اردو ریسرچ جرنل

Urdu Research Journal

Issue: 12th, Oct.-Dec 2017

سرپرست

پروفیسر ابن کنول

ایڈیٹر

ڈاکٹر عزیر اسرائیل

مجلس مشاورت

ڈاکٹر محمد رضی الرحمن
(صدر شعبہ اردو، گورکھپور یونی ورسٹی)

ڈاکٹر ابو شہیم خان
اسسٹنٹ پروفیسر ڈاکٹر ہری سنگھ گور یونی ورسٹی (ساگر)

ڈاکٹر محمد اکمل
(اسسٹنٹ پروفیسر خواجہ معین الدین چشتی یونی ورسٹی (لکھنؤ)

ڈاکٹر صابر گودڑ
(مہاتما گاندھی انسٹی ٹیوٹ (موریشش)

ڈاکٹر محمد ابراہیم
(صدر شعبہ اردو، الازہر یونی ورسٹی، مصر)

سہیل انجم
(وائس آف امریکہ، اردو سروس، دہلی)

ڈاکٹر سہیل عباس
(پروفیسر شعبہ اردو ٹوکیو یونی ورسٹی جاپان)

ڈاکٹر علی بیات
(صدر شعبہ اردو، تہران یونی ورسٹی، ایران)

ڈیسک پینل

☆شمیم اختر (ریسرچ اسکالر دہلی یونی ورسٹی)

☆شاداب شمیم (ریسرچ اسکالر، دہلی یونی ورسٹی)

☆شاہ نواز فیاض (ریسرچ اسکالر، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی)

☆رضی الدین شہاب (جواہر لعل نہرو یونی ورسٹی، دہلی)

ٹیکنکل اسسٹنٹ

انجینئر محمد نفیس (گلوبل ویب کریٹیو)

Add. Dr. Uzair Israeel, P-101/a, Gali No 2, Near Pahlwan Chawk, Batla House,

New Delhi- 110025

E-mail: editor@urdulinks.com , urjmagazine@gmail.com

URL: www.urdulinks.com , www.urduresearchjournal.com

نوٹ: مقالہ نگاروں کی آراء سے ادارہ کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔ ہر قسم کی قانونی چارہ جوئی صرف دہلی کی عدالتوں میں کی جاسکتی ہے۔

فہرست مضامین

اداریہ			
1	اپنی بات	ڈاکٹر عزیر اسرائیل (مدیر)	5
تنقیدات:			
2	ن۔م۔راشد کی شاعری	ڈاکٹر شاہ عالم اسسٹنٹ پروفیسر، ذاکر حسین دہلی کالج، دہلی	6
3	ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظمیں	ڈاکٹر عابد، خورشید، یونی ورسٹی آف سرگودھا، پاکستان	10
4	پروینؔ شاکر کی نظموں میں تانیثی رنگ	ڈاکٹر فاروق احمد وانی، باغوان پورہ، سنگھ پورہ پٹن بارہ مولہ، کشمیر	23
5	ناوکؔ حمزہ پوری کی رباعیات کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر مقبول احمد مقبولؔ، ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبۂ اردو، مہاراشٹرا اودے گری کالج، اودگیر۔ ضلع لاتور	28
6	نعت، نعت گوئی کی روایت اور نعت گو شعرا	سعود عالم، بی 114، اوکھلا مین مارکیٹ، جامعہ نگر نئی دہلی	36
7	فیض احمد فیضؔ؛ انسانی اقدار کا محافظ	فردوس احمد میر، لکچرر، ویمنس کالج، اننت ناگ، کشمیر، انڈیا	41
8	غالب اور ہندوستانی تہذیب	غلام فرید حسین، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، وفاقی جامعہ اردو برائے فنون، سائنس اور ٹکنالوجی، اسلام آباد، پاکستان	45
9	اسماعیل میرٹھی بحیثیت موضوعاتی شاعر	وسیم حسن راجا، ریواڑی بالا، تحصیل و ضلع کلگام، جموں و کشمیر،	52
10	نند لال کول کے شعری محاسن "مرقع افکار" کے حوالے سے	محمد یاسین گنائی ریسرچ اسکالر: شعبہ اُردو، دیوی اہلیہ ووشوودھیالیہ اندور (ایم۔پی)	54
فن ترجمہ			
11	موجودہ طرز معاشرت اور ترجمہ	ڈاکٹر ابو شہیم خان، اسسٹنٹ پروفیسر، ڈاکٹر ہری سنگھ گوڑ سنٹرل یونی ورسٹی، ساگر	62
ادب سے پرے			
12	سوشل ورک کی پیشہ ورانہ اور اکیڈمک شناخت	ڈاکٹر محمد شاہد رضا، ایسوسی ایٹ پروفیسر، سوشل ورک ڈپارٹمنٹ، مولانا آزاد نیشنل اردو، یونی ورسٹی، حیدرآباد، انڈیا	70

فکشن کی جمالیات			
13	پروفیسر حامدی کاشمیری کی افسانہ نگاری	ڈاکٹر مشتاق احمد قادری، ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی	79
14	محی الدین نواب ایک بے مثال ادیب، ایک عظیم ناول نگار	ڈاکٹر وسیم المحمدی، استاد ادب، جامعہ محمدیہ منصورہ، مالیگاؤں	85
15	پریم چند کے ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ	ڈاکٹر رضا محمود، معرفت ڈاکٹر ریاض احمد، شعبہ اردو جموں یونی ورسٹی	97
16	راجندر سنگھ بیدی کا افسانوی فن	ڈاکٹر عطیہ رئیس، 3878، کلاں محل، دریا گنج، نئی دہلی 110002	102
17	راجندر سنگھ بیدی کی فنکارانہ جہت۔افسانہ "لاجونتی" کے خصوصی حوالے سے	توصیف احمد ڈار، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، کشمیر یونی ورسٹی، سری نگر، کشمیر، انڈیا	107
18	جمیلہ ہاشمی: حیات و ادبی خدمات	محمد فرید، لکچرار شعبہ اردو، او پی ایف بوئز کالج، اسلام آباد، پاکستان	114
19	ناول "چاند ہم سے باتیں کرتا ہے" ایک ادھورا مطالعہ	سید امجد الدین قادری، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، مراٹھواڑہ یونی ورسٹی، اورنگ آباد، انڈیا	119
20	وحشی سعید کی کہانی 'آب' کا تجزیہ	غلام نبی کمار، ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی	127
تحقیق			
21	آب حیات کے بیانات قدیم تذکروں اور ناقدین کے حوالوں سے	ثنا کوثر، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ	132
22	لداخ کا سماجی و ثقافتی مطالعہ، (راشد راگیر لداخی اور عبدالغنی شیخ کے افسانوی مجموعہ 'اندھیرا سویرا' اور 'ایک ملک دو کہانی' کے حوالے سے)	عیسی محمد کارگل لداخ، ریسرچ اسکالر، حیدرآباد سنٹرل یونی ورسٹی، حیدرآباد، انڈیا	141
نذرانۂ عقیدت			
23	عبدالعلیم کی صحافت نگاری کا اجمالی جائزہ	ظفر عالم، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو دہلی یونی ورسٹی، دہلی	147
24	محسن اردو، محسن قوم: حیات اللہ انصاری	اخلاق احمد، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی	153
25	محبِ اُردو و محبِ وطن: جگن ناتھ آزاد	بلال احمد ڈار، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونی ورسٹی، حیدرآباد	158

غیر افسانوی نثر			
26	قدرت اللہ شہاب اور ان کی کتاب:"شہاب نامہ"	بلال احمد تانتری، ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، انڈیا	162
27	رپورتاژ" دو ملک ایک کہانی" (ابراہیم جلیس) : ایک جائزہ	نور بانو، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی	175
تنقیدی تصورات			
28	ولیم ورڈس ورتھ کا شعری تصور نقد	منظر کمال، ریسرچ اسکالر، جواہر لال نہرو یونی ورسٹی۔ دہلی	181
رفتار ادب:			
29	ناول 'آنکھ جو سوچتی ہے' ایک تنقیدی محاسبہ	امتیاز احمد علیمی، ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی	185
اسٹیج اور سنیما			
30	اردو ڈراموں میں ہندوستانی تہذیب وسماج اور قوم پرستی	ڈاکٹر قمر الحسن، اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، ستیاوتی کالج، دہلی	192
31	سنیما کی تانیثی تھیوری اور ڈسکورس کا مطالعہ	عبد القادر صدیقی، ریسرچ اسکالر، ماس کمیونی کیشن، مولانا آزاد نیشنل اردو یونی ورسٹی، حیدرآباد، انڈیا	198
32	ندا فاضلی کی شاعری فلمی دنیا کے حوالے سے	جگر تجمل بلہ پوری، ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، کشمیر یونی ورسٹی	204
33	سنیما کی تاریخ پر ایک نظر	اکرم شمس، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، ممبئی یونی ورسٹی، ممبئی	206
34	ڈرامہ نظام سقہ اور ممتاز مفتی...ایک مطالعہ	مختار احمد، ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، جموں یونی ورسٹی، جموں	211
حاشیائی ادب			
35	تخم خوں: دلت مکالمہ پر ایک شاہ کار ناول	ارشد احمد کوچھے، ریسرچ اسکالر شعبۂ اردو اور فارسی، ڈاکٹر ہری سنگھ گوڑ سینٹرل یونیورسٹی ساگر، موبائل نمبر	217
نصاب اردو			
	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک —آغاز و ارتقاء	پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی، خواجہ معین الدین چشتی اردو عربی فارسی یونی ورسٹی، لکھنؤ	222

اپنی بات

ادبی رسالے کی اشاعت ایک صبر آزما کام ہے۔ تین مہینے کب اور کیسے نکل جاتے ہیں معلوم ہی نہیں ہوتا۔ ایک شمارے کی اشاعت کے فوراً بعد اگلے شمارے کی تیاری میں لگ جانا پڑتا ہے۔ اس پر مستزاد قارئین اور قلم کاروں کے فون۔ یہ ساری چیزیں ایک مکمل ٹیم کا تقاضا کرتی ہیں۔ لیکن اردو رسائل کے وسائل اس کے متحمل نہیں ہوسکتے۔ چند ایک سرکاری سرپرستی میں نکلنے والے رسائل کو چھوڑ دیں تو اردو کے سبھی رسائل شخص واحد کی کاوشوں کا ثمرہ ہوتے ہیں۔ اردو ریسرچ جرنل بھی انہیں رسائل میں سے ایک ہے۔ اس کے باوجود یہ اللہ کا کرم ہے کہ ہمارے ساتھ کچھ مخلص دوستوں کی ٹیم ہے جو ہماری آواز پر رضاکارانہ طور پر اپنی خدمات پیش کر دیتے ہیں۔ میں ان سبھی دوستوں کا شکر گزار ہوں۔

اس بارہویں شمارے کے ساتھ "اردو ریسرچ جرنل" نے چار سال مکمل کر لیے۔ ادبی رسالے جو عموماً "ادھر نکلے ادھر ڈوبے" کے مصداق ایک یا دو سال ہی میں بند ہو جایا کرتے ہیں، چار سال تک معیار سے سمجھوتہ کیے بغیر مسلسل اشاعت کسی معجزہ سے کم نہیں۔

اس شمارے میں ملک و بیرون ملک کے اہم قلمکاروں کے مقالے شامل ہیں۔ خاص طور پر ن م راشد کی شاعری پر ڈاکٹر شاہ عالم کا مقالہ، موجودہ طرز معاشرت اور ترجمہ پر ڈاکٹر ابو شہیم خان کا مقالہ لائق مطالعہ ہے۔ ترجمہ ڈاکٹر ابو شہیم خان کا خاص میدان ہے۔ اس کے نظری اور عملی مباحث پر ان کی نظر ہے۔ یہ مقالہ یقیناً علم ترجمہ میں اہم اضافہ ثابت ہوگا۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظموں پر ایک مقالہ عابد خورشید کا، اور سوشل ورک پر ڈاکٹر محمد شاہد کا شامل اشاعت ہے۔ اس کے علاوہ دیگر مقالہ نگاروں کے اہم مقالے اس شمارے میں شائع کئے گئے ہیں۔

امید ہے کہ یہ شمارہ بھی سابقہ شماروں کی طرح پسند کیا جائے گا۔ ہمیں آپ کی آراء کا انتظار رہے گا۔

والسلام

ڈاکٹر عزیر احمد

(ایڈیٹر)

ن۔م۔راشد کی شاعری

(ایران میں اجنبی کے حوالے سے)

ڈاکٹر شاہ عالم

اسسٹنٹ پروفیسر، ذاکر حسین دہلی کالج، دہلی

ن۔م۔راشد کا دوسرا شعری مجموعہ ' ایران میں اجنبی' (1955) میں شایع ہوا۔راشد نے اپنے پہلے شعری مجموعے 'ماورا' (1942) کی اشاعت سے ہی ادبی دنیا میں اپنی شناحت قائم کر لی۔انھوں نے اپنی شاعری کی ابتدا میں یہ واضح کر دیا کہ ان کی شاعری روایتی اور مروجہ طرز فکر اور طرز اظہار کی پابند نہیں ہے۔ راشد کے تجربے اس عہد کے ادبی منظر نامے پر ایک جرات مندانہ قدم تھے۔ حالی اور آزاد سے ن۔م۔راشد تک گرچہ اردو نظم میں بالخصوص موضوعات کی سطح پر نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے، لیکن ہیئت اور اسلوب کی سطح پر تبدیلی کا رجحان نظر نہیں آتا۔ راشد کی شاعری رو ایتی شاعری سے انحراف کی شاعری ہے۔ راشد کی شاعری اپنی طرزِ فکر اور طرزِ اظہار دونوں اعتبار سے اس عہد کے ادبی مزاج سے بالکل الگ تھی۔ راشد ایک اجتہاد پسند شاعر ہیں۔ ان کی شاعری سے ادبی حلقہ میں ایک نئی بحث کا آغاز ہوا اور ہیئت و اسلوب کے تجربوں کے حوالے سے مختلف خیالات سامنے آئے۔ دراصل راشد اپنے عہد کے مسائل کو جس انداز سے دیکھ رہے تھے، اس کے اظہار کے لیے ہیئت و اسلوب کے بنے بنائے سانچے ناکافی معلوم ہوے۔ راشد نے ان مسائل کے اظہار کے لیے نئے پیرائے تلاش سے گریز نہیں کیا۔ آزاد نظم کی گرچہ راشد کی اختراع نہیں لیکن اسے فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔اس حوالے سے ان کی پہچان ایک ہیئت پسند شاعر کے طور پر قائم ہوئی۔ بلاشبہ راشد کے یہاں ہیئت کے تجربوں کی بڑی اہمیت ہے۔ انھوں نے اظہار کے لیے تجربوں سے کبھی گریز نہیں کیا۔ لیکن راشد کے یہاں ہیئت و اسلوب کے تجربے برائے تجربہ نہ تھے بلکہ وہ ایک گہرے شعور کا نتیجہ تھے۔ بہ قول راشد:

> "میں سمجھتا ہوں کہ ہیئت یا تکنیک کو دین و ایمان سمجھ لینا کسی طرح مناسب نہیں تکنیک کی کسوٹی شاعر کا خلوصِ اظہار ہے۔ اگر کوئی مضمون اس قابل نہیں کہ اس کے لیے مناسب طریقِ اظہار تلاش کیا جائے تو وہ بے کار ہے۔ اگر نئے طریقِ کار کا جواز مضمون کے اندر نہیں ملتا تو تکنیک محض داؤں پیچ بن کر رہ جاتی۔" (لا= انسان: ن م راشد، ص20)

> " لا محالہ ادبیات میں نئے اصنافِ سخن کا رائج کرنا بنفسہٖ کوئی شاندار کارنامہ نہیں اور کبھی کسی ادیب کو یہ امید بھی نہیں رکھنی چاہیے کہ اس کو صرف اس وجہ سے ادبیات میں کوئی پائندہ حیثیت نصیب ہوگی کہ اس نے نئے اصناف سخن کو تلاش کی یا ان کی ترویج میں کسی جدت کا مظاہرہ کیا..... قابلِ فخر بات تو صرف یہ ہے کہ اولاً خیالات اور افکار میں اجتہاد ہو پھر نئے خیالات اور افکار

اسلوبِ بیان کے ساتھ اس قدر ں مکمل طور پر ہم آہنگ ہو ں کہ اس ہم آہنگی سے ادیب کی انفرادیت آشکار ہوسکے۔" (ماورا۔ن۔م۔راشد، ص27)

راشد کی شاعری نہ صرف اس لیے توجہ طلب ہے کہ انھوں نے ہیئت و اسلوب کے تجربے کیے اور آزاد نظم کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا بلکہ ان کی شاعری فکری اعتبار سے بھی اپنے معاصرین کی شاعری سے منفرد و بلند ہے۔ راشد کو اپنے موقف کی وضاحت کی ضرورت اسی لیے پڑی کہ ان کی شاعری مروجہ شاعری سے الگ تھی۔ اقبال کے بعد راشد اکیلا شاعر ہے جس کے یہاں مشرق ایک مستقل موضوع کی حیثیت رکھتا ہے۔ مشرق کو بحیثیت موضوع اس طور سے شاعری میں برتنے کی مثال ان کے ہم عصروں یا بعد کے شاعروں میں نظر نہیں آتی۔ راشد کی شاعری پر نظر ڈالی جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ راشد کی دلچسپی مشرق وسطی کی زندگی اور وہاں کے مسائل گہری رہی ہے، اور ان کی شاعری کا بڑا حصہ اسی پس منظر سے مربوط ہے۔ بالخصوص ایران سے راشد کی وابستگی بہت گہری تھی۔ قیامِ ایران کے دوران راشد نے ایران کی انفرادی اور اجتماعی زندگی اور وہاں کی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشی صورتِ حال کو بہت قریب سے دیکھا۔ بہ قول راشد:

"ایران نے راقم الحروف کے ذہن پر ایک مستقل اثر چھوڑا ہے اور اس ملک کے ساتھ ایک لازوال محبت اور شیفتگی پیدا کر دی ہے لیکن 'ایران میں اجنبی' جذبات کی اس کشمکش کے تجزیے کی ایک کوشش ہے جو خاص سیاسی حالات نے پیدا کر دیے تھے۔ یہ بکھرے ہوئے نقوش اس زمانے کی سیاست کے پردے پر بنائے گئے ہیں۔"

(ایران میں اجنبی۔ن۔م۔ راشد، ص143)

ایران میں اجنبی کی شاعری پر نظر ڈالیں تو واضح ہو جاتا ہے کہ ان کی شاعری کا اپنے عہد کے زندہ مسائل سے گہرا سرور کار رہا ہے۔ ان کی شاعری کی تشکیل میں سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشی موضوعات کی بڑی اہمیت ہے۔ راشد شاعری کو شعبدہ بازی، ذہنی تلذذ اور شبیہ سازی سے الگ وسیع تر انسانی صورت حال کا ترجمان بنانا چاہتے تھے۔ بہ قول راشد:

"ہمارے دور میں جب دنیا کی خوفناک ترین جنگ برپا تھی اور اس جنگ کے اسباب اس سے بھی خوفناک تھے۔ شاعری کے ذریعے محض ذہن کے اسرار دریافت کرنے کی کوشش کرنا یا فن کو لفظی جادوگری کا وسیلہ بنانا یا اپنے عشق کے غم و غصہ کی مجرد پیروی کرتے رہنا ایک ابدی انسانی فریضے سے کنارہ کشی اختیار کرنا تھا۔"

(ایران میں اجنبی۔ن۔م۔ راشد، ص3)

'ایران میں اجنبی' کی نظموں میں اجتماعی ذمہ داری کا احساس بہت نمایاں ہے۔ راشد کی شاعری آشوبِ زیست کی مختلف سطحوں سے واسطہ رکھتی ہے۔ ایران میں اجنبی کی نظموں میں سیاسی اور سماجی مسائل کے ادراک کا پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ مشرق سے ذہنی موانست اور جذباتی لگاؤ کے سبب راشد نے ان مسائل کو زیادہ شدت سے محسوس کیا۔ انھوں نے ان اسباب کا سراغ لگانے کی کوشش کی جن کے باعث مشرق زوال اور انحطاط کا شکار ہے۔ ایران میں قیام کا زمانہ راشد کے لیے نہایت صبر وآزما تھا۔ یہاں راشد انگریزی حکومت کے نمائندے کے طور پر مقیم تھے۔ ایک غلام ملک کا باشندہ جو آزادی کو دنیا کی سب سے بڑی نعمت سمجھتا ہو کیسی ستم ظریفی ہے کہ وہی غلامی اور استعماریت کا محافظ بنا ہوا تھا۔ وہ بھی ایران جیسے ملک میں جس سے اس کی جذباتی وابستگی بہت گہری تھی۔ ایران میں اجنبی کی نظموں کا تعلق بالخصوص ان مسائل سے ہے جو

ایران میں اجنبی فوجوں کے سبب پیدا ہوئے تھے۔ راشد نے ایران کی سیاسی، سماجی تہذیبی معاشی اور اخلاقی زندگی کی مختلف سطحوں پر رونما ہونے والے انحطاط کو اپنی شاعری کی موضوع بنایا ہے۔ راشد نے خارجی واقعات کی تصویر کشی میں اندازِ بیان معروضی نہیں رکھا۔ بلکہ انھوں نے خارجی مسائل کو اپنے وجود کی داخلی سطح سے ہم آہنگ کیا ہے۔ ان نظموں میں ذہنی و جذباتی کشمکش اور اضطراب کی صورت حال بہت شدید ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کے تیرہ کا نتو گرچہ ایران کی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور اقتصادی صورتِ حال کا بیان ہے لیکن اس کے آئینے میں ہم پورے مشرق کی زبوں حالی کی تصویر دیکھ سکتے ہیں۔ یہ مثال ملاحظہ کیجیے:

اسی روح شب گرد کا / اک کنایا ہے شاید
یہ ہجرت گزینوں کا بکھرا ہوا قافلہ بھی
جو دستِ ستمگر سے مغرب کی، مشرق کی پہنائیوں میں
بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے! / خدا حافظ، اے ماہتابِ لہستاں!
یہی اک سہارا ہے باقی ہمارے لیے بھی
کہ اس اجنبی سرزمیں میں / ہے یہ ساز و ساماں بھی گویا
ہوا کی گزرگاہ میں اک پرِ کاہ! / بکھر جائے گا جلد
افسردہ حالوں کا، خانہ بدوشوں کا یہ قافلہ بھی
اور اک بار پھر عافیت کی سحر / اس کا نقشِ کفِ پا بنے گی!
(دستِ ستمگر، ایران میں اجنبی)

یہ طہران جو تیرے خوابوں میں
پاریس کا نقشِ ثانی تھا / یوں تو یہاں رہگذاروں میں
بہتا ہے ہر شام سیمافروشوں کا سیلاب جاری
یہاں رقص گاہوں میں اب بھی
بہت جھلملاتی ہیں محفل کی شمعیں
یہاں رقص سے چور / یا جام و بادہ سے مخمور ہو کر
وطن کے پجاری / بآہنگ سنتور و تار و دف و نے
لگاتے ہیں مل کر / "وطن! اے وطن" کی صدائیں!
مگر کون جانے یہ کس کا وطن ہے؟
(کیمیا گر، ایران میں اجنبی)

ایک مصاحبے میں راشد نے ایران میں اجنبی کی نظموں کے بارے میں کہا تھا:

> "ان نظموں کا مقصد یہ تھا ہی نہیں کہ ان کے ذریعے کوئی خواب آگیں کیفیت پیدا کی جائے بلکہ حالات کی اس دُرشتی کی طرف توجہ دلانا تھا جس کے ہم سب ایشیائی اس وقت شکار تھے۔ اس اخلاقی اور نفسیاتی زوال کی طرف شارہ کرنا تھا جو جنگ، آمریت، اجنبی حکومت، استعمار، بیرونی طاقتوں کی لوٹ کھسوٹ کہیں بھی کسی قوم میں بھی پیدا کر دیتی ہے۔"
>
> (لا=انسان، ن۔م۔راشد، ص29)

دراصل یہ دور ایشیائی ممالک کی غلامی اور استعماریت کا دور تھا۔ اس وقت غلامی اور استعماریت ایشیائی ممالک کا سب سے بڑا مسئلہ تھی۔ ایران بلکہ پورے مشرق کی صورت حال پر راشد کی گہری نظر تھی۔ پوری قوم جس جبر کا شکار تھی اس کی پیدا کردہ صورتِ حال کا اظہار ان نظموں میں نمایاں ہے۔ خالد، یاسمین، حسن کے کردار اپنے ضمیر کے خلاف عمل کرنے پر مجبور ہیں۔ دستِ ستم گر، تیل کے سوداگر، من و سلویٰ، سومنات، نارسائی، درویش وغیرہ نظموں میں راشد نے احساسِ غلامی اور زوال کا بیان کیا ہے۔ 'سبا ویراں' مشرق کی ابتری اور انتشار کا جاں گداز توجہ ہے نیز ایک تہذیب کے نقطۂ کمال تک پہنچ کر روبہ زوال ہونے کی انتہا کی داستان ہے۔ 'ایران میں اجنبی' اور بعد کی نظموں میں زوال کا شدید احساس بہت نمایاں ہے۔ سبا ویراں کا یہ حصہ دیکھیے:

سلیماں سربزانوں اور سباویراں

سباویراں، سبا آسیب کا مسکن / سبا آلام کا انبارِ بے پایاں

گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی / ہوائیں تشنۂ باراں،

طیور اِس دشت کے منقار زیرِ پر / تو سرمہ در گلو انساں

سلیماں سربزانوں اور سباویراں

(سباویراں، ایران میں اجنبی)

اس دور کی نظموں میں اجتماعی زندگی کے انحطاط کا احساس بہت قوی ہے۔ گرد و پیش کی دنیا اور سیاسی و سماجی مسائل کا احساس گرچہ بہت شدید ہے لیکن راشد کا اندازِ نظر روایتی طرزِ فکر سے بہت مختلف ہے۔ انفرادی اور اجتماعی زندگی کے زوال کو راشد نے ایک داخلی رنگ عطا کیا ہے۔ اس دور کی نظموں کے کرداروں کی ہم کلامی اور خود کلامی سے اس عہد کے انسانوں کی زندگی کے درد و کرب کو بیان کیا ہے۔ ان کی نظموں کے مطالعے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر آپ بیتی کا بیان کر رہا ہے۔ شاید اسی وجہ سے ان نظموں میں ایک زخمی روح اور مجبور و بے بس انسان کی آواز ہمیں صاف سنائی دیتی ہے:

یہاں بھی وہاں بھی وہی آسماں ہے

مگر اس زمیں سے خدایا رہائی / خدایا رہائی!!

ٹھکانہ ہے لوطی گری، رہزنی کا

یہاں زندگی کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں

فقط شاخساریں / ابھی اپنی افتاد کے حشر سے ہیں گریزاں

(نارسائی، ایران میں اجنبی)

راشد نے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشی مسائل کو صحافتی انداز میں بیان نہیں کیا ہے، ان مسائل کا اظہار ترقی پسند شاعروں کے یہاں کثرت سے موجود ہے۔ دراصل راشد اس طرزِ کا سیاسی اور سماجی شاعر نہیں جس کی اس زمانے میں بہتات تھی۔ راشد نے اس عہد کے انسانوں کی زبوں حالی اور بے بسی کو داخلی سطح پر محسوس کیا۔ داخلی دنیا کے ارتعاش جو کہ خارجی مسائل کا نتیجہ ہیں اسے گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ گہری سیاسی، سماجی وابستگی کے باوجود راشد کو سیاسی و سماجی شاعروں میں شمار نہیں کیا گیا۔ خود راشد کو یہ شکایت تھی:

"میرے لیے یہ تسلیم کرنا ہمیشہ مشکل رہا ہے کہ ترقی پسندوں کو میری نظموں میں اجنبی حکومت یا استعمار کے خلاف آواز کیوں نہیں سنائی دیتی۔ یہ مذہبی، ریاکاری، آمریت اور معاشرتی اور جذباتی پابندیوں کے خلاف میرے شدید رد عمل کو انھوں نے کیوں نہیں محسوس کیا۔ جب کہ اس قسم کے افکار انھیں ہمیشہ عزیز رہے ہیں اور بعض مسائل پر میرا نقطۂ نظر ان کے اپنے اندیشوں اور ارمانوں سے دور بھی نہیں۔"

(لا=انسان، ن۔م۔راشد۔ ص 32)

راشد کی نظموں سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ان میں ایک اضطراب آسا ذہن کی کارفرمائی موجود ہے۔ ان کی ابتدائی دور کی نظموں میں درد و کرب اور ہیجانی کیفیت کا احساس ہوتا ہے لیکن ایران میں اجنبی کی نظموں میں راشد کا شعور خارجی اور داخلی دونوں سطحوں سے زیادہ گہرا رشتہ استوار کرتا ہے۔ راشد ہمارے ان جدید شاعروں میں ہیں جن کے یہاں سیاسی اور سماجی، مسائل سے گہری وابستگی ملتی ہے۔ راشد کی تجربہ پسندی خواہ کتنی ہی شدید کیوں نہ ہو، انسان کے خارجی اور داخلی دونوں طرح کے مسائل سے ان کا رشتہ ضرور قائم رہا ہے۔ ان کے مجموعوں میں 'ایران میں اجنبی' کا مرتبہ فکری اور فنی لحاظ سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اقبال کے بعد اپنی مشرقیت کے حوالے سے راشد ہمارے اہم ترین نظم گو شاعر کہے جاسکتے ہیں۔☆☆☆

ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظمیں

ڈاکٹر عابد

خورشید یونیورسٹی آف سرگودھا

اُردو میں طویل نظم اپنے منفرد مزاج اور اسلوب کے باوصف جداگانہ خدوخال کے ساتھ اُبھری ہے۔ اِس صنف نے قاری کو عجلت پسندی کے بجائے سیرابیت عطا کی ہے۔اظہاریے کو مختصر مزاج سے نکال کر وسعت آشنا کر دیا ہے۔یوں اِس شش جہت پھیلاؤ نے تہذیبی و ثقافتی ورثے کی کڑیوں کو مربوط کرنے میں اپنا اہم کردار انجام دیا۔طویل نظم کا ایک پہلو اِس کا رجائی انداز بھی ہے،جو زندگی کے لیے ایک مثبت لائحہ عمل کا زائیدہ ہے۔طویل نظم کسی لمحاتی کیفیت کی اُچٹتی نظر میں معلق ہو کر نہیں رہ جاتی بلکہ تخیل اور جذبہ کی وارفتگی اور کثرت اِسے ٹھہراؤ عطا کرتی ہے۔ طویل نظم کی شعریات میں طوالت ایک اہم عنصر ہے،جو اِس صنف کو مختصر نظم سے امتیاز عطا کرتا ہے۔یہ الگ بات ہے کہ طویل نظم کا موضوع درخت کی شاخوں کی طرح ظاہری طور پر نظر آنے والے پھیلاؤ کی طرح تو دِکھائی دیتا ہے، کیا زمین کے اندر بھی جڑوں کی صورت اُتنا ہی گہرا ہے یا نہیں ! طویل نظم کو کسی صورت بھی مصرعوں کا انبار ہر گز قرار نہیں دیا جا سکتا۔ڈاکٹر وزیر آغا کا شمار طویل نظم کے رجحان ساز شاعر کے طور پر ہوتا ہے،اُن کی طویل نظموں کا مطالعہ اِس صنف کو سمجھنے میں ہماری رہنمائی کرتا ہے:

اَندر کے رونے کی آواز
سارے موسم
چہکتا ہوا ایک موسم بنیں!
رنگ بکھریں
قبائوں پہ، چوغوں پہ، کوری ردائوں پہ نقشے بنائیں![1]

ڈاکٹر وزیر آغا (۱۸ مئی ۱۹۲۲ء تا ۷ ستمبر ۲۰۱۰ئ) کی طویل نظم "اندر کے رونے کی آواز" اُن کے شعری مجموعے "گھاس میں تتلیاں " میں شامل ہے۔ علاوہ ازیں ادبی رسالہ "اوراق" کی اشاعت جولائی،اگست ۱۹۸۴ء میں بھی اِسے شائع کیا گیا ہے۔ نظم Inself سے مکالمے کی بازگشت ہے۔ ہجر اور جدائی کے انسلاک سے جنم لینے والی گونج جب قاری پر اپنا پہلا ہی تاثر چھوڑتی ہے تو اُس کی گرفت کا حصار آخر تک قائم رہتا ہے :

