ناول کی طرح زندگی کی زنجیر نہیں بلکہ ایک کڑی ہے۔ اس میں ایک واقع، ایک خیال، ایک تجربہ اور ایک احساس بیان ہوتا ہے اور ایک ہی چیز ایک ہی وقت میں افسانے کا موضوع بنتی ہے۔ انہوں نے موضوع، وحدتِ تاثر کے بعد کرداروں کے فرق کے حوالے سے امتیازات کو یوں بیان کیا ہے کہ ناول میں کرداروں کی

مختلف شکلیں اور حالتیں نظر آتی ہیں اور افسانے میں کردار کی ساتھ دھائی نہیں دیتی۔ کردار کو ہمیشہ کسی نہ کسی اضطراب کی حالت میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ناول کی نسبت افسانے میں انجام، تحریک کے عمل اور اُس کے مقصد کو زیادہ پابندی سے برداشتاتا ہے جو کبھی رومانی، شاعرانہ، فلسفیانہ اور کبھی نفسیاتی نقطہ نظر سے پیش ہوتا ہے۔ سید وقار عظیم کے نزدیک مختصر افسانہ ناول کی نسبت ڈرامے سے زیادہ قریب ہے۔ ان کے اشتراکات میں وحدتِ تاثر، لکھنے والے کے لیے حدود، اختصار و ایجاد، قاری کو سوچنے پر مجبور کرنا، مرکزی خیال کی بنیادی اہمیت اور وقت اور مقام میں مقید ہونا شامل ہیں۔ ان کے نزدیک قصہ گوئی کی کسی صنف نے ڈرامے کی فنی خصوصیات کو اتنا نہیں اپنایا جتنا افسانے نے برداشت ہے اور یہ دونوں اصناف ایک دوسرے سے بہت زیادہ قریب ہیں۔ افسانہ اور فلم کی مماثلتیں، سید وقار عظیم نے تلاش کی ہیں۔ انہوں نے ”فن افسانہ نگاری“ میں فلم کو اخلاقی قوت کا مظہر کہا ہے اور اس کی معاشرتی اور تمدنی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے افسانے اور فلم کے اشتراکات کو بیان کیا ہے۔ ان کے نزدیک فلمی کہانیاں، ناول اور ڈرامے کی نسبت مختصر افسانے کے زیادہ قریب ہیں۔ دونوں نئے عہد کی پیداوار ہیں۔ دونوں بہت سی چیزوں کی پابندی کے باوجود آزاد ہیں۔ دونوں میں نئے عہد کے انتشار کی مصوری کی جاتی ہے۔ دونوں میں ناول اور ڈرامے کی فتنی روایتوں کا عکس موجود ہے۔ سید وقار عظیم نے ”فن افسانہ نگاری“ میں مختصر افسانے میں فنونِ اطیفہ کی خصوصیات کو تلاش کیا ہے۔ ان کے نزدیک فنونِ اطیفہ خیال افزا ہوتے ہیں اور مختصر افسانے میں بھی ایسے نکات پیش کیے جاتے ہیں جو قاری کے دماغ کو سوچنے پر مجبور کرتے ہیں، دماغی اور روحانی لذت بھی عطا کرتے ہیں اور یہ خصوصیت حسن کا لازمی جزو ہے۔ اس کے علاوہ افسانے میں حقیقت بیانی کے ساتھ جذبات پر حکمرانی کو بھی مدِ نظر رکھا جاتا ہے۔ واقعات کے انتخاب میں افسانہ نگار کو بڑی مہارت سے کام لینا پڑتا ہے تاکہ واقعات اور کردار نگاری سے وجدانی کیفیت پیدا کی جاسکے۔ جذبات نگاری افسانہ نگار سے قوتِ انتخاب کا تقاضا کرتی ہے چوں کہ اُس کی کائنات محدود اور عمل کا جذبہ و سیع ہوتا ہے، وہ مصور، بت تراش، شاعر اور موسیقار کی طرح انہیں جذبات کو ابھارتا ہے جس قدر وہ اس عمل میں آزاد ہوتا ہے۔ وہ پلاٹ کی تعریف و مختلف جگہوں پر، دو مختلف پہلوؤں سے کرتے ہیں۔ ایک طرف وہ واقعات کی ابتداء، منتها اور انجام کی ترتیب و تنظیم کو پلاٹ کہتے ہیں۔ موزوں اور جامع تعریف دوسرے مقام پر کچھ یوں کرتے ہیں:

”جو واقعہ، تجربہ، خیال یا حس، افسانے کی بنیاد پہنچتا ہے، پلاٹ اس واقعے، تجربے،

خیال یا حس کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔ کہانی کی ترتیب میں مناظر، کردار، ان

کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں سے اور افسانہ نگار کے نقطہ نظر سے رنگ

بھرا جاتا ہے۔ کہانی کا یہ ڈھانچا اس کا پلاٹ کہلاتا ہے۔“ [۳]

سید وقار عظیم نے پلاٹ کی تنقیل میں مستعمل مختلف طریقوں کو اسٹینسون سے اخذ کیا ہے اور پلاٹ کی ترتیب کے ان طریقوں کو پلاٹ کے سوت کہا ہے۔ پلاٹ کے اجزاء ایسا راست کے حوالے سے سید وقار عظیم نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ سید وقار عظیم پلاٹ میں ایک رکاوٹ جسے وہ کش مکش کہتے ہیں کو ضروری شرط قرار دیتے ہیں۔ انہوں نے پلاٹ کی خصوصیات کا تعین بھی کیا ہے۔ پلاٹ کی اہم خصوصیات سادگی، جدت اور دلچسپی ہیں۔ انہوں نے جدت پیدا کرنے کے دو طریقے بھی بتائے ہیں۔ اول پرانے موضوع کی نئی فنی ترتیب سے پلاٹ میں جدت پیدا کی جاسکتی ہے اور دوسرے پرانی بات کو نئے انداز سے کیا جائے یعنی بات کا یہ انداز نئے نقطہ نظر سے پیدا ہو

سکتا ہے۔ پلاٹ کے وجود میں آنے کی وجہ یا مقصد کو تحریک (MOTIVE) کہا گیا ہے۔ یہ اصطلاح سید وقار عظیم نے سب سے پہلے استعمال کی۔ ان کے نزدیک پلاٹ کی دل کشی اور جدت کا اختصار تحریک کی جدت اور ندرت پر ہے۔ ایک جیسے واقعات میں تحریک کا فرق ہی ندرت پیدا کرتا ہے۔ اردو افسانے کی تنقید میں پلاٹ کے مباحث کی بنیاد اس طور کے تصور پلاٹ پر ہی رکھی گئی ہے۔ اسی لیے اس کے بنیادی خدوخال، اُسی تصور سے ماخوذ ہیں۔ اس طور کے تصور پلاٹ میں آغاز، وسط اور انجام کا بھی تفصیلی حوالہ ملتا ہے۔ سید وقار عظیم نے ”فن افسانہ نگاری“ میں افسانے کے ابتدائی جملے کے لیے فرحت و انبساط کے سامان سے لیس ہونا ضروری قرار دیا ہے۔ وہ تمہید میں اختصار، دل کشی، تاثیر اور جدت پر زور دیتے ہیں اور اگر افسانہ نگار پلاٹ کو کسی خاص منظر کے تحت پیش کرنا چاہتا ہے تو اُسے رفتہ رفتہ پیش کیا جائے۔ تمہید میں بیک وقت کئی چیزیں، کئی کیفیتیں اور کئی تاثرات شامل ہو سکتے ہیں۔ کامیاب تمہید جو خدمات انجام دیتی ہیں اُن میں فضای پیدا کرنا، قاری کو آنے والی کیفیت کے لیے تیار کرنا اور ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کا تعارف کرنا شامل ہے۔ وہ تمہید کے لیے رائج مختلف طریقوں بیانیہ، منظریہ، فلسفیانہ بحث، درمیانی کڑی کا بیان اور مکالماتی انداز کو پیش کرتے ہیں۔ افسانے کا ماحول اور ترتیب کی دل کشی، بیانیہ تمہید کا خاصا ہیں۔ ڈرامائی اثرات پیدا کرنے کے لیے مکالماتی تمہید استعمال ہوتی رہی ہے۔ وہ بیانیہ تمہید کو زیادہ موزوں سمجھتے ہیں چوں کہ اس سے پلاٹ میں دل کشی پیدا ہوتی ہے۔ منتها کی اصطلاح سید وقار عظیم نے استعمال کی ہے۔ اس موضوع پر سید وقار عظیم نے واضح اور موزوں انداز سے بحث کی ہے۔ وہ اسے پلاٹ کی ایک اہم شرط قرار دیتے ہیں۔ وہ اس کی تعریف یہ کرتے ہیں کہ ایسا مقام جہاں پہنچ کر قاری افسانے میں اس درجہ ڈوب جائے کہ دنیا و مافیہا کو فراموش کر دے۔ انہوں نے نقطہ عروج کی مختلف خوبیاں بھی بیان کی ہیں۔ اول اس تک پہنچنے کے لیے قاری کو کوئی کاوش نہ کرنی پڑے۔ دوسرے اس میں بناؤ اور تصون نہ ہو، سوم غیر متوقع ہو، چہارم قاری کے ذہن کو انجام کے لیے تیار کرے تاکہ اس کا خاتمه غیر فطری معلوم نہ ہو۔ وہ منتها کے حوالے سے ایک مرонج تصور کہ منتها میں حیرت اور استجواب کا ہونا لازمی ہے، کوچھ غلط سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں منتها کے لیے حیرت و استجواب کے بجائے واقعات کے ارتقا اور ان کی روکا فطری نتیجہ ہونا لازمی ہے۔ افسانے کے اختتامیہ یا انجام کے حوالے سے بھی انہوں نے بحث کی ہے۔ سید وقار عظیم کے خیالات مابعد ناقدین کے لیے بنیاد بنتے۔ ان کے نزدیک افسانہ کے خاتمه اور منتها کو قریب ہونا چاہیے، انجام لوگوں کے خیال کے مطابق ہو لیکن اس میں فرسودگی نہ ہو۔ خاتمه تصور آفریں اور فکر و تخیل کے لیے مہیز بنے اور انجام، واقعات کا فطری نتیجہ ہو۔ انجام کے حوالے سے ایک اور خصوصیت یوں بیان کرتے ہیں:

”افسانے کا خاتمه کبھی بیانی نہیں ہونا چاہیے۔ اگر افسانے میں کوئی ایسی بات رہ گئی ہے جسے بغیر خاتمے میں بیان کیے ہوئے پلاٹ کی رفتار اور ترتیب کمل نہیں ہوتی تو مصنف ایک تیرے آدمی کی طرح ایک ایسے شخص کی طرح جو واقعات کو گزرتے ہوئے دیکھ رہا تھا، اُسے اپنے لفظوں میں بیان کر دے۔ خاتمے کے وقت اکثر اپنے خیالات و جذبات یا دوسروں کی کیفیات و اضطرابات کی مصوری کرنا ضروری ہوتی ہے۔“ [۲]

سید وقار عظیم افسانے کے انجام کے منقص اور سادہ ہونے کے قائل ہیں سید وقار عظیم پلاٹ کی افسانے میں اہمیت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”زیادہ افسانہ نگاروں کو اب بھی پلاٹ کے روایتی طریقے کو پانا پڑے گا اور اُسے اپنانے کے لیے افسانے اور پلاٹ کے صحیح تعلق اور رشتہ کو توڑنا ممکن سی بات ہے۔ اس دائیگی رشتہ میں افسانہ لکھنے والوں کے لیے آسانی ہے اور پڑھنے والوں کے لیے دل چسپی۔ یہ بات ماننے میں کسی کو بھی پس و پیش نہیں ہو گا کہ افسانے میں دل چسپی نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ پھر وہ چیز جس پر اس کی دل چسپی کا دار و مدار ہے کیسے ختم ہو سکتی ہے؟ جب تک افسانہ ہے پلاٹ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتے۔“ [۵]

ذکورہ بیان، افسانے میں پلاٹ کے غائب ہونے یا کرنے کے داعی ناقدین کے لیے ایک سوال یہ نشان بن کر اُبھرتا ہے۔ پلاٹ، افسانے کا بنیادی رکن ہے اور پلاٹ کی مبادیات کے تمام امور کی مکمل تفصیل، اس کے اہم جزو کی حیثیت کا تعین کرتی ہے۔

کردار نگاری میں کرداروں کو نام دینا، کرداروں کی ظاہری بناوٹ اور ملبوسات کا تعین، کردار کی گفتگو، کردار نگاری کے طریقے، کردار کی اقسام، کردار نگاری کی خصوصیات اور شرائط، کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ اور جدید افسانے میں کردار کا عمل ذخیر ایسے ذیلی مباحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ سید وقار عظیم، کرداروں کے ناموں میں تصور زائی کی خصوصیت ڈھونڈتے ہیں اور جس قسم کے واقعات، جذبات اور افعال سے کرداروں کو مخصوص کیا جائے اس کا اندازہ ان کے ناموں سے بھی ہونا چاہیے۔ انھی جذبات و افعال کے حوالے سے انہوں نے کچھنا مولوں کی مثالیں بھی دی ہیں مثلاً ان کے نزدیک ثریا، ریحانہ، بلقیس، نجمہ، شاہدہ، شانتی، محبت اور رومان والے افسانوں کے لیے موزوں ہے اور شاہدہ، نیسم، کنور، سنبھا عشقیہ افسانے کے ہیرو ہو سکتے ہیں۔ سید وقار عظیم کردار کی شکل و صورت اور لباس اور پہناؤے سے متعلق کم سے کم تفصیلات دکھانے کے قائل ہیں۔ سید وقار عظیم کردار کی گفتگو کو اس کی فطرت کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس سلسلے میں افسانہ نگار کی ناکامی کی وجہ، کرداروں کی گفتگو کو زیادہ فصح بنانے کی خواہش ہے اور کردار کی گفتگو، اس گروہ یا جماعت کے مطابق ہونی چاہیے جس گروہ یا جماعت سے کردار کا تعلق ہے۔ وہ کرداروں کی گفتگو میں انفرادی شان پر زور دیتے ہیں۔ سید وقار عظیم کردار میں ارتقا کے بارے میں کہتے ہیں کہ کردار کا ارتقا اس وقت تک نہیں دکھایا جاسکتا جب تک افسانے میں ایک ہی قسم کے مختلف واقعات کے درمیان کردار زندگی بسر کرے اور ان کا اثر لیتے نہ دکھایا جائے۔ سید وقار عظیم کردار نگاری کے تین طریقے پیش کرتے ہیں۔ پہلا طریقہ کہانی کے واقعات کی رفتار کے ساتھ کردار کی سیرت اور شخصیت کا نقشہ، دوسرا طریقہ ابتدائی حصے میں ہی کردار کا تعارف، تیسرا طریقہ ان دو طریقوں کا امتزاج ہے یعنی کردار کے متعلق چند باتیں شروع میں بتادی جائیں اور پھر واقعات شروع ہوں اور واقعات کے ساتھ ہی کرداروں کی شخصیت ابھرتی چلی جائے۔ مکالمے کے ذیلی موضوعات میں مکالمے میں حقیقت نگاری، خصوصیات، دل چسپی اور اس کی اہمیت شامل

ہیں۔ حقیقت نگاری ایک ایسی حقیقت ہے جس کا مطالبہ پلاٹ اور کردار میں بھی کیا گیا ہے اور یہی شرط مکالمے پر بھی عائد کی گئی ہے۔ سید وقار عظیم کے نزدیک مکالمہ فطری نہیں ہو گا تو اس میں انفرادی شان پیدا نہیں ہو گی اور مکالمے میں حقیقت نگاری کی ضرورت اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے کرداروں کی ذہنی کیفیات، جذبات کی بلندی و پسی اور ان کے ہیجانات و اضطرابات کا پتہ چلتا ہے۔ سید وقار عظیم مکالمے میں انفرادیت، حقیقت، اصلیت، اختصار، دل کشی، شاعرانہ اطافت، نفیات ایسی خصوصیات کے قائل ہیں۔

سید وقار عظیم نے ”فن افسانہ نگاری“ میں بیانیہ کے مختلف طریقوں واحد غالب، واحد متكلّم کی خصوصیات کے ذیل میں اسلوب کے اجزاء کو بیان کیا ہے۔ سید وقار عظیم قاری کو جذبائی شدت سے کہانی کے ماحول میں شریک کرنے کو منظر نگاری کا اہم مقصد قرار دیتے ہیں اور قاری کے لیے اس نئے ماحول کی تعمیر کو وہ فضا کی ترتیب کا نام دیتے ہیں اور تصویر کشی سے فضا قائم کرنے کو بھی اہمیت دیتے ہیں لیکن افسانے کے لیے منظر نگاری کو ہی اول مقصد بنالینے کے قائل نہیں۔ منظر نگاری کے لوازم کی وضاحت کے حوالے سے سید وقار عظیم نے چند اہم امور پر روشنی ڈالی ہے۔ اول یہ کہ افسانہ نگار اپنے مشاہدے اور مطالعے سے موضوع اور اس سے متعلقہ ماحول کی زیادہ تفصیلات فراہم کرے۔ دوم منظر کشی، واقعات، کردار نگاری، مصنف اور قاری کے باہمی اشتراک کے نقطہ نظر سے مطابقت رکھتی ہو۔ سوم تفصیلات اور جزئیات کے انتخاب میں اُن کے صحیح علم، اخذ و ترک کے فنی عمل اور متوازن، ترتیب کو ملحوظ رکھا گیا ہو۔ سید وقار عظیم اشیا اور مناظر کو کبھی دُور سے اور کبھی نزدیک سے دکھانے کو منظر نگاری کے طریقے گردانتے ہیں۔ سید وقار عظیم نے افسانوں میں مقامی رنگ کے حوالے سے بعض ناقدین کے اس اعتراض کہ یہ صرف محدود جماعت کی دلچسپی کا باعث ہی ہوتے ہیں، کو درست گردانتے ہیں لیکن اُن کے نزدیک اس کا اطلاق صرف ایسے افسانوں پر ہوتا ہے جن کے مصنفوں نے اپنے نقطہ نظر کو محدود کیا ہے یا مشاہدے سے کام نہیں لیا اور وہ مقامی رنگ کو افسانے کے بلند مقاصد کا پس منظر بنانے کے لیے اہم خصوصیت قرار دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ وہ مختلف قسم کے افسانوں میں مقامی مناظر فطرت کو بیانیہ طرز اور ترتیب کے بدلاو کے ساتھ پیش کرنے پر زور دیتے ہیں۔ سید وقار عظیم کی کتاب ”فن افسانہ نگاری“ کے پانچویں باب کا عنوان ”افسانے کی سرخی“ ہے۔ اس باب میں وہ افسانے کو سرخی یا عنوان دینے کے چند اصولی طریقے اور اس کی خصوصیات کو سامنے لائے ہیں۔ اُن کے نزدیک افسانے کی سرخی ایسی ہو جو افسانے کی روح اور اس کے مرکزی خیال پر نظر ڈال سکے اور مجموعی اثر کی غماز بھی ہو۔ اس کے علاوہ وہ افسانے کے عنوان کی دو خصوصیات کو بھی بیان کرتے ہیں۔ وہ افسانے کے عنوان میں تصور زائی اور قاری کے لیے فکر انگیزی ایسی خصوصیات کے حامل ہونے پر زور دیتے ہیں اور اُن کے نزدیک افسانہ ختم کر لینے کے بعد سرخی دی جانی چاہیئے نہ کہ شروع میں ہی سرخی جمادی جائے۔ سرخی یا عنوان کا بیانی، فلسفیانہ، طویل اور غیر شاعرانہ ہونا بھی غیر محسوس ہے۔ وہ افسانے کے عنوان کے پرکشش، مختصر، موقع دھل کے مطابق، ادبیت، تازگی اور تصور آفرینی کا نمونہ ہونے کے بھی قائل ہیں۔ انہوں نے اردو افسانے کے عنوانات کے تعین کے مختلف طریقوں پر روشنی ڈالی ہے مثلاً بعض اوقات مخصوص کردار کا نام، عنوان بتتا ہے تو کبھی کردار کے ساتھ اس کی غالباً صفت بھی لگادی جاتی ہے۔ بعض سرخیاں افسانے کے مخصوص واقعے کی شاہد ہوتی ہیں۔ بعض اوقات سرخی کی بنیاد، افسانے کے انجام پر رکھی جاتی ہے۔ سید وقار عظیم کے یہ مذکورہ خیالات ہی ایسی بنیاد ہیں، جن پر ما بعد ناقدین نے اپنے خیالات کو پیش کیا ہے۔

مکمل وہیت کے حوالے سے سید وقار عظیم نے بھی جزو انصافی بحث کی ہے۔ سید وقار عظیم صبغہ واحد غالب کے حوالے سے بیان کرتے

ہیں کہ اس سے مراد وہ راوی ہے جو افسانہ نگار کہانی کے کرداروں میں سے کسی ایک کو جب لیتا ہے لیکن اس میں ایک اختیاط ضرور ہوتی ہے کہ جس کردار کا بطور واحد غائب راوی انتخاب کیا جائے اُس کے منہ سے نکلنے والی باتیں، اُس کی سیرت کے مطابق ہوں۔ افسانے میں واحد غائب راوی کے استعمال سے جو فائدہ حاصل ہوتے ہیں اُس کے حوالے سے سید وقار عظیم بیان کرتے ہیں کہ اس کی موجودگی، وقت کو بچاتی ہے اور اختصار میں مدد دیتی ہے اور اس طرح غیر ضروری مناظر کی تفصیل سے بچا جاسکتا ہے۔ یہ اصلاحی مقصد کو نمایاں کرنے کے لیے بھی سودمند طریقہ ہے اور کرداری افسانوں کے لیے بھی مناسب انداز ہے۔ افسانے میں دل چسپی اور خاص نفسیاتی اثر کا حامل طریقہ بھی ہے۔ افسانے کے بیان کا دوسرا طریقہ واحد متكلّم کا استعمال ہے۔ سید وقار عظیم نے ”میں“ کے استعمال کے پانچ طریقوں پر روشنی ڈالی ہے۔ پہلا طریقہ کہانی کا خاص کردار اپنی زبان سے بیان کرتا ہے۔ دوسرا طریقہ افسانے کا کوئی فروعی کردار، اصل کردار کی کہانی اپنی زبان سے بیان کرے۔ تیسرا طریقہ فروعی کردار، دشمن یا حریف کے حالات اپنی زبان سے بیان کرتا ہے۔ چوتھا طریقہ صنف خود کوئی واقعہ بیان کرتا ہے۔ یہ طریقہ افسانے میں گہرائی اور تاثر پیدا کرتا ہے۔ یہ طریقہ پسندیدہ سمجھا جاتا ہے۔ پانچویں طریقہ میں خاص کردار اپنی کہانی اپنی زبانی سننے والوں کو سناتے ہیں۔ اُن کے نزدیک اگر اس طریقہ میں طرزِ تناول میں بے تکلفی نہ پیدا ہو جائے تو اس میں بھی دل چسپی پیدا کرنا نسبتاً یادہ آسان ہے۔ وہ واحد متكلّم صینے کی خصوصیات کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

”میں“ کے استعمال سے کہانی میں بالکل شروع ہی ایک انفرادی لہجہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی ہربات میں ایک خاص زاویہ نظر کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور باتوں کے انداز میں ہر جگہ یقین اور سچائی نظر آتی ہے۔ مصنف کو بالکل شروع سے افسانے کی فنی ترتیب میں ایک طرح کا اطمینان اور سکون حاصل ہو جاتا ہے۔ کہانی جیسے خود بخود اپنی ترتیب پیدا کرتی چلی جاتی ہے۔“ [۶]

سید وقار عظیم خطوط کی تکنیک کو افسانے میں ایک جدت کہتے ہیں۔ وہ یک طرفہ اور دو طرفہ خطوط سے افسانے میں عمل کو واضح کرتے ہیں۔ یک طرفہ خطوط سے دونوں طرف کی باتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ وہ ڈائری کے طریقے کو خطوط سے بہتر سمجھتے ہیں اور ڈائری میں مکالموں اور مزاحیہ باتوں سے دل چسپی پیدا کی جاسکتی ہے۔ خاص کردار کی سیرت، جذباتی اور شعوری کیفیتوں کا واضح اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ شعور کی روکی تکنیک کی بنیادی خصوصیت اختصار ہے جو کم سے کم وقت میں داخلی زندگی اور شعور و لاشعور کی مکمل تصویروں کو سامنے لے آتا ہے۔ سید وقار عظیم اس تکنیک کے دو فائدے یوں بیان کرتے ہیں:

”اول تو موجودہ تجربہ یا واقعہ کی صحیح حیثیت کا اندازہ ہو جاتا ہے اور دوسرے یہ کہ اس ایک تجربہ یا واقعہ کے سلسلے میں کردار کی پچھلی زندگی کے بہت سے واقعات ہماری نظر کے سامنے آ جاتے ہیں اور ایک محدود وقت میں بھی اس کردار کی سیرت کا مکمل نقشہ پیش نظر ہو جاتا ہے۔ ہم اس کردار کی عملی اور ذہنی و نفسیاتی زندگی کے

بہت سے اہم اور بامعنی رازوں سے واقف ہو جاتے ہیں اور ذہن اور شعور کی ہر آن
بدلتی ہوئی کیفیتوں کی مدد سے کردار کی گزشتہ زندگی کو ایک بہت ہی محدود وقت میں
پڑھنے والے کے سامنے لا یا جاسکتا ہے۔” [۷]

اردو افسانے پر جس رجحان نے سب سے پہلے اثرات مرتب کیے، وہ رومانیت کا رجحان ہے جسے ناقدین نے مغرب کی رومانوی تحریک سے قدرے الگ اقدار کا حامل بھی قرار دیا ہے۔ سید وقار عظیم نے اپنی کتاب ”فن افسانہ نگاری“ کے نویں باب کا عنوان ”افسانہ اور رومان“ رکھا ہے۔ اس باب میں انہوں نے رومانیت کی اصطلاح کیوضاحت، والٹر پیٹر اور ہیگل کے تصورات، افسانے میں رومانیت کے بیانیے کے طریقہ کا رواز ”محبت“ کے موضوع کے حوالے سے بحث کی ہے۔ انہوں نے انگلستان، جمنی اور فرانس میں اس تحریک کے الگ الگ مباحث کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کے نزدیک انگلستان میں یہ تحریک ”فطرت کی طرف لوٹو، سادہ فطری جذبات کی طرف رُخ کرو، آباً اجداد کی تاریخ اور تہذیب، رسوم اور اُن کے طور طریقے اپناو“ ایسے نعروں کا مرکز رہی۔ جمنی میں محسوسات کی دنیا میں بے خوف جذب ہونے کی خواہش اور طسم و افسوں کے آن دیکھے جہانوں میں پرواز کرنے کی تمناؤں کے گرد گھومتی رہی اور فرانس میں بیان والتمہار کو کلاسیکی تصعیع سے نجات دلانے اور آزاد کرنے کی تحریک بن کر ابھری۔ سید وقار عظیم کے اپنے خیال میں رومانیت آرزوں اور خواہشوں کے جوش و خروش، جذبات کی سادگی، معصومیت اور طسم و اسرار کی دنیا اپنانے کا نام ہے اور یہ خاص چیزوں کے مجموعے کی بجائے چیزوں کو خاص نظر سے دیکھنے کا نام ہے۔ انہوں نے والٹر پیٹر کی رومانیت کی تین خصوصیات کو بھی بیان کیا ہے جس میں پہلی خصوصیت حیرت و استحباب اور حسن کا بے پایا احساس، دوسری ایسے حسن کی جستجو اپنی خصوصیات میں غیر معمولی ہو اور تیسرا خصوصیت تخلیل کی بلندی جس کے ذریعے خیال کی ایک دل کش دنیا بنے۔ اس کے بعد سید وقار عظیم نے ہیگل کے نزدیک فن کی تین ارتقائی مزلوں کی نشان دہی کی ہے۔ پہلا مرحلہ فن کی مرکزی اور اشاراتی صورت کا ہے۔ اس مرحلے میں مادی عصر، رومانی عنصر پر غالب ہوتا ہے اور فن تعمیر اس کا اعلیٰ نمونہ ہوتا ہے، فنی ارتقا کا دوسرا مرحلہ، کلاسیکی مرحلہ ہے جس میں فن مادی اور روحانی عناصر میں اعتدال پیدا کرتا ہے اور بت تراشی اس مرحلے کی نمائندہ ہے۔ تیسرا مرحلہ وہ ہے جب فن میں روحانی عصر، مادی عنصر پر غالب آ جاتا ہے اور جمال کی اقدار، جلال کے مظاہر کو گرفت میں لے لیتی ہے اور یہ مرحلہ فن کا رومانی مرحلہ ہوتا ہے۔ موسیقی، مصوری اور شاعری اس کے نمائندہ ٹھہر تے ہیں۔ سید وقار عظیم نے رومانی خصوصیات کو بھی ایک جگہ بیان کیا ہے اور یہ خصوصیات رومان کے افسانوی ادب میں کردار کی روشنی میں بیان کی گئی ہیں۔ مثلاً ان خصوصیات میں شاعرانہ تخلیل و تصور، عوام کی دل چسپی کا سبب، جرأت، مردانگی کے حیرت انگیز قصوں کا بیان، اتفاقات، حادثات جو زندگی کی معنویت کو بے حقیقت ٹھہرا سکیں، غیر فطری واقعات جو غیر معمولی ہوں اور جذباتی شدت اور اس کے شدید ر عمل، شامل ہیں۔ انہوں نے کہانی میں رومانی فضا پیدا کرنے کے دو طریقے بھی بیان کیے ہیں۔ اول طریقہ وقت کا بعد ہے جس میں ماضی کی یادوں کو حال کی دنیا میں لا یا جاتا ہے اور اس طرح وقت کے دھنڈکوں میں چھپا حسن حال کی جگہ گاتی روشنی میں آتا ہے۔ اس طرح روشنی اور دھنڈکوں کے امتزاج سے کہانی رومانی روپ اختیار کر لیتی ہے۔ دوسرا طریقہ مناظر کی اجنبیت کا ہے جس میں ایسے مناظر تخلیق کیے جاتے ہیں جس سے وجود کی کیفیت اور رومانی فضا کی تخلیق کی گئی ہو۔ اس کے بعد انہوں نے حقیقت نگاری اور رومانیت کی ہم رشتگی کو بھی واضح کیا ہے۔ ان کے نزدیک حقیقت کی آخری

منزل ”مثالیت“ ہے اور اس مثالیت کو تصور کا سہارا رومانیت عطا کرتی ہے۔ اس طرح حقیقت اگر ابدی ہے تو حقیقت کو مثالیت کا روپ دینے والی رومانیت بھی ”ابدی“ ہے اور حقیقت افسانے کا جسم ہے تو رومانیت حقیقت کے بلند ترین تصور یعنی مثالیت کی روح ہے۔ سید وقار عظیم رومان کے ایک اہم اور وسیع مفہوم ”محبت“ کے حوالے سے بھی بحث کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک محبت کے افسانوں کا سب سے پہلا جزو معصومیت ہے۔ اور اس معصومیت اور نظرت کی تحریکات کے ساتھ حزن و یاس کی کیفیت بھی شامل ہو جاتی ہے، اس کے علاوہ عشقیہ افسانوں کے لیے چند تجاویز بھی پیش کی ہیں جس میں محبت کے مادی تصور کو زیادہ نہ ابھارا جائے، ہیر و اور ہیر وَ تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہوں۔ اخلاقی، سماجی اور سیاسی پابندیوں اور محبت میں جنگ دکھائی جائے اور ان سے نفسیاتی عوامل کے تحت نتیجہ اخذ کیا جائے اور افسانے کا انجام زیادہ تر حزن نہیں برآمد ہو اور ایسے افسانوں کا آغاز اصل واقعات کے درمیان سے کیا جائے۔ مذکورہ بالا مباحثت، رومانیت کے حوالے سے کیے گئے مباحثت میں اوّلیت کا درجہ بھی رکھتے ہیں اور مکمل اور موثر بیانیے کا ثبوت بھی۔ چوں کہ بعد میں لکھنے والوں نے اس قدر تفصیل اور جامعیت کے ساتھ اس موضوع پر قلم نہیں اٹھایا۔

سید وقار عظیم نے جن مغربی ناقدین سے استفادہ کیا ان میں اتنج۔ ای۔ بیٹھ کی کتاب "THE MODERN SHORT STORY" ہنری جیمس کی کتب "THE ART OF FICTION" اور "THE HOUSE OF FICTION" ہاف میں (HOFFMAN) کی کتاب "FUNDAMENTALS OF FICTION WRITING" کی کتاب "THE ADVANCE OF SHORT STORY" باری پین کی کتاب "HOW TO WRITE AND SELL SHORT STORY" فرانس فاسٹر کی کتاب "A STUDY OF PROSE" کی BLISS PERRY STORIES " THE PHILOSOPHY OF THE SHORT STORY" کی BRANDER MATHEWS، FICTION " W.V.O'CONNER, "THE WRITING OF FICTION" کی EDITH WHARTON, STORY " "BASIC FORMULAS" کی FOSTER HARRIS, "FORMS OF MODERN FICTION" کی A.C.WARD اور "ASPECTS OF MODERN SHORT STORY" کی کتاب شامل ہیں۔

مذکورہ بالا تجزیے سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ سید وقار عظیم کے ہاں افسانے کے مباحثت کے حوالے سے ابتدائی مبسوط کوشش ملتی ہے اور ما بعد ناقدین نے بھی انھیں کے خیالات کی بنیاد پر اپنے مباحثت کو آگے بڑھایا۔

حوالہ جات

۱۔ سید وقار عظیم، فن افسانہ زگاری، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۱ء، دوسرا ایڈیشن، ص ۳۸۸، ۳۹۰

۲۔ سید وقار عظیم، نیا افسانہ، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع دوم ۱۹۵۷ء، ص ۸۲، ۸۴

۳۔ سید وقار عظیم، فن افسانہ نگاری، ص ۸۳

۲۔ ایضاً، ص ۱۸۱

۵۔ ایضاً، ص ۱۲۳، ۱۲۴

۶۔ ایضاً، ص ۳۰۰-۳۰۱

۷۔ سید وقار عظیم، نیا افسانہ، ص ۵۰



جو گندر پال کا اٹھارہ ادھیائے

ڈاکٹر محمد کاظم

ایسوئی ایٹ پروفیسر

شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی

”پنڈت جی نے گیتا کا شلوک لہرالہرا کر گاتے ہوئے پورا کیا اور پھر ذرا رک کر اس کا ارتھ بیان کرنے کے لئے گائیکی سے گدیہ (نشر) کی طرف آگئے:

”بھگوان کرشن نے ارجمن کا دھیرج بندھاتے ہوئے کہا۔ اے ارجمن، جب جب پاپ کا گھڑا بھر جاتا ہے، تب تب میں سنوار میں پرویش کے لئے جنم لیتا ہوں۔“
”مگر پنڈت جی۔“

پنڈت جی کو بولتے ہوئے تک جانا کھلا، مگر یہ سوچ کر کہ پڑھے لکھے لوگوں کی سمجھ میں کوئی بات مشکل سے ہی آپتی ہے، وہ اپناویا کھیان روک کر ٹوکنے والے کی اور دیکھنے لگے۔

”بولو بندھو۔“

”میں پوچھنا چاہتا ہوں پنڈت جی، گھڑے میں کوئی جگہ بھی رہ گئی ہے جو کرشن بھگوان نے ابھی تک جنم نہیں لیا؟“

اسے کوئی سیدھا جواب دینے کے بجائے پنڈت جی سنسکرت کا ایک اور شلوک الائپنے لگے، جس پر پر بھو پریمیوں کو سردھنے پا کر سوال کرنے والے نے بدک کر چپ سادھلی اور پنڈت جی اپنی کھا آگے بڑھانے کے لئے پستک کے انگلے پنے پر آنکھیں دوڑانے لگے۔“

یہ اقتباس جو گندر پال کی کہانی ”اٹھارہ ادھیائے“ کا پہلا ادھیائے ہے۔ اس اقتباس کو ہی اگر غور سے دیکھیں تو اس میں نہ صرف عالمتی طور پر مذہبی عقائد اور اس کے ماننے اور جانے والوں کی ذہنی کیفیت اور ضرورت کی جانب اشارہ ملتا ہے بلکہ موجودہ دور کی سماجی اور سیاسی صورت حال کی بھی عکاسی ہوتی ہے۔ جو گندر پال کے اس چھوٹے سے اقتباس میں کئی جملے ایسے ہیں جو ہماری مذہبی، سماجی، سیاسی، علمی اور عملی زندگی کے عکاس ہیں۔ مثال کے طور پر ان جملوں کو پیش کیا جا سکتا ہے:

”جب جب پاپ کا گھڑا بھر جاتا ہے، تب تب میں سنوار میں پرویش کے لئے جنم لیتا ہوں۔“

”پڑھے لکھے لوگوں کی سمجھ میں کوئی بات مشکل سے ہی آپتی ہے۔“

”گھڑے میں کوئی جگہ بھی رہ گئی ہے جو کرشن بھگوان نے ابھی تک جنم نہیں لیا؟“

”پر بھوپر بھیوں کو سرد ہنٹے پا کر سوال کرنے والے نے بدک کر چپ سادھی لی۔“

جو گندر پال اردو کے ایک ایسے فکشن نگار ہیں جن کی نظر سماج اور سیاست پر بہت گہری ہے۔ انھوں نے اپنے فکشن میں مذہبی کرداروں کو جدید دور کے سماجی اور سیاسی حالات میں اس انداز سے پیش کیا ہے جو اپنے زمانے کی روایت اور سماج کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ موجودہ زمانے کے حالات میں مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ ان کی فنا کاری ہی ہے کہ اس طرح کی کہانیوں کا مطالعہ کرتے وقت ان حالات اور کرداروں کی اصل خوبیوں کے ساتھ ان کی موجودہ حیثیت اور ضرورت بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ ایسی ہی تحلیقات میں سے ایک ”اٹھارہ ادھیاۓ“ ہے۔ یہ کہانی سن 2000 میں شائع شدہ ان کے افسانوی مجموعہ ”بستیاں“ میں شامل ہے۔

جو گندر پال نے اس کہانی کے ذریعے ہماری تاریخ، ہمارے ذہن میں محفوظ مذہبی عقائد اور ان سے منصوب ہماری فکر کو نہایت کامیابی سے پیش کر دیا ہے۔ آج ہم نے ترقی کے نام پر جن چیزوں کو اپنالیا ہے اور اپنی ثابت تہذیب و ثقافت کو چھوڑ کر نئی تہذیب اور ان کے ماننے والوں کی پیروی شروع کر دی ہے وہ نہ صرف ہماری اپنی زندگی اور خاندان کے لیے مضر ثابت ہو رہے ہیں بلکہ سماج و قوم اور ملک کو بجائے ترقی کے پسمندگی کی جانب لے جا رہا ہے۔ آج ہم نے ہر چیز کو مال و دولت کے ترازو میں تو لانا شروع کر دیا ہے اور نتیجہ ہمارے سامنے ہے۔ جو گندر پال کی زبان ہی میں دیکھیں:

”کرشن بھگوان بے چارہ کیا کرتا؟ وہ تو سب کچھ چھوڑ چھاڑ کے ایک نیک جنی کی کوکھ میں آ لگا تھا، مگر اسی دوران جنی کے پتی نے فیصلہ کر لیا کہ جب تک سروں میں اس کی ترقی کا طنہ نہیں ہو جاتا، وہ اپنے بچ کی پورش نہیں کر سکے گا، اس نے ڈاکٹر سے مشورہ کر کے کرشن کنہیا کو اپنی پتی کی کوکھ میں ہی ضائع کر دادیا۔“ (دوسرا ادھیاۓ)

ہم نے محسوس کیا کہ آج ہمارا ذہن کس نجح پر کام کر رہا ہے۔ ہم اپنی سہولت کے لیے کسی کی جان لینے میں بھی عارمحسوس نہیں کرتے بلکہ جس بچے نے دنیا میں قدم نہیں رکھا اکثر اس میں جان آنے سے پہلے اور کبھی کبھی اسے دنیا میں آنے سے پہلے ہی ضائع کروا دیتے ہیں۔ گویا کسی کی جان لے کر ہم سکون محسوس کرتے ہیں۔ یہ نہ صرف ایک غیر فطری عمل ہے بلکہ غیر انسانی فعل ہے۔ اور اب تو غیر انسانی اور غیر فطری فعل عامہ بات ہو گئی ہے۔

موجودہ دور میں ہم آزادی کے نام پر کچھ بھی کرگزر نے کو جائز تھہراتے ہیں۔ ہم نے آزادی کا مطلب کسی بھی حد تک جانا مان لیا ہے۔ بلکہ اب تو شادی بیاہ محض ایک رسم ہو کر رہ گئی ہے، اور بعض اوقات تو اس رسم کی ادائیگی بھی ضروری نہیں سمجھی جاتی۔ اپنی خوشی کے لیے دوسروں، یہاں تک کہ اپنے والدین کی عزت تک کا پاس نہیں رکھتے اور پھر اپنی غلطی پر پرده ڈالنے کے لیے دوسری بہت سی غلطیاں یا فطرت کے مخالف کام کرتے ہیں۔ اس کہانی میں بھی اس جانب نہایت بُلغ اشارہ کیا گیا ہے:

”مگر بھگوان کو تو پیدا ہونا ہی تھا۔ اس نے اسی گھر میں اس کی کنواری بہن کی کوکھ میں جا پناہ لی، جو اپنے دفتر کے ایک بابو کے پریم جال میں پھنسنی ہوئی تھی۔ بابو کو جب پتہ چلا کہ اس کی پریمیکا پیٹ سے ہو گئی ہے تو اس کے ہاتھوں کے طوطے اڑ گئے۔

‘اس میں گھبرا نے کی کیا بات ہے؟ پر یہی کا کہنے لگی۔ آج، جھٹ پٹ بیاہ کر لیتے ہیں۔
‘مگر میں تو اپنے چھپیرے بھائی کے پاس رہتا ہوں۔ اس نے ہتھیلیاں ملتے ہوئے جواب دیا۔ بیاہ کر کے
رہیں گے کہاں؟’
‘ساماری دنیا جو ہے۔
‘مگر، مگر اچانک اپنی سوچ پر وہ خوشی سے تختما اٹھا۔ آج ہی کوئی گولی ولی کھالو۔ جھنجھٹ ختم!“
(دوسرا ادھیاۓ)

ہم نے محسوس کیا کہ انسان اپنی غرض کے لیے کیسی کیسی نازیبا حرکت کرتا ہے اور کس کس طرح کے بہانے تلاش کرتا ہے یا گڑھتا ہے۔ ذرا غور کریں کہ ہم کہاں جا رہے ہیں، کس طرح کی ذہنیت کی پاسداری کر رہے ہیں، کس کو دھوکا دے رہے ہیں اور اگر یہی صورت حال رہی تو ہمارا مقام کیا ہوگا۔ دنیا کے کئی ممالک ایسے ہیں جہاں شادی بیاہ کو دیانتی نویست کا ترجمان مانا جاتا ہے۔ انسان اپنی خوشی کے لیے جائز ناجائز کی تمیز تک بھول چکا ہے۔ اپنا مقصد پورا کرنے کے لیے دوسرے کا نہ صرف استعمال کرتا ہے بلکہ اس کی خواہشوں کا گلا تک گھونٹنے میں جھچک محسوس نہیں کرتا۔ آج ایک جانب اپنی ناجائز حرکات اور بے جا خواہشوں کی تکمیل کے لیے بچ کو دنیا میں آنے سے قبل ہی ختم کر دیا جا رہا ہے تو دوسری جانب بے اولاد لوگ بچ کی خواہش میں جائز ناجائز کی تمیز تک بھلا بیٹھے ہیں۔ ہر دو طرح کے ذہنیت کے لوگوں کی عکاسی جو گندر پال کی اس کہانی میں نہایت فنکاری کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ایک شریف کھلانے والا شخص اپنا بچ پانے کے لیے کس حد تک جاسکتا ہے اور کچھ بھی نظر انداز کر سکتا ہے۔ آپ بھی دیکھیں:

”اب کے اس نے دیش کے ایک او ہیٹر عمر راجیہ منتری کا گھر ڈھونڈ نکالا۔ منتری کے کوئی اولاد نہ تھی اور ڈاکٹری رپورٹ کے مطابق وہ اولاد پیدا کرنے کے قابل بھی نہ رہا تھا، مگر منتری کی خواہش تھی کہ جس طرح بھی ہو، منترانی کی کوکھ بھر جائے، سوجب بھی وہ اپنے نئے پرائیویٹ سکریٹری کو منترانی کے بیڈروم سے دبے پاؤں نکلتے دیکھ لیتا، منہج دوسری طرف پھیر لیتا۔ قصہ مختصر آخر منترانی کے حمل ٹھہر گیا اور اس طرح وقت آنے پر جنم اشٹمی کے شبھ موقع پر کرشن بھگلوان نے سنوار میں پرویش کیا۔“
(دوسرا ادھیاۓ)

گویا ہم اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے جائز ناجائز کا فرق مٹا چکے ہیں۔ اخلاق اور تہذیب کا پاٹھ پوری دنیا کو پڑھانے والے اب خود اس سبق کو بھلا چکے ہیں۔ دنیا ہم سے درس لیتی تھی اب ہم ان کی تہذیب اور بے جاروش کو اپنانے کی دوڑ میں اپنا میدان عمل پھوڑ چکے ہیں۔ ہم سب واقف ہیں کہ ان کی نقل میں ہم نے اپنی خواہشوں اس قدر بڑھا لی ہیں جس کی تکمیل جائز طریقے سے ممکنات میں شامل نہیں۔ چونکہ اپنی خواہش تو اپنی ہوتی ہے، اس لیے اس کی تکمیل کے لیے دوسروں کا حق چھیننا، دوسروں کی خواہشوں کو بے جا سمجھنا، دوسروں کے حصے کا مال وزر اپنے نام کر لینا، دوسروں کی چیزوں پر اپنا حق سمجھنا، ناجائز طریقے سے مال و زر جمع کرنا اور پھر اس کے لیے جواز پیدا کرنا اب ہماراوتیرہ بن چکا ہے۔ ہم اپنے ہر غلط کام کے لیے جواز تلاش کر لیتے ہیں۔ کبھی گھر خاندان، تو کبھی رشتہ دار اور کبھی عوام

کے جذبات اور اس کی ضرورتوں کی عار میں کچھ بھی کر گزرتے ہیں اور پھر اسے جائز ٹھہراتے ہیں۔ اس افسانے میں اس جانب صاف اور بے باکی سے بیان کیا گیا ہے۔ جو گندر پال کی زبان میں ہی دیکھیں:

”پاپ کا گھڑا؟ بھگوان بڑا ہوتا رہا اور پاپ مایاروپی جادوئی گھڑے سے چھلک چھلک کر بستیوں میں چاروں اور ندیوں نالوں کی طرح بہہ نکلا۔ لوگ---لوگ کیا کر سکتے تھے، سوائے اس کے کہ میلی ندیوں میں ہی نہ انہا کراپنے اجلے پن کا بھرم بنائے رکھیں۔ دور کیوں جائیں، کرشن گوپال کے پتا مہود یہ منتری، شری بھاگیہ وال جی کا دلیش بھر میں بڑا نام تھا۔ لوگ ان کی نیک نامی کی قسمیں کھایا کرتے تھے۔ اور وہ اپنے آپ کو سچ بھی کی آڑ میں سمجھایا کرتے تھے، بھاگیہ وال، ساری نیک نامی کس سے ہے؟ نام ہی سے نا؟ اس لیے بھاگیہ وال، نیک بنو یانہ بنو، نام بنائے رکھو، اور نام بنائے رکھنے کے لئے کیا چاہیے؟ پیسہ! نہیں بھاگیہ وال، پیسے کے بغیر تم بھی کس کام کے؟ پیسہ ہو گا تو غریب جتنا کی مدد بھی کر پاؤ گے؟ نہیں بھاگیہ وال، جتنا کو کھا کھا کے رجھتے رہو اور رجھ رجھ کے جتنا کی بھوک مٹانے کا اپائے کرو۔ اور--- اور یہ بھی تو ہے کچھ کرو گے نہیں تو تمہارے اکلوتے کرشن گوپال کا کیا بنے گا؟ زمانہ اتنا برآ ہے۔ اپنے کرشن گوپال کو کیا بھوکوں مارو گے؟

سو بھگوان کرشن کی پال پوس، سکشا اور سرکشیت جیوں کے لئے منتری مہود یہ نے اپنے بیٹے کے نام دنیا بھر کے بنکوں میں اتنی راشی جمع کر لی کہ بھگوان بار بار جنم لے کر بھی اسے کھاتا اڑا تارہتا تو راشی ختم نہ ہوتی۔“

(تیرا

(ادھیائے)

اس طرح کے خیالات اکثر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ ہم ہندوستانیوں کا مزاج بن چکا ہے کہ جب جس چیز کے استعمال یا خرچ کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اس وقت اسے کام میں نہ لا کر پس انداز کرتے ہیں۔ ہمیشہ حال کو نظر انداز کر کے مستقبل کی فکر کرتے ہیں۔ جب آپ کے پاس سہولت میسر ہوتی ہے اس وقت اس کا استعمال خود پر یا اپنی اولاد پر کرنے کے بجائے اپنے اور اپنی اولاد کے لیے جمع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہمیشہ ذہن میں یہ خیال رہتا ہے یا اس کا جواز پیدا کرتے ہیں کہ یہ مستقبل میں کام آئے گا۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ اگر اس کا صحیح مصرف حال میں لے لیا جائے تو مستقبل میں اس کی ضرورت نہ آپ کو پیش آئے گی نہ ہی آپ کی اولاد کو اس کی ضرورت پڑے گی۔

ہم نے اوپر کے اقتباس میں دیکھا کہ منتری مہود یہ نہ صرف جائز ناجائز طریقے سے مال و دولت جمع کرتے ہیں بلکہ نیک بننے نہیں نیک دکھنے اور کھلانے پر زور دیتے ہیں۔ موجودہ دور کی ذہنیت اس سے صاف دکھائی دیتی ہے۔ ہم اس کی کوشش نہیں کرتے کہ مجھ سے کوئی غلط کام نہ سرزد ہو جائے بلکہ ہمارا پورا زور اس پر ہوتا ہے کہ ہم اچھے اور نیک دکھتے اور کھلاتے رہیں۔ یعنی کرنے کے بجائے پانے

اور بنے رہنے پر سارا زور صرف کر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں امیر، امیر ترین بنتا جا رہا ہے تو غریب، فاقہ کرنے پر مجبور ہو رہا ہے اور ہمارے رہنماء عوام کی فکر کرنے کے بجائے اپنی دولت کو محفوظ رکھتے ہوئے اس میں مزید اضافہ کرنے کی فکر میں لگا ہوا ہے۔ ہندوستان میں عوام کے لیے معیاری تعلیم کا انتظام کرنے کے بجائے اپنے بچوں کو اچھی تعلیم دلانے کے لیے غیر ممالک بھیج رہا ہے۔ یہاں تک کہ بہت سے ایسے رہنماء ہیں جو جس ملک کی مخالفت کرتے ہیں اس کا بائیکاٹ تک کرنے کی بات کرتے ہیں، اسی ملک میں اپنے بچوں کو تعلیم حاصل کرنے کے لیے بھیج دیتے ہیں۔ نہ صرف اتنا بلکہ اپنی زبان اور سماج کو تھارت سے دیکھتے ہیں۔ جو گندر پال نے اس کہانی میں اس جانب قاری کی توجہ دلاتے ہوئے نہایت فکاری سے اپنی باتیں پیش کی ہیں:

”منتری مہودیہ شری بھاگیہ والان نے کرشن گوپال کو پرائزمری اسکول تک تو اپنے ساتھ ہی رکھا اور آگے کی تعلیم کے لئے امریکہ بھیج دیا۔ ان دنوں منتری مہودیہ خود آپ ایجوکیشن کا پورٹ فولیو سنہالے ہوئے تھے۔۔۔۔۔ ان کا وچار تھا کہ اپنی شدھ بھاشاکس کا مکی۔“

(چوتھا دھیائے)