"وداع کا وہ منظر میں بھولا نہیں ہوں "(گھاس میں تتلیاں : ص ۱۳۱)

یہ طرزِ احساس اُسے فرقت کے اُس لمحے نے دیا ہے جہاں وہ ریل کی سیٹی کی گونج سے دولخت ہو چکا ہے، گویا وہ ایک ایسے جہان میں تنہا رہنے پر مجبور ہو چکا ہے جہاں وہ کسی کے ہونٹوں پہ موجزن شفق اور آنکھوں میں ستاروں کی اُجلی کرن کو وداع کر چکا ہے۔ اُس کے سامنے منظروں کا نوع بہ نوع ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ مگر یہ منظر نہ تو اُدھورے ہیں اور نہ ہی بے معنویت (Absurdity) کی کسی صورت میں ڈھل رہے ہیں ۔ نظم میں پرندہ، ریل، ندی، بارش، تتلی، دھواں ، آواز، موسم ایسے تلازمات ہیں جن سے "یاد" کا انسلاک فطری ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نظم، تیز بارش کے بعد پتّوں سے لرزتی اور پھر ٹپکتی بوندوں کی طرح پڑھنے والے کے احساسات پر گر رہی ہے۔ اور اُسے اُس آواز کی بازگشت سُننے کے لیے اُبھارتی ہے جو لبوں کو مقفل کیے اپنے ہی اندر سُلگ رہی ہے:

آواز مجھ کو ہمیشہ سے آتی رہی ہے
میں اندر کے رونے کی اِس بھیگی آواز کو جانتا ہوں
ازل سے میں اس بھیگی آواز کو سن رہا ہوں
اسے خوب پہچانتا ہوں!! ۲

مغرب سے نظم جدید کی ہیئتی پرچھائیوں نے اُردو نظم پر بھی اپنے اثرات مرتسم کیے، اِن میں موزیک، مونتاج اور کولاژ (کولاج) اہم ہیں ۔ بنیادی طور پر کولاژ مصوری کی اصطلاح ہے۔ جس میں مختلف چیزوں (امیجز) کو چسپاں کر کے تصویر کے خدوخال اُبھارے جاتے ہیں۔ زیریں سطح پر ایک مخفی لہر ہے جو آپسی ربط بناتی ہے۔ بالکل شیشے کے اُن ٹکڑوں کی طرح جن میں ہر ٹکڑا اپنے اپنے عکس محدود زاویے سے دکھاتا ہے مگر جب وہی ٹکڑے جڑ کر ایک مہا تصویر میں ڈھل جاتے ہیں تو ایک مختلف تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہمارے ہاں شاعری میں ترکیب سازی کا عمل کولاژ (کولاج) کو سمجھنے کے لیے ہماری مدد کر سکتا ہے، کیونکہ ترکیب میں بھی ہر لفظ کا اپنا انفرادی معنی ہوتا ہے لیکن جب دو یا دو سے زائد الفاظ مل کر ایک ترکیب بناتے ہیں تو ہر لفظ اپنے انفرادی معنی کو معطل کر کے، ایک نئے معنی کو جنم دیتا ہے۔ مثال کے طور پر "کاسۂ شام" میں کاسہ اور شام کے اپنے اپنے معنی ہیں لیکن ترکیب میں جڑ کر ایک نیا معنی پیدا ہو جاتا ہے۔ کولاژ کی حیثیت بھی ایسی ہی ہے۔

کولاژ کی ہیئتی صورت بھی ہے اور تخیلاتی بھی۔ وزیر آغا کی مذکورہ نظم "اندر کے رونے کی آواز" کے یہ چند صوری امیجز اپنے طور پر اور مجموعی لحاظ سے ایک ایسی فضا Create کرتے ہیں، جہاں قاری بیک وقت ایک ہی نظم پڑھتے ہوئے دو مختلف سطحوں سے گزرتا ہے اور یہ دونوں ہی زاویے اُس کے لیے جہانِ نو کا درجہ رکھتے ہیں:

دور تک، ہر طرف
ملگجے سے اندھیرے کی زنجیر تھی
رات بھیگی ہوئی تھی (گھاس میں تتلیاں: ص ۱۳۱)

مگر ریل
ندی میں بہتے ہوئے ایک تنکے کی صورت
بس اِک پل رُکی (ایضاً: ص ۱۳۲)

دھواں مُو قلم تھا
پُرانی حکایت نئی طرز میں لکھ رہا تھا (ایضاً: ص ۱۳۲)

چاروں طرف سے..... اُسے
اُس کے اپنے ہی سایے نے گھیرا ہوا ہے (ایضاً: ص ۱۳۴)

وہ اپنی ہی آواز کی قید میں ہے
ہمہ وقت اپنے ہی خنجر کی زد پر کھڑا ہے (ایضاً: ص ۱۳۴)

پھیلے ہوئے "ہست" کے ایک گوشے میں
سمٹا ہوا ایک پنچھی ہے (ایضاً: ص ۱۳۵)

نظم کی مجموعی فضا اُداس کر دینے والی ہے، یہ اُداسی شاعر کو مرتکز کرتی ہے نہ کہ وہ بکھراؤ کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ مرتکز ہونے کے عمل سے دھیان انجماد کی طرف بھی منتقل ہو سکتا ہے لیکن اِس حوالے سے بھی نظم کی گمبھیر تا بالیدگی سے ہم رشتہ ہو کر جذب کی کیفیتوں سے نامعلوم کو مس کرتی ہے اور اپنے اندرونی آہنگ کے باعث ایک بڑی نظم کہلائے جانے کی مستحق ہے، یہ چند مناظر ملاحظہ کیجیے:

پرندہ!
اگر ریل کی دُکھ بھری چیخ سنتا
تو اِک پل میں بیدار ہوتا
لرزتی ہوئی شب کی پلکوں سے
آنسو کی اِک بوند بن کر ٹپکتا (ایضاً: ص ۱۳۱)

لبوں کو مقفل کیے
اپنے اندر ہی اندر سُلگتی رہی ہے
سدا اپنے اندر ہی اندر سُلگتی رہے گی (ایضاً: ص ۱۳۲)

دھرتی..... جواب تک اُسے
گود میں لے کے لوری سُناتی رہی تھی
لرزتی ہوئی اُس کی پلکوں پہ
پل بھر چمک کر
ابھی ایک موٹے سے آنسو کی صورت
سُلگتے ہوئے سرخ لاوے کی ٹھہری ہوئی جھیل میں
جاگری ہے (محولا بالا: ص ۱۳۵)

ڈاکٹر وزیر آغا اپنی اِس نظم میں "ربطِ اولین" کے لمس سے بھی آشنا ہوئے ہیں، اُن کے ہاں جذبے کی ایسی نرم اور نازک، احساسی صورت ہمارے سامنے آتی ہے کہ پھولوں کی پتیوں پر اوس کے قطروں کا گمان ہوتا ہے۔ اور دوسری لہر اُن کے اندر اُس سلگتی چنگاری کو ہوا دیتی ہے جس کے بارے میں امین راحت چغتائی لکھتے ہیں:

"نظم میں وزیر آغا نے اپنے غم کو کائنات کا غم بنا دیا ہے۔ بنی آدم اپنے کیے کی سزا بھگت رہا ہے، یعنی اپنا مواخذہ خود کر رہا ہے۔" [۳]

الائو

ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظم "الائو" اُن کے شعری مجموعے "گھاس میں تتلیاں" کا حصہ ہے۔ بعد ازاں یہ نظم اَدبی رسالہ "اوراق" کی اشاعت مئی، جون ۱۹۸۳ء میں بھی شامل ہوئی۔ الائو کی عمومی صفات میں گھٹن، دبائو، جبریت کا نفوذ، فطری لپک، تغیرات ایسے تلازمات شامل ہیں۔ کیا عجب ہے کہ نظم میں بھی ایسے الفاظ در آئے ہیں جن کی تپش پڑھنے والے کو بھی محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً 'گرم خوابوں کی لوری'، 'سرخ سورج کے بھالے'، 'چمک دار جبڑے'، 'بدن کی حرارت'، 'برق کی قاش'، 'جھونکے کی تُندی'، 'لہو کی جوالا'، 'الائو کی اُجلی تمازت'، 'سرخ قشقہ'، 'سلگتے اعضا' وغیرہ ایسے اشارے ہیں جن سے حدت کی موجودگی کا واضح احساس ہوتا ہے، جو زیرِ سطح رونما ہونے والے جوار بھاٹے کو اُس فشاری قوت سے مس کر رہی ہے جسے آخر کار "الائو" کا روپ دھار لینا ہے، یہی صورت انسانی کے اندر پکنے والی اُس کیفیت کی غمازی بھی کرتی ہے

جو اپنا اظہار چاہتی ہے، جو ساری حدوں کو توڑ کر ہر رشتے ہر تعلق کو مسمار کر دینا چاہتی ہے، جو نہ جانے کتنے عرصے سے سلگ رہی تھی:

اپنی آواز سے تم بچھڑتے گئے
اور درختوں، مکانوں،
گپھاؤں سے
لاکھوں کی تعداد میں سال خوردہ
گُر سنہ صدائیں
تمھیں دیکھ کر تلملاتی رہیں [۴]

نظم کی کئی پرتیں ہیں، ان میں انکشاف ذات ایک اہم پرت ہے، فرد اور معاشرے کا تصادم اور اُس سے جنم لینے والی ناہمواری، وہ پیچیدگی جو اُسے غیر مربوط اور منقسم نظریات کی سرحد پر لا کھڑا کرتی ہے، جہاں دھندلی فضا اپنے پنجے گاڑھ لیتی ہے اور ہر منظر غیر شفاف ہونے لگتا ہے، تخت سنگھ لکھتے ہیں:

"سوچتا ہوں جس گم شدہ آواز کو وزیر آغا نے الائو کو روشن رکھنے کے لیے ایندھن کے طور پر استعمال کیا ہے، آخر وہ ہے کیا؟ کیا قوتِ حیات کی گم شدگی کا ماتم تو نہیں منایا گیا یا ضمیر انسان کی مُردہ آواز پر طنز کیا گیا ہے؟ اس مشینی جُگ میں اپنی پہچان کھو چکے انسان کو تو ہدفِ ملامت نہیں بنایا گیا؟ یہی خیال انگیزی تو اِس طویل نظم کا اصل مدعا ہے۔" [۵]

تاریخی شعور کے ساتھ دیومالائی کیفیتیں بھی نظم کے اہم پہلو ہیں، جنھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن نظم کا کوئی حصہ بھی شعریت سے تہی نہیں ہے۔ فرد اور معاشرے کا تعلق اکہری معنویت کے باوصف باطن سے اُٹھنے والی ہر کیفیت پر اپنا پرتو ثبت کر دیتا ہے۔ بلراج کومل لکھتے ہیں:

"اس مسلسل شعلگی اور آتش زدگی کے روحانی، جذباتی اور وجودیاتی تجربے کے الائو کی ہم سفر شاید ایک اور زیرِ زمیں موج نرم رو۔ وزیر آغا کے ہاں شروع سے آخر تک موجود ہے۔" [۶]

تمھاری صدا
سارے عالم کی واحد صدا تھی
کہاں تم نے کھو دی وہ اپنی صدا؟
بولتے کیوں نہیں ہو؟؟ [۷]

نظم ایک روحانی تجربے کو آشکار کرتی ہے، دورانِ قرأت، قاری ایک اَن جانی گرفت میں آ جاتا ہے۔ تاہم اِس گرفت کو فرد کی تنہائی کا المیہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا احساس جو کُل سے ٹوٹ کر لخت لخت ہو چکا ہے، لیکن اِس کیفیت کا حصار شعری کائنات سے باہر نہیں، احمد ظفر لکھتے ہیں:

"فرد کے المیے کو بڑی خوبی، رکھ رکھاؤ اور پورے محرکات کے ساتھ اور اپنے مخصوص شاعرانہ انداز میں بیان کیا ہے۔" [۸]

مظہر الزمان خان لکھتے ہیں:

"الائو، ایک ایسی نظم ہے جو زمین سے اُٹھ کر شفق بن جاتی ہے۔" [۹]

"فاعلاتن فعولن فعولن فعول" ارکان کی حامل اِس نظم میں لفظ کی مفرد حیثیت کا اعلامیہ دراصل ایک ایسی خود مختار اکائی کی صورت سامنے آیا ہے، جسے کسی قسم کا آرائشی روپ پسند نہیں۔ "الائو" میں اِس کا اظہار منفرد طریقے سے ہوا ہے، نظم میں کوئی اضافت نہیں، لیکن مصرعوں میں الفاظ کا ایک فطری رشتہ بھی ہوتا ہے، جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایک دوسرا پہلو نظم میں علامتی آہنگ کا در آنا بھی ہے۔ سنتوکھ سری بھی اِس پہلو کی طرف متوجہ ہوتے دِکھائی دیتے ہیں:

"اِس نظم میں دو مرکزی نکات ہیں۔الائو اور پریت۔ الائو جو عمل، حرکت، اجتہاد، انقلاب اور ضیا کی علامت ہے اور پریت، جس کے کچے دھاگے میں دنیا کی ہر شے بندھی ہے۔" ۱۰

ایک گہرے تاریخی شعور کی حامل اس طویل نظم کا آغاز چاردِیواری کے جذباتی ماحول سے ہوتا ہے اور یہ نظم کائناتی رشتوں کو نہ صرف مس کرتی ہے بلکہ بڑی مضبوطی سے اُن سے اپنا تعلق جوڑ لیتی ہے۔

ٹرمینس

وزیر آغا کی طویل نظم "ٹرمینس" اُن کے شعری مجموعے "گھاس میں تتلیاں" میں شامل ہے بعد ازاں یہ نظم ادبی رسالہ "سمبل" میں بھی شائع ہوئی۔اوراِس اشاعت کی خاص بات یہ ہے کہ اِس رسالے میں وزیر آغا کے ہاتھ سے لکھی ہوئی نظم کا عکس شائع کیا گیا ہے۔اِس لیے حوالہ کے طور پر اِسی اشاعت کا انتخاب کیا گیا ہے۔ نظم کے معروضی نکات میں جن زاویوں پر بات کی گئی ہے اُن میں سے چند ایک کا ذکر تو خود شاعر نے بھی حاشیہ میں کر دیا ہے۔یعنی دریائے چناب پر چھنی کھچی کے مقام پر ریلوے لائن کا فل سٹاپ تھا جہاں سے آگے گاڑی نہیں جاسکتی تھی، وغیرہ۔ یہ نظم اُس سٹیشن اور اُس کے گردونواح کا بیانیہ ہے۔ لیکن بباطن یہ نظم بہت گہری ہے، یہ محض ایک نسل کا دوسری نسل سے مکالمے تک بھی محدود نہیں بلکہ اِسے کی جڑیں ایک تہذیب سے دوسری تہذیب تک پھیلی ہوئی ہیں:

سیہ، ریل کی لائنیں
اِک پہاڑی کے سینے سے ٹکرا کے
رُک سی گئی ہیں
ہزاروں برس سے
وہیں..... چھنی کھچی کے قدموں میں
بے حس پڑی تھیں ۱۱

یہ محض ریلوے لائنیں نہیں ہیں بلکہ وہ کہنہ روایات ہیں جو زنگ آلود ہوچکی ہیں۔نہ صرف اِس نے نظام کو بنجر کر دیا ہے۔بلکہ ہر آنے والی تبدیلی بھی یہاں آکر رُک جاتی ہے۔منہ زوری اور طاقت بھی یہاں آکر بے بس ہو جاتی ہے کیونکہ ایک طرف پانی کی اتھاہ گہرائی ہے اور دوسری طرف کالے، چٹیل پہاڑوں کی قدیمی آماجگاہیں ہیں۔اگر نظم کے اُس حصے کو توجہ دیں جس میں بچہ اپنے بابا سے یہ جگہ دیکھنے کی ضد کرتا ہے تو وہ اُسے جواب دیتا ہے کہ تم وہاں جاکر کیا کروگے۔وہاں تو بس ایک "آہنی سرخ کمرہ" ہے جہاں لائنیں رُک جاتی ہیں اور ایک سیہ تختے پر لکھا ہوا ہے کہ:

"اب آگے کچھ بھی نہیں ہے" (سمبل: ص۱۵۴)

اور پھر جب بچے کے مجبور کرنے پر بابا اُسے "چھنی کھچی" (جو ایک علامتی پیرایہ ہے) لے جاتے ہیں تو بچے کے سامنے جو تصویر اُبھرتی ہے اُس میں ریل کی کھڑکیوں کے منظر میں پُراسراریت کی ایک جھلک نظر آئی جس میں "بکھری ہوئی دھجیاں" اور نیلے فلک کو بادلوں کی دریدہ لبادے نے سب کچھ عیاں کر دیا:

زمانے کی پھیلی ہوئی ڈور میں
چھنی کھچی گرہ ہے
گرہ کُھل گئی گر
تو کچھ نہ رہے گا! ۱۲

"سرخ سگنل، کف آلود دریا، آہنی پل، پہاڑی کا سینہ، زرد بچے، آہنی سرخ کمرہ، لوہے کا کمرہ، زنگ آلود ماضی، پہاڑی کی دِیوار، مردہ لمے، سیہ ننگی بانہیں، بھیگا ہوا پرندہ، چکنے پتھر" یہ ایسے تلازمات ہیں جن کی مدد سے ایک بہت بڑے تہذیبی و ثقافتی دائرے (Circle) کا فکری طور پر احاطہ کیا جاسکتا ہے:

میں اُس روز لمحے کے پل کو اگر پار کرتا
تو پھر رُک نہ سکتا

اگر کف اُڑاتا ہوا تُند دریا
مجھے راستہ دے ہی دیتا
..... ۱۳

دراصل کسی پُل کو پار کرنے کی خواہش ہی تبدیلی کی خواہش ہے۔ پل ایک Bondary بھی ہے۔ جو اِس کے پار گیا، سو گیا۔ یعنی اب اُس کا واپس آنا قسمت سے ہی ہو گا۔ پل ملنے او بچھڑنے کا ایک سنگم ہے۔ اور "تند دریا کا رستہ دینا" بھی اُسی خواہش کی تکمیل کا ایک روپ ہے۔ یہ ایسی رکاوٹیں ہیں جن کے سامنے اِرادہ بے بس ہے۔ خواہش اُدھوری ہے۔ جذبہ خوابیدہ ہو چکا ہے اور جرأت بے ہمتی کی تصویر بنی ہوئی ہے:

میں..... ازل اور ابد کے کناروں میں
بے نام، بے سمت
اَن گھڑ سے گھوڑے کی ٹوٹی رکابوں سے
چمٹا ہوا
بس بھٹکتا ہی رہتا
بھٹکتا ہی رہتا!! ۱۴

نظم میں کوئی اضافت نہیں۔ یہ ہنر وزیر آغا کی نظم کا وصف بھی ہے۔ وہ مفرد لفظ کو اُس کی زنبیل، یعنی یک رخے معانی سے نکال کر آئینے کی صورت عطا کر دیتے ہیں کہ جس سے عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لیتا ہے۔ امین راحت چغتائی "ٹرمینس" کو وزیر آغا کے شعری نظام سے منسلک کرنا چاہتے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

"ٹرمینس بڑا حکیمانہ موضوع ہے۔ وزیر آغا ہستی کی گتھی سلجھانا تو چاہتے ہیں لیکن خود شناسی کے حوالے سے اپنے تشخص کے دائرے میں رہ کر! نظم کو وزیر آغا کے نظام فکر کے اجزائے ترکیبی سے ملا کر دیکھا جائے تو اس کے نین نقش کچھ اور تیکھے نظر آتے ہیں۔" ۱۵

"ٹرمینس" کے حوالے سے ارمان نجمی لکھتے ہیں:

"ٹرمینس' اگرچہ بچپن کے اِک تجربہ کی بازیافت ہے مگر ساتھ ہی قلبی واردات کی سرگزشت بھی ہے۔ اُفقی اور عمودی سمتوں کی بیکرانی کے ادراک سے پیدا شدہ کیفیتوں کے سرور نے اِسے روانی تناظر عطا کیا ہے جس کی بدولت یہ شخصی وجدان کی حکایت بن جاتی ہے۔" (۱۶)

اِک کتھا انوکھی
اِک جنگل تھا
گھنی گھنیری جھاڑیوں والا
بہت پُرانا جنگل
اپنے بدن کی چھال میں لپٹا
اپنی کھال کے اندر گم صم
بے سُدھ
بے آواز پڑا تھا ۱۷

ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظم "اِک کتھا انوکھی" اُن کے اِسی نام کے مجموعے میں شامل ہے۔ شعری مجموعہ "اِک کتھا انوکھی" میں اِس نظم کے علاوہ چند ایک مختصر نظمیں اور غزلیں بھی شامل ہیں۔ "اِک کتھا انوکھی" اپنے اچھوتے اسلوب کے ساتھ ساتھ فنی لحاظ سے بھی گہرے مطالعے کی متقاضی ہے۔ یہ نظم بحر متقارب مزاحف یعنی فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فع / فاع کے وزن پر لکھی گئی ہے، اور ضرورت کے مطابق سطروں کو فعلن، فعل، فعولن میں بھی ڈھالا گیا ہے۔ چھوٹے سطروں کی اِس طویل نظم میں مخصوص روانی ہے، جس نے نظم کو مزید جولانی عطا کی ہے۔ اِس نظم کا منظوم پنجابی ترجمہ ڈاکٹر یونس خیال نے نہایت خوبی سے کیا جو "پنجابی" لاہور میں بھی شائع ہوئی۔ نظم کے مجموعی مزاج کو سمجھنے کے لیے ڈاکٹر ناصر عباس نیئر کی یہ رائے ملاحظہ کیجئے۔ وہ لکھتے ہیں:

"یہ نظم کہانی کی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔ کہانی کا کچھ حصہ بیانیہ اور بیشتر حصہ مکالماتی ہے۔ کہانی کا بیان کنندہ شاعر ہے اور مکالمہ، شاعر اور ایک تخیلی اساطیری کردار کے درمیان ہوتا ہے۔ چونکہ ان کرداروں میں ایک شاعر اور دوسرا اساطیری فرد ہے، اس لیے پوری نظم کی زبان، امیجری اور فضا اساطیری اور علامتی ہے۔ اس نظم کو جدید عہد کی اسطورہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا۔" ۱۸

میں کہتا ہوں:
تُو کس جُگ میں رُکا کھڑا ہے
آنکھیں کھول کے باہر آ
اور دیکھ کہ گلیاں سب
اُجڑی ہیں ۱۹

اِس نظم کو انسانی المیوں کا نوحہ بھی قرار دیا سکتا ہے لیکن ہر وضع کی آلودگی کے لیے لفظ کا دیپ ہی واحد راستہ ہے۔ نظم میں اساطیری ماحول کے باوجود اسلوب نہایت رواں ہے۔ مکالمے کا انداز تخلیقی ہے۔

Roberta GodLstein کا درج ذیل پیراگراف ڈاکٹر وزیر آغا کی اِس طویل نظم کا شاندار اعتراف ہے، ملاحظہ کیجئے:

Wazir Agha in his apocalyptic poem has created a tale to remember. His intensely vivid imagery and use of symbolism swiftly involve our mind, senses and spirit in this gripping tale of doom.(۲۰)

"پُرانا جنگل، بدن کی چھال، ٹھنڈی پوریں، بانجھ ملوں کے پنجر، فولاد کا راج، وحشی گرداب، نسلی پاگل پن، آگ کے دُرّے، بجلی کی سیڑھی، مہتاب کا کاسہ، لفظ کا دیپ" ایسے تلازمات ہیں جن کی مدد سے ذہن انسانی کی کروٹوں کو پڑھنے کے ایسے کوڈز، ڈی کوڈ ہو سکتے ہیں جو پتھر سے لوہے تک کی سرگزشت بیان کرنے کے لیے کافی ہیں۔ جہاں یہ نظم علامتی پیرائے میں اپنے Fragments چھوڑتی جاتی ہے وہیں اِس کا انداز بہت سامنے کا سا ہے، یعنی "تتلی، بھونرا، کوئل، چڑیا" ایسے کومل جذبے لوہے کی ساخت ایسی بے حسی میں بدل جاتے ہیں:

ساگر جس نے
اِن کیڑوں کو جنم دیا تھا
اَب اِک گندا جوہڑ بن کر
اِن کے اَندر کے جوہڑ سے
آن ملا ہے ۲۱

Dr. Werner Manheim جدید انسان اور اُس سے وابستہ خواہشات کا تکمیلہ اِس نظم میں تلاش کرتے ہیں، اور اِس تناظر سے زائیدہ محرکات کو یوں بیان کرتے ہیں:

It is a powerful demonstration of modern man`s loss of spirit and of his failure to fulfil his task on earth. It is marvellous document about the weakness of modern man and his lost opportunities.(22)

نظم میں تلمیحات کا ایک جہان آباد ہے۔ اساطیری کرداروں کے ساتھ، ہندو مدیومالا کے حوالے بھی در آئے ہیں، جن کی بہت سی توجیحات ہیں۔ امین راحت چغتائی اُن میں سے چند ایک کا ذکر اِن الفاظ میں کرتے ہیں۔

وہ لکھتے ہیں:

"نظم کا مرکزی خیال یہ ہے کہ ہماری دھرتی دوسری بار ناقابل تصور حد تک بھیانک دورِ ابتلا سے گزر رہی ہے۔ ایک بار طوفانِ نوح سے تہس نہس ہو گئی تھی اور اس بار نذر آتش ہو گئی ہے جو نتیجہ ہے

میدانِ تبتل (مراجعت) کو نظر انداز کرنے کا۔ میدان تبتل کے تقاضے ہیں کہ حرام وحلال کو ملحوظِ خاطر رکھا جائے، کینہ و عداوت سے اجتناب کیا جائے، مخاصمت کے بجائے مفاہمت کی راہ اختیار کی جائے۔ پانی اور آگ دونوں پر انسانی زندگی کا دارومدار ہے، لیکن تخلیق آدم کے ارفع مقاصد بھی اُنھیں سے برباد ہوئے۔" ۲۳

لوہا، سر پر اِک فولادی تاج رکھے
اِس دھرتی کا سر تاج ہوا تھا
وہ دِن اور پھر آج کا دِن
اِس دھرتی پر نہ رات آئی
نہ دِن نکلا ۲۴

لوہے کا جاگ اُٹھنا دراصل صنعتی معاشرے کی عمل داری اور اُس کے راج کا اشارہ ہے جو استعماری قوتوں کی سرایت کی جانب مُڑ جاتا ہے اور انسان اُسی لوہے کا محتاج ہو کر رہ گیا ہے۔ پرندوں کا جنگل سے اُڑ جانا بھی گویا فطرت سے الگ ہو جانا ہے۔ دھواں اُگلنے سے اُگ آنے والے یہ خرابے اپنے ساتھ ڈالر، ایڈز، پلاسٹک، پھوڑے، بِس (زہر) کی پڑیاں، گیس کے گولے اپنی آنے والی نسلوں میں بانٹ رہے ہیں اور ننھی منی سندر آنکھیں کو روشن کر کے اور اُن کے سیب ایسے گالوں پر زہریلا پائوڈر مل کر ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ بچوں کے مکھڑے چاند کی طرح روشن ہو گئے ہیں:

جب سے ہم / "اندر" سے کٹ کر
"باہر" میں آباد ہوئے ہیں / بھاری بوجھل آوازوں کے
قدموں میں پامال ہوئے ہیں ۲۵

شاہین بدرؔ نے نظم کے بطون سے پھوٹنے والی جس Civilization کا احاطہ کیا ہے، اُس سے کئی نکات سامنے آتے ہیں ،وہ لکھتے ہیں:

"اِک کتھا انوکھی" صد جہتی نظم ہے، جسے پڑھتے وقت قاری کے ذہن میں صد ہزار جہانِ معنی بیدار ہوتے ہیں۔ یہ نظم اُردو کے شعری ادب میں ایک ایسا اضافہ ہے جو پوری انسانی تاریخ کا احاطہ کرتی ہے۔ فطرت کی آغوش سے نکل کر انسان رفتہ رفتہ صنعتی عہد میں آ گیا ہے۔ اس عہد نے اس سے اس کا فطری حسن اور معصومیت چھین لی ہے۔ مشینی عہد نے انسان کو ہلاکت اور تباہی کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے۔" ۲۶

اِس طویل نظم سے بہت سے موضوعات پھوٹتے ہیں۔ جن میں سے کچھ کا تعلق ہمارے اجتماعی شعور سے بھی ہے۔ وہ خوابیدگی جس کی بیداری کے لیے دستک وقفے وقفے سے سنائی دیتی ہے، ذکاالدین شایان لکھتے ہیں:

"اِک کتھا انوکھی، کا ماحاصل یہ ہے کہ وہ نجات دلانے والا وجود اِس "کلجگ" میں شاید اب "ظاہر" ہونے کو تیار نہیں، وہ اپنے خواب میں ہی رہنا پسند کرتا ہے۔" ۲۷

اور جنگل کے پنچھی سارے / آگ کے جلتے بجھتے اکھر
دور..... آکاش کی جانب اُڑ کر /
چاند اور سورج کے کنگروں پر / جا بیٹھے ہیں ۲۸

جنگل بذاتِ خود ایک وسیع علامت ہے۔ جو فطرت کا ایک پوتر روپ ہے جس سے نکل کر انسان نے خود کو "غیر محفوظ" بنا لیا ہے۔ اِس پناہ گاہ میں تحرک تھا، اگر باقی رہنا ہے تو مسلسل لمحۂ موجود میں رہنا ہی بقا کی ضمانت ہے، ڈاکٹر نیر صمدانی لکھتے ہیں:

"انسان کے ازلی خوابوں کا خون موجودہ تہذیب کے چہرے کا غازہ بن گیا ہے۔ انسان کو بچے کی طرح میکانکی کھلونے دے کر بہلایا گیا ہے۔ جب کہ انسان اپنے وجود میں سمٹ کر حقیر ہو گیا ہے۔ انسان نفرتوں کے جنگل میں گم ہے اور چلمنوں کی جگہ پتھر کی دیوار

بن گئی ہے۔ سر شام کسی چاپ پر دل دھڑکنا بھول گیا ہے اور در یچوں سے جھانکنے والی بیلیں مرجھا گئی ہیں۔ وزیر آغا کے یہاں اس اثاثے کی بربادی کا غم بہت نمایاں ہے۔" ۲۹؎

نظم جو "پُرانے جنگل" سے شروع ہوتی ہے اور "لفظ کے دیپ" پر ختم ہوتی ہے۔ لیکن جس شعریات کا ظہور اِس نظم میں ہوا ہے، اور جس لفظیاتی اظہاریہ کو برتا گیا ہے اُس نے نظم میں خیال، جذبے اور امیجری کو یکجا کر دیا ہے، عبداللہ جاوید لکھتے ہیں:

"دھوپ جو سندر تھی، اونی شال جیسی تھی، جس کا لمس مامتا سے معمور تھا جس میں مرغابی کے پَر کی گرمی اور کچی کلیوں کی مہک تھی۔ وہ دھوپ ناری آتش کا پرکالہ ہے۔ اس لفظی پیکر کو ڈاکٹر وزیر آغا سریانی صنمیات کی فضا سے نکال کر سامی (Samitic) فضائوں میں لا کر قاری کو طوفانِ نوح اور اس کے فوری بعد کے مرحلے میں پہنچا دیتے ہیں۔" ۳۰؎

ڈاکٹر وزیر آغا ہر شعری مہم کو "اک کتھا انوکھی" سے تعبیر کرتے ہیں، پیش لفظ میں یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

تخلیقِ شعر کا عمل بھی مزاجاً ایک ایسا ہی سفر ہے جو دائرے یا خطِ مستقیم کے بجائے بعض پُراسرار اُبعاد کے اندر طے ہوتا ہے۔ اِسی لیے ہر شعری مہم ایک انوکھی کتھا ہے۔ اگر وہ انوکھی نہ ہو تو پھر وہ شعری مہم نہیں، کوئی اور شے ہے۔" (۳۱)

نژء

آدھی صدی کے بعد

وزیر آغا کی یک کتابی طویل نظم "آدھی صدی کے بعد" مکتبہ اُردو زبان، سرگودھا نے جنوری ۱۹۸۱ء میں شائع ہوئی۔ اگرچہ اُنھوں نے اِس نظم کو اپنی منظوم سوانح عمری قرار دیا ہے، لیکن اِس پس منظر سے الگ ہو کر بھی یہ نظم اپنا وجود برقرار رکھ سکتی ہے۔ کیونکہ اِس میں ایک بھرپور شعری تجربہ موجود ہے۔ اِسے طویل نظم کی روایت میں ایک منفرد تخلیق بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ نظم آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی کے عناصر بھی اِس میں موجود ہیں۔ نظم چار حصوں میں منقسم ہے۔ 'جھرنا' 'ندی' 'دریا' اور 'سمندر'۔ چاروں میں پانی مشترکہ جوہر (قوت) ہے۔ لیکن اِن چاروں میں پانی کی اپنی مخصوص کیفیت بھی ہے۔ "جھرنے" میں پانی بچے کی طرح شرارتی ہے، مختلف آوازیں نکالتا ہے۔ تیزی سے بل کھاتا ہوا اِدھر سے اُدھر جا نکلتا ہے، اوپر سے نیچے گرتا ہے۔ جب کہ ندی میں پانی کو جتنا تنگ دامنی سمیٹی ہے وہ اُتنا ہی پھیلاؤ کی طرف جاتا ہے۔ زیر سطح اُس میں طغیانی کی لہریں جنم لیتی ہے لیکن بباطن دِکھائی نہیں دیتی اور پھر "دریا" میں پانی کی منہ زوری کو کسی بند سے روکنا ممکن نہیں رہتا۔ اُس میں ظاہری اور باطنی ہر دو سطحوں پر طغیانی موجود ہوتی ہے اور جس کا سامنا کرنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ پھر "سمندر" بظاہر شانت مگر اپنی وسعت، بے پناہ گہرائی اور بے کنار ہونے کے باعث تخلیقیت کا بھی حوالہ بن جاتا ہے۔ یہ چار مراحل انسانی عمر میں بھی آتے ہیں اور اِن کے اپنے اپنے مدارج ہیں۔ انسان جن عناصر کا مجموعہ ہے اُن میں ایک پانی بھی ہے اور پانی کی ایک شکل انسانی آنکھ میں بھی ہوتی ہے۔ غلام الثقلین نقوی رقم طراز ہیں:

"جس طرح وقت ناقابل تقسیم ہے، اِسی طرح زندگی کی آگہی اور شعور کو بھی لمحوں اور ساعتوں، بچپن، جوانی اور بڑھاپے میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ وقت کا تسلسل اور پانی کے نہ ٹوٹنے والا دھارا کہیں بھی آپ کو ایک دوسرے سے جُدا یا ٹوٹا ہوا محسوس نہ ہو گا۔" ۳۲؎

ہر جگہ
اُلجھے بالوں، چمکتی ہوئی
تیز آنکھوں میں
"بچپن"

خنک چاندنی کی طرح
آج بھی موجزن ہے
زمانے کی رفتار پر خندہ زن ہے!! ۳۳

پروفیسر جمیل آذر اِس طویل نظمیے کے بطون میں امکانات کو جس وسیع کینوس پر پھیلا دیکھتے ہیں، اُس کا اظہار وہ اِن الفاظ میں کرتے ہیں:

"یہ نظم نہایت ہی پہلو دار اور متنوع موضوعات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ لطف یہ ہے کہ اس کی پیش کش بیانیہ نہیں ہے، بلکہ شاعر نے انوکھی علامات، لطیف استعارات اور شاداب تمثیلات سے ہمہ جہت اور کثیر الامکانات معنی کو سمیٹا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتاب جسے طویل نظم بھی کہا گیا ہے، حجم کے لحاظ سے موٹی اور بھاری بھر کم نہیں ہے، بلکہ شعری امکانات اور معنوی جہات کے اعتبار سے وسیع کینوس پر پھیلی ہوئی ہے۔" ۳۴

زمانہ تو بھیگا ہوا ایک چابک ہے / میرے بدن پر
مسلسل / انوکھے سفر کی کہانی سی اِک / لکھ رہا ہے ۳۵

عرفانِ ذات، ایک تخلیقی تجربہ ہے، اِسے محض اندر کی غواصی سے نتھی کر دینا، دراصل اِس کے دائرہ کار کو محدود کر دینا ہے، کیونکہ اِس سے جو فضا ترتیب پاتی ہے اُس کا بیانیہ یہ ہے کہ انسان معاشرے سے کٹ کر کسی ایک "مرکزے" سے جُڑ جاتا ہے اور اُسے منظروں کی دھندلاہٹ، ماحول کی اجنبیت، جہانِ دیگر میں لے جاتی ہے کیونکہ شعری پیکر صرف فن یا ہنروری کا مرہون منت نہیں بلکہ عرفانِ ذات کے حوالے سے بھی ایک لطیف سا اشارہ ہے۔ وزیر آغا کے ہاں کشفی اور انجذابی ہر دو کیفیات میں وارفتگی ہے، اُن میں طے شدہ ہیئتوں کو توڑنے کی جستجو دِکھائی دیتی ہے اور ہیئت صرف سانچے کی سطح پر نہیں بلکہ اسلوب میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے، عبداللہ جاوید لکھتے ہیں:

"پانی کا استعارہ بھی اِس نظم میں کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ پھر برگد اور پھر ہوا..... نظم کے اواخر میں وہ اپنے ہونے کے عرفان کی بات بھی کرتے ہیں..... عرفان کا معمول کا سفر جو مشرقی فکر کی اساس ہے۔" ۳۶

نصف شب / جیسے خوشبو بھری گود
رستے ہوئے زخم پر جیسے پھاہا / بدن کو تھپکتی ہوئی چاندنی
سر کے ژولیدہ بالوں میں پھرتی ہوئی / ریشمی اُنگلیاں ۳۷

وزیر آغا کی نظم کی عطا یہ ہے کہ وہ مفرد لفظ کے جوہر سے واقف ہیں بلکہ اُن کی نظم میں لفظ کا زینہ معنی سے زیادہ جذبے کی طرف اُترتا ہے۔ اُن کے ہاں لفظ کا رویہ وہی ہے جو بیج کا زمین سے ہے، یعنی زمین کے نم سے جُڑ کر جڑ پکڑتا ہے، اور پھر اُس کا اظہار یہ ایک بھرپور منظر پیش کرتا ہے۔ ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ معنی کا برتاؤ D3 اینگلز کا view پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے لیکن جذبے کا کوئی انت نہیں، کیونکہ اِس کی بنیاد احساس پر استوار ہوتی ہے:

شب کا پچھلا پہر / پھڑ پھڑاتے ستارے
گھنی گھاس کی نوک پر آسماں / سے اُترتی نمی
اور پورب کے ماتھے پہ / قشقے کا مدھم نشاں ۳۸

ڈاکٹر رفیق سندیلوی اِس طویل نظم کو موضوع اور بُنت ہر دو سطح پر پرکھتے ہیں، اور اُس پُراسرایت کو مس کرنے کی کوشش کرتے ہیں جہاں وزیر آغا نے اپنی ذات کی یافت کی ہے، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"آدھی صدی کے بعد' ایک ایسی نظم ہے جو اپنی باطنی اُنگلیوں کی مدد سے ذات و کائنات کی گرہیں کھولتی ہے..... اِس نظم میں موضوع اور ہیئت آپس میں اِس طرح چمٹے ہوئے ہیں کہ اُنھیں کھرچ کر ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ نظم میں خیال کا سارا سفر خوش اسلوبی سے طے ہوا ہے۔ یہاں رہوارِ تخیل بے تحاشا

اور بے محابا نہیں دوڑتا کہ ہم اُس کے سموں سے اُٹھنے والی گرد میں کچھ دیکھ ہی نہ پائیں۔"(۳۹)

وزیر آغا شاعری میں جمالیاتی نظریے کے قریب ہیں، اُن کے وجدانی جوہر کا اظہار یوں تو اُن کی ساری شاعری میں محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن نظم میں اِس کی رعنائی کہیں زیادہ ہے، اُنھوں نے علامت کو ابہام تک نہیں پہنچنے دیا، بلکہ علامت کے ارتقائی تجربے کو بھی شعری واردات سے مملو کر دیا ہے، انور جمال لکھتے ہیں:

"جھرنے سے سمندر تک کے مناظر میں جو Temporal Contiguity پائی جاتی ہے، اس کی وجہ سے یہ نظم تخلیق میں بچپن اور اس کے خوابوں کو ایک نفسیاتی Treatment دیا گیا ہے۔ یہ انسان اگر اپنے ماضی کے دریچوں میں سے جھانکے تو اسی قسم کی پرچھائیں ذہن پر سوار ہوتی ہیں۔" ۴۰

تب ہوا نے / بیاضِ زمیں کھول دی
اور رنگین اوراق / اُڑنے لگے
لفظ / جملوں کی شاخوں سے نیچے
اُترنے لگے ۴۱

ترکیب سازی، شاعری میں ایک ایسا حربہ ہے جس سے تخلیقی جست کا تصور پیدا ہوتا ہے، مگر یہ بھی مد نظر رہے کہ تراکیب، ہیجانی کیفیات کو جنم دیتی ہیں جن میں چونکنے اور متحرک ہونے کی فضا از خود بیدار ہو جاتی ہے، وزیر آغا نے نظم کی بُنت میں اِس سے استفادہ ضرور کیا ہے لیکن اِسے اظہاری اختصاص کے طور پر برتا ہے۔ نیز وہ اساطیر کی کہنگی میں بھی تخلیق کا نم پیدا کر دیتے ہیں، جس سے اُن کے ہاں شعری ارتباط کا اظہار ہوتا ہے، اختر احسن لکھتے ہیں:

"وزیر آغا کی طویل نظم مختلف ذاتی، تاریخی، لمحاتی اور دیومالائی حوالوں سے گزرتی ہوئی ابدیت کا ایک خوبصورت تار و پود بُنتی ہے۔ شانگری لا، طوفانِ نوح، یم راج اور تاریخ کا مابعد، سب گھل مل کر جڑ کی وحدت اور اس کے اوتاروں کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ نظم اِن اشکال کے ذریعے ایک کائناتی روح کی مثال بن جاتی ہے۔" ۴۲

مگر سبز دھرتی کی / ٹھنڈی تہوں میں
جڑوں کی پُراسرار و / حدت تھی / سب فاصلے
ایک نقطے میں سمٹے ہوئے تھے ۴۳

"آدھی صدی کے بعد" میں سوانحی تاثر بھی ہے، عام رویہ یہی ہے کہ خود نوشت سوانح نگار، نثر و نظم دونوں اصناف میں اپنے آپ کو "مرکز" مان کر تانے بانے بُنتا ہے اور خود نوشت سوانح عمری میں یہ کسی حد تک فطری بھی معلوم ہوتا ہے لیکن اِس نظم کی خوبصورتی یہ ہے کہ وزیر آغا نے اپنے سوانحی حالات کو منظوم کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے فکری دھارے سے بھی مربوط کر دیا ہے۔ فضیل جعفری کی رائے دیکھئے:

"آدھی صدی کے بعد' مجھے اِس لیے بطور خاص پسند ہے کہ اِس نظم میں وزیر آغا نے نہ صرف ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے عمومی اسلوب اور ڈکشن کے اعتبار سے بھی اپنی تمام تر پچھلی نظموں پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے قدم آگے بڑھایا ہے۔" ۴۴

اِس طویل نظم میں سومبر (ہندوئوں کی قدیم رسم) اوڈیسس (یونان کی ایک زرمیہ داستان کا ہیرو) قاف (ایک پہاڑ جہاں پریاں آباد ہیں) شانگری لا (ناول، لاسٹ ہورائیزن کا ایک خیالی شہر) لچھمن ریکھا (رام اور سیتا کی کہانی کی طرف اشارہ) یم راج (ہندو دیومالا میں موت کے فرشتے کا نام ہے) ایسی تلمیحات بھی در آئی ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اِس نظم کو اپنی سوانح عمری قرار دیا ہے، مگر اُنھوں نے کہیں بھی اپنے آپ کو مرکز عالم نہیں بنایا اور نہ ہی اپنے قاری کو بھٹکنے دیا، اُن کا یہ سفر، سیاحتِ باطنی کا مرقع ہے، پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں:

"آدھی صدی کے بعد" دراصل میری اُس واپسی کے سفر ہی کی داستان ہے بلکہ یہ تو بجائے خود ایک مہم ہے، کیونکہ واپسی کے سفر میں مجھے پہلی بار وہ سب کچھ نظر آیا ہے جو اِن طویل مسافتوں میں ہمہ وقت دعوتِ نظارہ تو دیتا ہے مگر جو مجھے اپنے سفر کے دوران محض اس لیے نظر نہ آیا تھا کہ میری آنکھ بیدار نہیں تھی۔"(۴۵)

حوالے و حواشی

۱۔ڈاکٹر وزیر آغاؔ: گھاس میں تتلیاں لاہور:مکتبہ فکر و خیال،۱۹۸۵ء،ص۱۳۳

۲۔ایضاً،ص۱۳۱

۳۔امینؔ راحت چغتائی:"وزیر آغا کی طویل نظمیں" مشمولہ کاغذی پیرہن(۱۴)لاہور: مئی،جون۲۰۰۵ء،ص۹۷

۴۔ڈاکٹر وزیر آغاؔ :"الائو"مشمولہ اورا ق لاہور:مئی،جون ۱۹۸۳ئ،ص۱۹

۵۔تخت سنگھ :"آپس کی باتیں" مشمولہ اورا ق لاہور:نومبر،دسمبر،۱۹۸۳ئ،ص۲۶۴

۶۔بلراج کوملؔ: "رائے" مشمولہ شام کا سورج مرتب: ڈاکٹر انور سدید،لاہور:مکتبہ فکر وخیال،۱۹۸۹ئ،ص۳۰۲

۷۔ڈاکٹر وزیر آغاؔ:"الائو"مشمولہ اورا ق لاہور:مئی،جون ۱۹۸۳ئ،ص۱۹

۸۔احمد ظفرؔ: "آپس کی باتیں" مشمولہ اورا ق لاہور:نومبر،دسمبر،۱۹۸۳ئ،ص۲۶۵

۹۔مظہر الزمان خان: "آپس کی باتیں" مشمولہ اورا ق لاہور:نومبر،دسمبر،۱۹۸۳ئ،ص۲۷۰

۱۰۔سنتوکھ سری :"آپس کی باتیں" مشمولہ اورا ق لاہور: نومبر،دسمبر،۱۹۸۳ئ،ص۲۷۷

۱۱۔وزیر آغاؔ:"ٹرمینس" مشمولہ سمبل راول پنڈی، جولائی تا دسمبر۲۰۰۷ء ص۴۱۳

۱۲۔ایضاً،ص۴۲۰

۱۳۔ایضاً،ص۴۲۰

۱۴۔ایضاً،ص۴۲۰

۱۵۔امین راحتؔ چغتائی: "وزیر آغا کی طویل نظمیں" مشمولہ:کاغذی پیرہن ہلاد،مئی،جون۲۰۰۵ئ،ص۹۴

۱۶۔ارمان نجمی:بیاض شب و روز لاہور:کاغذی پیرہن،۲۰۰۱ء،ص۲۳

۱۷۔ڈاکٹر وزیر آغاؔ:اِک کتھا انوکھیلاہور:مکتبہ فکر وخیال،۱۹۹۰ئ،ص۱۱

۱۸۔ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ "تجزیاتی مطالعہ" مشمولہ کاغذی پیرہن(طویل نظم نمبر)لاہور،مارچ' اپریل،۲۰۰۳ء،ص۲۶

۱۹۔ڈاکٹر وزیر آغاؔ:اِک کتھا انوکھی لاہور:مکتبہ فکر وخیال،۱۹۹۰ئ،ص۱۵

۲۰۔پسِ ورق "عجب اِک مسکراہٹ"ازڈاکٹر،سرگودھا:مکتبۂ نردبان"۱۹۹۷ء

۲۱۔ایضاً،ص۳۳

۲۲۔پسِ ورق "عجب اِک مسکراہٹ"ازڈاکٹر،سرگودھا:مکتبۂ نردبان"۱۹۹۷ء

۲۳۔امین راحتؔ چغتائی "وزیر آغا کی طویل نظمیں" مشمولہ کاغذی پیرہن لاہور،مئی،جون۲۰۰۵ئ،ص۱۰۱

۲۴۔ڈاکٹر وزیر آغاؔ:اِک کتھا انوکھیلاہور:مکتبہ فکر وخیال،۱۹۹۰ئ،ص۱۹

۲۵۔ایضاًص۳۰

۲۶۔شاہین بدر"رائے" مشمولہ سہ ماہی ابجد(۲)سرگودھا:ردیف فورم،۲۰۱۵ء ص۸۹

۲۷۔ذکا الدین شایان "آپس کی باتیں" مشمولہ اوراق لاہور،دسمبر،۱۹۹۰ئ،ص۳۴۴

۲۸۔ڈاکٹروزیر آغا:اِک کتھا انوکھیلاہور:مکتبہ فکر وخیال،۱۹۹۰ئ،ص۳۵

۲۹۔ڈاکٹر نیر صمدانی:اعتبارات لاہور:وکٹری بک بنک،۱۹۹۵ئ،ص۱۳۳

۳۰۔عبداللہ جاوید"ڈاکٹروزیر آغا کی دو طویل نظمیں" مشمولہ روشنائی کراچیجولائی تا ستمبر ۲۰۱۱ء،ص۳۷

۳۱۔وزیر آغااِک کتھا انوکھی پیش لفظ،لاہور:مکتبۂ فکر و خیال،۱۹۹۰ئ،ص۸

۳۲۔غلام الثقلین نقوی "آدھی صدی کے بعد" (تجزیہ) مشمولہ شام کا سورج مرتب; ڈاکٹر انور سدید، لاہور: مکتبۂ فکر و خیال،

۱۹۸۹ء،ص۳۳۵

۳۳۔ڈاکٹروزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا:مکتبۂ نردبان،جنوری۱۹۸۱،ص۲۷

۳۴۔پروفیسر جمیل آذر(تجزیہ) مشمولہ جدید ادب رحیم یار خان،فروری۱۹۸۲ئ،ص۷۲۔۷۳

۳۵۔ڈاکٹروزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا:مکتبۂ نردبان،جنوری۱۹۸۱،ص۳۷

۳۶۔عبداللہ جاوید"ڈاکٹروزیر آغا کی دو طویل نظمیں" مشمولہ روشنائی کراچیجولائی تا ستمبر ۲۰۱۱ء،ص۳۱

۳۷۔ڈاکٹروزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا:مکتبۂ نردبان،جنوری۱۹۸۱،ص۲۴

۳۸۔ایضاً،ص۱۰۳۔۱۰۴

۳۹۔رفیق سندیلوی: ڈاکٹروزیر آغا:شخصیت اور فن (معمارِ اَدب)اسلام آباد:اکادمی ادبیات،۲۰۰۶ئ،ص۴۴

۴۰۔انور جمال: آدھی صدی کے بعد (تجزیہ) مشمولہ "مطلع" نومبر،دسمبر۱۹۸۳ئ،ص۶۱

۴۱۔ڈاکٹروزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا:مکتبۂ نردبان،جنوری۱۹۸۱،ص۵۸

۴۲۔اختر احسن (تجزیہ) مشمولہ : شام کا سورج مرتب; ڈاکٹر انور سدید،لاہور: مکتبۂ فکر وخیال،۱۹۸۹ء،ص۳۸۹

۴۳۔ڈاکٹروزیر آغا آدھی صدی کے بعد سرگودھا:مکتبۂ نردبان،۱۹۸۱ئ،ص۱۰۱

۴۴۔فضیل جعفری "وزیر آغا کی شاعری" مشمولہ شام کا سورج مرتب; ڈاکٹر انور سدید،لاہور: مکتبۂ فکر وخیال،۱۹۸۹ء،

ص۴۱۱۔۴۱۲

۴۵۔وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد پیش لفظ،لاہور،مکتبۂ فکر وخیال،طبع چہارم، ۱۹۸۹ء،ص۶

پروین شاکر کی نظموں میں تانیثی رنگ

ڈاکٹر فاروق احمد وانی

باغوان پورہ، سنگھ پورہ پٹن بارہ مولہ کشمیر۔

9797772669

"اس بات میں کوئی شک کی گنجائش نہیں ہے کہ "خالص نظم" کی ابتدا نظیر اکبر آبادی نے کی اور "جدید نظم" کا آغاز حالی اور آزاد نے کیا۔ ساتویں دہائی کے بعد آٹھویں دہائی کی نظم میں مابعد جدیدیت کے آثار واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس دور کی نظم میں محض ہیئتی تجربوں کا نام نہیں بلکہ ان احساسات سے عبارت ہے، جن میں آج کے دور کا انسان الجھا اور پھنسا ہوا ہے۔ دنیا جہاں ترقی کے بامِ عروج پر ہے۔ وہاں انسان کے مسائل اور زندگی کی پیچیدگیوں میں اضافہ ہوا ہے۔ ان حالات و مسائل نے شعرا کے ان افکار کو جنم دیا جنھیں مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا۔ اس دور کا شاعر فطری طور پر آزاد ہے اور کھلی آنکھوں سے باہر کی دنیا کا نظارہ کر رہا ہے۔ اپنی بات کو ہر انداز میں کہنے کا حوصلہ رکھتا ہے، یہی وجہ ہے کہ آج کا شاعر اپنے تجربات واحساسات کا اظہار "پابند نظم، نظم معریٰ" اور "آزاد نظم" کے ساتھ ساتھ "نثری نظم" میں کر رہا ہے۔

۱۹۸۰ء کے بعد شعراء نے دنیا کو در پیش مسائل سے دوچار ہو کر نظمیں لکھیں، جن میں بے روزگاری، دنگے فسادات، انتہا پسندی، بے وطنی و ہجرت کا کرب جیسے موضوع عام ہیں۔ پچھلی تین چار دہائیوں سے اردو شاعری کے میدان میں خواتین شاعرات نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے، جنھوں نے تانیثی شاعری کے حوالے سے اپنی ایک الگ شناخت بنائی، اور اردو نظم کے باب میں موضوعات کے اعتبار سے کچھ اضافے کیے ہیں، جو ہمیں عام طور پر مرد شعرا کے یہاں کم نظر آتے ہیں۔ موضوعات کے ساتھ ساتھ لب و لہجے میں بھی ان خواتین شاعرات کے یہاں تبدیلی کا احساس پایا جاتا ہے۔ اگرچہ اس ضمن میں بہت سے نام گنوائے جاسکتے ہیں، لیکن ہماری غرض صرف پروین شاکر سے ہے۔

پروین شاکر نے خواتین کی نئی نسل کی نمائندہ بن کر ان کی رہبری کی۔ انھوں نے موضوعات کی رنگا رنگی، اسلوب و تجربات کی ندرت اور نسائی جذبوں کو اپنے مخصوص لب و لہجے میں شاعرانہ پیکر عطا کر کے تانیثی شاعری میں ایک امتیاز حاصل کیا۔ پروین شاکر کو یہ فوقیت حاصل ہے کہ انھوں نے اپنے عورت ہونے پر فخر کیا، بلکہ

عورت سے وابستہ محسوسات کا برملا اظہار بھی کیا۔اس سلسلے میں یہ تحریر ملاحظہ فرمائیں:

> "پروین شاکر کا پہلا مجموعہ "خوشبو" نوعمر لڑکیوں کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے، لیکن اس کے بعد کے سارے مجموعوں میں نسائی فکر اور نفسیاتی تجربات میں پختگی آتی گئی۔ عورت کو درپیش مسائل ان کی نظموں کے موضوع بنتے گئے۔ پدری نظام جبر کے تحت متوسط طبقے کی پڑھی لکھی اور گھریلو عورت کے ساتھ ہورہے استحصال کو انھوں نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔"

(ماہنامہ۔"اردو دنیا" دہلی۔جولائی۔۲۰۱۵ء۔صفحہ۔۲۳)

پروینؔ شاکر کی وہ نظمیں جو تانیثی جذبات و محسوسات کی حامل ہیں ،ان میں "گیلے بالوں سے چھنا سورن،ورکنگ وومن(working woman)،بے پناہی،سجدہ،سالگرہ، واٹرلو" اور "لیڈی آف دی ہائوس" وغیرہ کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔اِن نظموں کے علاوہ بھی بہت سی نظمیں ہیں ،جن میں نسائی شعور اورلب ولہجہ موجود ہے۔'گیلے بالوں سے چھنا سورج" نظم ملاحظہ ہو۔

شوخ کرن نے / گیلے ریشم بالوں کو جس لمحہ چھوا
بے ساختہ ہنس دی / پلکوں تک آتے آتے
سوورج کی ہنسی بھی / گوری کی مسکان کی صورت
سات رنگ میں بھیک چکی تھی !

پروینؔ شاکر کے یہاں عورت کی خوشیاں ،غم، دکھ سکھ، جذبے،احساس،علامتوں،تشبیہوں اور استعاروں کی شکل میں اظہار پاگئے ہیں ہو۔ہوا اور نظروں کے اسی لمس کے سہارے انھوں نے اپنے اندر کی لڑکی کو منکشف کردینے کی خدا سے جو دعا مانگی تھی،وہ ان کی پہلی کتاب'خوشبو' میں پوری ہوتی نظر آتی ہے۔ایسا معلوہوتا ہے کہ یہاں ان کے اندر کی معصوم سی سبنمیں رخسارون اور حیران آنکھوں والی لڑکی پوری منکشف ہوچکی ہے۔نوعمر لڑکیوں کی نفسیات اور جذباتی کیفیات کی اتنی سچی اور اتنی واضح عکاسی اتنے سلجھے ہوئے انداز میں کسی اور کے یہاں مشکل سے ہی ملے گی۔محبت کا یہ المیہ بدن وروح میں ارتعاش اور تھرتھراہٹ کی کیفیت پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتاہے۔'خوشبو' میں شامل نظمیں اِنہی خیالات کی آئینہ دار ہیں۔"احتیاط،اعتراف،کشف،گماں ،پیار،بس اتنا یاد ہے،پہلے پہل"اور "کانچ کی سرخ چوڑی" وغیرہ نمونے کے طور پر پیش کی جاسکتی ہے۔چند نظمیں مثال کے طور پر ملاحظہ فرمائیں۔

احتیاط

سوتے میں بھی
چہرے کو آنچل سے چھپپائے رہتی ہوں
ڈر لگتا ہے / پلکوں کی ہلکی سی لرزش
ہونٹوں کی موہوم سی جنبش
گالوں پر رہ رہ کے اترنے والے دھن

نظم 'احتیاط'میں کچی عمر کی لڑکیوں کی سادگی اور معصومیت کا ذکر ہے کہ اس عمر میں لڑکیاں صرف خواب دیکھتی ہیں،انھیں ان کی تعبیر سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔وہ کسی کو چاہنے اور چاہے جانے کو زندگی کی معراج سمجھ لیتی ہیں۔وہ جس کو چاہتی ہیں،سوتے جاگتے میں صرف اسی کے خیال اور تصور میں کھوئی کھوئی رہتی ہیں،وہ کسی کو پالینے کی خوشی دنیا کی ہر چیز سے بڑھ کر سمجھتی ہیں۔وہ اپنے ساتھی کے خیالوں میں گم ہیں اور کبھی کبھار یہ عالم ہوتا ہے کہ بے وجہ ہونٹ مسکرانے لگتے ہیں۔اسی طرح کے احساسات ان کی دوسری نظموں"پہلے پہل"اور"کشف" وغیرہ میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔

پروینؔ شاکر کی نظموں میں ہر طبقے کی عورت اپنے ذہنی و جذباتی رویوں سمیت جلوہ گر ہے۔ چاہے مزدور پیشہ عورت ہو یا اعلیٰ

سوسائٹی سے تعلق رکھنے والی عورت، اَن پڑھ گھریلو عورت ہو یا اعلیٰ عہدے پر فائز عورت، سب عورتوں کے اپنے اپنے مسائل اور المیے ہیں۔ مرد اساس معاشرے میں عورت کو کمزور سمجھ کر اس پر ہونتے ہوئے ظلم اور ناانصافی جیسے موضوعات پر تفصیلی اظہار خیال ملتا ہے۔ عورت ہمیشہ اپنے ارمانوں کا گلہ گھونٹتی چلی آرہی ہے۔ عورت کے جذبات واحساسات، پسند ناپسند کی کوئی قیمت نہیں، وہ دوسروں کے اشاروں پر ناچتی ہے۔

پروین شاکر کی نظموں میں ایسی عورتوں کی بے زبانی اور مظلومیت کا اظہار ملتا ہے۔ نظم "صرف ایک لڑکی" میں تمثیلی انداز میں شاعرہ عورت کو سماج کے رسم ورواج میں جکڑی ہوی عمر عقید کی ملزم بتاتی ہیں۔ "پرزم" میں شاعرہ نے تمثیلی انداز میں سورج اور پانی کے قطرے کی علامتوں کے ذریعے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ، جس طرح پانی کے قطرے پر سورج پڑتی ہیں، تو اس میں دھنک کے رنگ پھوٹتے ہیں، بالکل اسی طرح عورت کی زندگی میں ایک مرد کی اہمیت ہے۔ مرد جب تک اپنی محبت بھری نظروں سے دیکھتا ہے، تب تک ایک عورت کی خوشی اورا میدبر قرار ہوتی ہے، اور جونہی بے توجہی برتتا ہے، تو وہ عورت سادہ وبے رنگ پانی پانی کے ایک قطرے کی مانند رہ جاتی ہے۔ یعنی ویران اور خوشیوں اور امیدوں سے خالی، ایک نظم ملاحظہ فرمائیں۔

پرزم (PRISM)

میرا بھی اک سورج ہے / جو میرا تن چھو کر مجھ کو
قوس قزح کے پھول اگائے / ذرا بھی اس نے زاویہ بدلا
اور میں ہوگئی / پانی کا اک سادہ قطرہ / بے منظر، بے رنگ!