ہم بچوں کو اعلیٰ تعلیم یا جدید تعلیم حاصل کرنے کے لیے غیر ممالک بھیجتے ہیں اور اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ وہ واپس آ کر فرائٹ سے انگریزی یا دوسری غیر ملکی زبان بولے گا۔ لیکن ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ ہر زبان کی اپنی تہذیب ہوتی ہے اور جب ہم اپنی تہذیب سے دور کسی دوسری تہذیب کے پاسدار ممالک میں اس کی زبان سمجھتے ہیں تو ساتھ میں اس کی تہذیب کو بھی قبول کرتے ہیں۔ دوسری تہذیب کے بارے میں علم رکھنے اور اسے قبول کرنے میں بہت فرق ہے۔ اور ہم ہندوستانی اس قدر احساس کمتری میں بنتا ہیں کہ اپنی قدیم اور دنیا کی بہترین تہذیبوں میں سے ایک کو فراموش کر کے جدید اور بے میل تہذیب کو اپنانے کی دوڑ میں شامل ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ اپنی تہذیب کو بالکل ہی فراموش کر دیتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی کرشن گوپال نے وہی کیا۔ منتری مہودیہ نے نہر اور جناح کی طرح انگریزی بولتے ہوئے اپنے بیٹے کو دیکھنے کی لائچ میں اپنی تہذیب سے اسے دور کر دیا۔

ہم ہندوستانیوں کے اندر ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ نہ صرف ہم احساس کمتری میں بنتا رہتے ہیں بلکہ جلد ہی غیروں سے مرعوب بھی ہو جاتے ہیں۔ اور اگر وہ امریکی یا یوروپی ممالک ہو تو پھر سوچنے سمجھنے کی طاقت بھی سلب ہو جاتی ہے۔ اس کہانی میں جو گندر پال نے بڑی خوبصورتی سے نہ صرف انسان بلکہ ہمارے دیوتا تک کو امریکی تہذیب و ثقافت اور وہاں کی دوسری ترقی یا فاتح ذہنیت میں بنتا ہوتے دکھایا ہے۔ کرشن گوپال کو بچپن میں ہی امریکہ بھیج دیا جاتا ہے اور وہ اپنے والد کی طرح ہر شریف ہندوستانی کی مانند رویہ اختیار کرتا ہے۔ آپ بھی دیکھیں:

”کرشن گوپال اس بالی عمر میں ولیش پہنچ کر شروع شروع میں تو بہت رویا دھویا۔ امریکیوں کو کیا پڑتا ہے۔۔۔۔۔ وہ اسے سادھارن بالک سمجھ کر اس کا دل لگانے کا پورا پر بندھ کرتے رہے اور ہوتے ہوئے کرشن گوپال کا دل وہاں اتنا لگ گیا کہ معلوم ہوتا تھا، پیدا ہی وہیں کہیں ہوا ہے۔۔۔۔۔ امریکیوں میں ہیومن ریمس کی جو لہر اٹھی ہوئی ہے، اس کے مطابق ماں باپ اپنی جگہ، اور ان کی نابالغ سنتان اپنی

جگہ۔ سستان کا یادھیکار بنارہنا چاہیے کہ انہیں صرف انہی کے ناموں سے جانا جائے۔ ان کی اپنی پہچان سے ان کے ماتا پتا کا کیا سمبندھ ہے۔“

(چوتھا دھیائے)

اور اس طرح ہمارا کرشن نہ صرف اپنی تہذیب و ثقافت کو تجھ دیتا ہے بلکہ رفتہ رفتہ اپنی مٹی سے دوری اختیار کر لیتا ہے۔ کہاں تو ہمیں یہ احساس تھا کہ ”خاک وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے“ اور کہاں ”دوسرے امریکیوں کی طرح اسے بھی لگتا ہو گا کہ وہ کسی بھگوان سے کیا کم ہے۔“ گویا ہمارے دیوتا کو اپنی طاقت پر سے اعتماد اٹھ گیا اور کل تک جو ہماری تلقید کرتے نہیں تھکتے تھے اس کے اعتماد کو دیکھ کر ہم ڈول گئے۔ اور موجودہ صورت حال تو یہ کہ وہ خود کو ایسا خدا تصور کر بیٹھا ہے جس کا مقابلہ کوئی نہیں کر سکتا۔ اس خود اعتمادی کا نتیجہ نہایت خطرناک ہو سکتا ہے یعنی ہم تیرسی عالمی جنگ کے دہانے پر نظر آرہے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ”تو نہیں یا ہم نہیں۔“

عالمی سطح پر ان دونوں انسانی ذہن و دل کی آزادی کا معاملہ اس قدر زور پکڑے ہوا ہے کہ اب رشتہوں کا کوئی مطلب نہیں رہا۔ اوپر کے اقتباس میں ہم نے دیکھا کہ کس طرح ہیون رائٹس کے نام پر یا ذہنی آزادی کے نام پر ماں باپ کے رشتہ تک کا کوئی مطلب نہیں رہا۔ یعنی ماں باپ اپنی جگہ اور بالغ و نابالغ اولاد اپنی جگہ۔ اب اپنی اولاد پر بھی والدین کا حق نہیں رہا تو رشتے اور ناطے چے معنی دارد۔ ایسے میں ذہنی آزادی کے نام پر سماج میں جو برائیاں جڑ پکڑ رہی ہیں اس کے انجام سے اب تک ہم سب ناواقف ہیں۔ اب اولاد کو ماں باپ کیا ان کے نام تک کی ضرورت نہیں۔ ان کے رشتے کی معیاداتی ہی ہوتی ہے جتنی ان کی پسند و ناپسند کی۔ جب جی چاہا کسی سے رشتہ جوڑ لیا جب من بھر گیا الگ ہو گئے۔ اور عشق و محبت کے نام پر جس کے جی میں جو آیا اور جب تک چاہا ساتھ رہے اور پھر اپنے اپنے راستے۔ ہر عمر کے عشق کا مطلب مختلف ہوتا ہے۔ جو گندر پال کی زبان ہی میں دیکھیں:

”کرشن گوپال نے اپنے ہائی اسکول کے آخری دنوں میں ایک زور دار عشق کیا اور اس میں ناکام ہو کر جب خود کشی پر اتر آیا تو یہاں بھی اس کے ٹیچر نے بڑی مشکل سے اسے پھر سے اپنے پیروں پر کھڑا کیا۔ اس کے بعد کافی کے دنوں میں کرشن گوپال نے ایک امریکی بڑی سے عشق کر کے خود آپ ہی اسے چھوڑ دیا اور چونکہ اس بے چاری کو خود کشی سے بچانے والا کوئی نہ تھا اس لئے اس نے نراش ہو کر جان دے دی۔ اپنا آخری عشق کرشن گوپال نے لا کی ڈگری لینے کے بعد کیا اور اپنی ہندوستان کو واپسی اس وقت تک روکے رکھی جب تک کیتھی سے با قائدہ شادی نہ کر لی۔“

(چوتھا دھیائے)

ہم نے محسوس کیا کہ دوسروں کے لیے راہ نمائی کرنے والا کس طرح بھٹک رہا ہے۔ جو گندر پال نے عالمی طور پر ہندوستانیوں اور امریکیوں کی ذہنیت کو تاریخی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہاں ہم ہندوستانیوں نے پوری دنیا کو تہذیب و ثقافت کی بہترین مثال دی ہے اور کہاں اب ہم دوسرے ممالک کی کم تر بلکہ بدتر تہذیب کی پیروی کر رہے ہیں۔ اس پیروی میں ان کی ذہنی آزادی بھی شامل ہے۔ اس آزادی کا مطلب صرف اور صرف مفاد پرستی ہے۔ ہم اس سے بھی واقف ہیں کہ جب لوگ خود میں محصور ہونے لگیں

گے تو دنیانہ صرف سمت جائے گی بلکہ اپنی بربادی کا اعلان کر دیگی۔ اور اب صورت حال ایسی ہی پیدا ہوئی ہے۔ جو گندر پال نے اس کہانی کے ذریعے اس نام نہاد مغربی تہذیب اور ذہنی آزادی کی عکاسی کی ہے۔ کرشن کا اب تک کا آخری عشق جو کیتھی کی شکل میں تھا اس لیے کامیاب رہا کہ کیتھی اور کرشن اپنے اپنے مقصد کے حصول کے لیے ایک دوسرے سے رشتے میں بند ہے۔ اس قسم کی رشتے کی معیاد کیا ہوگی۔ یعنی مقصد ختم رشتہ تم یا مقصد میں تبدیلی آتے ہیں رشتہ بدل جائے گا۔ جو گندر پال لکھتے ہیں:

”کیتھی بڑی بے دھڑک طبیعت کی مالک تھی۔ اس نے اپنے شوہر کو بتایا، تم کیا اور کوئی اور کیا، میں نے تم سے صرف اس لئے شادی کی ہے کہ کسی طرح ہندوستان دیکھلوں۔“

‘کیوں، ہندوستان میں ایسا کیا ہے؟’

میرادا وہاں برش آرمی میں کرٹل تھا اور پچپن میں اتنی کہانیاں سنایا کرتا تھا کہ میرے کانوں میں ابھی تک ہندوستانی سپیراؤں کی بین بجتی رہتی ہے،

کرشن گوپال نے بھی کیتھی سے صرف کیتھی کے لئے شادی نہ کی تھی۔ وہ چاہتا تھا کہ وہ سارے امریکہ کو ہین میں ملتا اٹھا لے جائے کیتھی، کہ اتنجا سو ماں بھکر لگ گا کہ مدام کی ملیں یہاں تھے۔

(جودة حفظ)

جو گندر پال نے جسے بے دھڑک طبیعت کی مالک کہا ہے، دراصل وہ بے با کی نہیں بلکہ مفاد پرستی ہے۔ اور ہم جانتے ہیں کہ مفاد پرستی جب اپنے عروج پر پہنچتی ہے تو پھر وہ اپنے فائدے کے ساتھ دوسرے کا نقصان بھی سوچ میں داخل ہو جاتا ہے۔ اپنا فائدہ سوچنا برجی بات نہیں لیکن دوسرے کا نقصان سوچنا اور کرنا بہت برجی بات ہے۔ اور ایسے لوگوں کو جب توجہ نہیں ملتی تو پھر وہ انتہائی قدم تک اٹھانے میں بھی جھگجھک محسوس نہیں کرتے۔ ایسے کردار ہر سماج میں آسانی سے مل جاتے ہیں جو خود کو ہمیشہ جائز ٹھہراتے ہیں اور دوسرے میں عیوب ہی عیوب تلاش کرنے کی مسلسل کوشش کرتے ہیں۔ ہم اپنے آس یا سبھی ایسے کرداروں کو دیکھ سکتے ہیں۔

اپنی لاءِ کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد کرشن جب کیتھی سے شادی کرنے کے بعد اس ساتھ لے کر ہندوستان لوٹتے ہیں تو اس کے ذہن میں اپنے والدین کی تصویر تک نہیں ہوتی۔ جو پہلا شخص اس کی جانب گرم جوشی سے بڑھتا ہے اسے وہ اپنا باپ سمجھ لیتا ہے کیونکہ اس نے اپنے والدین کی تصویر بکس میں بند کر رکھی ہے۔ دراصل یہ بکس نہیں بلکہ ذہن کے دروازے بند ہو گئے ہیں یا بند کر رکھے ہیں۔ ہندوستان کی سر زمین کیتھی کے ساتھ قدم رکھنے کا منظر آیا بھی دیکھیں:

”اندرا گانڈی ائر پورٹ پر۔۔۔۔۔ ریپش میں جب اس کے باپ کا وہی پرانا پرسنل سکریٹری اس کا باپ بے اختیار اس کی طرف بڑھ آیا تو کرشن گوپال نے اپنے لمحے میں نمائش ساتپاک پیدا کر کے اس کی طرف ہاتھ بڑھادیا۔

بِالْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعٰالَمِينَ

منتری مہودیہ نے آگے آکر اس کے پاپ کو پرے دھکیل دیا اور اسے بتانے لگے۔ تمہارا ڈپٹی میں ہوں

بیٹی۔

اس نے اپنا ہاتھ فوراً اس کی طرف بڑھا دیا۔ ”آئی ایم ساری ڈیڈ۔“
(پانچواں ادھیاۓ)

یہاں جو گندر پال نے کرشن گوپال کی زبان سے صرف دو جملے ادا کروائے ہیں یعنی ”ہاؤ ڈو یو ڈو ڈیڈ؟“ اور ”آئی ایم ساری ڈیڈ۔“ یہ دونوں ہی جملے انگریزی میں ہیں۔ اپنے اصل باپ سے ملنے پر اس کی خیریت پوچھتا ہے اور منتری مہودیہ سے ملنے پر ندامت کا اظہار کرتا ہے۔ اب اگر اس پر غور کریں تو سکریٹری جو منتری کے ماتحت ہے اس کی خیریت اور منتری سے ندامت کے اصل معنی ان کے کاموں اور حرکات سے بھی واضح ہو جاتے ہیں۔ ایک جانب بحیثیت آدمی اور دوسرا جانب ان کے کام اور ان کی نیت کی مناسبت سے خیریت اور شرمندگی واضح ہوتی ہے۔ جو گندر پال نے کرشن گوپال کے لبھ میں نمائش ساتپاک پیدا کر کے ہاتھ بڑھانے کا ذکر کرتے ہیں۔ دراصل موجودہ دور میں اصل کی قیمت اور حیثیت ثانوی ہو گئی ہے اور نمائش پر سارا زور ہے۔ اصل باپ کی حیثیت یہاں ثانوی ہو جاتی ہے اور نمائش باپ اپنے جانب کرشن کو متوجہ کرنا چاہتا ہے۔ دراصل نہ صرف اشیا بلکہ رشتے بھی اب دکھاوے کے ہونے لگے ہیں۔ اب انسان کا ظاہر اور باطن اس قدر نگلک ہے کہ یہ معلوم کرنا مشکل ترین ہوتا جا رہا ہے کہ اس کا اصل کیا ہے؟ سرید نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ دنیا میں تین طرح کے لوگ پائے جاتے ہیں اول جو جتنے بڑے ہوئے نہیں اتنے بڑے دکھنے کی کوشش کرتے ہیں، دوئم جو جتنے اچھے نہیں ہوتے اتنا اچھا دکھنا چاہتے ہیں اور سوم ہوتے کچھ ہیں اور دکھنا کچھ چاہتے ہیں یعنی ٹھیکے اوجمل شکار ہیلتے ہیں۔ اب سے کم و بیش ڈیڑھ سو رس پہلے لکھا گیا یہ مضمون آج بھی اتنا ہی سچا ہے اور موجودہ دور کی ذہنیت کی کامیاب عکاسی کرتا ہے۔ اوپر کے اقتباس میں منتری مہودیہ کرشن گوپال کے اصل باپ کو پرے دھکیل دیتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ آج کے دور میں ہر طاقتور، کمزور کو اور دولت مندرجہ بیکو اتنا پرے دھکیل چکا ہے کہ اب ان کا وجود تک خطرے میں نظر آ رہا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ دونوں کو چائے رکھنے اور ان کے عیش و عشرت کا سامان بھم پہنچانے میں ان کمزور اور غریب لوگوں کا بڑا کارنامہ ہے۔ آج ہماری حالت یہ ہو گئی ہے کہ ہیرا کو چھوڑ کر کوئی کی قدر کی جاری ہی ہے۔ اصل رشتے کے بجائے بناؤں جذبات کو اہمیت دے رہے ہیں۔ ماں باپ کے جذبات اب بے معنی ہو گئے ہیں اور جو رشتے خود بنائے جاتے ہیں اس کی اہمیت خونی رشتے سے زیادہ ہونے لگی ہے۔ نئے بنے رشتے دار بھی خون کے رشتے کو اہمیت نہیں دیتی اور اسے ایسا لگتا ہے کہ اس کا حق چھینا جا رہا ہے۔ جو گندر پال نے ماں، بیٹی اور بیوی کے رشتے اور جذبات کو نہایت کامیابی سے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

”ذر امیرے پاس آؤ گوپالا۔“

اور گوپالا اس کے قریب جاتا تو میباولی ہو کر اسے اپنے بازوؤں سے سینے پر باندھ لیتی۔

”انتنے سال میری نظروں سے اوجھل رہے ہو گوپال۔ میری موت سے پہلے کم سے کم اتنے گھنٹے تو میرے ساتھ بتاؤ۔“

چند روز تو میسا کی بہو یتھی اپنے پتی سے بلکی پچھلکی شکایت میں بات ٹالتی رہی، مگر پھر اسے محسوس ہونے لگا کہ پانی سر سے اوپر اٹھا آیا ہے، اور وہ اپنے پتی کے سامنے ڈٹ کر کھڑی ہو گئی۔

”تمہاری ماں تمہاری بیوی ہے گو پالا، یا تمہاری بیوی؟“
”یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے ہنسی؟“
”پوچھنے کی بات ہے ڈارلنگ، کیتھی کا لہجہ فیصلہ کرن تھا۔ اسی لئے پوچھ رہی ہوں۔“
”کیا پوچھ رہی ہو؟—— کہ پاگل اولاد و مدن مجھ پر قبضہ کیوں جما نے پیٹھی ہے؟“
”کرشن گوپال اپنی بیوی کو آرام سے سمجھانا چاہتا تھا۔ مجھے خود اس کا پاگل پن ایک آنکھیں بھاتا۔“
”تو پھر دوسری آنکھ سے بھاتا ہو گا گو پالا۔“ کیتھی کے سر پر میا بھوت کی طرح چڑھ آئی تھی۔
شیل آئی اسپیک دا ٹرتھ؟ تمہاری ماں اصل میں سیکھوں پرورث ہے اور تمہیں اپنے ہر بینڈ کی طرح برتنا چاہتی ہے۔
”نان سینس؟“
”تم کچھ بھی کہو، مگر میرے ساتھ رہنا چاہتے ہو تو صرف میرے ساتھ رہو،“
”ٹھیک ہے ہنسی۔ یہ بات ہے تو چند دن ہم یہاں گھوم پھر لیتے ہیں، اس کے بعد واپس سٹیشن چلے جائیں گے۔“
”ہاں، ان سارے دنوں ہم آگرہ، اجتنا کیوز اور مو بنوڑ ارو دیکھیں گے۔ اور کیا نام ہے اس شہر کا۔
ہاں میرے دادا کا میر ٹھبھی دیکھنے جائیں گے——“
(ستر ہواں ادھیائے)
”شکور ہنسی!“

جو گندر پال نے اس مختصر اقتباس میں ایک ساتھ بہت سی باتوں اور ذہنیت پر سے پرداہ اٹھادیا ہے۔ اس سے اندازہ ہی نہیں بلکہ معلوم ہو جاتا ہے کہ مشرق و مغرب میں رشتے کا کیا فرق ہے۔ اکبر نے کہا تھا:

بھولے ماں باپ کو اغیار کے چرچوں میں وہاں
سایئے کفر پڑا نورِ خدا بھول گئے
موم کی پتیوں پر ایسی طبیعت پکھلی
چمن ہند کی پریوں کی ادا بھول گئے
نقل مغرب کی ترنگ آئی تمہارے دل میں
اور یہ نکتہ کہ مری اصل ہے کیا بھول گئے

جو گندر پال اور اکبر اللہ آبادی نے جن الفاظ میں اپنی بات کہی ہے وہ ہم سب کے لیے عبرت کا مقام ہے۔ ہمارے جذبات کس طرح اغیار کو ہوں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ماں اور بیٹے کے درمیان کے رشتے انھیں جسمانی محسوس ہوتے ہیں۔ کیتھی کا یہ کہنا کہ تمہاری ماں اصل میں سیکھوں پرورث ہے اور تمہیں اپنے ہر بینڈ کی طرح برنا چاہتی ہے۔ نہ صرف کیتھی کی ذہنیت کو اجاگر کرتا ہے بلکہ اس کے ملک

میں رشتے کی حرمت کی عکاسی کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے وہاں ماں بیٹے کے درمیان بھی جسمانی رشتے قائم کئے جاتے ہوں ورنہ کیتھی کے ذہن میں یہ بات آبھی کیسے سکتی تھی۔ ہندوستان میں اس کے بارے میں تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ اور پھر ہمارا کرشن گوپا اس قدر بدل چکا ہے کہ وہ یہ سن کر صرف ’نان سینیس!‘ کہہ پاتا ہے۔ اس نان سینیس کو دونوں طرح سے لیا جاسکتا ہے۔ اول وہ کیتھی کی بات کوہتا ہے دوسرے اپنی ماں کے بارے میں سوچتا ہے۔ ہم یہ بھی سمجھ سکتے ہیں کہ اب ہمارا کرشن گوپا بھی یہی ماں رہا ہے۔ تبھی تو وہ فوراً یہ کہتا ہے کہ ’ٹھیک ہے ہنی۔ یہ بات ہے تو چند دن ہم یہاں گھوم پھر لیتے ہیں، اس کے بعد واپس سٹیشن چلے جائیں گے۔

ہندوستانی تہذیب و ثقافت میں نہ صرف ماں باپ بلکہ بزرگوں کو بھی اہم مقام حاصل ہے۔ لیکن کیتھی اور کرشن کو ان میں سے کسی کا پاس نہیں۔ اس کے لیے اب خود غرض کیتھی ہی سب کچھ ہے اور وہ اس کے کہنے پر ہی نہیں بلکہ اس کے اشارے پر کچھ بھی کر گزرنے کو تیار رہتا ہے۔ اسے یہ ڈرستا نارہتا ہے کہ اگر کیتھی نے اس کا ساتھ چھوڑ دیا تو وہ اسٹیشن واپس نہیں لوٹ پائے گا بلکہ وہ ہندوستان میں کیتھی کے ساتھ رہ کر یہی سمجھ رہا ہے کہ اسٹیشن میں ہی ہے۔ آخر کار وہ کیتھی کے حکم پر اسٹیشن لوٹ جانے کا مکمل ارادہ کر کے تو شہ سفر باندھ لیتا ہے۔ اب ماں باپ تو ٹھہرے ہندوستانی اور بیٹا آخر بیٹا ہوتا ہے۔ ماں باپ نے اپنے ہندوستانی ہونے کا ہی نہیں بلکہ مکمل ہندوستانی اور اپنی قدیم تہذیب کے پاسدار ہونے کا ثبوت پیش کیا۔ بیٹے کی اسٹیشن واپسی سے پہلے گیتا پاٹھ کروانے کا فیصلہ کیا اور بڑی مشکل سے بیٹا اور بھوکی زبان جانے والے پنڈت کا انتظام بھی کیا تاکہ جس کے لیے پاٹھ کروایا جا رہا ہے اس کی سمجھ میں بھی کچھ آجائے۔ جو گندریال کی زبان میں دیکھیں:

”کل کرشن گوپاں اور کیتھی و اپس سٹیٹس جارہے تھے اور آج شام کو منتری مہودیہ نے اپنے بیہاں گیتا کا پاٹھ سختا پن کر کھاتا اور روشنیں جتن کر کے ایک ایسا پنڈت ڈھونڈ نکالا تھا جو اس کے بیٹے اور بھوکے گیان دھیان کے لئے گیتا کے شلوکوں کا شدھ انگریزی میں انواد کر سکے۔ ان شبح موقع پر اس نے اپنے بیسیوں متروں کو کنے سمیت بلا رکھا تھا۔

کہانی کے اس حصے کے ذریعے جو گندر پال نے کئی سطحیوں پر بات کرنے کی کوشش کی ہے۔ ماں باپ کے جذبات، اولاد کے تین ان کی ذمہ داری، اپنی خوشی اور غم میں اپنے دوستوں اور خاندان کے لوگوں کو شامل کرنا، اولاد کا ان کے تین رویہ، والدین کے جذبات کی ناقدری اور خود کے اندر اس قدر سمت جانا کہ اپنی ہی بات کا مذاق اڑانا وغیرہ جیسے بہت سے نکات کو پیش کیا گیا ہے۔ ہم نے

دیکھا کہ پنڈت جی خود کرشن کی باتوں کو ان کے سامنے ان کی ہی زبان میں رکھتے ہیں اور وہ اس کو سمجھ کر اپنے اندر اتارنے کے بجائے نہ صرف اسے نظر انداز کرتا ہے بلکہ کیتھی کے ساتھ مل کر نہایت غیر سنجیدگی کا اظہار کرتا ہے۔ آج بھی صورت حال یہی ہے کہ ہم اپنی اچھی اور ثابت باتوں کو بھلا کر سطلی اور منفی باتوں کو اپنارہ ہیں۔ یہاں تک کہ ہمیں اپنے مذہب کی باتیں اس غیر ملکی زبان یعنی انگریزی میں سمجھانے کی نوبت آن پڑی ہے، اور وہ بھی کسے خود کرشن گوپال کو۔ آج صورت حال یہی ہے کہ ہماری اپنی باتیں ہمیں کوئی اور بتاتا ہے اور ہم اس پر سرد ہنتے ہیں۔ گویا ہم یہیں دیکھتے کہ باتیں کس کی اور کیا ہے بلکہ یہ دیکھتے ہیں کہ بول کون رہا ہے۔ گویا بہاری باتیں جب کوئی غیر ملکی بتائے گا تب ہماری سمجھ میں آئے گا اپنوں سے نہیں۔

اوپر پیش کئے گئے حصے میں ”ان لوگوں میں سے ہر کوئی جنم سے پہلے خود آپ ہی کرشن بھگوان تھا اور جنم لے کر بھول گیا، وہ کیا تھا اور کیوں پیدا ہوا“، نہایت معنی خیز ہے۔ ہندوستان دیوی دیوتاؤں، رشی منیوں اور فقیروں و صوفیوں کا ملک رہا ہے۔ ہم نے دنیا کے پیشتر ممالک کو امن و شانستی کا سبق پڑھایا ہے تو علم کی دولت سے مالا مال بھی کیا ہے۔ لیکن آج ہمیں علم حاصل کرنے کے لیے ملک سے باہر جانے میں فخر محسوس ہوتا ہے تو دنیا ہمیں امن و شانستی کی تلقین کر رہا ہے۔ یعنی ہم نہ صرف غیر وہ کی تقليد کر رہے ہیں بلکہ اپنی اہمیت کو بھلا چکے ہیں۔ آج بھی ہمارے پاس وہ سب کچھ ہے جس کے لیے دنیا کے زیادہ تر ممالک ترس رہے ہیں۔ آج ایک بار پھر ہم دنیا کے نقشے میں ایک اہم مقام حاصل کر سکتے ہیں بشرطیکہ اپنی قوت اور اہمیت کو پہچان کر مفاد سے اوپر اٹھ کر صرف ملک و قوم کے لیے اس کا ثبت استعمال کر سکیں۔

جو گندر پال کی کہانی اٹھارہ ادھیائے نہ صرف اردو کی اہم کہانیوں میں سے ایک ہے بلکہ جدید کلاسک کا درجہ رکھتی ہے۔ آج سے بہت پہلے لکھے جانے کے باوجود آج کی ذہنیت اور اکیسویں صدی کے مزاج کی کامیاب عکاس ہے۔ اس کہانی کا سچ اتنا ہی اہم ہے جتنا ہماری تہذیبی تاریخ۔ کرشن کے کردار کو اتنی کامیابی کے ساتھ خلق کیا گیا ہے کہ اس میں کئی سماج، تہذیب اور ثقافت موجود نظر آتا ہے۔ یہ کردار ایک ساتھ کئی کرداروں کی ذہنیت کا عکاس ہے۔ منتری مہود یہ موجودہ دور کے سیاست دانوں کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں تو ان کی بیوی اولاد کی خوشی پانے کے لیے کچھ بھی کر سکنے اور ان کی خوشی کے لیے کسی بھی حد تک جانے کی بہترین مثال ہے۔ اس کردار کے اندر معصومیت بھی ہے اور ایک جذباتی خاتون کا مزاج بھی۔ وہیں کیتھی ایک ایسی عورت کی نمائندگی کرتی ہے جس کو صرف اپنی خواہش اور پسند کا خیال ہے۔ وہ اس سے کہیں اور کسی بھی صورت میں سمجھوئے نہیں کر سکتی۔ اپنے شوہر پر صرف اپنا حق سمجھتی ہے۔ اپنے مفاد میں اس قدر گم ہو چکی ہے کہ اسے کرشن کی ماں، باپ اور دوسرے رشتہداروں کی کوئی فکر نہیں بلکہ اسے ماں کا کرشن کو سینے سے لگانا نہ صرف گراں گزرتا ہے بلکہ اسے نازیبا حرکات سے ترجیح دیتی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار کرشن ہمیشہ جدوجہد کرتا دھائی دیتا ہے۔ پہلے تو دنیا میں آنے کے لیے کس کس طرح کی مصیبتوں کا سامنا کرتے ہوئے کن کن کا احسان لیتا ہے۔ اپنی مرضی کا کو کھبھی نہیں اختیار کر سکتا۔ اور پھر دنیا میں آنے کے بعد اپنے منتری باپ کی مرضی کے مطابق بچپن میں ہی غیر ملک کو چلا جاتا ہے۔ وہاں اس ملک کی تہذیب اور ذہنیت کو اپناتا ہے۔ پھر کیتھی سے شادی کے بعد اس کی مرضی کے مطابق ہی زندگی گزارتا ہے۔ گویا یہ ایسے لوگوں کی نمائندگی کرتا ہے جو مستقل مزاج نہیں ہیں۔ ایک ضمیمی کردار منتری مہود یہ کا سکریٹری ہے۔ ہے تو یہ کرشن کا اصلی باپ لیکن اس کی حیثیت معدوم ہو چکی ہے۔ جب کرشن اس سے پوچھتا ہے کہ ہاؤ ڈو یو ڈو یڈ؟ تو اس کے اندر کے ساز کے تمام تاریخیں لگتے ہیں لیکن دوسرے ہی لمحے اس کی آواز خاموش کر دی جاتی ہے۔ اسے اگر ہم ہندوستانی

بیوکریس کا نمائندہ کے طور پر دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اصل میں بنیادی کام تو یہی لوگ کرتے ہیں لیکن اس کا سہرا ہمیشہ منتری مہودیہ کے سر ہی باندھا جاتا ہے۔ گویا اٹھارہ ادھیائے جو گندر پال کی ہی نہیں اردو کی بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے جو اپنے موضوع اور پیش کش کی وجہ سے نہ صرف اردو کے قارئین بلکہ ناقدرین کے ذہن میں بھی محفوظ رہے گی اور ہر زمانے میں نئی معنویت کے ساتھ زمانے کے نشیب و فراز پر روشنی ڈالے گی۔



اس سفر میں سچ یہی ہے میں کہیں بھر انہیں

(شہریار کی شاعری سے مکالمہ)

رضی شہاب

اسٹینٹ پروفیسر، شعبہ اردو، ویسٹ بگال اسٹیٹ یونیورسٹی، مغربی بگال

سینے میں جلن آنکھوں میں طوفان سا کیوں ہے
اس شہر میں ہر شخص پریشان سا کیوں ہے
دل ہے تو دھڑکنے کا بہانہ کوئی ڈھونڈھے
پتھر کی طرح بے حس و بے جان سا کیوں ہے

یہ کیا جگہ ہے دوستو یہ کون سا دیار ہے
حد نگاہ تک جہاں غبار ہی غبار ہے

جتنجو جس کی تھی اس کو تو نہ پایا ہم نے
اس بہانے سے مگر دیکھ لی دنیا ہم نے

اور

گھر کی تغیر تصور ہی میں ہو سکتی ہے
اپنے نقشے کے مطابق یہ زمیں کچھ کم ہے

یہ اور ان جیسے لا تعداد خوبصورت احساسات اور سچائیوں کو اپنی قلم سے زندہ کر دینے والے شاعر کا نام کنور اخلاق محمد خان تھا جسے دنیا شہریار کے نام سے جانتی ہے۔ ہم ان خوش نصیبوں میں شامل ہیں جنہوں نے اپنے اس عظیم شاعر کو دیکھا ہے۔ بلند قد، بھرا بدن، گندمی رنگ، روشن چہرہ، چوڑی پیشانی اور ستواں ناک والے اس چلتے پھرتے شاعر کی شخصیت میں ایک رعب تھا جو انھیں دیکھتے رہنے پر ابھارتا تھا۔ 16 جون 1936 کو اتر پردیش کے بریلی ضلعے کے ایک گاؤں آنولہ کے مسلم راجپوت گھرانے میں پیدا ہونے والے شہریار کے والد ایک پولیس افسر تھے اور ہر باپ کی خواہش کے بموجب وہ بھی اپنے لاڈلے کو اپنے ہی پیشے سے جوڑنا چاہتے تھے۔ مگر ایتھلیت بننے کی تمنا کرنے والے شہریار کو یہ منظور نہ تھا وہ اپنے زمانے کے مشہور شاعر خلیل الرحمن عظمی کی رہنمائی میں گھر چھوڑ کر بھاگ گئے اور علی گڑھ پہنچے۔ زندگی کا باقیہ حصہ علی گڑھ میں ہی

گزرا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ پی ایچ ڈی مکمل کی۔ وہیں درس و تدریس کا فریضہ انجام دیا، پروفیسر بنے اور صدر شعبہ کے فرائض انجام دے کر وہیں سے سبکدوش بھی ہوئے۔

ہماری نسل کے بیشتر لوگ شہریار کو امراء جان، گمن، انجمن اور فاصلے جیسی ہندی فلموں کے مشہور نغموں کی وجہ سے جانتے ہیں۔ شہریار سے میرا بھی پہلا تعارف گمن، فلم میں شامل ان کی غزل عجیب ساخت مجھ پر گزر گیا یارو کے ذریعے ہوا تھا۔ اس نغمے نے مجھے اس قدر متاثر کیا تھا کہ میں نے شہریار کی وہ تمام غزلیں کچھ دنوں تک مسلسل سنیں جو فلموں میں شامل کی گئی تھیں اور جنہیں گلوکاروں کی خوبصورت آواز میں ریکارڈ کیا گیا تھا۔ لیکن جب شہریار نے اس دنیا کی رنگینیوں کو خیر آباد کہا تو اس وقت میں جواہر علی نہر و یونیورسٹی پہنچ چکا تھا۔ شاعری پڑھنے اور سمجھنے کا ذوق پروان چڑھنے لگا تھا اور اس وقت تک ان کی نظم بھی میرے حافظے میں محفوظ ہو گئی تھی کہ

مال ب کرم ہیں راتیں
آنکھوں سے کہواب مانگیں
خوابوں کے سوا جو چاہیں

مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ہم کچھ ساتھیوں نے شہریار کی وفات پر ایک تعزیتی نشست کا اہتمام کیا تھا جس میں ہندی شعبے کے سینئر استاد پروفیسر چن لال نے بھی شرکت کی تھی۔ اس نشست کی نظمت میرے ذمے تھی اور وہی نظمت شہریار اور میرے درمیان گھرے ربط کا سبب بنتی۔ اس وقت پہلی بار شہریار کی شاعری اور ان کے بارے میں پڑھنا شروع کیا تھا۔ اس کے بعد سے اب تک جتنا بھی شہریار کو پڑھا یہی احساس ہوتا رہا کہ وہ شاعر ایک نغمہ نگار سے کہیں اوپر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے چاہنے والوں کی ایک بڑی تعداد رہی۔ اردو ادب اور اردو شاعری کو شہریار نے اسمِ عظیم، ساتواں در، خواب کا در بند ہے، بحیر کے موسم، اور نیند کی کرچیں جیسے شعری مجموعے عطا کیے۔ ان کے علاوہ کلیاتِ شہریار، بھی شائع ہو چکی ہے جس میں ان کا مکمل کلام شامل ہے۔ دنیا نے شہریار کے شعری کارنا مے کو قبولیت کی نظر سے دیکھا ہے اور اس کا ثبوت انھیں ملنے والے ان گنت اعزازات ہیں۔ ان کے شعری مجموعے خواب کا در بند ہے، کے لیے ان کو 1987 میں ساہتیہ اکادمی انعام سے نوازا گیا اور 2008 میں انہیں گیان پیٹھ ایوارڈ سے سرفراز کیا گیا۔ شہریار سے قبل اردو دنیا سے متعلق صرف تین ہستیاں فراق گور کھپوری، سردار جعفری اور قرۃ العین حیدر کے حصے میں یہ اعزاز آیا ہے۔

شہریار زندگی کے شاعر تھے۔ خوشی والم، محبت و نفرت، وفا و بے وفائی اور اس طرح کے ہزار نگوں سے بننے والی حیات کی تصویر کو پنی شاعری کا موضوع بنانے والے شہریار نے لوگوں کے لطیف سے لطیف احساسات کو اپنے شعروں میں ڈھال دیا۔ اپنی ذات، اس سے وابستہ رنج، خواب، امیدیں، تعبیریں اور ابھینیں ان کی شاعری میں خاص جگہ پائی

ہیں۔ تہائی اور تہائی میں آنے والے احساسات ان کی شاعری کا خاص حصہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار نے قاری کو ان کے باطن تک جھنجھوڑا ہے۔ اور اسی سبب قاری بھی خود کو اپنے شاعر کے ساتھ کچھ دور چلنے پر آمادہ کر سکا ہے۔ اسم اعظم سے لے کر کلیات شہر یا رسول کو نکلتا دیکھوں تک دنیا، دنیاوی زندگی، دنیاوی باشندوں اور کائنات کی ان گنت تصویریں شہریار کے شعری سفر کا حصہ بن کر محفوظ ہو گئی ہیں۔ ان کی شاعری ان کے ہی بقول کسی ایک منزل پر ٹھہرتی نہیں ہے۔ وہ کہتے ہیں

اس سفر میں سچ یہی ہے میں کہیں ٹھہرا نہیں

اپنی زندگی کا سفر دور تک لے جانے، اپنے خوابوں کی تعبیریں ڈھونڈنے اور اپنے دل کی دھڑکنوں کو سننے کے لیے وہ موت کو بھی انتظار کرنے کے لیے کہتے ہیں۔ اسم اعظم میں ہی شامل نظم موت میں کہتے ہیں۔

ابھی نہیں ابھی زنجیرِ خواب برہم ہے
ابھی نہیں ابھی دامن کے چاک کا غم ہے
ابھی نہیں ابھی درباز ہے امیدوں کا
ابھی نہیں ابھی سینے کا داغ جلتا ہے
ابھی نہیں ابھی پلکوں پر خون مچلتا ہے
ابھی نہیں ابھی کم بخت دل دھڑکتا ہے

شہریار کی شاعری کا ایک ساتھ مطالعے کریں تو اس میں ایک تسلسل سانظر آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شہریار نے اپنی زندگی کو ایک سفر تسلیم کرتے ہوئے اس کے ہر ہر پڑاؤ کو لفظوں کی چادر میں محفوظ کرنے کا اہتمام کیا ہے۔ اگر ان کے شعری مجموعوں کا نام دیکھیں تو بھی اس بات کا احساس ہوتا ہے۔ اسم اعظم سے سفر شروع ہوتا ہے۔ جہاں اس شہر میں ہر شخص پریشان سا کیوں ہے، یا پھر جب بھی ملتی ہے مجھے اجنبی لگتی کیوں ہے، جیسے اشعار شہریار کی نوک قلم سے نکلتے ہیں اور پھر زندگی کی بے شباتی کا احساس اور مزید کچھ کہنے اور سفر کو مزید آگے بڑھانے کی چاہت ان سے یہ کہلواتی ہے کہ

فرصت وقت نے دی تو ہم بھی لکھیں گے اس کی رواداد
کیسے طوفانوں سے نکلے، پہنچ کیسے ساحل پر

وقت فرصت دیتا ہے اور شہریار صاحب کا مجموعہ ساتواں در 1969 میں منظر عام پر آتا ہے۔ 1965 میں آنے والے اسم اعظم کے بعد چار سال کے طویل عرصے میں شہریار دنیا کے اور کئی رنگ دیکھے چکے ہوتے ہیں۔ کئی تمنا بھیں پوری ہوتی اور کئی اپنی خلش کے ساتھ جگر میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ شاید ایسے ہی کسی لمحے میں وہ کہتے ہیں کہ

جتنو جس کی تھی اس کو تو نہ پایا ہم نے
اس بہانے سے مگر دیکھ لی دنیا ہم نے
مگر ان کا حوصلہ بلند ہے۔ اپنے عہد کی تمام تر پریشانیوں اور رکاوٹوں کو پیش پست ڈال کر آگے بڑھنے کا جنون ہے
اور اس جنون کو باقی رکھنے کی درخواست وہ یوں کرتے ہیں
آنہی کی زد میں شمع تمنا جلائی جائے
جس طرح بھی لاج جنوں کی بچائی جائے
ایسا اس لیے ہے کیونکہ سفر ہیات تو تمام صورتوں میں جاری رکھنا ہے۔ تمام تر پریشانیوں اور تکالیف کے باوجود جسمانی
وجود تو اپنے معینہ وقت تک باقی ہی رہے گا۔ ایسے میں یہی جنوں ہی کام آئے گا۔ اس کا اظہار ان کے اس شعر میں بھی ہوتا
ہے کہ

سارے چراغ بجھ گئے ، سب نقش مٹ گئے
پھر بھی سفر ہیات کا جاری ہے کیا کروں
عشق کا جذبہ اردو شاعری میں بہت زیادہ دخیل رہا ہے۔ شہریار کی شاعری میں عشق، محبت، حسن، جدائی، فراق،
وصال، زیاں، قرار اور بے قرار ای کی تمام کیفیات کہیں نہ کہیں نظر آتی ہیں۔ ساتواں در کی ہی ایک غزل کا یہ شعر دیکھئے اور پھر
اس کے بعد آنے والے مجموعے ہجر کے موسم کا جواز سمجھئے۔ کہتے ہیں
بچھڑ کے تجھ سے مجھے یہ گمان ہوتا ہے
کہ میری آنکھیں ہیں پتھر کی جسم سونے کا
ظاہر ہے کہ بچھڑ نے کے بعد فراق کے ان لمحات کا کرب تور قم کیا جانا ہی تھا۔ شاید اسی لیے اپنے اگلے مجموعے کا نام
ہجر کے موسم رکھا۔ ساتواں در کے تقریباً نو سال بعد یہ مجموعہ آیا جس کا انتساب انھوں نے اپنی بیوی نجمہ شہریار کے نام اس
شعر کے ساتھ کیا ہے کہ

آنکھوں میں تیری دیکھ رہا ہوں میں اپنی شکل
یہ کوئی واہمہ ، یہ کوئی خواب تو نہیں
نجمہ شہریار وہی ہیں جن کے تعلق سے شہریار کا یہ قصہ بہت مشہور ہے کہ انھوں نے اپنا پہلا مجموعہ کلام شائع کرانے
سے قبل شمس الرحمن فاروقی صاحب کو ایک خط لکھا جس میں یہ تحریر تھا کہ ان کے پاس اتنے ہی پیسے ہیں کہ یا تو مجموعہ شائع کرا
لیں یا پھر شادی کر لیں۔ ایسے میں فاروقی صاحب نے مجموعہ شائع کرانے کا ذمہ خود لے لیا اور ان کی مشکل آسان کر دی۔ یہ

1968 کا زمانہ ہے۔ ملحق آباد کی رہنے والی نجمہ محمود سے شہریار کی عاشقی خود نجمہ کی پیش قدمی پر پروان چڑھی اور پھر آل احمد سرور، مسیب الرحمن، شمس الرحمن فاروقی، محمود باشمی اور نیر مسعود جیسے ادبی باراتیوں کے ساتھ شہریار نے ملحق آباد کا رخ کیا اور اپنے عشق کو نکاح کے انجام تک پہونچایا۔ محبت کا یہ سفر ان کی شاعری میں جگہ جگہ نمایاں ہے

کارِ دنیا سے فرومایہ محبت نکلی
اہل دل میں بھی بہت جینے کی حرست نکلی
تم کہو زیست کو کس رنگ میں دیکھا تم نے
زندگی اپنی تو خوابوں کی امانت نکلی

لیکن اس کے بعد ہی شاعر کو احساس ہوتا ہے کہ اب خواب کا دربند ہے۔ اور 1985 میں شعری مجموعہ خواب کا دربند ہے کے عنوان سے شائع ہوا۔ جس میں شاعر کہتا ہے کہ

بچھڑے لوگوں سے ملاقات کبھی پھر ہوگی
دل میں امید تو کافی ہے یقین کچھ کم ہے
روح کا بوجھ تو اٹھتا نہیں دیوانے سے
جسم کا بوجھ مگر دیکھئے ڈھونے کیسے
نیند کی اوس سے پلکوں کو بھگوئے کیسے
جاگنا جس کا مقدر ہو وہ سوئے کیسے

اور پھر شہریار کا مجموعہ نیند کی کرچیں کے عنوان سے شائع ہوا جس پر شمس الرحمن فاروقی نے ایک مضمون لکھا تھا اور وہ مضمون اس مجموعے میں شامل تھا۔ شمس الرحمن فاروقی نے آخر میں اس بات کا اعتراف کیا تھا کہ ہمارے زمانے میں کم شاعر ایسے ہیں جن کی تخلیقی قوت اتنے لمبے عرصے تک اتنی مستعدی سے آگے قدم بڑھاتی رہی ہے۔ دیکھیں اس کا افق کہاں جا کر ٹھہرتا ہے اور ٹھہرتا بھی ہے کہ نہیں:

یہ آنکھ کسی دور کے منظر کے لیے ہے

شہریار کے شعروں میں محرومی اور تنہائی کے احساسات نمایاں نظر آتے ہیں مگر شاعر کو ان پر رونا نہیں آتا۔ وہ محرومی اسے قبول ہے اور ان تمام محرومیوں کا اظہار بخوبی کرتا ہے۔ کہتے ہیں

امید سے کم چشم خریدار میں آئے
ہم لوگ ذرا دیر سے بازار میں آئے

بڑھتی ہی چلی جاتی ہے تنہائی ہماری
کیا سوچ کے ہم وادی انکار میں آئے

اور پھر یہ کہ

شب کی تاریکی، درِ خواب ہمیشہ کو بند
چند دن بعد تو دنیا میں یہی دیکھنا ہے

شہریار کا یہ سفر جاری تھا جس کے آخری پڑاؤ کا اشارہ انہوں نے اپنے مجموعے شام ہونے والی ہے، کے ذریعے دیا
تھا۔ کہتے ہیں

زندگی میں کبھی اک پل ہی سہی غور کرو
ختم ہو جاتا ہے جینے کا تماشا کیسے

شہریار کی شاعری جب اسمِ اعظم سے شروع ہوئی تو اس وقت وحید اختر صاحب نے اپنے تعارفی مضمون میں لکھا تھا
کہ یہ ایک شاعر کی چند برسوں کی فنی ریاضت کا پہلا شتر ہے، اسے اسی نظر سے پڑھیے۔۔۔ اور اگر آپ نے ایسا کیا تو جدید
شاعری کے خلاف جو تعصّب دلوں میں بغیر اسے پڑھے پروش پار ہا ہے وہ دور ہو سکتا ہے۔“ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے
کہ شہریار نے ترقی پسندی کا دور بھی دیکھا اور پھر ان کا شمار جدید شعرا کے صف میں بھی ہوا۔ شہریار کی شاعری جدید شاعری کی
ایک بہترین مثال ہے۔ انہیں نظمیں اور غزلیں دونوں کہنے پر یہاں قدرت حاصل تھی۔ اپنی شاعری میں زندگی کے رنگوں کو
سمیٹنے والا شاعر 74 سال کی عمر میں 13 فروری 2012 کو ایک بیوی، دو بیٹوں اور ایک بیٹی کو پسمندگان میں چھوڑ کر یہ
کہتے ہوئے اس دارفانی سے کوچ گیا کہ

اس نتیجے پر پہنچتے ہیں سمجھی آخر میں
حاصل سیر جہاں کچھ نہیں حیرانی ہے



آٹھویں دہائی کے بعد اردو ناولوں میں عورت کردار

ڈاکٹر والٹن الخیر

پوسٹ ڈاکٹریٹ فیلو، جواہرلعل نہرو یونیورسٹی، دہلی

Mobile: 9810383617

E.mail: wasujnu@gmail.com

فکشن میں کردار انسانی خیالات اور جذبات کو پیش کرنے کا بہترین وسیلہ ہوتا ہے۔ ناول کی پیش کش میں کردار اساسی حیثیت رکھتے ہیں۔ کردار نہ صرف قصے کی روح ہوتی ہے بلکہ اس میں حقیقت کا رنگ بھی بھرتا ہے اور زندگی میں حرکت و حرارت بھی پیدا کرتا ہے۔ واقعات اور پلاٹ کردار ہی کے سہارے آگے بڑھتے ہیں اور ارتقا کی سیر ہیاں طے کرتے ہوئے انجام تک پہنچتے ہیں۔ کردار زندگی کے حالات اور اس کے تقاضے کے مطابق بدلتی رہی ہے۔ داستانوی ادب میں کردار فطرت سے ہم آہنگ ہونے کے بجائے مافوق الفطرت ہوا کرتا تھا۔ عام انسانوں سے بالاتر اس کے جذبات و حرکات ہوا کرتے تھے۔ داستانوں میں دچپسی پیدا ہونے کے باوجود قاری ایسے کرداروں سے اپنی مطابقت قائم نہیں کر پاتا تھا لیکن ناول میں ایسے کرداروں کو پیش کیا گیا جو حقیقی زندگی اور عام انسانی جذبات سے لبریز ہوا کرتے تھے یعنی اب کردار جیتے جائے سماج سے ہوتے تھے جو عام انسانوں کے جذبات و حرکات سے تعلق رکھتے تھے۔ کردار کے سلسلے میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی کا کہنا ہے کہ:

”حقیقت یہ ہے کہ کردار کسی قسم کے بھی ہوں، ان میں زندگی ہونا ضروری ہے۔ ان میں ایک ہی صفت ہو۔ یا وہ کسی خاص صفت کے مجسمے یا اشارے ہوں تو ضروری ہے کہ ان کی یہ صفت اس طرح نمایاں کی جائے کہ وہ ہمارے دلوں کو اپنی طرف کھینچے اور ان کی حرکات، بات چیت وغیرہ سے ہمیں ظاہر ہو کہ وہ جیتے جائے انسانوں کی طرح ہیں۔ اگر ان کا ایک ہی پہلو دکھایا جائے یا وہ کسی خاص جذبہ یا کاوش کے ماتحت کام کر رہے ہیں، تو بھی ان کا جو پہلو ہمارے سامنے لا یا جائے وہ اپنی حد تک صحیح ہو اور وہ فن کا اصل مقصد یعنی دچپسی پیدا کرنا، پورے طور پر ادا کرتا ہو۔“

(محمد احسن فاروقی / نور الحسن ہاشمی، ناول کیا ہے، ص۔ ۲۷)

ناول نگار مرد ہو یا عورت انہوں نے اپنے کرداروں کو انتہائی ذمہ داری کے ساتھ اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے، مرد ناول نگاروں نے

اپنے ناولوں میں عورت کرداروں کو بھی جگہ دی ہے، جبکہ خواتین ناول نگاروں نے بھی مرد کردار استعمال کیے ہیں مگر جو جذبہ اس میں پیدا ہونا چاہیے وہ نہیں ہو پاتا ہے۔ بیشتر مرد ناول نگاروں نے اپنے ناولوں میں مرد کو ہی مرکزی کردار کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ چوں کہ مرد ہونے کی حیثیت سے ان کی سوچ، ان کی پسند و ناپسند، ان کے جذبات و احساسات، ان کے افکار و اعمال اور ان کے دل میں جس طرح سے غور و فکر کی دھار اور نفسیاتی لہریں اٹھتی ہیں اس سے بہت حد تک مرد ناول نگاروں کے شعور اور تخت اشمور میں ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مرد کرداروں کی تصویر کشی کرنے میں وہ کامیاب دکھائی دیتے ہیں لیکن جہاں انہوں نے عورت کرداروں کو پیش کیا ہے وہاں عورت کرداروں کو اپنے احساسات و خیالات میں ڈھال کر پیش کیا ہے تاکہ نسوانی کرداروں کی خصوصیات پوری طرح واضح ہو سکیں۔ بعض ناول نگاروں نے اپنے ناولوں میں عورت کو مرکزی کردار کی حیثیت سے پیش کیا ہے جس میں وہ نہ صرف کامیاب ہیں بلکہ ان کرداروں کے ظاہری اور باطنی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے ساتھ ان کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی نشوونما کے ارتقائی عمل کو لچسپ طریقے سے بیان کیا ہے۔ اس کے علاوہ کرداروں کی سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل کے مختلف رخ کی بھی عکاسی کی ہے۔ جس سے ان کی کامیابی، محرومی، آرزو اور نشست سبھی کچھ نمایاں ہوئی ہیں۔ خواتین ناول نگاروں نے جہاں نسوانی کردار پیش کی ہیں اس میں وہ پوری طرح کامیاب نظر آتی ہیں۔ کیوں کہ ان کے احساسات ان کے جذبات اور ان کے مسائل سے وہ خود بھی واقف ہوتی ہیں۔ خواتین ناول نگاروں کے کردار ہر طبقے سے تعلق رکھتی ہیں وہ اعلیٰ طبقے سے بھی ہوتی ہیں اور متوسط طبقے سے بھی۔ ان کرداروں کی پیش کش میں پوری نفسیات ظاہر ہو جاتی ہے۔ عورتوں کی نفسیات سے عورت اچھی طرح واقف ہو سکتی ہے۔ اس لیے ان کرداروں میں وہ ساری خوبیاں پائی جاتی ہیں جو ایک عورت کے اندر ہونی چاہیے۔ خواتین ناول نگاروں نے عورتوں کو ذیلی کردار کے ساتھ ساتھ مرکزی کردار کی حیثیت سے بھی پیش کیا ہے۔ شافع قدوا می نسائی کردار کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