پروین شاکر شاعری خالص مشرقی عورت کی شاعری ہے، اس کی مرثیہ ہے، اور جو ایک مجسم حسن ووفا ہے۔ مشرقی عورت اپنا ماضی نہیں بھولتی، جب کہ مرد ماضی کو بھول کر اپنی ایک نئی دنیا بسالیتا ہے۔ پروین شاکر کی نظموں میں یہ موضوع بہت واضح طور پر ابھر کر سامنے آیا ہے۔ مرد کی بے وفائی اور سنگدلی کا شکوہ کبھی نظم "آنے والی کل کا دیکھ" تو کبھی "چاندنی رات" اور کبھی "رد عمل" میں صاف طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ایک نظم ملاحظہ فرمائیں۔

چاندنی رات

ہوا! کچھ آج کی شب کا بھی احوال سنا
کیا وہ اپنی چھت پر آج اکیلا تھا؟
یا کوئی میرے جیسی ساتھی تھی، اور اس نے
چاند کو دیکھ کے اس کا چہرہ دیکھا تھا؟

اس کے برعکس "صدبرگ" میں غم جاناں اور غم دوراں کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ اس کے موضوعات زیادہ وسیع ہیں۔ 'صدبرگ' کی نظموں میں ایک لڑکی سے زیادہ ایک عورت کی سنجیدہ، مضبوط اور پُراعتماد لیجہ سنائی دیتا ہے۔ یہاں پروین' عورت کو سمجھاتی ہیں کہ وہ اپنے آپ کو پہچانے اور اپنے حقوق کے تحفظ کے لیے اٹھ کھڑی ہو جائے۔ وہ یہ جان لے کہ اس کی اپنی ذات اور جسم وجان کے بھی کچھ تقاضے ہیں، جو مرد معاشرہ نے ضبط کر لیے ہیں۔ عورت ہر میدان میں اپنی کارکردگی کا مظاہرہ پیش کر رہی ہے، اور وقت بھی بدل چکا ہے، لیکن عورت کا استحصال بدستور ہو رہا ہے۔ اسے آج کے جدید معاشرے میں جسمانی عیش اور لطف وندوزی کا کا ذریعہ بنایا جارہا ہے۔ یہاں کے سب قانون وقائدے مردوں کے اختراع کردہ ہیں، اور عورت کی معصومیت اور مجبوری ان پر عمل آوری کا باعث بنی ہوئی ہے۔ آج کی عورت سے متعلق معاملات ومسائل اجاگر ہونے والی یہ نظمیں قابل ذکر ہیں۔ "پوست ڈنر آئٹم، کتوں کا سپاس نامہ، ایک معقول نکاح، کنیادان، ورکن وومن" اور "اسٹینوگرافر وغیرہ نظمیں شامل ہیں۔

عورتوں کو گھر سے نکلنے کے بعد کن مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے، انھیں مرد لوگ کس طرح ترچھی اور چبھتی ہوئی نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔ اس صورت حال کا سامنا نہ صرف دفتروں میں کام کرنے والی خواتین کو ہے، بلکہ فیکٹریوں ،کارخانوں اور دیگر اداروں میں کام کرنے والی مزدور پیشہ عورتوں کو بھی اس طرح کے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ نظم "کنیادان" اور "ایک معقول نکاح" میں متوسط طبقے کی لڑکیوں کی بے بسی و مجبوری کو منظر عام پر لایا گیا ہے کہ کس طرح یہ معصوم لڑکیاں حالات کے بے رحم تھپیڑوں کے آگے اپنے آپ کو لاچار اور بے سہارا پاکر اپنا سر جھکاتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ بھولی بھالی اور کم سن لڑکیوں کو ایسے مردوں سے شادی کرنا پڑتی ہے، جو عمر، شکل وصورت غرض کسی بھی لحاظ سے ان کے قابل نہیں ہوتے ہیں۔ اسی طرح پروینؔ شاکر کے یہاں بہت سی نظمیں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔

پروینؔ شاکر کی شاعری کا تیسرا مجموعہ "خود کلامی" ہے۔ جس میں تقدیر کی عطا کردہ تنہائیوں اور آسودگیوں کا دبے اور دھیمے لفظوں میں گلہ کرتی ہیں ۔خود کلامی میں ایک حساس عورت کی وضاحت ہے۔ اس کتاب میں کچھ نظمیں ممتا کے خوبصورت اور پاکیزہ جذبوں سے آراستہ ہیں ۔ایک عورت تخلیق کے مراحل سے گزر کر جو طمانیت وآسودگی محسوس کرتی ہے، وہ ان نظموں میں محسوس کی جاسکتی ہے۔ ایک نظم "ایک خوبصورت ڈرائیور" میں ایک سہانے خیال کی طرف متوجہ کرتی ہیں، جس کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ من پسند ساتھی کی قربت زندگی کو کتنا دلکش اور حسین بنا دیتا ہے۔

نظم "مِسفٹ(MISFIT)" میں پروینؔ شا اس صورت حال میں پریشاں ہیں کہ وہ اپنی دوٹوک باتوں سے لوگوں کو خوش نہیں رکھ سکتیں۔ لوگ ان کے تیکھے لہجے کی بنا پر ان سے ناراض رہتے ہیں ۔ نظم کے دوسرے حصے میں ملازمت پیشہ عورت ہونے کے ناطے وقت کی کمی کی وجہ سے وہ اپنے عزیز ترین رشتہ داروں سے دور ہو گئی ہے، اور اس کا احساس ہے اسے، مگر ایک ملازمت پیشہ عورت گھر اور دفتر دونوں جگہوں کی ذمہ داریوں کو نبھاتے نبھاتے تھک جاتی ہے۔ یہاں بھی وہ ماضی میں کبھی کبھار گم ہو کر پرانی باتیں اور یادیں تازہ کرتی ہے، اور محبوب کو یاد دلانے کی کوشش کرتی ہے کہ وہ انھیں نہیں بھولی اور ہر وقت یادوں سے رشتہ جوڑنے کی کوشش کرتی ہے' ساتھ' میں اسی ماضی کے ساتھ یاد کر کے کہتی ہے۔

کتنی دیر تک
املتاس کے پیڑ کے نیچے / بیٹھ کے ہم نے باتیں کیں
کچھ یاد نہیں / بس اتنا اندازہ ہے
چاند ہماری پشت سے ہو کر / آنکھوں تک آپہنچا تھا!

پروینؔ شاکر نے اپنے چوتھے شعری مجموعے "انکار" میں بیشتر آزاد اور نثری نظمیں لکھیں ہیں ۔ اس مجموعے میں شامل نظم "سوشل ورکر خاتون کا مسئلہ" جو کہ ایک معصوم بچے کا کردار ہے، جسے سوشل ورکر خاتون پانی کی تالش میں سرگرداں دیکھ کر اپنے اندر احساس ندامت محسوس کرتی ہے۔ ایک نظم "ایک مشکل سوال" میں شاعرہ نے ٹاٹ کے پردے کے پیچھے سے ایک غریب گھر کی بارہ تیرہ سالہ نوخیز کلی کو دیکھ کر رنجیدہ ہو جاتی ہیں، اور اس کا اظہاریوں کرتی ہیں کہ انسان کا دل دکھ درد سے بھر جاتا ہے۔ نظم ملاحظہ فرمائیں۔

وہ چہرہ
بہار کے پھول کی طرح تازہ تھا / اور آنکھیں
پہلی محبت کی طرح شفاف / !لیکن اس کے ہاتھ میں
ترکاری کاٹتے رہنے کی لکیریں تھیں
اور ان لکیروں میں / برتن مانجھنے والی راکھ جمی تھی
اس کے ہاتھ / اس کے چہرے سے بیس سال بڑے تھے

عورت کے ساتھ صنفی امتیاز برتنے کے خلاف ایک اور نظم "بشیرے کی گھر والی" جس میں ایک پسماندہ سے سماج کی ایک غریب لڑکی کی ساری بد حالی اور حستہ حال زندگی کا نقشہ نگاہوں میں گھوم جاتا ہے۔ پروینؔ شاکر اس بات کا گہرا شعور رکھتی ہیں کہ لڑکے اور لڑکی میں فرق ہمارا معاشرہ کرتا ہے کہ لڑکی کو اپنی کم عمری میں ہی اپنی قد سے بڑی جھاڑو اس کے ہاتھوں میں تھما دیے جاتے ہیں، یہی نہیں بلکہ گائے کو گھاس دینا، گوبر نکالنا اس کا مقصد بن جاتا ہے، اور اس کا بھائی کرسی پر مکھن کھاتا رہتا ہے۔

پروینؔ شاکر نے نظم "بشیرے کی گھر والی" میں عورت کی حقیقت بیان کرتی ہیں۔ اس کے وجود کو ایک مشین سمجھا جاتا ہے، جو جذبات وخواہشات سے بالکل خالی ہے، جسے ہر مرد اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرنا چاہتا ہے۔ اسی طرح اور بہت سی نظمیں اس مجموعے میں شامل ہیں، جیسے "ٹماٹر کیچپ" اور "ایک دفنائی ہوئی آواز" وغیرہ، جن میں اگرچہ نسائی حسیت یا تانیثی شاعری کے حوالے سے ہی ہے، مگر وہ خواتین کے مسائل سے قطع نظر ایک باشعور فرد کی طرح اپنے ملک کے سیاسی وسماجی مسائل سے بھی آگاہ تھیں۔

پروینؔ شاکر کی شاعری کا آخری سفر ان کی شاعری کا پانچواں مجموعہ "کف آئینہ" ہے۔ اس کے بعد ان کی شاعری کا سفر اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ اس میں احساسات کچھ تھکے تھکے اور بجھے بجھے سے محسوس کیے جاتے ہیں۔ یہاں "خوشبو" کی لڑکی ایک عورت بن کر اس کی تڑپتی اور سسکتی آرزوئوں، ناآسودہ ارمان، زندگی کا سونا پن واضح طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے، جس میں ہونے یا نہ ہونے کا احساس ختم ہو جاتا ہے۔ نظم "ایک کالی دوپہر کا سونا پن" اس طرح بیان کرتی ہے۔

کسی آواز نے ماتھا مرا چوما/نہ کوئی دلربا لہجہ
مجھے باہوں میں لے پایا

اس مجموعہ کی اکثر نظموں میں پروین شاکر یا تو کبھی خدا سے گلہ کرتی ہیں یا تو تقدیر کو کوستی ہیں۔ کبھی تو یہ سوچ کر اپنے آپ کو تسلی دے کر بہلاتی ہیں کہ خدا نے ہی یہ قسمت تیرے لیے بنائی ہے، اور اب تو کچھ بھی نہ کر سکتی سوائے دعا کے۔

الغرض پروین شاکر ایک ہر دلعزیز شاعرہ اور اردو شاعری میں ایک درخشاں ستارے کی مانند ہیں۔ جدید اردو شاعری کی روایت ان کے نام کے بغیر ادھوری ہیں۔

☆☆☆☆☆☆☆☆

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

ناوکؔ حمزہ پوری کی رباعیات کا تنقیدی مطالعہ

ڈاکٹر مقبول احمد مقبولؔ

ایسو سی ایٹ پروفیسر شعبۂ اردو، مہاراشٹر اادے گری کالج، اودگیر۔413517ضلع لاتور (مہاراشٹرا)

07788443243/0928598414۔

حمزہ پور، بہار کے ضلع گیا کا ایک چھوٹا قصبہ ہے۔یہی قصبہ سید غلام السیدین ناوکؔ حمزہ پوری کا مولد و مسکن ہے۔ان کی تاریخ ولادت ۲۱ اپریل ۱۹۳۳ء ہے۔ناوک حمزہ پوری عصرِ حاضر کے بزرگ شاعر وادیب ہیں ۔ عمر بھر پیشۂ درس و تدریس سے وابستہ رہے۔زبان وادب کی خدمت اور ترویج واشاعت ان کا اوڑھنا بچھونا ہے۔عصرِ حاضر کے مشہور و معروف شعرا میں ناوک حمزہ پوری کا شمار ہوتا ہے۔ نظم ونثر کی تقریباً ۸۰ کتابیں آپ کے زورِ قلم کا نتیجہ ہیں۔ تخلیق، تنقید اور تحقیق کے علاوہ عروض وبلاغت بھی موصوف کا خاص میدان ہے۔اردو کے علاوہ ہندی فارسی اور انگریزی زبانوں پر بھی انھیں عبور حاصل ہے۔ ان زبانوں سے اردو میں تراجم بھی آپ نے کیے ہیں ۔ ناوک صاحب کا تعلق صحافت سے بھی رہا ہے۔انھوں نے ایک ادبی رسالہ ''قوس'' جاری کیا تھا۔موصوف کے والد قوسؔ حمزہ پوری اپنے وقت کے عالمِ دین اور اردو اور فارسی کے شاعر تھے۔ لیکن بقول ناوک انھیں شعرو ادب میں وہ مرتبہ حاصل نہ ہو سکا جس کے وہ بجا طور پر مستحق تھے۔اگرچہ گھر کا ماحول خالص مذہبی، علمی اور ادبی تھا لیکن بقولِ ناوک شاعری میں انھیں اپنے والد سے استفادے کا موقعہ نہ ملا۔یہی نہیں بلکہ انھوں نے کسی کے آگے زانوئے ادب بھی تہہ نہیں کیا۔زبان وادب کی جو کچھ بھی شدبد انھیں حاصل ہوئی وہ ان کے مطالعے اور محنت کا نتیجہ ہے۔ [۱] ناوک اپنی شعری وادبی صلاحیتوں کو خالص عطیۂ خداوندی کہتے ہیں ۔ایک مصاحبے میں مصاحبہ کار فرد الحسن نے پوچھا تھا کہ ''شعر ادب کی دولت غالباً ورثے میں آپ کے حصے میں آئی۔اس سلسلے میں کیا کہیں گے آپ—'' تو انھوں نے اس بات کی تردید کرتے ہوئے اپنی یہ رباعی سنائی تھی:

کیوں کہیے کہ یہ رتبہ دعا نے بخشا
¶کیوں کہیے کہ زہدِ بے ریا نے بخشا
کیوں کہیے کہ قطب واولیا نے بخشا
جو کچھ بخشا مجھے خدا نے بخشا [۱]

اردو شاعری کی دنیا میں ناوکؔ حمزہ پوری کا نام نہ صرف رباعی گو شاعر کی حیثیت سے معروف ہے بلکہ رباعی گوئی کے ذوق کو عام کرنے کے حوالے سے بھی ان کا نام اہمیت کا حامل ہے۔رسالہ ''گلبن '' احمد آباد کا رباعی نمبر انھیں کے مشورے پر منظرِ عام پر آیا۔جب

ناوکؔ نے مدیر 'گلبن' کو رباعی نمبر نکالنے کا مشورہ دیا تو انھوں نے ناوکؔ صاحب ہی کو اس کی ترتیب وتہذیب کی ذمے داری سونپی جس سے وہ بحسن وخوبی عہدہ بر آ ہوے۔ ناوک حمزہ پوری نے نظم کی مختلف اصناف پر طبع آزمائی کی ہے۔ کئی شعری مجموعے آپ کی یاد گار ہیں ۔ ان مجموعوں میں " اندازِ بیاں " "شرارِ سخن" "بہارستان" اور "نوائے امروز" رباعیات کے مجموعے ہیں جو ۱۹۹۲ء سے ۲۰۰۱ء کے دوران شائع ہوے ہیں ۔" تفہیمِ رباعی" "رباعی کی آبرو" " رباعی: تعریف وتیکنیک" ناوک صاحب کی وہ تصانیف ہیں جن میں رباعی کے فن اور تیکنیک پر مشتمل مضامین کے علاوہ مشاہیر رباعی گو شعرا پر لکھے گئے تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں ۔ناوک نے فنِ رباعی کی آبیاری کی طرف بطورِ خاص توجہ دی ہے۔ رباعی ان کے نزدیک کیا ہے یہ انھیں کی زبانی ملاحظہ فرمائیں:

احساس کو لفظوں میں پرونے کا فن
قطرے کا درِ خوش آب ہونے کا فن
کہتے ہیں رباعی جس وہ ہے ناوکؔ
کوزے کو سمندر میں سمونے کا فن

۲۰۰۷ء میں "ہزار رنگ" کے زیرِ عنوان ناوکؔ کی رباعیوں کا دیوان شائع ہوا۔اس دیوان میں ان کے سابقہ تمام مجموعوں کی رباعیاں شامل ہیں۔ان رباعیوں کی مجموعی تعداد ایک ہزار ہے۔یہی دیوان راقم الحروف کے پیشِ نظر ہے۔

ناوکؔ حمزہ پوری کی تعلیم وتربیت خالص دینی ماحول میں ہوئی۔ چنانچہ ان کی رباعیات پر اس ماحول کا اثر نمایاں ہے۔ ناوکؔ مشرقی تہذیب کے دلدادہ اور مغربی تہذیب سے متنفر نظر آتے ہیں ۔ان کی رباعیات پر اصلاحی عنصر غالب ہے۔ وہ اپنی شاعری سے اصلاحِ معاشرہ اور اخلاقی تعلیم کا کام لینا چاہتے ہیں ۔ناوک نے اپنی رباعیات کے ذریعے حق وصداقت کی تعلیم دی ہے انھوں نے اپنی مختلف رباعیوں میں یہ کہا ہے کہ اعمالِ قبیحہ اور افعالِ ذمیمہ سے معاشرہ تباہ وبرباد ہو جاتا ہے۔ معاشرے کو پاکیزہ اور صحت مند رکھنے کے لیے سچائی، نیکی، صبر، توکل اور سخاوت کے جذبات کو فروغ دینا چاہیے۔ وہ جو بھی کہتے ہیں دوٹوک لہجے میں کہتے ہیں۔ طنز وتعریض اور تلخی ان کی اکثر رباعیوں میں محسوس کی جا سکتی ہے۔ناوکؔ کے موضوعات لا محدود ہیں ۔حمد ونعت، منقبت، عرفان وتصوف، سماج، سیاست، فیشن پرستی، مکر وفریب، غرور و تکبر، منافقت وریا کاری، انسان، روح، دنیا آخرت، فسادات، زوالِ تہذیب، فقر وغنا، پند ونصیحت، شعر وسخن، شاعر اور ناصح وغیرہ۔ناوکؔ ملّم تھے اور اسی حیثیت سے وہ ہمارے سامنے آتے ہیں ۔مذہب واخلاق ان کی رباعیوں کے دو اہم موضوعات ہیں۔

ناوکؔ کی حمدیہ رباعیاں اللہ عزوجل کی عظمت وقدرت، خلاقی و رزاقی اور عطا وبخشش کے سیدھے سادے لیکن متاثر کن بیانات پر مشتمل ہیں۔ مثلاً:

پرتو تری صنعت کا ہے ساری دنیا
جلوے تری قدرت کے ہیں یہ ارض وسما
ہر شے سے عیاں تیری ربوبیّت ہے
ہر چیز ہے مظہر تری خلاقی کا

☆

یہ لفظ، یہ معنٰی، یہ سخن، ہے تیرا
لب تیرے، زباں تیری، دہن ہے تیرا
پھر کس سے کریں شکر ترا اے مولا!
بخشا ہوا ہر عضوِ بدن ہے تیرا

ناوکؔ کی نظر میں وہ لوگ بے ہودہ ہیں جن کے دلوں میں خدا کی محبت نہیں اور وہ لوگ گمراہ ہیں جنھیں خدا کی جستجو نہ ہو۔ راہِ حق کو

چھوڑ کر وادیِ باطل میں بھٹکنے ولوں کی کیفیت کو انھوں نے بلیغ تمثیل کے ذریعے درجِ ذیل رباعی میں پیش کیا ہے:

زہر اب پیا آبِ بقا کو چھوڑا
مٹی کی جمع، کیمیا کو چھوڑا
گم گشتۂ راہ ہم نہیں تو کیا ہیں
بت کے بندے ہوے خدا کو چھوڑا

ایک رباعی میں بڑی لطیف اور فکر انگیز بات کہی ہے۔ ہر انسان یہ کہتا ہے کہ " خدا میرا ہے"۔ کوئی یہ نہیں کہتا کہ "میں خدا کا ہوں "یعنی ہر کوئی خدا کو اپنی ملکیت بتاتا ہے۔ جب کہ خدا ہر انسان کا مالک ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

اب تو ہی بتا، یہ کیا تماشا ہے خدا
تو ہر کس و ناکس کا کھلونا ہے خدا؟
کوئی نہیں کہتا کہ "خدا کا ہوں میں"
ہر شخص یہ کہتا ہے کہ ''میرا ہے خدا''

ناوکؔ نے نعتیہ رباعیاں کثیر تعداد میں کہی ہیں۔ ان رباعیوں سے ان کا جذبۂ عشقِ محمدؐ بہ تمام و کمال عیاں ہوتا ہے۔ ناوکؔ نے حضورِ اکرمؐ سے الفت کو مفتاحِ سعادت، معراجِ اطاعت اور جنت کی ضمانت ہی نہیں بلکہ فی نفسہ جنت کہا ہے؛ اور ان کی ہر بات کو حکمت کا خزانہ، رحمت کا سفینہ، دریائے لطافت، مہرِ ثقاہت اور معیارِ صداقت بتایا ہے۔ اس شاعرانہ اظہار میں جو صداقت پوشیدہ ہے اس سے انکار ممکن نہیں۔ ملاحظہ کریں:

مفتاحِ سعادت ہے نبیؐ کی الفت
معراجِ اطاعت ہے نبیؐ کی الفت
جنت کی ضمانت ہی نہیں اے ناوکؔ
فی نفسہ جنت ہے نبی کی الفت

☆

حکمت کا خزانہ ہے نبیؐ کی ہر بات
رحمت کا سفینہ ہے نبیؐ ہر بات
انگشترِ عمل میں جڑ لو ناوکؔ
بے مثل نگینہ ہے نبیؐ کی ہر بات

شاعری کے بارے میں ناوکؔ کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ اس سے تعمیرِ قوم اور اخلاقی تعلیم کا کام لینا چاہیے۔ یعنی وہ مقصدی ادب کے قائل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ذخیرۂ رباعیات میں اخلاقی تعلیمات اور پند و نصیحت کی حامل رباعیاں بکثرت موجود ہیں۔ دو تین مثالیں پیش ہیں:

آ تجھ کو بتادوں یہ سرِّ حکمت
یہ چھوٹی سی بات ہے بڑی بابرکت
صحبت سے بروں کی اچھی ہے تنہائی
تنہائی سے اچھی صلحا کی صحبت

☆

جب بولو تو بولو ایسے کلمات
مرغوب ہوں جو لوگوں کو مثلِ نبات
آجائے کسی کے شیشۂ دل میں بال
منھ سے نہ نکالو ایسی کوئی بات

اخلاق و کردار، تہذیب و شرافت اور مروت و مودّت کے زوال پر نوحہ خوانی کرتے ہوے ایک رباعی میں کہتے ہیں:

اخلاق مٹا، شانِ مروّت نہ رہی
تہذیب گئی، جانِ شرافت نہ رہی
مجھ سے تو یہ منظر نہیں دیکھا جاتا
اچھا ہوا آنکھوں میں بصارت نہ رہی

ناوکؔ کی نظر نہ صرف ملکی حالات پر ہے بلکہ وہ عالمی سیاسی حالات سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ ملکی اور عالمی سطح پر ہونے والی

سیاسی ریشہ دوانیوں اور مسلمانوں کی آپسی چپقلش پر ناوکؔ نے جو رباعیاں کہی ہیں ان میں طنز بھی ہے، تلخی بھی ہے، تمسخر بھی ہے اور ناگواری کا احساس بھی ہے۔ درجِ ذیل رباعیاں ناوکؔ کے عالمی حالات پر گہری نظر کی دلیل ہیں:

بغداد کا تہران عدو ہے کہ نہیں
افغان کا افغان عدو ہے کہ نہیں
اغیار کو کہتے ہو برا کیوں جمّن
مسلم کا مسلمان عدو ہے کہ نہیں

☆

انگلی کے اشارے پہ نچاتا ہے وہی
لڑتے تو ہیں ہم مگر لڑاتا ہے وہی
امریکا ہے اس دور کا شیطانِ عظیم
ہر فتنہ زمانے میں اٹھاتا ہے وہی

ناوکؔ کی رباعیوں کا ایک اہم وصف ان کا طنزیہ عنصر ہے۔ طنز کی گہری کاٹ میں کہیں کہیں مزاح کی پوٹ بھی شامل ہے۔ سماجی ناہمواری، مذہبی لوگوں کی منافقت، سیاسی رہنمائوں کی عیاری، حکومتی سطح پر جنسی بے راہ روی کی حوصلہ افزائی جیسے اعمال وافعال پر ناوکؔ نے معنی خیز اور فکر انگیز رباعیاں کہی ہیں۔ مغربی ممالک (اور ان کی تقلید میں مشرقی ممالک میں بھی) مساواتِ مرد وزن کی تحریک جس انداز میں چل رہی ہے اس پر یہ رباعی ملاحظہ فرمائیں:

یارب! وہ مساوات کا زینہ آئے
ہم سب کو برابری سے جینا آئے
زن کو بھی ہو مثالِ مرد، ریش دراز
مردوں کو بھی مثلِ زن مہینہ آئے

ہم جنس پرستی کی قانونی آزادی کو ضبطِ تولید کا آسان نسخہ بتاتے ہوئے کہتے ہیں:

قانوناً ہم جنسی کی آزادی
ہو عام کہ ضبط میں رہے آبادی
اب مرد کا مرد ہی سے جائز ہو نکاح
عورت، عورت ہی سے رچائے شادی

ناوکؔ نے پند و نصیحت کے مضمون اور طنزیہ عنصر کی حامل رباعیوں میں لفظ 'جمّن' کا بکثرت استعمال کیا ہے۔ 'جمّن' دراصل نااہل، کم سواد، اور علم وادب سے عاری آدمی کی علامت ہے۔ اس کا ستعمال بطورِ طنز کیا جاتا ہے۔ جدید لب ولہجے کے ممتاز شاعر مضطرؔ مجاز (حیدرآباد) نے ایک شعر میں اس لفظ کو بڑے معنی خیز انداز میں استعمال کیا ہے:

جمّن میاں بھی تھے وہاں پنواڑی لال بھی
مضطرؔ 'گجل' سنانے کا ہم کو ہی 'حک' نہ تھا

آج کل ہم دیکھ رہے ہیں کہ مشاعروں میں ادبی قد و قامت کے حامل حقیقی شاعروں کو نظر انداز کر کے متاشاعروں کو بطورِ شاعر مدعو کیا جارہا ہے جن کا شین قاف تک درست نہیں ہوتا۔ اس شعر میں 'جمّن' اور 'پنواڑی لال' دراصل ایسے ہی متشاعروں کی علامتیں ہیں۔

ناوکؔ حمزہ پوری کی رباعیات میں اس لفظ کا بے دریغ استعمال ہوا ہے۔ بیشتر رباعیوں میں اس کا ستعمال نامناسب اور ناگوار معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ کہیں کہیں تو پھوہڑ پن بھی پیدا ہو گیا ہے۔ مثلاً:

ایثار و مروت کا اجالا کر دو
اخلاص و اخوت کا اجالا کر دو
نفرت کا ہے گھنگھور اندھیرا جمّن
ہر سمت محبت کا اجالا کر دو

☆

ویرانۂ ہستی کو سنوارو جمّن

رخسارۂ گیتی کو نکھارو جمّن
کیا غم ہے اگر ڈوب گیا ہے سورج
دھرتی پر چاند کو اتارو جمّن

☆

آسائشِ ہستی پہ نہ پھولو جمّن
اوقات نہ اپنی کبھی بھولو جمّن
ہر وقت رکھو پیشِ نظر واعتصمو
کمزور ہنڈولے پہ نہ جھولو جمّن

پہلی رباعی میں جمّن کی جگہ شاعر خود کو مخاطب کرتا تو زیادہ بہتر تھا۔ جمّن کے استعمال سے رباعی کی فضا غیر سنجیدہ ہو گئی ہے۔ اسی طرح دوسری اور تیسری رباعی میں بھی' ناوک'' یارو' 'یا'' لوگو' ' کا استعمال ہی بہتر تھا۔ جمّن کے غیر ضروری اور نا مناسب استعمال سے ایک طرح کا پھوہڑ پن معلوم ہو رہا ہے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ جس کثرت سے اس لفظ کا استعمال ناوکؔ صاحب کے یہاں ملتا ہے کسی اور کے پاس نہ ہو گا۔

ناوک حمزہ پوری کی رباعیات اصلاحی اور تعمیری پہلو رکھتی ہیں ۔ناوک ''ادب برائے زندگی'' کے قائل ہیں انھوں نے اپنی رباعیوں کے ذریعے اسلامی تعلیمات، مشرقی اقدار اور انسانیت کی خدمت کے جذبے کو عام کرنے کی سعیِ مشکور کی ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ معاشرہ ہر قسم کی برائیوں سے پاک ہو، ہر طرف امن واماں اور بھائی چارہ ہو۔ مختلف موضوعات کو انھوں نے برتا ہے۔ لہجہ کہیں متین ہے تو کہیں عامیانہ ہے۔ بیشتر رباعیاں ایسی ہیں جو زبان زدِ خاص وعام ہونے کی کیفیت سے معمور ہیں۔ عصری آگہی ان کی رباعیات سے اٹھی پرتی ہے۔ مشاہدے کی تیزی، تجربے کی گہرائی اور مطالعے کی وسعت کا اندازہ ان کی رباعیات سے بہ آسانی لگایا جاسکتا ہے۔ ۱۹۴۵ء سے شعر گوئی جاری ہے۔ ستر سالہ مشقِ سخن نے ان کے شاعرانہ جوہر کو خوب نکھارا ہے۔ آج ساری اردو دنیا میں ناوک صاحب مستند رباعی گو اور رباعی کے ناقد کی حیثیت سے تسلیم کیے جاتے ہیں۔ رباعی گوئی کے احیا اوراور فروغ کے سلسلے میں ان کی خدمات قابلِ تحسین ہیں۔

ناوکؔ صاحب مستند رباعی گو، رباعی کے پارکھ اور ناقد کے علاوہ ماہرِ عروض، استاذِ سخن، زبان داں اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ زبان وبیان، عروض و بلاغت اور فنِ شعر پر ان کے مضامین، مقالات اور مراسلوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس بارے میں بہت حساس ہیں؛ لیکن یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ خود ان کی رباعیات عروض وبلاغت اور زبان بیان کی خامیوں سے خالی نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی بعض رباعیوں پر زیادہ غور فکر سے کام نہیں لیا۔ اگر چہ یہ خامیاں بہت زیادہ نہیں لیکن اتنی کم بھی نہیں کہ انھیں نظر انداز کیا جاسکے۔ تنقید کا حق اسی وقت ادا ہو سکتا ہے جب فنی تخلیق کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کی خامیاں بھی زیرِ بحث آئیں۔ اسی لیے یہاں چند خامیوں کا جائزہ لینا، نا مناسب نہ ہو گا۔ ایک رباعی یوں ہے:

معمور ترے جلوئوں سے ہے ہر دوسرا
ہر برگ و شجر تیرے کرم سے ہے ہرا
ہر پھول کو رنگ و بو دیے ہیں تو نے
ہر پھل میں نیا ذائقہ تو نے ہی بھرا (ص:۵)

چوتھے مصرعے میں 'نیا' کی جگہ 'جدا' زیادہ مناسب اور بلیغ تھا۔

ہے وردِ زباں جنابِ حیدر کی ثنا
یعنی اسد اللہ دلاور کی ثنا
بخشی اللہ نے علی کو نصرت
لب پر ہے اسی فاتحِ خیبر کی ثنا

(ص:۱۱)

چوتھے مصرعے میں 'اسی' ہے۔ چنانچہ تیسرے مصرعے میں 'علی کو' کی جگہ 'جس کو' یا 'جسے' ہونا چاہیے۔ یہ مصرع آسانی سے یوں ہو سکتا تھا: اللہ نے بخشی تھی جسے فتح میں۔

گنجینۂ عزت و شرافت زہراؓ
کانِ شرفِ عصمت و عفت زہراؓ
دنیا میں بھی عورتوں کی سردار ہوئیں
عقبیٰ میں ہیں خاتونِ قیامت زہراؓ(ص:۱۲)

فاطمۃ الزہراؓ کو 'خاتونِ قیامت' نہیں بلکہ 'خاتونِ جنت' کہا گیا ہے۔ لہٰذا خاتونِ جنت ہی کہنا چاہیے۔ خاتونِ قیامت' کہنا ان کی شان کے منافی ہے۔ اس مصرعے میں 'خاتونِ جنت' آسانی سے وزن میں بھی آتا ہے۔ ایک رباعی اس طرح ہے:

غازے سی ہے، ابٹن کی طرح ہے دنیا
اس دور کی فیشن کی طرح ہے دنیا
ایمان سلامت ہے کہاں دنیا میں
اب صرف کرپشن کی طرح ہے دنیا(ص:۱۴)

اس رباعی میں لفظ 'فیشن' کو مونث استعمال کیا گیا ہے جب کہ اردو میں یہ لفظ ہمیشہ مذکر استعمال ہوتا رہا ہے۔

حیرت میں ہے یہ دیکھ کے ساری دنیا
یک قطبی ہو گئی ہماری دنیا
طاقت کے نشے میں ہے رقصاں بُت ایک
ناچار ہوئی اس کی بچاری دنیا(ص: ۱۵)

ظاہر ہے کہ اس رباعی میں شاعر کا اشارہ امریکا کی طرف ہے۔ تیسرے مصرعے میں ' بُت' کی جگہ 'دیو' کہنے کا محل ہے۔ 'بت' اور 'دیو' میں جو معنوی فرق ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ 'دیو' کہنے سے جو ہیبت ناک شبیہ ابھرتی ہے وہ 'بت' کہنے سے نہیں ابھرتی۔ معنوی اعتبار سے چوتھا مصرع بھی محلِ نظر ہے۔ مصرعے کی نثر یوں ہو گی: اس کی بے چاری دنیا ناچار ہوئی۔ ظاہر ہے کہ مہمل سی بات ہے۔ 'بے چارہ' اور 'ناچار' ہم معنی الفاظ ہیں۔ جو دنیا پہلے ہی سے 'بے چاری' ہے پھر اسے 'ناچار' کہنا کیا معنی؟

قطرہ دریا سے اگر ہو پیوستا
صحرائے فنا بقا کا طے ہو رستا
فانی فی اللہ ہو کے دیکھو تو ذرا
خود یافتگی کا ہے یہ نسخہ سستا(ص:۲۵)

"فانی فی اللہ ہونا" چہ معنی دارد؟ "فنا فی اللہ ہونا" کہتے ہیں۔ جیسا کہ داغ کے درجِ ذیل سے واضح ہوتا ہے:

فنا فی اللہ ہو کے پائوں عمرِ جاوداں ایسی
مسیح و خضر کی ہستی سے بڑھ کر ہو عدم میرا

بعض مصرعوں میں موجود عروضی خامیاں بے طرح کھٹکتی ہیں۔ مثلاً:

تف اس پہ جو دل لگی کے فتنے میں مرا
صد حیف کہ عاشقی کے دھوکے میں مرا
بے فائدہ جان خوب روئوں پہ دی 'للہ فی اللہ' بتوں کے کوچے میں مرا(ص:۲۴)

چوتھا مصرع ساقط الوزن ہو گیا ہے۔ 'للہ فی اللہ' کی صحیح تلفظ کے ساتھ تقطیع نہیں ہو سکتی۔ "للّافلّا" پڑھنا پڑے گا۔