”ناول میں نسائی کرداروں کے مطالعے میں یا تو ان کی زبوں حالی، کسمپری اور بے زبانی کا ذکر کیا جاتا ہے یا پھر مرد اس معاشرے کے عورت سے متعلق تصورات کو موضوع بحث بنایا جاتا ہے۔ مرد اس معاشرے نے بعض انسانی خصوصیات مثلًا شفقت، ممتا، نرمی، بے لوث قربانی کا جذبہ، اطاعت شعاراتی اور پاک دائمی کو عورت سے منقص کر دیا ہے اور جس نسائی کردار سے یہ صفات مترشح ہوتی ہیں وہ قابل تحسین اور دیوی کے مثال ہے اور ان سے انحراف کرنے والے نسائی کردار مدد و امداد ملعون ٹھہرائے جاتے ہیں۔“

(شافع قدوا می، فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر)

ابتداء سے ہی ناولوں میں عورتوں کی تصویر بدل گرفتار کی ہے۔ کم سے کم ساتویں دہائی تک کے ناولوں میں یہی صورت دکھائی دیتی ہے۔ جو مرد اس معاشرے میں اپنی انفرادی تشخیص سے یکسر محروم اور ہر قسم کے ظلم اور زیادتیوں کا ہدف بنی ہوئی ہے۔ عورت کے وجود کا انحصار

اس کی صنفی تخفیف میں مضر ہے اور اس دور میں شاید ہی کسی ناول میں اسے ایک عام انسانی وجود کا درجہ دیا گیا ہے۔ وہ ہر جگہ زنجروں میں قید اور بے دست و پا ہے۔ نسائی تحریب کی شاخت کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے اور عورت کا وجود گھریلو اور ماں کے متراوف سمجھا جاتا ہے۔

بیسویں صدی کے آٹھویں دہائی کے بعد شائع ہونے والے اردو ناولوں کے مطالعے سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اس دور کے ناولوں کے کثیر ذخیرے میں جب ہم نسائی کرداروں کی پیش کش پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ احساس ذہن میں ایک بڑا سوال پیشان بناتا ہے کہ کیا اب عورتوں میں مرکزی کردار بننے کی الہیت گھٹتی جا رہی ہے؟ عورتوں مردا ساس سماج میں مرکز نگاہ تو ہیں مگر مرکز فن کیوں نہیں تسلیم کی جاتیں۔ ان عورتوں کو کیا ہو گیا ہے جو جدید دور میں اپنے بال و پر کے ساتھ ادبی افق پر معدوم ہوتی جا رہی ہیں۔ بھرپور عورت اور مکمل نسائی شخصیت یا کردار کی کمی آج کے ناولوں میں شدت سے محوس کی جا رہی ہے۔ اس جائزے کی تفصیل میں جانے سے قبل جو ایک بات ہمارے سامنے واضح صورت میں آتی ہے وہ ہے عورت کا نہایت تیزی سے بدلتا ہوا روپ رنگ اور سیرت و کردار۔

بیسویں صدی کے آٹھویں دہائی سے ابھی تک کل ملا کر چار دہائی کا تخلیقی سفر طے ہو چکا ہے۔ اس چار دہائی میں ہندوستانی معاشرے میں جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں ان کا گہرائیکس اس خاص مدت میں شائع ہونے والے ناولوں میں بخوبی دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ کہا یہی جاتا ہے کہ ناول کسی بھی عہد کی سب سے سچی اور زندہ تاریخ ہے۔ تہذیبی اور ثقافتی تبدیلیوں کے اثرات ناول کے اثرات ناول کے کیوں پر بڑی خوبی سے اجاگر ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہمارے لیے ناول کا مطالعہ صرف قصہ کی دلچسپی کے لیے نہیں ہے بلکہ کسی خاص عہد سے متعلق بھی ہو سکتا ہے۔ بلاشبہ ان تغیرات و تبدیلی کے درمیان عورت کا تصور کل اور آج میں بہت بدل چکا ہے۔ یہاں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اس مردا ساس معاشرے میں تصور زن اس قدر شکست و ریخت کے عمل سے گزر رہا ہے کہ واقعی بھی کبھی حیرت ہوتی ہے کہ دیوی کی صورت میں پوچھی جانے والی عورت کا معصوم کردار ناولوں سے گم ہوتا جا رہا ہے۔

شبل:- ناول 'فرات' کا سب سے اہم اور بڑا نسوانی کردار ہے۔ وہ ایک خوبصورت اور اسمارت لڑکی ہے۔ نئی پیڑھی کی بے حد پڑھی لکھی جو خود کفیل بھی ہے اور اپنے فیصلے لینے پر قادر بھی۔ اس میں اتنی جرأت بھی ہے کہ وہ اپنے غلط فیصلے کا احتساب بھی کر لے اور اعتراض بھی۔ شبل کی تعلیم و تربیت اس کی مرضی کے مطابق ہوتی ہے۔ اس نے جو پڑھنا چاہا وہ پڑھا اور اپنی پسند سے جو راستہ اختیار کرنا چاہا کیا۔ وہ نہایت ہی ایماندار، روشن خیال، مارکسزم کی گرویدہ اور صحفت سے وابستہ ہے۔

شبل حق کی خاطر بہت جلدی طیش میں آنے والی لڑکی ہے مگر سب کے لیے اپنے دل میں محبت کا جذبہ رکھتی ہے۔ وہ جمہوریت، سیکولرزم اور کمیوززم کی دلدادہ ہے اور سب کو اپنے طور پر زندگی گزارنے کا حق دلانا چاہتی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ اگر عورت مرد ذات کی مخصوصی نہیں رہنا چاہتی ہے تو اس کو پوری آزادی ملنی چاہیے۔ عورتوں کے آزاد رہنے کی خواہش میں گمراہ ہوتی ہوئی شبل جو مرد کی مخصوصی سے خود کو آزاد رکھنا چاہتی تھی، حالات کی مخصوصی بن جاتی ہے۔ اور ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب گھر بسانے کی خواہش ان کے وجود میں بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن وقت کے آگے بے بس ہونے کے بجائے ایک عزم اور عمل کی قوت اس میں نظر آتی ہے۔ اپنے تن ناوال پر ساری دنیا کا بوجھ اٹھائے ساری عالمی برادری کے لیے یہ لڑکی متفکر نظر آتی ہے۔ لیکن وہ شادی نہیں کرتی ہے اور مجرد رہنا اس کی پسند ہے۔ وہ شادی جیسے پاک بندھنوں کو مردوں کی غلامی کے متراوف قرار دیتی ہے لیکن تب بھی وہ ایک عورت ہے اور ہر عورت کے کچھ خواب ہوتے ہیں۔ شادی نہ

کرنے کے فیصلے کا افسوس اسے بھی ہوتا ہے۔ اسے یوں محسوس ہوتا ہے کہ کسی نے اسے تنہا ایک لق و دق صحراء میں ڈھکیل دیا ہے اور سورج کی تمازت سے اس کا سارا وجود قطڑہ قطڑہ پگھل کر ریت کے ذریعوں میں جذب ہوتا جا رہا ہے۔

بظاہر شبل اوپنچی سوسائٹی سے تعلق رکھنے والی ایک انہائی تعلیم یافتہ آزاد خیال بڑی نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے باطن میں ہندوستان کی وہی ہزاروں سال پرانی معلوم اورستی سا وتری دشیزہ مہکتی نظر آتی ہے۔ شبل اپنی سارے آرزوؤں اور ارمانوں کو اپنے آنجل میں سمیٹنے مددوں سے مقابلہ کرتی اس دارفانی سے کوچ کر جاتی ہے۔

عنیزہ:- 'فرات' کا ثانوی کردار ہے۔ جو اعلیٰ سوسائٹی کی دلدادہ ہے اور خود کو سیکسی دکھانا پسند کرتی ہے۔ خدا اور رسول کے احکامات کی پابند نہیں ہے مگر لامذہ بھی نہیں۔ وہ حد درجہ چالاک اور پرکیشیکل عورت ہے۔ اس کی دین داری میں صارفت کا رنگ دکھتا ہے۔ وہ نیاز، فاتحہ اور بواشر لفیں کی زبانی یا قرآنی کیست کے ذریعہ قرآن پاک کے آیات کی مقدس گونج کو بھی ثواب حاصل کرنے کا ایک ذریعہ سمجھتی ہے۔ وہ اپنے مفاد کے لیے مذہب تک کا استعمال کرنے سے نہیں چوکتی۔ یہ کردار جدید دور کی ان فیشن پرست عورتوں پر بہت بڑی چوٹ ہے جو اپنے مفاد کے لیے مذہب تک کا استعمال کرنے سے نہیں چوکتیں اور ان کا سارا سماجی، مذہبی اور سیاسی روایہ صرف دکھاوے پر محیط ہوتا ہے۔ مگر کسی فرد کے لیے ان کے دل میں کوئی ہمدری نہیں ہے۔ فرات کا یہ کردار دو غلی پالیسی پر محیط ہے۔ یعنی وہ بھی موڈر ان بھی بنی رہے اور اسلام سے دور بھی نہ ہوں۔ ان کی چالبازی بدلتی ہوئی سماجی قدرتوں کی مکمل ترجمانی کرتی ہے۔ کیوں کہ آج کے عہد میں صرف وہی لوگ سکھ کی سانس لے سکتے ہیں جو دو ہر امعیار زندگی اپنانے کی پالیسی جانتے ہیں۔

تعیری بی:- 'فرات' میں یہ کردار بے ضر قسم کی سیدھی سادی اور گھریلو عورت ہوتی ہے۔ اس کردار میں کوئی لاث لپٹ نہیں ہے۔ خاندان کے اقداری پاسداری کی بہترین مثال ہے۔ یہ شرداہ ایک ہندوستانی عورت کے اندر رہی ہو سکتی ہے جن کی پروش ایسے خانوادوں میں ہوئی ہو جہاں قدیم تہذیب کی پاسداری کا خیال رکھا جاتا ہے۔ جدید نسل کی عورتوں میں اس طرح کی شاردھانہیں ملے گی کیوں کہ جدید تہذیب نے نئی نسل کو اپنی آغوش میں لے لیا ہے۔ ان کے نزدیک قدرتوں کی کوئی معنویت نہیں ہوتی ہے۔

سریکھا:- یہ 'فرات' کا ایک خاص قسم کا نسوانی کردار ہے جو زیادہ ہی مورڈن قسم کی بڑی ہے لیکن ان کے دل میں کہیں نہ کہیں قدیم تہذیبی اقدار پوشیدہ ہے جو اسے غلط قدم اٹھانے سے روکتی ہے۔ اسی لیے جب اس کا بوابے فرینڈ جنسی خواہش پوری کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ سختی سے منع کر دیتی ہے اور رشتہ بنانے سے پہلے شادی کی شرط رکھ دیتی ہے۔

بیگم شوقی و بیگم ذوالفقار:- ناول 'فرات' میں یہ وہ ادھیر عمر کی کرداریں ہیں جو شہر کی چکاپوند میں گم ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ انہیں نہ اپنی عمر کا لحاظ ہے اور نہ ہی خاندان کے اقدار کا۔ ان کے شوہر ہونے کے باوجود عمر بڑکوں کے ساتھ رات پارٹیوں میں گزارتی ہیں۔ اور ان سے جنسی لذت بھی حاصل کرتی ہیں۔ اس عمر کی عورتیں عالم کاری کے اس دور میں شہر کے نائب کلبوں میں خوب دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ظاہری بات ہے جب ایسی ماکیں ہوں گی تو بچوں کا کیا کہنا۔ ان بچوں کے عادات و اخلاق بھی تو نائب کلبوں جیسے ہی ہوں گے۔ اس طرح کی عورتوں نے خاندان کی تدریوں کو زوال کی طرف لے جانے میں بہت اہم روں ادا کیا ہے۔

ما دھوری گپتا:- ناول فرات میں ما دھوری گپتا نام کے کردار کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح کی لڑکیاں آج کے دور میں آفس اور اسکول کالج میں مل جاتی ہیں۔ جودو سروں کی برائی کر کے نوجوان لڑکوں کو اپنے جاں میں پھنساتی ہے۔ یہ نوجوان نسلیں ہر جگہ موجود ہیں۔ جو بے راہ روی کا شکار ہو چکی ہیں۔ خاندان نے اس کی پروش صحیح طریقے سے نہیں کی ہے۔ یعنی نسل مستقبل میں ماں باپ کی صورت میں خاندان میں آئیں گی تو اس سے اچھے سماج کی توقع کرنا مشکل ہے۔ خاندان کی قدر یہ اس طرح کی لڑکیوں سے ختم ہوتی جا رہی ہیں۔ درج ذیل اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ نئی نسل کی لڑکیاں کس طرح نوجوان مرد کی زندگی کے اسرار و موز سے واقف رہتی ہیں۔ صرف اس لیے کہ وہ اسے اپنے دامن فریب میں پھنسا سکے۔

سکون: علی امام نقوی کا ناول تین بیت کے راما، کا ہم کردار ہے۔ ناول کا نسوانی کردار سکون بمبی کے سیٹھوں کی جنسی مصاجبت کرتے کرتے جوان ہوتی ہے اور ان سب کے بیچ وہ اپنا گھر بسانے اور ماں بننے کی تمام فطری خواہشوں کو کہیں دفن کر دیتی ہے۔ وہ ایک سیٹھ سے دوسرے سیٹھ کی داستہ بنتی رہتی ہے اور بد لے میں کپڑے اور روپے وصول کرتی رہتی ہے۔ دراصل اپنی محدودی زندگی میں اتنی تنگستی اور غربتی دیکھی ہے کہ اب وہ اپنے جسم کو دولت کے ترازو میں تو لنے لگی ہے۔ شادی جیسے پاک رشتؤں سے اس کا لیقین اٹھ گیا ہے۔ یہ سکون ہے جو گاؤں کی بھولی بھالی لڑکی تھی۔ جو اپنے گاؤں میں سیلانیوں کے آنے اور ان کے حرکات سے بے خبر تھی۔ وہی سکون ہر آنے کے بعد اس کے اندر جو تبدیلی آئی ہے وہ پوری طرح ظاہر ہو رہی ہے۔ اب سکون کے لیے وہ ریتی رواج کا کوئی مطلب نہیں رہا جو ایک مہذب سماج کی پہچان ہے یعنی شادی۔ اب وہ ان سب روایت کو دولت کے ترازو میں تولتی ہے۔ اور ان کے لیے دولت ہی سب کچھ ہے۔

مینا: غضنفر کا ناول کینچلی، میں مینا ایک حسین اور خوبصورت بیوی کے کردار میں ہے جو اپنے خاوند داش کے مفلوج ہو جانے کی وجہ سے بہت ساری پریشانیوں کا سامنا کرتی ہے۔ وہ اپنے شوہر کی دیکھ بھال کے لیے ایک دفتر میں خادمہ کی نوکری کرتی ہے۔ اپنے مفلوج شوہر کی ماں کی طرح پروش کرتی ہے۔ اور ہر ممکن طور پر شوہر کا علاج کرانے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتی ہے۔ اس کے خیال میں شوہر مجازی خدا ہے اور اس کی اطاعت بہر صورت لازمی ہے۔ اس کے سامنے دیگر راستے بھی ہیں جو دونوں کو جدا کر سکتے ہیں، لیکن وہ اس فیصلے کو قبول نہیں کرتی ہے۔ وہ اپنے شوہر سے جذباتی طور پر اس قدر وابستہ ہے کہ اپنی زندگی سے علاحدہ کرنے کے لیے تیار بھی نہیں ہے۔ لیکن اپنی جنسی خواہش کی تکمیل کے لیے جب وہ ایک نوجوان کی مردانہ کشش کے آگے اپنے آپ کو سپرد کر دیتی ہے جس کے نتیجے میں اس کے پیٹ میں ایک وجود پروش پانے لگتا ہے۔ اور جب وہ وجود ظاہر ہونے لگتا ہے تو مینا اسے ختم کرانے سے انکار کر دیتی ہے۔ وہ ماں بننے کے حق سے دست بردار ہونے کے لیے کسی بھی صورت میں تیار نہیں ہوتی ہے اور نہ ہی اس وجود کو قتل کر کے اپنے ضمیر پر ایک نیا بوجھ لینا چاہتی ہے۔ اب یہاں مینا اخلاقیات بنام خواہشات کے دلدل میں پھنسی ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو مینا کے اندر ایک وفا شعار بیوی، فطری خواہش کو پوری کرتی ایک عورت اور ماں کی ممتاز ہر ایک چیزان کے اندر ہے۔ مینا سماجی رسم و رواج کی پرواہ کیے بنا ایک ایسی زندگی گزارتی ہے جو عورت کے دل کی آواز ہوتی ہے۔ اس کا دل جو چیز قبول کرتا ہے مینا اسی راستے پر چلتی ہے۔

نیرا:- پیغام آفی کا ناول مکان، میں نیرا مظلومیوں اور لاچاریوں کی شکار نہیں ہوتی بلکہ تیزی سے تبدیل ہوتے حالات میں ایک قوت بخش اور حالات کا حصہ سے مقابلہ کرنے والے عورت ہوتی ہے۔ جو نئی نسل کی لڑکیوں کی نمائندگی کرنے کے طور پر اپنی شناخت بناتی

ہے۔ مختلف طرح کے مصائب کو سہتے ہوئے اپنے حق کی لڑائی لڑنے کا تھیہ کرتی ہے۔ اس جدوجہد میں وہ ان سبھی آرام و آسائش کو ترک کرنے کو تیار ہوتی ہے جو اسے معاشی تحفظ فراہم کرنے کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ لیکن وہ یہاں ان معاشی تحفظ پر کمار جیسے لوگوں کی شاطرانہ چالوں کو نیست و نابود کرنا ضروری سمجھتی ہے۔ نیرا جس طرح روپے کو ثانوی جان کر اپنے مکان کو حاصل کرنے کے لیے جدوجہد کرتی ہے اس میں جدید دور کی ان تبدیلوں کا عکس دکھائی دیتا ہے جہاں لڑکوں میں خود اعتمادی پیدا ہوئی ہے۔ ان میں اپنے فیصلے کرنے کا رجحان بڑھا ہے۔ وہ ایک ایسی دنیا اور ایسے ماحول کی خواہش مند ہوتی ہیں جہاں چیزیں ان کے مطابق رنگ بدلتی ہیں۔ نیرا اسی جماعت کی نمائندگی کرتی ہے۔ نیرا مسلسل جدوجہد کرتی رہتی ہے، اسے اپنی بے بسی کا کبھی احساس نہیں ہوتا۔ نیرا کو لگتا ہے کہ وہ خود خالق کائنات کی طرح ایک شی ہے، جس میں خود کو لامدد و شخصیت میں تبدیل کرنے کی طاقت موجود ہے جو ہر چیز پر حاوی ہو سکتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو جس میں نیرا سماج سے مخاطب ہوتی ہے۔

پیغام آفاقی پوری عورت ذات کی تصویر کشی کر رہا لے ہیں کہ اسے کمزور نہ سمجھا جائے۔ یہ اگر تجھے کر لے تو مشکل سے مشکل کام کو حل کر سکتی ہے۔ اسی طرح دوسرا جگہ نیرا کی یہ خود کلامی ملتی ہے جس سے نیرا کی شخصیت کھل کر سامنے آتی ہے۔ نیرا کو اپنے وجود کے تقاضوں کا پورا احساس تھا، ساتھ ہی بھلائی یا برائی کے فیصلے کا اختیار بھی اسے حاصل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے پوری دنیا کے خلاف خود کو کھڑا کرنا لازمی سمجھا، کیونکہ اس کے نزدیک سچائی تھی۔ نیرا نے زندگی میں کامیابی کے لیے خوف اور ناکامی کو اپنے دل سے نکال دیا۔ نیرا خود اعتمادی کی بنابر مراجحت میں لگ جاتی ہے۔ نیرا دنیا کے مکروفریب سے نہایت خوفزدہ اور مایوس ہو جاتی ہے۔ نیرا پر یہ اکٹاف ہونے کے باوجود کہ مرد اساس سماج کی اس بھیڑ میں وہ اور اس کی ماں کس قدر تھا اور لاچار ہے۔ اس شہری زندگی میں ہر چیز کو دولت کے ترازو میں تولا جاتا ہے۔ لوگ گھات لگائے بیٹھیے ہیں کہ کسی طرح دوسرے کی املاک ہڑپ کر جائے۔ اور جب عورت ذات تن تھا ہتواس کے ساتھ ایسا ہونا عین ممکن ہے۔ لیکن ان سب کے باوجود نیرا ہماری مانگی ہے اور اپنا کام کرتی جاتی ہے۔ نیرا ناول کے اختتام تک اپنی ہمت کو نہیں کھوئی ہے بلکہ وہ تمام نامساعد حالات کے تپھیرے کھا کھا کر پہلے کی بنسخت داخلی طور پر زیادہ مضبوط، پر اعتماد نظر آتی ہے۔ مصنف نے مکان میں نیرا کے کردار کو مرد اچارہ دار سماج کے لیے ہمہ جہت مراجحت بنادیا ہے۔

میں:۔شمائل احمد کا ناول 'ندی' کا یہ تاثیلی کردار ہے جو میں بن کر پورے ناول میں چھایا رہتا ہے۔ ناول کا تاثیلی کردار اور اس کے پاپا خوش حال اور تعلیم یانثہ ہیں۔ جوزندگی کو پرسکون طریقے سے گزارتے ہیں۔ یہ ان کا چھوٹا سے خاندان ہے جس میں ان کے پاپا اور وہ خود ہے۔ یہ سوچ کر تڑپ اٹھتی ہے کہ ان کے جانے کے بعد ان کے پاپا کیلئے کیسے رہیں گے۔ یہاں انہیں خاندان سے بچھرنے کا غم ہے۔ اس خاندان سے جس میں ان کے پاپا تن تھا ہیں جس نے اسے اعلیٰ اقدار سے سرفراز کیا۔ زندگی کو جینے کا ہنس سکھایا۔

ناول کا تاثیلی کردار پوری طرح تاثیلیت کے خول میں پیوست نظر آتا ہے۔ تاثیلی فکر کا اصل مقصد یہ ہے کہ عورت اپنی زندگی اپنی مرضی سے گزارے۔ اس پر مردمعاشرے کی کسی طرح کی بھی پابندی لاحق نہ ہو۔ عورت مرد کی زندگی کے برابر کی شریک ہو، نہ اس میں کوئی حاکم ہو اور نہ کوئی محکوم، دونوں ایک دوسرے کا شریک کار ہو۔ زندگی کا مزہ تو اسی وقت آئے گا جب مرد عورت ایک دوسرے کی ذہنیت کا بھر پور خیال رکھے۔ ناول کا تاثیلی کردار مزاجی طور پر آزادانہ زندگی جینے کی متعنی نظر آتا ہے۔ اس نے کبھی بندفلیوں کی زندگی نہیں گزاری تھی۔ اس

کے گھر میں بڑا سے لان تھا جس میں پیر پودوں کے ساتھ چڑیوں کے چھپھانے کی آواز صدا آتی تھی۔

لیکن یہی تائیشی کردار جب شادی کر کے نئے امنگ اور نئی جوش و خواہش کے ساتھ اپنے شوہر کے گھر جاتی ہے تو یہاں زندگی کے دوسرے پہلو سے روشناس ہوتی ہے۔ ناول کا تائیشی کردار شوہر کے اصول پرستانہ زندگی میں گھٹن محسوس کرتا ہے۔ آخر کار ایک دن شوہر کی بے حسی اور غیر مرئی اصول پرستی سے میرار ہو کر اپنے اس چھوٹے سے خاندان کو خیر آباد کہ دیتی ہے جو حقیقی معنی میں کبھی خاندان بنانا ہی نہ تھا۔

سحر ہاشمی:- ظفر پیامی کے ناول ”فراز“ کا یہ ایک ایسا مرکزی کردار ہے۔ سحر ہاشمی کے اس دنیا میں آنکھ کھولنے کے دو دن بعد ہی ماں کا سایہ سر سے اٹھ جاتا ہے۔ سحر ہاشمی اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے ایم بی بی ایس ڈاکٹر بنتی ہے۔ ماں کی ممتاز محو روم ایک آزادانہ ماحول میں تعلیم و تدریس حاصل کرنے اور برسر روزگار ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے ذہن و شعور اور فہم و فراست میں غیر معمولی تبدیلی آجاتی ہے۔ سماج کے تیزی سے بدلتے ہوئے اس دور میں لڑکیاں اور خاص کر اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھنے والی تعلیم یا فہرست لڑکیاں زندگی کے کسی موڑ پر اپنے اصول اور حق کے لیے سینہ پر ہو جاتی ہیں۔ انہیں اپنی ذات اور اعمال پر کلی اعتقاد ہوتا ہے۔ ایسی لڑکیاں زندگی کے کسی موڑ پر اس لیے سر تسلیم ختم نہیں کر لیتیں کہ ان کے کسی بزرگ نے کوئی حکم صادر فرمایا ہے۔ بلکہ اپنی سمجھ کے مطابق اصول و نظریات کو ہر مقام پر مدلل پیش کرنا چاہتی ہیں۔ کیوں کی وہ جو سوچتی ہے اس کے پیچھے ایک مکمل جواز ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سحر ہاشمی کی جس ماحول اور معاشرے میں تعلیم و تربیت ہوتی ہے۔ ایسے ماحول کی لڑکیاں اپنے اصول و نظریات خود وضع کرتی ہیں۔ انہیں اپنے بازوؤں پر مکمل عبور ہوتا ہے۔ ایسی لڑکیاں کچھ حد تک صندی اور خود سر بھی ہو جاتی ہیں۔ وہ اپنے خاندان کے بزرگوں کی بات بلا کسی وجہ کی نہیں مانتی ہیں۔ بلکہ جوان کو اچھا لگتا ہے وہ کرتی ہیں۔

ناول میں سلپینگ بیوی کا لفظ اس معاشرے کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں عورت کو مرد کے ماتحت مانا جاتا ہے۔ عورت صرف مرد کے حکم کی تعیل کرنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ اس کی اپنی کوئی خواہش نہیں کوئی آرزو نہیں۔ لیکن ڈاکٹر سحر ہاشمی کا تعلق اس نسل سے ہے جو آزادی کے بعد پیدا ہوئی ہے۔ جو ظلم سہنے اور آنسو بہانے کے بجائے حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کا عزم رکھتی ہے۔ ہر طرح کی جبری هجرت اور اپنی زمین اور رشتہوں کو چھوڑنے کے خلاف پر زور احتجاج کرتی ہے۔ وہ موجودہ ہندوستان میں راہ حیات تلاش کرتے ہوئے ہر مصیبت کا سامنا کرنے والے عوام کی نمائندگی کرتی ہے۔ وہ قیام پاکستان کے نتیجے میں پیدا ہوئی مجرم ضمیری کو قبول کرنے سے قطعی انکار کرتی ہے۔ اپنے بزرگوں کے ذریعہ لیے گئے فیصلوں خواہ وہ صحیح ہوں یا غلط کا انجام بھلکتے کوئی قیمت پر بھی تیار نہیں ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سحر ہاشمی وہ لڑکی ہے جو خاموشی سے ظلم سہنے کے بجائے اپنی آواز کو بلند کرتی ہے اور جو کچھ بھی غلط ہو رہا ہے اس کے خلاف بولتی ہے۔

گلکومرزاز:- ”فراز“ کا دوسرا تائیشی کردار تہذبی و اخلاقی اقدار کے زوال کی داستان بیان کرتا ہے۔ گلکومرزاز اپنے جسم کے بد لے وہ ساری خوشیاں حاصل کرتی تھیں جو وہ چاہتی تھیں۔ انہوں نے کراچی میں عالیشان کوٹھی بنا کر چکی تھی۔ جہاں ادیبوں کی مخلیں جمعی ہیں۔ سنگیت کی سمجھا لگتی ہے۔ فلموں کے تازہ پرنٹ دکھائے جاتے ہیں۔ بڑے بڑے فوجی جرنل اور قونصل خانے کے نوجوان افسروں کے ساتھ وہ سکی کے گلاں ٹکراتے ہیں۔ گلکومرزاز اپنی آسائشوں کی چاہ میں اب تک شادی نہیں کرتی ہے۔ خاندان جیسی چیزوں کا ان کے ہاں تصور ہی نہیں ملتا ہے۔

لکومرز اپنی مرضی سے زندگی تو گزارتی ہیں لیکن ایک عورت کے لیے ہندوستانی تناظر میں جس تہذیبی و اخلاقی اقدار کی پاسداری کا خیال رکھنا چاہیے وہ نہیں رکھتی ہے۔ اس کا کردار پورے طور پر بے راہ روی کی شکار عورتوں کی داستان بیان کرتا ہے۔ جس کی زندگی کا نصف حصہ تو خوشگوار ہوتا ہے اور نصف اندر ہیروں میں غوطہ لگا رہا ہوتا ہے۔

شوبھا:- ذوقی کا ناول 'پوکے مان کی دنیا' کا یہ ایک معمولی کردار ہے لیکن اس کے اندر تائیشی فکر پوری طرح بھری پڑی ہے۔ دراصل ذوقی نے اس کردار کے تحت عورت کا عورت ذات اور خاص طور پر اپنی اولاد کے تین ہمدردی کو دکھایا ہے۔ اور ساتھ ہی عورت ذات کی عزت و آبرو کو سرے عام نیلام کرنے کی مخالفت کی ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں شوبھا اپنی بیٹی کو سیاست کی بلی چڑھانے سے اپنے شوہر کو منع کرتی ہے۔ اور پرزو انداز میں احتجاج بھی کرتی ہے۔ ان احتجاج میں بلا کا تیور دکھائی دیتا ہے۔ شوبھا مردم سماج کو جانتی ہے کہ یہ طبقہ عورت کے ساتھ ہمدردی رکھنے کے بجائے اس کے جسم سے بار بار لطف اندوڑ ہونا چاہتا ہے۔ اسی لیے وہ اپنے شوہر کو اس بات سے روکتی ہے کہ اس کی بیٹی سماج میں تماشا نہ بنے۔

سندری:- عبدالصمد نے اپنے ناول 'دھمک' میں تائیشی کردار سندری کی تعریف اس طرح کی ہے۔ وہ ذہین اور تیز لڑکی ہے۔ گاؤں کی سب سے ہونہار لڑکی ہے۔ اپنے کلاس میں فرست آتی ہے۔ پڑھائی کے ساتھ ساتھ کھیل کو دیں بھی اول درجہ رکھتی ہے۔ سندری اور اس کی بہنوں کے ساتھ گھناؤنی حرکت ہونے کے بعد سندری بالکل غاموش ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ اس کی زندگی کی وہ خواہش جو اس نے سجار کھے تھے وہ نہیں دنابود ہو چکے تھے۔ لیکن جب ان کی زندگی میں ایک تائیشی فکر سے لبریز ایک عورت شیلا آتی ہے جس نے ابھی تک شادی نہیں کی تھی۔ وہ سندری کو حوصلہ دیتی ہے اور زندگی کو ختم کرنے کے بجائے اپنے طور پر جینے کی ترغیب دیتی ہے۔ سندری کے اندر کی وہ آگ دکھنے کے اٹھتی ہے اور ان کی زندگی کا ایک نیباب شروع ہوتا ہے۔

سندری کا بھائی جب ان کو سمجھانے اور مدد کی گہار لگانے سندری کے پاس آتا ہے تو ان کے اندر کی آگ اور جوش و ولے کو آگے کے اقتباس میں بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ کس بے باکانہ انداز میں وہ اپنے بھائی کو دلوں کو دیتے۔ سندری ایک ایسی لڑکی کے کردار میں ہے جو ذہین ہے اور پڑھائی میں ہمیشہ اول آتی ہے۔ ان کے اندر کچھ کرگزر نے کا حوصلہ ہے۔ لیکن مرد اس سماج اسے ان کی فطری حالت میں جینے نہیں دیتا ہے اور ایک ان ساتھ گھناؤنی حرکت کی جاتی ہے۔ اس بات کا احساس دلایا جاتا ہے کہ وہ عورت ہے۔ کچھ دنوں کے لیے وہ خود پست ہو جاتی ہے لیکن جب ان کی زندگی میں شیلانام کی لڑکی آتی ہے تو ان کے حوصلے سے وہ بیبا کانہ زندگی گزارنے لگتی ہے۔ درج بالا آخری پیر اگراف میں وہ جس بیبا کی سے کہتی ہے وہ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اب ان کے اندر ایک مجبور لڑکی کی صفات نہیں ہے بلکہ وہ تائیشیت سے بھر پورا ایک مکمل لڑکی ہے۔

شیلا جی:- 'دھمک' میں شیلا جی گاؤں کے ماسٹر صاحب کی اکلوتی بیٹی ہوتی ہے۔ ماسٹر صاحب نے تعلیم دلانے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھا تھا۔ تعلیم کے لیے انہوں نے اسے شہر کے بورڈنگ اسکول میں بھی بھیجا۔ شہر کے اسکول میں جانے کے بعد اس میں بڑی تبدیلی آگئی۔ گاؤں میں ماسٹر صاحب کی عزت و احترام کی خاطر کوئی بھی اسے کچھ نہیں بولتا تھا۔ شیلا جی نو عمر لڑکیوں میں بہت مشہور ہوتی ہے۔ پینتالیس پچاس کی عمر ہونے کے باوجود ابھی تک انہوں نے شادی نہیں کی تھی۔ اس کردار کے اندر تائیشیت بھری پڑی ہے۔ اس ایک اقتباس سے اس کی تائیشی

اساس پوری طرح ظاہر ہوتی ہے۔

ناول میں شیلا جی ایک ایسی عورت کا کردار ادا کر رہی ہے جو مرد اساس سماج کے زیر نگیں زندگی گزارنے کے بجائے اپنی مرضی سے زندگی کو جی رہی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ مرد سماج ان کے اشارے پر چلے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ یہ سماج عورت سے کیا چاہتا ہے۔

ختو نیا:- ناول 'فارسیریا' کے ابتداء میں یہ کردار میں گاؤں کی بھولی بھالی شوہر سے محبت کرنے والی ایک خوبصورت دو شیزہ کی صورت میں ہوتی ہے۔ لیکن شوہر کے انتقال کے بعد اس کے اندر بڑی تبدیلی آتی ہے۔ وہ سماج کی دوسری عورتوں کی طرح یہوہ کی صورت میں گھر میں نہیں بیٹھ جاتی ہے بلکہ کوئلری کے کانوں میں آ کر جی توڑ مخت کرتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنے دوسرے پریشان حال مزدوروں کی مدد بھی کرتی ہے۔ محمد ارکی موت کا بدل لینے کے لیے دوسرے مزدوروں کے ساتھ جلوس میں شامل بھی ہوتی ہے۔ اس وقت ان کی آنکھیں میں شعلہ دہک رہا ہوتا ہے۔ اس سے قبل کی عورتیں یہوہ ہونے کی صورت میں گھر پر قید ہو جاتی تھیں اور گھر کے دوسرے افراد کے رحم و کرم پر پوری زندگی بسر کرتی تھیں۔ لیکن آج کی عورتیں دوسروں کے رحم و کرم پر زندگی گزارنے کے بجائے اپنی کفالت خود اٹھانے کا ذمہ پوری کرتی ہیں۔ اپنی زندگی کا فیصلہ خود کرتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی آج کی عورتیں لوگوں کے ساتھ احتجاج میں برابر کی شریک بھی ہوتی ہیں بلکہ کہیں کہیں رہبری بھی کر رہی ہوتی ہیں۔ فارسیریا میں بھی ختو نیا کے اندر یہی خوبی موجود ہے۔ ختو نیا ایک مظلوم اور دکھیاری عورت نہ ہو کر احتجاج کا استعارہ بن جاتی ہے۔

ملیحہ:- ملیحہ ترجمہ ریاض کا ناول 'مورتی'، کامرکزی کردار ہے جو ہر ایک کی ہمدرد، خوش شکل، خوش گلو، خوش لباس اور ایک اوپنے کردار کی مالک اور ایک عظیم فن کارہ ہوتی ہے۔ لیکن اپنے شوہر کے فن شناس نہ ہونے اور اس کی ناقدری کے سبب، سنگ تراشی کے وقت کبھی اپنی انگلی، کبھی پیشانی پر دانستہ طور پر چوٹیں مار لیتی ہے۔ پھر اس کی تکلیف سے عجب طرح کی لذت سے اس پر غنوگی طاری ہو جاتی ہے۔ اس کی زندگی میں جذباتی اختلال کی ابتداء ہیں سے ہو جاتی ہے:

شوہر کی بے حسی، ناقدری، اولاد سے محرومی کے سبب بیوی سے بیزاری اور ان تمام عوامل کے سبب حسرت سے محرومی ملیحہ کو پہلے جارحانہ حرکتیں کرنے پر اکساتی ہے اور آخر کار وہ عضویاتی بیماری میں مبتلا ہو جاتی ہے اور وہ پاگل قرار دے دی جاتی ہے۔

روپ کنور (روپی):- یہ ناول 'اندھیرا گپ'، کامرکزی کردار ہے۔ بچپن میں یہ بہت تیز طرار اور ذہین ہوتی ہے۔ وہ سماج میں دوسری ہندوستانی عورتوں کی طرح محرومی کی زندگی گزارتی ہے۔ لیکن روپ کنور کے تیز طرار ہونے کے باوجود راجستھان کے سماجی بندھنوں کی وجہ سے مزید تعلیم سے روک دی جاتی ہے اور کم عمری ہی میں اس کی شادی طے کر دی جاتی ہے۔ لیکن اس شادی کی مخالفت پر زور طریقے سے کرتی ہے۔ لیکن ان سب کے باوجود روپ کنور کی شادی ہو جاتی ہے اور وہ سارے ارمان جو اپنے دل میں بسائے ہوئے ہوتی ہے سب ایک پل میں ختم ہو جاتا ہے۔ روپ کنور کی شادی کے کچھ ہی دن بعد شوہر کے انتقال کی وجہ سے سماجی رسم و رواج کی بنا پر روپ کنور پر ظلم و ستم کے پھاڑٹ پڑتے ہیں۔ جس سے وہ برداشت بھی کرتی ہے اور کبھی احتجاج بھی کرتی ہے۔

راج کنور:- ناول میں راج کنور کا کردار بہت جاندار ہے۔ اس کی سوچ راجستھان کی سماجی رسوم و رواج سے بالکل جدا ہوتی ہے۔ وہ

عورت کو سماجی بندھنوں میں باندھنے کی سخت خلاف ہوتی ہیں۔ روپ کنور کو لے کر وہ شروع سے ہی فکر مندر رہتی ہے کیوں کہ وہ جانتی ہے کہ اگر وہ اس سماج میں رہے گی تو یہاں کی روایتوں میں کچل دی جائے گی۔ ان کے اندر تانیشیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ جب پنچاہیت روپ کنور کے سلسلے میں فصلے صادر کرتی ہے۔ سماجی پرمپراوں کے خلاف بھری مجلس میں راج کنور احتجاج کرتی ہے جب کہ اس وقت عورتوں کا مجلس میں جانا اور کچھ بولنے کی سخت پابندی ہوتی ہے۔ لیکن راج کنور کی تانیشی حمیت ہوتی ہے کہ اس کو ایسا کرنے پر مجبور کرتی ہے۔

زہرہ خانم:- اقبال مجید کا ناول ”نمک“ میں یہ ایک ایسا کردار ہے جو اقدار کی پامالی کے نقش اپنے خاندان اور اپنی اولاد میں دیکھ دیکھ کر کڑھتی ہیں اور نئی نسل کی دیدوں میں نمک تلاشی نظر آتی ہیں لیکن خود اس بدلتے سماجی و تہذیبی عوامل کی زد میں آ کر تقاضی امراض کا شکار ہو جاتی ہے۔ زہرہ خانم اب قدرت سے لڑنا نہیں چاہتی ہے۔ بہو بیٹوں کے لگائے ہوئے بدکرداری کے الزام کو برداشت نہ کر سکنے کی صورت میں وہ اپنے بھسم پر پڑے آبلوں کو بلیڈ سے کاٹ کر اس میں نمک بھر کر موت کو گلے لگایتی ہے۔

آٹھویں دہائی کے بعد کے ناولوں میں ناول نگاروں نے جس عورت کردار کو بھی پیش کیا ہے وہ خاموش سے ظلم کو سینے والی نہیں ہوتی ہے بلکہ ان کرداروں کے اندر زمانہ سے لڑنے کی ہمت ہوتی ہے۔ وہ احتجاج کرتی ہے۔ مرد اس سماج کے شانہ بہ شانہ کھڑا ہونا چاہتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اب اس سماج کے رحم و کرم پر اپنے آپ کو فربان کرنا اپنے آپ پر ظلم کرنے کے مترادف ہے۔



کرشن چندر کے افسانوں میں دیہی سماج کی عکاسی

ڈاکٹر مختار احمد ڈار

لیکچر ارشاد عبیدہ اردو ساتھ کیمپس یونیورسٹی آف کشمیر

ترقبی پسند افسانے کا بڑا مقصد ہمارے قدیم روایتی اور فرسودہ سماج و معاشرے کو بدلتا اور مساوات پر منی ایک نئے معاشرے کو قائم کرنا تھا، چنانچہ ترقی پسند بیشتر افسانہ نگاروں نے ہندوستانی عناصر اور دیہی سماج کے مسائل کو بطور خاص اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جن میں کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، اپندرناٹھ اشٹک، راجندر سنگھ بیدی، اختر اور یعنی، احمد ندیم قاسمی اور دیندرستیار تھی کے اسماء گرامی بطور خاص انفرادی کے حامل ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کو حق گوئی و صدق بیانی میں یہ طولی حاصل ہے، اس ضمن میں سید اعجاز حسین یوں رقم طراز ہیں:

‘کرشن چندر حقيقة پسند اور زبردست حقیقت پسند ہیں، اگر وہ تنگ و تاریک گلیوں کا بھی ذکر کرتے ہیں تو ساتھ ہی ساتھ تیرہ و تار مناظر سے نکال کر روشنی اور کشادہ سڑکوں کی بھی سیر کر دیتے ہیں، اب یہ پڑھنے والے کی صلاحیت پر ہے کہ وہ بغض شناسی سے کام لے اور مصنف کی حقیقی ہمدردی کا اندازہ کر لے،’ ۱

بالفاظ دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کو جو مقبولیت حاصل ہوئی وہ دیگر کو نصیب نہیں ہوئی، ان کے یہاں موضوعات کا تنوع ہے جہاں انسانی زندگی کی مختلف صورتیں جلوہ گر ہیں۔ کرشن چندر نے انسانی نفیات کے ساتھ ساتھ فرسودہ رسم و رواج اور زندگی کے مسائل کو نہایت ہی فن کارانہ چاہک دستی کے ساتھ پیش کیا ہے، ان کے بیشتر کردار مختلف طبقات سے تعلق رکھتے ہیں، اس تناظر میں کرشن چندر کے معروف زمانہ افسانوں میں کالوہنگی، بھیروں کا مندر، لمبید اور شہوت کا درخت، بطور خاص قبل ذکر ہیں۔

زبان و بیان کے نقطہ نگاہ سے بھی کرشن چندر کی انفرادیت مسلم ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر صادق یوں رقم طراز ہیں، ملاحظ کریں:

‘زبان و اسلوب کے لحاظ سے اردو کا کوئی افسانہ نگار ان کی ہم سری کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔’ ۲

موضوع کے اعتبار سے کرشن چندر نے ہندوستانی مسائل اور بطور خاص کشمیر کی دیہی زندگی اور وہاں کے احوال و کوائف کو اپنے افسانوں کا موضوع بیایا ہے، بطور مثال افسانہ اندھا چھتر پتی میں کرشن چندر نے زمانے کی تبدیلیوں اور سماج کی طبقاتی کشکش کو جاگر کیا ہے، چھتر پتی، افسانے کا مرکزی کردار ہے جو استھصال کا شکار ہوتا ہے اور آخر میں اندھا ہو کر دنیاۓ فانی سے رخصت ہو جاتا ہے، چھتر پتی کے

والدین کے انتقال کے بعد اس کے ہی رشتہ دار اس کی زمین پر قبضہ کر لیتے ہیں ان حالات میں چھترپتی پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے مزدوری کرتا ہے، رشتہ داروں کے یہاں پانی بھرتا ہے، جانوروں کے روٹ کی رکھوالی کرتا ہے، لوگوں کے کپڑے دھوتا ہے لیکن گاؤں والے اسے پسند نہیں کرتے، لہذا وہ شہر چلا جاتا ہے اور جب شہر سے دوسال بعد واپس لوٹتا ہے تو حالات کچھ اس طرح کروٹ لیتے ہیں:

’اس عرصے میں اس کی کئی ایک خالائیں، پھوپھیاں، چیاں پیدا ہو گئیں ہیں۔

بات یتھی کہ چھترپتی دو تین سور و پی پر دیں سے کما کر لا یا تھا اور پھر اس کے پاس

کپڑوں اور دیگر اشیاء سے بھرے ہوئے تین چار ٹنک بھی تھے، ۳۔

چھترپتی کے روپیوں کو گاؤں والے اسے بیوقوف بنانا کرایٹھ لیتے ہیں، روپیوں کا نصف حصہ تو مکھنی کا باپ، ہی اپنی اڑکی سے شادی کا لائق دے کر اینٹھ لیتا ہے، بعد ازاں مکھنی کا باپ چھترپتی کو کہتا ہے کہ شادی کے لیے بڑا خرچ آتا ہے چنانچہ تم پھر سے شہر جاؤ اور کما کر دو تب شادی ہوگی اس طرح چھترپتی دوبارہ شہر جاتا ہے اور ہر مہینہ کچھ نہ کچھ روپیے پیسے مکھنی کے باپ کو بھیج دیتا ہے، سال بھر بعد جب وہ شہر سے واپس آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ مکھنی کے باپ نے اس کی شادی ایک ادھیر عمر کے نمبردار کے ساتھ کر دی ہے، مکھنی بھی اسے بخوبی اپنا لیتی ہے۔ چونکہ دیہی عوام عام طور پر لقدر پرست ہوتے ہیں اس پس منظر میں افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

’نمبردار ادھیر عمر کا تھا تو اس میں کیا حرج تھا، اگر یہ اس کی تیسری شادی تھی تو اسے

اس کی کیوں پرواہ ہو۔ دور مہاجنی میں سب سے زیادہ خوبصورت، فیقی اور حسین چیز

روپیہ ہے اس لحاظ سے مکھنی خوش نصیب تھی۔ اور آخر میں دیوتاؤں نے کہا ہے، ایسا

ہی ہونا تھا، قسمت کا لکھا اٹل ہے، ۴۔

کرشن چندر کا افسانہ آنگی کشمیری دیہات کی منظر کشی کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے، ملاحظہ کریں:

’مسافر کو سارو گاؤں بہت پسند آیا۔ بس کوئی بیس پچیس کچھ گھر تھے، سپلید

مٹی (کھریا) سے لپے ہوئے، ناشپاتیوں، کیلوں اور سیبوں کے درختوں سے

گھرے ہوئے، سیب کے درختوں میں پھول آئے ہوئے تھے، کچی سبز چھوٹی

چھوٹی ناپا تیاں لٹک رہی تھیں اور کھیت کی کے پودوں سے ہری مخلل بنے ہوئے

تھے، کیلوں کے ایک بڑے جھنڈ کی آغوش میں گنگنا تا ہوانیلا جھرنا تھا، ۵۔

کرشن چندر نے مذکورہ افسانے میں آنگی اور ایک مسافر کی محبت کی داستان کو موضوع بنایا ہے، دیہی افراد بہت جلد دوسروں کی چالاکی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ افسانے کی مرکزی کردار آنگی کے ساتھ بھی یہی ہوا، ملاحظہ کریں:

’اس نے آنگی کے آنسو نہیں پوچھے، اس نے اسے پیار نہیں کیا، یا کا ایک ایک پرندہ

اپنے سیاہ پر پھیلائے ہوئے تیر کی طرح سامنے سے نکل گیا، ۶۔

کرشن چندر کے افسانے ”گھاٹی“ اور ”ایک دن“ میں بھی ہندوستانی عناصر اور دیہی زندگی کے مسائل کی بھروسہ کی گئی ہے، متنذکرہ دونوں افسانوں میں عشق و محبت کی داستانیں پس منظر میں پروان چڑھتی ہیں، یہاں کرشن چندر کا طرز بیان رومانویت اختیار کیے ہوئے ہے اس کے برعکس افسانہ ”شہتوت کا درخت“ میں کرشن چندر نے جس انداز میں دیہی زندگی اور وہاں کے مسائل کو بیان کیا ہے وہ پریم چندر کی روایت سے بہت قریب ہے، اس افسانے میں کرشن چندر نے غربی اور مفلسی و ناداری کی ایک المناک تصویر پیش کرتے ہوئے دیہی زندگی کے مختلف مراحل و منازل کو اپنا موضوع بنایا ہے افسانے کا مرکزی کردار نواز موسیٰ ہے، نواز کا خاندان اتنا غریب ہے کہ اس کی شادی میں شہنائی تک نہیں بھتی، ملاحظہ کریں:

”شادی خاموشی میں طے ہوئی تھی نواز گھر سے دہن کو لانے کے لئے اکیلا اس طرح روانہ ہوا تھا گویا شادی نہیں قتل کا سامان بہم پہنچانے جا رہا ہو۔ صبح کو وہ گھر سے نکلا اور دو پھر کو نکر گاؤں میں پہنچ گیا۔ قاضی نے نکاح پڑھایا، بیاہ پر نواز کے صرف سترہ روپے خرچ ہوئے تھے۔ چاندی کی بالیاں سنار نے ادھار دی تھیں، دہن کی جوتی اس نے خود بنائی تھی۔ نواز کی دہن بھی زمین کی ان بیٹیوں میں تھی جن کے پاؤں کبھی ڈولی میں نہیں پڑتے، کبھی جھولے میں نہیں جھولتے، کبھی گاڑی ہی نہیں چڑھتے، وہ زمین کے سینے پر چلتے جاتے ہیں، حتیٰ کہ بچپن گزر جاتا ہے، حتیٰ کہ موت آجائی ہے اور وہ تھکے تھکے قدم قبر کی گھری غار میں اتار دیتے جاتے ہیں۔ یہ ہولے ہولے چلتے ہوئے ماہیوں اداں قدم جو اپنی محنت سے سونا اگلتے ہیں، وہ کھیتیوں تے ہیں، جوتے بناتے ہیں اور کائنات کی بسیط بر فیلی نضامیں بہار کا پیغام لاتے ہیں، کیا صحیح اخیں کبھی ڈولی نہ ملے گی۔ کبھی جھولہ نہ ملے گا، کبھی حنا کی لکیر میسر نہ ہوگی۔ مندوں سے لیکر مسجدوں تک یوں ہی گزر جانے والے قدم کیا ہمیشہ یوں ہی چلتے رہیں گے، بے سواری بے آسرا۔“

نواز اور اس کی بیوی دونوں بر فیلی رات میں آٹھ کوں پیدل چل کر اپنے گھر پہنچتے ہیں، اس سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ کشمیر کے دیہی علاقوں میں آمد و رفت کس قدر مشکل ہے، گھر پہنچ کر نواز دیکھتا ہے کہ ابا اور اماں سو گئے ہیں، چنانچہ وہ اپنی بیوی سے انھیں نہیں جگانے کی بات کہتا ہے اور دونوں سو جاتے ہیں ذیل میں یہ منظر ملاحظہ کریں:

اتنا کہہ کروہ آنگن میں مڑا اور ایک کونے سے کمائی ہوئی کھال کا بڑا سا ٹکڑا اٹھالا یا،
اس ٹکڑے کو اس نے وہاں بچھا دیا جہاں ایک طرف جوتے بنانے کے اوزار پڑے
تھے اور دوسری طرف ایک بھیڑ اپنے بچے کو آغوش میں لئے ہوئے سورہی تھی۔

کھال پر ایک پرانا اونی کمبیل ڈال کے اس نے اپنے جو تے کھول کے الگ رکھ دیئے اور پھر چھوری کو آواز دی، آہستہ سے 'چھوری' کئی لمج گذر گئے چھوری چھپ چاپ تھم سے لگی کھڑی رہی پھروہ آہستہ سے مڑی، اس نے اپنے جو تے اتارے، اپنے پاؤں پوچھے، اور کھال پر آ کے لیٹ گئی۔ اس کا ہاتھ بھیڑ کے بچے کی نرم نرم اون سے کھیلتا رہا، پھر جیسے اندر ہی اندر اس کے دل کی برف پکھل گئی، ہر کسان کا گھر ایسا ہی ہوتا ہے، اسی میں اس کے بال بچے رہتے تھے، اسی میں وہ رہتا تھا، اسی میں اس کے بیل رہتے تھے، بھیڑ بکریاں۔ ہزاروں سالوں سے وہ اسی طرح رہتا چلا آ رہا تھا۔ ۸

آج بھی ہندوستانی دیہی عوام کی زندگی کی صورت حال جوں کی توں ہے، کرشن چندر نے اپنے افسانے 'ماہر فن' میں ہندوستان کی دیہی زندگی کی ایک سوچا سالہ تاریخ کو پیش کرنے کی نہایت کامیاب کوشش کی ہے، ساتھ ہی دیہات کے مختلف قدیم رسوم و رواج اور فرسودہ روایات کو بھی موضوع بنایا ہے، ملاحظہ کریں:

'ہر گاؤں میں اپنی پنچایت تھی، اور حکومت اور انصاف کا کہیں مرکز نہ تھا، پنچایتوں میں من مانی کاروائیاں ہوتی تھیں اور انصاف کے پردے میں ظلم روائی کا جاتا تھا'۔ ۹

'ان داتا' کرشن چندر کا مشہور افسانہ ہے، جو قحط بنگال کے موضوع پر لکھا گیا ہے کرشن چندر نے اسے تین حصوں منقسم کیا ہے
• وہ آدمی جس کے ضمیر میں کائنات ہے!
• وہ آدمی جو مر چکا ہے!