ایک رباعی اس طرح ہے:

یہ بات عرب و عجم کے مسلم زعما
جتنی جلدی سمجھیں اتنا اچھا
فتویٰ ہے یہ جہدِ للبقا کا ناوکؔ
ہے مرگِ مفاجات ضعیفی کی سزا(ص:۲۵)

پہلا مصرع ساقط الوزن ہو گیا ہے۔ ایک اور رباعی یوں ہے:

یہ غرۂ نسبتِ پدر جانے دے
یہ فخر غرورِ مال وزر جانے دے
معیارِ فضیلت تو فقط تقویٰ ہے
حسب ونسبِ تخم وگہر جانے دے(ص:۱۷۴)

اس رباعی کا چوتھا مصرع بھی ساقط الوزن ہو گیا ہے۔ماں کی طرف سے چلنے والے خاندانی سلسلے کو'حسب' کہتے ہیں جس کا صحیح تلفظ بہ حرکتِ دوم بر وزنِ 'ادب' ہے۔'حسب' بہ سکونِ دوم بر وزنِ 'فکر' دوسرا لفظ ہے جس کے معنی 'مطابق اور موافق' کے ہیں ۔مصرعۂ مذکور میں اس لفظ کو بہ سکونِ دوم باندھا گیا ہے جو غلط ہے۔ ایک کہنہ مشق استاد اور عروضی شاعر کی رباعیات میں ایس عروضی خامیاں افسوناک ہیں۔

ناوکؔ کی بعض رباعیاں فکر وخیال کے اعتبار سے لایعنی، گنجلک اور پست ہیں۔ معلوم نہیں وہ کس رو میں ایسی رباعیاں کہہ گئے ہیں ۔مثلاً یہ حمدیہ رباعی:

پھیلا ہے دوعالم میں اجالا تیرا
کونین کی ہر شے میں ہے جلوہ تیرا
ہے مختلف النوع ہر اک چیز مگر
ہر شے سے جھلکتا ہے سراپا تیرا(ص؛۶)

اللہ تعالیٰ جب جسم وبدن اور اعضائے جسمانی سے پاک ہے تو' اللہ کا سراپا' کہنا کیا معنی؟ یہ اندازِ بیان انتہائی نامناسب اور لغو ہے۔ معرفتِ الٰہی سے متعلق یہ دو رباعیاں ملاحظہ فرمائیں:

ہر ذرے کو خورشید شمائل کرنا
ہر قطرے کو دریا کے مقابل کرنا
افلاک کو لے آنا زمیں پر ممکن
ممکن نہیں ہے تجھ کو حاصل کرنا(ص:۷)

☆

مریخ وعطارد و قمر کو پانا
خورشید کے پاس جا کے پھر لوٹ آنا
دشوار تو ہے، مگر نہیں ناممکن
لیکن ممکن نہیں ہے تجھ کو پانا (ص:۸)

'دنیا' کی ردیف والی جتنی رباعیاں دیوان میں موجود ہیں ان میں سے بیشتر بھونڈی تشبیہات کی حامل ہیں۔' دنیا' کو کہیں اخلاق کے آنسو سے تشبیہ دی گئی ہے تو کہیں تعمیر کے آنسو سے۔اخلاق اور تعمیر کے آنسو کیسے ہوتے ہیں ؟ یہ ناوک صاحب ہی جانیں۔ملاحظہ کریں:

اخلاق کے آنسو کی طرح ہے دنیا
تفریقِ من وتو کی طرح ہے دنیا
خوابیدہ ہے دن کو تو ہے شب کو بیدار
منحوس ہے، الو کی طرح ہے دنیا

☆

تخریب کے بازو کی طرح ہے دنیا
تعمیر کے آنسو کی طرح ہے دنیا
ہر چند کہ گاندھی بھی ہیں زیبِ گفتار
کردار سے ناتھو کی طرح ہے دنیا

ایک رباعی میں دنیا کو' شاعر کے بے مغز سر' کی طرح کہا ہے۔ ملاحظہ کریں:

شاداب گلِ تر کی طرح ہے دنیا
کمخواب کے بستر کی طرح ہے دنیا
دنیا دنیا کی رٹ چھوڑ اے شاعر
بے مغز ترے سر کی طرح ہے دنیا(ص:۱۵)

شاعر کے سر کو بے مغز کہنا بھی خوب ہے۔ گویا ناوکؔ صاحب شاعر کو انتہائی بے وقوف اور بے عقل سمجھتے ہیں۔یہ سراسر توہینِ

شاعر ہے۔اس رباعی میں تو شاعر کو بے مغز کہا ہے، لیکن دوسری رباعی میں اس کی توصیف میں یوں رطب اللسان ہیں:

ہر بات کو پہلے تولتا ہے شاعر
تب جا کے زباں کھولتا ہے شاعر
جس شے میں ملا دیتا ہے تلخی ناصح
اس چیز میں شہد گھولتا ہے شاعر (ص:۷۹)

پہلی رباعی کی جس قدر مذمت کی جائے کم ہے اور دوسر رباعی کی جس قدر تعریف کی جائے کم ہے۔دوسری رباعی آبِ زر سے لکھنے کے قابل ہے۔ناوکؔ نے ایسی کئی رباعیاں کہی ہیں جن میں الگ الگ انداز میں دنیا کی مذمت کی ہے۔ حتیٰ کہ ایک رباعی میں دنیا کو 'سچیوالے'(بیت الخلا) کی طرح کہا ہے۔اس کے باوجود انھوں نے ایک رباعی میں دنیا سے اپنی شدید محبت اور والہانہ شیفتگی کا اظہار کیا ہے:

معشوقۂ مہ رو کی طرح ہے دنیا
محبوب کی خو بو کی طرح ہے دنیا
ایک ایک ادا اس کی بھلی لگتی ہے
پیاری مجھے اردو کی طرح ہے دنیا(ص:۱۴)

اس طرح کی تضاد بیانیاں ناوکؔ حمزہ پوری کی اکثر رباعیوں میں نظر آتی ہیں۔یہ تضاد بیانی ان کے نظریۂ زندگی اور بنیادی فکر کو سمجھنے میں رکاوٹ کھڑا کرتی ہے۔اسلوب اور لہجے کے اعتبار سے بھی ان کے یہاں بڑا انتشار نظر آتا ہے۔ کہیں سنجیدہ اور متین لہجہ ہے تو کہیں عامیانہ انداز ہے۔بیشتر رباعیاں ہزلیہ رنگ کی حامل ہیں۔ یہ رنگ رباعی جیسی سنجیدہ صنف سے مطابقت نہیں رکھتا۔یہ کہنا شاید غلط نہ ہو گا کہ بے شمار موضوعات پر اندھا دھند رباعیاں کہنے کی للک اور زود گوئی نے ان کے فن کو کہیں کہیں مجروح کر دیا ہے۔عامیانہ لہجے اور ہزلیہ رنگ کی رباعیات سے صرفِ نظر کر لیا جائے تو ان کی سنجیدہ، حکیمانہ، عارفانہ اور اخلاقی رباعیاں قابلِ قدر ہیں۔ان کے یہاں ایسی رباعیاں بھی مل جاتی ہیں جو بے حد رواں اور پُر تاثیر ہیں۔مثلاً:

ہو راز جو ناگفتہ تو اندیشہ کیا
گوہر ہو جو ناسفتہ تو اندیشہ کیا
بیداریِ دل اگر ہو تجھ کو حاصل
آنکھیں ہوں تری خفتہ تو اندیشہ کیا

☆

ہنستے تھے بہت جو انھیں رونا ہی پڑا
چہکے تھے بہت، خموش ہونا ہی پڑا
سوتے تھے جو پھولوں پہ ہمیشہ ناوکؔ
ان کو بھی زیرِ خاک سونا ہی پڑا

☆

مفہوم سے آباد ہے اوج و پستی
معنی سے بھری پڑی ہے بستی بستی
ہر ذرے کے بطن میں ہیں لاکھوں خورشید
صد نکتہ در آغوش ہے حرفِ ہستی

حوالے :

(۱) دوماہی گلبن احمد آباد، رباعی نمبر جنوری تا اپریل ۱۹۹۶ء ص ۹۰
۲۰)سہ ماہی محفلِ فنکار گوالیار، جولائی تا ستمبر ۲۰۱۰ء ص ۹
طبع زاد و غیر مطبوعہ

☆☆☆

نعت، نعت گوئی کی روایت اور نعت گو شعرا

سعود عالم،
بی 114، اوکھلا مین مارکیٹ،جامعہ نگر نئی دہلی
saudalam1983@gmail.com
Mob: 9818675498

نعتِ رسول دراصل اصناف سخن کی وہ نازک صنف ہے جس میں طبع آزمائی کرتے وقت اقلیم سخن کے تاجدار حضرت مولانا جامیؔ نے فرمایاہے:

لایُمکن الثناء کماکان حقّہٗ
بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

یا

ہزار بار بشویم دہن بہ مشک وگلاب
ہنوز نام تو گفتن کمال بے ادبی است

اردو میں نعت ان اشعار کے لئے مخصوص ہے جو صرف اور صرف نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کی شان ممدوحہ میں کہے گئے ہوں۔ عربی میں اس کے لیے "مدح" کا لفظ مستعمل ہے۔ نظم اور نثر دونوں پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ انبیا، اولیا یا عام انسان ہر ایک کی تعریف وستائش اس ضمن میں آتی ہے۔

کسی انسان کی خوبیاں اگر اس کی زندگی میں بیان کی جائیں تو اس کو مدح کہتے ہیں اور اگر اس کے مرنے کے بعد اس کے اوصاف ومناقب کا ذکر کیا جائے تو اس کر مرثیہ کہتے ہیں۔ لیکن آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ گرامی اس قاعدے سے مستثنیٰ ہے۔ رسولؐ انسان کامل ہیں۔ وہ بشری صفات کا نہایت اعلیٰ وارفع نمونہ ہیں۔ ان کی حیات طیبہ کی مثل اعلیٰ اور مکارم اخلاق اسوۂ حسنہ ہیں اُن کی مدح وثناخود قرآن کریم میں جابجا مذکور ہے۔ قرآن کریم خود ان کے اخلاق اور سیرت طیبہ کا آئینہ ہے۔ ایسی عظیم المرتبت شخصیت کے اوصاف وکمالات، فضائل وشمائل کا بیان کرنا کسی معمولی کیا غیر معمولی انسان سے بھی ممکن نہیں۔ اسی لیے نعت میں مبالغہ اور غلو کی گنجائش ہرگز نہیں البتہ غیر محتاط انداز بیان بے ادبی اور گستاخی کے ذیل میں آجاتا ہے۔

نعت گوئی یعنی رسالت مآب کی مدح کی ابتدا اللہ کے رسول کے زمانے میں ہی ہوگئی تھی بلکہ اللہ کے رسولؐ نے کفار قریش کو ہرزہ سرائی کا جواب دینے کے لیے حسان بن ثابت، عبداللہ بن رواحہ کو جوابی اشعار لکھنے کا حکم دیا جن کا مرکزی نقطہ مدح رسالت ہی ہوتا تھا۔ آپؐ نے بعض اوقات مسجد نبوی میں بیٹھ کر اشعار کی سماعت فرمائی اور اچھے اشعا40

ر پر اظہار پسندیدگی بھی فرمایا۔ بعض اشعار پر آپؐ نے اصلاح بھی فرمائی۔ یہ بھی رسم رہی ہے کہ ممدوح اپنی مدح کرنے والے کو بطور صلہ انعام واکرام سے بھی نوازتا بلکہ اہلِ دنیا کے لیے تو بیشتر مدحیہ

قصیدے صلے کی تمنا میں ہی لکھے گئے ہیں۔ مدح رسول اور مدح شاہ میں بنیادی فرق بھی یہی ہے کہ رسول اللہ کے مدّاح کو دین و دنیا دونوں کی نعمتیں سرفراز کیا جاتا ہے جبکہ مدح شاہ میں دنیاوی انعام واکرام کے سوا کچھ بھی نہیں۔

آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی مدح میں سب سے پہلے جس نے زبان کھولی وہ آنحضرتؐ کے مربی و محسن عمّ نامدار ابوطالب ہیں۔ سیرۃ النبی میں ابن ہشام نے ایک قصیدہ کے سات شعر نقل کیے ہیں جس میں ابوطالبؓ نے پرجوش اشعار میں نبی کریمؐ کی مدح کی اور اپنے خاندان (بنوہاشم) کی خصوصیات کا ذکر کیا۔ اردو عربی کے ممتازادیب وناقد اور دارالعلوم ندوۃ العلما کے سابق معتمد التعلیم مولانا عبداللہ عباس ندوی نے اپنی کتاب "عربی میں نعتیہ کلام" میں دنیائے ادب کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ابوطالب وہ پہلے شخص ہیں جن کی زبان مبارکہ سے سب سے پہلے آپؐ کے لیے مدحیہ اشعار نکلے۔ مولانا اپنے ایک مضمون "عربی میں نعت کا ابتدائی سرمایہ، ابوطالب کی نعتیں" میں ابن ہشام کی کتاب "سیرۃ النبی" کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"سیرۃ النبی میں ابن ہشام نے اس قصیدہ کے سات شعر نقل کئے ہیں جن کو ہم سب سے پہلی نعت قرار دے رہے ہیں۔ کیونکہ اس قصیدہ سے پہلے کوئی کلام ایسا نہیں ملتا جس میں براہِ راست نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کی نعت یا مدح ہو، اس قصیدے کے ابتدائی تین شعر یہ ہیں:

اذا اجتمعتْ یوماً قریشٌ لِمُفتخرٍ
فعَبدُ منافٍ سِرّها وصمیمها
وان حصلت أشراف عبد منافها
وفی هاشم أشرافها وقدیمها
وان فخرت یوماً فان محمداً
هو المصطفیٰ من سرّها وکریمها(1)

اس قصدہ کے بقیہ چار اشعار کا رُخ اہل قریش کی طرف ہے:

تداعت قریش غثّها وسمینُها
علینا، فلم تظفر وطاشت حلومها
وکنّا قدیما لا نقرّ ظلامۃ
اِذا ماثنو صُعرا الخدود نقیمها
ونحمی حماها کل یوم کریهۃٍ
وتضرب عن أحجارها من یرومها
بنا انتعش العود الذواء وانما
باکنافنا تندی وتنمی أرومها(2)

اس قصیدہ کے آخری شعر "بنات النعش العود الذوائ..." سے اردو کا یہ شعر لفظ و معنی دونوں میں بہت قریب ہے:۔

سرسبز ہو جو سبزہ ترا پائمال ہو
ٹھہرے تو جس شجر کے تلے وہ نہال ہو

نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کی مدافعت میں جناب ابوطالب کے اور اشعار بھی ملتے ہیں، خاص طور سے ایک طویل قصیدہ جس کا مطلع ہے:۔

وَ لَمّا رأیتُ القومَ لاودَّفیهم
وَقَدْ قطعوا کلَّ العریٰ والوسائلِ

(ترجمہ) جبکہ میں نے دیکھ لیا کہ لوگوں میں اُنس و محبت نہیں رہی اور تمام وسائل اور ہر کڑی توڑ چکے ہیں۔"

یہ قصیدہ میں ۹۵ اشعار پر مشتمل ہے۔

پروفیسر اختر الواسع (سابق ڈائریکٹر ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز) نے ناچیز کی کتاب "قصیدہ بردہ کے اردو تراجم : تحقیق و تجزیہ" کے پشت پر فن نعت اور نعت گوئی کی روایت کے آغاز وارتقا سے متعلق کچھ یوں گویا ہیں:

"نعت ایک اہم صنف ہے۔ نعت گوئی کا باقاعدہ آغاز تو حضرت ابوطالب نے کیا بعد میں اصحاب رسولؐ نے بھی نعت گوئی کا سلسلہ شروع کیا جس کی توثیق خود پیغمبر علیہ الصلوٰۃ والسلام نے فرمائی۔ نعت گوئی کی روایت عہد صحابہ سے موجودہ عہد تک مسلسل قائم ہے صرف تمام مسلم شعرانے ہی نہیں بہت سے غیر مسلم شعرانے بھی

آپ صلی اللہ علیہ وسلم کے فضائل وکمالات کا منظوم تذکرہ کر کے آپ فن کو اعتبار بخشا۔"(3)

شعرانے ہر دور میں اور ہر زبان میں آپؐ کی شان میں اپنے اپنے انداز سے مدح وتوصیف کا نذرانہ پیش کیا ہے اور ثناخوان رسولؐ کی مبارک فہرست میں شامل ہونے کا شرف حاصل کیا ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ حضرت حسّان بن ثابتؓ بار گاہ رسال میں یوں نذرانۂ عقیدت پیش کر کے شاعر رسولؐ کے خطاب سے سر فراز ہوئے۔

اَحْسَنُ مِنْکَ لَمْ تَرَ قَطّ عَیْنِی
اَجْمَلُ مِنْکَ لَمْ تَلِدَ النِّسَاء

(آپ سے زیادہ خوب رو میری آنکھوں نے کبھی نہیں دیکھا اور نا ہی آپ سے زیادہ صاحب جمال کو عورتوں نے کبھی جنا ہے)

خُلِقْتَ مُبرءً مِنْ کُلِّ عَیْبٍ
کاَنَّکَ قَدْ خُلِقْتَ کَمَا تَشَاءُ

(آپ ہر طرح کے عیوب ونقائص سے پاک پیدا کیے گئے ہیں گویا کہ آپ اپنی حسب خواہش پیدا ہوئے ہیں)

اسی طرح سے ایک اور جلیل القدر صحابی حضرت کعب بن زہیر بن ابی سلمیٰؓ کے ایک طویل قصیدے "قصیدۂ بردہ" کے صرف ایک شعر پر ہزاروں شعری مجموعے اور بیاضیں قربان کہ اس شعر پر نبی کریمؐ نے انہیں اپنا پیراہنِ مبارک عطا فرما کر شاعر وشعر دونوں کو حیاتِ جاوداں عطا فرمادی۔ یہ قصیدہ "قصیدۂ بردہ: بانت سُعاد) کے نام بھی جاناجاتا ہے اور اس کو (چادر والا قصیدہ) بھی کہاجاتا ہے۔ بردہ چادر کو کہتے ہیں۔ یہ چادر بعد میں امیر معاویہؓ نے بیس ہزار درہم (دینار) کے بدلے میں ان سے لے لیا تھا اور اموی حکمراں اسے اپنی مسند نشینی کے وقت بطور تبرک پہنا کرتے تھے۔ بعد میں یہی مبارک چادر عثمانی خلفا تک پہنچی تھی۔ اس قصیدے کا ۵۳ واں شعر جو نعت کی بہترین مثال ہے۔ ذیل میں وہ شعر درج کیا جارہا ہے۔

اِنَّ الرَّسُولَ لَسَیْفٌ یُسْتَضَاءُ بِہٖ
مُھَنَّدٌ مِنْ سُیُوفِ اللّٰہِ مَسْلُولُ(4)

(بلاشبہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم ایک شمشیر ہیں جن سے روشنی حاصل کی جاتی ہے، وہ شمشیر جو ہندی لوہے کی بنی ہوئی ہے۔ اللہ کی تلوار جو نیام سے نکلی ہوئی ہے۔)

قصیدہ بردہ کے نام سے ایک دوسرا قصیدہ بھی ہے جو آں حضور صلعم نے امام بوصیریؒ کو عالم رویا میں اپنی چادر مبارک سے نوازا تھا۔ اس لیے یہ قصیدہ بھی "قصیدہ بردہ" کہلایا۔ جو سیکڑوں برس سے ہر خاص وعام کے زبان زد ہے۔ اس کی تاثیر اور کیف میں ہزاروں بار پڑھنے پر بھی کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ وہ قصیدہ اتنا مشہور ہوا کہ عربی، فارسی اور شعرانے اس کی خوب تضمینیں کیں ہیں۔ مثال کے طور پر قصیدہ کا مطلع:۔

اَمِنْ تَذَکُّرِ جیرانٍ بِذی سَلَمٍ
مَزَجْتَ دمْعاً جَرىٰ مِن مُقْلَةٍ بِدَمٍ
اَم هَبَّتِ الرّیحُ مِن تِلْقَاءِ کاظِمَةٍ
و اَوْمَضَ البَرْقُ فی الظَلْماءِ من اَضَمٍ(5)

شاعر اپنی ذات کو مخاطب کر کے کہہ رہا ہے:

ا۔(تیری آنکھوں سے یہ خون آلود آنسوں کیوں رواں ہیں! کیا ذو سلم کے پڑوسی یاد آرہے ہیں؟)

۲۔(یا کاظمہ کی جانب سے کوئی ہوا لی ہے، یا تاریکی میں اضم کی پہاڑی سے کوئی بجلی چمکتی دیکھ لی ہے؟)

مذکورہ بالا شعرائے رسول کے علاوہ بھی ایک لمبی فہرست ہے جن کے نعت کو خود رسولؐ نے سماعت فرمایا اور اظہار مسرت سے نعت گوئی کو تقدّس وپاکیزگی عطا فرمادی ان میں اعشیٰ، عبداللہ بن رواحہ اور عبداللہ بن مرداس کے اشعار سیرت نبوی کی تمام معتبر کتابوں میں منقول ہیں۔

دیگر زبانوں کی طرح اردو شاعری کو بھی نعت گوئی میں ممتاز مقام حاصل ہے اور اردو شعرا نے اس صنف میں اپنی ایک الگ پہچان بنائی ہے۔ بقول مولانا سید ابوالحسن علی حسنی ندویؔ:

"نعت گوئی عشقِ رسول اور شوقِ مدینہ ہندوستانی شعرا کا محبوب موضوع رہا ہے اور فارسی شاعری کے بعد سب سے بہتر اور سب سے مؤثر نعتیں اردو ہی میں ملتی ہیں۔"(6)

یہ مسلمہ حقیقت ہے کہ اردو کے تمام قدیم اصناف کی ابتدا دکن میں ہوئی۔ اردو کی قدیم مثنویاں اس کی شاندار مثال ہیں۔ ان مثنویوں میں جابجا نعت یا نعت گوئی کی کوئی نہ کوئی مثال مل ہی جاتی ہیں۔ نویں صدی سے لے کر گیارہویں صدی تک دکنی مثنویوں میں اردو نعت کا ایک شاندار ماضی ملتا ہے اور یہ سلسلہ دور قدیم سے دور جدید تک چلتا آرہا ہے۔ انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ممبئی سے حال ہی میں ڈاکٹر سعیدہ پٹیل کی کتاب "سید عبدالفتاح اشرفؔ علی گلشن آبادی اور قصیدہ بردہ: ایک تحقیقی مطالعہ" کے مقدمہ میں ماہر لسانیات پروفیسر عبدالستار دلوی اردو کے دکنی ادب میں نعت گوئی کی ابتدا اور اس کی تاریخ سے متعلق کچھ یوں گویا ہیں۔

"اردو ادب میں دکنی عہد کی قدیم ترین مثنویوں میں نعت گوئی کا رواج پایا جاتا ہے۔ نویں صدی ہجری / پندرھویں صدی عیسویں میں فخر دین نظامیؔ نے اپنی مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ' میں نعتیہ اشعار کہے ہیں۔ دسویں صدی ہجری، سولہویں صدی عیسوی میں گجرات کے مشہور صوفی شاعر خوب محمد چشتی نے 'خوب ترنگ' اور اس کی شرح 'امواج خوبی' تصنیف کی۔ اس کے بعد مثنویوں میں حمد کے ساتھ ساتھ نعت اور منقبت لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا۔ گیارہویں صدی ہجری میں ملاّ وجہیؔ اور ملاّ نصرتیؔ کے علاوہ سبھی شعرا نے نعت نگاری پر قلم اٹھایا۔ یہ سلسلہ عہد قدیم سے انیسویں صدی کے اواخر تک جاری ہے اور تقریباً ہر شاعر نے چاہے وہ غزل گو رہا ہو چاہے مثنوی نگار، نعت گوئی کے دلکش نمونے یادگار چھوڑے ہیں۔"(7)

ویسے تو اردو میں باقاعدہ نعت گوئی کا آغاز سولھویں اور سترھیوں صدی میں ہوا جب اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر سلطان محمد قلی قطب شاہ (۱۵۶۵ئ-۱۶۱۱) نے نعت کی مستقل حیثیت قائم کی۔ ان کے کلیات میں عید میلاد النبی پر چھ، بعثت نبی پر پانچ، شب معراج پر ایک نظم اور پانچ نعتیہ غزلیں اور نعتیہ رباعیاں ملتی ہیں۔ اٹھارویں صدی عیسوی میں ولیؔ دکنی کا نعتیہ کلام اردو نعت کے ارتقائی سفر میں یک نئی منزل کی نشاندہی کرتا ہے۔ ولیؔ کے معاصرین میں قاضی محمود بحریؔ نے اپنی صوفیانہ شاعری کی بدولت شہرت حاصل کی ہیں۔ خواجہ الطاف حسین حالیؔ اردو شاعری کے دورِ جدید کے اہم نعت گو شاعر ہیں جن سے اردو میں نعت گوئی کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ حالیؔ کا نعتیہ کلام مقدار میں بہت کم ہے لیکن معیار میں بہت اعلیٰ وارفع ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتحپوری:

"پرانی غزلوں کو چھوڑ کر ان کی شاعری کا شاید ہی کوئی جز ہو جس میں آنحضرت کی سیرت اور پیغام کا عکس صاف نظر نہ آتا ہو۔"(8)

ان کے علاوہ جن شعرء نے اس فن میں طبع آزمائی کی یا کر رہے ہیں ان میں مشہور اور مقبول عام امیر مینائی، محسن کاکوروی، جگر مرادآبادی، اقبال سہیلؔ، حفیظ جالندھری، ماہر القادری، حمید صدیقی، نشور واحدی، ثانی حسنی، عامر عثمانی، تسنیم فاروقی، جلیل مانک پوری، رئیس نعمانی، سید عبدالفتاح اشرفؔ علی گلشن آبادی، امجد حیدرآبادی، ظفر علی خان علیگ، ہمسر قادری، مظفر وارثی، اعجاز رحمانی، ابوالمجاہد، فضا ابن فیضی، ساجد صدیقی، تابش مہدی، افسر امروہوی اور ابرار کرتپوری اور حالیہ دور کے جانے مانے شاعر ڈاکٹر ماجدؔ دیوبندی کا نام خاص طور سے لیا جاسکتا ہے۔ ماجد

دیوبندی کا نعتیہ کلام "ذکر رسولؐ" ہر خاص وعام میں مقبول ہے۔

ان کا مشہور نعتیہ شعر:

ذکر رسولؐ کر نہیں سکتے زبان سے
توفیق جب تلک نہ ملے آسمان سے

کا اگر ماہر غزلیات جگر مرادآبادی کے مشہور نعتیہ شعر سے موازنہ کیا جائے تو کافی حد تک دونوں میں مطابقت نظر آتی ہے۔

اللہ اگر توفیق نہ دے انسان کے بس کا کام نہیں
پیغام محبت عام سہی، عرفان محبت عام نہیں

نعتیہ شاعری میں نہ صرف شعر و سخن کی آزمائش ہوتی ہے بلکہ اس کسوٹی پر عقیدۂ توحید ورسالت اور عشق حقیقی کی پرکھ بھی بدرجہ اتم ہوتی ہے، اس لیے اربابِ سخن نعتیہ شاعری کو دو دھاری تلوار سے تشبیہ دیتے ہیں کہ اگر اس میں ذرا بھی ترمیم و تنسیخ یا افراط و تفریط کا شائبہ ہو گیا تو سامان بخشش بننے کے بجائے طوق کفر وضلالت بھی بن سکتا ہے جیسا کہکسی شاعر نے کہا ہے:۔

میاں! یہ عشق ہے اور آگ کی قبیل سے ہے
کسی کو خاک بنائے، کسی کو زر کر دے

نعت گوئی میں نہ صرف زبان دیکھی جاتی ہے اور نہ بیان پر نظر جاتی ہے، نہ فنی نکات تلاش کئے جاتے ہیں۔ اس کی روح صرف اخلاص اور محبت رسولؐ ہے۔ اگر بات دل سے نکلی ہے تو دلوں پر اپنا اثر چھوڑتی ہے اور بارگاہِ رسالت مآب میں وہ نذرانہ عقیدت اور محبت قبول ہو جائے تو اشعار کو حیات جاویدانی نصیب ہو جاتی ہے۔ جیسے فارسی میں سعدی شیرازیؒ، عبدالرحمان جامیؒ، محمد جان قدسیؒ وغیرہ کی بعض نعتیں اس کی شہادت دے رہی ہیں۔

حوالہ

(1) بحوالہ سیرۃ النبی ابن ہشام، ج۔۱، ص:۱۵۶، طبع بیروت

(2) بحوالہ سیرۃ النبی ابن ہشام، ج۔۱، ص:۲۰۱، طبع بیروت

(3) سعود عالم، قصیدہ بردہ کے اردو تراجم، تحقیق، تجزیہ:(بانت سعاد کے حوالے سے) کورپیج

(4) سعود عالم، قصیدہ بردہ کے اردو تراجم، تحقیق، تجزیہ:(بانت سعاد کے حوالے سے)، ص:۷۶

(5) ردائے رحمت، عبداللہ عباس ندویؔ طبع شدہ، مکتبۂ فردوس، مکارم نگر، لکھنؤ، ص ۶۳

(6) سید ابوالحسن علی ندویؒ، کاروان مدینہ، مجلس تحقیقات ونشریات اسلام، ندوہ، لکھنؤ۔ ص:۱۷۶

(7) ڈاکٹر سعیدہ پٹیل، "سید عبدالفتاح اشرفؔ علی گلشن آبادی اور قصیدہ بردہ: ایک تحقیقی مطالعہ" طباعت، انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ممبئی، ص:۱۰)

(8) (اردو کی نعتیہ شاعری، فرمان فتحپوری، ص:۲۷

.....☆☆☆☆☆..