• وہ آدمی جو باہمی زندہ ہے! ۱۰

افسانے کے پہلے حصے میں ایک غیر ملکی تونسل کے مکتبات شامل ہیں جو اس نے اپنے افسر اعلیٰ کوکلکتہ سے ارسال کیے ہیں، ان خطوط میں کلکتہ شہر کی منظر کشی کے علاوہ قحط بنگال اور سوکھیا کی بیماری پر گفتگو کی گئی ہے۔ دوسرے حصے میں بھی قحط بنگال کی تصویر کشی کی گئی ہے ذیل میں ملاحظہ کریں:

'صحیح ناشتے پر جب اس نے اخبار کھولا تو بنگال کے فاقہ کشوں کی تصاویر دیکھیں، جو سڑکوں پر، درختوں کے نیچے، گلیوں میں، کھیتوں میں، بازاروں میں، گھروں

میں ہزاروں کی تعداد میں مر رہے تھے، ۱۱۔

تیسرا حصہ میں دیہات پر قحط کے اثرات اور اس سے پیدا ہونے والی دشواریوں اور مسائل کو پیش کیا گیا ہے، اس تعلق سے کرشن چندر کی منظرکشی ملاحظہ کریں:

‘درختوں پر سے آم، جامن، کٹلیل، شریفے، کیلے ختم ہو گئے، تاڑی ختم، ساگ سبزی ختم، مچھلی ختم، ناریل ختم، کہتے ہیں زمیندار کے پاس منوں اناج تھا، اناج حاصل کرنے کی سب تدبیریں رائیگاں گئیں، گڑگڑانا، منتیں کرنا، خدا سے دعا مانگنا، خدا کو دھمکی دینا، سب کچھ ختم ہو گیا، صرف اللہ کا نام باقی تھا یا زمیندار اور بنئے کا گھر۔ چلو گلتے چلو! جیسے یہ صد اسارے گاؤں والوں نے سن لی، گاؤں کی سماجی زندگی ایک بند کی طرح مضبوط ہوتی ہے، یکا یک چلو گلتے چلو کی صدائے اس بند کا ایک کنارہ توڑ دیا اور سارا گاؤں اس سوراخ کے راستے بہہ نکلا، چلو گلتے چلو ہر لب پر یہی صدا تھی، چلو گلتے چلو! ۱۲۔

اس عہد میں بگال کی دیہی زندگی بڑی المناک تھی، اناج کے چند انوں کے لیے انسان، انسان کو بیچنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ اس تناظر میں افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

‘خاوند بیویوں کو، ماں میں لڑکیوں کو، بھائی بہنوں کو فروخت کر رہے تھے، یہ وہ لوگ تھے جو اگر کھاتے پیتے ہوتے تو ان تاجریوں کو جان سے مار دینے پر تیار ہو جاتے، لیکن اب یہی لوگ نہ صرف انھیں بیچ رہے تھے بلکہ بیچتے وقت خوشامد بھی کرتے تھے۔ دوکاندار کی طرح اپنے مال کی تعریف کرتے، گڑگڑاتے، جھگڑا کرتے، ایک ایک پیسے کے لیے مر رہے تھے۔ مذہب، اخلاقیات، روحانیت، مامتا، زندگی کے قومی سے قومی ترین جذبوں کے چھکلے اتر گئے تھے اور انگلی بھوکی پیاسی خونخوار زندگی منه پھاڑے سامنے کھڑی تھی؛ ۱۳۔

ان کسپرسی کے حالات میں ایک شخص قحط سے بچنے کے لیے شہر جاتا ہے، لیکن وہاں بھی اسے کوئی سہارا نہیں ملتا، بالآخر وہ بھوک کی وجہ سے اپنی جان تک نہیں بچا پاتا، مرتے مرتے وہ ان سیاستدانوں سے جوئی دنیا کی تعمیر کا خواب دکھاتے ہیں یہ سوال پوچھتا ہے:

‘اس نئی دنیا کی تعمیر میں کیا ان کروڑوں بھوکے ننگے آدمیوں کا بھی ہاتھ ہو گا، جو اس دنیا میں بستے ہیں؟’ ۱۴۔

کرشن چندر نے اپنے افسانے ”بھگت رام“ میں دیہات کے ایک فرد بھگت رام کی زندگی کو پیش نظر کھا ہے، بھگت رام افسانے کا ایک مرکزی کردار ہے جسے دیہات کے جملہ افراد لفڑا، بدمعاش اور غنڈا تصور کرتے ہیں جبکہ بھگت رام ایک نیک انسان تھا اور اس کا دل انسانیت سے معمور تھا، دوسروں کی مشکلات دیکھ کر ترپ پ اٹھتا تھا، وہ ذات پات میں فرق نہیں کرتا خود ہندو ہوتے ہوئے بھی مسلمان اڑکی سے نکاح کرتا ہے نیز ایک بیوہ کو سہارا دیتا ہے مختصر ایسا یہ کہ کرشن چندر نے افسانہ بھگت رام کے توسط سے قومی تکبیت کی بھی ایک بہترین مثال پیش کی ہے۔

ہندوستان میں مختلف تبدیلیاں ہونے کے باوجود بعض قبائلی علاقوں کے بھی ایسے ہیں جہاں ڈاکوؤں نے بڑی وحشت پھیلا رکھی ہے، نسلی علاقوں اس تناظر میں بطور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں، افسانہ ”شماع“ کے سامنے کا مرکزی کردار شاہزاد ماں خود اپنے ماموں اللہدادخال سے خوف زدہ ہے، چونکہ اللہدادخال ایک ڈاکو ہے قبائلی علاقوں کا ایک منظر ملاحظہ کریں:

”چجن کوٹ کے گاؤں میں میرا ماموں اللہدادخال رہتا تھا اور سارے علاقوں میں
اپنی ڈیکھنی کے لئے بہت مشہور تھا، بخلاف اس کے میرا بابا پ سرکاری ملازم تھا اور
یوں بھی ہمارے رنگپور کے گاؤں والے بہت ہی امن پسند واقع ہوئے ہیں، اس
لئے اپنی قرابت داری کے باوجود میں نے کبھی چجن کوٹ میں اپنے ماموں کے ہاں
ٹھہرنا مناسب نہیں سمجھا، اس وقت بھی جبکہ دن تیزی سے ڈھل رہا تھا، ۱۵۔

افسانہ ”زندگی“ کے موڑ پر، کرشن چندر کا ایک طویل افسانہ ہے، جس میں انھوں نے ہندوستانی عناصر اور دیہی سماج کی فرسودہ روایات اور دیہی زندگی کے مسائل کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ افسانہ ”زندگی“ کے موڑ پر، کے ذیل میں خود کرشن چندر یوں رقم طراز ہیں:

”زندگی کے موڑ پر، میرا پہلا طویل مختصر افسانہ ہے اور شاید اب بھی مجھے یہ اپنے تمام
افسانوں میں سب سے زیادہ پسند ہے، اس میں وسطیٰ پنجاب کے ایک قصبے کا مرقع
پیش کیا گیا ہے اور اس قصبائی پس منظر کو لے کر شادی، برہمنی نظام زندگی، عشق کی
خودکشی اور ان سے متعلق مسائل سے پیدا ہونے والے فکری اور جذباتی ماحول کی
آئینہ داری کی گئی ہے، جہاں تک ان مسائل سے پیدا ہونے والی فکری اور ذہنی
اجھنوں کا تعلق ہے آپ ان کی نفسیاتی تشریح کی ایک واضح صورت اس کہانی میں
دیکھیں گے، لیکن راہ نجات ابھی بہت دور ہے۔ ۱۶۔

افسانے کے پلاٹ کے مطابق گیارہویں جماعت تک پڑھی ہوئی اڑکی کی شادی ایک امیر بدلی بیچنے والے مہاجن کے اڑکے سے کروا کر کرشن چندر نے نہ صرف قصبے میں موجود رسوم و رواج کی پابندی کے مسئلے کو اجاگر کیا ہے بلکہ اس کے خلاف آواز بھی بلند کی ہے ساتھ ہی عورتوں پر ہونے والے ظلم و جرکی جانب بھی واضح اشارات کیے ہیں۔

بے اعتبار مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر نے صرف پریم چند کی روایت کو ہی فروغ بخشنا بلکہ اسے نئی سمت و فقار بھی عطا کی، بلاشبہ کرشن چندر نے انسانی زندگی کے تلخ حقائق اور ہندوستانی طرز معاشرت کے ساتھ ساتھ شہری اور دیہی و قصباتی عوام کی زندگی کے مراحل و مسائل کو بطور خاص اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے جہاں طبقاتی کشمکش اور جا گیر دارانہ نظام کی جبریت کے علاوہ روزمرہ کی زندگی کے ساتھ ساتھ رومانوی طرز زندگی کا روز نامچہ بھی پڑھنے اور محسوس کرنے کو ملتا ہے۔

حوالی

۱۔ تاریخ ادب اردو، پروفیسر سید اعجاز حسین، ص- ۳۵۵

۲۔ ادب کے سروکار، پروفیسر صادق، ص- ۸۱

۳۔ طسم خیال، (مجموعہ)، افسانہ- انداھا چھترپتی، ص- ۲۶

۴۔ ایضاً، ص- ۳۰

۵۔ طسم خیال، (مجموعہ)، افسانہ- آنگی، ص- ۵۸

۶۔ ایضاً، ص- ۲۵

۷۔ ایک گرجا ایک خندق، (مجموعہ)، افسانہ شہتوت کا درخت، ص- ۱۵۲- ۱۶۰

۸۔ ایضاً، ص- ۱۶۲

۹۔ ایضاً، ص- ۱۶۵

۱۰۔ ان داتا، (مجموعہ)، افسانہ، ان داتا، ص- ۹

۱۱۔ ایضاً، ص- ۳۰

۱۲۔ ایضاً، ص- ۳۹

۱۳۔ ایضاً، ص- ۵۲- ۵۳

۱۴۔ ایضاً، ص- ۲۰

۱۵۔ ایضاً، ص- ۱۲۹

۱۶۔ زندگی کے موڑ پر، کرشن چندر، ص- ۵



اُردو غزل کی ایک اہم آواز: علیم صبّانوی دی

ڈاکٹر مشتاق احمد گنائی (سامبورو، پانپور، پلوامہ، کشمیر)

Mobile No: 7006402409

Email:mushtaqalamphd87@gmail.com

علیم صبّانوی دی کی پیدائش ۲۸ فروری ۱۹۷۲ء کو تامل نادو کے ضلع شامی آرکاٹ کے ایک قصبہ امور (والاجاہ پیٹ) میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد ۱۹۶۸ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی۔ اے۔ امتیازی نمبرات سے پاس کیا۔

علیم صبّانوی دی کو بچپن ہی سے شعرو شاعری کا شوق تھا۔ انہوں نے طالب علمی کے زمانے سے ہی مشاعروں اور ادبی مختلقوں میں شرکت کرنا شروع کر دی تھی، جس کی وجہ سے ان کے شاعروں سے تعلقات بڑھتے گئے۔ انہوں نے اپنی پہلی غزل ۱۹۵۲ء میں ایک طرح مشاعرے میں پڑھی۔ اس کا مصروع یوں ہے۔

عمر رواں کے نقش قدم یاد آگئے

علیم صبّانوی دی کا نام اردو شعرو ادب میں (خاص طور پر تمل نادو کے اردو ادب میں) کسی تعارف کا محتاج نہیں، وہ ایک ایسے باصلاحیت فن کار ہیں، جنہوں نے کم و بیش اردو ادب کے تمام اصناف میں کامیابی کے ساتھ طبع آزمائی کی ہے۔ جہاں انہوں نے تحقیق و تقدیم کے میدان میں کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں، وہیں اردو شاعری کی دنیا میں بھی انہوں نے اپنی صلاحیت کا لوہا منوایا ہے۔

جس طرح ہر ایک فن کار کے فن کو سنوارنے اور نکھارنے میں ان کے اساتذہ کا اہم روپ رہا ہے، ٹھیک اسی طرح علیم صبّانوی دی کے فن کو سنوارنے اور نکھارنے میں بھی حضرت راجحی صدیقی اور دانش فرازی کا اہم روپ رہا ہے۔ ان دونوں نے ہی علیم صبّانوی دی کی ذہنی اور فکری نشوونماں کی تعمیر و تشكیل میں اہم کردار ادا کیا۔ ان دونوں کی رہنمائی کا اعتراف انہوں نے اپنے غزل کے مجموعے ”طرح نو“ میں اس طرح کیا ہے:

”ان اساتذہ کی خدمت میں (حضرت دانش فرازی اور حضرت راجحی صدیقی) جن کے سر پر چشمہ فیض والتفات نے میری ذہنی، ادبی اور علمی تشقیقی کو سیرابی کے راستے آشنا کیا۔“ (علیم صبّانوی دی، ”طرح نو“، ۱۹۷۴ء)

علیم صبّانوی دی کے اب تک چار غزاں کے مجموعے شائع ہو کر منظر عام پر آ کر قارئین حضرات سے دادو تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ ان کا پہلا مجموعہ ۱۹۷۴ء میں ”طرح نو“ کے نام سے شائع ہوا۔ دوسرا مجموعہ ”فکر بر“ کے نام سے ۱۹۸۱ء میں منظر عام پر آیا۔ اس کے تین سال بعد ۱۹۸۳ء میں غزاں کا تیسرا مجموعہ ”نقش گیر“ جبکہ چوتھا اور آخری مجموعہ ”اثر خامہ“ کے نام سے ۱۹۹۱ء میں منظر عام پر آیا ہے۔

”عرشِ غزل“ کے نام سے علیم صباؤیدی کی غزلوں پر مشتمل ایک کتاب بھی شائع ہو چکی ہے۔ جسے ہم ان کی غزلوں کا کلیات بھی کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ اس کتاب میں ان کی غزلوں کے چاروں مجموعوں کو ایک ساتھ جمع کر دیا گیا ہے۔ ان کی غزلوں کے چاروں مجموعوں کو اس لیے کلیات کی شکل دی گئی، کیونکہ گذشتہ کئی سالوں سے ان کی غزلوں کا کوئی اور مجموعہ منظر عام پر نہیں آیا ہے۔

علیم صباؤیدی ایک الگ اور منفرد مزاج کے غزل گوشاعر ہیں۔ وہ عام طور پر مشاعروں میں اپنی شاعری ترمیم سے نہیں پڑھتے، جس کی وجہ سے بعض کم درجے کے شاعر بھی ان سے میدان مار جاتے ہیں، اور علیم صباؤیدی کچھ خاص اثر قائم کرنے میں ناکام رہ جاتے ہیں۔ لیکن اخبارات و رسائل وغیرہ میں ان کی غزلیں ہمیشہ شائع ہوتی رہتی ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کی غزل گوئی کی شہرت دور دور تک پھیل گئی ہے۔ حکیم یعقوب اسلم ان کی شاعری سے متعلق رقم طراز ہیں:

”علیم کی شاعری مشاعروں کی شاعری نہیں اور نہ وہ مشاعروں کے ظاہر کے شاعر ہیں۔ کلام ترمیم سے نہیں بلکہ تحت الفظ میں پڑھتے ہیں اور پڑھنے کا انداز بھی کچھ زیادہ متاثر کرنے نہیں ہے۔“ (حکیم یعقوب اسلم، ”عکس در عکس“، ۲۰۱۴ء، ص ۱۲)

علیم صباؤیدی اردو شعروادب کے ایک ایسے باصلاحیت فن کار ہیں، جو کہ غزل کے فن سے اچھی طرح واقفیت رکھتے ہیں۔ وہ صرف غزل کہنا ہی نہیں جانتے بلکہ غزل کے دو شد و شد غزل کی زندگی بھی گزارتے ہیں۔ وہ بے شمار تخلیقی اوصاف کے ساتھ غزل کے فن پر پوری قدرت رکھتے ہیں۔ اور اپنے غزل کے فن پر پُر اعتماد کھائی دیتے ہوئے کہتے ہیں۔

خامہ نقش گیر میرا فن
شاہد باضیمر میرا فن

طرز لاریب ،لاشریک نقوش
دور شاہی کا میر میرافن

ماہ دانجم کی سیر کا حاصل
آسمانی سفیر میرا فن

نمی تاریخ کی زمیں پہ صبا
شہ روشن ضمیر میرافن

علیم صباؤیدی ایک ایسے فن کار ہیں جن کو اپنے فن پر نازکی ہے اور اس سے محبت بھی کرتے ہیں۔ وہ اپنی خارجی اور داخلی دنیا سے اچھی طرح واقف ہیں، اس لیے کہتے ہیں۔

میں تو باہر ہوں ہر طرف موجود
پھر یہ اندر کا سلسلہ کیا ہے

اردو شاعری میں وہی شاعر کامیابی حاصل کر سکتا ہے، جو اپنی خارجی دنیا کے ساتھ ساتھ باطنی دنیا سے بھی اچھی طرح واقفیت رکھتا ہو، کیوں کہ یہ چیزیں کامیابی کی ضامن ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے جب ہم علیم صباؤیدی کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ انھوں نے اپنی داخلی دنیا کو اچھی طرح سے جانا اور پہچانا ہے۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعے زندگی سے جڑے بہت سارے رازوں سے پرداہ اٹھانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کے چاروں شعری مجموعوں میں اشعار بھرے پڑے ہیں۔ اشعار دیکھیں۔

درد کی پہچان مشکل سے ہوئی
رازِ زخموں کی زبان بن کر کھلا

کھل گیا مجھ پر میرا اپنا وجود
مجھ پر اک شے کا جب مصدر کھلا

میں تسلسل کی کڑی تھادر میاں
تھا زمانہ اول و آخر کھلا

ہر سفر میں لاسفر میرا سفر
میرا ظاہر ڈوب کر اندر کھلا

علیم صباؤیدی کی شاعری میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جو کہ غزل کی صنف سے مطابقت رکھتی ہیں۔ غزل میں وہ ساری گفتگو اپنے حوالے سے ہی کرتے نظر آرہے ہیں۔ وہ اپنی ذات کو استعارہ بناتے ہیں اور اپنے کردار کو وسیلہ اظہار بنا کر کائنات کی گفتگو کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے۔

صعوبتوں کے سفر کا شعور ہے مجھ میں
یہ سچ ہے اپنے دکھوں کا غرور ہے مجھ میں

تجھیوں کا سراپا چھپائے باہوں میں

نئی دشاوں کا ان مٹ سرور ہے مجھ میں

نصیب آفریں اجلے لباس سے محروم
سیاہ فام، دل ناصور ہے مجھ میں

صبا نویدی اسی نور سے نکل آئے
نیانیا ساجو عالم کو نور ہے مجھ میں

علیم صبا نویدی جب اپنی شاعری میں واحد متكلم کی صورت میں گفتگو کرتے ہیں تو ان کے اندر کافکار ان کے قلم کی زبان بن جاتا ہے۔ وہ اپنے اندر کی ساری کیفیات کو خوبصورت پیرائے میں اس طرح سے پیش کرتے ہیں۔

کسی کا داخلہ دشوار ہے مرے اندر
کہ میری ذات ہی دیوار ہے مرے اندر

ضرورتوں کے مطابق خرید لو یاروں !
لہو کا کھولتا بازار ہے مرے اندر

ہر ایک سوچ کی کھڑکی سے پھوٹی ہے کرن
نہ جانے کون سایمنار ہے مرے اندر

میں دے رہا ہوں ادب کو شعور نوکا لہو
نئے شعور کا دریا ہے مرے اندر

مرزا غالب اردو ادب کے ایک ایسے شاعر گزرے ہیں جن کے کلام سے متعدد شعراء نے فیض حاصل کیا ہے۔ علیم صبا نویدی نے بھی کلام غالب سے اپنی شاعری کی پروشن کی ہے۔ جس کا اعتراف کچھ اس انداز میں کرتے ہیں۔

اسد کے فیض سے ہی پھیلتا گیا صبا
وگر نہ اس کو بھی نذر جمود ہونا تھا

ڈاکٹر نذر فتح پوری علیم صبانوی دی کے اس خیال سے بالکل برعکس نظر آتے ہیں۔ چنانچہ وہ اپنی کتاب جوانہوں نے علیم صبانوی دی پر ہی لکھی ہیں، اُس میں وہ کچھ اس طرح سے رقمطراز ہیں:

”مجھے تو ان کی غزل پر کہیں غالب کی چھاپ نظر نہیں آتی، ان کا اپنا اسلوب
ہے، ان کا اپنا لہجہ ہے، ان کی اپنی فکر ہے۔“ (اردو ادب کے نئے
زاویے، ۲۰۱۳ء، ص ۲۰)

علیم صبانوی دی کی غزلوں کے مطلعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے غزل کے سفر میں کبھی تھکے ہوئے دکھائی نہیں دیتے، بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے فن میں نکھار آتا گیا۔ ان کی غزلوں میں ہمیں انفرادیت کا ایک نیا اسلوب نظر آتا ہے، جو انھیں ایک منفرد شاعر بنانے میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ وہ کون سے اسباب ہیں جن کی وجہ سے ان کے کلام میں انفرادیت دکھائی دیتی ہے۔ ہمیں ان کی شاعری کا مطالعہ کرنے سے اس کا احساس ہوتا ہے، اشعار دیکھیں۔

سوچوں کی چاند رات میں لفظوں کے درمیاں
اوراق کی ہتھیلی پر پیدا ہوا تھامیں

ہونٹوں کی سڑک پر ہی جوابات لیے ہم
الجھے ہوئے مجھ سے سوالوں میں کھڑے تھے

چاہتوں کا سبزہ بھی اُگ نہ پایا تھا مجھ کو
آرزو کا ک جھونکا وحشتوں میں لے آیا

علیم صبانوی دی کی ازدواجی زندگی کا الیہ ان کی شاعری میں ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ان کی پہلی شادی ۱۹۶۸ء کو محبی النساء (افسر جہاں) کے ساتھ ہوئی، لیکن یہ شادی کامیاب ثابت نہ ہو سکی۔ شادی کے اس الیہ نے ان کی شاعری میں ایک نئی روح پھونک دی۔ آج جوان کی شاعری میں درد اور احساسِ لمس کی تیزیوں بلکھاتی نظر آتی ہیں، وہ اسی الیہ کی رہیں منت ہے۔ علیم صبانوی دی کو یہ الیہ اگر نہ ملا ہوتا تو شاید آج وہ عام شاعروں کی صفت میں کھڑے ہوتے، جن کی شاعری محض لفظوں کی بازی گری ہے۔ پہلی شادی کے الیہ نے انھیں جو خم دیے، اس نے انہی زخموں کو چراغ بنایا کہ اپنی شاعری میں چار چاند لگا دیے، اور زندگی کے ایک نئے اور پرمسرت دور میں بھی یہی زخم چراغ بن کر ان کی رہنمائی کرتے رہے۔ ازدواجی زندگی کے اس الیہ نے نہ صرف ان کی شاعری میں نئی روح پھونکی بلکہ ان کی زندگی کا رخ موڑ نے میں بھی ایک اہم کردار ادا کیا۔ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کاظم ناطی لکھتے ہیں:

”علیم کی شاعری کوئی لو، نیا اسلوب، نیا لہجہ اور نیا آہنگ بخشنے میں اس کی زندگی کا

اک عظیم الیہ کا بھی ہاتھ ہے۔ یہ وہ الیہ ہے جس نے نہ صرف اس کی روح کو جھنجھوڑا ہے بلکہ سوسائٹی میں اس کے امتحن کو مسخ کرنے اور اس پر بدنامی کے تازیانے لگانے کی بھی کوشش کی ہے۔ ”(کاظم ناطق، ”لہجہ تراش“، ۱۹۸۹ء، ص ۱۹)

علیم صبآنویدی نے زندگی میں بہت سارے غنوں اور پریشانیوں کا سامنا کیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی وہ ہر وقت خوش و خرم ہی رہتے ہیں، کیونکہ وہ زندگی کے اتار چڑھاوے سے پوری طرح واقفیت رکھتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود بھی بظاہر خوش و آباد نظر آنے والا یہ فن کار اندر سے بہت ادا سمجھی رہتا ہے۔ زندگی میں درپیش آئے ہوئے دکھوں، غنوں، پریشانیوں اور مصائب نے ہی انھیں ایک حساس شاعر بنادیا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے یہ چند اشعار دیکھیں۔

صبا پر مضامین لکھے گئے
مگر اس کے دکھ پر نہ سوچا گیا

ساری سزاکیں میرے سر
 مجرم نکلا سارا گھر

چادر کسی نے دی نہیں مجھ کو خلوص کی
برسات میں دکھوں کی نہایا ہوا تھا میں

سب پہ ظاہر ہوتی ہے یہ دنیا کیوں
سب میں رہ کر بھی میں اکیلا کیوں

علیم صبآنویدی کی غزلوں میں ہمیں ریزہ کاری بھی ملتی ہے۔ ان کے یہاں اندر ورنی اور کیفیاتی وحدت بھی پائی جاتی ہے۔ نرمی، لطافت اور نزاکت ان کی غزلوں کی پہچان ہے۔ ان کی غزلوں میں ایک اطمینان دلانے والی قناعت پائی جاتی ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار۔

میں قطرہ ہوں مری وسعت تو دیکھو
سمندر کا سمندر پی گیا ہوں !

مجھے پتہ نہ تھا کہ کس صدی کا نور
مری نظر میں ٹکتا رہا اندر ہیرے میں

میری آواز کا بس اتنا کر شمہ ہے کہ اب
میرا احساس لگے ہے یہاں سب کا احساس

میں لاشور کی گھرائیوں سے نادیدہ
نئے حروف و معانی سمیٹ لایا ہوں

علیم صبا نویدی کی غزلوں میں ہمیں انسان دوستی، مطالعہ کائنات، زندگی سے پیار، اجتماعی نفسیات کی جھلکیاں، رفاقت کی ضرورت، طبقاتی زندگی کی کشمکش، رجائب اور جمالیات جیسے عنوانات کی چاشنی ملتی ہے۔ اشعار دیکھیں۔
اس احتیاط سے دریا نے پی لیا اس کو
کہ موج موج میں پوشیدہ کر دیا اس کو

زمیون کی کائنات میں رکھ کر قدم صبا
کچھ اور بھی حیات سمجھدار ہو گئی

میں نے سچائی کی سولی کو مقرر جانا
جب زمانہ تھا یہاں جھوٹی گواہی کی طرف

آج کے صنعتی معاشرے کا سب سے بڑا دلکھی ہے کہ اس نے ایک انسان کو اپنے ہی گھر میں اجنبيت کا شکار بنادیا ہے۔ لیکن
علیم صبا کی غزلوں میں ہمیں اس کے برعکس ماحول نظر آتا ہے۔ انھیں دوسرے منظر کی کشش کے بجائے اپنا گھر کچھ زیادہ پر کشش دکھائی
دیتا ہے۔ گھر سے لگاؤ و محبت، گھر سے بے گھری، گھر کے احوال کی نشاندہی اور گھر کے منظر سے آسودگی ان کو جدید شاعری کے صاف
میں سب سے الگ، منفرد اور نمایاں مقام عطا کر دیتی ہے۔ ملاحظہ ہو چند اشعار۔

اس گھر کی بیوگی کو بھلاکون دے سہاگ
جس گھر کا با وقار قبرسم شہید تھا

میں پھر رہا ہوں شہر میں سڑکوں پہ غالباً
آواز دے کے مجھ کو مر اگر پکار لے

قدم قدم پہ گھر ملے مگر میرے مزاج کا
بھرے بھرے جہاں میں ملانہ کوئی گھر یہاں

جب ہم اردو غزل کی کائنات پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اردو غزل میں آئینے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس لیے اردو غزل کی کائنات پر بے شمار آئینے سجائے گئے ہیں۔ جب ہم علیم صبائی کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان پر بھی ہمیں آئینوں کی چھاپ نظر آتی ہے۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں آئینوں کو انفرادی حیثیت عطا کی ہے۔ چند اشعار پیش ہے۔

عکس ہی کو آئینے کی تھی تلاش
آئینے پر جسم کا جوہر کھلا

آسانوں نے میرے گھر کی زیارت کی ہے
ایک آئینے کے جوہر کی زیارت کی ہے

جب سے میں ہو گیا ہوں آئینہ
تب سے پھر پکارتا ہے مجھے

ہوئے ظاہر میرے جوہر جو اکیلے پن کے
آئینہ بھی ہوا تہائی میں مجھ پر ششدرا

عکس آور میرے اندر کون تھا
آئینہ میں تھا تو جوہر کون تھا

کسی کا عکس ہوں یا آئینہ ہوں
سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ کیا ہوں

علیم صبائی نے آئینوں کو اپنی غزلوں میں گویا مرکزی حیثیت عطا کی ہے، کیوں کہ وہ اپنی زیادہ تر غزلوں میں آئینے کے حوالے سے ہی بات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کی شعری کائنات میں ہمیں بہت سارے آئینے آؤز ان نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر نذیر فتح پوری اس

سلسلے میں اپنی کتاب میں کچھ اس طرح سے رقمطرازیں:

”لگتا ہے علیم صباؤ یویدی کو آئینوں سے کچھ زیادہ ہی رغبت ہے۔ ”عرشِ غزل“ کی
کسی نہ کسی غزل میں کہیں نہ کہیں ایک آئینہ روشنی لٹا تا نظر آتا ہے۔“ (ڈاکٹر نذیر فتح
پوری، علیم صباؤ یویدی اور اردو ادب کے نئے زاویے، ۲۰۱۷ء، ص ۲۲)

علیم صباؤ یویدی اپنی ظاہری شخصیت سے کسی کو متاثر نہیں کرتے اور نہ ہی گفتگو کے ذریعے اپنی علمیت کا سلسلہ بٹھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود بھی وہ اپنے ہم عصروں میں ممتاز و منفرد شخصیت کے مالک نظر آتے ہیں۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں جو سانی و معنوی خصوصیات پائی جاتی ہیں، وہ دوسرے شعراء کے یہاں ناپید ہیں۔ اپنی انہی خصوصیات کی وجہ سے وہ بلند سے بلند اور حسین سے حسین شعر کہنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اشعار دیکھیے۔

اپنے ذہنی ارتقاء کا زانچہ دیکھے گا کون؟
معتبر ہم ہیں مگر یہ دور ہے اسناد کا

اس قدر اوپنے ہوئے ہم کہ کر شمشہ دیکھو
ہم کو چھونے کے لیے اٹھا ہے دریا اوپنا

ہماری عمر کی زرخیز زمین بھی دیکھو
لہو کے پیڑ سے سرسبز پتیاں نکلیں

علیم صباؤ یویدی نے اپنی شاعری میں آج کے انسان کو بھی مرکزی محور بنایا ہوا ہے۔ وہ اس سے جڑی ہوئی ہر ایک بات کو اپنی شاعری کے ذریعے پیش کرتے ہیں، جس سے ان کی شاعری ہمیں جدید معلوم ہوتی ہے۔ ڈاکٹر فتح رحیمات اس حوالے سے لکھتے ہیں:

”علیم کی شاعری کا محور و مرکز آج کا جدید انسان ہے اور ان کے اشعار کا موضوع جدید انسان کی محرومیاں اور ناکامیاں ہیں، انہوں نے خود کو جدید انسان کا مثالی پیکر بنانا کر پیش کیا ہے۔“ (ڈاکٹر فتح رحیمات، سہہ ماہی رنگ (گوشہ علیم صباؤ یویدی)، ص ۲۵)

علیم صباؤ یویدی چونکہ ایک ہمہ گیر شخصیت کے مالک ہیں۔ انہوں نے اصنافِ شر اور اصنافِ شاعری دونوں میں کامیابی کے ساتھ طبع آزمائی کی ہے۔ جہاں انہوں نے تحقیق و تقدیم کے میدان میں کارہائے نمایاں انجام دیے، وہیں اردو شاعری میں بھی اپنے داخلی جذبات، احساسات، مشاہدات اور خیالات کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ بلکہ اردو شاعری ہی میں اپنے اندر وہ کی آواز کو پیش کیا ہوا ہے۔ پروفیسر نجم الہدی اس بارے میں لکھتے ہیں:

”شاعری اور نثر میں علیم کے علاحدہ علاحدہ کارنامے ہیں، لیکن ان کی باطنی شخصیت کی دل کشی ان کی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔“ (پروفیسر نجم الہدی، ”سہہ ماہی رنگ“، گوشنہ علیم صبانویڈی)، ص ۲۰

بھیثیت مجموعی علیم صبانویڈی اردو شاعری کی دنیا میں ایک منفرد غزل گو شاعر کی حیثیت سے مشہور و معروف ہیں۔ ان کی غزلیں متنوع موضوعات پر مبنی ہیں۔ ان کی شاعری کا افق خاصہ و سعیج ہے۔ انسانی تجربات کا شاید ہی کوئی ایسا پہلو ہو گا جسے ان کے یہاں دیکھا نہ گیا ہو۔ ان کا اسلوب منفرد ہے۔ ان کی تمام غزلیں، غزل کی روایات کی پاسدار ہیں اور عہد جدید کے موضوعات کو اپنے اندر سمیٹنے ہوئے ہیں۔ ان کی شاعری علمی و ادبی دنیا سے خارج حاصل کرچکی ہے۔ اور ان کی شاعری کا نظر و نسق و احتجاج صد یوں تک زندہ رہے گا۔

میری دعا ہے کہ علیم صبانویڈی زندہ و تابندہ رہیں تاکہ اردو شعروادب کے خزانے میں بامعنی اضافہ ہوتا رہے اور اردو دار طبقہ ان کی شاعری اور تقدیم و تحقیق سے مستفید ہوتا رہے۔ آمین



عبد سہیل بحیثیتِ خاکہ نگار

مُلز احسن

ریسرچ اسکالر شعبۂ اردو و فارسی

ڈاکٹر ہری سنگھ گورنمنٹ یونیورسٹی، ساگر، مدھیہ پردیش، انڈیا

اردو ادب میں خاکہ نگاری کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی میں مغرب کے زیراث ہوا۔ انگریزی میں اس صنف کے لیے SKETCH PEN، وغیرہ اصطلاحیں مستعمل ہیں۔ لیکن اردو میں SKETCH کے لیے موزوں ترین لفظ خاکہ ہے کیونکہ اس کی مکمل ترجمانی اسی لفظ کے ذریعے ہی ہوتی ہے، حالانکہ اردو میں بھی PE SKETCH یا PORTRAIT کے لیے خاکہ کے علاوہ چند اور اصطلاحیں بھی موجود رہی ہیں مثلاً 'مرقع'، 'قلمی مرقع'، 'شخصی مرقع'، وغیرہ لیکن ان میں خاکہ ہی سب سے مناسب ہے۔ اس سلسلے میں شاراحم فاروقی لکھتے ہیں:

”اسکیچ کے لیے اردو میں ”خاکہ نگاری“، ”مرقع“، ”قلمی تصویر“، وغیرہ اصطلاحیں استعمال کی گئی ہیں ان میں خاکہ سب سے زیادہ موزوں ہے کیونکہ اسکیچ (SKETCH) کا پور مفہوم اسی لفظ سے ادا ہوتا ہے۔“

خاکہ نگاری کا تعلق براہ راست شخصیت سے ہے۔ مختصر الفاظ میں اگر خاکہ کی تعریف بیان کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ، خاکہ صفحہ قرطاس پر قلم فکر سے کسی محبوب شخصیت کی تصویر کھینچنے کا نام ہے۔ اس میں خاکہ نگار اپنے ذاتی تاثرات اور متعلقہ شخصیت کے ساتھ پیش آئے ہوئے اہم واقعات کا سہارا لیتا ہے اور اپنی فن کاری سے ایسی جاگتی تصویر بناتا ہے کہ قاری اپنے آپ کو اس سے بالکل آشنا خیال کرتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی نظر میں:

”خاکہ صفحہ قرطاس پر نوک قلم سے بنائی ہوئی ایک شبیہ ہے۔ یہ بے جان سا کست اور گم سم نہیں ہوتی۔ یہ بولتی ہوئی متحرک پر کیف تصویر ہوتی ہے۔ ایک مصور یا بت تراش کے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ اس پیکر میں کسی دل پذیر تہوڑ کی جھلک بھی دے دے مگر ایسی تصویر بنانا، بت تراش یا فوٹو گرافر کے بس سے باہر ہے جسے دیکھ کر ہم فرد کی سیرت اور انفرادیت کا بھی اندازہ کریں۔“

جیسا کہ ابتداء میں عرض کیا گیا کہ اردو ادب میں موجودہ خاکہ نگاری کا تصور مغرب کا رہیں منت ہے۔ انگریزی ادب میں خاکہ نگاری کی روایت بہت قدیم ہے، لیکن اردو ادب میں اس کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی کے ربع اول میں انگریزی ادب کے زیراث ہی ہوا۔ عام طور

پر اردو میں خاکہ نگاری کی روایت کے تعلق سے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اردو میں اس کا سرمایہ بہت قلیل اور حقیر ہے۔ اردو میں اپنی عمر کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اردو میں خاکوں کا سرمایہ اتنا قلیل نہیں ہے جتنا خیال کیا جاتا ہے، کیونکہ ڈاکٹر انیس صدیقی (مرتب، خاکہ نگاری: اردو ادب میں) کی جدید تحقیق کے مطابق اب تک خاکوں کے سات سو (۷۰۰) سے زائد مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ اب جہاں تک سوال اس کے حقیر ہونے کا ہے تو بقول شاراحم فاروقی:

”اردو میں خاکہ نگاری کا ایک وسیع میدان ہے اور اس موضوع پر ہمارا سرمایہ کچھ اتنا حقیر اور کمتر نہیں کہ سرسری طور سے اس کا جائزہ لیا جاسکے۔“^۳

اردو میں خاکہ نگاری کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی کے ربع اول میں ہوا، لیکن اس سے پہلے بھی اردو میں خاکہ نگاری کے نقوش ہمیں جاہا جا نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں شعرائے اردو کے تذکرے اولیت کا درجہ رکھتے ہیں، جن میں شاعروں کی شخصیت اور سیرت کا عکس نظر آتا ہے۔ یوں تو ان میں شخصیت کا حال بیان کرنے سے زیادہ زور انخاب کلام پر دیا جاتا تھا لیکن کچھ تذکرے ایسے بھی ہیں جن میں اس دور کے شعرائی کی شخصیت اور سیرت کے تعلق سے کچھ جملے ملتے ہیں، جنہیں خاکہ نگاری کے اولين نقوش قرار دیا جا سکتا ہے۔ محمد حسین آزاد تذکرہ نگاروں پہلے ایسے شخص ہیں جنہوں نے مختلف شعر اکا حلیہ، عادات و اطوار اور شخصیت کے ثبت و منفی پہلوؤں پر اپنے طور و شنی ڈالی ہے لیکن خاکہ کا مقصد صرف شخصیت کے تعلق سے معلومات حاصل کر لینا کافی نہیں ہے بلکہ تخلیل اور تخلیقی قوت کی مدد سے ان میں ایک نئی روح پھونکنا ضروری ہے۔

محمد حسین آزاد کے علاوہ اس دور میں عبدالحیم شرر، مرزا محمد ہادی رسو اور خواجہ حسن نظامی کی تحریروں میں خاکہ کے نقوش ملتے ہیں۔ اکثر محققین و نقادین نے اردو کا پہلا باقاعدہ خاکہ نگار مرزا فرحت اللہ بیگ کو تسلیم کیا ہے^۴۔ اس کے بعد اس کارروائی کو آگے بڑھانے میں آخیر حسن، مولوی عبدالحق، محمد شفیع دہلوی، خواجہ غلام السیدین، عبدالمadjدر یابادی اور شید احمد صدیقی نے کلائیکی طرز اسلوب کے پیرائے میں شاہکار خاک کے تخلیق کیے۔ اس کے بعد آنے والے دور میں نئے ادبی رجحانات کے تحت ابھرنے والے نئے تخلیق کاروں نے مغرب کی طرز پر اردو میں خاکہ نگاری کے کاروں کو ایک نئی منزل پہنچاتے ہیں اس سلسلے میں عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، اشرف صبوحی، دیوان سنگھ منتوان، شوکت تھانوی، مالک رام، اعجاز حسین، چراغ حسن حضرت، غلام احمد فرقہ کا کوروی، رئیس احمد جعفری، محمد طفیل، عبد الجید سالک، شاہد احمد دہلوی، نریش کمار شاد وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ بیسویں اور اکیسویں صدی دونوں کو ضم کر کے دیکھیں تو لا تعداد خاکہ نگار ہیں جنہوں نے اس صنف کو وقار بخشنا ہے۔ ان میں شیمی حنفی، اسلم فرنخی، آل احمد سرور، انیس قدوالی، مجتبی حسین، انور ظہیر، نیر مسعود، ندا فاضلی اور عبدالسمیل وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

عبدالسمیل اردو ادب میں بنیادی طور پر افسانہ نگار تسلیم کئے جاتے ہیں لیکن انہوں نے دیگر علمی و ادبی میدان میں بھی اپنے فکر و فن کے جو ہر دکھائے ہیں۔ حقیقت یہ کہ عبدالسمیل ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے وہ بیک وقت افسانہ نگار، صحافی، نقاد، مترجم اور خاکہ نگار بھی تھے۔ خاکہ نگاری کی جانب انہوں نے توجہ بعد میں کی پھر بھی ان کے تحریر کردہ خاکوں کے دو مجموعے بالترتیب ”کھلی کتاب“ (۲۰۰۳ء) اور ”پورے، آدھے ادھورے“ (۲۰۱۵ء) شائع ہو چکے ہیں۔ ان دونوں مجموعوں میں کل ملا کر ۳۰ خاکے شامل ہیں جن میں

سے ایک کافی ہاؤس اور ایک ماہنامہ کتاب کے متعلق خاکے شامل ہیں۔ یہ چالیس خاکے اردو خاکہ نگاری میں عابد سہیل کی اہمیت اور قدر تیمت کا احساس دلانے کو کافی ہیں۔ ان دونوں مجموعوں میں عابد سہیل نے جن شخصیات کا خاکہ پیش کیا ہے ان کے نام اس طرح ہیں۔ ڈاکٹر عبدالعیم، حیات اللہ انصاری، ایم چلپت راؤ (ایم۔سی) آل احمد سرور، پنڈت آندھڑائی ملا، عشرت علی صدیقی، عابد پیشاوری، وجہت علی سندیلوی، منظیر سیم، احمد جمال پاشا، مقبول احمد لاری، ڈاکٹر عبد الحیم، راجیش شرما، نیسم انہو نوی، احسن فاروقی، اسرار الحق مجاز، اودھ کشور سرن، خواجہ محمد رائق، خواجہ محمد فالق، رام مورقی لمبا، سید سبیط محمد نقوی، سریندر کمار مہرا، سلامت علی مہدی، سید احتشام حسین، سیوارام شرما، شمس الرحمن فاروقی، شوکت صدیقی، صباح الدین عمر، صلاح الدین عثمانی، عرفان صدیقی، قمر نیس، قیصر تمکین، کیفی عظمی، محمد حسن، مسعود حسن رضوی اور یہ، نند کشور دبوراج، نیم مسعود اور ہر یہ کرشن گوڑ۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو عابد سہیل کے خاکوں میں شخصیت کی مرتع کشی کے پس پرده اس دور کی تہذیبی، سماجی اور سیاسی ماحول کی بھروسہ کا سی ملتی ہے۔ عابد سہیل نے اپنے خاکوں میں تہذیبی قدر وہ، ادبی، سیاسی اور سماجی صورت حال کو فنکارانہ طور پر اس طرح بیان کیا ہے کہ نصف صدی کی روح ان کے خاکوں میں سمٹ آئی ہے اور یہ خاک کے کسی مخصوص شخصیت کی جیتی جاتی تصویر کے علاوہ اس عہد کا منظر نامہ بھی پیش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہندوستان کی وہ تہذیب نظر آتی ہے جس میں بڑوں کی عزت اور حرمت کا ایک قوی تصور موجود ہے۔ ایم چپلت راؤ کے خاک کے ایک اقتباس میں عابد سہیل نے یہی دکھانے کی کوشش کی ہے:

”بجی چاہا کہ آتش نمرود میں، بے خطر ممکن نہ ہو تو دھڑکتے ہوئے دل کے ساتھ ہی سہی، ایک بار کو دکھوں کے تو دیکھوں، خود کو مجتمع کیا، آگے بڑھا لیکن ہمت نے ساتھ چھوڑ دیا اور خشک میوؤں کے قریب پایا اور ایک جام جو کسی ایک آتش سے یا دو آتش سے تفریباً لبریز تھا، اٹھا ہی لیا دوسروں کی دیکھا دیکھی اس میں برف کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے ڈالے اور ایک ایسی جگہ جہاں بھیڑ را کم تھی خود کو خود سے چھپائے ہوئے جا کھڑا ہووا اور دو تین چسکیاں لیں۔ ہلکی سی کڑواہٹ، جونا گوار ہر گز نہ تھی، ایک اجنبی سی بو اور لذت کے احساس نے ذرا کی ذرا میں شرابور کر دیا لیکن اس محفل کی فضا کا دخل بھی پکھنا تھا۔۔۔ اسی وقت مجھے احساس ہوا کہ پاس کا ایک کھمبنا، جو ہے تو دوسرے کھمبیوں کی طرح بے حد خوبصورت، ان سے کسی قدر چوڑا تھا، معلوم ہو رہا ہے۔ اپنے اس خیال کی تصدیق کے لیے میں اس طرف بڑھا تو پاس جا کر ہوش ہی اڑ گئے۔ کھمبے سے ٹیک لگائے اور گلاس ہاتھ میں لیے ایم سی کھڑے تھے۔۔۔“ ۵

فن اور تکنیک کے اعتبار سے دیکھا جائے تو خاکہ کے مانچ فی لوازم ہیں۔ کردار نگاری، واقعہ نگاری، اختصار، منظر نگاری اور وحدت

تاثر۔ چونکہ عابد سہیل ایک کامیاب افسانہ نگار تھے اس لیے تکنیک کے لحاظ سے بھی عابد سہیل کے خاکے ندرت کے حامل ہیں۔ عام طور پر خاکوں میں تجربات کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ اس میں زیادہ تر افسانوی ادب کی طرح بیانیہ سے کام لیا جاتا ہے۔ جس میں سیدھے سپاٹ انداز میں خاکہ نگار متعلقہ شخصیت کے تعلق سے اپنے جذبات احساسات، تجربات، صحبتیں، عادات و اطوار، حلیہ، رہن، محاسن و معافیں وغیرہ بیان کر دیتا ہے۔ چند خاکہ نگار ہیں جنہوں نے تکنیک کی سطح پر کچھ تجربات کئے ہیں ان میں سعادت حسن منٹوا و محمد طفیل کے نام قابل ذکر ہیں۔ منٹونے اپنے خاکوں میں سسپنس کی تکنیک استعمال کی ہے اور محمد طفیل نے ڈرامائیت کا سہارا لیا۔ عابد سہیل کے خاکوں میں افسانوی تکنیک کے ساتھ ساتھ سسپنس کا استعمال بھی جا بجائے نظر آتا ہے۔

افسانوی تکنیک کا استعمال خاکوں میں قصہ پن لانے اور تاثر کے رنگ کو گہرا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ اس مخصوص تکنیک کے التزام کے لیے خاص فنی بصیرت درکار ہوتی ہے، جس کی مدد سے فن کار اپنے فن میں اثر انگیزی پیدا کرتا ہے۔ عابد سہیل اس فن سے پوری طرح واقف ہیں، وہ کہنے مشق افسانہ نگار ہیں۔ فسانہ کو حقیقت اور حقیقت کو فسانہ بنانا وہ بخوبی جانتے ہیں۔ عابد سہیل اس مخصوص تکنیک کا استعمال کبھی خاکے کی ابتداء میں کرتے ہیں اور کبھی آخر میں۔ ایم چلپت راؤ کے خاکے میں ان کے آخری لمحات کی تصویر کشی بڑے خوبصورت افسانوی انداز میں کی ہے:

”دہلی کی کسی سڑک کے کنارے ایک معمولی سے ڈھا بے میں ۲۶ مارچ ۱۹۸۳ء کو ایک لمبا چوڑا شخص داخل ہوا، بخ پر بیٹھ کر اس نے چائے مانگی، ذرا سی دیر میں چائے آگئی تو دو تین چسکیاں لیں۔ تھوڑی دیر بعد ڈھا بے کا ملازم پیالی اٹھانے آیا تو اس میں آدھی سے زیادہ چائے باقی تھی۔ لیکن چائے پینے والا جا چکا تھا۔۔۔۔۔ اس ڈھا بے میں یا آس پاس کوئی ایسا نہ تھا جو انھیں پہچانتا ہو۔ کچھ لوگوں نے مل کر یہ بھاری بھر کم جسم ایک چارپائی پر ڈال دیا۔ پولیس آگئی، اس کے پاس بھی کوئی شناخت کا ذریعہ نہ تھا انھیں پہچانے والا کوئی مجرم، شرف، پڑھ لکھے اور اقدار کے پاس بانوں سے پولیس کو کیا واسطہ۔ تھوڑی دیر کے بعد اخبار کے دفتروں کے تارکھڑ کھڑائے، فوٹو گرافر آگئے۔ ان میں بھی کوئی ایسا نہ تھا، جو ان کو پہچانتا ہو۔ آخر ایک سینئر پورٹر نے انھیں پہچان لیا۔
یہ ایم چلپت راؤ تھے۔

ایک پتہ نہ کھڑکا، ایک نوجوان صحافی کی آنکھ نہ ہوئی۔“ ۲۶

افسانوی تکنیک کے علاوہ عابد سہیل کے یہاں سسپنس کی تکنیک بھی ملتی ہے۔ عابد سہیل نے اس تکنیک کا استعمال مقبول احمد لاری کے خاکہ میں کیا ہے۔ موصوف اپنے ادبی سفر کے اولين دور میں ہی جا سوئی ناولوں کے ترجمے کر چکے تھے۔ اس لیے وہ اس ہنر سے بخوبی واقف

تھے کہ کس طرح قاری کے تجسس کو برقرار رکھا جائے۔ اس خاکے کا نصف حصہ ختم ہو جانے کے باوجود قاری کا تجسس برقرار رہتا ہے کہ مصنف کو موضوع خاکہ پر مضمون لکھنے سے اس قدر احتراز کیوں تھا۔ آخر احمد لاری کی شخصیت میں کون سانقص ہے۔ خاکہ کے اختتام تک پہنچ کر یہ عیاں ہوتا ہے کہ سیاہ و سفید کی آمیزش مختلف شخصیتوں میں مختلف تناسب میں کیسے شبہات و غلط فہمیاں پیدا کرتی ہے اور بعض دفعہ شخصیتوں کا تضاد کس طرح مضبوط انسانی رشتہوں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ عابد سہیل نے اپنی فنی آگئی اور تخلیقی بصیرت سے ان دونوں ٹکنیکوں کو اپنے خاکوں میں اس طرح فن کاری سے برتا ہے کہ ان میں معنویت، گہرائی و گیرائی اور بھرپور تاثر پیدا ہو گیا ہے۔

عبد سہیل نے اردو خاکہ نگاری میں ایک نیا تجربہ کیا۔ انہوں نے غیر مرئی اشیا کو ایک شخصیت کا روپ عطا کیا۔ اس سلسلے میں ان کے دو خاکے قابل ذکر ہیں ایک 'اولڈ انڈیا کافی ہاؤس' اور 'ماہنامہ کتاب'، ان دونوں کے خاکے تخلیق کرنے کا جواز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”کتاب اور اولڈ انڈیا کافی ہاؤس میں ایک قدر مشترک یہ بھی ہے کہ میں جو کچھ بھی
ہوں اس کی تشكیل میں دونوں کا حصہ کم و بیش یکساں ہے اور ”پورے، آدھے
ادھورے“ میں اس کہانی کی شمولیت کا جواز بھی یہی ہے۔“ ۸

اولڈ انڈیا کافی ہاؤس کے تعلق سے لکھتے ہیں:

”یادش بخیر حضرت گنج کے ”اولڈ انڈیا کافی ہاؤس“ کی بھی اپنی ایک شخصیت
تھی۔۔۔ خاموش، پرسکون۔۔۔ لیکن سیاست، صحافت اور فنون لطیفہ کے
میدانوں میں زمین و آسمان اوپر تلتے کرنے والوں کی آماجگاہ۔ اس سے اپنے عہد
کی بہت بڑی شخصیتیں متعلق تھیں اور بہت سوں کو اس نے ان دیوقامت شخصیتوں
کے فیض سے ہی اپنی پہچان بھی دی تھی۔ خاکوں کے اس مجموعے میں ”اولڈ انڈیا
کافی ہاؤس“ پرمضمون کی شمولیت کا یہی جواز ہے۔“ ۸

خاکہ نگاری اختصار کافن ہے یعنی کم الفاظ میں زیادہ بات کہنی ہوتی ہے۔ اس میں زبان کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ یہاں کم سے کم واقعات اور کم سے کم الفاظ میں شخصیت کی پوری تصویر پیش کی جاتی ہے۔ خاکہ نگار اس بات کا پابند ہوتا ہے کہ شخصیت سے متعلق تمام خاص و اہم پہلوؤں کو مختصر سے مختصر الفاظ میں بیان کر دے۔ ایک اچھے خاکہ میں کفایت کا عمل زبان کے علاوہ خاکہ کے جملہ اجزاء ترکیبی میں نمایاں رہتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو عبد سہیل کے خاکے اہمیت کے حامل ہیں۔ واقعات کے انتخاب میں انہوں نے ٹر فنگاہی کا ثبوت دیا ہے اور چند واقعات کے ذریعے شخصیت کی مکمل تصویر کشی کر دی ہے۔ ان کے تمام خاکے اتنے مختصر ہیں کہ انھیں ایک نشست میں آسانی سے پڑھا جا سکتا ہے۔ اختصار اور جامعیت عبد سہیل کی تحریر کا حسن ہے۔ وہ اپنے خاکوں میں ایک کارٹونٹ کی طرح چند آڑے تر پچھے خطوط کی مدد سے موضوع شخصیت کی پراثر اور دلچسپ سکیچ پیش کرتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری کے متعلق یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں تقریباً شخصیت کے پورے نقش ابھر کر سامنے آگئے ہیں:

”ایک ماہر تیراک، گھٹروں، مٹکوں اور آستینیوں میں سانپ پالنے کے شوئین، ماونٹ ایورسٹ سر کرنے کے لیے برسوں سر گردائی رہنے والے، بین الاقوامی فلم میلہ کے پہلے انعام کی مستحق قرار دی جانے والی فلم کے کہانی کار (کینس فلم میلہ، فلم بیچا گلگر، کہانی حیات اللہ انصاری، پروفوڈ یورچین آند) صفا اول کے صحافی، ناول نگار اور افسانہ نویس اور اپنے خوابوں کو سرد منطق سے بکھیر دینے والے حیات اللہ انصاری ایک مجموعہ ضد اشخصیت کے مالک ہیں۔“^۹

اس میں زبان سب سے اہم روپ ادا کرتی ہے۔ زبان کے ویلے سے ہی خاکہ نگار کسی شخصیت کی صورت، سیرت، لباس، رہن سہن، انداز گفتگو، محاسن و معافیب، جذبات و احساسات غرض شخصیت اور زندگی کے تمام پہلو بیان کرتا ہے۔ اسی وجہ سے خاکہ نگار کو زبان پر قدرت ہونا لازمی ہے۔ عابد سہیل کی ادبی زندگی لکھنؤ کی آب و ہوا میں پروان چڑھی تھی لہذا الفاظ کے استعمال پر انہیں قدرت حاصل تھی۔ عابد سہیل کی زبان عام طور پر سادہ سلیمانی اور عام فہم ہے۔ اس میں ایک طرح کا تسلسل ہے جو سیل بے پناہ کی مانندان کی تحریروں میں روایاں ہے۔ مثال کے طور پر ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”عشرت صاحب شاعری نہیں کرتے، افسانے نہیں لکھتے، پیرا کی سے انھیں شوق نہیں، سیاست میں ان کی دلچسپی صرف ڈاکٹر سدھونک ہے۔ اور مولوی وہ ہیں نہیں، چنانچہ بس وہ ہیں اور صحافت، صحافت ہے اور وہ۔ ان کا اور صحافت کا معاملہ، پانچ وقت کے نماز کے علاوہ ”من تو شدم، تو من شدی“ والا ہے۔“^{۱۰}

عبد سہیل نے اپنے خاکوں کو دلچسپ بنانے کے لیے اشعار، محاورے، تشبیہات و استعارات اور دیگر زبانوں کے الفاظ کے استعمال سے بھی پرہیز نہیں کیا ہے:

”کھانے پینے کے معاملے میں عشرت صاحب اور حیات اللہ صاحب یعنی ”قدس“ اور ”روح القدس“ کی عادتیں بڑی حد تک ایک سی تھیں۔ دن کا کھانا دونوں نہیں کھاتے تھے حیات اللہ صاحب یہ کی چھاج سے پوری کرتے تھے، عشرت صاحب چھاج پھوک پھوک کر بھی نہیں پیتے تھے۔“^{۱۱}

مختصر یہ کہ عابد سہیل کے خاکوں کی زبان میں شلگفتگی، شائستگی، شوخی، سنجیدگی، لطافت، سادگی، اثر آفرینی اور معنی خیزی بدرجہ اتم موجود ہے۔

عبد سہیل کے دور میں جن فن کاروں نے خاکے کی طرف توجہ کی وہ ایک دوسرے سے متاثر نظر نہیں آتے۔ ان سب کی اپنی اپنی شناخت ہے۔ سبھی نے اپنے اپنے میدان متعین کر لیے تھے مثال کے طور پر محبتی حسین نے مراج نگاری کو خاکے میں سونے کی روایت کو آگے بڑھایا

نیز مسعود نے علمی شخصیات کا خاکہ عالمانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ندا فاضلی نے اپنی ملاقاتوں کو ملاقاتیں، کی شکل دی ہے۔ عابد سہیل کی خاکہ نگاری کی جانب بہت کم اکابرین نے توجہ کی ہے۔ ان کی خاکہ نگاری پر اگر اکابرین کی رائے تلاش کریں تو بصروں سے زیادہ کچھ نظر نہیں آتا۔ ہاں ان کی افسانہ نگاری اور شخصیت کے تعلق سے مضامین ضرور ملتے ہیں۔ پھر بھی ہر بڑافن کاراپنے فن کے جادو سے اپنے ہم عصروں کو اپنی جانب متوجہ کریں گی لیتا ہے۔ لہذا عابد سہیل کے خاکوں کے پہلے مجموعے 'کھلی کتاب' کے تعلق سے پروفیسر محمد حسن اس طرح رقم طراز ہیں:

"کھلی کتاب" میں انہوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ سچ لکھا ہے، ایک آدھ جگہ عقیدت کا

رنگ کچھ زیادہ گھرا ہو گیا ہے۔ لازم تو یہ تھا کہ ان سے آسکرو انلڈ کے لفظوں میں یہ مطالہ کیا جاتا کہ اگر کسی چہرے کی ایک شکن کی عکاسی نظر انداز ہو گئی ہو تو تم سے مواخذہ ہو گا اور تم دامن گیر ہو گے۔ بہر حال انہوں نے شرفا کا دستور بھی بڑی استقامت سے نبھایا ہے۔ ان کی جگہ کوئی اور ہوتا اور اتنے اور ایسے مختلف نوعیتوں کے جانے والوں کے بارے میں لکھتا تو کبھی کا پھانسی پا گیا ہوتا۔" ۱۲

محض اقبال توصیفی کھلی کتاب کی ادبی و تاریخی اہمیت پر انہمار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس 'کھلی کتاب' میں تقریباً نصف صدی کا لکھنؤ اپنی تمام تر ادبی اور صحفی سرگرمیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کا وہ دور جس کا ایک اہم مرکز لکھنؤ تھا وہ بھی اس میں روشن ہے۔ آج کے سیاسی حالات میں جب کہ امریکہ کی جارحانہ پالیسی کے پیش نظر بعض ادبی حلقوں میں تو پھر ترقی پسندی کے احیا کی بات چھڑ رہی ہے اس کتاب کے بارے میں دلچسپی اور اس کی اہمیت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔" ۱۳

اب تک کے مطابعے کو نظر میں رکھیں تو یہ بات آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ عابد سہیل اردو خاکہ نگاری کی تاریخ میں ایک نمایاں بحیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے فکر فون سے اردو خاکہ نگاری کو نئے افق سے آشنا کیا ہے۔ انہوں نے خاکے بنیادی اصولوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے خاکہ نگاری کے میدان میں نئے تجربات بھی کئے۔ غیر جانبداری سے اپنی تہذیب کا پاس رکھتے ہوئے انہوں نے شخصیات کے اچھے اور برے دونوں پہلوؤں کو نظر میں رکھا۔ مختصر یہ کہ عابد سہیل بحیثیت خاکہ نگار نہ صرف اپنے ہم عصروں میں بلکہ اردو ادب میں بھی نمایاں مقام رکھتے ہیں۔

حوالے:-

۱۔ دیدور یافت، ثنا احمد فاروقی، آزاد کتاب گھر کالا محل، دہلی، ۱۹۶۲ء، ص ۱۷-۱۸

۲۔ ادبی محکمہ، ڈاکٹر احمد امیاز، اردو محل پبلیکیشن، دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۹۵

۳۔ اردو میں خاکہ زگاری، شاراحمد فاروقی، مشمولہ خاکہ زگاری۔ اردو ادب میں، ڈاکٹر انیس صدیقی، عرشیہ پبلکیشنز، دہلی، ۲۰۱۶ء، ص

۲۱

۴۔ اردو ادب میں کا کہ زگاری، صابر سعید، مکتبہ شعر و حکمت حیدر آباد، ۱۹۷۸ء، ص ۱۶۳

۵۔ کھلی کتاب، عابد سہیل، کاکوری پریس، لکھنؤ، ۲۰۰۲ء، ص ۲۷-۲۸

۶۔ پورے، آدھے ادھورے، عابد سہیل، عرشیہ پبلکیشنز، دہلی، ۲۰۱۵ء، ص ۱۸

۷۔ ایضاً، ص ۱۸

۸۔ کھلی کتاب، مصحف اقبال توصیفی، مشمولہ شعر و حکمت، ۲۰۰۵ء دور سوم کتاب ۷، ص ۱۹۹

۹۔ کھلی کتاب، عابد سہیل، کاکوری پریس، لکھنؤ، ۱۳۲-۲۰۰۳ء

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۰۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۶

۱۲۔ دو منحصر مضمایں، پروفیسر محمد حسن، مشمولہ ماہنامہ، امکان، ص ۲۳

۱۳۔ کھلی کتاب، مصحف اقبال توصیفی، مشمولہ شعر و حکمت، ۲۰۰۵ء دور سوم کتاب ۷، ص ۱۹۹

وقار عظیم کی اقبال شناسی

آزاد ایوب بٹ

ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو۔ دیوی اہلیہ و شوودھیا لیہ ان دور (ایم۔ پی)

وقار عظیم کی ذہنی وابستگی اقبال سے لگ بھگ نصف صدی سے ہے، جس کا ثبوت وقار عظیم کی درج ذیل تصانیف سے ملتا ہے۔ (۱) اقبال شاعر اور فلسفی، مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۲۸ء، (۲) اقبال معاصرین کی نظر میں، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۳۷ء، (۳) اقبالیات کا مطالعہ، اقبال اکیڈمی لاہور، ۱۹۴۷ء، یہ تصانیف تدریسی ضرورتوں کے ساتھ ساتھ وقار عظیم کی تقیدی شعور کی بھی بھرپور عکاسی کرتی ہیں۔ وقار عظیم نے ڈاکٹر رفع الدین سے ایک ملاقات میں اپنی ذہنی وابستگی کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:-

” یہ ۱۹۲۵ء کا زمان تھا، میں سکول میں پڑھتا تھا۔ ہمارے نصاب کی کتاب میں اقبال کا منتخب کلام شامل تھا۔ یہ انتخاب چند نظموں، بچے کی دعا، ترانہ ہندی، نیاشوالہ، گنلو، ہمالہ، اور ایک آرزو پر مشتمل تھا۔ یہی سے اقبال کے ساتھ میری دلچسپی کا آغاز ہوا۔“ ۱

وقار عظیم ۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۰ء تک اور بینل کالج لاہور میں معلم کی حیثیت سے فائز رہے اور وہاں وہ اقبالیات کا پرچہ پڑھاتے تھے۔ انہوں نے اقبال پر متعدد مضامین شائع کئے، ریڈیو انشرویو، سینما اور سب سے بڑا کام اقبال کے متعلق کئی تصانیف قلمبند کیے، جس کی وجہ سے ہمیں اقبال شناس کہنے میں کوئی دورائے نہیں ہے۔ اس طرح اقبال کو سمجھنے میں ہمیں کافی مدد ملی۔

وقار عظیم نے اقبال پر ۱۹۰۵ء سے ۱۹۲۷ء کے درمیان ایک تقیدی مضامین کا مجموعہ ”اقبال شاعر اور فلسفی“، لکھا جو مختلف رسائل میں شائع ہوتا رہا۔ ”اقبال معاصرین کی نظر میں“، وقار عظیم کے ایسے مضامین کا مجموعہ ہے جو اقبال کی زندگی میں ہی قلمبند کیا گیا۔ وقار عظیم کے مضامین، انشرویو، تقاریر، خطابات، متفرقات وغیرہ پر مشتمل ”تصنیف“ ”اقبالیات کا مطالعہ“ ہے جو ان کے ایک شاگرد سید وحید الدین نے ترتیب دیکر شائع کروائی۔ اقبال پر وقار عظیم کی تصانیف کا تقیدی جائزہ پیش خدمت ہے۔

وقار عظیم نے اور بینل کالج لاہور میں اقبال کا مضمون لگ بھگ اکیس برس تک نہایت محنت و لگن سے پڑھایا، جس کی وجہ سے ان کے شاگردان کے لیکچرز کو علم و فکر آفرین قرار دیتے ہیں۔ وقار عظیم نے بعد میں اپنے ان لیکچرز کا ایک مجموعہ ”اقبال شاعر اور فلسفی“ کے عنوان شائع کیا جس کے پیش لفظ میں وہ رقم کرتے ہیں:-

”اس مجموعے کے مضامین میں جو کچھ میں نے کہا اس کی تحریک کا سبب میرے وہ صدھائے شاگرد ہیں جنہیں میں انہیں سال اقبال پڑھا رہا ہوں میں ان سب کا ممنون

ہوں کہ انہوں نے استفادات سے مجھے سوچ کی راہیں دکھائی۔’’ ۲

یہ کتاب ۳۲ صفحات پر مشتمل ہے اور وقار عظیم نے اس کتاب کا انتساب اپنے ایک عزیز دوست حمید احمد خان کے نام کیا جو جامعہ پنجاب میں بحثیت و انس چانسلر کام کر رہے تھے۔ اس کتاب میں کل ۷۱ مضامین ہیں اور اس کتاب سے پہلے یہ مضامین مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہو گئے تھے۔

اقبال کے متعلق پہلے سے ہی یہ جد جہد جاری رہی کہ اقبال بڑے شاعر اور فلسفی ہیں اور ادباء نے اسے خوب ہوادی۔ وقار عظیم کا یہ بہترین اور خوبصورت مقالہ اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ اقبال ایک عظیم فلسفی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ان کی شاعرانہ عظمت کو بھی برقرار رکھتے ہیں۔ وقار عظیم نے یہ نتیجہ ظاہر کیا ہے کہ اقبال اعلیٰ فلسفیانہ سوچ رکھتے ہیں اور انہوں نے یہی نتیجہ شعری پیرائے میں ہم تک پہنچایا ہے:-

”اقبال فلسفی اس معنی میں ہیں کہ انہوں نے اپنے مخاطب یا قاری کو زندگی کا ایک مربوط، منظم اور بعض حیثیتوں سے ایک مکمل اور عملی فلسفہ دیا ہے۔۔۔ اقبال کا یہ مربوط اور منظم فلسفہ ایک گھرے اور شدید ذہنی تجربہ جو اقبال کے مزاج اس کی شخصیت اور اس شخصیت کے رُگ و پے میں سما یا ہوا ہے جب ابھرنے کے لیے بے تاب ہوتا اور لفظوں کے پیکر یا سامانچے ڈھلتا ہے تو کبھی وعظ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے اور کبھی شاعری اور دونوں صورتوں میں لٹشین بھی ہوتا ہے اور موثر بھی۔۔۔“ ۳۷

”اقبال شاعر اور فلسفی“، اقبال کے فن پر ایک اہم اور بہترین کتاب ہے جس میں وقار عظیم نے اقبال کو ایک حکیم، دانا، فلسفی، مفکر، اور معلم قرار دیا اور ساتھ ہی یہ بھی ثابت کیا وہ ایک عظیم شاعر اور فکر و جذبے کی دنیا کا ترجمان ہے۔ اس بات کی وضاحت بھی کی ہے کہ وہ شاعری کے سارے رموز و نکات سے پوری طرح واقفیت رکھتے ہیں۔ یہ کتاب اقبال کے فکر و فن کو عام قاری تک پہنچانے کے لیے خاص اہمیت کی حامل ہے۔

اقبال معاصرن کی نظر میں:

وقار عظیم نے اس کتاب کو اپنے ایک دوست شیخ محمد اکرم کے کہنے پر ترتیب دینے کی ذمہ داری تسلیم کی اور اسے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کرنے کا فیصلہ بھی کیا۔ وقار عظیم اپنے ایک انٹرویو میں رفع الدین ہاشمی سے گفتگو کے دوران اس کتاب کے تالیف کرنے کے متعلق کہتے ہیں:-

”مجلس ترقی ادب لاہور نے ایک کام میرے سپرد کیا اور وہ یہ ہے کہ اقبال کی زندگی میں ان کی شخصیت اور فن پر جو مضمایں شائع ہوئے ان کا ایک اچھا سماں تھا مرتب کروں اس کے ساتھ ساتھ مقدمہ اور حواشی بھی میں ایسے مضمایں کی تلاش کر رہا ہوں اور

خاصاً کام ہو چکا ہے۔” ۳۔

یہ کتاب ۵۲۳ صفحات پر مشتمل ہے اور اس میں ۲۱ مقالات ہے جو ۱۹۶۴ء میں شائع کی گئی۔ اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے مقالات اقبال کی حیات زندگی میں ہی لکھے گئے اور خاص کریے مقالات ان کی نظر سے گزرے اور ان میں سے کچھ مقالات پر اقبال نے اپنی رائے بھی دی ہے۔ وقار عظیم نے کتاب کے ابتداء میں چودہ صفحات کا ایک مقدمہ لکھا ہے اور آخر میں ۷۰ صفحات پر مشتمل حواشی تحریر کئے ہیں جو ایک کتاب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر سید معین الرحمن نے کتاب کا اشارہ ۳۶ صفحات پر ترتیب دیا ہے۔ ایک انٹرویو میں وقار عظیم حواشی و مقدمہ کے بارے میں رفع الدین سے گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں:-

”حواشی اور مقدمہ اس غرض سے لکھا کہ اقبال کی شخصیت اور شاعری سے متعلق بعض باتوں اور اعتراضات کی وضاحت کی جائے مثلاً اقبال کو سرکا خطاب ملتو اس کی حمایت اور مخالفت میں کئی مضمون لکھے گئے۔“ ۵۔

اس کتاب میں اقبال کی زندگی میں ہی ان کی حیات و شخصیت پر لکھی جانے والی تاریخی تحریروں کا انتخاب کیا گیا ہے۔ ان تحریروں میں اقبال کی زندگی اور فلسفہ فن پر جائزہ لیا گیا ہے جس کی وجہ سے اقبال کو سمجھنے میں بہت آسانی ہوتی ہے۔ اقبال کے حوالے سے وقار عظیم نے ایسے ہی مضامین کا انتخاب کیا جن سے اقبال کی شخصیت اور شاعری کو سمجھنے میں بھر پور مدملی ہے۔ ان مضامین کا جواب اقبال نے خطبات، خطوط اور مقالات میں دیا ہے، مگر وقار عظیم ان مضامین کا موثر جواب خطبات کو ہی قرار دیتے ہیں۔ اس کتاب کی اہمیت و افادیت اور اقبال کی شاعری پر تقدیم سے متعلق وقار عظیم مقدمہ میں لکھتے ہیں:-

”ان مضامین میں اکثر اقبال کے مطالعے میں آئے اور ان میں سے بعض کے متعلق انہوں نے اپنے خیالات بھی ظاہر کئے۔ تحسین و تنشکر کی صورت میں اور کبھی تردید و توضیح کے انداز میں۔“ ۶۔

اقبال کی شاعری کے ادوار کا قیام ان کی زندگی میں ہی قائم کئے گئے تھے۔ اس سلسلے میں عبدالقادر سروری کا مقدمہ ”بانگ درا“ خاص اہمیت کا حامل ہے جو ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا ہے۔ اقبال کی شاعری کو عبدالقادر سروری نے تین ادوار میں منقسم کیا ہے۔ اس کتاب کے مضامین کے ذریعے مختلف ادوار اور ان کی خصوصیات بیان کی گئی ہے۔ قاضی عبدالقادر کا مضمون ”پیام اقبال“ اور ملک راج آنند کا ”اقبال کی شاعری“ اس ضمن میں کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ اقبال کی شاعری کو قاضی عبدالغفار نے دو ادوار میں تقسیم کیا ہے، ایک دور وطنیت اور دوسرا دور ملت پسندی ہے۔

وقار عظیم نے اس بات کو واضح کیا کہ اقبال کے خیالات میں ابتدائی دور میں وسعت تو ہے مگر گہرائی نہیں ملتی، ملک راج آنند کے مطابق اقبال کا ابتدائی دور نگین اور دل آویز ہے، دوسرا دور وطنیت اور تیسرے دور میں فلسفیانہ رنگ پایا جاتا ہے۔ وقار عظیم کے مطابق دوسرے دور میں اقبال کی طبیعت میں ایک مخصوص قسم کی بلند ملتی ہے اور اکثر و بیشتر نظموں میں ایک خاص رنگ اور سوزدیکھنے کو ملتا ہے جو براہ

راست دل میں گھر کر جاتا ہے۔ اقبال کی شاعری کو انکی زندگی میں ہی پیغمبری رجحان کا شرف حاصل ہو چکا تھا۔ اس بارے میں وقار عظیم رقمطراز ہیں:-

”زیر بحث کتاب میں بعض مضامین ایسے ہیں جن کے عنوانات ہی سے اقبال کی پیغمبرانہ شان و شوکت عیاں ہوتی ہے۔ تاہم بعض مضامین ایسے بھی ہیں جن میں ظاہر پیغمبری کو عنوان نہیں بنایا گیا لیکن ان میں بھی پس پرده الہامی عناصر کا بیان موجود ہے۔“

۔۔۔

وقار عظیم کے مطابق مضمون نگاروں اور اقبال شناسوں نے اقبال کی شاعری کو پیغمبرانہ شان ہونے کا نظریہ ”اسرار موز“ سے لیا ہے اور بعض نے ”باغ درا“، ”زبور عجم“ اور پیام مشرق کی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ اقبال کی شاعری کو پیغمبرانہ کہنے کی سب سے بڑی وجہ محققین و ناقدین کا فلکری نظام ہے جس کی اصل بنیاد اسلام پر ہے۔ لیکن اسلام کا بیان نہایت ہی وسیع معنوں میں مستعمل کیا گیا ہے۔ ان مضامین پر وقار عظیم نے تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے اقبال کے کلام کو ہر حال میں پیغمبرانہ کہنا لازمی قرار دیا ہے۔

وقار عظیم اس بات سے نہایت خوشی محسوس کرتے ہیں کہ اقبال کے کلام پر اب علمی سطح پر تجزیے ہو رہے ہیں اور شاعر مشرق علامہ اقبال کی آوازاب مغرب میں بھی گونج انٹھی ہے۔ اس کتاب کو ترتیب دینے کا جواز وقار عظیم کچھ اس طرح ظاہر کرتے ہیں:-

”اقبال کے پیغام کو مشرق کے گوشے گوشے اور دنیا اسلام کے قریبے قریبے عام کر کے انسان کے خوب، نامیدی و بے یقینی کو دور کر کے اور اس کی خود اعتمادی کو بحال کرنے میں مدد ملے گی اس کی طرف اس مجموعے کے مضامین میں بڑے واضح اشارے موجود ہیں میرے نزدیک ان کو مرتب کر کے منظر عام پر لانے کا یہی جواز کافی ہے۔“^۸

الغرض وقار عظیم نے بڑی محبت سے یہ حواشی تحریر کئے ہیں جس سے ان کے گھرے مطالعے اور ناقدانہ بصیرت کا پتہ چلتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ یہ کتاب اقبال شناسی میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتی ہے۔

اقبالیات کا مطالعہ:

یہ کتاب ۳۶۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ وقار عظیم جب ملازمت سے سکد و شی ہوتے تو انہوں نے اس دوران اپنی زندگی کا بیشتر حصہ اقبالیات کی مصروفیت میں سرف کیا۔ انہوں نے اقبال پر جتنے بھی مضامین، مقالات اور تقریریں کیں ان سب تحریروں کو سید معین الرحمن نے جمع کر کے اقبال اور وقار عظیم کی صد سالہ ولادت کی پہلی برسی کے موقع پر ۱۹۷۴ء میں پیش کیا۔ یہ کتاب اقبال اکیدمی لاہور سے شائع ہوئی۔ سید معین الرحمن کتاب کے مقدمے میں رقمطراز ہیں:-

”اقبال پر جن مضامین کا خاکہ وقار صاحب کے ذہن میں تھا۔۔۔ جہاں تک کہ سال

گذشتہ ۱۹۶۷ء کو وہ ناگہاں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اس عقب میں اب زیر نظر کتاب ”اقبالیات کا مطالعہ“ تلاش و ترتیب اور تدوین و طباعت کے مراحل سے گزر کر اہل شوق کے ہاتھوں میں ہے۔^۹

وقار عظیم نے اپنی پہلی کتاب ”اقبال شاعر اور فلسفی“ کا انتساب پروفیسر محمد اللہ خان کے نام سے، دوسری کتاب ”اقبال معاصرین کی نظر میں“، ڈاکٹر ایس، ایم، اکرام کے نام سے اور تیسرا کتاب ”اقبالیات کا مطالعہ“ کے انتساب کے بارے معین الرحمن لکھتے ہیں۔

”میں چشم تصور دیکھتا ہوں کہ اگر مر جوم زندہ ہوئے اور ”اقبالیات کا مطالعہ“ کو خود ترتیب دیتے تو ایسے خواجہ منظور حسین کے نام سے منسوب فرماتے۔^{۱۰}

اس کتاب میں کل آٹھ مضمایں ہیں اور یہ حصہ جائزے پر مشتمل ہے۔ وقار عظیم نے اقبال پر اس کتاب کے مضمایں کے ۱۹۳۴ء سے ۱۹۴۲ء تک پانچ سالوں کے دوران لکھی اور انہوں نے اس کے لیے دس کتب کا جائزہ لیا ہے۔

الغرض ”اقبالیات کا مطالعہ“ وقار عظیم کا ایک ایسا لازوال مجموعہ ہے جس سے اقبال کے مختلف پہلوؤں اور روایتوں پر وقار عظیم کی تقدیدی نظر پڑتی ہے۔

حوالہ

۱: اقبالیات کا مطالعہ، ص ۱۱

۲: اقبال شاعر اور فلسفی، ص ۲

۳: اقبال شاعر اور فلسفی، ص ۸

۴: معین الرحمن سید، ڈاکٹر جہان اقبال، ص ۷۲

۵: اقبال معاصرین کی نظر میں، ص ۹

۶: اقبال معاصرین کی نظر میں، ص ۱۱

۷: ایضاً، ص ۷۱

۸: ایضاً، ص ۲۳

۹: نقوش لاہور سالانہ جنوری ۱۹۶۷ء، ص ۲۱

جدید اردو افسانہ کا تجرباتی منظر نامہ

شاہد حسین ڈار

ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، سنٹرل یونیورسٹی آف کشمیر

darshahid514@gmail.com

+917006571067

اردو افسانہ آغاز سے لے کر موجودہ دور تک نت نئے نئے تجربات کرتا ہوا اپنی منزل کی طرف گامزن رہا ہے۔ اردو افسانہ ان تجربات سے ہو کر اپنی شناخت اور وسعت میں زیادہ اضافہ حاصل کرتا گیا اور ان ہی تجربات کی بنیاد پر اردو افسانے کو مختلف زمانے میں مختلف ناموں سے تقسیم بندی کی گئی۔ اردو افسانے کو آغاز سے لیکر ترقی پسند تحریک کا سفر طے کر کے جدید دور تک بہت سارے تجربات کا سامنا کرنا پڑا اگر دیکھا جائے اردو افسانہ تجربات کا مرکز بنا ہوا نظر آتا ہے اور آج بھی اردو افسانے کو مختلف تجربوں سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ ہر زمانے کا فکشن، حالات، مسائل، موضوع، تکنیک، اسلوب، کردار، زبان، بیان، فن اور فکشن نگار وغیرہ مختلف نظر آتا ہے۔ اتنی کم مدت میں اردو افسانے میں یہ تبدیلیاں آئی یہ افسانے کی وسعت کی دلیل کو دھرا تا ہے کہ ہر زمانے میں مختلف فکشن نگار نئے نئے تجربات، چاہیے وہ موضوع، مسائل، تکنیک، اسلوب، کردار، زبان و بیان اور فن وغیرہ کے اعتبار سے کیوں نہ ہوں۔ یہ تجربات اردو افسانے میں لازم و ملزم نظر آتے ہیں۔ اردو افسانے پر اگر سرسری نگاہ ڈالی جائے تو ہمارا افسانوی ادب درخشن ستارہ کی طرح تابنا ک نظر آتا ہے۔ شروع سے ہی اردو افسانے میں مختلف قسم کے افسانے تخلیق ہوئے۔ جو زمانے اور حالات کے عین مطابق افسانہ نگاروں نے تخلیق کئے۔ اسی وجہ سے اردو افسانہ کبھی رومانی افسانہ، کبھی حقیقی افسانہ، کبھی نفسیاتی افسانہ، کبھی ترقی پسند افسانہ، کبھی تقسیم ہند کا افسانہ، کبھی جدید دور کا افسانہ، کبھی ما بعد جدید دور کا افسانہ، کبھی نیا افسانہ اور کبھی ہم عصر افسانہ کے مختلف ناموں سے تعبیر کیا جانے لگا۔ آج ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ نام اردو افسانہ کے لیے لازم و ملزم نظر آتے ہیں۔ اور افسانوی ادب میں یہ نام اردو افسانہ کی پہچان بن کر ابھرے ہیں۔ پروفیسر خورشید احمد اپنی کتاب ”جدید اردو افسانہ“ میں لکھتے ہیں

”کہ افسانہ کوئی جدید یا سنگ بستہ صنف نہیں ہے۔ اس میں تجربہ، تبدیلی اور اضانہ کو نئے قبول کرنے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے“۔ ۱

جدیدیت کے دور نے جہاں سارے ادب کو اثر انداز کیا۔ وہاں اردو افسانہ بھی اثر انداز ہوا ہے۔ جدیدیت نے اردو افسانہ کو نئے موضوع، نئے مسائل، نئی تکنیک، نیا اسلوب، نئے کرداد، نئی زبان، نیا فن، نئے تجربات، اور نئے افسانہ نگار عطا کیئیں وہاں اردو افسانہ کو جدید نام (جدید افسانہ) سے منسوب کر دیا۔ جدیدیت نام ہے پرانی روایت سے انحراف اور نئی در آنے والے روایت کی پیروی کرنا ہے۔ غرض جدیدیت ان ہی تبدیلوں کا نام ہے جس کا نام اردو ادب ۱۹۵۵ء کے آس پاس ہوا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد اردو افسانے میں نئی

فکر اور نئے احساس کی ترجیحی ملتی ہے۔ ان افسانوں میں پریم چند اور ترقی پسند افسانہ نگاروں کی حقیقت نگاری سے انحراف اور آدشون کے باطل ہونے کی بایوسی ملتی ہے۔ افسانے کا اسٹر کچر پوری طرح توڑ دیا گیا۔ کہانی سے انحراف، پلاٹ، کردار، آغاز، انجام اور وحدت خلا شہ اور بسط ضروری نہیں سمجھا گیا۔ زماں و مکاں کا مواری تصور اور انسان کا بعد الطبعیاتی تصور پیش کیا گیا۔ زبان کی شکست و ریخت اور شخص علامات کا استعمال کیا جانے لگا۔ ہندی، ریاضیاتی اور علمی اشکال کے استعمال کی کوشش کی گئی۔ اور سجاد، بلرانج، منیرا، سریندر پر کاش اور احمد ہمیشہ نے افسانے کے اسٹر کچر کو بالکل بدلت کر کھادیا۔ نئے تجربات کیے، نیا پیرایہ اظہار وضع کیا۔ سانی سطح پر بھی شکست و ریخت کے عمل کو روار کھا۔ اور ایک نیا اسٹر کچر فراہم کیا۔ یہ افسانہ ترقی پسند افسانے سے مختلف تھا۔ وہ انسان کی خارجی زندگی کا سیدھا سادہ بیان نہ ہو کر انسان کے ظاہر و باطن کا امتحان پیش کرتا ہے۔ یہ افسانہ کوئی سماجی حل پیش نہیں کرتا صرف سماجی صورت حال کو سامنے لاتا ہے۔ افسانہ نگار کسی خاص نظریہ یا مقصد کے حصول کے تحت افسانہ نہیں لکھتے۔ معمول سے الگ کوئی انوکھی یا سنسنی خیز بات کہہ کر یا کوئی غیر متوقع انجام پیدا کر کے قاری کو حیران کرتا ہے۔ افسانہ میں غیر ضروری تفصیلات سے گریز کیا گیا۔ حقیقت کو نظر انداز کر کے اس کو موارائے حقیقت بنانے کی کوشش کی گئی۔ اس کے لیے ایسا اسلوب منتخب کیا گیا جو داستانوی، خواب نویسی جیسا ہو۔ اس کے لیے بیان کی منطقی تسلسل کو جوڑ کر پیش کیا جانے لگا۔ شہروں کے نام نہیں لکھے گئے تاکہ افسانہ میں مقامی رنگ نہ آنے پائے۔ کرداروں کی جگہ، ب، ج یا پھر اس کے صفات معمر آدمی، سرخ بالوں والا، نجات دہنده استعمال کیے جانے لگے۔ جدید افسانے کو اس طرح تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ داستانوی، علمتی، تحرییدی داستانوی فضامیں حکایتی اسلوب کو بروئے کار لَا کرا سطور اور دیو ما لائی کہانیوں کے ذریعہ کسی عصر واقعے کو بیان کیا جاتا ہے۔ علمتی اظہار کے ذریعہ شعوری اور نیم شعوری رشتہوں کو ابھار کر افسانہ نگار معنوی تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ جدید افسانے کے وجود و اسباب کے بارے میں صبا اکرام نے اپنے کتاب ”جدید افسانہ چند صورتیں“ میں لکھتے ہیں۔

”۱۹۶۰ء کے عشرے کو اردو افسانے کی تاریخ میں بڑی اہمیت حاصل ہے کیونکہ اسی عشرے کے دوران اردو افسانے کا نیا رُخ اس وقت متعین ہوا جب جیمز جو اس James Joyee، ورجینیا وولف Virginia woolf، البرٹ Kafka اور فرانز کافکا Franz Kafka کے زیر اردو Comus Albert کامیو میں تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔ اس کے خدو خال میں یہ تبدیلیاں جو منشو کے ”پہنڈے“، کرشن چندر کے ”غالیچہ“، احمد علی کے ”قید خانہ“، اختر اور یعنی کے ”کینچلیاں اور بال جبریل“، عزیز احمد کے ”تصور شیخ“، حسن عسکری کے ”حرام جادی“، سہیل عظیم آبادی کے ”الاو“، اور غلام عباس کے افسانہ ”آنندی“، میں ذرا دھنڈلی دھنڈلی سی تھیں وہ اب بالکل واضح ہو چکی تھیں اور جدید افسانے کا نیا چہرہ دکھنے لگا تھا۔ ۲

اُردو افسانے کی واضح تعبیر اور خود خال اگر دیکھا جائے تو وہ ترقی پسند افسانے میں ہی نظر آتا ہے۔ واقعی ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اس فن کو فن کے اعتبار سے بردا اور اُردو افسانے میں ایسے افسانے تخلیق کیں جنکی مثال عالمی ادب میں بھی ملنی مشکل ہے۔ افسانے کا یہ دور سنه ری دوسرے تعبیر کیا جائے تو کوئی شک و شبہ نہیں ہوگا۔ ترقی پسند تحریک کے بعد اُردو افسانے کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا۔ اگرچہ ترقی پسند افسانے پر، بہت سارے اعتراضات بھی ہوئے پھر بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں اُردو افسانے کا یہ دور تینی دوسرے یاد کیا جائے گا۔ اس نے اُردو افسانے کو سماج کے قریب تر کیا اور افسانے میں اجتماعی سماج کے دلکش، درد و کرب، مفلسی، غربتی، ظلم و تشدد وغیرہ کی عکاسی نظر آنے لگی اُردو افسانے کی نشوونما نئی سچ دھج کے ساتھ وسیع تر فکری اور فنی بلندیوں کے زیر اثر ہوئی۔ چوتھی دہائی میں مختلف افکار و نظریات کی بدولت ہندوستانی عوام نمائی اور مصنوعی زندگی کے خول سے باہر نکلنے کی جدوجہد میں مصروف تھے، نئی اور پرانی نسل کی ذہنی کشمکش نے بالآخر سیاسی اور سماجی بیداری کے ایسے آثار پیدا کر دئے تھے جن کی بنا پر انگریزی تسلط کے قدموں میں لرزش طاری ہو چلی تھی۔ اس عہد افسانہ مذکورہ تغیر و تبدل کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ عکاسی شہری زندگی اور دیہی ماخول دونوں کی ہے۔ ادبی حلقہ میں اسے ترقی پسند تحریک کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس سے وابستہ افسانہ نگاروں نے اپنے مطالعہ اور مشاہدہ کی بدولت افسانہ کے موضوع، اسلوب، تکنیک میں تنوع پیدا کیا، اور اپنے انسانوں کے لیے ایسے مصنوعات کا انتخاب کیا جن کا تعلق جنتی جاتی دنیا کے بے بس اور مظلوم انسانوں سے تھا۔ دیہی لوگ عرصہ دراز سے لگان، بیگار، سود، موروٹی قرض اور بے دخلی کے شکار تھے۔ رسم و رواج اور عقائد سے انھی عقیدت مندی اُن کی مغلوب الحالمی میں اضافہ کرتی جا رہی تھی۔ چھوٹے چھات کے بھید بھاؤ، نبی اونج نچ، رنگ نسل کی تفریق، اعلیٰ وادی کا امتیاز، استھان کی جڑوں کو مضبوط کر رہی تھیں۔ کم مائیگی اور بالا دستی کے تصور نے زندگیوں کو پیچیدہ، بے کیف اور لوگوں کو عسرت زدہ و تنگ حال کر دیا تھا۔ ریا کاروں نے جادو ٹو نے اور آسیب کا جال پھیلا کر بھولے بھالے لوگوں کو ذہنی طور پر پسمندہ اور تو ہم پرست بنادیا تھا۔ عورت کی حالت اور بھی دگرگوں تھی۔ جہیز کی فتح رسم نے عام آدمی کی زندگی اجیر کر دی تھی۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کے کیوں اس میں اُس عہد کے مزاج اور تغیر کی بھرپور ترجیحی کی۔ ترقی پسند تحریک میں بھی اُردو افسانے میں نئے تجربات فن، اسلوب، موضوع، مواد، ہیئت وغیرہ کے اعتبار سے کیا گیا یہاں اُن کا تذکرہ مناسب نہیں ہے بلکہ جدید دور میں ہی سامنے آئے اور افسانے کو نئے تجربات سے ہمکnar ہونا پڑا۔ جدید دور کے افسانہ نگاروں نے یہ تجربات اپنے مزاج اور بدلتے حالات کو مد نظر رکھ کر بروئے کار لائے ہیں۔ جدید دور میں افسانے کو کن کن تجربوں سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ اس بارے میں ممتاز شیرین اپنے ایک مضمون، ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع، لکھتی ہیں۔

”جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر آیا ہے اس میں بلا کا تنوع، وسعت اور رقت آگئی ہے۔ افسانوی ادب متمول اور آزاد ہو گیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمولینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا، جن کی کوئی متناسب

اور مکمل شکل نہیں ہوتی، وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا، ۲۔

اُردو افسانے میں نئے تجربات کا سلسلہ ترقی پسند تحریک اور اس کی ہم عصر متوازی تحریک ”حلقة ارباب ذوق“ سے منسلک فنکاروں کی تخلیقات میں بھی جاری رہا جنہوں نے مل کر مغربی اثرات کے تحت حیاتِ انسانی کے خارجی و داخلی دونوں پہلوؤں کی ترجمانی کی۔ خارجی اثرات چارلس ڈکنس، میکسیم گورکی، ٹولا، موسپاس، آنٹھے۔ جی۔ ویلز، بالزیک، ٹالسٹائے جیسے فنکاروں کی تخلیقات کے مطالعہ کی دین ہیں۔ جبکہ مارشل ہراوے سٹ، ڈور و تھی، رچرڈ سن، جیمس جوائز اور جینیاولف کی قیادت میں داخلی زندگی کی عکاسی کی گئی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد داخلی نفسیاتی میلان بالخصوص فرانڈ کی تحلیل نفسی اور جنسی نفسیات کا اُردو افسانہ پر گہرا اثر پڑا۔ مغربی اثرات کے باوجود ہر دور میں مشرقی روایات سے مکمل طور پر جڑے رہے اسی لیے ہمارے ادب میں روایت پرستی اور جدت طرازی کا اچھا امترانج ملتا ہے۔

اسی زمانے میں ادب کے کینوں پر کچھ ایسی ہستیاں ابھریں، جنہوں نے اپنے آپ کو کسی تحریک یا ازم سے منسلک نہیں کیا، بلکہ اپنی فنی بصیرت و سعی مطالعہ، عمیق مشاہدہ کثیر الجہات تجربات کے ذریعہ اپنی اور اپنے فن کی شناخت کروائی اور افسانوی ادب کو تخلیقی اظہار کی نئی جہات سے روشناس کرایا۔ یہ ممتاز افسانہ نگار سعادت حسن منشو، قرۃ العین حیدر، اور انتظار حسین ہیں جنہوں نے آزاد ان طور پر ادب میں نت نئے تجربے کیے۔

جدید افسانہ اور افسانہ نگاروں کو یہ شاندار ادبی پس منظر و رشد میں ملا تھا ۱۹۵۱ء کے بعد ہمارے ملک میں سیاسی، تہذیبی و ثقافتی سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیوں سے عام زندگی متأثر ہوئی۔ فرد کی خارجی زندگی ہی انقلاب پذیر نہیں ہوئی بلکہ اب اس کے ذہن، تخلیل اور فکار کا ڈھانچہ بھی نیا تھا۔ گویا ایک نیا ذہنی نظام وجود میں آیا جو روایتوں کی سطح سے اٹھ کر نئے افق دیکھنے اور نئے زمانہ کے ساتھ چلنے کا خواہاں تھا۔ تخلیق کاروں نے اپنے عہد کے تمام انقلاب اور تبدیلیوں کو جدید ڈھنگ سے پیش کر کیکی کوشش کی۔ اس طرح جدید افسانہ معرض وجود میں آیا۔ جس کے واضح خط و خال ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرے۔ یہ افسانہ کا تجرباتی دور تھا جس کا مرکز افسانہ ہیئت اور تکنیک تھا۔

جدید افسانہ میں طرح طرح کے تجربات کئے گئے۔ چاہیے وہ موضوع کے اعتبار سے ہو، اسلوب کے اعتبار، فن و تکنیک، اصول و ضوابط کے اعتبار سے ہو۔ جدید افسانے میں سب سے پہلا تجربہ اگر دیکھا جائے تو مسلمہ اصول و ضوابط قواعد روایات سے اجتناب بلکہ اخراج فہمی کی پرانی روایات سے اجتناب کر کے اپنی ایک نئی روایات قائم کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ پرانے اصول و ضوابط قواعد روایات کو جدید دور میں جب ماننے سے انکار کیا تو اس کو نئے نئے تجربات بروئے کار لانے پڑے۔ چاہیے وہ موضوع، ہیئت، فن و تکنیک، اصول و ضوابط، اسلوب وغیرہ کیوں نہ ہو۔ اس نے افسانوی ادب کو پوری طرح سے تجرباتی بنادیا۔ اسلئے کہا جاتا ہے جدید دور میں اُردو افسانے کے سب سے زیادہ تجربے کئے گئے۔ اس نے اس دور کو اُردو افسانے کا تجرباتی دور سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ جدید دور میں موضوعات میں تنوع پیدا ہوا۔ جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے وہ فرد کی خارجی، سماجی زندگی کے بجائے اس کی باطنی زندگی کا عکاسی بنا۔ افسانہ نگار نے کردار کی سماجی سطح پر ظاہر ہونے والی حرکات و سکنات سے اس کی شخصیت کی شناخت نہیں کروائی بلکہ کردار کی شخصیت سے قاری کو متعارف کروایا۔ جو اس کے ظاہری اعمال کے پس پر دھچکی ہوئی تھی۔ اس نے کردار کے جذبات و احساسات اس کی ذہنی کیفیات اس کے لاشعور میں چھپے

افکار و خیالات کو آشکار کرنے کی کوشش کی۔ جو اس کی شناخت کا ذریعہ ہے کیونکہ جدید افسانہ کے کردار سوچتے زیادہ ہیں اور عمل کم کرتے ہیں وہ بقول پروفیسر محمد حسن ”عمل کے اتنے غازی نہیں ہیں جتنے خیالات کے غازی ہیں“

کردار کے حوالے سے اگر دیکھا جائے جدید افسانہ کا کردار پچھلے دور کے افسانوی کرداروں سے بالکل مختلف تھا۔ اس لیے اسے ’نیا انسان‘ کہا گیا، جس کی باطنی دنیا کی شناخت اور اس کے اظہار کے لیے فنکاروں نے نئی نئی تکنیکوں کا سہارا لیا۔ اور نئے نئے تجربات کو افسانے میں شامل کیا۔ جن میں شعور کی رو، آزاد تلازمهٗ خیال واحد متكلّم کا صیغہ کا استعمال، افسانہ کی سہ بعدی جہت اور اس کا مکالموں، خطوط اور ڈائریوں پر مبنی ہونا شامل ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں شعور کی اور آزاد تلازمهٗ خیال کی تکنیکوں کا استعمال بخوبی کیا ہے۔ جدید افسانہ میں نثر کی منطق سے گریز ملتا ہے۔ اس تجرباتی دور میں پلات کی اہمیت کم ہو گئی تھی۔ افسانے میں قصہ کے تابنے واقعات کے بجائے تجربات و احساسات سے بننے جاتے تھے اور پلات کی تنظیم خارجی سطح پر نہیں داخلی سطح پر کی جاتی تھی جسے صرف محسوس کیا جاتا تھا۔

تجرباتی دور کا افسانہ شاعری سے قریب تر نظر آتا ہے۔ دلی کیفیات و محسوسات کے اظہار کے لیے تخلیقی زبان اور اندازِ بیان استعمال کیا جاتا تھا۔ تہہ داری رمز و اشاریت استعارات و تمثیلات جدید افسانہ کے اہم تجرباتی اجزاء تھے۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر غہٹ ریحانہ اپنی کتاب، اردو افسانہ: فن و تکنیکی مطالعہ، میں رقمطر از ہیں۔

”جدید افسانے میں زبان کے برتنے کا طریقہ کلاسیکی کہانی سے کافی مختلف ہے۔ نثر کی منطق سے جدید افسانہ گریز کرتا ہے۔ اب اس کی زبان و اندازِ بیان شاعرانہ ہوتا ہے۔ جدید کیفیات و لحاظی محسوسات کے اظہار کے لیے جدید افسانے میں تخلیقی زبان اور اندازِ بیان استعمال ہوتا ہے۔ جدید افسانہ شاعری اسے قریب تر ہوتا جا رہا ہے۔ پرانی کہانی کی بہ نسبت جدید افسانے میں زیادہ تہداری ہے۔ رمز و اشاریت، استعارے و تمثیلات اس دور کے افسانوں کے اہم اجزاء تھے۔ افسانے کو شاعری سے قریب تر کرنے میں علامتی اسلوب کا بڑا ہاتھ ہے۔ علامت نگاری کا شاعری سے گہرا تعلق رہا ہے۔ اسی لیے علامت کے استعمال نے افسانے کو بھی شاعرانہ ارتکاز کے سبب تخلیل اور ابہام کی سطح پر کی شاعری سے قریب کر دیا ہے۔ اس میں شاعری کی سی پر اسرایت اور تکرار بھی سما گئی ہے۔ اس کی مثالیں انتظار حسین اور انور سجاد کے یہاں ملتی ہیں۔ انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں غزل کے مزاج کو شامل کیا ہے اور انور سجاد نے، جو خود شاعر اور مصور ہیں، شاعری اور مصوری کے مزاج کو تخلیل کی سطح پر افسانہ سے ملا دیا

ہے۔ سریندر پرکاش نے قدیم تاریخ اور اساطیر کا استعمال کیا ہے۔“^۳

اسانے کو شاعری سے قریب تر کرنے میں عالمتی اسلوب کا بڑا ہاتھ ہے۔ ابداء ہی سے علامت ہمارے افسانہ کے مزاج میں شامل رہی ہے۔ لیکن جدید افسانہ میں یہ مختلف اشکال میں واضح طور پر ظاہر ہوئی۔ یہ نیا عالمتی رجحان پچھلے رجحان سے مختلف تھا۔ افسانہ میں ادبی عالمتیں استعمال ہونے لگیں۔ پیشتر عالمتیں غیر مانوس تھیں کچھ نفیسیات، مذہب، فلسفہ عمرانیات، علم معنی، ریاضی اور سائنس کے مزاج کی مظہر تھیں۔ ریاضی سے متعلق عالم سریندر پرکاش کے افسانہ ”نقب زن“ میں ملتے ہیں اس ضمن میں اکرام باغ کے افسانے بھی قابل ذکر ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں نے پیکری اور استعاراتی اسلوب بھی اپنایا تھا۔