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

فیض احمد فیضؔ: انسانی اقدار کا محافظ

فردوس احمد میر،

لکچرر رویمنس کالج، اننت ناگ، کشمیر

ترقی پسند تحریک (۱۹۳۶ء) پہلی باقاعدہ تحریک ہے جس کی بدولت عوام کی رسائی ادب تک ممکن ہو سکی۔ اس تحریک کا بنیادی مقصد زبان و ادب کو عوام کے قریب لانا، عوام سے اس کا رشتہ مضبوط کرنا اور انسانی زندگی کے تمام پہلوؤں کو اُجاگر کرنا تھا۔ اس تحریک سے وابستہ شعراء نے کم و بیش اسی عمل کو انجام دینے کی کوشش کی۔ چونکہ ہر شاعر اپنے عہد کا عکاس ہوتا ہے، وہ جس ماحول اور معاشرے میں سانس لیتا ہے اس کے اثرات اس کے دل و دماغ پر اثر انداز ہوتے ہیں اور وہ وہی کچھ اپنے فن میں پیش کرتا ہے جو وہ اپنے اردگرد حاصل کرتا ہے کیونکہ کوئی بھی حساس ذہن اپنے گردوپیش سے بے خبر نہیں رہ سکتا۔ شاعر اپنے تجربات و مشاہدات کو اوروں تک پہونچانے کا کام کرتا ہے۔ البتہ جو شاعر اپنے تجربات و مشاہدات کو صرف اپنے معاشرے تک محدود نہ رکھ کر پوری دنیا پر محیط کرتا ہے ادب میں اس کی ذات آفاقی حیثیت کی حامل بن جاتی ہے۔ جن ترقی پسند شعراء نے اپنے تجربات و مشاہدات میں پوری عالمِ انسانیت کو شریک فرمایا اور عوام و خواص کے دلوں میں حیاتِ جاوداں پائی ان میں فیض احمد فیضؔ کا نام سرفہرست ہے۔

فیض احمد فیضؔ (۱۹۱۱ئ۔۱۹۸۴ئ) عہد حاضر کے معتبر، ممتاز اور منفرد شاعر ہیں جن کے اثباتی نقطۂ نظر نے استحصالی قوتوں کے خلاف بھرپور احتجاج کیا اور اپنی تمام تر صلاحیتوں اور تخلیقی کاوشوں کو انسانی ہمدردی اور فلاح و بہبود کی خاطر وقف کر دیا۔ ان کے زاویۂ فکر میں اعلیٰ انسانی اقدار کا رنگ نمایاں ہے۔ انہیں انسانی اقدار کے کھو جانے کا نہ صرف غم ہے بلکہ اس کی بازیافت کی خاطر ہر آلام و مصائب برداشت کرنے کے لئے بھی تیار ہیں ۔ دنیا میں کہیں بھی ظلم و استبداد ہوتا ہے فیض احمد فیضؔ کا دردمند دل بے چین ہو جاتا ہے۔ ان کی شاعری میں اس درد و کرب کی کسک محسوس کی جا سکتی ہے:

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

(رقیب سے۔ نقش فریادی)

راحت سعد فیض کی شخصیت کے اس پہلو کے متعلق بیان کرتے ہیں کہ:۔

"فیضؔ کی ساری شعوری زندگی دکھی انسانیت کے لئے مرہم الفاظ مہیا کرنے، مظلوموں کے لئے ظالموں سے پنجہ آزمائی کی جرأت دلانے، خوشگوار مستقبل کی نوید

سنانے اور جیتی جاگتی محبتوں اور الفتوں کی نغمہ خوانی میں گزری"۔

فیض احمد فیضؔ کی شاعری میں انسانی زندگی کے تمام نشیب و فراز نظر آتے ہیں۔ انہوں نے ظلم کرنے والی قوتوں کی شناخت کی اور مظلوموں کے مسائل میں جھانکنے کا بھیڑا اُٹھایا۔ فضؔ نے اپنی شاعری میں نہ صرف اپنے دل کی دنیابسائی بلکہ سماج میں جینے والے ان لوگوں کے دکھ درد اور آنسوں کی سچی تصویریں پیش کیں جن کی طرف اب تک ہماری نگاہیں نہیں پہنچی تھیں اور انہوں نے نہ صرف ان کے دکھ درد کو محسوس کیا بلکہ ان کو جینے کا حوصلہ بھی بخشا۔ بلاشبہ فیضؔ کی شاعری صرف حسن و عشق تک محدود نہیں ہے بلکہ کاروبارِ ذیست کی ترجمان بھی ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کو خوابوں کی دنیاتک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ ان تمام دبے کچلے اور حاشیے پر کھڑے لوگوں کی آواز بنا دی جن کی آواز اب تک صدا بہ صحرا ثابت ہو رہی تھی۔ فیضؔ کی شاعری میں جہاں ایک طرف جذبات کا سیلِ رواں ملتا ہے وہیں دوسری طرف انسان سے انسان کی اٹوٹ محبت اور اس اٹوٹ رشتے کا احساس بھی ہر لمحہ ہوتا ہے۔ دراصل یہی احساس انسانیت کی اساس بھی ہے اور میراث بھی۔ آزادیٔ فکر، آزادیٔ اظہار، احترامِ آدمیت اور انسانی اقدار کی پاسداری، یہ وہ عناصر ہیں جو فیض کی آواز کو ایک مخصوص نظریے ہی کی نہیں بلکہ ایک عہد کی توانا آواز بناتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:۔

"فیض جبر و استحصال کے دشمن تھے۔ عدل و انصاف کے داعی تھے۔ عوام کو انسانی قوتوں کا سرچشمہ سمجھتے تھے۔ وہ عوام جن سے قوموں کی کھیتیاں سرسبز و شاداب ہو جاتی ہیں۔ صنعت و حرفت پھلنے پھولنے لگتی ہے اور زندگی کے چشمے ابلنے لگتے ہیں۔ ان کی شاعری عوام کی اسی قوت کی ترجمان ہے۔"

(معاصر ادب۔ ص ۲۲۰)

جب فیض احمد فیضؔ کی نظر زندگی کے تضادات پر پڑتی ہے جہاں ایک طرف گہرائی ہے تودوسری طرف بلندی، غم کے ساتھ خوشی کا احساس، زندگی کی تلخیاں، اس کے گردونواح میں روتی بلکتی انسانیت، غموں سے نڈھال سسکتی ہوئی مخلوق، لاچار، مجبور، دو وقت کی روٹی کے لئے جسے مہینوں اور سالوں جانوروں کی سی محنت کرنی پڑتی ہے تو ان کا حساس دل اور ان کی انسان دوستی اقرار کرتی ہے کہ:

راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا

فیض احمد فیضؔ نے اپنی شاعری میں محبت اور انسانیت کی چاشنی گھول کر اس کو لوگوں کے جنون کی خاطر عوام میں بانٹ دیا ہے اور ہر عام آدمی اس میں شامل نظر آتا ہے۔ یہی انسانیت کی روح ہے۔ دراصل فیضؔ اس انسانیت نواز روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو ہزاروں سالوں سے برصغیر ہندوپاک کی سرزمین کا خاصہ رہی ہے، جسے بابافرید، امیر خسرو اور دیگر صوفیوں اور سنتوں نے فیض بخشا ہے۔ اسی روایت کا فیض ہے کہ فیضؔ کی تخلیقات میں استحصال شدہ انسانوں کے دردوالم کے ساتھ ان کا اپنا غم کچھ اس طرح تحلیل ہو جاتا ہے کہ اس میں ایک خاص کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ دورکا پرساد چارومتر اپنے مضمون میں فیضؔ کی اس خصوصیت کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"فیضؔ نے (اردو کی) انسانیت نواز روایات کو اپنے ترقی پسند خیالات اور انقلابی جذبے کے ذریعہ پروان چڑھایاہے۔ انسانیت کے حمایتی فیضؔ ناانصافی و استحصال کے خلاف اپنی آواز بلند کرتے ہیں۔ یہ آواز شاعر کی آواز تو ہے ہی، شاعری کی بھی آواز ہے اور یہی آواز جب سفر پر نکلتی ہے تو عوام کی آواز بن جاتی ہے"۔

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیضؔ گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

فیضؔ پوری نوعِ انسانیت کی آزادی اور خوش حالی کے لئے بے قرار نظر آتے ہیں ۔وہ پوری انسانیت کو حقیقی بلندی پر پہنچا کر ان تمام بہیمانہ طلسمات سے نجات دلانا چاہتے ہیں جو انسانیت کے لئے ناصور بن چکے ہیں ۔انہوں نے انسانی اقدار کی بازیافت کو بڑے سلیقے سے اپنی تخلیقات میں پیش کیا۔وہ وسیع تر انسانیت کے مفاد کی خاطر قومی و بین الاقوامی سطح کے ان تمام واقعات کو شاعری میں ڈھالتے رہے جن سے انسانیت کی فلاح و بہبود کے لئے نئے دروازے کھل سکیں ۔فیضؔ اپنے قلبی واردات کا اظہار جس والہانہ انداز میں کرتے ہیں اسی تیور میں وہ آزادی، مساوات، غربت، سماجی پستی اور استحصال کو بیان کرتے ہیں ۔ان کا درد و غم محدود نہیں بلکہ عالمگیر وسعت کا حامل ہے جس میں نویدِ صبح کا مژدہ بھی ہے اور مظلوموں کی حمایت بھی۔حق وصداقت کی طرف داری میں فیضؔ کے قدم کبھی نہیں لڑکھڑائے۔ انہوں نے انسان دشمن قوتوں کے ساتھ جنگ اس یقین کے ساتھ لڑی کہ بالآخر فتح سچ کی ہو گی اور انسان دشمن قوتیں ایک نہ ایک دن اپنے انجام کو پہنچیں گی۔وہ تلخ سچائیوں کو بے نقاب کرتے ہوئے کبھی مایوس نہیں ہوتے۔ان کی شاعری میں مزاحمتی رویہ مثبت اندازِ فکر کا حامل ہے جو ہمیشہ نسلِ انسانی کو حرکت اور عمل پر آمادہ رکھے گا کیونکہ دکھی انسانیت کے لئے رجائیت سے بھرپور شاعری مرہم کا کام کرتی ہے:

دل سے پیہم خیال کہتا ہے
اتنی شیریں ہے زندگی اس پل
ظلم کا زہر گھولنے والے
کامراں ہو سکیں گے آج نہ کل
جلوہ گاہِ وصال کی شمعیں
وہ بجھا بھی چکے اگر تو کیا
چاند کو گل کریں تو ہم جانیں

(زنداں کی ایک شام۔دست صبا)

فیض احمد فیض کی انسانی ہمدردی کے متعلق احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:۔

"فیض کو سامراج سے نفرت ہے۔سرمایہ داری اور جاگیر داری سے نفرت ہے۔گنے چنے انسانوں کے ہاتھوں کروڑوں انسانوں کے سفاکانہ استحصال سے نفرت ہے۔جبر اور ظلم سے نفرت ہے۔اتنی بہت سی نفرتیں جب اظہار پاتی ہیں تو شاعری میں چیخوں اور فریادوں سے کان پڑی آوازیں سنائی نہیں دیتیں، مگر فیض کے ہاں شور کی کوئی کیفیت ہے ہی نہیں۔دراصل ان سب نفرتوں پر فیض کی بنی نوع انسان سے محبت آسمان کی طرح چھا گئی۔یہ ساری نفرتیں فیض کی ہمہ گیر انسان دوستی کی لپیٹ میں آگئی ہیں اور یوں فیض کی مقصدی شاعری اس اعلیٰ معیار کی شاعری ہے جس کے علاوہ کوئی اور معیار ابھی تک انسانی ذہن کو سوجھا نہیں۔"

(شبستان، فیض نمبر۔ص۸۹)

اس طرح ہم فیضؔ کی شاعری میں انسانی اقدار کا نکھرا ہوا روپ دیکھتے ہیں ۔ان کے یہاں عالمی اخوت، جبر و استحصال سے نجات جیسے موضوعات میں عالمگیر اعلیٰ انسانی قدریں ہیں۔ان کی شاعری میں مجبوروں اور مظلوموں کی آہیں اور کراہیں براہِ راست سنائی دیتی ہیں۔فیضؔ نے محبت کے جذبات کو انقلابی جستجو کے ساتھ جوڑا اور اس نظام کے سماجی اور جذباتی رشتوں کا اصل روپ بھی اپنی شاعری میں پیش کیا۔انہوں نے سماج کی محرومی، بیگانگی اور سرمایہ دارانہ استحصال کو انتہائی شائستگی مگر مضبوط اور واضح انداز میں نہ صرف بے نقاب کیا بلکہ طبقاتی نظام کے خلاف انقلابی لڑائی کی ضرورت پر بھی زور دیا۔شروع سے آخر تک ان کی شاعری آج بھی استحصالی نظام کے خلاف برسرپیکار انقلابیوں کو نیا حوصلہ اور ہمت عطا کرتی ہے:

فیضؔ نے اپنی شاعری سے انسانی برادری کو جو حوصلہ بخشا ہے اور ظلم کے خلاف آواز بلند کرنے کی جو طاقت بخشی ہے اس کی مثال شاذونادر ہی دکھائی پڑتی ہے۔

فیض احمد فیضؔ نے حقِ آزادی، انسان دوستی، حب الوطنی، انسانی قدروں کی پامالی، سماج کی ریاکاری، سیاسی مفاد پرستی اور پھیلتے سامراجی نظام وغیرہ کو نہ صرف اپنی شاعری کا موضوع بنایا بلکہ ان موضوعات کی پیش کش میں اپنے ہم عصروں سے سبقت بھی لے گئے۔ فیضؔ تمام عمر اُن طاقتوں کے خلاف جدوجہد کرتے رہے جو انسانی قدروں کو طرح طرح سے پامال کر رہے تھے۔ قوموں میں ہم آہنگی، امنِ عالم کی تلقین، اخلاقی قدروں کی بازیابی اور تحفظِ انسانیت ان کا مقصدِ حیات تھا۔ بقولِ قمر رئیس:

فیضؔ نہ صرف برصغیر بلکہ ساری دنیا کے امن دوست محنت کش انسانوں کی زندگی اور ایک بہتر مستقبل کے لئے ان کی جدوجہد سے ان کا رشتہ استوار رہا۔ ایشیا، افریقہ، لاطینی امریکہ کے کروڑوں انسان، فلسطینی مجاہدین اور خود برصغیر کے عوام ظلم و تشدد اور استحصال کے شکنجوں سے آزادی کے لئے جو مقدس جدوجہد کر رہے ہیں، جو قربانیاں دے رہے ہیں، ان کا رزمیہ آہنگ فیضؔ کی شاعری کے رجائی اور غنائی لب ولہجہ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے وہ خود اس موجِ خون سے گذر رہے ہیں۔ دبے کچلے انسانوں سے انہوں نے اس وفور سے پیار کیا ہے جس والہانہ شیفتگی سے انہوں نے اپنی محبوباؤں کو چاہا ہے۔

"فیضؔ نہ صرف برصغیر بلکہ ساری دنیا کے امن دوست محنت کش انسانوں کی زندگی اور ایک بہتر مستقبل کے لئے ان کی جدوجہد سے ان کا رشتہ استوار رہا۔ ایشیا، افریقہ، لاطینی امریکہ کے کروڑوں انسان، فلسطینی مجاہدین اور خود برصغیر کے عوام ظلم و تشدد اور استحصال کے شکنجوں سے آزادی کے لئے جو مقدس جدوجہد کر رہے ہیں، جو قربانیاں دے رہے ہیں، ان کا رزمیہ آہنگ فیضؔ کی شاعری کے رجائی اور غنائی لب ولہجہ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے وہ خود اس موجِ خون سے گذر رہے ہیں۔ دبے کچلے انسانوں سے انہوں نے اس وفور سے پیار کیا ہے جس والہانہ شیفتگی سے انہوں نے اپنی محبوباؤں کو چاہا ہے۔ ظلم وجبر کے خلاف احتجاجی نظمیں لکھنا یا دنیا کے غم کو اپنانے کا دعویٰ کرنا ایک بات ہے لیکن محنت کش انسانوں کے دکھ درد کو اپنی روح کی گہرائیوں میں، اپنے احساس و شعور میں رچا لینا دوسری بات۔ دنیا کے دکھی انسانوں سے یہ احساسِ یگانگت فیضؔ کی شاعری اور شخصیت کے منفرد اور امتیازی اوصاف میں سے ایک ہے۔ فکر و نظر کی اس بلندی اور بانکپن ہی نے فیضؔ کی شاعری کو عوام و خواص میں مقبول بنایا ہے"۔

غرض فیضؔ جہاں ایک عاشق ہے وہیں محنت کش بھی ہے، جہاں ایک چاہنے والا ہے وہیں ایک باغی بھی ہے، جہاں ایک انقلابی ہے وہیں ایک عمارت ساز بھی ہے۔ فیضؔ فن اور شخصیت کا حاصل ہے لہٰذا ان کی شاعری ہمیشہ نوعِ انسانیت کے لئے مداوائے الم کا کام کرتی رہے گی۔

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے
منظور یہ تلخی، یہ ستم ہم کو گوارا
دم ہے تو مداوائے الم کرتے رہیں گے
(لوح و قلم۔ دستِ صبا)

****

غالب اور ہندوستانی تہذیب

غلام فرید حسینی

ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو،

وفاقی جامعہ اردو برائے فنون، سائنس اور ٹیکنالوجی، اسلام آباد، پاکستان

وزیر آغا نے لکھا ہے جب واقعات ایک دوسرے سے منسلک نظر آنے لگیں یعنی سبب اور نتیجہ کے اصول کے تابع ہو جائیں نیز وہ کسی خاص خطۂ زمین یا شخصیت کی نسبت سے اجاگر ہوں تو وقت کی رفتار کا احساس ہونے لگتا ہے جو تاریخ کا ایک بنیادی وصف ہے۔ گویا وقت کی گزران کا احساس تاریخی شعور کی اہم ترین شرط ہے۔(۱)

غالب تاریخی شعور کے حامل فنکار ہیں۔ اسی لیے وہ روایت پرستی کے دور میں اپنے لیے الگ مقام بنانے میں کامیاب ہوئے بڑی شاعری کی پہچان یہ ہے کہ اس میں فلسفہ کی جھلک موجود ہو۔ حقائق کی تلاش و جستجو اگر تخیل کی بدولت شعر میں ڈھل جائے تو استقراء اور استدلال کا قائم مقام بن جاتی ہے۔ غالب جن حالات کا سامنا کر رہے تھے وہ تہذیبی سطح پر غیر معمولی تھے۔ سطحی فکر کے حاملین مغربی ایجادات کو سماجی و معاشی ترقی کا ذریعہ جان رہے تھے مگر ذی فہم آدمی اس کی زیریں لہروں کے تلاطم پر نظر رکھے ہوئے تھے۔ مرزا غالب کی شاعری اس کی دلیل ہے کہ ان کا مشاہدہ درجۂ الہام کو چھو رہا تھا۔

احباب چارۂ سازی وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

انہوں نے حسن و عشق کو فقط گوشت پوست کے انسانوں تک محدود نہیں رکھا بلکہ زندگی کی متنوع جہات کو شاعری میں برتا ہے۔ وہ کائنات کی وسعتوں کو شعروں میں سمیٹ لینے کا فن جانتے ہیں۔

مرزا جب آگرہ سے دلی تشریف لاتے ہیں تو انہیں ایک طرف حکیم احسن خان، شیفتہ، مومن، صدرالدین آزردہ، صہبائی، مولانا خیر آبادی، ذوق اور بہادر شاہ جیسی علمی و ادبی شخصیات سے سابقہ پڑا وہیں دلی کی عظمت رفتہ کو روبہ زوال بھی دیکھا۔ قدیم روایات اور جدت کے درمیان کشمکش میں غالب کو بربادی کے آثار صاف دکھائی دے رہے تھے۔ بنگال، بہار، گجرات اور دوسرے ہندوستانی علاقوں میں دیہی معیشت جان کنی کے عالم میں تھی۔ ہاں مگر دارالحکومت میں سیاسی شتر مرغ پالیسی جاری تھی۔ اردو ادب کا تہذیبی و معاشرتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کم کیا گیا ہے۔(۲) ورنہ اس بات کا کھوج مل جاتا کہ غالب کا روایتی مشاعروں سے کنی کترانا اور روایت پرستوں میں غالب کی غیر مقبولیت کے پیچھے دراصل دور بینی اور کوتاہ نظری کا فرق بروئے کار تھا۔

خود کو عرفی اور خاقانی بتانے والا محض شاعرانہ تعلّی کا مرتکب نہ ہو رہا تھا۔ انہیں یہ احساس تھا کہ تہذیب کی کشتی بھنور میں ہے اور اس کے ناخدا چپو غیروں کے حوالے کر کے عرشے پر خواب خرگوش میں ہیں۔ اہل سخن اور ادیب بھی وقت کی رفتار سے بے خبر تھے ایسے میں وہ خواہش کرتے ہیں۔

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو
بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسبان کوئی نہ ہو
پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیماردار
اور گر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

ان کی ژرف نگاہی آنے والے زمانے کا ادراک رکھتی تھی کہ تہذیب مشرق پر وہ ابتلاء کی گھڑیاں آنے والی ہیں کہ جب اس کا نوحہ کہنے والا کوئی نہ ہو گا۔ خاقانی نے مدائن کے کھنڈرات پر کھڑے ہو کر ایرانی تہذیب کی بربادی کا مرثیہ لکھا مگر خاقانی ہند تہذیب کے کھنڈر میں تبدیل ہونے کا خدشہ ظاہر کر رہا تھا۔ شیخ محمد اکرام نے غالب کی شاعری کی جو ادوار بندی کی ہے اس میں ابتدائی دور کے شعروں (جو کہ بیدل کے رنگ میں تھے) کو دوراز کار تشبیہات قرار دیا ہے۔ اور غزلوں کے مضامین کو عجیب و غریب اور عام مشاہدہ اور دنیائے شاعری سے دور بتایا ہے۔ (۳)

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

یہ مضمون دنیائے شاعری سے دور ہو یا یہ تشبیہ سمجھ میں نہ آئے اتنا تو طے ہے کہ غالب جیسا شاعر کسی انسان سے یہاں مخاطب نہیں ہے۔ یقیناً یہ سرزمین ہند ہے جو فرید ہے جس کی مثال ناپید ہے۔ غزل میں عام طور پر زبان اور محاورہ پر توجہ زیادہ ہوتی ہے اور مضمون اور فکر کا درجہ ثانوی ہوتا ہے۔ اسی لیے مرزا کے ساتھ بھی یہ رویہ روا رکھا گیا۔ صریر خامۂ نوائے سروش جو ہستی ہو اس کے مضامین بھی اچھوتے ہوں گے جن میں پیش آنے والے ان واقعات کا ذکر ہو گا جن میں قوم کو تنبیہ ہو گی۔ یہ صفات الہامی کتب اور انبیاء کی ہوتی ہیں۔ اردو شاعری میں اس مقام پر غالب اور اقبال بجا طور پر فائز نظر آتے ہیں۔

غالب کا کلام بقول میر مہدی مجروح، دُرِعدن ہے نظم کی شیرینی، غزل کی وضاحت، قصیدہ کی متانت، ترکیب کی خوش اسلوبی، سطریں موتی کی لڑیاں اور باتیں مصری کی ڈلیاں یہ بھی بجا مگر ان کی شاعری معانی و مفاہیم کی متقاضی ہے۔ بیرونی اور خارجی عوامل کسی حد تک مقامی ماحول پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ مغربی صنعتی یلغار صرف روایت کو ملیامیٹ کرنے جا رہی تھی یا طبقاتی تقسیم کو بڑھاوا بھی دے رہی تھی۔ جو ادب اپنے دور کی مرکزی کشمکش کا عکس پیش نہیں کرتا وہ نہ تو تاریخی اہمیت رکھتا ہے اور نہ ادبی۔ (۴)

نو آبادیاتی طاقت جب ہندوستان کے اکثریتی طبقے کو (سراج الدولہ کے خلاف) اپنا ہمنوا بنا رہی تھی اور دوسری طرف ایک اقلیتی طبقے کو (سکھوں کے خلاف جہاد) اپنا اہل کتاب دوست ثابت کرنے پر تلی تھی اور حیرت انگیز طور پر دونوں طبقات اس سرکاری پالیسی پر آمنا و صدقنا کہہ رہے تھے۔ پھر غالب کے لیے کس طرح ممکن تھا کہ وہ خاموش رہتے:

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

مابعد نو آبادیاتی مطالعہ جات (جن کے امام ایڈورڈ سعید اور علی شریعتی ہیں) جو بات بیسویں صدی کے نصف آخر میں بتا رہے تھے وہ غالب سو سال قبل بتا گئے تھے۔ جگت سیٹھ خاندان، جہادی بھائی، نظام، مغل وغیرہ میں سے ہمارا لیڈر کون ہے کس کو امام مانیں۔ اور

پیچھے جائیں انگریز، عرب، افغانی، ترک، سکندر، آریہ وغیرہ میں ہندوستان کا معمار کون ہے؟ بھئی غالب کا مندرجہ ذیل شعر اپنی معنویت بھلے مندرجہ بالا سطور میں نہ ظاہر کرے مگر بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائیوں میں تو ضرور کھولتا ہے۔ جب مسلم لیگ، کانگریس، جماعت الاحرار، علمائے ہند، یونینسٹ وغیرہ سب کہیں کہ ہم مہدی زمان ہیں تو عوام کیا کرے:

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
جانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

علی سردار جعفری نے غالب کے بارے میں لکھا تھا کہ وہ ہندوستان کی اس شاعرانہ فکر کا نمائندہ ہے جس میں عجمی روایات کی قلم لگی ہے۔ درفش کاویانی میں مرزا نے خود اپنے بارے میں کہا ہے کہ مالک نے مجھے نظر کو روشنی بخشنے والے کمالات سے نوازا ہے۔ اب یہ ناقدین کا کام ہے کہ ان کمالات سے آگہی لیں۔

اکبر الہ آبادی ہندوستانی تہذیب کے لیے بدیسی چالوں کو خوب سمجھ رہے تھے اس لیے ان کے ہاں مقامی اشیاء سے الفت کا درس ملتا ہے اور غیروں کی تقلید پر نفرین بھیجی گئی ہے۔ اقبال (اس معاملے میں) اکبر کی توسیع ہیں وہ فرماتے ہیں:

اٹھا نہ شیشہ گران فرنگ کے احسان
سفال ہند سے مینا و جام پیدا کر

اسی مضمون کو غالب نے یوں ادا کیا ہے:

اپنی ہستی ہی سے ہو، جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں، غفلت ہی سہی

یقیناً اس سے مراد علم کا حصول یا فنون کی تعلیم نہیں ہو سکتے بلکہ تہذیب سیکھنے اور سکھانے والوں کی طرف اشارہ ہے اور ہر اس تقلیدی روش پر طنز ہے جو مشرقی روایت کو روند کر بنائی جا رہی تھی۔

ناول نگار جارج مور نے زندگی کو گلاب کے پھول سے تشبیہ دی تھی جو عقیدے کی مٹھی میں کملا جاتا ہے۔ (۵)

ہندوستانی تہذیب پر ابتلا کی کئی وجوہات میں سے ایک مذہبی گروہ بندی اور تنگ نظری بھی ہے۔ مرزا غالب اس بات سے بخوبی آگاہ تھے۔ اسی لیے انھوں نے کہا تھا کہ

"میں تمام انسانوں کو اپنا رشتہ دار مانتا ہوں اور تمام آدمیوں کو خواہ وہ مسلمان ہوں یا ہندو اور عیسائی ہوں، اپنا بھائی سمجھتا ہوں اور اس بات کی پرواہ نہیں کرتا کہ دوسرے کیا سوچتے ہیں۔" (۵)

یعنی غالب کے زمانے میں ایسے لوگ موجود تھے جو مذہبی شناخت پر زور دیتے تھے۔

بہت سے نقادوں کی طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی ۱۸۵۷ء کے سانحے کو ایک تاریخی موڑ قرار دیا ہے۔ اس کے رونما ہونے کے بعد کلاسیکی ادب، کلاسیکی اقدام حیات، کلاسیکی تصور کائنات پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ (۶) مگر غالب نے اس سانحہ کے رونما ہونے سے قبل ہی ہندوستان کے بارے میں گرینڈ نیریٹو (مہا بیانیہ) کا ادراک کر لیا تھا اور ستاون کا ایڈونچر اُس زمانے کا ۹/۱۱ اور پرل ہاربر تھا۔ گریٹ گیم میں غیروں کا ساتھ اپنے دے رہے تھے۔ یا کم از کم اس زیاں پر احساس زیاں سے تو عاری تھے ہی۔

کرتے کس منہ سے ہو غیروں کی شکایت غالب
تم کو بے مہریٔ یارانِ وطن یاد نہیں

غالب جس طرح قوافی، زمین، ردیف وغیرہ میں انفرادیت کے حامل تھے بعینہ خیال بندی اور نکتہ آفرینی میں بھی یکتائے روزگار تھے۔ یہی وہ وصف ہے جس سے پڑھنے والے پر ادراک اور شعور کے در وا ہوتے ہیں۔ زمانے کی نبض پر ان کا ہاتھ تھا اور تہذیب پر جو بیتنے جا رہا تھا اس کی پیش بینی کر رہے تھے کہ شاید کوئی پیش بندی

ہو جائے۔ جب یہ سب کچھ ہو رہا تھا تو معاشرے کے کتنے ہی درد مند اس پر ملول ہوں گے۔ مرزا ان سب خستہ حال دلوں کے محرم راز بن کر ان کی ترجمانی کا فریضہ سرانجام دے رہے تھے۔ یہی تاریخ اور ادب میں فرق ہے کہ اوّل الذکر خارجی اور سطحی حالات کو بیان کرتی ہے جبکہ موٴخر الذکر جذباتی اور دروں بینی کا عکاس ہوتا ہے۔ اسی لیے غالب کے ہاں سماجی حقیقت نگاری کا پہلو موجود ہے۔

غالب کی شاعری پہلودار ہے۔ اس واسطے حسن و عشق اور گل و بلبل والے اصحاب بھی اس سے برابر حظ اٹھاتے ہیں۔ خود مگر غالب اپنی سخن وری کو مفید اور موٴثر دیکھنے کے متمنی تھے:

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسد
کھلا کہ فائدہ عرض ہنر میں خاک نہیں

اہل وطن سے وہ بیان کر رہے تھے کہ یاران وطن (جو یاران نکتہ داں بنے ہوئے تھے) کا کردار قابل تعریف نہیں ہے لہذا جو مستعار شعور کی روشنی میں نظریے اور نعرے (سیاسی و مذہبی) سامنے آرہے ہیں یہ وہ کیپسول ہیں۔ جو شوگر کوٹڈ ہیں۔ زمین بوس کی گئی تو کچھ لوگوں کو اندازہ ہوا کہ یہ کھلواڑ ہو رہا ہے۔ مرزا نے بتادیا کہ یہ تو ابتدائے عشق ہے آگے دیکھیے کیا ہونے والا ہے:

رگ وپے میں جب اترے زہر غم پھر دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخیٔ کام و دہن کی آزمائش ہے

تاریخ گواہ ہے پھر سیاسی جماعتوں کے قیام، تحریک خلافت کی انتشاری، گول میز کانفرنسوں کی ناکامی اور کیبنٹ مشن کی نامرادی، سمیت کئی مواقع پر یہ زہر غم رگ وپے میں سرایت کرتا دکھائی دیتا ہے۔

غالب نے کئی جگہ مجنوں سے اپنا تقابل کیا ہے۔ صحرا، بیابان، ویرانی، مشکل راہیں، پرخار وادیاں اور مجنوں کا جنون لازم و ملزوم گنوائے ہیں۔ جس تہذیبی گلستان کو صنعتی جنگل مین بدلا گیا اس میں کئی بلبل و قمریاں خرد کا دامن ہاتھ سے گنوا بیٹھے۔ ہندوستان کی عظیم تہذیب سے وابستگی کا یہی تقاضا تھا کہ اس کے ساتھ رشتے کو مجنوں اور صحرا سے تشبیہ دے کر معنویت میں گہرائی پیدا کی جاتی۔ اپنی روایات کے مٹنے پر وہ غمزدہ تھے:

بے پردہ سوئے وادیٔ مجنوں گزر نہ کر
ہر ذرے کے نقاب میں دل بیقرار ہے

قول محال (Paradox) ذہنی ریاضت کا متقاضی ہوتا ہے لیکن اگر تاریخ کے سیاسی فیصلوں کو مد نظر رکھ کر غالب کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ان کی حکیمانہ شاعری نو آبادیاتی چالوں کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔

ہم پر یہ بھی واضح ہو جائے گا کہ استعماری جو یہاں کے لوگوں کو نیم وحشی قرار دے کر تہذیب سکھانے آئے تھے اور جن کے اس دعویٰ کو سچ ثابت کرنے کے لیے ہندوستانی Elite کلاس بیرسٹری، میم اور نائٹ کلب میں مخلوط رقص کو منتہائے زیست سمجھ بیٹھے تھے وہ سب دروغ گوئی تھی کیوں کہ ہندوستان ایسٹ انڈیا کمپنی کے قیام، جنگ پلاسی، لارڈ میکالے، سقوط دہلی، انجمن پنجاب، فورٹ ولیم کالج، دلی کالج سے پہلے بھی تہذیب یافتہ ملک تھا۔ اس کی گواہی مغربی دانشور گستاؤلی بان سے مل جاتی ہے۔

”پس ہمیں وید میں کسی ابتدائی اور نیم وحشی قوم کا تمدن نہیں ملتا ہے۔ بلکہ ایک ایسی قوم کا تمدن جو تمدن انسانی کی بہت سے مدارج طے کر چکی تھی۔“(۷)

ایسی علم ہنر میں یکتا سرزمین جس کی ہمسری فقط یونانی و مصری قدیم تہذیبیں ہی کرنے کے قابل ہوں اسی کا فرزند اسد اللہ جس کی نظر میں منصور و خضر بھی نہیں جچتے۔ جسے اپنے زور بازو پر ناز ہے:

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں سفر ملے

مگر غالب آزردہ ہیں کہ اس کی قوم کے سردار مسیح کے محتسبد لہ اور بے وفاؤں کے ہاتھ پر بیعت کر چکے ہیں۔ مرزا کلیم کی ہمسری کے دعویٰ دار اور کوہ طور کی سیر کے متمنی ہیں اور اس کی قوم والے سامری کے پیرو کار بن کر بچھڑوں کے سامنے سجدہ ریز ہیں:

دل میں یادِ یار و ذوقِ وصل تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

درد دل لکھوں کب تک، جاؤں ان کو دکھلادوں
انگلیاں فگار اپنی، خامہ خونچکاں اپنا

ان اشعار میں تاسف کے ساتھ یاس انگیزی کی فضا نمایاں ہے۔ وہ تہذیب جس کے چھل بل کی زمانے میں دھوم تھی جس کا ڈنکا چار دام عالم بجتا تھا۔ وہ جل کر خاکستر ہو چکی اور کیفیت یہ ہے کہ جسم کے ساتھ روح بھی گھائل ہے۔ یہ کہانی لکھتے لکھتے تخلیقی جوہر ماند پڑ گیا۔ مگر اہل وطن پھر بھی نہ سنبھلے