عموماً عالمتی افسانوں کی بنیاد کسی قدیم داستان، مذہبی قصہ، تلبیح، پکوں کی کہانی یا حکایت اور اساطیر پر ہوتی ہے۔ اس دور کے افسانہ میں اساطیری عناصر بھی ملتے ہیں۔ اس کی مثالیں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، جو گندر پال، غیاث احمد گدی اور سریندر پرکاش کے افسانوں میں ملتا ہیں۔ افسانہ کا انحصار کیفیت آفرینی پر ہوتا ہے۔ ایک خاص کیفیت اور تاثر پیدا کرنے میں تجدیدی اسلوب بہت کارگر ثابت ہوتا ہے۔ اس سے تخلیق میں فکری اور اشاراتی عناصر پیدا ہو جاتے ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں نے اس طرف بھی توجہ کی، اردو افسانے کے اس تجدیبی دور کے بارے میں ڈاکٹر صغیر افرائیم اپنی کتاب کے ایک مضمون، افسانے کے بدلتے ہوئے رنگ، میں ڈاکٹر سیدہ جعفر کے الفاظ قلم بند کرتا ہے۔

”نئے تجربات کے سلسلے میں روایات سے گریز زماں و مکان کے تصور سے رو گردانی، کہانی پن سے انحراف اور مروجه ترسیلی انداز سے بے نیازی نے جہاں انسانے کوتازگی، نیا پن اور حدّت کی آب و تاب عطا کی وہیں تجدیدی تمثیلی اور انٹی اسٹوری طرز نے اردو افسانے کو ماضی کی بعض جاندار روایات سے بھی دور کر دیا۔ جن افسانہ نگاروں نے انہیں جدت کی خاطر اپنایا تھا۔ اور علامت کو فارمولے کے طور پر برداشت کی جگہ تمثیلوں سطحی، بے معنی اور کم مایہ ثابت ہوئیں اور قاری کے لیے معمہ اور چیتاں بن کر رکھئیں۔“^۴

ردِ قبول کے اس دور میں خارج سے داخل کی طرف پیش رفت ہوتی ہے تو ایک جانب شعور کی روکی تکنیک، نفسیاتی تصویر وقت اور فلسفہ وجودیت کو فروغ حاصل ہوتا ہے تو دوسری طرف تمثیلی اور داستانی رنگ کے قصوں کے ذریعے یہ صنف اساطیری اور دیو مالائی فضائے ہم آہنگ ہوتی ہے اور ان میں کرداروں کی جگہ تمثیلوں استعاروں اور عالمتوں کا برعکس استعمال ہوتا ہے۔ افسانہ کی اس نئے پیشی تجربہ پر پروفیسر حیدر اختر، الفاظ، کے افسانہ نمبر (۱۹۸۱ء) میں یوں اظہار خیال کرتے ہیں۔

”گذشتہ چند برسوں میں ہمارے ادبی جرائد تجدیدی اور عالمتی کہانیاں کثرت سے شائع کر رہے ہیں بلکہ اب تو افسانوں میں کہانی شاذ ہی ہوتی ہے۔ علامت

اور عالمی اظہار ہی سب کچھ ہونے لگا ہے۔ تجربید اور علامت یا اشارے میں فرق ہے الفاظ اشارہ بھی ہوتے ہیں، علامت بھی، امر بھی اور استعارہ بھی۔ ادب مجرد تصورات کو بھی مرئی پیکروں میں ڈھانے کافی ہے۔ ادب میں افسانہ اپنے لغوی معنی کے لحاظ سے بھی کسی حقیقی یا فرضی واقع کا بیان ہے۔ یہ واقعہ تاریخی بھی ہو سکتا ہے۔ زمانی بھی نفسیاتی واردات بھی تاثر کا زائیدہ بھی لیکن کہانی میں واقعہ کو بہر حال اہمیت حاصل ہوتی ہے کہ کہانی واقعے کا بیان ہے۔ اسی لیے کہانی کا اسلوب بیانیہ رہا ہے،“ (ص ۲۱)

اُردو افسانے کا اس تجرباتی دور میں بہت سے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں کچھ تجربات جدید اُردو افسانے میں خاص مقبول ہوئے اور کچھ تجربات نے صفت افسانہ کو ہی مسخ کیا۔ بہر حال یہ تجربات کا دور تھا۔ نئے نئے تجربات سے جدید افسانہ نے کئی سنجیدہ مسائل بھی پیدا کئے۔ اس بارے میں ڈاکٹر گھہٹ ریحانہ خان ایک مضمون ”ہم صر افسانہ میں فن اور تئنیک کے تجربات میں لکھتی ہیں۔“ کہ جدید افسانہ نے کئی سنجیدہ مسائل بھی پیدا کئے۔ بالخصوص عالمی، پیکری، استعاراتی اور تجربیدی ذریعہ اظہار نے تخلیق کاروں میں کئی غلط فہمیاں پیدا کر دیں۔ وہ پیکر، استعاراتی عالمی اسالیب میں تفریق نہ کر سکے۔ نہ ہی علامت نگاری اور تجربیدیت کے صحیح مفہوم کو سمجھ پائے۔ ان اسالیب کے فن احکامات کو سمجھنے کے بغیر محض تقلید کے شوق میں انہوں نے ان نئے اسالیب کو اپنالیا۔ اس لیے وہ انہیں صحیح طور پر برداشت نہ سکے۔ ۵

”تجرباتی افسانہ نگاروں نے افسانے کے بنیادی عصر کہانی پن سے انحراف کیا جس کے نتیجے میں ”امینی اسٹوری“ کا قیام عمل میں آیا۔ خصوصاً ۱۹۶۰ء کے بعد اُردو میں زیادہ تر ایسی کہانیاں لکھی گئیں جن میں کہانی پن کا فقدان یا ان کا عدم وجود نظر آتا ہے جیسے کہ سریندر پرکاش کا افسانہ ”ملقارمس“، برف کا مکالمہ براج میں را کا افسانہ ”مقتل، ایک مہمل کی کہانی“، انور سجاد کا افسانہ ”بچھو، غار، نقش، دوب ہوا اور الینجا“، اقبال مجید کا افسانہ ”ایک حلفیہ بیان“، رشید احمد کا افسانہ ”گملے میں اُگا ہوا شہر“، وغیرہ کہانی پن کے روایتی انداز کا فقدان ہے۔ اس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ جدید افسانہ نگاروں نے واقعات کے بجائے خیالات کی ترجمانی کا تجربہ کیا۔ ذہن کے پوشیدہ گوشوں، لاشمور اور تحت الشعور کی ترجمانی کی طرف قدم بڑھایا۔ جس میں افسانے کا پلاٹ سے محروم ہونا لازمی تھا۔ کیونکہ خارجی دنیا میں وقت کی نوعیت تاریخی ہوتی ہے جب کہ داخل میں وقت کا تاریخی تصور برقرار نہیں رہ پاتا اور ماضی،

حال، مستقبل تینوں زمانے آپس میں ضم ہو جاتے ہیں اس قسم کے افسانوں میں ”شعرکی رو“ کا سہارالیا گیا۔ مثلاً محمد حسن عسکری کے افسانے ”حرام جادی“ اور انور سجاد کے افسانے ”سڈریلا“ میں زمانے شکست و ریخت کی وجہ سے پلاٹ غائب ہو گیا ہے۔

پلاٹ کے بعد کردار کا جائزہ لیتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ پلاٹ ہی کی طرح افسانے کی تعمیر میں کردار مضبوط ترین ستون کا رول ادا کرتے ہیں کیونکہ افسانے میں جو واقعات پیش آتے ہیں وہ خلا میں واقع نہیں ہوتے بلکہ ان کا تعلق ہر صورت میں کردار ہی سے ہوتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں نے خارجی کردار نگاری کے انداز کو سطحی قرار دے کر دل کے طور پر کرداروں کا داخلی خاکہ تیار کرنے کا تجربہ کیا۔ جہاں انسان کی نفسیاتی کیفیت کا مطالعہ کیا گیا اور حقیقت سامنے آئی کہ ظاہری طور پر نظر آنے والی چیزیں قبل اتنا نہیں ہوتیں بلکہ اصل حقیقت تو انسان کے باطن میں جیتا ہے۔ لہذا افسانے میں کردار کے خیالات و تاثرات کو بھی اہمیت حاصل ہوئی۔ جس کے نتیجے میں افسانہ نگار کی کردار سے وابستگی بڑھی اور کردار کی ذات میں داخل ہو کر اس کے باطن کو کھنگھا لئے اور اندر وہ کیفیت کو منعکس کرنے کا روایہ عام ہوا۔ کردار نگاری کیا سے داخلی طریقہ کار کے تحت افسانے تخلیق کئے گئے ان میں کرداروں کے خارجی نقش و نگار واضح نہیں ہوتے، نہ ہی ان کے چال ڈھال رنگ روپ کا پتہ چلتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس طریقہ کار کے ذریعے کردار کے خیالات و تاثرات سے واقف ہونے کی وجہ سے قاری کردار کو زیادہ بہتر طریقے سے سمجھنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

اُردو افسانے میں کردار نگاری کے حوالے سے ایک تجربہ اس وقت سامنے آیا جب افسانے میں خالص کردار نگاری کی اہمیت کم ہو گی اور واحد متكلم کے صیغہ میں کہانی بیان کرنے کا دور شروع ہوا چنانچہ افسانے میں میں ”میں“، ”یا“، ”وہ“ کو مرکزی کردار کی حیثیت حاصل ہو گی۔ جس کے نتیجے میں کرداروں کی ظاہری شکل و صورت افسانے سے ختم ہو گی۔ اس تجربے کا مقصد بھی داخلی کیفیت اور اندر وہی احساسات کا بخوبی اظہار رہا ہے۔

جدید افسانے میں کردار کے حوالے سے ایک تبدیلی یہ بھی ہوئی کہ جیتی جاتی شکل میں نظر آنے والے کرداروں کی جگہ پر چھائیاں نظر آنے لگیں۔ سائنسی ترقی کے دور میں جب ذات کا تصور دھندا پڑنے لگا اور انسان اپنی پہچان کھونے لگا تو افسانوں سے جسم بھی غائب ہونے لگے۔ کردار نگاری کے اس طریقہ کار سے متعلق پروفیسر طارق چھتاری نے لکھا ہے:

”کردار جسم اور پر چھائیں دونوں پر جدید اُردو افسانے میں توجہ دی گئی مگر ہوا یوں کہ ۱۹۶۰ء کے بعد یہ رجحان عام ہوا وہ پھر اس میں شدت آگئی کہ اب افسانوں سے جسم غائب ہو گئے اور محض پر چھائیاں ہی باقی رہ گئیں۔ لہذا کرداروں نے اپنا وجود کھو دیا اور چند ہیوں لے ہی نظر آنے لگے۔“ ۶

رواہی افسانے کے برکس جدیدیت کے زیر اثر اُردو افسانہ اسالیب کی تبدیلیوں سے بھی دو چار ہوا۔ افسانہ نگاروں نے بدلتے ہوئے

حالات و تصورات کے تحت مردوجہ روایتی اسلوب سے ہٹ کر جدا گانہ روشن اختیار کی اور اسلوب کے حوالے سے متعدد تجربات کئے گئے۔ افسانہ نگاری کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو حقیقت سامنے آتی ہے کہ ابتدائی زمانے میں سادہ بیانیہ انداز میں افسانے لکھنے کا رواج عام رہا ہے جس میں داستانوی، اصلاحی اور رومانی رنگ نمایاں ہے۔ سادہ بیانیہ اسلوب میں لکھنے کا مقصد قاری میں دلچسپی پیدا کرنا، ابتداء انجام اس دلچسپی کو برقرار رکھنا نیز اپنے تاثرات کو قاری پر مرتب کرنا بھی رہا ہے۔ پریم چند اور سجاد یلدزم کے ہاتھوں جب حقیقت نگاری اور رومان پرستی کی روایت قائم ہوئی تو اسلوب میں بھی حقیقت اور رومان کی صورتیں نمایاں ہوئیں اور جب ترقی پسند تحریک کے دور میں مقصدی ادب پر زور دیا جانے لگا تو عوام تک اپنی آواز پہچانے کے لئے نفع، بناؤٹ، پچیدگی اور ابہام سے عاری براہ راست وضاحتی بیانیہ اسلوب کا قیام عمل میں آیا جس میں زندگی کی رعنائیوں اور نگنیوں سے قطع نظر زندگی کی کھرد ری صورت اور اس کے مسائل کو پیش کیا جانے لگا۔ ترقی پسند عہد کے اس مقبول ترین اسلوب کو جدید دور میں گھسا پڑا، فرسودہ اور پرانا کہا جانے لگا اور یہ دعویٰ کیا گیا کہ اب اس اسلوب میں کوئی بھی نئی بات کہنے یا جدید دور کے پیچیدہ مسائل کو پیش کرنے کی گنجائش نہیں رہ گئی ہے۔ لہذا افسانہ نگاری کے اس روایتی بیانیہ اسلوب کو جدید دور میں خیر با کہہ دیا گیا اور اس کی جگہ جو اسلوب راجح ہوا اس کی خصوصیت بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر شفیق الجنم نے لکھا ہے:

”جدید افسانہ نگاروں نے روایتی بیانیہ اسلوب کی بجائے ملامتی واستعاراتی انداز

اختیار کیا۔ عدم تکمیلیت، ابہام، اشاریت، رمز و اعما، تحریدیت اور شعریت اس اسلوب کی نمایاں خوبیاں بن کر ابھریں تحریر کے ٹھوس پن کی بجائے سیال کیفیت زیادہ اہم ہو گئی، اسلوب میں دائرے، لکیریں، قوسیں اور نقطے نمودار ہونے لگے، جملوں کو توڑنا، فقروں کو ناکمل چھوڑنا اور وقفہ، سکته اور خط کا استعمال عام ہوا اور لفظوں کو ادنا بدلا، شاعر انہ تلازے میں بانا، تمثیل و پیکر تراشی اور تشبیہات و استعارات لانا ضروری پایا۔“ ۷

جدید دور میں تخلیقی تجربات کے حوالے سے جب افسانے میں اسلوبیاتی تجربے کئے جانے لگے تو داستانی اسلوب کو بھی اظہار کا وسیلہ بنایا گیا۔ چنانچہ ابتدائی زمانے میں افسانہ نگاروں نے داستانی اسلوب کو محض داستانوں سے قربت کی وجہ سے لاشعوری طور پر اپنایا تھا۔ جدید افسانہ نگاروں نے شعوری طور پر اسلوب میں تجربے کے حوالے سے اس اسلوب کو اپنایا۔ جدید دور کا داستانی اسلوب روایت پسند داستانی اسلوب سے قدرے مختلف ہے۔ اس میں روایت اور جدت کا خوبصورت امترانج موجود ہے جدید افسانے میں داستانوی اسلوب کو اختیار کرنے والوں میں انتظار حسین کو پیش رو کا درجہ حاصل ہے۔

تجرباتی دور میں اردو افسانے میں تکنیک کے اعتبار سے بھی بہت سارے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے روایتی افسانوں میں تکنیک کو برتنے کا ایک مخصوص انداز رہا ہے۔ ان افسانوں کی تکنیک میں افسانے کے تشکیلی عناصر کے تمام جزو برتنے کا انداز متعین تھا یہ کہ ابتدائی زمانے کے افسانوں کی تکنیک میں داستانی انداز نمایاں تھا اور اس مناسبت سے افسانہ نگار فوق الغطرت خصوصیت کے حامل کردار

اور پر شکوہ داستانوی اسلوب اختیار کرتے تھے۔ پریم چند نے حقیقت نگاری کی روایت قائم کی تو افسانے کی تکنیک میں تبدیلی واضح ہوئی۔ مزید یہ کہ پلاٹ، کردار، بعد فضا کی پابندی افسانوی تکنیک استعمال کی جانے لگی۔ خصوصاً روایتی بیانیہ تکنیک کو غیر معمولی فروغ ملا۔

اردو افسانے میں تکنیکی تجربات کا آغاز بھی مغربی ادب کے زیر اثر ہوا۔ اس کے ابتدائی نقوش مجموعہ ”انگارے“ کے افسانوں میں واضح ہوئے جس کے مرتب سجاد ظہیر تھے۔ یہ مجموعہ اصلاً ایک روایت شکن باغیانہ عمل تھا جس نے فرد کا داخلی تجزیہ شعور کی رو، آزاد تلازمه، خیال اور داخلی خود کلامی کی تکنیک استعمال کر کے کیا، یہ مجموعہ موضوع، اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے جدید تکنیکی تجربے کا نقطہ آغاز ثابت ہوا۔ جدید دور کے تجرباتی افسانہ نگاروں نے افسانے کے فن میں جو تجربے کئے۔ اس سے افسانے کی روایتی تکنیک کا تصور زائل ہو گیا۔ الہام واد اور اسلوب کی مناسبت سے تکنیک کے بھی تجربے کئے گئے اور رجحانات کی تبدیلی کے اعتبار سے پلاٹ کی تعبیر کردار کی پیش کش، شعور کی رو آزاد تلازمه، خیال، داخلی خود کلامی وغیرہ تکنیک کے تجربے سامنے آئے۔ تجرباتی افسانہ نگاروں نے پلاٹ کی تعبیر کے تجربے کئے۔ چونکہ انہوں نے داخلی زندگی کی سیال کیفیات سے اپنے افسانہ کا مواد فراہم کیا، جو بظاہر بے ربط اور زماں و مکاں کی بندشوں سے آزاد ہوتے ہیں۔ جس کو نظم و ضبط کے ساتھ منطقی پلاٹ کی روایتیں تکنیک میں بیان کرنا قطعی ناممکن ہوتا ہے چنانچہ یہ تجرباتی افسانہ نگاروں نے موضوع کے تقاضے کو پورا کرنے کے لیے اسے پلاٹ کی روایتی بندش سے آزاد کر دیا۔ اس طرح افسانے میں Anit Plot کی تکنیک کا قیام عمل میں آیا۔ روایتی بیانیہ کی تکنیک سے انحراف کر کے تجرباتی دور کے افسانہ پلاٹ، کردار اور افسانے کی بنیادی خصوصیت کہانی پن سے عاری ہوتے ہیں۔ مزید اس میں ارتقاء کی صورت نظر نہیں آتی۔

تجرباتی دور کے افسانہ نگاروں نے افسانے کی ہمیت، اسلوب اور تکنیک کے جو مختلف تجربے کئے ایسی صورت حال میں افسانوی زبان کا متاثر ہونا مزید اس میں تغیر اور تبدیلی کا درآنا لازمی تھا۔ اس دور کے افسانہ نگاروں نے اپنے یچیدہ قسم کے تجربوں کو انجام دینے کے لیے حقیقت پسند افسانہ نگاروں کے برخلاف زیادہ تخلیقی زبان کا استعمال کیا۔ تجرباتی افسانہ ما قبل دور کے افسانوی زبان کے روایتی منطق سے انحراف کر کے شاعرانہ انداز اختیار کر لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے افسانے کی زبان نثر سے دور اور شاعری کے قریب معلوم ہوتی ہے۔ مرازا حامد بیگ نے اس ضمن میں لکھا ہے:

”آج افسانے کی نشر میں نظم کے چیخ خیط امتیاز نہیں کھینچا جا سکتا اس لئے کہ یہ نشر کے منصب کو گھٹاتا ہے۔ نظم تصوریت آہنگ اور ترجم کے راستوں ایک ہو رہی ہیں۔“

۸

تجرباتی دور میں اردو افسانے کی زبان کے بارے میں سلیم شہزاد لکھتے ہیں کہ:

”غیر روایتی زبان میں شعور کی روکا اظہار، منتشر خیالی کے لفظی پیکر اور علامتی ابہام نے نشری اسلوب کی رو سے بھی ملایا اور آزاد یا نثری نظم کی طرح چھوٹی بڑی سطروں میں افسانہ لکھا جانے لگا۔ بلکہ متعدد افسانوں سے تو یہ تاثر عیاں ہے کہ

افسانہ نگار نے شعوری طور پر افسانے کو نظم بنانے کی کوشش کی ہے۔ پھر چند لکھنے والوں کے خالص شعری تشبیہی اسلوب برتنے سے ایسا معلوم ہونے لگا کہ افسانہ واقعی شاعری بنتا جا رہا ہے۔ ۹

مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو افسانے کا تجرباتی دور افسانے کے موضوع، ہیئت، فن، تکنیک، اسلوب اور زبان کی سطح پر جو نت نئے تجربے کیے انہوں نے اردو افسانوی ادب میں وسعت، عمق، تہہ داری اور تنوع پیدا کیا۔ موضوع، پلاٹ اور کرداروں میں نئے نئے تجربات سے اردو افسانے کا یہ دور جدید دور سے تعبیر کیا جانے لگا۔ موضوع، پلاٹ اور کردار کے علاوہ احساس و تجھیل کو بھی افسانہ میں بنیادی حیثیت دی۔ افسانوی ادب کو فن و جمالیاتی اقدار سے سرافراز کیا۔ اسے فکر کی گہرائی، نفسیاتی اور فلسفیانہ جہات سے روشناس کرایا۔ ساتھ ہی اسے تحقیقی نجح عطا کی۔ افسانے کے پورے منظر نامے کا اگر سرسری جائزہ لیا جائے تو یہ دور پورے افسانے کا تجرباتی دور کہلاتا ہے اور اردو افسانے میں یہ دور ہمیشہ درخشاں اور تابناک نظر آئے گا۔

حوالہ جات:

- ۱۔ پروفیسر خورشید احمد، جدید اردو افسانہ ”ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ“، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۷۴۹۹ء، ص ۱۱
- ۲۔ صبا اکرم، جدید افسانہ چند صورتیں، این پبلیکیشنز، کراچی، ۲۰۰۱ء، ص ۱۳
- ۳۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ، ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع، مشمولہ، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۶ء، ص ۲۵
- ۴۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان، اردو افسانہ فنی تکنیکی مطالعہ، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۳۲-۲۳۵
- ۵۔ ڈاکٹر صیغرا فراتیم، اردو فکشن تقدیم و تجزیہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۳ء، ص ۲۲۸
- ۶۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، عاکف بک ڈپو، دہلی، ۱۹۸۸ء، ص ۳۸
- ۷۔ پروفیسر طارق چختاری، جدید اردو افسانے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۲ء، ص ۷۸
- ۸۔ ڈاکٹر شفیق انجمن، اردو افسانہ، (بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے ناظر میں)، پورپ اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء
- ۹۔ مرزا حامد بیگ، افسانے کا منظر نامہ، مکتبہ عالیہ، لاہور، ص ۱۳۶
- ۱۰۔ سمیم شہزاد ”قصہ جدید افسانے کا منظر“، منظر نما پبلیشورز، مالیگاؤں، ۱۹۸۹ء، ص ۶۰-۶۱



نعت گوئی کی روایت اور سید نصیر الدین نصیر کی نعتیہ شاعری

محمد زبیر

ریسرچ اسکالر شعبۂ اردو، یونیورسٹی آف حیدر آباد

9469864219, 6005137633

zabairkhatana@gmail.com

نعت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی مدح ثنا یا تعریف و توصیف کے ہیں۔ اصطلاح میں نعت سے مراد وہ منظوم بیان ہوتا ہے جس میں شاعر (نعت خواں) اللہ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی بارگاہ میں اپنی عقیدت و محبت کا اظہار کرتا ہے۔ رسالت آب صلی اللہ علیہ وسلم سے عقیدت و محبت ہر مؤمن کا خاصہ ہے۔ خود اللہ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کے ارشاد کا مفہوم ہے کہ تم میں سے اس وقت تک کوئی شخص مؤمن نہیں ہو سکتا جب تک اپنے ماں باپ سے بڑھ کر مجھ سے محبت نہ کرے۔ اس سے یہ پتا چلا کہ مؤمن ہونے کی شرائط میں سے ایک شرط یہ بھی ہے کہ اس کے دل میں اللہ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی محبت جا گزیں ہو۔ رسول کی محبت اور عقیدت کے سوا ایمان کی تکمیل ہی نہیں ہوتی۔ چنانچہ سید نصیر الدین نصیر اپنے نعتیہ مجموعے کے پیش گفتار میں رقطراز ہیں۔

”آپ صلی اللہ علیہ وسلم کی محبت ہر مسلمان کے ایمان کا حصہ ہے۔ گلمہ طیب ہی کو لے لجیے۔

جب تک اقرارِ توحید کے ساتھ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی رسالت کا اقرار و اعلان

نہ کیا جائے، ایمان کی تکمیل نہیں ہوتی“ اے

(پیش گفتار، دیں ہمہ اوست، از پیر نصیر الدین نصیر۔)

شاعری کی دوسری اصناف کی طرح نعت کا آغاز بھی سب سے پہلے عربی زبان میں ہوا۔ قرآن عظیم میں رب کائنات نے آقا کریم صلی اللہ علیہ وسلم کو جن الفاظ میں یاد کیا وہ نعت ہی کے زمرے میں آتے ہیں۔ عربی میں سب سے پہلے نعت میمون بن قیس نے لکھی۔ ابوطالب، حضرت خدیجہ الکبریٰ، اور حضرت عائشہؓ وغیرہ سے بھی نعتیہ اشعار منسوب ہیں تاہم حسان بن ثابت حضرت کعب بن زہیر وغیرہ نے باقاعدہ نعت گوئی کی۔ حضرت حسان بن ثابت کو شاعر رسول کا مرتبہ عطا ہوا تھا۔ فارسی میں نعت گوئی کی شروعات عربی زبان کے زیر اثر ہوئی چنانچہ شرف الدین شیخ سعدی شیرازی، ابو القاسم فردوسی، خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی، مولانا جلال الدین رومی، مولانا نور الدین عبد الرحمن جامی، اور یمین الدولہ عرف امیر خسرو وغیرہ نے فارسی زبان میں رسالت آب صلی اللہ علیہ وسلم کی محبت میں گلہائے عقیدت پیش کیے۔ مولانا جامیؒ کے چند فارسی نعتیہ اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

یا رسول ہاشمی قربان نامت جانِ من
جانِ من جانانِ من بِ جملہ فرزندانِ من

خاک راہ رہ رواں راہ عشقت یا رسول
سرمه من، دیده من چشم من چشمانی من
چشم دارد جائی مسکین کے فرمائی قبول
گریبی من نالہ من آہ من فغان من
اسی طرح حضرت امیر خسرو کی فارسی نعت کے چند اشعار دیکھیں۔

نمی دامن چہ منزل بود شب جائی کہ من بودم
بہ ہر سو رقصِ بسل بود شب جائی کہ من بودم
خدا خود میر مجلس بود اندر لامکاں خسرو
محمد شمعِ محفل بود شب جائی کہ من بودم

ہندوستان میں عربی اور فارسی کی آمد کے ساتھ جب اردو زبان کی صورت میں نکھار آنا شروع ہوا اور اردو زبان میں شاعری کی جانے لگی تو اس وقت شاعری کی دوسری اصناف غزل، مشنوی، قصیدہ، مرثیہ اور رباعی وغیرہ کے ساتھ ساتھ محبان رسول صلی اللہ علیہ وسلم نعت گوئی کی طرف بھی راغب ہوئے۔ اس طرح عربی فارسی کے زیر اثر اردو میں بھی نعت گوئی کا سلسلہ شروع ہوا۔ چنانچہ عہد بہ عہد عربی فارسی اور اردو میں شرعاً نے جس طرح اس صنف سے اپنے شغف کا اظہار کیا ہے اس کی مثال دنیا کی کسی دوسری زبان و ادب میں نہیں ملتی۔

اردو زبان میں نعتیہ شاعری کا ذخیرہ و افر مقدار میں دستیاب ہے بلکہ کیت کے اعتبار سے اردو کے نعتیہ سرماۓ کو فارسی پر برتری حاصل ہے۔ اردو میں نعت گوئی کی روایت مستند حوالوں سے مشنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ کے نعتیہ اشعار سے قائم ہوتی ہے جب کہ بعض لوگ اس روایت کو خواجہ بندہ نواز گیسو دراز سے قائم کرتے ہیں۔ حکیم و سیم احمد اعظمی اردو میں نعتیہ شاعری کے متعلق یوں رقمطراز ہیں۔

”اردو میں اس صنفِ سخن کی روایت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (وفات 1422ء)
(سے قائم کی جاتی ہے لیکن تحقیق فخر الدین نظامی (وفات بعد 1435ء) کی مشنوی
”کدم راؤ پدم راؤ“ کے نعتیہ اشعار کو اردو نعتیہ شاعری کا پہلا مستند حوالہ بتاتی ہے۔
اسی کے ساتھ اردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر سلطان محمد قلبی قطب شاہ معائی
(وفات 1612ء) کو اردو میں نعت کی مستقل حیثیت کو متعین کرنے والا پہلا نعت
گو قرار دیتی ہے اور ولیٰ دکنی (وفات 1730ء) کو اس عظیم روایت کو دانشوری اور
صحت مند اسلامی تعلیمات کے ساتھ آگے بڑھانے والا تصور کرتی ہے۔

مرزا محمد رفع سودا (وفات 1780ء) کے نعتیہ اشعار کو شمالی ہند میں اس صنفِ سخن کا روشن اور معتر ابتدائیہ کہا جا سکتا ہے، ۲۔
(حکیم و سیم احمد اعظمی، جاذب لکھنؤی کی نعتیہ شاعری، سہ ماہی تخلیق و تحقیق، شمارہ

(اکتوبر تا دسمبر 2017ء، ص 36)

گویا آگے چل کر ایسے شعراء نے جنم لیا جن میں کچھ نے نعت اور منقبت کوہی اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا۔ مسلم شعراء کے ساتھ ساتھ غیر مسلم شعراء کی بھی نعت گوئی میں اہم اور واقع خدمات ہیں۔ مسلم اور غیر مسلم شعراء کی نعتیہ شاعری کی ایک طویل فہرست ہے اور متعدد نعتیہ اور منقبتی شاعری کے مجموعے منصہ شہود پر آچکے ہیں۔

نعت گو شعراء کے سلسلے میں ایک اہم نام سید نصیر الدین نصیر کا بھی ہے۔ سید نصیر الدین نام اور نصیر خلاص کرتے تھے۔ آپ کے والد کا نام پیر سید غلام معین الدین اور دادا کا نام پیر سید غلام محی الدین تھا۔ آپ کے پردادا پیر سید مہر علی شاہ گیلانی کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ وہ بڑے روحانی اور پہنچ ہوئے بزرگ تھے اور اپنی تمام زندگی دین کی خاطر صرف کرداری۔ وہ روحانی شخصیت ہونے کے ساتھ ساتھ جید عالم اور پنجابی زبان کے ایک بڑے شاعر بھی تھے۔ ان کی پنجابی نعتوں کو قبول خاص و عام کا شرف ملا۔ ان کی پنجابی نعت کے چند اشعار ملاحظہ کریں۔

اج سک متروں دی ودھیری اے
کیوں دڑی اداں گھنیری اے
لوں لوں وچ شوق چنیری اے
اج نیناں لائیاں کیوں جھڑیاں
کتھے مہر علی کتھے تیری شا
گستاخ اکھیں کتھے جا اڑیاں

سید نصیر الدین نصیر ایک جید عالم دین اور بڑے شاعر تھے۔ ان کی ولادت ۱۳ نومبر ۱۹۲۹ء بہ طابق ۲۲ محرم الحرام ۱۳۶۹ھ کو گولڑہ شریف اسلام آباد پاکستان میں ہوئی۔ ان کا تعلق ایک علمی گھرانے سے تھا۔ وہ بیک وقت شاعر، ادیب، محقق، خطیب، عالم اور صوفی باصفا تھے۔ اردو، فارسی، عربی، پنجابی، ہندی اور سرائیکی زبانوں پر یکساں دسترس رکھتے تھے۔ ان تمام زبانوں میں انہوں نے اشعار کہے۔ انہیں شاعر ہفت زبان کے لقب سے بھی جانا جاتا ہے۔

حضرت پیر سید نصیر الدین نصیر کا شجرہ نسب حضرت علیؓ سے ملتا ہے۔ وہ امام علیؓ اہن طالبؓ کی چالیسویں پشت ہیں۔ ایک اسلامی اسکال ہونے کے ناطے وہ اسلام کو سمجھنے سمجھانے اور دینی مسائل پر غور فکر کرنے میں دلچسپی رکھتے تھے۔ انہوں نے اپنی زندگی میں ۳۵ سے زائد کتابیں لکھیں۔ ان کی غزلیہ شاعری کے تین مجموعے شائع ہوئے جن کے نام ”دستِ نظر“، ”پیانِ شب“ اور ”عرشِ ناز“ ہیں۔ ان کی رباعیات کے دو مجموعے ”رنگِ نظام“ اور ”آغوشِ حریت“ کے نام سے شائع ہوئے۔ مناقب کا ایک مجموعہ ”فیضِ نسبت“ کے نام سے منظہر عام پر آیا۔ ”متاعِ زیست“ کے نام سے ایک مجموعہ شائع ہوا جس میں متفرق کلام موجود ہے۔ حضرت مولانا احمد رضا خان بریلویؒ کے کلام پر لکھی گئی تصمیمات پر مشتمل ایک مجموعہ ”تصمیمات“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ پیر سید نصیر الدین نصیر کا نعتیہ شاعری پر مشتمل مجموعہ ”دیں ہمہ اوست“ کے نام سے دوسری مرتبہ 2002ء میں منظر عام پر آیا۔ اس نعتیہ مجموعے میں فارسی، اردو، عربی اور پنجابی زبان میں نعتیں

شامل ہیں۔

نعت کا محور اور مرکز چونکہ آداؤ نامدار رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات اقدس ہوتی ہے اس لیے نعت کا شاعر محظوظ خدا صلی اللہ علیہ وسلم کی آمد، آپ کی زندگی کے حالات و واقعات، صداقت و امانت اور محیرات جیسے موضوعات کو اس میں پیش کرنے کی سعادت حاصل کرتا ہے۔ سید نصیر الدین نصیر نے ایسے ہی جملہ موضوعات کو اپنی نعتیہ شاعری میں بیان کیا ہے۔ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی تشریف آوری سے پہلے جہالت کا اندر ہمراہ چھایا ہوا تھا۔ ہر طرف ظلم واستبداد کا دور دورہ تھا۔ حتیٰ کہ لوگ ذاتِ باری تعالیٰ کی وحدانیت سے بھی نا آشنا تھے۔ یا آپ صلی اللہ علیہ وسلم کے وجود ہی کا اعجاز تھا کہ انسان نے وحده لا شریک کو پہچانا۔ کفر اور شرک نے دم توڑ دیا۔ حق اور باطل میں پہچان کی جانے لگی۔ غریبوں اور ناداروں کی ہمدردی کی جانے لگی۔ ان تمام باتوں کو سید نصیر الدین نصیر نے اپنی نعمتوں میں بیان کیا ہے۔ ان کی نعت کے چند شعر دیکھیں۔

نور سرکار نے ظلمت کا بھرم توڑ دیا
کفر کافور ہوا شرک نے دم توڑ دیا
نہ رہا کفر کا پندار نہ غرہ نہ غرور
ایک ہی ضرب میں سب جاہ حشم توڑ دیا ۲
(دیں ہمہ اوست، از نصیر الدین نصیر، ص 87)

یہ دو اشعار بھی دیکھیں۔

تیرے کرم نے فقیروں کی جھولیاں بھر دیں
تیری نظر نے گداوں کو شہریار کیا
تیرے وجود کا اعجاز ہے کہ انسان نے
صفات و ذاتِ الہی کا اعتبار کیا ۵
(دیں ہمہ اوست، از نصیر الدین نصیر، ص 73)

نعت لکھنے کے لیے کسی خاص اصول اور ضابطہ کی پابندی نہیں کی جاتی جس کی وجہ سے نعت گو شعرا کے سامنے کوئی تحدید نہیں ہوتی۔ اصول اور ضوابط کی عدم موجودگی شاعروں کے لیے قدر آسانیاں تو پیدا کرتی ہے تا ہم نعت کا موضوع چوں کہ حمد سے قریب تر ہوتا ہے اس لیے اس میں کچھ ایسی باریکیاں ہوتی ہیں جن سے گزرنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ اس میں وہی شاعر کا میاہ ہو سکتا ہے جو شریعت، طریقت، ایمان، عقیدے اور ععبد اور معبد کی حدود سے کما حقة واقفیت رکھتا ہو۔ نعت اور حمد کی مماثلت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پروفیسر واحد نظیر قمطراز ہیں۔

”نعت کے موضوع کی یہی وسعت اور حمد یہ موضوع سے قربت نعت گو شعرا کے لیے
آسانیاں بھی فراہم کرتی ہے اور انہیں کڑی دشواریوں سے بھی رو برو کرتی ہے
آسانیاں اس طرح کہ موضوع کی گونا گونی شاعر کو احساس بے مانگی کا شکار نہیں

ہونے دیتی اور دشوار یا اس طرح کہ حمد یہ موضوع سے اس کی قربت شاعر کو سراپا محتاط رہنے پر قانع رکھتی ہے۔ یہ وہ نازک مرحلہ ہے جہاں زبان و بیان کے شہسواروں کی رفتارِ قلم جاتی ہے۔ یہ مرحلہ ایسے پلصراط کی مانند ہے کہ ذرا سا غلو قابِ قوسین اولادی کی حدود کو توڑ کر الوہیت کے دائرے میں ڈال سکتا ہے اور ذرا سی تنقیص دنیا و آخرت کے تباہ و بر باد ہونے کی وجہ بن سکتی ہے۔“

(فن نعت گوئی، از پروفیسر واحد نظیر مشمولہ دبستان نعت، مدیر ڈاکٹر سراج احمد قادری، ص 32)

پیر سید نصیر الدین نصیر چوہن کے ایک جید عالم تھے اس لیے ان کی نعمتوں میں ان باریکیوں کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ ان کے کلام میں رسالت آب صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف و توصیف ایمان و ایقان اور عقیدے کو مدنظر رکھتے ہوئے کی گئی ہے۔ ان کی نعمتوں میں افراط و تغیریں نہیں پائی جاتی اور نہ ہی ان کی نعمتیں کسی موحد کو امتحان میں ڈالتی ہیں۔ ان کی نعمتوں میں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف کے ساتھ ساتھ قاری کو خدا بزرگ و برتر کے احکامات سے بھی واقف ہونے کا موقع ہاتھ آتا ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

روز ازل حق نے جاری یہ فرمان کیا
ان کو بنا کر شاہ رسول اد و جگ کا سلطان کیا
بیحی کے ہم میں رسول اپنادین کے نقطے سمجھائے
پردے پردے میں امت کی بخشش کا سامان کیا

۳

(دیں ہمہ اوست، از نصیر الدین نصیر، ص 64)

درج بال اشعار میں جہاں نبی صلی اللہ علیہ وسلم کی توصیف بیان ہوئی ہے وہاں خالق و مخلوق اور عابد و معبد کی حدیں بھی بالکل واضح رکھتی ہیں۔ نعمتیہ شاعری میں پیر سید نصیر الدین نصیر نے زبان و بیان کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ ان کے کلام میں جہاں آسان اور عام فہم زبان کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے وہیں ان کے ہاں پر شکوہ اور فارسی و عربی آمیز الفاظ کی بھرمار بھی ملتی ہے۔ ”شاعری کام ہے آتشِ مرصع ساز کا“ کے مصدقہ وہ شاعری میں الفاظ اور زبان و بیان کے صحیح استعمال میں یہ طولی رکھتے ہیں۔ کلام میں سلاست کی مثال دیکھیے۔

زندگی جب تھی یہ جینے کا قرینہ ہوتا
رخ سوئے کعبہ تو دل سوئے مدینہ ہوتا
یوں مدینے میں شب و روزگرتے اپنے
دن صدی ہوتا ہر اک لمحہ مہینہ ہوتا
یہی خواش تھی یہی اپنی تمنا تھی نصیر

میرا سر اور در شاہ مدینہ ہوتا ہے

(دیں ہمہ اوست، انصیر الدین نصیر، ص 96)

پیر نصیر الدین کی نعمتوں میں بڑی تاثیر اور کسک ہوتی ہے۔ ان میں عشق و عرفان کے جلووں کے ساتھ ساتھ تلبیحی رمز و اشارے پائے جاتے ہیں۔ آقا کریم صلی اللہ علیہ وسلم کا عشق و محبت ان کے اشعار میں اپنی پوری تابنا کی کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیں۔

چھڑ جائے جس گھڑی شہ کون و مکان کی بات
پڑھیے درود چھوڑیے سود و زیاد کی بات
روداد غم بیان کیے جا رہا ہوں میں
وہ سن رہے ہیں میرے دل بے زبان کی بات
شہر نبی کی یاد نے تڑپا دیا ہمیں
تم نے نصیر آج سنا دی کہاں کی بات ہے

(دیں ہمہ اوست، انصیر الدین نصیر، ص 101-102)

ہر مومن مسلمان اپنیدل میں روضہ اقدس کی زیارت کی تمنا لیے رہتا ہے۔ نقیبہ شاعر (جو عشق نبی صلی اللہ علیہ وسلم کی محبت کے سلسلے میں عام آدمی کی بُنیت زیادہ ہی حساس ہوتا ہے) کے دل میں روضہ انور کی زیارت کی ترڑپ زیادہ ہوتی ہے۔ جس کا انہمار شعرا نے اپنی نعمتوں میں جا بجا کیا ہے۔ سید نصیر الدین نصیر نے بھی اپنی نعمتوں میں راہ مدینہ اور کمہ معظلمہ کی حاضری کی تمنا اپنے اشعار کے ذریعے بیان فرمائی ہے۔ مثال کے طور پر ایک شعر ملاحظہ فرمائیں۔

کب مدینے سے طلب ہو کے معلوم نصیر
کیا خبر ان کے در ناز پہ جائیں کب تک ۸

(دیں ہمہ اوست، انصیر الدین نصیر، ص 151)

یہ اشعار بھی دیکھیں۔

ز ہے قسمت کہ ہر ذرہ نظر آتا ہے نورانی
خوشا وہ شہر جو محبوب حق کا سنگِ در ٹھہرا
گرا جو دیدہ بیتاب سے راہِ مدینہ میں
وہیں آنسو مسافر کا چراغِ ریگزور ٹھہرا ۹

(دیں ہمہ اوست، انصیر الدین نصیر، ص 83)

من جیثا الجموع سید نصیر الدین نصیر نے مدحت رسول صلی اللہ علیہ وسلم کر کے جہاں آقا کریم سے اپنے عشق و محبت کے اظہار کے جواہر سرکار

رسالت آب صَلَّی اللہُ عَلَیْہِ وَاٰلِہٖہ نَسْلِہم کی نذر کیے ہیں وہیں اپنے کلام کے ذریعے اپنی قادر الکافی، ردیف و فوافی کی ندرت، فن کی تازہ کاری، لفظیاتی مرصع سازی اور فکری بلند خیالی کا ثبوت بھی پیش کیا ہے۔ وہ ایک پکے اور سچے عاشق رسول ہیں جس کا ثبوت ان کا خیم نعتیہ مجموعہ ہے جو 332 صفحات پر مشتمل ہے۔ اس نعتیہ مجموعے میں انہوں نے آقا کریم صَلَّی اللہُ عَلَیْہِ وَاٰلِہٖہ نَسْلِہم کے اوصاف حمیدہ اور ان کے اخلاق کو نہایت ہی عقیدت و احترام کے ساتھ دلکش انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کا یہ مجموعہ نعتیہ شاعری کے باب میں ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔



اردو کے نمائندہ غیر مسلم نعت گو شعرا

بلال احمد ڈار

ریسرچ اسکالر، مولانا آزاد بینیشنل اردو یونیورسٹی حیدر آباد

7006566968

نعت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی تعریف و توصیف، شناور خوبی کے ہیں لیکن عرفِ عام میں رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف، مدحت، شہادت و خصائص کے ظلمی انداز کو نعت کہتے ہیں۔ نعت کا لفظ عام معنوں سے نکل کر پیغمبر اسلام حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ستائش اور شنا کے لیے مخصوص ہو گیا ہے۔ ہر وہ شعر جو رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف میں لکھا جائے نعت کے زمرے میں آتا ہے۔ صحیح معنوں میں جب ہم نعت کے بارے میں بات کرتے ہیں تو اس سے نہ صرف حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے محاسن کا ذکر مراد لیا جاتا ہے بلکہ اس میں ان کی ذات سے قبیل تعلق بھی نظر آنا چاہیے۔ نعت ایک مشکل فن ہے۔ اس میں شاعر کو بہت زیادہ اختیاط برتنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس میں ایسے الفاظ کا استعمال ہونا چاہیے جو رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے شایانِ شان ہو اور اس میں الفاظ کی تھوڑی سی بھی چوک انسان کو شرک اور گستاخی تک لے جاسکتی ہے۔ جو مقام اللہ تعالیٰ نے رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کو عطا کیا ہے اس میں ذرہ برابر بھی کمی بیشی انسان کو گمراہ کر سکتی ہے۔ نعت لکھنے کا آغاز حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی زندگی ہی میں ہو گیا تھا اور اس زمانے کے بڑے نعت گو شاعر گزرے ہیں جن میں حسان بن ثابت، اسود بن سرعی، عباس بن عبدالمطلب، کعب بن زیر، عبد اللہ بن رواحد وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ حضرات مسجد نبوی میں پیٹھ کر حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی شان میں اشعار سنایا کرتے تھے اور حضور ہماعت فرمایا کہ اس طرح اشعار پر اظہار پسندیدگی بھی فرماتے تھے۔

نعت گوئی عربی زبان سے فارسی، پھر فارسی سے اردو میں منتقل ہوئی اور اردو زبان کی دیگر اصنافِ سخن کی طرح نعت کثیر تعداد میں شعرا نے لفظیں لکھیں۔ اردو میں لفظیہ شاعری کی روایت اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ اردو شاعری کی تاریخ۔ اردو کی تمام قدیم اصناف کی ابتداد کن سے ہوئی۔ اردو ادب میں دکنی عہد کی مثنویوں ”معراج العاشقین“، اور ”کدم راؤ پدم راؤ“ میں نعت کے نمونے مل جاتے ہیں اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان ہی مثنویوں سے نعت گوئی کا آغاز ہوا۔ ان مثنویوں میں بہت سے حمد یہ اور لفظیہ اشعار ملتے ہیں اور اگر ان اشعار کو الگ کر دیا جائے تو نعمتوں کا ایک ذخیرہ جمع ہو جائے گا۔ دکن کے تقریباً ہر شاعر کی شاعری میں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف میں کوئی نہ کوئی شعر ضرور مل جاتا ہے۔ جب دکن سے اردو شاعری کی موجیں شمالی ہند کی جانب بڑھیں تو دیگر اصنافِ سخن کے ساتھ نعت و منقبت کے دھارے بھی گلتان ادب میں موجودیں مارنے لگے، ولی دکنی سے لے کر امیر مینائی تک اردو شاعر اکی ایک ٹولی نعت گوئی میں مگن نظر آتی ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اول اور بعد کے حصے میں یوں تو بہت سے شعراء نعت خوانی کی لیکن نعت کے افق پر جو نام چھائے ہوئے ملتے ہیں ان میں حسرت موبہنی، اختر شیرانی، حالی، اقبال، امیر مینائی، ظفر علی خان، محسن کا کوروی، ماہر القادری، صبا کبر آبادی، مظفروارثی وغیرہ شامل ہیں۔ نعت گوئی ایک نازک ترین فن ہے اس کے باوجود اردو زبان میں نعت کا دامن بہت وسیع ہے۔ نعت گوئی میں صرف مسلم شعراء ہی نہیں بلکہ حضور صلی اللہ

علیہ وسلم کی ذات اقدس اتنی لکش، پرکشش اور پراثر ہے کہ غیر مسلم شعرابھی تعریف کیے بغیر نہیں رہ سکتیں اور انہوں نے اپنی شعری اصناف میں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف میں اپنے عقیدے کا بھر پورا ظہار کیا ہے۔ یوں تواردو شاعری میں ایسے غیر مسلم شعرا کی لمبی قطار نظر آتی ہیں جنہوں نے ذات اقدس صلی اللہ علیہ وسلم کی شان میں شاعری تخلیق کی ہیں لیکن یہاں کچھ شعرا کا تذکرہ کیا جائے گا جن کی شاعری میں ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں ذات مصطفیٰ اور صفات مجتبی کی عکاسی ملتی ہیں۔ ان غیر مسلم نعمت گوش شراء میں مہاراجہ کشن پرساد شاد، سرور جہاں آبادی، جگن ناتھ آزاد، فراق گور کچوری، منشی شکر لال ساقی، ہری چند اختر، کنور مہندر سنگھ بیدی، عرش ملیسانی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ذیل میں ان شعرا کا مختصر تعارف پیش کیا جائے گا اور ان کے نعتیہ اشعار کے نمونے بھی پیش کیے جائیں گے۔

منشی شکر لال ساقی 1820ء میں سکندر آباد میں پیدا ہوئے۔ آپ غالب اور مومن کے ہم عصر تھے۔ بہادر شاہ نلفر کے شاعروں میں شرکت کا خوبی حاصل تھا۔ فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں آپ نے شعر کہے ہیں اور شعروشاوری میں غالب اور مرزہ اہر گوپاں نعمت سے کسبِ فیض کیا تھا۔ منشی شکر لال ساقی کے دل میں سرور دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کی عظمت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی اور یہی وجہ ہے کہ ان کی شان میں نعمت لکھنے سے اپنے آپ کو روک نہ سکے۔ ملاحظہ کیجئے:

تحی شب معراج میں سارے فلک پر چاندنی
نورِ محبوب خدا سے تحی متور چاندنی
عرش و کرسی پر کہاں تھا ماہ کا نام و نشان
روئے احمد چاند تھا، اس سے تحی یکسر چاندنی
کھل گئی جاتے ہوئے جب کا کل عنبر فشاں
ہوگئی فیضان نکھلت سے معطر چاندنی
کیا کہوں صلی علی، صلی علی، صلی علی
رہ گئی تحی دیکھ کر حیران و ششدر چاندنی
ساقیا جس جا کہیں جاتے ہوئے ٹھہرا براق
بن گئے قندیل تارے، فرش چادر چاندنی

یہ اشعار دیکھ لیجئے:

جیتے جی روضہ اقدس کو نہ آنکھوں نے دیکھا
روح جنت میں بھی ہوگی تو ترستی ہوگی
نعمت لکھتا ہوں مگر شرم مجھے آتی ہے
کیا مری ان کے مدح خوانوں میں ہستی ہوگی

مہاراجہ کشن پر ساد شاہ ۱۸۶۴ء میں حیدر آباد آنڈھرا پردیش میں پیدا ہوئے۔ اردو نعت گوئی میں آپ کا بہت ہی بلند مقام حاصل ہے اور آپ نے کثیر تعداد میں نعت رسولؐ کہیں ہیں۔ آپ کے اشعار حب رسول سے بھرے ہوئے ہیں۔ آپ کو عربی، فارسی، انگریزی اور اردو زبانوں میں مہارت حاصل تھی۔ شعرو شاعری سے دلی لگاؤ تھا۔ مذہب اور تصوف سے آپ کو خاص لچکی تھی۔ آپ کی شاعرانہ زبان صاف، شستہ اور رواں دواں ہے۔ آپ کی شاعری کے کئی مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں۔ آپ کے نعتیہ کلام کا مجموعہ ”ہدیہ شاد“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ شاد کو پیغمبر اسلام سے بے حد عقیدت تھی اور انہوں نے اپنی شاعری میں حضور ﷺ کے اوصاف حسنہ کا دلکش انداز میں بیان کیا ہے۔ اشعار ملاحظہ کیجئے:

کان عرب سے لعل نکل سرتاج بنا سرداروں کا
نام محمد اپنا رکھا سلطان بنا سرکاروں کا
باندھ کے سر پر سبز عمامہ کاندھ رکھ کر کالی کملی
ساری خدائی اپنی کری مختار بنا مختاروں کا
روپ ہے تیرا رتی رتی نور ہے تیرا پتی پتی
مہرو مہ کو تجھ سے رونق بنا سیا رلوں کا
کافر ہوں کہ مومن ہوں خدا جانے کہ کیا ہوں
پر بندہ ہوں ان کا جو ہے سلطانِ مدینہ
عاشق ہوں مجھے جنت فردوس سے کیا کام
ہے سر میں ازل سے مرے سودائے مدینہ

درگا سہاۓ سرور جہاں آبادی ۱۸۷۳ء میں جہاں آباد ضلع پیلی بھیت میں پیدا ہوئے۔ پہلے وحشت کے نام سے لکھتے تھے بھر اپنا تخلص سرور رکھا۔ سرور کو مذہب سے گہرالگاؤ تھا۔ ہندو مسلم اتحاد کے قائل تھے اور یہی وجہ ہے کہ اپنی شاعری میں حضور ﷺ کی شان میں اپنے عقیدے کا اظہار کیا ہے۔ ان کی نعتیہ شاعری میں داخلیت اور خارجیت دونوں کی کامیاب کارفرمائی نظر آتی ہے۔ سرور اسلامی تعلیمات سے بخوبی واقف تھے۔ پیغمبر اسلام سے آپ کی عقیدت ان اشعار سے خوب عیاں ہوتی ہے۔

دل بے تاب کو سینے سے لگائے آجائے
کہ سنبھلتا نہیں کم بخت سنبھالے آجائے
پاؤں ہیں طول شب غم نے نکائے آجائے
خواب میں زلف کو مکھڑے سے لگائے آجائے
بے نقاب آج تو اے گیسو ول والے آجائے

نہیں خورشید کو ملتا تیرے سائے کا پتہ
کہ بنا نور ازل سے ہے سرپا تیرا
اللہ اللہ ترے چاند سے مکھڑے کی ضیا
کون ہے ماہ عرب، کون ہے محبوب خدا
اے دو عالم کے حسینوں سے نزالے آجا

فرق گوکھپوری کا اصل نام رگھوپتی سہائے اور فرق تخلص تھا۔ 1896ء میں گوکھپور میں پیدا ہوئے۔ آپ کے والد مُنشی گورکھ پرشاد بھی شاعر تھے اور عبرت تخلص رکھتے تھے۔ فرق کی تربیت میں ان کے والد کا بڑا اہاتھرہ اور یہی وجہ ہے کہ فرق نے ہر درجہ میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔ ابتداء میں فرق امیر بینائی، عزیز اور صفتی سے متاثر تھے لیکن بہت جلد ہی اپنی الگ راہ نکالنے میں کامیابی حاصل کی۔ اردو ربانی گوئی میں اہم مقام حاصل کیا۔ آپ نے نعتیہ اشعار بھی لکھے ہیں۔ اگرچہ آپ کا نعتیہ سرماہیہ بہت کم ہے لیکن جتنا بھی ہے وہ تازگی فکر اور ندرت بیان کی وجہ سے کافی اہم ہے۔ اپنی رباعیوں میں سروردِ عالم صلی اللہ علیہ وسلم کی خوبیوں کا تذکرہ کیا ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجئے:

انوار ہیں بے شمار محدود نہیں
رحمت کی شاہراہ مسدود نہیں
معلوم ہے کچھ تم کو محمد کا مقام
وہ امت اسلام میں محدود نہیں

ہری چند اختر 1901ء میں ہوشیار پور پنجاب میں پیدا ہوئے۔ پندرہ سال کی عمر سے ہی شاعری کا شوق ہوا اور حفظ جاندھری سے شرفِ تلمذ حاصل کیا۔ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے صحافی بھی تھے۔ بنیادی طور پر روایتی انداز میں شاعری کرتے تھے اور آپ کی غزلوں میں سادگی کا پہلو نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ کفر و ایمان کے عنوان سے غزلوں کا ایک مجموعہ آپ کی زندگی کے دوران ہی شائع کیا گیا تھا۔ آپ کی دو نعتیں ”ایک عرب“ اور ”سبرنگنڈ“ پنجبر اسلام سے گہری عقیدت کو ظاہر کرتی ہیں۔ چند اشعار بطور نمونہ پیش خدمت ہیں:

کس نے ذرروں کو اٹھایا اور صحراء کر دیا
کس نے قطروں کو ملایا اور دریا کر دیا
زندہ ہوجاتے ہیں جو مردہ اس کے نام پر
اللہ اللہ موت کو کس نے مسیحا کر دیا
شوکتِ مغروف کا کس شخص نے توڑا طسم
منہدم کس نے الہی قصر کسری کر دیا
کس کی حکمت نے یتیموں کو کیا دُرّ یتیم

اور غلاموں کو زمانے بھر کا مولیٰ کر دیا

سبز گنبد کے اشارے کھینچ لائے ہیں ہمیں لیجئے
دربار میں حاضر ہیں اے سرکار ہم
یا الہی کس طرف کو ہے مرا عزمِ سفر
حضر کہتے ہیں کہ ساتھ آئیں ذرا سرکار ہم
نام پاک احمد مرسل سے ہم کو پیار ہے
اس لیے لکھتے ہیں اختر نعت میں اشعار ہم

عرش ملیانی کا اصل نام بالکل تھا اور عرشِ تخلص لیکن ادبی دنیا میں عرش ملیانی کے نام سے مشہور ہوئے۔ آپ کی پیدائش 1908ء کو قصبه ملیان ضلع جالندھر میں ہوئی تھی۔ آپ کی نعتیہ شاعری کافی مقبولیت حاصل کرچکی ہیں اور آپ کے نعتیہ کلام کا مجموعہ ”آہنگ حجاز“ کے نام سے منظر عام پر آچکا ہے جس میں دس نعتیہ غزلیں شامل ہیں جو آپ کے خلوص کی ترجیحی کرتی ہے۔ عرش ملیانی نے اکثر نعتیں چھوٹی مترنم بھروسی میں لکھی ہیں جن میں کیف و سرور، روانی، دلکشی اور الفاظ کا انتخاب قابل ذکر ہے۔ آپ کی زبان میں صداقت، مٹھاں، سلاست اور صفحی اظہار کے ساتھ داخلی کیفیت کا دلکش امتزاج ہے۔ عرش ملیانی نے اپنی شاعری میں حضور اقدس صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ اقدس سے عقیدت و محبت کا اظہار کیا ہے۔ بطور نمونہ یہ اشعار ملاحظہ کریں:

ہے جبریل در کا غلام اللہ اللہ
نبوت کا یہ اہتمام اللہ اللہ
یہ شانِ فصاحت یہ آیاتِ مصحف
کلیم اللہ اللہ کلام اللہ اللہ
ہوئے نذر شانِ جہاں رسالت
یہ بختِ درود و سلام اللہ اللہ
ابِ مصطفیٰ پر یہ اسرار وحدت
یہ بادہ، یہ مینا، یہ جام اللہ اللہ
یہ ملت کی شیرازہ بندی کا آئین
یہ تنظیمِ دین کا نظام اللہ اللہ

معطر فضا ، مست ساری خدائی
صبا مشک انشاں مدینہ سے آئی
غیمت ہے قرب نبی کی یہ صورت
وگرنہ کہاں ہم میں تاب جدائی
یہ امی پیغمبر کا جوش فصاحت
بشر کی یہ شان حقیقت نمائی
چل اے عرش ہو تو مدینہ کا عازم
نہیں راس دنیا کی ہنگامہ آرائی

کنور مہندر سنگھ بیدی سحر 1909ء میں پیدا ہوئے۔ آپ اردو ادب میں ایک کثیر الجہات شخصیت کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ آپ کی شاعری میں جدت اور ندرت پائی جاتی ہے اور خاص طور پر آپ کے نقیبیہ کلام میں جدت اور فکر آمیز عناصر کی کافرمانی ملتی ہے۔ اردونعت گوئی میں آپ کو ایک اعلیٰ مقام حاصل ہے۔ اپنی شاعری میں رسول اکرمؐ کی شان میں بہت عمدہ خراج عقیدت پیش کیا ہے۔
نمونے کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ کیجئے:

تکمیلِ معرفت ہے محمد رسول کی
ہے بندگی خدا کی اطاعت رسول کی
تسکینِ دل ہے سرور کون و مکان کی یاد
سرمایہِ حیات ہے الفت رسول کی
انسانیت، محبت باہم، شعورو فکر
جو چیز بھی ہے سب ہے عنایت رسول کی
ہے مرتبہ حضور کا بالائے فہم و عقل
معلوم ہے خدا ہی کو عزت رسول کی
فرمان رب پاک ہے فرمانِ مصطفیٰ
احکامِ ایزدی ہیں ہدایت رسول کی
اتنی سی آرزو ہے بس اے ربِ دو جہاں
دل میں رہے سحر کے محبت رسول کی

ہم کسی دین سے ہوں صاحب کردار تو ہیں
جیسے بھی ہیں شا خوانِ شہہر ابرار تو ہیں
عشق ہو جائے کسی سے کوئی چارہ تو نہیں ہے
صرف مسلم کا محمد پر اجارہ تو نہیں ہے

جگن ناتھ آزاد 1918ء کو عیسیٰ خیل ضلع میانوالی پنجاب میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام تلوک چند محروم تھا۔ جگن ناتھ آزاد کو شاعری سے دلی لگا تو تھا۔ بچپن سے ہی شاعری کی طرف میلان تھا۔ اردو کے بڑے شاعروں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ غزل، رباعی اور نظم نگاری میں اپنی طبیعت کے جو ہر دکھائے۔ اقبال اور جوش کی شاعری سے کافی متأثر تھے اور ان کی شاعری سے کافی فیض اٹھایا ہے لیکن اردو شاعری میں اپنی شخصی انفرادیت کو برقرار رکھا۔ آزاد نے بارگاہِ رسالت میں گلہائے عقیدت نقیۃ شاعری کی شکل میں پیش کیے۔ جگن ناتھ آزاد نے حضور ﷺ کی شانِ قدس پر بہت کچھ لکھا ہے خاص طور پر ان کی نقیۃ کا واثات میں ان کا سلام جس کا عنوان ”فخرِ دراں“ ہے کافی مشہور ہے۔ یہ جگن ناتھ آزاد کا ایک لازوال نمونہ ہے۔

سلام اس ذاتِ اقدس پر، سلام اس فخرِ دراں پر
ہزاروں جس کے احسانات ہیں دنیاۓ امکاں پر
سلام اُس پر جو حامی بن کے آیا غم نصیبوں کا
ربا جو بیکسوں کا آسرا، مشق غریبوں کا
مدگار و معاون بے بسوں کا زیر دستوں کا
ضعیفوں کا سہارا اور محسن حق پرستوں کا سلام اُس پر جو
آیا رحمت للعالمین بن کر
پیامِ دوست لے کر صادق ال وعداء میں بن کر سلام اس
پر کہ جس کے نور سے پُر نور ہے دنیا
سلام اس پر کہ جس کے نقط سے مسحور ہے دنیا
سلام اُس پر جلائی شمعِ عرفان جس نے سینوں میں
کیا حق کے لیے بے تاب سجدوں کو جبینوں میں
سلام اُس پر بنایا جس نے دیوانوں کو فرزانہ
منے حکمت کا چھلکایا جہاں میں جس نے پیمانے
بڑے چھوٹے میں جس نے ایک اخوت کی بناؤالی

زمانے سے تئیز بندہ و آقا مٹا ڈالی

حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ مبارک اتنی بلند و بالا ہے کہ بڑے بڑے مسلم اور غیر مسلم مفکر، فلسفی، دانشور اور شاعر تعریف کیے بغیر نہیں رہ سکے اور آپؐ کی شان میں بے شمار کتابیں لکھی جا چکی ہیں اور یہ سلسلہ قیامت تک جاری رہے گا۔ اللہ تعالیٰ نے حضورؐ سے کہا تھا کہ ”اے نبیؐ ہم نے تمہارے لیے تمہارے ذکر کو بلند کیا“ اور یہ حقیقت ہے کہ حضورؐ کا ذکر اتنا بلند ہوا کہ عرب کی سر زمین سے لے کر ساری دنیا میں اسی ذکر کے چرچے ہیں۔ آپؐ صلی اللہ علیہ وسلم کو دنیا کی تمام غیر مسلم اقوام میں بھی اپنی سچائی، امانت داری، پاک دامنی اور راست گوئی کی وجہ سے سب سے اعلیٰ، برتر اور افضل تسلیم کیا جاتا ہے۔ دنیا کی ہر زبان میں پیغمبر اسلام کی تعریف و توصیف میں نعمت لکھنے گئے ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے اور قیامت تک جاری رہے گا۔ مختصرًا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی پاک سیرت سے متاثر ہو کر مسلم اور غیر مسلم شعر انے بلا تفریق مذہب و ملت بارگاہ رسالت حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی شان میں نعتیں لکھ کر اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے۔



اسلام میں عورت کا مقام اور مسلمان انٹر پرینیور خواتین

Position of Woman in Islam and Muslim Women Entrepreneurs

ڈاکٹر سید خواجہ صفی الدین

اسٹینٹ پروفیسر (ریڈ رائسکیل)، شعبہ انتظامی مطالعات، مولانا آزاد انٹشپل اردو یونیورسٹی۔

sksafiuddin@gmail.com

اسلام ایک آسمانی مذہب ہونے کے ساتھ ساتھ مکمل ضابطہ حیات ہے۔ اسلام میں جہاں خدا کی واحد انبیت، رسول کی تعلیمات میں عبادات پر زور دیا گیا ہے وہیں اخلاق اور معاملات، معاشرت کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے۔ جہاں تک عورتوں کے حقوق کا سوال ہے اسلام نے عورت کو عزت بخشی۔ اسلام کی تعلیمات کی روشنی میں عورت معزز و محترم ہے۔ جہاں اسلام میں ماں کے مقام کو بہت اونچا بتایا وہیں اپنی عورتوں کے ساتھ حسن و سلوک کی تعلیم بھی اسلام کا بنیادی جز ہے۔ اسلام نے بیٹیوں اور بہنوں کے بھی الگ الگ حقوق بیان کئے۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اعلان نبوت کے بعد جس جہالت اور گمراہی سے لوگوں کو نکالنے کے لئے آئے، اس جہالت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مورخین نے لکھا ہے کہ اس زمانے کی سب سے بڑی برائی عورتوں کے ساتھ ظلم اور ان کا استھصال تھا۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ اسلام عورت پر کفالت اور کسب معاش کا بوجھ عائد نہیں کرتا۔ کفالت کی ذمہ داری مرد پر ہے۔ جہاں تک ترقی کا سوال ہے صرف معاشی مسائل کا حل ہونا ترقی نہیں ہے، کسی فرد یا جماعت کی ترقی اس میں مضمرا ہے کہ اس کے اخلاق و کردار کی صفائی، سمجھ بوجھ، ایثار و قربانی کے جذبات، سماجی ذمہ داری کا احساس، بھائی چارہ کا ماحول ایک دوسرے کے حقوق و جذبات کا پاس و لحاظ وغیرہ بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ اسلام کی آنکھ میں پناہ لینے والی خواتین میں ایسی کئی مثالیں ہیں جہاں خواتین نے اپنی ذمہ داریوں کو نہ صرف سمجھا بلکہ حسن و خوبی کے ساتھ بھاتے رہے۔ ایسی بے شمار مثالیں ہیں جہاں پر خواتین نے بادشاہ گر کے کردار کو نجھایا اور نہ یہ کہ صرف ایک معمولی عہد دیدار یا تاجر یا چھوٹے سے حکمران کی حیثیت سے زندگی گزاری بلکہ بڑے بڑے بادشاہوں، تاجروں، انقلاب پیدا کرنے والوں، دنیا کو اخلاق و کردار سے روشناس کروانے والوں کی ماوں کی کردار ادا کیا اور اپنی معاشی بے بُسی اور بے کسی کا بحسن خوبی مقابلہ کیا۔ اس مقالہ میں اسلام میں عورت کا جو مقام بتایا گیا ہے اس کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور ایسے چند انٹر پرینیور مسلم خواتین کی مثالوں کو بھی سرسری طور پر ذکر کیا گیا ہے۔

اسلام کسی Tradition کسی رسم و رواج کسی آباد اجداد کے ورثے میں ملے ہوئے فرسودہ طریقوں کا نام نہیں۔

اسلام مکمل ضابطہ حیات (Complete way of life) ہے۔ اسلام نام ہے سر جھکانے کا، اسلام نام ہے اللہ کے احکامات کو حضرت محمدؐ کے طریقوں پر پورا کرنے کا۔ اسلام میں جہاں حقوق اللہ کی اہمیت بتائی گئی ہے وہیں حقوق العبادت کی طرف بھی توجہ مبذول کروائی گئی۔ اسلام نے نہ صرف عورتوں بلکہ پڑویسوں، یتیموں، بیواؤں، ضعیفوں، معدوروں، کمزوروں کے حقوق بھی بتائے اور یہاں تک کہ دشمنوں کے ساتھ صلح رحمی کے ساتھ پیش آنے کے لئے کہا گیا ہے۔ اسلام انسانیت کو جہالت کے گڑے سے نکال کر علم کی روشنی میں لانے کے لئے آیا ہے۔

حضرت محمدؐ کے اعلانِ نبوت سے پہلے جس جہالت اور تاریکی میں ساری دنیا بآن خصوص عرب دنیا تھی اس کی تشریع کرتے ہوئے مورخین نے لکھا کہ اس زمانے میں سب سے زیادہ مظلوم خدا کی کوئی مخلوق دنیا میں تھی تو عورت تھی۔ یہ بات بھی سب پر عیاں ہے کہ اگر کسی کے گھر لڑکی پیدا ہوتی تو اسے زندہ دن کر دیا جاتا اور ایسے واقعات بھی مورخین نے نقل کئے ہے کہ بعض عورتوں نے اپنی لڑکیوں کی پیدائش کو اپنے خاوند سے مخفی رکھاتا کہ وہ ان کو زندہ دن ہونے سے بچائے لیکن جب ایک عرصہ گذر جانے کے بعد اور جب لڑکی سے باپ کو انسیت ہونے لگی، اس صورتحال کو دیکھ کر جب ان کو یہ بتایا گیا یہ پڑوس کی نہیں بلکہ تمہاری اپنی لڑکی ہے جیسے ہی ان ظالموں کو یہ سُننا ہی تھا کہ انہوں نے اپنی لڑکیوں کو زندہ دن کر دیا۔

قرآن کریم کی آیت میں جہاں اولاد کی پیدائش کا ذکر کیا گیا، اللہ تعالیٰ یوں ارشاد فرماتا ہے کہ ”یحب لمن یشاء انساء و یحب لما شاء و ڈکور“..... مفہوم ہم جس کو چاہے پہیاں دیتے ہیں جس کو چاہے بیٹے دیتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے مقدس کلام میں پہلے بیٹیوں کا ذکر کیا پھر بیٹوں کا ذکر کیا اور اس طرح بیٹی کو مقدم نعمت فرمایا بیٹوں پر۔ اس طرح زمانے جہالت میں بیٹیوں کو زندہ دن کرنے کے اس بدترین عمل کو روکنے کے لئے قرآن کریم میں واضح طور پر بیٹی کی پیدائش کو نہ صرف نعمت بلکہ مقدم نعمت فرمایا۔

حضرت آدم علیہ السلام کی پیدائش کے بعد جب اللہ تعالیٰ نے ان کے رفقی سفر کو پیدا کرنے کا ارادہ فرمایا تو بی حواء کو پیدا فرمایا، ان کی پیدائش کے بارے میں مورخین نے لکھا ہے کہ آدم علیہ السلام نے بی بی حواء کو مکمل لباس میں دیکھا۔ اس طرح اللہ تعالیٰ نے ایک عورت کو شروع ہی سے عزت بخشی۔

قرآن کریم میں جن عورتوں کا ذکر کیا گیا ہے اس میں نام لے کر صرف ایک خاتون کا ذکر کیا گیا جو حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی والدہ حضرت بی بی مریم ہے اور کئی عورتوں کا بغیر نام لئے تذکرہ فرمایا۔ جیسا کہ ارشاد ہے ’وَلَقَنَا يَادَمَ اسْكَنَ اُنْتَ وَزَوْجَكَ الْجَنَّةَ.....‘ (البقرة: ۱۳۵) مفہوم۔ اور ہم نے کہا اے آدم! رہا کر و تم اور بیوی بہشت میں یہاں پر اللہ تعالیٰ نے آدمؑ کی بیوی اور ہم سب کی ماں حضرت حواءؓ کا ذکر فرمایا بغیر نام لئے۔

اسی طرح حضرت بثت ابراہیمؑ کی بیوی حضرت سارہؓ کا ذکر فرمایا (۳۰ الذاریات)

اسی طرح اللہ تعالیٰ نے نافرمان عورتوں اور فرمابردار عورتوں دونوں کا ذکر فرمایا تاکہ لوگ اس کے ذریعہ سے نصیحت حاصل کریں۔ جس میں ایک خاص ذکر دنیا کے جابر تین بادشاہ فرعون کی بیوی کا ہے۔ جب فرعون کو یہ پتہ چلا کہ اس کی بیوی حضرت موسیٰ کے رب پر ایمان رکھتی ہے تو اس نے اس نیک خاتون کو انتہائی تکلیف دہ سزا دے کر ختم کرنے کا ارادہ کیا جس کو قرآن نے اشارہ یوں فرمایا۔ فرعون ذلا دتا د (مفہوم میخ مارنے والا فرعون)۔ اس وقت میں ان کی بیوی حضرت آسمیہ نے اللہ تعالیٰ سے جو مناجات کئے ہیں جس کو خود اللہ تعالیٰ نے اپنے کلام میں ذکر کیا ہے جو ہر خاتون کی زندگی کی خواہش ہوتی ہے کہ اسے دنیا میں رہنے کے لئے ایک اچھا سا مکان ملے۔ اللہ تعالیٰ فرماتا ہے 'وَضَرَبَ اللَّهُ مِثْلًا لِّذِينَ آمَنُوا مَرْأَةً فَرَعُونَ إِذْ قَالَتْ رَبُّ أَبْنَى لِيْ عِنْدَكَ بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ وَخَبَيْرٌ مِّنْ فَرَعُونَ وَعَمْلَهُ وَخَبَيْرٌ مِّنْ قَوْمِ الظَّالِمِينَ' (۱۱۰۔ آخریم)۔ مفہوم۔ اللہ تعالیٰ نے مسلمانوں کے لئے فرعون کی بیوی کا حال بیان کیا ہے جبکہ ان کی بیوی نے دعا کی کہ اے میرے رب میرے واسطے جنت میں اپنے قریب میں مکان بنائیے اور مجھ کو فرعون سے اور اس کے عمل سے محفوظ رکھیے اور مجھ کو تمام ظالموں سے محفوظ رکھیے۔

قرآن کریم میں ایک مکمل سورۃ النساء جو عورت کے عنوان سے نازل کی گئی۔ اس کے علاوہ کئی جگہوں پر اللہ تعالیٰ نے عورتوں اور مردوں سے الگ الگ مخاطب کیا۔ جہاں پر حسن معاشرے کی بات آئی اللہ تعالیٰ نے ایمان والے مردوں اور ایمان والی عورتوں دونوں سے الگ الگ مخاطب کیا۔

اسلام نے عورت کے الگ الگ حقوق بیان کئے۔ جیسے ماں، بیٹی، بہن، بیوی

احادیث مبارکہ میں بھی اللہ کے محبوب محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے عورتوں کے ساتھ حسن سلوک کی تاکید فرمائی۔ جہاں آپ نے ماں کے مقام کو بتاتے ہوئے ارشاد فرمایا جس کا مفہوم یہ ہے کہ ماں کے قدموں تلے جنت ہے۔ ایک جگہ آپ فرمایا جس کا مفہوم یہ ہے کہ اگر میری ماں زندہ ہوتی اور میں عشاء کی نماز کے مصلی پر ہوتا اور سورۃ فاتحہ شروع کر دیا ہوتا اور میرے ماں گھر کا دروازہ ہٹکھٹاتی اور پکارتی بیٹا محمد تو میں اس کے لئے نمازوڑ دیتا اور کہتا اماں جی حکم، میں پھر نماز پڑھوں گا۔ ایک دفعہ آپ نے فرمایا جس کا مفہوم یہ ہے کہ میں جنت میں گیا، میں نے قرآن کریم کی تلاوت کی آواز سنی اور فرشتوں سے پوچھا یہ کون تلاوت کر رہا ہے، ان فرشتوں نے کہا کہ یہ حارش بن نعمان ہے۔ میں نے ان سے پوچھا وہ تو مدینہ میں موجود ہے اور ابھی مرانہیں ہے۔ تو ان فرشتوں نے کہا اے اللہ کے رسول اس نے ماں کی ایسی خدمت کی ہے جب بھی وہ قرآن پڑھتا ہے اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ ساری جنت کو سناو، آپ نے کہا 'كَذَّ الْكَمَ الْبَرِ..... ماں باپ کی خدمت یہی ہوتی ہے۔ ماں باپ کی خدمت یہی ہوتی ہے۔ ایک دفعہ آپ نے حضرت عمرؓ سے فرمایا، "عمر میرے بعد ایک شخص آئے گا، جس کا نام ہوگا اویسؓ جس کا قبیلہ ہوگا عامر، جس کا خاندان ہوگا قرن جو یمن کا رہنے والا ہوگا، جس کا رنگ ہوگا کالا، جس کا قد ہوگا درمیانہ، جس کی کمر پر ہوگا سفید نشان۔ جب اس سے تمہاری ملاقات ہو جائے اپنی مغفرت کی دعا کروانا۔ چنانچہ حضرت عمرؓ کے زمانے میں ایک دفعہ آپ حضرت علیؓ کو ساتھ لے کر حضرت اویسؓ سے ملاقات کے لئے تشریف لے گئے اور ان سے دعاوں کی درخواست کی تو انہوں نے کہا میں آپ کے لئے کیسے دعا کروں، میں تو آپ کے قدموں کی خاک بھی نہیں ہوں تو حضرت عمرؓ نے فرمایا ہمارے نبیؑ نے ہم سے کہا ہے کہ تو نے ماں کی ایسی خدمت کی ہے، جب بھی تو دعا کیلئے ہاتھ اٹھائے اللہ تیرے ہاتھ خالی نہیں لوٹائے گا اور حضرت عمرؓ نے ان سے دعا کروائی اور انہوں نے دعا

کی۔

عورت اگر بیٹی کی صورت میں ہو تو آپ نے فرمایا کہ اللہ تعالیٰ نے اگر کسی کوتین بیٹیاں دیں ہوں اور وہ ان کی اچھی پرورش کریں اور ان کے جوڑ کا خاوند تلاش کرے اور ان کی شادی کر دے تو جنت اس کے لئے واجب ہو گئی۔ ایک صاحب نے پوچھا اے اللہ کے رسول اگر کسی کوتین نہیں دولٹ کیاں ہو۔ آپ نے فرمایا اگر ان کے ساتھ یہی سلوک کرے تو اس کے لئے بھی جنت واجب ہو گئی اور ایک صاحب نے کھڑے ہو کر پوچھا اے اللہ کے رسول اگر کسی کو ایک ہی لڑکی ہو۔ آپ نے فرمایا اگر ان کے ساتھ ایسا ہی معاملہ کرے تو اس کے لئے بھی جنت واجب ہو گئی۔ تیسرے صاحب نے پوچھا اے اللہ کے رسول اگر کسی کے بیٹیاں نہ ہو اور بہنیں ہو۔ آپ نے فرمایا اگر اللہ تعالیٰ نے کسی کو دو بہنیں دی ہو اور وہ ان کی پرورش کرے اور شادی کے بعد بھی ان کے سر پر ہاتھ رکھے اور ان کا حق ادا کرے جنت اس کے لئے بھی واجب ہے۔

آپ نے بیوی کے حقوق بتاتے ہوئے فرمایتم میں بہترین شخص وہ ہے جو اپنی عورتوں کے ساتھ اچھا سلوک کرے اور میں ہم سب سے زیادہ اپنی عورتوں کے ساتھ اچھا سلوک کرنے والا ہوں۔ ایک جگہ آپ نے فرمایا جو شخص یہ چاہے جنت میں میرے گھر کے قریب گھر بنائے، دو کام کرے نمبر ایک اخلاق اچھے کرے اور نمبر دو اپنی گھروالی کے ساتھ اچھا سلوک کرے۔ ایک دفعہ آپ نے عورتوں سے مخاطب ہوتے ہوئے فرمایا کہ جس عورت نے پانچوں نمازوں کی پابندی کی، رمضان کے روزے رکھے، خاوند کی اطاعت کرے اور عزت میں خیانت نہ کرے، جنت کے آٹھوں دروازے اس کے لئے کھول دیئے جائیں گے۔ اللہ تعالیٰ فرمائے گا کہ میری بندی تو جس دروازے سے چاہے جنت میں داخل ہو۔ آج تیرے لئے یہ اعزاز ہے۔ (بیانات مولانا طارق جیل صاحب، اسلام ناروے ۲۰۱۰ء)

فقہاء حناف کے نزد یک گھر میں کھانے پکانے کی بھی ذمہ داری عورت کی نہیں ہے، اگر عورت خوشی خوشی سے پکوان کر تو اس کا احسان ہے ورنہ مرد کی ذمہ داری ہے کہ عورت کو اپنی استطاعت کے مطابق دو وقت کا پکا ہو کھانا فراہم کرے۔

میں آپ کو حقیقت بتاتا چلوں کہ آج کی دنیا مادیت کے بڑے نتائج سے تنگ آچکی ہے اور خاندانی نظام کا شیراز بکھر چکا ہے۔ مادیت کے نتیجے میں انسان روحانی سکون سے محروم ہے وہ نہیں جانتے کہ ہم کس بے چینی کا شکار اور سب سے زیادہ خود کشی کرنے والوں کی تعداد ان مغربی ممالک میں ہے جو یہ نہیں جانتے کہ ہم کس بے چینی کا شکار ہے۔ اسلام نے عورت کو عزت بخششی مان خالہ، پھوپھی، نانی، دادی کا تصور اور ان کے حقوق اسلام نے سکھلائے حدیث میں خالہ کو ماں کے برابر اور سوتیلی ماوں کے حقوق بھی اسلام نے دنیا کو سکھائے۔

سب سے پہلی مسلم ائمہ پر بیوی خاتون وہی ہے جس نے سب سے پہلے اسلام قبول کیا۔ عورت کو یہ شرف حاصل ہے کہ سب سے پہلے اسلام قبول کرنے والی عورت ہی ہے۔ یہ خاتون حضرت بی بی خدیجہؓ ہے جو آپؐ کی زوجہ محترمہ ہے۔ آپ بہت بڑی تاجر خاتون تھی جن کی تجارت بین الاقوامی سطح پر پھیلی ہوئی تھی۔

دوسری ائمہ پر بیوی خاتون حضرت بی بی عائشہ صدیقہؓ ہے جو آپؐ کی زوجہ محترمہ اور حضرت ابو بکرؓ کی صاحبزادی اور مسلمانوں کی ماں ہے۔ آپؐ کے ذریعہ سے احادیث کا بہت بڑا ذخیرہ امت کو ملا اور بڑے بڑے صحابہ آپ سے علم دین سیکھتے تھے اور حضورؐ کے زندگی

کے احوال و حالات دریافت کرتے تھے۔

چند صد یوں کے بعد ایک اور خاتون جس کا نام زبیدہ تھا۔ وہ عباسی سلطنت کے بادشاہ ہارون الرشید کی شریک حیات، نیک اور پارسا خاتون تھیں۔ نہر زبیدہ کا وہ کارنامہ انہوں نے انجام دیا جو بڑے بڑے بادشاہ بھی انجام نہیں دے سکے۔ کئی انجینئرنگ اور رکرس کی مدد سے مسلسل تین سال کی سخت محنت کے بعد وہ نہر تیار ہوئی اور اس زمانے میں اس کی تیاری پر ۷۰ لکھ طلائی دینار کا خرچ ہوا۔ مکمل شریعت کی پابندی کے ساتھ اس خاتون نے اتنا بڑا کارنامہ انجام دیا جس کی نظیر تاریخ میں نہیں ملتی۔

اسی طرح ایک اور خاتون شہزادی فاطمہ خانم جو ترکی کے عثمانی فرمانروائی سلطان سلیمان کی دختر تھی، نہر زبیدہ کی تعمیر کے تقریباً ۷۰۰ سال کے بعد مکہ کے تمام چشمے اور کنوں خشک ہو گئے تھے اور نہر زبیدہ بھی پتھر اور ریت سے پُر ہو گئی تھی، اس کی صفائی اور توسعی کا کام اس خاتون نے انجام دیا جس کے لئے بڑے بڑے انجینئرنگ اور سینکڑوں مزدوروں کو کام پر لگانا پڑا یہاں تک کہ (۱۰) دس سال کی مسلسل محنت کے بعد نہر زبیدہ مکہ تک پہنچ گئی۔ یہ مرد کا نہیں ایک نیک عورت کا کارنامہ ہے جس نے مکمل شریعت کی پابندی کے ساتھ اس عظیم کارنامہ کو انجام دیا اور اس کارنامہ کی بدولت شہزادی فاطمہ کو ملکہ زبیدہ ثانی بھی کہا جاتا ہے۔ (خواتین اسلام کے کارنا نے، حضرت مولانا پیر ذوالفقار قشنبہ)

اور اسی طرح کئی بے شمار واقعات موجود ہیں جہاں مسلمان عورتوں نے نہ صرف اٹھ پرینیورشپ بلکہ اخلاق و کردار کی درستگی، کردار سازی، بادشاہ سازی کے بڑے بڑے کارنامہ انجام دیئے۔ آج کی دنیا مادیت کے بڑے نتائج سے نتگ آچکی ہے اور خاندانی نظام کا شیراز بکھر چکا ہے۔ مادیت کے نتیجے میں انسان روحاںی سکون سے محروم ہے وہ نہیں جانتے کہ ہم کس بے چینی کا شکار اور سب سے زیادہ خود کشی کرنے والوں کی تعداد ان مغربی ممالک میں ہے جو یہ نہیں جانتے کہ ہم کس بے چینی کا شکار ہے۔ اسلام نے عورت کو عزت بخشی، ماں خالہ، پھوپھی، نانی، دادی کا تصور اور ان کے حقوق اسلام نے سکھلانے کے حدیث میں خالہ کو ماں کے برابر اور سوتیلی ماوں کے حقوق بھی اسلام نے دنیا کو سکھائے۔

الغرض یہ کہ اسلامی تاریخ میں ایسے بے شمار واقعات موجود ہیں جہاں عورتوں نے عظیم کارنا نے انجام دیئے۔ ہر زمانہ میں کئی مسلم خواتین پیدا ہوئیں جن کے ذریعہ سے دنیا کو بہترین حکمران، کامیاب تاجر، سچے اور امانت دار، سیاستدان اور انسانیت کا در رکھنے والے ہمدرد احباب فراہم کئے گئے۔ عورتوں نے دنیا کو تہذیب و اخلاق، علوم و فنون، عدل و انصاف، امانت و دیانت، ترقی اور بھلائی دلوانے والوں کی ماوں کا کردار ادا کیا۔ اسلام آزادی کے نام پر عورتوں کی بے آبروئی اور استھنال کا سخت مخالف ہے۔ اسلام میں عورت کے لئے جو پرده کا نظام بتایا گیا ہے وہ ان کی حفاظت اور بھلائی کے لئے ہے۔ جہاں تک معاش کا سوال ہے اسلام عورت پر معاش کا بوجھ عورت پر ڈالنے کا مخالف ہے۔ اسلام نے عورتوں کو اتنی آزادی دی ہے، عورت خود اپنے معاش کی فکر سے آزاد ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ اسلام میں خاندانی نظام کی بہت اہمیت ہے۔ تیسرا اہم بات یہ ہے کہ دنیا کو امتحان کی چکرہ قرار دیا تاکہ یہ دیکھا جائے کہ کون اچھے عمال کرتا ہے۔



مولانا ابوالکلام آزاد اور فلسفہ تعلیم

شناز

ریسرچ اسکالر، شعبہ سنی دینیات اے۔ ایم۔ یونی گرڈ م

Snaz987@gmail.com

خاکہ:

مولانا ابوالکلام آزاد کا شمار ان ناموں سے تھیت میں ہوتا ہے، جنہوں نے قوم و ملت کی ترقی کے لئے اپنی پوری زندگی اسی فکر میں صرف کر دی، کہ قوم کی تعلیم کو کس طرح بہتر بنایا جائے، آپ ایک عالم دین، مفسر اور ماہر تعلیم ہونے کے ساتھ کثیر الجہات شخصیت کے مالک تھے۔ وزیر تعلیم منتخب ہونے کے بعد مولانا آزاد نے تعلیم سے متعلق اپنے نظریات کا اظہار کرتے ہوئے فرمایا تھا کہ انسانوں میں تبدیلی صرف اس تعلیم کے ذریعہ پیدا ہو سکتی ہے جو آزادانہ اقدار سے کامل طور پر تم آہنگ ہو۔ مولانا کا خیال تھا کہ مشرق و مغرب کی آگی سے ہی صحیح تعلیم حاصل ہو سکتی ہے، اور تعلیم کو آگے بڑھانے کے لئے بہت سے اقدامات انجام دیئے ہیں۔

تعارف:

مولانا ابوالکلام آزاد 11 نومبر 1888ء میں سر زمین چاڑھا کر مکہ مععظم میں پیدا ہوئے آپ کا اصل نام مجھی الدین احمد، کنیت ابوالکلام اور تخلص آزاد تھا، لیکن آپ کے والد آپ کو فیروز بخت کے نام سے پکارتے تھے، آپ کا بچپن مکہ اور مدینہ میں ہی گزر ہے، مولانا آزاد کے والد ماجد ایک عالم دین تھے، اور آپ کا گھر دینی تعلیم کا بہت بڑا مرکز تھا، مولانا آزاد نے اپنے گھر میں والد محترم کے زیر سایہ ابتدائی تعلیم حاصل کی، اور پھر اپنے بڑے بھائی ابو نصر غلام پیسین کے ساتھ مکہ میں ہی آپ کے تعلیمی سلسلہ کا آغاز ہو گیا لیکن کچھ ہی عرصہ بعد مولانا کے والدہ ہندوستان آگئے اور کلکتہ میں سکونت اختیار کر لی۔ مولانا آزاد نے ابتدائی تعلیم گھر میں حاصل کی اور پھر قاہرہ کی مشہور یونیورسٹی جامعہ ازہر چلے گئے، اور 14 سال کی عمر میں علوم مشرقی کا نصاب کامل کر لیا، اور اس کے بعد درس و تدریس کا کام شروع کر دیا۔ مولانا آزاد کی والدہ مکہ کے ایک علمی خاندان سے تعلق رکھتی تھیں مولانا بچپن سے ہی بہت ذہین و فطیم تھے۔

پندرہ سال کی عمر میں لسان الصدق جاری کیا، اسکے بعد "الہلال" و "البلاغ" نکالا۔ مولانا بیک وقت مفسر، صحافی، انشا پرداز، خطیب، فلسفی، ادیب، ماہر تعلیم قوم کے معماً عظم ہونے کے ساتھ کثیر الجہات شخصیت کے مالک تھے۔ آپ نے مختلف موضوعات پر کتابیں تصنیف کیں، مولانا آزاد 11 سال 1947 سے 1958 تک وزیر تعلیم کے منصب پر فائز رہے، 22 فروری 1958ء کو آپ کا انتقال ہوا۔

مولانا آزاد کا فلسفہ تعلیم:

مولانا آزاد تعلیمی افکار کی نئی دنیا میں ملحوظ رہتے تھے، کہ قوم کی تعلیم و ترقی میں کس طرح اضافہ کیا جائے، اور مسلمانوں کو فلسفہ تعلیم میں کس طرح آگے بڑھایا جائے آپ کا مقصد تعلیم کو فروغ دینا تھا، تاکہ مسلمان تعلیم حاصل کر کے تعلیمی میدان میں فروغ پا سکیں اور اس دنیا کا تعلیمی میدان میں مقابلہ کر سکیں:

مولانا ابوالکلام آزاد اپنی ایک تقریر میں فرماتے ہیں:

کسی فرد کی حقیقت و اتفاقیت کا آئینہ دار وہ نظام تعلیم ہے، جس کے ساتھ میں اس کے عادات و خصائص ڈھلتے

ہیں اگر تعلیم کی بنیاد حریت و انسانیت کے ہمہ گیر اصولوں پر استوار ہو تو اس کی بدولت عوام کے زادیہ نگاہ میں

صرف تبدیلی آسکتی ہے، بلکہ قوم کی ترقی و خوش حالی کی شاہراہ پر گامزن ہونے کے موقع میسر آسکتے ہیں۔ اس

کے برعکس تعلیم کے وہ انداز جو کسی غور فکر اور بحث و نظر کا نتیجہ نہیں ہیں" ۱۔

درحقیقت وہی نظام تعلیم ہر فرد کے لئے کامیابی و کامرانی کا ضامن ہے، جس کے ساتھ میں افراد کے عادات و خصائص استوار ہوتے ہیں، اور ساتھ ہی ساتھ قوم کی ترقی و خوش حالی کی شاہراہ پر گامزن ہونے کا موقع ملتا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد جن کا محور صرف مذہب اسلام تھا، آپ قرآن اور سنت نبوی ﷺ کے مطابق عمل کرتے تھے، مولانا ابوالکلام آزاد علمائے کرام کے ان قدامت پسند خاندان کے چشم و چراغ اور تقریباً تمام اسلامی علوم میں گہری بصیرت کے حامل تھے، مولانا آزاد نے اپنی علم و دانش مندی کے ذریعے ہندوستان کے مسلمانوں پر ایک تعمیری اور ثابت اثر کی چھاپ چھوڑی ہے۔

مولانا آزاد نیک، صالح دیانت دار اور دین دار خصیت کے حامل تھے۔ آپ مصلح مدب و مفکر اور مسلمانان ہند کا دردار اپنے اندر رکھتے تھے، قوم کی فلاج و بہبود کے لئے جدوجہد آپ کی خصوصیات میں شمار کی جاتی ہیں، مولانا آزاد ایک ہمہ گیر خصیت کے مالک تھے، اس لئے ان کے تعلیمی تصور میں مذہب، سائنس، ادب، فلسفہ اور ٹینکنالوجی سب کے لئے جگہ تھی۔ مولانا کا عقیدہ تھا کہ معاشرہ میں رہنے والے افراد کی تعمیر نیک و صالح سیرت پر کی جائے، خاص کر مسلمانوں کی کامیابی کے لئے مولانا کو صرف ایک ہی راستہ نظر آتا تھا، اور وہ راستہ فلسفہ تعلیم کا تھا، مولانا مذہبی تعلیم کے ساتھ ساتھ ابی تعلیم کے قائل تھے جس سے مسلمانوں کو زیادہ سے زیادہ فائدہ حاصل ہو سکے۔

مولانا آزاد کا فلسفہ تعلیم سر سید احمد خاں سے ملتا ہے، وہ بھی سر سید کی طرح ہندوستانی عوام کو جدوجہد اور ترقی کرنے کا مشورہ دیتے ہوئے نظر آتے ہیں انہوں نے اپنی ساری زندگی اسی خواب کی تکمیل میں صرف کر دی، مولانا نے اپنی تمام تر صلاحیتوں کو اسی کام میں صرف کر دیا کہ کس طرح ہندوستانی عوام کی تعمیر و اصلاح کا کام کیا جائے، اور اسی مقصد کے تحت انہوں نے قوم کو تعلیم کے حصول کے لئے تیار کیا اور کہا کہ جب تک ہماری قوم تعلیم سے روشناس نہیں ہوگی تو تب تک زمانے سے قدم ملا کر چلنے کی اہل نہیں ہوگی۔

مولانا آزاد ہندوستان کے پہلے وزیر تعلیم تھے، اور اس حیثیت سے انہوں نے مرکزی اور یا تی سطح پر کئی اہم اقدام کئے، مولانا نے نئے اسکولوں کا لجوں اور یونیورسٹیوں کو قائم کرنے پر زیادہ سے زیادہ زور دیا، انہوں نے جن مرکز کا قیام کیا ان میں سنگت اکیڈمی، ساہتیہ اکیڈمی قابل تعریف ہیں نیز انہوں نے تعلیم نسواں، پروفیشنل تعلیم اور تعلیم صنعت و حرف کو بھی اہل وطن کے لئے ضروری قرار دیا۔

مولانا آزاد کی ہی کوششوں سے 1948 میں یونیورسٹی آف ایجکیشن کا قیام عمل میں آیا، جس کا مقصد ملک میں اعلیٰ تعلیم کی سہولیات مہیا کرنا تھا، مولانا آزاد اس بات سے مکمل طور پر اتفاق رکھتے تھے کہ اگر ہندوستان کی تمام یونیورسٹیاں اپنے فرائض منصوبی کو بحسن و خوبی انجام دیں تو یہ ملک مستقبل میں اعلیٰ مقام پر فائز ہوگا۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنے دور وزارت میں تعلیم کو فروغ دینے کیلئے جن اعلا اقدامات پر عمل کیا ان کا مختصر ساتھ یہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اعلا تعلیم کو فروغ دینے کی غرض سے مولانا آزاد کی وزارت نے خصوصی اقدامات کئے یونیورسٹیوں کی اصلاح اور ان کی از سرنو تنظیم کیلئے انڈین یونیورسٹیز کمیشن قائم ہوا، یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کا قیام عمل میں آیا، یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کا کام یہ تھا کہ وہ یونیورسٹیوں کی مالی اعانت کرے، اس زمانہ میں نئی نئی یونیورسٹیاں قائم ہوئیں اور سارے ملک میں کالجوں کا جاہل بچھ گیا اور تحقیق کیلئے راہیں ہموار ہوئیں"

مولانا آزاد کے تعلیمی فلسفہ کا بنظر غائر مطالعہ کرنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ آپ کے فلسفہ تعلیم کی بنیاد چار امور پر ہے، ایک ذہنی بیداری، دوسرے اتحاد و ترقی، تیسرا نہیں رواداری اور چوتھے عالمی اخوت، اور ان چاروں میں بھی سب سے اہم نئی نسل کے اندر ذہنی بیداری پیدا کرنا ہے، کیوں کہ جو طریقہ انگریزوں نے رائج کیا تھا اس سے غلامی اور علاحدگی پسندی جیسے زہر نے جڑ پکڑ لی تھی۔

مولانا آزاد کی تعلیمی خدمات کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا بالکل درست ہو گا کہ اس دور کے وزیر اعظم جواہر لال نہرو نے اپنے دور میں وزارت میں جو

قابل تعریف کام کئے ان میں سب سے اعلیٰ مولانا آزاد کو وزیر تعلیم منتخب کرنا تھا کیوں کہ آج ہندوستان میں تعلیم کو جو فروغ حاصل ہے اس کی اصل اور بنیادی وجہ یہی ہے کہ مولانا ابوالکلام آزاد نے تعلیم کے فروغ کی خاطر ایسے اصول و قواعد مقرر کئے تھے کہ ان پر عمل پیرا ہو کر کوئی بھی شخص تعلیمی میدان میں پیچھے رہ ہی نہیں سکتا۔

ابوسلمان شاہجہاں نپوری لکھتے ہیں:

تعلیمی معاملات میں انہوں نے نہایت ہی دانش مندانہ اقدام اٹھائے۔ ان کا خیال تھا کہ مشرق اور مغرب کی مشترکہ آگئی سے ہی صحیح علم حاصل ہوتا ہے، ثانوی اور اعلیٰ تعلیم کے لئے کمیشن بٹھائے اور ان کمیشنوں کی سفارشات پر عمل کر کے ملک میں تعلیم کا معیار بلند کیا، یونیورسٹی گر انٹس کمیشن قائم کیا، اور اس کے ذریعے ملک میں یونیورسٹیوں کا جال ہی نہیں بچھایا بلکہ تمام دانش گاہوں کو نظریاتی طور پر مست اور فتاہ کا تصور بخشا۔³

مولانا ابوالکلام آزاد کا خیال تھا کہ مشرق و مغرب کی آگئی سے ہی صحیح تعلیم حاصل ہو سکتی ہے، مولانا آزاد نے عورتوں کی تعلیم کی طرف خصوصی توجہ مبذول کی ہے کیوں کہ تعلیم یافتہ نسل بلا تعلیم یافتہ ماوں کے پیدا نہیں ہو سکتی، بچے کی تعلیم و تربیت میں ماں کا سب سے اہم روپ ہوتا ہے۔ لہذا اگر ماں تعلیم یافتہ ہے تو اولاد بھی تعلیم یافتہ ہو گی۔ تعلیم کے زیر سے عورتوں کو آراستہ کرو اور انکے اندر اس چیز کی استعداد پیدا کرو، کہ اپنی اولاد کو عمدہ تربیت سے نوازیں۔

ارمنغان آزاد میں رقم طراز ہے:

اگر ہمیں تعلیم نہیں کی واقعی ضرورت ہے، اگر یہ سچ ہے کہ تعلیم یافتہ نسل بلا تعلیم یافتہ ماوں کے نہیں پیدا ہو سکتی، اگر یہ ٹھیک سے کہ مردوں کا نیک ہونا عورتوں کے نیک ہونے پر موقوف ہے تو پہلے اس کی کوشش کرو کہ یہ پرده جو ہماری ترقی کا ایک بڑا مانع ہے، یہ عورتوں کی غلامی جس نے ہماری عورتوں کو کسی علمی ترقی کے لائق نہیں رکھا ہے، جس سے ان کے دماغ کے قوی بالکل خراب ہو گئے ہیں۔ اٹھادیا جائے، اور وہ پرده جس کا اصلی جوہر حسن اخلاق ہے، اور جو بلا تعلیم کے پیدا نہیں ہو سکتا جو عورت کی عصمت کی ایسی حفاظت کرتا ہے جسے مضبوط ہاتھ اور بڑے سے بڑا وسوسہ متینزل نہیں کر سکتا۔ اس کے بعد تعلیم کے زیر سے عورتوں کو آراستہ کرو، اور ان میں اس کی استعداد پیدا کرو کہ وہ اپنی اولاد کو خود عمدہ تربیت کر سکیں۔ بچپن ہی سے ان میں عمدہ اخلاق پیدا کرنے کی کوشش کریں۔ اس کوشش کے بعد ہندوستان میں جو نسل نظر آئے گی وہ بے شک تعلیم یافتہ قوم کے لئے باعث فخر اور ملک کے لئے باعث شرف ہو گی۔⁴

مولانا ابوالکلام آزاد مفسر قرآن، سیرت نگار اور دیگر اسلامی علوم میں مکمل دست گاہ رکھنے کے ساتھ ساتھ جدید تعلیم کے خدوخال سے بھی بخوبی واقفیت رکھتے تھے بلکہ انہوں نے ہندوستانی عوام کی خاطر اس وقت میں تعلیمی قواعد کو منضبط کیا تھا جب کہ یہ قوم پستی اور غلامی کے عینیں غار میں گردی ہوئی تھی، مولانا آزاد نے اس دورانخطاط میں جن امور کو انجام دیا وہ واقعی قابل ستائش ہیں۔

مولانا آزاد کے فلسفہ تعلیم کا بنیادی اور اصل مقصد تھا کہ مشرق و مغرب کے جو نظریات ہیں ان دونوں میں میل و جوں پیدا کیا جائے تاکہ انسان سائنس کا صحیح استعمال کرنا سیکھ جائے، اس سے ان مقاصد کو حاصل کر سکے جو اس کی فطرت کے بہترین تقاضوں کی ترجیحی کرتے ہیں لہذا سائنس تو صرف ایک طاقت ہے جو بذات خود ایک غیر جانب دار ہے اس کے اکٹشاف کو تعمیر اور تحریک دونوں کے لئے استعمال کیا جاتا ہے، انسان کو نسراستہ اختیار کرتا ہے زندگی یا موت کا، عدل و انصاف اور حرم و کرم کا، یا ظلم و جور اور خود غرضی کا، یہ اس کی ذہنیت اور نیک و بد کے تصور پر حد درجہ منحصر ہوتی ہے۔ لہذا ضرورت ہے کہ فلسفہ تعلیم کے ذریعے اس انداز فکر و نظر اس کے معیار و خواب و زشت کو بدلا جائے لہذا سوال انسان کی ہر خواہش کے پورا ہونے کا نہیں بلکہ آرزو کے نیک و صالح ہونے کا ہے۔