مرزا نے قلم سے قرطاس پر لفظوں سے مصوری کے اعلیٰ نمونے نقش کیے ہیں اور ایسی تصویریں بنائی ہیں کہ وہ قاری سے ہم کلام ہونے اور اپنے کئی پہلوؤں سے آشنائی کا ملکہ رکھتی ہیں۔ عبدالرحمٰن بجنوری کی یہ بات قابل تائید ہے کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید اور دیوان غالب۔ انہوں نے غالب کے اشعار کو مصوری سے برتر بتایا ہے:

"شعر کو تصویر پر یہ ترجیح ہے کہ تصویر ساکن اور شعر متحرک ہے۔ تصویر اپنے قائم کردہ انداز کو نہیں بدل سکتی۔ شعر ایک کیفیت کی مختلف حرکات کو ظاہر کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ تصویر رقبۂ حیات پر ایک نقطہ ہے۔ شعر ایک دائرہ ہے۔"(۸)

انیسویں صدی کی ابتداء غالب کی جوانی کا دور ہے۔ اس صدی کا نصف اوّل سیاسی اور معاشی حوالوں سے ہنگامہ خیز ہے۔ ایک طرف کمپنی نے پورے ہندوستان میں اپنا اثر و رسوخ بڑھایا وہیں قدیم زرعی نظام روبہ زوال ہوا۔ جس نے لامحالہ آئیڈیل جامد سماج میں ہلچل پیدا کر دی۔ دلی میں لارڈ لیک کی آمد سے انگریزی زبان کو سرکاری زبان قرار دینے اور لارڈ میکالے سے لے کر گلکرسٹ تک کے ہر تقریر سے غالب اچھی طرح باخبر تھے۔ ان کے اشعار سے اس بیقراری کا اندازہ ہوتا ہے جو انہیں لاحق تھی۔ غالب اقبال کی طرح خوابوں کی دنیا کے مسافر نہیں ہیں بلکہ حقیقت پسند ہیں۔ اگر غالب کا زمانہ اقبال کے بعد کا ہوتا تو مندرجہ ذیل شعر اقبال کے اس شعر کا جواب معلوم ہوتا۔

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسہ
مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی
(بھلے یہ شعر جنگ احد کے واقعہ کی تلمیح ہے)

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

گرم مصالحے خریدنے اور کپڑا بنانے والوں سے کسی نے یہ پوچھنے کی جسارت نہ کی کہ توپیں کس خوشی میں ہندوستان لائی جارہی ہیں۔ توپ خانہ کے مقابل چند سینکڑے باغی خنجر اور بھالے لے کر صف آراء ہوئے تو اس سادگی پر یقینا مرنے کو جی چاہتا ہے۔ یہ وہی خوابوں کی دنیا ہے جس کے سحر میں مبتلا فلسطینی غلیلوں سے ٹینکوں اور بکتر بند گاڑیوں پر یورش کیے ہوئے ہیں۔ یہ خواص کی لمحوں کی خطائیں تھیں جن کے خمیازے عوام کو صدیوں بھگتنے پڑے اور پڑیں گے۔

جنت کی حقیقت کا علم ہونے پر غالب کو فلسفی ثابت کرنا گو غالب کی عظمت ثابت کرنے کے واسطے درست سہی مگر اس سے یہ مراد لینا بھی معیوب نہیں کہ سامراج کے خلاف جدوجہد کرنے کی بجائے عوام الناس کو راضی برضا رہنے کا کہا جارہا تھا۔ یہ وہ طبقہ تھا جو

خود آسائش کی زندگی گزار کر جنتا کو اس دنیا کی بے ثباتی اور ابدی زندگی کی کامرانیاں گنوا رہا تھا۔ دوسرے لفظوں میں جنت کے لالچ میں خودکشی کی ترغیب دینے والوں پر غالب طنزیہ کہہ رہے تھے کہ

؎دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

بزم ہستی میں مرزا نے جو گل پاشی کی ہے اس میں تہذیب ہی پس منظر میں رہی۔ بجنوری صاحب نے کہا سعدی اور ورڈزورتھ (جنھوں نے بہار و خزاں ، باغ و راغ، کہسار و آبشار بکثرت نظم کیے) کے برعکس مرزا غالب نے دلی کی گلیوں کی رونق یا ویرانی خوش وقتی یا افسردگی، شورش یا خاموشی کو شعری قالب میں ڈھالا۔

اس کو القا کے لیے سروچنار دیکھنے کی ضرورت نہیں بلکہ کسی بنتی ہوئی عمارت پر نصب شدہ جر ثقیل کا آہنی حلقہ بھی اسی میں آویزاں دیکھتے ہیں تو ان کو ایسا معلوم ہوتا ہے گویا سیمرغ اپنا چنگل آسمان سے تارے توڑنے کے لیے دراز کر رہا ہے۔ جب حالات کا جبر اپنے عروج پر تھا اور ضعیفی کے مجرم تختۂ دار پر لٹکائے جانے والے تھے تو اس سے ذرا پہلے لال قلعہ کے تاجدار کو سہانا سپنا دکھایا گیا کہ بس آزادی چند دن کی دوری پر ہے۔ مجبور و معذور اور محصور پنچھی جان چکا تھا کہ حصار سے نکلنا اب شاید ناممکن ہے۔ اسی واسطے اڑنے سے قبل ہی ان کا رنگ زرد تھا۔

؎اڑنے سے پہلے.....

سید عبداللہ نے غالب کے مکاتیب کو مختصر افسانہ کہا ہے(۹)غالب ہر گز نثر نگار نہ تھے ان کی پہچان ان کی شاعری ہے۔ شعروں کی تہہ داری پر ہلکا سا غور وخوض کیا جائے تو معلوم ہتا ہے ان کے اشعار ناولوں کے قائم مقام ہیں۔ بہادر شاہ کے ہاں ایک بیٹے کی پیدائش ہوئی اس کی کم سنی میں مرزا نے کہا تھا:

خضر سلطان کو رکھے خالق اکبر
سر سبز
شاہ کے باغ میں یہ تازہ نہال اچھا ہے

مگر جب میجر ہڈسن سا شہزادے پر بھی گولی چلا کر سرعام قتل کر دیتا ہے تو پھر غالب کے لیے شعر کہنا ممکن نہ رہا۔اور تو اور بوڑھے اور معذور شہزادوں (میرزا قیصر اور میرزا محمود شاہ) کی نعشیں تین روز تک کوتوالی کے چبوترے پر پڑی رہیں۔(۱۰) مندرجہ بالا شعر کو ذہن میں رکھ کر ہڈسن کے پستول کی گولی اور شہزادے کا تڑپنا پر سوچیں تو تہذیب اور وحشی پن کی کہانی اپنے

> غالب جس طرح قوافی، زمین، ردیف وغیرہ میں انفرادیت کے حامل تھے بعینہ خیال بندی اور نکتہ آفرینی میں بھی یکتائے روزگار تھے۔ یہی وہ وصف ہے جس سے پڑھنے والے پر ادراک اور شعور کے در وا ہوتے ہیں۔ زمانے کی نبض پر ان کا ہاتھ تھا اور تہذیب پر جو بیتنے جارہا تھا اس کی پیش بینی کر رہے تھے کہ شاید کوئی پیش بندی ہو جائے۔ جب یہ سب کچھ ہو رہا تھا تو معاشرے کے کتنے ہی دردمند اس پر ملول ہوں گے۔ مرزا ان سب خستہ حال دلوں کے محرم راز بن کر ان کی ترجمانی کا فریضہ سرانجام دے رہے تھے۔ یہی تاریخ اور ادب میں فرق ہے کہ اوّل الذکر خارجی اور سطحی حالات کو بیان کرتی ہے جبکہ موخر الذکر جذباتی اور دروں بینی کا عکاس ہوتا ہے۔ اسی لیے غالب کے ہاں سماجی حقیقت نگاری کا پہلو موجود ہے۔

نقوش واضح کرتی ہے۔ فکری سطح پر ان کی شاعری مجاز اور حقیقت کے باہمی تعلق کی ترجمان ہے۔ مگر ہندوستان کی سرزمین پر جو کھیل جاری تھا اس سے وہ لاتعلق نہ تھے۔ انہیں ادراک تھا کہ محفل اجڑنے والی ہے۔ وہ تہذیب جو مانند شمع ہزاروں سال اپنی روشنی سے عالم کو منور کیے رہی اب بجھنے والی ہے۔ تہذیب کا ہر فرزند اس کی پہچان ہوتا ہے۔ غالب بھی اپنی مٹی کا بیٹا تھا۔ وہ اپنی تہذیبی لیلیٰ کا مجنون تھا۔ وہ لیلیٰ جو محمل سے علیحدہ کردی گئی۔ جس کے سر سے ردا چھین لی گئی۔ برہنہ سر لیلیٰ کے مجنوں دار پر لٹکادیے گئے۔ لیلیٰ کے خیمے جلادیے گئے۔

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

اس نئی تہذیب کے لوگ وہ نہیں جو وہ تھے یہ تو سب بدل گئے۔ اسی واسطے تہذیب مشرق نوحہ کناں ہے وہ اپنے رہنے والوں کو ڈھونڈتی ہے۔ تہذیب سنگ وخشت کا نام نہیں وہ تو کبیر، نانک، فرید، غالب، مومن، اقبال، فراق، پریم چند، کرشن چندر، بیدی، منٹو اور انتظار حسین کا نام ہے۔

ہر اک مکان کو ہے مکین سے شرف اسد
مجنوں جو مر گیا تو جنگل اداس ہے

غالب شعر بھی نہ کہہ سکتے تھے اور بلاواسطہ ذمہ داروں کو کچھ کہنے کے قابل بھی نہ تھے (اور شاید ذمہ دار کوئی ایک ہوتا تو کہتے) اسی لیے تہذیب کے لٹنے پر بالواسطہ اپنے دوست کو لکھتے ہیں۔ مرزا تفتہ تم بڑے بے درد ہو، دلی کی تباہی پر تم کو رحم نہیں آتا۔ (۱۱)

حوالہ جات

۱۔ وزیر آغا۔ تخلیقی عمل۔ مکتبۂ عالیہ۔ لاہور طبع سوم۔ ۱۹۸۳ء۔ ص ۹۳

۲۔ عبدالباری، سید، ڈاکٹر۔ مقدمہ، لکھنؤ کا شعر و ادب۔ الفلاح پبلی کیشنز۔ دہلی۔ ۱۹۹۶ئ۔ ص ۷

۳۔ فیاض محمود، سید / اقبال حسین (مرتب) تنقید غالب کے سو سال۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔ ۱۹۶۹ء، ص ۲۰۷

۴۔ سید فیاض محمود۔ تنقید غالب کے سو ل سال۔ صفحہ ۳۲۵

۵۔ سائن سیمور سمتھ، ترجمہ یاسر جواد۔ دنیا کی سو عظیم کتابیں۔ تخلیقات۔ لاہور۔ ۲۰۰۳ئ۔ ص ۲۷۲

۵.a۔ مہیش رو دیال۔ عالم میں انتخاب دلی۔ اردو اکادمی، دلی۔ ۱۹۸۷ئ۔ ص ۱۶۰

۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ تعبیر کی شرح۔ اکادمی بازیافت، کراچی۔ ۲۰۰۳ئ۔ ص ۴۰

۷۔ گستاؤلی بان، ڈاکٹر، مترجم: علی بلگرامی سید۔ تمدن ہند۔ مقبول اکیڈمی لاہور۔ سن ندارد۔ ص ۲۰۹

۸۔ فیاض محمود / اقبال حسین۔ تنقید غالب کے سو سال۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔ ص ۱۳۱

۹۔ سید عبداللہ۔ وجہی سے عبدالحق تک۔ مکتبہ خیابان ادب۔ لاہور۔ ۱۹۷۷ء۔ ص

۱۰۔ اکرم چغتائی۔ ۱۸۵۷ء تاریخی، علمی اور ادبی پہلو۔ سنگ میل، لاہور ۲۰۰۲ئ، ص ۳۰

۱۱۔ سید عبداللہ۔ وجہی سے عبدالحق تک۔ ص ۵۲

☆☆☆☆

اسمٰعیل میرٹھی بحیثیت موضوعاتی شاعر

وسیم حسن راجا

ریواڑی بالا، تحصیل وضلع کلگام، جموں وکشمیر، 192102

انجمن پنجاب کے موضوعاتی مشاعروں سے پہلے اسمٰعیل میرٹھی اردو نظم کی موضوعاتی توسیع میں انفرادی طور پر کامیاب تجربہ کر چکے تھے۔ "ریزہ جواہر" کے عنوان سے میرٹھی کا کلام 1880ئ میں شائع ہوا۔ اسمٰعیل میرٹھی نے اپنی نظموں کے ذریعہ ذہنی تربیت وذہنی ادراک وشعور مہمیز کرنے کا کام سرانجام دیا۔ اسمٰعیل میرٹھی نے غیر شعوری طور پر کسی تحریک سے متاثر ہوئے بغیر اردو نظم کو اپنی مجتہدانہ صلاحیت سے وسعت دی اور تقاضائے وقت کے مطابق وہ موضوعات وخیالات کو شاعری کا حصہ بنایا جو معاشرتی اور سماجی تعمیر وترقی کا ذریعہ بنے، کوئی بھی شاعر خلامیں ادب تخلیق نہیں کرتا۔ ماحول کا اثر یا ردعمل تخلیق میں بہر حال شامل رہتا ہے اور اس کی شمولیت کا احساس کبھی کبھی خود تخلیق کار کو بھی نہیں ہوتا۔

اسمٰعیل میرٹھی نے اپنی نظموں میں جو موضوعات پیش کئے وہ ماحول کا براہ راست یا بیانیہ انداز پیش نہیں کرتے بلکہ بالواسطہ اور بین السطور اصلاح معاشرے کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی نے ہندوستانی جانوروں، پرندوں، مظاہر فطرت، گھریلو اشیائ، مقامی وارضی ماحول، آب وہوا کا نہ صرف ذکر کیا ہے بلکہ ان کے تحت سوچ کے نئے راستے واضح کئے ہیں اور ادراکی صلاحیت کو بیدار کیا ہے جو اردگرد کی اشیاء مناظر سے اخلاق سبق ونصیحت وعبرت وذہنی قربتیں حاصل کی۔ اسمٰعیل میرٹھی نے ادب کے افادی اور مقصدی پہلو کو پیش نظر رکھتے ہوئے اردو نظم کے ذریعہ تعمیری واصلاحی موضوعات کو ادب کا حصہ بنایا۔

اسمٰعیل میرٹھی کی نظمیں معاشرے کے تعمیری پہلوئوں سے متعلق موضوعات پیش کرتی ہیں۔ معاشرتی وسماجی اقدار جن پر ایک تہذیب وتمدن کی اساس بنتی ہے۔ معاشرتی رسم ورواج، رہن سہن، آپس کے تعلقات، لین دین، حقوق وفرائض، عقائد وروایات جس کی بنیاد اخلاقی اصولوں اور اقدار پر ہے کو اپنے موضوعات میں پیش کیا تاکہ یہ موضوعات اصلاح معاشرہ کا ذریعہ بنے۔

اسمٰعیل میرٹھی نے اپنی نظموں میں تمثیلی اور حکایتی انداز سے اخلاقی تعمیر میں نمایاں سرانجام دیا۔ "مناقشہ ہوا اور آفتاب" اسی طرز پر مبنی نظم ہے جس میں ہوا اور آفتاب کے تجسیمی روپ کے ذریعے زندگی میں مسلسل حرکت ومحنت اور تحمل مجازی سے سبقت لے جانے کا درس ہے۔

تیزی وتندی کے گرویدہ ہیں سب
کامیابی کا مگر ہے اور ڈھب
اس کا گر ہے نرمی وآہستگی
سرکشی کی رگ اسی سے ہے رہی
(مناقشہ ہوا اور آفتاب)

اسمٰعیل میرٹھی نے اپنی شاعری میں جدت طبع کے تحت اصلاح معاشرہ کا جو راستہ اختیار کیا وہ بچوں کی نظموں پر مشتمل

ہے۔اتفاق کی برکت اور اہمیت پر اسمعیل میرٹھی نے جو نظمیں لکھیں ان میں تھوڑا تھوڑا مل کر بہت ہو جاتا ہے۔اور ''بارش کا پہلا قطرہ''جیسی نظمیں شامل ہیں۔لکھتے ہیں:

اے صاحبو! قوم کی خبر لو
قطروں کا اتفاق کر لو
قطروں سے ہی ہو گی نہر جاری
چل نکلیں گی کشتیاں تمہاری
(بارش کا پہلا قطرہ)

اسمعیل میرٹھی نے اپنی نظموں میں جانوروں اور پرندوں کے موضوعات پر بے شمار نظمیں لکھیں ان نظموں میں کہانی کے انداز میں زندگی کا شعور اور ذہنی تربیت کا سامان ملتا ہے۔ان نظموں میں ''ایک گھوڑا اور سایہ''، ''ایک کتا اور اس کی پرچھائیں''، ''کوا''،''چھوٹی چیونٹی''،''اسلم کی بلی''،''ہمارا کتا ٹیپو''،''کچھو اور خرگوش''،''دو مکھیاں''،'' اونٹ''،''شیر''، ''عجیب چڑیا''، ''ہمارے گائے''،'' موراور کلنگ'' میں دکھاوے اور ظاہری حسن کی خدمت کرتے ہوئے اصل حسن جو کہ کسی سے بظاہر نمائش یا خوبصورتی نہیں اصل خوبصورتی تو اس کی افادیت اوراس کا حسین عمل ہے۔''عجیب چڑیا''میں وقت کی اہمیت کو بیان کیا ہے۔

اسمعیل میرٹھی نے نیچرل شاعری کے انداز پر مناظر فطرت کے خوبصورت مرقع بھی موضوع کیے۔ان نظموں میں شفق،رات، گرمی کا موسم،ہوا چلی،برسات، کوہ ہمالیہ شامل ہیں۔اسمعیل میرٹھی اسلامی روایات واقدار کے انتہائی عقیدت مند تھے لیکن ان علماء کے خلاف تھے جو ظاہر میں دین دار اور حقیقت میں مکروفریب سے بھرے ہوتے تھے۔میرٹھی نفس کی طہارت کو زندگی کا اصل مقصد سمجھتے ہیں''انسان کی خام خیالی'' میں اس کا ذکر یوں کرتے ہیں:

ہو دل کو خوشی نہیں یہ ممکن
جب تک نہ ہو صفائے باطن
یا نفس کی تابع خرد ہو
حاصل تب راحت ابد ہو
(انسان کی خام خیالی)

زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے تحت اسمعیل میرٹھی جدید سائنسی ترقی اور نظریات کو اپنی نظموں میں پیش کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان لوگوں کو حرف ملامت بناتے ہیں جو ظاہر داری کے چکر میں اپنی تہذیب کو تباہ کرتے چلے جارہے ہیں۔انگریزی طرفداروں سے اس طرح مخاطب ہیں:

رہا وہ جرگہ جسے چرگہ ہے انگریزی
سو وان خدا کی ضرورت نہ انبیاء درکار
جو اردلی میں ہے کتا تو ہاتھ میں اک بید
بجائے جاتے ہیں سیٹی سلگ رہا ہے سگار
وہ اپنے آپ کو سمجھے ہوئے جنٹلمین
اور اپنی قوم کے لوگوں کو جانتے ہیں گنوار
(جریدہ عبرت)

اسمعیل میرٹھی کی نظمیں برصغیر کے موسموں ، مناظر، جانوروں ، پرندوں ، ضروریات اشیاء کی پیش کش میں ندرت اور خلاقانہ صلاحیت کو نمایاں کرتی ہیں۔اخلاقی تربیت میں شامل انسانی جذبات واحساسات کی تہذیب میں اپنی مثال آپ ہیں۔کامیابی، محنت اور عمل کا درس اسماعیل میرٹھی کی نظموں کا بنیادی موضوع ہے۔محنت کے لئے جائو اچھا زمانہ آنے والا ہے، سچ کی عظمت، ذہنی تربیت کا درس دیتے ہوئے انسانی زندگی کو حقائق کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ فراہم کرتی ہیں۔☆☆☆

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

تنقیدات

نند لال کول کے شعری محاسن "مرقع افکار" کے حوالے

محمد یاسین گنائی
ریسرچ اسکالر،
شعبہ اُردو، دیوی اہلیہ ووشوودھیالیہ اندور (ایم۔پی)

دنیا کی سب سے میٹھی اور سُریلی زبان اردو نے نہ جانے کتنے شعراء و ادباء پیدا کئے ہیں جنہوں نے اپنی شاعری و نثری خدمات سے عالمِ انسانیت، سیاسی وسماجی اور معاشی مسائل، سیاحت و اقتصادیات، مناظر قدرت، تصوف، اسلامی تعلیمات، نسوانی ادب، اطفالِ ادب وغیرہ کے بارے میں لاتعداد تخلیقات قلم بند کیں ہیں۔ جب اردو شعراء کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہیں تو ہر شاعر کا اپنا کا مخصوص انداز بیان، طرز تحریر نقطۂ نظر اور تخیل نظر آتا ہے۔ ان شعراء میں نند لال کول طالب بھی اپنی ایک خاص پہنچان رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری جہاں کشمیر میں شاعری کے لئے ایک راہ متعین کرتی نظر آتی ہے وہی ان کی شاعری میں منفرد محاسن ومعائب بھی نظر آتے ہیں۔ وہ محاکات و تخیل کی روش کے علم بردار اور موضوع ومواد کے دلدادہ بھی ہیں۔ ان کی شاعری میں موجود نمائندہ شاعری محاسن کی تلاش سے پہلے ان کی حیات وادبی خدمات پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

نند لال کول طالب کی ولادت ۲۵ دسمبر ۱۸۹۹ء میں ملک یار فتح کدل، سرینگر میں ہوئی تھی۔ ان کے والد ٹھاکر پرشاد کول ریاست کے ایک رئیس اور بڑے زمین دار تھے۔ ان کے دادا پنڈت دیوکاک اپنے وقت کے بہت بڑے عالم، خوش نویس، موسیقی کار اور مصور تھے اور جد امجد پنڈت رگھوناتھ کول کشمیر کے وزیر اعظم رہ چکے تھے۔ گویا طالب کا تعلق ایک معزز اور صاحب ثروت خاندان سے تھا۔

طالب کے اسلاف کا تذکرہ کرکے ہم ان کی چار پشتوں سے واقف ہوجاتے ہیں۔ ان کے اسلاف نہ صرف عالم وفاضل، رئیس ودولت مند بلکہ موسیقی، خوش نویسی، مصوری جیسے شعبوں میں بھی مہارت رکھتے تھے۔ طالب کا پورا نام پنڈت نند لال کول تھا۔ شاعری میں وہ پہلے دلبر تخلص رکھتے تھے[۱]۔ بعد میں انہوں نے طالب تخلص رکھنا شروع کیا۔ اگر طالب کے تعلیمی سفر پر نظر ڈالیں تو انہوں نے نویں جماعت تک سائنس کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد دسویں جماعت میں فارسی کے مضمون کا انتخاب کیا۔ جب دنیا پہلی عالم گیر جنگ کے بھنور میں پھنس گئی تھی تو اسی سال ۱۹۱۴ء میں طالب نے میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ انہوں نے کشمیر کے پہلے کالج سری پرتاپ کالج سے تعلیم کے دوران پرئیویٹ طور پر منشی، منشی عالم اور منشی فاضل کے امتحانات بھی پاس کئے تھے۔ اور ۱۹۱۸ء میں ایس پی کالج سے بالآخر بی۔ اے کا امتحان پاس امتیاز کے ساتھ کیا تھا۔ ان باتوں سے طالب کی محنت، لیاقت اور شجاعت صاف طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ طالب نے اعلیٰ تعلیم کے سلسلے میں پنجاب یونیورسٹی لاہور میں

داخلہ لیا اور یہاں سے فارسی اور اردو میں ایم اے کی ڈگریاں امتیاز کے ساتھ حاصل کیں۔ طالبؔ نے اپنے زمانے کے مطابق اعلیٰ سے اعلیٰ قسم کی تعلیم حاصل کرنے میں کوئی کثر نہیں چھوڑی تھی۔ طالبؔ کو تعلیم حاصل کرنے کا بے حد شوق تھا اور ان کا یہ شوق حقیقت میں بدل گیا ورنہ امیر گھرانوں کے لڑکے عشق وآرام کی زندگی گزرنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔

تعلیمی سفر کے بعد انسان کی زندگی کا دوسرا سفر روزگار کے سلسلے میں شروع ہوتا ہے۔ اس معاملے میں طالب نہ صرف خاندان کے اثر رسوخ کی وجہ سے بلکہ تعلیمی قابلیت کی وجہ سے بھی خوش قسمت ثابت ہوئے اور ان کو ایس پی کالج میں اردو اور فارسی کے لیکچرار کی حیثیت سے ملازمت ملی۔ اور وہ ترقی کرتے کرتے صدر شعبہ اردو اور فارسی کے عہدے پر پہنچے اور اسی عہدے سے ریٹائر بھی ہوئے۔ اس کالج میں ملازمت کے دوران انہوں نے متعدد طالب علموں کے ذوق کی آبیاری کی۔ وہ کالج میگزین "پرتاپ" کے لئے بھی مسلسل قلم کار کی حیثیت سے لکھتے تھے اور کالج کی مشہور علمی وادبی انجمن "بزم ادب" کے ساتھ بھی وابستہ تھے۔ انہوں نے اس انجمن کی کئی مجالس میں شرکت کرکے اپنا کلام سنایا ہے۔ سری پرتاپ کالج ان دنوں شعر اوادباء کے لئے ایک اہم پلیٹ فارم مانا جاتا تھا۔ کشمیر میں اس کالج کو ایک یونیورسٹی کا درجہ حاصل تھا اور تمام سرکاری و غیر سرکاری محفلیں اسی کالج میں منعقد ہوا کرتی تھی۔ یہاں طالبؔ نے طالب علمی کے زمانے میں اور پھر ایک استاد کی حیثیت سے کئی بار آور شخصیات کے ساتھ کام کیا تھا جن کی صحبت کا اثر اس عظیم شاعر کی زندگی اور شاعر پر ایک روشن مینار کی طرف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کے ہم عصر شعراء وادباء کی تعداد حد سے زیادہ ہے چونکہ یہی دور کشمیر میں اردو شعروادب کا عہد زریں کہلاتا ہے۔ ان کے ہم عمر ہم عصر شخصیات میں مرزا کمال الدین شیداؔ، سعد الدین سعد چشتی، جیا لال کول، محمد الدین تاثیر، دینا ناتھ مست چکن، نرگس داس نرگسؔ، وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کے ہم عصر شعرا واباء میں کچھ اہم لوگ ان کے بڑے تھے جن میں خوشی محمد ناظر، سراج الدین احمد خان، عبدالصمد ککرو، محمد شاہ سعادت وغیرہ شامل ہیں اور کچھ ان سے عمر میں پانچ دس سال چھوٹے ہونے کے باوجود بھی ان کے ساتھ مجالس میں ساتھی کا کردار نبھاتے تھے ان میں غلام محمد صادق، جلال الدین میثم، نجم الدین عشرت، پریم ناتھ پردیسی، پریم ناتھ در، غلام نبی گلکار، محمد سعید مسعودی، غلام علی بلبل، غلام محمد طاوس، محمد امین کامل، محمد امین پنڈت، حامدی کاشمیری، میکش کاشمیری، فاضل کاشمیری، دینا ناتھ نادم، پی این پشپ وغیر قابل ذکر ہیں۔ نند لال کول کے ان ہم عصروں کا تذکرہ اس حوالے سے اہم تھا کیونکہ نند لال کول کی شاعری کا تقابلی مطالعہ ان کے کسی بھی ہم عصر سے کیا جاسکتا ہے جو تاحال نہیں ہوا۔ نند لال کول اور ان کے معاصرین کے ادبی خدمات پر تحقیقی کام کیا جاسکتا ہے جس طرف ابھی دھیان نہیں دیا گیا ہے۔ اسی طرح ان کے ہم عصروں کو اسلاف، ہم عمر اور شاگردوں کے حوالے سے بھی کام کرنے کی گنجائش ہے مگر فرست ندارد۔

طالبؔ کئی سال تک جموں وکشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچرل اینڈ لینگویجز سرینگر کے ساتھ بھی وابستہ تھے۔ انہوں نے یہاں سے شائع ہونے والی "کشمیری اردو لغت" میں بھی اپنی خدمات انجام دی۔ یہ لغت کئی جلدوں پر مشتمل ہے اور کشمیری ادب کے ساتھ ساتھ اردو ادب میں بھی ایک مشعل راہ ثابت ہو رہی ہے۔ شاعری کے علاوہ تحقیقی وتنقیدی کام میں بھی ان کی خاصی دلچسپی تھی اور ان کے متعدد تحقیقی مضامین شائع بھی ہوئے تھے۔ مگر موت کا جام ہر کسی کو پینا ہے اور طالبؔ جیسے قابل اور محنتی شاعر کو بھی موت کا یہ جام ہنستے ہنستے پینا پڑا اور یوں وادی کشمیر خصوصاً اور اردو ادب بالعموم ایک دوخشندہ

ستارہ سے ۱۹۷۱ء میں محروم ہوگئی۔اپنی ۷۲ سال کی عمر میں انہوں نے لاتعداد طالب علموں کی سرپرستی کی، سینکڑوں جگنو قافلے کے شعراء کی آبیاری کی،مشاعروں کی زینت بڑھائی اور سمیناروں کی کہکشاں میں چار چاند لگائے۔

اگر طالبؔ کی شعرانہ عظمت کی بات کریں تو وہ طالب علمی کے زمانے ہی سے شعر گوئی کا اچھا خاصا شعور رکھتے تھے۔اتنا ہی نہیں جب وہ دسویں جماعت کے طالب علم تھے تو انہوں نے انگریزی زبان میں دو کتابچے بھی تصنیف کئے تھے۔جو ان کی قابلیت کی دلالت کرتا ہے۔سری پرتاپ کالج میں طالب علمی کے دنوں میں مولوی امیر الدین امیرؔ نے ان کی شاعری کی بڑی حوصلہ افزائی کی تھی۔اور یہی حوصلہ افزائی تھی جس نے کشمیر کے اس منظورِ شاعر کے حوصلوں کو آسمان پر پہنچادیا۔انہوں نے شعر گوئی میں بعض لکھنوی اساتذہ سے بھی استفادہ کیا تھا۔اور بارہ سال کی عمر میں یعنی ۱۹۱۱ء میں شعر گوئی کا آغاز کیا۔ان کا پہلا شعر ملاحظہ فرمائیں۔

کیا وہ نہ آئیں بیٹھو بھی ہے جذب دل وہ چیز
محفل سے لیلیٰ نامہ محمل سے اُتار دین [۲]

شاعری میں طالبؔ امیر الدین امیرؔ،سیماب اکبر آبادی اور علامہ کیفی دہلوی جیسے مشہور زماں شعراء سے اصلاح لیتے تھے۔وہ علامہ کیفی سے ڈاک کے ذریعے سے شاعری پر اصلاح لیتے تھے۔جس کا اظہار انہوں نے خود ان الفاظ میں کیا تھا:

" براہ راست کلام پر اصلاح لینے کے علاوہ مجھے ان کے فیضِ صحبت سے وہ فائدہ حاصل ہوا جو شاید کسی اور صورت میں ممکن نہ تھا۔" [۳]

استاد اور طالب، پیر اور مرید،والدین اور اولا،خالق اور مخلوق کا رشتہ ہر زمانے میں عظیم رہا ہے۔علاقہ اقبال اور ان کے استاد محترم مولوی میر حسن سے کون واقف نہیں۔اردو زبان و ادب کا مطالعہ جب غائر انداز میں کیا جاتا ہے تو یہ استاد اور طالب کا انمول رشتہ وہاں بھی عروج پر نظر آتا ہے۔اور ہمارے کچھ مشاہیر ادب نے اپنے اساتذہ کو ادب کے اول درجہ کے شعراء اور ادباء پر ترجیحی دی ہے جس کو یہاں بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔بہر حال علامہ کیفی کی شاگردی پر طالب کو وہی فخر اور احساس برتری تھی،جو اقبال کو مولوی میر حسن اور داغ دہلوی کے شاگرد ہونے پر تھی۔اس کا اظہار طالبؔ کے اس شعر سے لگایا جاسکتا ہے۔