فلکرو نظر میں مولانا ابوالکلام آزاد کے بارے میں لکھتے ہیں:

مولانا کے تعلیمی فلسفہ کا بنیادی خیال ہے کہ مشرق و مغرب دونوں کے نظریوں کا علم جاننا ضروری ہے، اور ان میں تال میل کے ذریعہ ہی انسان سائنس کا صحیح استعمال کرنا سیکھ سکتا ہے، اسی کے ذریعے ان مقاصد کا حصول ممکن ہے جو انسانی فطرت کے تقاضوں کی ترجیحی کرتے ہیں، علوم جدیدہ کے دل دادہ ہونے کے باوجود وہ علوم قدیمه سے بھی اپنا دامن بھر لینا چاہتے تھے۔ لیکن علوم قدیمه کے نصاب اور طریقہ فکر کے ثانی

تھے⁵

مولانا آزاد کی ہمیشہ یہی کوشش رہی کہ مشرق و مغرب کے تعلیمی فلسفوں کو ایک وسیع تر تصور میں جمع کر کے ایک ایسے متوازن اور مکمل نظام تعلیم کی بنیاد ڈالی جائے، اور تعلیم کا اصل کام یہ ہے کہ وہ ایک صالح اور مربوط معاشرہ کے لئے ایسے افراد کی تربیت کرے جن کی شخصیت ہم آہنگ اور مربوط ہو۔

تعلیم کے لئے جس چیز کی سب سے زیادہ ضرورت ہے وہ زبان ہے، حصول تعلیم میں زبان کا مسئلہ سب سے اہم ترین مسئلہ ہے اس مسئلہ کا حل پیش کرتے ہوئے مولانا آزاد فرماتے ہیں:

اگر کسی صوبے نے یا کسی یونیورسٹی نے اس وقت انگریزی کو ہٹا کر ہندی لانے کا فیصلہ کر لیا تو اس نے یہ صحیح نہیں کیا، انہیں معلوم تھا کہ حکومت ہند یونیورسٹی کیمیشن بنانے والی ہے انگریزی ڈیپرنس سوسائٹی سے ہمارا ذریعہ تعلیم ہے، اس لئے جہاں تک یونیورسٹی کی تعلیم کا تعلق ہے اس میں تبدیلی کرنے کے لئے بڑے غور و خوض کی ضرورت ہے تاکہ تعلیمی سینیڈرڈ کو تقصیان نہ پہنچے⁶

زبان کے بعد تعلیم حاصل کرنے کیلئے نیک اور مخلص اساتذہ کی ضرورت پیش آتی ہے، اور اس وجہ سے استاذ کو محترم شخصیت میں شمار کیا جاتا ہے لیکن دنیا میں چوں کہ ظاہر پرستی کا عام روانہ رہا ہے اسی لئے غریب والا چار اساتذہ بال مقابل کم عزت و احترام پاتے ہیں اسی مشکل کا حل پیش کرتے ہوئے مولانا آزاد کہتے ہیں:

تعلیم کی باغ ڈورا ایسے اشخاص کے ہاتھوں میں رہی ہے جو مطلق کسی ابلیت و صلاحیت کے مالک نہیں ہیں، ہم ان کو مور دیز ام قرار نہیں دے سکتے۔ اس لئے کہ ملک کی قدیم روایات کے بر عکس اساتذہ کو قدر و منزلت کی نظر وہ سے نہیں دیکھا جاتا ان کا پیشہ افسوس ناک حد تک ذلیل ہو چکا ہے، ماضی میں ایک استاد کا مقام بہت بلند تھا، اگر مالی حیثیت سے کوئی استاد خوشحال نہ بھی ہوتا تو اس کا مالاں نہ تھا، اور وہ اس لئے کہ سماج میں اسے جو مرتبہ اور وقار حاصل ہوتا تھا اس سے کافی حد تک اس کی بیزاری کا کفارہ ہو جاتا ہے۔ اس دور میں شومی قسم سے زمانہ کا نقشہ ہی بدلت گیا، آج خصوصیات کے ساتھ ابتدائی درجات کے اساتذہ کی وہ مٹی پلید ہو رہی ہے کہ ان کے ساتھ نو کروں جیسا سلوک کیا جاتا ہے۔ جہاں تک میرا خیال ہے نظام تعلیم کی تجدید و احیا کی مہم شروع کرتے وقت ہمارا ولین فرض یہ ہونا چاہیئے کہ ہم اساتذہ کا معاشرتی معیار بدلنے کریں⁷

زبان، معلم اور متعلم کے بعد ایک اچھے اور مفید ماحول کیلئے یہ بات بے حد ضروری ہے کہ تعلیمی نظام درست ہو، اور اس نظام میں وہ تمام سہولیات ہمیا کرائی جائیں جن کا تقاضہ حالات کرتے ہیں، اس کے علاوہ ایک عمده نصاب کا ہونا بھی ضروریات میں سے ہے تاکہ طالب علم اپنے محروم وقت میں ان تمام اشیاء کو بخوبی سیکھ سکے جن کی ضرورت ہے اور غیر ضروری چیزوں میں وقت ضائع نہ ہو اسکی طرف اشارہ کرتے ہوئے مولانا لکھتے ہیں:

ہمارے قومی بحث میں تعلیم کو اعلیٰ ترین ترجیح حاصل ہے ہونی چاہیئے، اور اس درجہ خوراک اور پوشک کے فوراً بعد آنا چاہیئے ان مسائل کو حل کرنے کے لئے سچ تو یہ ہے ایک مناسب تعلیمی نظام کا ہونا ضروری ہے۔ مجھے

امید ہے کہ اگر ہم کامل عزم و ارادہ کے ساتھ مل کر کوشش کریں تو ہم اپنی خامیاں دور کر سکیں گے اور ہندوستان میں تعلیم کو دنیا کے مہذب ملکوں کی صاف میں لاکھڑا کریں گے۔ جن بڑے بڑے امور پر غفرنیب غور کیا جائے گا، ایک قومی عجائب خانہ کا قیام، بنیادی تحقیقاتی کام کا بہتر بندوبست تعلیم کی نئی اسکیم کے اساتذہ کے لئے ایک ہدایت نامہ کی تیاری ایک عام نصاب کی تیاری تعلیم کے سلسلہ میں تجربے کرنے والی درسگاہوں کو زر امداد۔ آشار قدیمہ کے مطالعہ کی حوصلہ افزائی عوام کی تعلیم کے نئے ذرائع مثلاً براؤ کا سٹ اور فلموں سے پورا پورا فائدہ اٹھانا۔⁸

غرض تعلیم کا مقصد ہے کہ طالب علم کو سیدھی راہ پر چلنے کے لئے تمام ممکن وسائل مہیا کریں، تعلیم کا بہتر بندوبست کریں، اور بچوں کے لئے ٹینکنیکل ایجوکیشن قائم کریں۔

مولانا کے نزدیک ہر فرد کو ایسی تعلیم حاصل کرنے کا حق ہے، جو اس کی صلاحیتوں کو اجاگر کرنے میں مددگار ثابت ہو سکے اور مکمل زندگی گزارنے کا اہل بنائے ایسی تعلیم کو انہوں نے ہر شہری کا حق بتایا ہے⁹

اس دنیا میں ہر فرد کو تعلیم حاصل کرنے کا حق ہے، ایسی تعلیم حاصل کی جائے جس سے اس کی صلاحیتیں ابھر کر سامنے آئیں، اور اس سے معاشرہ کو فائدہ پہنچ، مولانا کے فلسفہ تعلیم سے ہندوستان کا تعلیمی نظام بہت بہتر ہوا ہے۔ بہتر تعلیمی نظام سچی دینداری، عقائد کی درستگی، انسانی اخوت و ہمدردی، عدل و انصاف، انسانی اقدار وغیرہ کی طرف خصوصی توجہ مبذول کرتا ہے۔

مولانا آزاد کے فلسفہ تعلیم سے ہندوستان کا تعلیمی نظام بہت حد تک متاثر ہوا ہے، انہوں نے اپنے تدبیر سے اسے پوری طرح ایک ایسا پس منظر عطا کیا ہے جس میں سچی دین داری، عقائد کی پچشتگی، انسانی دوستی، عدل و انصاف، نظم و ضبط جیسی اقدامات، اقدار عالیہ کی پاسداری موجود ہے۔ اور جو تعلیم کا صحت منداشت نظریہ برتنے کی ترغیب دلاتا ہے تعلیم کے لئے اس میں ایک بڑا رہنماءصول پوشیدہ ہے، خودداری اور عزت نفس کا اصول یا اصول انفرادی اور اجتماعی آزادی دونوں کے لئے بنیادی حیثیت رکھتا ہے، تعلیم میں اسکی پیروی اس طرح ہونی چاہیئے کہ طالب علم کی شخصیت کا احترام کیا جائے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اسے اظہار ذات کے موقع فراہم کرنے جائیں تاکہ اس کی مخفی صلاحیتیں اجاگر ہوں اسے ہمت دلائی جائے¹⁰

مولانا آزاد اور فلسفہ تعلیم کے چند نکات درج ذیل ہیں:

1- مولانا اردو، عربی، فارسی کے ماہر اور مشرقی عالم ہونے کے باوجود انہوں نے اگریزی کو ملک سے جلاوطن نہیں کیا بلکہ نظام تعلیم میں اس کو قائم رکھا۔

2- مولانا آزاد نے ٹینکنیکل ایجوکیشن کو فروغ دیا۔

3- بچوں کی تعلیم کا منصوبہ بنایا، اس کو آگے بڑھایا۔

4- تعلیم نسوان پر زور دیا

5- یونیورسٹی گرانتس کمیشن تشکیل دیا۔

6- عربی سہ ماہی رسالہ ثقافت ہند کا اجر اکرایا۔

7- ساہتیہ اکادمی کا قیام عمل میں آیا۔

8- انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی قائم کیا

خلاصہ:

الغرض مولانا کی زندگی کا زیادہ حصہ تعلیم کو فروغ دینے اور انسانیت کی فلاح و بہبود میں گزر رہا ہے۔ کہ اس دنیا کے لوگ بہتر سے بہتر تعلیم حاصل کریں اور کامیابی کی راہ پر گامزن ہوں۔

حوالے و حوالی

- ۱۔ مرتب انور عارف، آزاد کی تقریریں، ص 276، اعلیٰ پریس، ادبی دنیا اردو بازار، ہلی، اپریل 1961ء
- ۲۔ ظاہر انصاری، ابوالکلام آزاد کا ذہنی سفر، ص 86، مکتبہ جامعہ علمیہ جامعہ نگر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی
- ۳۔ ابوسلمان شاہ بھٹا نپوری، آثار و نقوش، ص 12، مکتبہ رشیدیہ اردو بازار مقدس مسجد، ناشر ابوالکلام آزاد اور یسرچ انسٹی ٹیوٹ، پاکستان کراچی
- ۴۔ ابوسلمان شاہ بھٹا نپوری، ارمغان آزاد، ص 210، حصہ دوم، الحسن پرنٹرز پاکستان چوک کراچی، مکتبہ رشیدیہ قاری منزل مرار اسٹریٹ، پاکستان 1990ء
- ۵۔ خصوصی شمارہ فکر و نظر مولانا ابوالکلام آزاد نمبر، محمد قاسم صدیقی کا مضمون مولانا آزاد اور تعلیم، ص 165، اگست 1989ء
- ۶۔ آزاد کی تقریریں ص 282
- ۷۔ آزاد کی تقریریں، ص 279278
- ۸۔ آزاد کی تقریریں، ص 196195
- ۹۔ رسالہ جامعہ، ابوالکلام آزاد نمبر، عبداللہ ولی بخش کا مضمون "مولانا کا نظریہ تعلیم" ص 280، ذا کر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ علمیہ اسلامیہ نئی دہلی
- ۱۰۔ ابوالکلام آزاد نمبر، سلامت اللہ کا مضمون "مولانا آزاد، تعلیمی افکار" ص 266

☆☆☆

مولانا صفائی الرحمن مبارکپوری اور فن ترجمہ

Tarjama-eMaulana Safiyur Rahman Mubarkpuri aur Fan

آمنہ نسرین (ریسرچ اسکالر، شعبہ عربی، بی ایچ یو)

nasreenamina786@gmail.com

ولادت اور تعلیم: آپ کا نام صفائی الرحمن اور والد کا نام عبد اللہ تھا، ۲ جون ۱۹۴۳ء کو اتر پردیش، ضلع عظم گڑھ کے ایک گاؤں حسین آباد میں پیدا ہوئے جو مبارک پور سے ۲ کلومیٹر کی دوری پر ہے اس لئے آپ کو مبارک پوری کہا جاتا ہے۔ آپ کی ابتدائی تعلیم و تربیت گھر پر ہوئی، شروع میں اپنے دادا محمد اکبر اور بچا مولانا عبد الصمد سے قرآن کی تعلیم حاصل کی اور مدرسہ عربیہ دارالتعلیم سے عربی، فارسی زبانوں کی تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد ۱۹۵۴ء میں مدرسہ احیاء العلوم مبارکپور میں داخلہ لیا۔ اعلیٰ تعلیم کی غرض سے مدرسہ اسلامیہ فیض عام مٹنا تھے جن میں داخلہ لیا اور ملووی، عالم اور فاضل کے علاوہ دیگر امتحانات میں بھی نمایاں کامیابی حاصل کی، پھر فراغت کے بعد ۱۹۶۱ء میں ویسے تدریسی خدمات پر مامور ہو گئے۔

حالات زندگی: مولانا صفائی الرحمن مبارکپوری اپنی تعلیم کمل کرنے کے بعد درس و تدریس میں مشغول ہو گئے۔ آپ نے تقریباً ۲۷/۲۸ سال تک ہندوستان کے مختلف اسکول، مدارس اور جامعات میں درس و تدریس کی خدمات انجام دی ہیں۔ مدرسہ فیض عام میں دوسال مدرس رہنے کے بعد جامعہ اثریہ (مؤ) منتقل ہو گئے، اس کے بعد مدھیہ پردیش کے ایک مدرسہ فیض العلوم سیونی میں پرنسپل کی حیثیت سے ۱۹۷۲ء تک اپنی خدمات انجام دیں۔ آپ نے مادر علمی مدرسہ دارالتعلیم میں بھی دوسال پرنسپل کا کام کیا ہے۔ ۱۹۷۴ء میں آپ جامعہ سلفیہ بنارس سے منسلک ہو گئے، یہاں آپ استاد، محقق اور مجلہ "محدث" کے اڈیٹر کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔ یہ سلسلہ ۱۹۸۸ء تک قائم رہا، بعد ازاں سیرت صلی اللہ علیہ وسلم پر اول انعام حاصل کرنے کے بعد آپ عرب دنیا میں بھی مشہور ہو گئے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آپ کو جامعہ اسلامیہ (مذہبیہ منورہ) کی طرف سے ایک عہدے کی پیش کش کی گئی، تو آپ نے قبول کیا اور کئی برس تک جامعہ اسلامیہ کے شعبہ سیرت صلی اللہ علیہ وسلم میں ایک کامیاب محقق کے طور پر ۱۹۷۷ء تک کام کرتے رہے۔ اس کے بعد دارالسلام ریاض سے واپسی ہو گئے اور وہاں بھی تحقیق و تصنیف کا کام کرتے رہے۔ آپ ہندوستان کی ان مشہور علمی اور دینی شخصیتوں میں سے ایک تھے جو قرآن و سنت کی اشاعت، تالیف و تصنیف اور ترجمہ نگاری کو اپنی زندگی کا مقصد سمجھتے تھے۔ مولانا صفائی الرحمن مبارکپوری جامع کلمات اور گونا گون خوبیوں کے حامل شخص تھے۔

وفات سے تقریباً ۲ سال قبل آپ پرفانج کا اثر ہوا تھا جس سے آپ کی صحت خاصی متاثر ہوئی جس کی وجہ سے آپ نے تصنیف و تالیف اور ترجمہ کا کام ایک حد تک کم کر دیا تھا۔ آخر کار علم و آگہی کا یہ تابندہ سورج یکم دسمبر ۲۰۰۶ء کو ہندوستان میں اپنے آبائی شہر مبارکپور (اتر پردیش) میں جمع کے دن غروب ہو گیا۔ (اناللہ وانا الیہ راجعون)۔

ایک اعداد و شمار کے مطابق مولانا موصف کی کل عربی اور اردو تصنیفات کی مجموعی تعداد ۵۹ ہے جس میں ترجمہ و تحقیق، تعلیق و حواشی، مراجع و تقدیم، نظر ثانی اور آپ کے زیر اشراف تالیف کی گئی کتابیں وغیرہ شامل ہیں۔

آپ کا سب سے بڑا کارنامہ آپ کی وہ تصنیف ہے جسے ہم "الرِّحْقُ الْمُخْتَومُ" کے نام سے جانتے ہیں جو سیرت رسول صلی اللہ علیہ وسلم پر مستند اور تحقیقی دستاویز مانی جاتی ہے۔ ۱۹۷۶ء میں رابطہ عالم اسلامی (مکتبۃ المکرمۃ) کی طرف سے سیرت پر انعامی مقابلہ کا انعقاد کیا گیا تھا جس میں آپ کے مقابلہ کو اول انعام کا مستحق قرار دیا گیا۔ اور ۱۹۷۹ء میں پچاس ہزار سعودی ریال کا انعام پیش کیا گیا۔ یہ کتاب عربی، اردو اور انگریزی کے علاوہ دنیا کی دیگر ۱۳ زبانوں میں شائع ہو چکی ہے۔ آپ مرکزی جمیعت اہل حدیث ہند کے سابق امیر بھی رہ چکے ہیں۔ الغرض آپ بہیک وقت مدرس، محقق، مؤرخ، سیرت نگار، ترجمہ نگار اور ایک کامیاب مناظر بھی تھے۔

تصنیفات:

- ۱۔ اردو ترجمہ "الرِّحْقُ الْمُخْتَومُ" اصلاح مولانا نے اس کتاب کو عربی میں لکھا تھا بعد میں مولانا نے خود ہی اس کا اردو ترجمہ کیا اور نام بدلتا مناسب نہیں سمجھا۔ یہ کتاب دنیا بھر میں سیرت صلی اللہ علیہ وسلم کے عنوان پر اول انعام یافتہ کتاب ہے۔

2. اردو ترجمہ "المصافح فی مسلسلة التراویح" مصنف: امام سیوطی، اشاعت، 1963ء
3. اردو ترجمہ "الکلام الطیب" مصنف: امام ابن تیمیہ، اشاعت، 1966ء
4. اردو ترجمہ "کتاب الأربعین" مصنف: امام نووی، اشاعت، 1969ء
5. اردو ترجمہ "اطهار الحق" مصنف: علامہ شیخ رحمت اللہ بن خلیل الرحمن کیرانوی
6. اردو ترجمہ "فضائل الصوفی" مصنف: شیخ عبدالرحمن خالق۔
7. اردو ترجمہ "اعقاد الائمه" الاربعۃ الایمۃ حدیثہ والاسفاری واحمد" مصنف ڈاکٹر محمد بن عبدالرحمن اخمیس۔ اشاعت، 1992ء
8. شرح ازہار العرب (عربی، غیر مطبوع)۔ ازہار العرب علامہ محمد سوری کے جمع کردہ عربی اشعار کا بہترین مجموعہ ہے۔ مولانا نے اس کی عملہ شرح لکھی ہے۔
9. مذہ المنعم فی شرح صحیح اسلام اس شرح کو مولانا نے چار جملوں میں تصنیف کیا ہے، جو کہ 1999ء میں شائع ہوا ہے۔
10. تاریخ آل سعود اشاعت، 1972ء
11. قادیانیت اپنے آئینے میں۔ اشاعت، 1976ء
12. انکار حدیث حق یا باطل؟ اشاعت، 1977ء
13. اسلام اور عدم تشدد، اشاعت، 1984ء
14. الرجیق المختوم۔
15. ابراز الحق والصواب فی مسلسلة السفور والمحاجب اشاعت، 1978ء
16. تطور اشعوب والدیات فی الحدود و مجال الدعوة الاسلامیة فیها۔

فن ترجمہ: مولانا ایک بہترین مصنف اور علم دین کے ساتھ ساتھ ترجمہ نگاری میں بھی ماہر تھے۔ آپ نے عربی کی کئی کتابوں کا بہترین اور سلیمانی اردو ترجمہ بھی کیا ہے جو علمی اور ادبی حلقوں میں مقبول عام ہے۔ مولانا نے اپنی مشہور کتاب "الرجیق المختوم" کا اردو ترجمہ خود ہی کیا ہے جسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ آپ کو ترجمہ نگاری اور اس کے اسلوب میں بھی پچشتی حاصل تھی۔ کتاب "الرجیق المختوم" جب عربی اور دونوں زبانوں میں شائع ہوئی تو نہ صرف ان کی شہرت بام عروج پر پہنچ گئی بلکہ دنیوی ترقی کے راستے بھی آسان سے آسان تر ہوتے گئے۔ اس کے علاوہ مولانا نے کئی عربی کتابوں کے ترجمے اور شروحات بھی لکھی ہیں جو علمی اور عواید دونوں حلقوں میں قابل تعریف ہیں۔

کتابوں کا ترجمہ کرتے ہوئے مولانا نے اس بات کا پورا خیال رکھا ہے کہ مفہوم مکمل اور صحیح طور پر ادا ہو، پڑھنے والے کو مفہوم کے سمجھنے اور مصنف کے مقصد کو جاننے میں کوئی دشواری نہ ہو، مولانا نے اس بات کا بھی اتزام کیا ہے کہ ان کے ترجمہ کو پڑھنے والا اکتا ہے۔ کاشکارانہ ہو ترجمہ کرتے ہوئے مولانا نے زبان میں شیرینی اور سلاست اس درجہ بحدید یا ہے کہ ان کا قاری پڑھتا جائے اور سمجھتا جائے۔ جیسا کہ "اطهار الحق" میں "شیخ رحمت اللہ بن خلیل الرحمن کیرانوی" (الفصل الاول فی بیان اسماہ و تقدادها) کے زیر عنوان تحریر کرتے ہیں۔۔۔

علم ان العصارات يقسمون لفهم الی قسمین:

القسم الاول: یدعون انہ کتب بواسطہ الانبیاء الذین کا نوبل عیسیٰ علیہ السلام، ویسمون العهد العتیق واؤ

محمد القدیر۔

القسم الثاني: یدعون انہ کتب بالا لام بعده عیسیٰ علیہ السلام ویسمون العهد الجدید۔ ویطلقون علی مجموع العهد دین القديم والجدید یاد اسم (بیبل)، وھو لفظ یونانی معناہ: (الکتاب)، ویکتباون علی الخلاف الذی یضم کتب العهد دین اسم: (الکتاب المقدس)۔ 1

اس عبارت کا ترجمہ مولانا صفائی الرحمن مبارکبوری اپنی تصنیف "محضرا طهار الحق" میں یوں کرتے ہیں۔۔۔

فصل اول، کتابوں کے نام اور انکی تعداد کے بیان میں:

یاد رہے کہ عیسائیوں نے اپنی کتابوں کی دو قسمیں کی ہیں: پہلی قسم وہ کتابیں جن کے متعلق ان کا دعویٰ ہے کہ وہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے پہلے

تشریف لانے والے انجیاء کے ذریعہ لکھی گئی ہیں اس قسم کا نام انہوں نے عہد قدیم رکھا ہے۔ دوسری قسم وہ کتابیں جن کے متعلق ان کا دعویٰ ہے کہ حضرت عیلیٰ علیہ السلام کے بعد بذریعہ الحام لکھی گئی ہیں اس قسم کا نام انہوں نے عہد قدیم رکھا ہے۔ عہد قدیم وجہ دید کے مجموعہ کو "بائل" کہتے ہیں۔ یہ یونانی لفظ ہے، اور اس کا معنی ہے "کتاب" پھر جو تاکہ ان دونوں عہد کی کتب پر مشتمل ہوتا ہے اس کا نام "کتاب مقدس" لکھتے ہیں۔ ۲۔

مولانا کے ترجمے میں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ جب آپ کوئی واقعہ تحریر کرتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ جیسے ماہر قصہ گواہیشن کے ساتھ کہانی سنارہا ہے۔ مولانا نے بعض ترجمے میں ادبی لاطافت اور جملے میں ایسی شگفتگی پیدا کی ہے جو ماہر ادب اور زبان پر اچھی خاصی پکڑ رکھنے والا ہی کر سکتا ہے، حد توبہ ہے کہ مولانا نے تحقیقی مقالے یا کتاب کا ترجمہ کرتے وقت بھی سلاست، شیرینی، جملے میں ہم آہنگی اور ادبی چاشنی کا ساتھ نہیں چھوڑا ہے جبکہ ایسا کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ عبد الناظر "ضدائی الصوفی" میں "الباب الاول: مناطر الفکر الصوفی" میں یوں رقم طراز ہیں۔ ۳۔

صرف الناس عن القرآن والحدیث:

عند المتصوف قد يمأدو حديثاً من صرف الناس عن القرآن والحدیث بسباب شتى وطرق متقدمة جداً . ومن هذه الطرق ما يلى:

1. الازعم ان التدبر في القرآن يصرف النظر عن اللذين قد جعلوا الفناء في اللذى زخم هوناية الصوفى وزعموا الإضا ان تدبر القرآن يصرف عن هذه الغاية وفاهم ان تدبر القرآن هو ذكر الله العزوجل لأن القرآن امادح الله باسمه وصفاته او ذكر لمن افعله سبحانه بالليلة وباعدا نه، وكل ذلك مدح له وعلم بصفاته او تدبر لحكمه وشرعه، وفي هذا التدبر تظهر حكمته ورحمته مختلفه عزوجل ولكن الان الصوفية يريد كل من هم ان يكون الها ويتصف في زعمه بصفات الله ففهم كرروا تدبر القرآن لذك ۔ ۴۔

اسکا ترجمہ مولانا صفائی الرحمن مبارکپوری "اہل تصوف کی کارتانیاں" میں پہلا باب صوفیانہ افکار کی خطرناکیاں عنوان کے تحت یوں رقم طراز

ہیں۔ ۴۔

مسلمانوں کو قرآن و حدیث سے پھیرنا:

اہل تصوف نے پہلے بھی اور موجودہ دور میں بھی مختلف ذرائع اور نہایت پیچیدہ طریقوں سے لوگوں کو قرآن و حدیث سے پھیرنے کی کوشش کی ہے۔ بعض طریقے حسب ذیل ہیں:

(الف) یہ خیال کر قرآن میں تدبر کرنے سے اللہ کی طرف سے توجہ ہٹ جاتی ہے۔ ان حضرات نے اپنے خیال میں فنا فی اللہ کو صوفی کا آخری مقصد قرار دیا ہے۔ اور یہ کہتے ہیں کہ قرآن میں تدبر انسان کو اس مقصد سے پھیر دیتا ہے۔ اور یہ بھول جاتے ہیں کہ قرآن کا تدبر در حقیقت اللہ سبحانہ تعالیٰ کا ذکر ہے۔ کیونکہ قرآن یا تو اللہ کے اسماء و صفات کے ذریعہ اسکی مدح ہے۔ یا اللہ نے اپنے اولیاء اور اپنے دشمنوں کے ساتھ جو سلوک کیا ہے اسکا بیان ہے۔ اور یہ سب اللہ کی مدح یا اسکی صفات کا علم یا اس کے حکم اور شریعت میں تدبر ہے۔ اور اس تدبر سے اسکی حکمت معلوم ہوتی اور اپنی مخلوق کے ساتھ اس سبحانہ و تعالیٰ کی رحمت کا پیغام لیکن چونکہ اہل تصوف میں ہر شخص خود اللہ بننا چاہتا ہے اور اپنے زعم میں صفات الہی کے ساتھ متصف ہوتا ہے اس لئے اسے گوارہ نہیں کہ لوگ قرآن میں تدبر کر کے اللہ کی صفات کی معرفت حاصل کریں۔ ۴۔

ڈاکٹر محمد بن عبد الرحمن الخمیس اپنی کتاب (اعتقاد الأئمۃ الاربعة ابی حنفۃ و مالک و الشافعی و احمد) میں بعنوان "المبحث الاول: بیان اآن اعتقاد الأئمۃ الاربعة و احادیث مسائل اصول الدین مادعا مسأله الایمان" میں یوں تحریر کرتے ہیں۔ ۵۔

اعتقاد الأئمۃ الاربعة ابی حنفۃ و مالک و الشافعی و احمد۔ ہو مانع بـ الکتاب والسنۃ و ما کان علیہ الصحابة والتابعون لہم باحسان و لیس بین ھؤلاء الأئمۃ واللہ الحمد نزاع فی اصول الدین بل ھم متفقون علی الایمان لا بد فیہ من تصدیق القلب والسان، بل کانوا یکنرون علی اہل الكلام من جھمیہ و غیرہم من تمازو بالفلسفۃ اليونانیۃ والمذاہب الکلامیۃ۔ ۵۔

اس کا ارد و ترجمہ مولانا موصوف یوں کرتے ہیں۔ ۵۔

چاروں ائمہ۔ ابوحنفیہ، مالک، شافعی اور احمد رحمہم اللہ کا عقیدہ وہی ہے جسے کتاب و سنت نے بیان کیا ہے اور جس پر صحابہ اور ان کے تابعین کرام تھے۔ الحمد للہ ان ائمہ کے درمیان اصول دین میں کوئی نزاع نہیں ہے، بل کہ یہ لوگ رب تعالیٰ کی صفات پر ایمان لانے میں متفق ہیں، اور اس پر بھی کہ قرآن اللہ کا کلام ہے، مخلوق نہیں ہے، اور اس پر بھی کہ ایمان میں دل اور زبان کی تصدیق ضروری ہے، اور یہ لوگ اہل کلام جسمیہ وغیرہ پر نکیر کرتے تھے جو یونانی فلسفہ

اور کلامی مذاہب سے متاثر تھے۔ 6

مبارکپوری نے ترجمہ میں صرف روانی اور سلاست کا خیال نہیں رکھا ہے، بلکہ اس میں ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے کہ جس سے عبارت میں تسلسل پائی جاتی ہے۔ ترجمہ کرنے کے لئے مترجم کو اس زبان سے گہری وابستگی ہونی چاہئے اس سے ترجمہ میں خود بخوبی و تسلسل اور روانی شامل ہو جاتی ہے۔ چونکہ مولانا موصوف کو عربی زبان سے گہری وابستگی تھی اسی وجہ سے ان کے ترجمے اپنی مثال آپ ہیں۔ وہ متن کو اردو میں جوں کا توں تحریر کرنے کا ہنر جانتے تھے، ایک زبان کی چاشنی دوسری زبان میں اس طرح گھول دیتے تھے کہ ایسا محسوس ہی نہیں ہوتا کہ یہ کسی اور زبان کا مقابلہ ہے۔

حوالہ جات:

1. مختصر اطہار الحسن "شیخ رحمت اللہ بن خلیل الرحمن کیرانوی، صفحہ: 6
2. مختصر اطہار الحسن" (اردو ترجمہ) شیخ صفی الرحمن مبارکپوری (وزارت برائے شعبہ نشر و اشاعت کی زیرگرانی طبع شدہ، 1422ھ)
صفحہ: 12
3. فضاح الصوفی "عبد الرحمن عبد القادر، صفحہ: 2
4. اہل تصوف کی کارستانیاں" ترجمہ، مولانا صفی الرحمن مبارکپوری (تنظیم الدعوه ای اقرآن والسنۃ)، صفحہ: 7
5. اعتقاد الائمة الاربعة ابی حذیفۃ و مالک و الشافعی و احمد" ڈاکٹر محمد بن عبد الرحمن الحنفی (دار العاصمه، سعودی، 1992)۔
6. انکہ اربعہ ابوحنیفہ، مالک، شافعی اور احمد کا عقیدہ" اردو ترجمہ، مولانا صفی الرحمن مبارکپوری، مکتبہ الفہیم، مسونا تھنہ بھجن، 2008، صفحہ: 7



امانت لکھوی کی ڈرامہ نگاری: ”اندر سجا“ کی روشنی میں

پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی، خواجہ معین الدین چشتی اردو و عربی فارسی یونیورسٹی، لکھنؤ

Amanat Lakhnavi ki Drama NIgari by: Prof. Shafiq Ashrafi

سید آغا حسن امانت لکھنؤی کی ولادت ۱۸۲۳ء ہے بھطابق ۱۴۰۲ھ کو لکھنؤ اتر پردیش میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم روایت کے مطابق وہیں حاصل کیا۔ ۱۸۴۵ء ہے میں بعارضہ فال قوت گویائی کو بیٹھے تقریباً دس سال تک یہ عارضہ لاحق رہا۔ قوت گویائی کے مفقود ہونے کے بعد قلم سے زبان کا کام لینے لگے۔ امانت نے اپنی اس محرومی کا ذکر کئی اشعار میں بھی کیا ہے۔ بطور نمونہ ایک شعر ملاحظہ ہو:

دم بند ہے خوشی سے اس نیم جان کا
مشکل کشا ہو کھول دو عقدہ زبان کا

دوا دعا کے بعد قوت گویائی لوٹنے کے بعد بھی فانج کا اثر بخش لکنت باقی رہا۔ مجبوراً گوشہ شنی اختیار کیا، کہیں آنے جانے سے احتراز کرتے۔ اس کا ذکر اندر سجا کے دیباچہ میں ملتا ہے:

”وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا، زبان کی واہنگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبرتا تھا۔“

امانت نے پندرہ سال کی عمر سے ہی شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ ان کی شاعری کی ابتدائی نوحہ اور سلام سے ہوئی۔ پھر غزل میں بھی طبع آزمائی کیا۔ سفر عراق سے واپسی کے بعد مرثیہ گوئی سے رغبت ہو گئی تھی۔ اس عہد کے نامور مرثیہ کو ”میاں دلگیر“ کی شاگردی اختیار کی۔ استاد محترم نے ہی ان کا تخلص ”امانت“ تجویز کیا۔

امانت کے کلام میں مرثیہ کی تعداد شاعری کی دوسری اصناف کے مقابلے زیادہ ہے۔ مرثیہ کے بعد غزل کا نمبر آتا ہے۔ ان کے دیوانوں میں طولانی غزلوں کی تعداد کثیر کے علاوہ ایک عشقی خط مثنوی کی بیہت میں ہے۔ کئی مختس، چند مسدس، ایک واسوخت، چند ربا عیاں اور قطعات تاریخ بھی شامل ہیں۔ امانت نے ایک اور واسوخت تین سوبندوں کا تصنیف کیا ہے۔ امانت کے دیوان کا نام ”خزان الفصاحت“ ہے۔ اور ان کا شعری مجموعہ ”گلدستہ امانت“ کے نام سے منظر عام پر آیا۔ ۱۸۲۳ء میں ایک مجلس میں امانت کے واسوخت کی بلند خوانی ہوئی جس سے امانت کی شہرت گھر گھر میں آگ کی طرح پھیل گئی۔ پھر ۱۸۰۲ء میں انہوں نے ”اندر سجا“ تصنیف کی جس سے آج بھی ان کا نام زندہ و تابندہ ہے۔ نثری کارناموں میں مقدمہ ”شرح اندر سجا“ کا ہی پتہ چلتا ہے۔ امانت لکھنؤی کا ۱۸۰۸ء بھطابق ۱۴۰۷ھ میں لکھنؤ میں ہی انتقال ہو گیا۔ اس وقت ان کی عمر ۴۲ سال تھی۔

اندر سجا کا تعارف:

لفظ ”اندر سجا“ ہندوستان میں ایک بڑی مدت تک کچھ خاص معنوں میں استعمال ہوتا آرہا ہے۔ اس لفظ کو سب سے پہلے ڈراما کے لیے سید آغا حسن امانت لکھنؤی نے استعمال کیا۔ امانت کے ڈرامے ”اندر سجا“ کا شماراردو کے ابتدائی قابل ذکر ڈراموں میں ہوتا ہے۔ امانت نے یہ ڈراما ۱۸۵۲ء میں لکھا اور ۱۸۵۴ء کو پہلی مرتبہ اٹیج کیا گیا۔ اس ڈرامے کی کہانی زوال آمادہ تہذیبی روایات کی آئینہ دار ہے۔ اس تصد کا تانا بانا یوماں ای کردار، مثنوی گلگار نیم اور سحرالبیان کے قصے سے تیار کیا گیا ہے۔ اس میں غزل اور مثنوی کے ساتھ سحری، بستت، دوہے اور ہوری کو شامل کر کے ہر طبقے کی نمائندگی کیا ہے۔

امانت نے ”اندر سجا“ کی پیش کش میں بھی اس عہد کے عوامی روایتوں کا مکمل لحاظ رکھا۔ چنانچہ برج اور اودھ میں بھانڈوں اور بھگلت بازو، بھروپیوں اور رام لیلا اور کرشن لیلا کے ذریعے روایات کو باقی رکھا۔ ساتھ ہی انھیں شہری روایتوں کو اپنایا جو مثنوی خوانی، داستان گوئی کی نشتوں اور مجرے کی مخالفوں سے عوامی تفہیمی زندگی کا حصہ بنی ہوئی تھیں۔ یہ ایک مکمل منظوم ڈراما ہے جس کے مکالمے وغیرہ بھی منظوم ہیں۔

”نور الہی، محمد صاحب جان اور امتیاز علی تاج جیسے مستند ایبوں کی غلط فہمیوں کی بنا پر ”اندر سجا“ سے متعلق مندرجہ ذیل باتیں مشہور ہو گئیں۔

۱۔ اوپیرا کی نقل ہے یا اس کی طرز پر لکھی گئی ہے۔

۲۔ یہ سب سے پہلے قصیر باغ میں کھیلی گئی۔

۳۔ واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب تھا جس سے اوپیرا کی تعریف سن کر واجد علی شاہ نے ہندوستانی طرز کا اوپیرا تیار کرنے کا حکم دیا۔

۴۔ امانت واجد علی شاہ کے درباری تھے اور انھیں کی فرمائش پر امانت نے اندر سمجھا کی تصنیف کی۔

مسعود حسن رضوی ادیب نے مذکورہ تمام غلط فہمیوں کا ازالہ اپنی کتاب ”لکھنؤ کا عوامی استحق“ میں بہت بھی خوب صورتی کے ساتھ کیا ہے۔ تحقیقی بات

یہ ہے کہ ”اندر سمجھا“ خالص عوامی تمثیل ہے اور دربار سلطنتی سے اس کا دور کا واسطہ نہیں ہے۔

پلاٹ:

اندر سمجھا کی کہانی مشتوی سحر البيان اور گلزار نسیم کی کہانی سے ملتی جلتی ہے۔ امانت نے اسی کہانی کے رموز و اوقاف پر اس ڈرامے کی بنیاد ڈالی ہے۔

راجا اندر کے دربار میں بہت سی پریاں تھیں، جو اپنے رقص و سرور سے راجا اندر کا دل بہلایا کرتی تھیں۔ سبز پری شہزادہ گلفام پر عاشق ہو گئی۔ راجا اندر نے خفا ہو کر شہزادہ گلفام کو قید میں بند کر دیا۔ اور سبز پری کے پرکاث کر دربار سے نکال دیا۔ سبز پری جو گن بن کر گلی گلی درد بھرے انداز میں گیت گانے لگی۔ راجا اندر نے اسے اپنے دربار میں بلوایا۔ اس کے گیت سے غوش ہو کر اسے منھ ماٹکا انعام عطا کیا۔ اور اسے شہزادہ گلفام عطا کر دیا گیا۔ یہ جو گن دراصل سبز پری تھی۔ اس کی غلطی کو معاف کر دیا گیا۔ ساتھ ہی شہزادے کو بھی رہائی مل گئی۔ عاشق و معشوق کے ملاپ پر کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

یہ کہانی امانت کی اپنی تخلیق کردہ نہیں ہے کئی بیبلوؤں سے ظاہر اور ہوتا ہے۔ اس کہانی میں اندر سمجھا کا تصور درحقیقت ہندو دیو مالائی تصور ہے۔ تصور کا اکثر حصہ مشتوی سحر البيان اور گلزار نسیم سے مانع ہے علاوہ جو گن والے قصے کے، جو گن کا کردار عوامی قصوں سے لیا گیا ہے۔ جو اس وقت بہت مشہور تھا۔ اور وہ ہندوستان کا روایتی کردار ہے۔ چنانچہ یہ بات ثابت ہوئی کہ امانت نے اپنی اندر سمجھا کا قصہ مشتویوں، داستانوں اور اس عہد کے مروجہ عوامی قصے کہانیوں سے لیا ہے۔ فن ڈرامہ نگاری میں یہ کوئی عیب کی بات نہیں ہے۔

امانت کی فن کاری یہ ہے کہ قصے کے بھرے ہوئے اجزا کو ایک لڑی میں پروکرڈ راماً صورت حال پیدا کیا، پھر قصے کو شعری پیکر میں ڈھال کر زبان و بیان کا حسن پیدا کر کے شاعر انہ فن سے سجا یا۔ اس کی غزلیں، گیت اور منظوم مکالمے سب امانت کے اپنے ہیں۔ اس طرح سے امانت کا تخلیقی کارنامہ ہی کہا جائے گا۔

اندر سمجھا کا پلاٹ اکھڑا اور سادہ ہے، واقعات میں ربط و تسلسل ہے، فطری انداز میں واقعہ آگے بڑھتا ہے۔ بعض ناقدین نے کہا ہے پلاٹ میں کہیں کہیں خلا ہے۔ ربط نہیں ہے۔ جیسے جب سبز پری سمجھا میں آتی ہے تو راجا کو سویا ہواد کیجھ کر کہتی ہے:

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام

جائی ہوں میں باغ میں یہاں میرا کیا کام

دوسرے مصرع کے بعد کیا ہوا کیا نہیں، سبز پری باغ میں گئی یا نہیں اس کا اندازہ کسی بات سے نہیں ہوتا۔ البتہ اس شعر کے بعد فوراً بعد ہی سبز پری کا لے دیو سے کہتی ہے:

جا تو سنگل دیپ سے انتر نگر میں ہاں

سوتا ہے اک ماہ رو لال محل پر وہاں

چھلا میں دے آتی ہوں اپنا اسے نشان

سبز نگوں کی آب سے تو اس کو پہچان

سبز پری جیسے ہی یہ شعر ختم کرتی ہے کالا دیو کہتا ہے:

لایا میں شہزادے کو جا کر ہندوستان تو اپنے معشوق کا سبز پری پہچان

یہاں یہ اعتراض ہوتا ہے کہ قاری کو کیسے یقین آئے گا کہ کالا دیوبسز پری کے منھ سے آخری لفظ سنتے ہی پرستان انترنگر پہنچ جاتا ہے اور شہزادے کو ڈھونڈ کر آناً فناً سبز پری کے پاس لے آتا ہے۔ ان خامیوں کو محبوں کرتے ہوئے امانت نے اس کی شرح لکھ کر ان خامیوں کا ازالہ کر دیا جیسے شرح میں مذکور ہے۔ جب راجا اندر مغل میں آتا ہے۔ اور پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے اس کے لیے شرح میں یوں لکھا ہے:

”دودیوراں و چپ... ہمراہ مغل میں لے کر آتا ہے... پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ ایک دیو چیچھے کھڑا رہتا

ہے دوسرا پری کے لینے کو جاتا ہے“

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستانی ڈرامائی فن کے نقطہ نظر سے اندر سجھا کا پلاٹ معیاری پلاٹ ہے۔ اس میں کہیں خلا نہیں ہے۔

اندر سجھا میں کردار نگاری:

اندر سجھا میں کل آٹھ کردار ہیں۔ راجا اندر، گفام، سبز پری، پکھراج پری، نیل پری، لال پری، کالا دیو اور لال دیو۔ امانت کے اندر سجھا میں دیو مالائی راجا اندر کی بہت معمولی سی جھلک نظر آتی ہے۔ ان کی طرز زندگی میں اس عہدے کے لکھنؤی معاشرت کی جھلکیاں کافی نمایا ہیں۔ وہ شالی رو مال اوڑھتا ہے۔ سنگھاسن کے بجائے مغلیہ طرز کے تخت پر بیٹھتا ہے۔ جو گن کے گانے سے خوش ہوتا ہے تو اسے لکھنؤی انداز میں گلوریاں پیش کرتا ہے۔ کالے دیو سے جو گن کی تعریف سن کر اسے ان الفاظ میں لانے کے لئے کہتا ہے۔

نہ کر دیر اے دیو بہر خدا

اکھڑے میں میرے اسے جلد لا

لفظ ”بہر خدا“ سے صاف صاف لکھنؤی لب و لبجھ کی عکاسی ہوتی ہے۔

اندر سجھا کا دوسرا ہم کردار شہزادہ گفام ہے جو غیر معمولی وحیہ اور حسین ہے لیکن اس کے حسن میں مردانہ وجہت کے بجائے نسوانیت کی جھلک نظر آتی ہے۔ گفام لکھنؤ کے ماحول کا پیداوار معلوم ہوتا ہے۔ وہ نتو عملی جدو جہد کا جذبہ رکھتا ہے، نہ حسن تدیر، نہ سوجہ بوجہ اور نہ ہی سمجھداری۔ یہی وجہ ہے کہ سبز پری کی بات نہ مان کر اندر کی سجھا میں جاتا ہے اور اپنے آپ قید میں ڈالنے کے ساتھ ساتھ سبز پری پر آفت کا پہاڑ گرنے کا سبب بتتا ہے۔

اس ڈرامے کا تیسرا متحرک وفعال کردار سبز پری ہے۔ مصنف کی بہترین تخلیق ہے۔ پوری کہانی پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ گفام پر فریفہتہ ہونے کے بعد ایک سچے عاشق کا کردار ادا کرتی ہے۔ گفام کی اندر سجھا میں جانے پر اصرار کرتا ہے تو اسے بڑی حکمت و مصلحت سے سمجھاتی ہے۔ وہ قید ہو جاتا ہے تو بے قرار ہو جاتی ہے۔ پوری خود اعتمادی کے ساتھ اس کی تلاش میں نکل پڑتی ہے۔ راجا اندر کی جانب سے تمام تر آفات و مصائب کے بعد بھی حوصلے میں کچھ کی نہیں آتی ہے۔ آخر کار اپنی عقائدی اور سکال فن سے محبوب تک رسائی حاصل کرتی ہے۔

باتی کردار خنثی ہیں پکھراج پری، نیل پری، لال پری یہ تینوں پریاں رقص و سرور میں تنوع پیدا کرنے کے لئے ہیں۔ دیو معمولی خدمت گاری ہے، کالا دیو اہم کام انجام دیتا ہے۔ ایک پرستان میں عاشق و معشوق کے وصال کا سبب بتتا ہے۔ دوسرا راجا اندر کی سجھا تک جو گن کی رسائی میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اندر سجھا کی کردار نگاری معیاری نہیں ہے۔ البتہ امانت کا کمال فن یہ ہے کہ ان فوق فطری کرداروں کی اندر ورنی کشمکش اور مختلف جذباتی تصادوم کو عین نظرت کے مطابق دکھایا ہے جس کے سبب ڈرامے کی اندر ورنی فضائے اکٹا ہٹ اور اجنبی پن کا احساس نہیں ہوتا ہے۔

اندر سجھا میں مکالمہ نگاری:

امانت نے اس ڈرامے میں بہت مکالماتی انداز گفتگو کو برداشت ہے۔ اور یہی ڈرامے کی خوبی اور فن کا رکن کاری بھی ہے کیوں کہ ڈراما میں ”کیا کہا“ سے زیادہ اہم ”کیا کیا“ ہوتا ہے۔ البتہ جو بھی مکالماتی پہلو ہے اس کو امانت نے خوب سے خوب تر تطریق پر استعمال کیا ہے۔

انواع اور کوہ قاف سے نکالے جانے کے بعد شہزادہ گلفام اور سبز پری کے درمیان بات چیت کی ایک جھلک جوانگوں کے بعد کی ملاقات کے مناظر پیش کرتا ہے:

دیکھو تم میری طرف گھر کا مت لو نام
لو نڈی مجھ کو جان کر ، کرو یہاں آرام

کنوں سے نکلنے کے بعد:

شہزادہ۔

میں ترے ہاتھ لگا تو مرے پھندے میں پھنسی
میرا مطلب ہوا امید بھر آئی تیری

سبز پری۔

ہے تمنا میرے دل میں کہ اب حشر تک
فضل استاد سے دیکھو نہ جدائی تری
اس گفتگو کے سیاق و سبق سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مکالمہ دربار میں نہیں۔ طوائف کے کسی کوٹھے پر ہو رہا ہے۔

اندر سجا میں زبان و بیان:

اندر سجا کی غزلوں، غزل نما نظموں اور مکالموں کی زبان لکھنؤ کی لکھنائی زبان ہے۔ راجا اندر، گلفام، پریاں اور دیوبس کے سب فصحی اردو استعمال کرتے ہیں۔ البتہ چند الفاظ اس میں ایسے بھی استعمال ہوئے ہیں جو فصاحت سے خارج ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:

”سن رے مورے دیورے“، ”تیر کلیج کھائی“

اسی طرح چندوں کی زبان بھی اردو ہے ان میں بھی بعض متروک الفاظ کا استعمال ہوا ہے وہ یہ ہیں۔

”چیری“، ”کرتار“، ”سجا“، ”سرپ“ پندرہ گیتوں میں ”بھاگ“ جیسے شہزادہ گاتا ہے۔ اردو میں ہیں۔ ایک ٹھمری جیسے پکھرا ج پری گاتی ہے نصف اردو میں ہیں۔ یعنی کچھ الفاظ دیہاتی تنفظ کے ساتھ ہے۔ ملاحظہ ہوں:

آتی ہوئی صبا میں چھانڈ کے گھر
کا ہو کی نہیں ہے آج کھیر
چیری ہوں تیری راجا اندر
رکھنا دن رین دیا کی نجر
سایہ رہے پیر پیغمبر کا
مولہ کی سدا کی رہے نیک نظر
استاد یہ کہہ ہر سے ہردم

دُنیا میں رہیں حجرت اکھڑ

اندر سجا کی گیتوں، غزلوں میں برج بھاشا اور پوربی زبان کا استعمال خوب ہوا ہے اور عمده طریقہ پر ہوا ہے۔

اندر سجا کی پیشکش:

اندر سجا کسی ہال یا کمرے میں نہیں کھیلی جاتی تھی۔ کھلی جگہ پر شامیانہ تان کر ایک طرف پندرہ بیس فٹ لمبی اور لگ بھگ اتنی ہی وسیع جگہ اسٹچ کے لیے مخصوص کر کے باقی جگہ تماثلیوں کے لیے چھوڑ دی جاتی تھی۔ اسٹچ کے داہنے کنارے پر (تماثلیوں کی طرف سے باہمی طرف) آگے کی طرف ایک چوکی یا تخت بچھائی جاتی ہے قالین، گاؤں تکے وغیرہ سے سجا یا جاتا۔ اس کے پیچھے تین کرسیاں رکھی جاتیں، کرسیوں کی باہمیں طرف ایک قدم پیچھے سازندوں کی قطار بیٹھ جاتی۔ انھیں کے ساتھ گانے والے بھی بیٹھتے تھے۔ سازندوں کے پیچھے لاں رنگ کا پردہ تانا جاتا تھا اور ادا کار پر دہ ہٹنے کے بعد سازندوں کے باہمیں جانب سے اسٹچ پر داخل ہوتے تھے۔ راجا اندر کے اسٹچ پر آنے سے قبل سازندوں کے ساتھ بیٹھے ہوئے مخفی ایک ساتھ مل کر پہلے راجا اندر کی آمد گاتے ہیں۔ جب یہ عمل تکمیل کو پہنچتا ہے تو پردہ ہٹا دیا جاتا ہے۔ مہتاب کے چھٹنے کے بعد راجا اندر اسٹچ پر آتا ہے۔ پکھراج پری بلاتے وقت پھر سے سازندوں کے پیچھے پردہ تانا جاتا ہے۔ کورس پکھراج پری کی آمد گاتا ہے۔ اس کے اختتام پر پردہ ہٹتا ہے اور مہتاب چھٹنے ہی پکھراج پری اسٹچ پر آتی ہیں۔ پریوں کے رنگ کے اعتبار سے اسٹچ پر روشنی بھی ہوتی ہے اسی طرح دیگر کردار بھی اسٹچ پر آتے ہیں۔