حضرت کیفی کی شاگری پر نازاں کیوں نہ ہو
میں ہوا طالب تو بخشا فیض روحانی مجھے

طالبؔ کی شاعری کے مطالعے سے جن اہم باتوں کی طرف دھیان جاتا ہے ان کا محاکمہ یہاں ہم بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔انہوں نے قومی،سیاسی،وطنی اور مذہبی موضوعات پر اعلیٰ اور کثیر تعداد میں نظمیں اور غزلیں لکھیں ہیں۔ان کی شاعری میں روایتی قسم کے تمام موضوعات جلوہ گھر نظر آتے ہیں۔وہ اگرچہ خود سادی مزاج تھے اور یہ سادگی ان کی شاعری کا بھی ایک اہم جز تھا۔علامہ کیفی ان کی سادہ مزاجی اور نیک سیرت واخلاق کے زبردست قائل تھے۔ وہ ان کی شاعری کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

" ان کے کلام میں ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر طرز میں اپنا رنگ جماسکتے ہیں۔احساسات قلبی کی تصویر کھینچنے میں ان کو کمال کا درجہ حاصل ہے اور یہی حقائق نگاری کا ہے۔" [۴]

ان کی شاعری کی دھوم کشمیر سے ہندوستان اور یہاں سے برصغیر اور عالم ادب تک پہنچی ہے۔اس شہرت عام اور بقائے دوام کا ہی اثر تھا کہ شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی بھی ان کی خدمات کو نظر انداز نہ کرسکی۔اور انہوں نے غلام احمد وانی کو پروفیسر محبوبہ وانی صاحبہ کی

نگرانی میں" طالبؔ کشمیری: شخصیت اور فن" کے موضوع ایم فل کی ڈگری تفویض کرائی تھی۔ حالانکہ طالبؔ کی ادبی خدمات اور شاعری کنواس اتنا وسیع ہے کہ اس پر ایک نہیں متعدد پی ایچ ڈی کی ڈگری دی جاسکتی ہے۔ من جملہ اتنا کافی سمجھا جاسکتا ہے کیونکہ ہندوستان میں انسان کو مرنے کے بعد عزت ملتی ہے لیکن کشمیر میں کشمیری کتنا بھی اچھا کام کیوں نہ کرئے اس کی کسی حال میں پزیرائی ممکن نہیں ہے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے کشمیر کے اس منظور نظر شاعر کے بارے میں لکھا تھا:

" میں نے جستہ جستہ آپ کا کلام دیکھا۔ مجھے فی الحقیقت تعجب ہے کہ آپ نے وادی کشمیر میں رہ کر اردو زبان پر ایسی قدرت کیونکر حاصل کرلی۔ یہ آپ کی ذہانت اور فراست کی دلیل ہے اس پر آپ کی نظر، آپ کا بیان قابل داد ہے بیان میں صفائی اور گداز ہے۔" ۵

انہوں نے شاعری کا آغاز زمانے کے رواج کے مطابق غزل گوئی سے کیا تھا لیکن آخری دور میں نعتیہ شاعری اور نظمیں بھی لکھنے لگے تھے۔ خیال کی وسعت، بیان کی متانت اور زبان کی برجستگی ان کے کلام کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ ان کی نظموں کے موضوعات متنوع ہیں۔ انہوں نے قومی، سیاسی، سماجی، مذہبی غرض ہر طرح کے موضوعات پر نظمیں لکھیں ہیں۔ ان کے کلام کا پہلا مجموعہ" رشحات التخیل" کے عنوان سے ۱۹۲۵ء میں شائع ہوا تھا اور اس میں غزلیں اور نظمیں شامل تھی۔ اس مجموعے کے دیباچہ میں علامہ کیفی نے طالبؔ کی شخصیت کا خاکہ ان الفاظ میں کھینچا تھا:

" ستھرا چلن اور سلاست روی، انکساری، عالی ہمتی اور سادہ مزاجی ان کے اشعار کے جزو اعظم ہیں ۔۔۔ ہمدردی اور جواں مردی ان کے آب وگل میں ہے۔ یہ اہلیت، یہ سلیم المزاجی اور نیک اخلاقی ان کے اکثر ہم عصروں میں پائی نہیں جاتی ہے۔" ۶

طالب کاشمیری نام کا یہ کوہ نور ہیرا اس لحاظ سے بھی اولیت کا حامل ہے کہ وہ کشمیر کے پہلے شاعر تھے جن کا مجموعہ کلام شائع ہوا تھا اور اس کو ادبی حلقوں میں ہاتھوں ہاتھ پزیرائی بھی ملی تھی۔ حالانکہ ان کا پہلا مجموعہ کلام آج مشکل سے ہی کہی دستیاب ہے۔ ان کا دوسرا مجموعہ کلام" مرقع افکار" کے نام سے ۱۹۵۲ء میں منظر عام پر آیا تھا۔ اس مجموعے میں زیادہ طرح نظمیں ملتی ہیں۔ اس میں جگہ جگہ کشمیر کے قدرتی مناظر جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔ اس میں کشمیر کی عکاسی اس انداز سے کی گئی ہے کہ آج تک کے مجموعہ کلام میں اس کی مثال ملنا بہت مشکل ہے۔

پیش خدمت ہے ان کی نظم" کشمیر کا حقیقی رہنما" سے چند اشعار جو انہوں نے شیر کشمیر شیخ محمد عبداللہ کی آخری بار جیل سے رہائی کے وقت لکھی تھی اور یہ نظم ۲۱ نومبر ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی تھی۔

شفابخش قلوب خستگان جس کا عمل دیکھا
حمایت میں جسے آفت زدوں کی بے بدل دیکھا
یہاں کی سرزمیں سے جو اُٹھا ہے سرخرو ہو کر
دلوں میں ہند کے لوگوں کے پٹھا آرزو ہو کر ۷

اس مجموعہ کلام کا دیباچہ پروفیسر ضیا احمد بدایونی نے ۱۲ مارچ ۱۹۵۲ء میں لکھا تھا۔ جس میں وہ طالبؔ کے بارے میں لکھتے ہیں:

"طالبؔ صاحب کا اصل وطن کشمیر ہے جو دہلی، آگرہ اور لکھنو سے کوسوں دور ہے۔ لیکن یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ ان کو زبان اور بیان پر قدرت حاصل ہے۔۔۔ ان کے کلام میں بے ساختگی اور روانی کی افراط ہے۔ نظموں کی نظمیں پڑھ جایئے یہ گمان نہیں ہوتا کہ یہ ایک ایسے فرد کا کلام ہے جس کی مادری زبان کشمیری ہے۔" ۸

اس مجموعہ کلام میں شامل نظموں کو ہم بڑی اکائیوں کے طور پر پانچ حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ جن میں " مذہب، قدرتی

مناظر، سیاست، معاشرت، سماج و تمدن اور عشق و عاشقی" جیسے زمرے شامل ہیں۔ حالانکہ اس مجموعہ کلام میں حبہ خاتوں اور لل دید کے کشمیری کلام کا اردو ترجمہ بھی شامل ہے۔ لیکن صحیح معنوں میں یہ مجموعہ انہیں پانچ اکائیوں کا مجموعہ کہا جاسکتا ہے۔ مذہبی موضوعات پر اس مجموعہ میں نو نظمیں شامل ہیں۔ جن کے عنوانات" مرثیہ فرزند، شیوراتری، ظہور کرشن، جنم اشٹمی، شری کرشن جی بانسری، مالک کل،

مذہب، مذہب سریع العمل، سیدھا اور آسان ہو، دنیا کی محبت کم کی کا جائے اور فقیروں کی صحبت" ہیں۔ ہندو دھرم کے تعلق سے انہوں نے اس کی مکمل حمایت اور عکاسی کی ہے۔ انہوں نے تمام اہم تہواروں کے ساتھ مذاہب کی تعلیمات کو بھی پیش کیا ہے۔ جس طرف عوامی شاعر نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں ہندوستان کے ہر چھوٹے پڑے تہوار کا ذکر ملتا ہے ٹھیک اسی طرف طالبؔ کے قلم سے کوئی تہوار عکاسی کے خالی نہیں رہا ہے۔ پیش خدمات چند مذہبی نظموں کا انتخاب۔

کھا گئی کس کی نظر تجھ کو مری جاں ہے ہے! ہو گیا تو نگہِ شوق سے پنہاں ہے ہے!

کیا سیہ روز ہوں میں کشتہ حرماں ہے ہے! دل کے دل ہی میں رہے سب مرے ارماں ہے ہے!

رقت انگیز نہ کیوں کر ہو کہانی تیری

حیف صد حیف کہ دیکھی نہ جوانی تیری (مرثیہ فرزند، ص: ۶۱)

حبِ دنیا آدمی میں چاہیے کم ہو ضرور

زر، زن واولاد کی دل بستگی میں ہے فتور

لیکن اس کا یہ نہیں مطلب کہ وہ بابا بنے

بہر دیدار الٰہی تارک دنیا بنے (دنیا کی محبت کم کی جائے، ص: ۹۴۔۹۵)

اس مجموعہ کا دوسرا زمرہ قدرتی مناظر کی عکاسی میں لکھی گئی نظموں پر مشتمل ہے۔ اس زمرے میں کل نو نظمیں شامل ہیں۔ جن کے موضوعات" پیام نوروز، بسنت، عالمِ مجاز، بہار، شفقِ شام، قوس قزح، ایک دلکش رات، سورج کی پہلی کرن، نوروز کا مبارک پیغام نوجوانوں کے نام" ہیں۔ اس میں کم و بیش تمام خاص قدرتی مناظر اور اہم واقعات کی عکاسی کی گئی ہیں۔ انہوں نے دیگر شعراء کی طرح کشمیر کے قدرتی مناظر جیسے پہلگام، گلمرگ، نشاط، شالیمار، ویری ناگ، بال تل، ککرناگ، جھیل ڈل، ولر وغیرہ کی سیدھے اور صاف الفاظ میں ترجمانی نہیں کی ہے بلکہ اشاروں اور کنایہ کی صورت میں ان قدرتی مناظر کو ایک نئے پیرائے میں پیش کرکے لازوال بنادیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں چند نظموں کا انتخاب۔

رات کا پچھلا پہر تھا، جلوہ مہتاب تھا

شاعر خوشگو ابھی محوِ خمار خواب تھا

صبح خنداں جلوہ ہائے نو سے ہم آغوش تھی

دلنشین انداز سے ساری فضا خاموش تھی (نظم: پیغام نوروز، ص: ۲۵)

ہر ایک اعتبار سے شگفتہ حسن یار ہے نگاہِ انتخاب اب سکون در کنار ہے

یہ شانِ کردگار ہے (نظم: بسنت، ص: ۲۸)

یہ نجم زار آسمان ¶ یہ رودِ نور کہکشاں

یہ مہر وماہ کا سماں ¶ یہ منظر طرب فشاں

نظر فروز وضو چکاں ¶ کبھی عیاں کبھی نہاں

یہ عالمِ مجاز ہے

کہ زندگی کا راز ہے (نظم: عالمِ مجاز، ص: ۳۰)

صبح نشاط سے سوا شام ہی نظر فریب
گلشن شالامار ہے حامل حسن لاجواب
حامل حسن لاجواب
گلشن شالامار ہے۔ (نظم: بہار، ص:۳۱)

وادی گل کیا خُلد آئیں ہے رقص میں ہے ہر ندی نالا
کیف میں ہیں سرشار یہاں سب
دیدہ دل ہے منظر رنگین
شاہدِ فطرت خندہ جبیں ہے۔
(نظم: ایک دلکش رات، ص:۳۷)

تیسرے زمرے کے تحت سیاست جیسے موضوع پر بحث ملتی ہے اور کشمیر کے چند خاص سیاسی موضوعات پر روشنی ڈالی گئی ہیں ۔اس قسم کی نظموں میں "سروس لیگ، قوم پرستی کا پیغام اہل وطن کے نام، کشمیر کا حقیقی رہنما، کشمیر پر قبائیلوں کا حملہ نوجوانوں سے خطاب، وطن کو دشمنوں سے بچاو، جشن آزادی کشمیر کی تقریب پر، کشمیر کی آزادی اور اخبار رنبیر کی جوبلی" شامل ہیں۔ان نظموں کا عنوان صاف طور پر درشاتا ہے کہ یہ کسی تاریخی یا سیاسی موضوع پر لکھی گئی ہیں۔انہوں نے ڈوگرہ حکومت کت ظلم وستم کے عکاسی میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے بلکہ ہر ظلم کی جیتی جاگتی تصویر پیش کی ہے۔اتناہی نہیں جب ۱۹۴۷ء میں کشمیر پر پاکستان سے آیئے ہوئے قبائلی فوجیوں نے حملہ کیا تھا تو اس حملے کی بھی ترجمانی کی ہے اور نوجوانوں کو قوم کی حفاظت کے لئے تیار رہنے کی طلقین بھی کی تھی۔پیش ہیں چند اشعار۔

جو حق پرست تھے وہ بھی جفا پرست ہوئے
کبھی امیر تھے جو اب وہ فاقہ مست ہوئے
جو اپنی قوم میں تھے سربلند پست ہوئے
فراخ دست تھے جو آہ! تنگدست ہوئے
وہاہے، قحط ہے یا یہ بھی بل ہے رولٹ کا
دلوں میں کر دیا بیدار موت کا کھٹکا (سروس لیگ، ص:۹۸)

اُٹھو اہلِ وطن ڈالیں بنا قومی عمارت کی
کریں تکمیل اس میں کاروبارِ دین وملت کی
رگوں میں روشنی بیدار ہو قومی حمیت کی
نحوست دور ہو اس خط خوابیدہ قسمت کی
یہیں مسجد ہو اپنی اور یہیں اپنا شوالا ہو
جہاں میں اتحادِ قومیت کا بول بالا ہو (قوم پرستی کا پیغام اہل وطن کے نام، ص:۱۰۲)

لکھا ہے جس کی پیشانی پہ لفظِ شوق آزادی
مٹائی ہے غرض جس نے بنائے خانی بربادی
وہی ہے ناخدا اپنے وطن کی ناو کھیتا ہے
خطاب قائد اعظم اسی کو زیب دیتا ہے
(کشمیر کا حقیقی رہنما، ص:۱۰۴)

چوتھا زمرہ کسی حد تک چھوٹا ہی نظر آتا ہے جس میں " استاد کی بدحالی، ادھکاری کی قسمیں، ادھکاری کیا چاہتا ہے" شامل ہیں۔اس میں پہلی نظم خاص اہمیت کی حامل نظر آتی ہیں۔پیش ہے اس نظم کے چند اشعار۔

آج کل ہے صیدِ آلام ومحن استاد بھی
تختہ مشق جفا اتنا نہ تھا فرہاد بھی
ایک دن وہ تھا کہ سر جھکتے تھے اس کے حکم پر
ایک دن یہ ہے نہیں سنتا کوئی فریاد بھی
(استاد کی بدحالی، ص:۵۵)

پانچواں زمرہ ہر شاعر کی روح میں پیوست ہوتا ہے اور عموماً اسی چیز سے تمام شعراء نے شروعات کی ہے۔اس ضمن میں طالبؔ نے یہاں نو نظموں کی قطار لگا دی ہے جن کے عنوانات" شکوہ

دوست، نامہ محبوب، جلوہ دلدور، تنہائی، نور جہاں ، خطاب بہ خواب، عورت، مرزا غالبؔ اور طالب یا شوق" ہیں ۔ نظم "مرزا غالب اور شکوہ دوست" کو اس زمرے میں رکھنا ایک عام سی وجہ ہے کہ انسان اگر دوست کی شکایت کریں تو یہ بھی عشق کی ایک علامت ہوتی ہے اور اگر کسی اہم شخصیت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرے تو یہ بھی ایک قسم کا ہی عشق ہوتا ہے جو شاعر کو اس پر قلم اُٹھانے کے لئے مجبور کرتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں چند اشعار

ے

ملاحظہ فرمائیں نظم مرزا غالب سے چند اشعار ۔

روح کو بالیدگی ملتی ہے جس کی یاد میں تر زباں ہیں خوش بیاں جسکے سخن کی داد میں جس کا نغمہ وجد ازہے خاطر ناشاد میں جو نظیر اپنی تھا خود اس عالم ایجاد میں اور اب خوابیدہ ہی خاک جہاں آباد میں (مرزا غالب، ص:۷۲)

اے دل نواز و دلربا اے ساقی بزم وفا
اے دلبر نازک ادا میں ہوں گرفتار بلا
تو ہو گیا جب سے جدا تیرا نہ کوئی خط ملا
کچھ تو نوید جانفزا دیتا کبھی بہر خدا
بے چین ہے قلب حزیں
اور میں گرفتار الم
مہجور ہوں، اندوہگیں
اب کیوں نہیں مجھ پر کرم (نظم: شکوہ دوست، ص:۴۲)
آنکھ سے او جھل رہا تو ہو کے دُور
سوزِ فرقت سے ہوا دل باغ باغ
ہو گیا برباد میں ہجراں نصیب
بے سبب یہ یاد فرمائی نہیں (نظم: نامہ محبوب، ص:۴۷)
پھول میں ہی رنگ و بُو اور ہے موتی میں آب
برق میں اک اضطراب
روح و دل و جان عشقحا ملِ صد انقلاب
نغمے سناتا ہوا
صرفِ خرام بہار
جلوہ دلدار ہے (نظم: جلوہ دلدار، ص: ۵۰)

انہوں نے کشمیر کی خوبصورتی کے بارے میں متعدد نظمیں اور غزلیں لکھیں ہیں۔ ان میں " بہارِ کشمیر، اہرہ بل کی سیر، آبشار اور میں ، جلوہ دیدار، تنہائی، عورت، نور جہاں ، ظہورِ کرشن،، مذہب، سروس لیگ، کشمیر کا حقیقی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کی شاعری پر چکبستؔ کی چھاپ نظر آتی ہے اور انہوں نے انہیں موضوعات پر قلم اُٹھایا ہے جن پر چکبستؔ نے لکھا ہے۔ طالبؔ کشمیر کا ایک اعظیم اور انقلابی شاعر ہونے ساتھ ساتھ ایک جدید طرز کا شاعر گزرا ہے۔ ان کے شاعری مجموعوں پر نظر دوڑائے تو ان میں مسلط کی کم و بیش تمام ہیتیہ ں میں طبع آزمائی ملتی ہے اور اتنا ہی نہیں بلکہ انہوں نے کچھ ایسی ہیتوں کی ایجاد بھی کی ہیں جن کو صحیح معنوں میں ان کا ہی طرہ امتیاز کہا جاسکتا ہے۔ ان کے کلام میں روایتی قسم کی غزل(استاد کی بدحالی، جشن آزادی کشمیر کی تقریب پر،)، مثنوی(قوس قزح، خطاب بہ خواب، شیوراتری،

ظہور کرشن، طلب یا سوق، ادھکاری کی قسمیں، ادھکاری کیا چاہتا ہے، مالکِ کل، مذہب، مذہب سریع العمل، سیدھا اور آسان ہو، دنیا کی محبت کم کی جائے، فقیروں کی صحبت، کشمیر کا حقیقی رہنما، کشمیر کی آزادی اور اخبار رنبیر جموں کی جوبلی)، مثلث(ایک دلکش رات، تنہائی،)، مربع، مخمس(مرزا غالبؔ، نوروز کا مبارک پیغام جوانان وطن کے نام،)، مسدس(بہار، نور جہاں ، مرثیہ فرزند، سری کرشن جی کی بانسری، سروس لیگ، قوم پرستی کا پیغام اہل وطن کے نام، کشمیر پر قبائیلیوں کا حملہ،)، ترجیع بند اور ترکیب بند

بھی نظر آتے ہیں۔ان کے مجموعہ کلام" مرقع افکار"میں جو نئی ہیتیں نظر آتی ہیں ان میں چند اس طرح سے ہیں کہ روایت سے ہٹ کر لکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔مثلث کا تیسرا مصرعہ چھوٹا لکھاہے(نظم :بسنت،سورج کی پہلی کرن،)،مثمن(عالم مجاز،جلوہ دیدار،)،مخمس کا پانچوں مصرعہ قدرِ چھوٹی بحر میں لکھنا(شفق شام)،بارہ مصرعوں پر مشتمل ایک بند قلم بند کرنا(شکوہ دوست)،مسبع (نامہ محبوب)،مستزاد(عورت،)،متسع(جنم اشٹمی) اور کچھ دیگر ہیتیں بھی ملتی ہیں۔ان تمام ہیتوں میں مسدس اور مثنوی کا ستعمال زیادہ ملتاہے جس سے ظاہر ہوتاہے کہ طالب کو بھی یہ ہیت پسند تھی۔

طالب کاشمیری نے شاعری کے علاوہ نثر نگاری میں بھی طبع آزمائی کی تھی۔وہ نثر بھی کمال کی لکھتے تھے۔ان کے مقالات کا پہلا مجموعہ "جوہر آئینہ "پہلی بار ۱۹۷۱ء میں شائع ہوا تھا۔اس کے علاوہ پروفیسر جیالال کول کے ساتھ مل کر لل دید پر ایک کتابچہ لکھا اور علامہ کیفی دہلوی کی یاد میں ایک مضمون بھی لکھاہے۔بہر حال ان تمام محاسن کو ذہن میں رکھتے ہوئے اتنا تو ضرور کہا جاسکتا ہے کہ طالب نہ صرف کشمیر بلکہ اردو دنیا کے ایک بہترین شاعر گزرے ہیں ۔ضرورت اس بات کی ان کی ادبی خدمات کو سمیناروں،کانفرنسوں ،مضامین،

تبصروں وغیرہ کی وساطت سے منظر عام پر لایا جائے تاکہ ان کی خدمات اور بہترین شاعری سے ارباب سخن اور ارباب ذوق لطف اندوز ہوسکیں ۔اس ضمن میں اس اہم کام کی ذمہ داری کلچرل اکادمی،شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی،ریڈیو کشمیر،دوردرشن سرینگر اور دیگر اداروں کے ہاتھ میں ہے کہ وہ طالبؔ اور ایسے ہی متعدد گمنام شعرا کو اردو دنیا سے روشناس کرائے۔تاکہ وہ بھی جان سکے محسوس کرسکیں کہ یہ گمنام شاعر اصل میں کشمیر کے منظور نظر شاعر ہیں اور ان کی قدر ہر کشمیری کے دل میں ہے اور ٹھنڈک آنکھوں میں نظر آتی ہے۔

کون کہہ سکتاہے ہے اس ہستی کو پھر اصلی حیات؟
خاک ایسی زندگی پر جو ہو پابندِ ممات!

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

(۱)کشمیر میں اردو،جلد۲،پروفیسر عبدالقادر سروری،جموں وکشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچرل اینڈ لینگویجز سرینگر،۱۹۸۲ء،ص:۵۵۴)

(۲)مشاہیر کشمیر،مرتب محمد امین اندرابی،ویری ناگ پبلیشرز،میرپور آزاد کشمیر،۱۹۹۱ئ،ص:۱۴۷)

(۳)مشاہیر کشمیر،مرتب محمد امین اندرابی،ویری ناگ پبلیشرز،میرپور آزاد کشمیر،۱۹۹۱ئ،ص:۱۵۳)

(۴) ریاست جموں وکشمیر میں اردو ادب،پروفیسر حامدی کاشمیری، شیخ محمد عثمان اینڈ سنز سرینگر،۲۰۱۰ء،ص:۹۰)

(۵)جموں وکشمیر میں اردو ادب کی نشوونما،ڈاکٹر برج پریمی،رچنا پبلی کیشنز جموں،۲۰۱۳ء،ص:۱۵۵)

(۶)مشاہیر کشمیر،مرتب محمد امین اندرابی،ویری ناگ پبلیشرز،میرپور آزاد کشمیر،۱۹۹۱ئ،ص:۱۴۵)

(۷)مرقع افکار،طالب کشمیری،نظامی پریس بدایوں ،یوپی،۱۹۵۲،ص:۱۰۲۔۱۰۳)

(۸)مشاہیر کشمیر،مرتب محمد امین اندرابی،ویری ناگ پبلیشرز،میرپور آزاد کشمیر،۱۹۹۱ئ،ص:۱۵۵)

☆☆☆

فن ترجمہ

موجودہ طرز معاشرت اور ترجمہ

ڈاکٹر ابو شہیم خان
شعبہء اردو و فارسی، ڈاکٹر ہری سنگھ گوڑ سنٹرل یونیورسٹی
ساگر 470003 مدھیہ پردیش
shaheemjnu@gmail.com Mob;07354966719

شخصی اور عمومی اظہار اور ان کے وسیلوں کے انتخاب میں موجودہ طرز معاشرت کلیدی رول ادا کرتی ہے۔ یہ سرعت گزیدہ زندگی ایسے عناصر کا مرکب ہے جو اپنے احوال و آثار میں زود اور غیر مداومت پسند ہے اور فوری انجام کار پر مصر بھی۔ ان عناصر سے مرتب زندگی کے رویوں نے مشینی اور خود کار ترجمہ پر بھی از سر نو غور و فکر کرنے اور راکٹ رفتار زندگی کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوششوں کو بھی مہمیز کیا۔ ساتھ ہی سائنسی اور تکنیکی مواد کے ترجموں اور انٹرنیٹ، فیس بک اور ٹوئٹر وغیرہ کی فوری ترجمہ کی مانگ اور مترجمین کی کمی نے بھی خود کار ترجموں کو عام کرنے کی کوششوں میں اہم رول ادا کیا۔ ان ترجموں کے تقاضے اور دائرہ کار تو بے پایاں ہیں لیکن اثر پذیری کافی محدود ہے۔ ادب، قانونی متون اور سماجیات کے بعض حصے جن میں ثقافتی پہلو حاوی ہوتا ہے ان کا ترجمہ زیادہ مشکل اور مشینی ترجمہ تقریباً ناممکن ہوتا ہے اس لئے مشینی اور خود کار ترجمے کی پوری بحث سائنسی اور تکنیکی مواد اور الکٹرانک میل وغیرہ کی فوری ضرورتوں کی تکمیل تک محدود ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ کوششیں عام مترجمین کے لئے نتیجہ خیز ثابت نہیں ہوتیں اور ادب و سماجیات وغیرہ کے مترجمین کو اس سے کوئی فائدہ نہیں ہوا۔ مشینی اور خود کار ترجموں کے لئے معاون الکٹرانک لغات، فرہنگ، اصطلاحاتی نظام، ترجمے کا ڈاٹا بیس اور ورک اسٹیشن عام انسانی مترجمین کی بھی دسترس میں ہے جس سے ان کا کام کافی آسان اور سریع الحصول ہو گیا ہے۔

گر چہ سترہویں صدی میں میکانکی لغات اور آفاقی زبانوں کے تصور کے ساتھ ہی مشینی ترجمہ بھی زیر بحث آیا تھا لیکن 1933ء میں فرانس کے جارجز آرٹسرونی (Georges Artsrouni) اور روس کے پیٹر ٹروجانس کج (Petr Trojans Kij) کے دو پیٹنٹ سے اس کے علمی خدوخال کی طرف پیش رفت ہوئی۔ آرٹسرونی کی میکانیکی کثیر لسانی لغت اور پیٹر کی میکانکی لغت مستقبل کا بیش قیمتی سرمایہ ثابت ہوئیں۔

ان دونوں کی کوششوں سے ماہر قلمیات انڈروبوتھ (Andrew Booth) اور وارن ویور (Warren Weaver) نے 1946-47 میں کمپوٹر کی آمد کو ترجمہ نگاری کے میدان میں بھی استعمال کرنے کا منصوبہ بنایا اور میکانکی لغت کا شکلیاتی

تجزیہ پیش کرنے کی مزید کوششوں کے بعد ترجمہ میں کثیر المعانی الفاظ سے پیدا ہونے والی مشکلات کے ازالے کی بھی تجویز پیش کی جو امریکہ میں مشینی ترجمہ کی جاری کوششوں میں ایک سنگ میل ثابت ہوئی۔

مشینی ترجموں کے فروغ میں بیسویں صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائیاں بہت اہم ہیں۔1951-52 میں میساچیوسٹس انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی (MIT) میں مشینی ترجمہ پر پہلی اور تاریخی کانفرنس منعقد ہوئی جس میں اس میدان سے تعلق رکھنے والے دنیا کے تمام اہم لوگوں نے شرکت کی اور مشینی ترجمہ کی ضرورت، اہمیت اور حدود پر گراں قدر اور مستقبل کے لئے مشعل راہ ثابت ہونے والا جامع خاکہ پیش کیا۔ اس کانفرنس کی کامیابی کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اس کے فوراً امریکہ، برطانیہ، روس، چین اور جاپان وغیرہ کی یونیورسٹیوں میں اب تک غیر اہم سمجھے جانے والے پر وجیکٹ پر تحقیق شروع ہوگئی اور ماہرین فن اس کی اہمیت کو اور زیادہ شدت سے محسوس کرنے لگے۔ اور IBM جیسے صنعتی گھرانوں نے ایسے پروجیکٹ کو مکمل تعاون دینا شروع کر دیا۔ یہ اس تاریخ ساز کانفرنس کا ہی فیضان تھا کہ 1953 میں ولیم لاک (William Locke) اور وکٹر نگوے Victor Yngve کی ادارت میں میکانکل ٹرانسلیشن (Mechanical Translation) جیسا عالمی رسالہ آیا اور مشینی ترجمہ کے نظریہ کے فروغ کا سرچشمہ ثابت ہوا۔ 1965 تک 17 اداروں میں 20 ملین ڈالر سے زائد لاگت کے ساتھ خود کار ترجمہ کے پروجیکٹ پر کام شروع ہو گیا تھا لیکن جلد بازی اور نتائج کی زود یابی کے باعث یہ تمام کوششیں بہت زیادہ با آور ثابت نہیں ہو سکیں نتیجتاً امریکہ کی نیشنل سائنس فاونڈیشن National Science Foundation نے ایک مشاورتی کمیٹی Automatic Language Processing Advisory Committee(ALPAC) تشکیل کی۔ اس کمیٹی کا مقصد مشینی ترجموں پر جاری تمام پروجیکٹس پر ایک جامع رپورٹ تیار کرنا تھا۔ ایک سال کے بعد اس کمیٹی نے سفارش کی کہ مشینی ترجمہ انسانی مترجمین کے بہ نسبت زیادہ سست رفتار، مبہم اور دوگنا خرچیلا ہے اور مستقبل قریب میں اس کی افادیت کے امکانات بھی غیر واضح ہیں۔ اس لیے موجودہ مترجمین کو خود کار لغات جیسے نئے وسائل سے مدد تو لینی چاہیے لیکن اس پر مکمل انحصار نہیں کرنا چاہیے۔ اس نے یہ بھی سفارش کی کہ شماریاتی لسانیات کے میدان میں ہمیں اپنی کوششیں اور تعاون جاری رکھنا چاہیے۔ مشینی ترجمہ کے میدان میں تحقیق کرنے والوں نے ان سفارشات کی مخالفت کی اور اسے جلد بازی میں لیا گیا فیصلہ قرار دیا۔ بہر کیف اس رپورٹ کا نقصان یہ ہوا کہ اس میدان میں تحقیق کرنے والوں اور اس میں سرمایہ لگانے والوں کے جذبات ہر سطح پر سرد پڑ گئے اور چند ہی ادارے اس پروجیکٹ کو جاری رکھ سکے اور دائرہ کار کو بھی کافی محدود کر لیا۔ لیکن بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں ففتھ (th5) جنریشن کمپوٹر کی آمد نے مشینی ترجمہ کو ایک بار پھر عام تحقیق کا موضوع بنایا جس سے مشینی ترجمہ کے مختلف طریقہ ہائے کار وجود میں آئے اور خود کار ترجمہ کے لئے مختلف پروگرام شروع کئے گئے جیسے مارک II(Mark-II) جارج ٹاؤن ایم ٹی نظام(Georgetown MT System) سسٹران(SYSTRAN)اور لوگوز(LOGOS)ان سبھی پروگراموں کا دائرہ محدود تھا اور انھیں بہت محدود تکنیکی مواد کے تراجم کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ ان پروگراموں کو عملی جامہ پہناتے وقت جو طریقہ کار اپنائے گئے یا اپنانے کی خواہش ظاہر کی گئی انھیں ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں

Direct Mechine Translation Approach 1

Rule Based Approach 2

1980 کے بعد مشینی ترجمہ کا ایک اور طریقہ کار موضوع بحث بنا جسے ہم Corpus Based Approach کہتے ہیں

Direct Mechine Translation

Approach 1

ا راست مشینی ترجمہ :اس طریقہ کار میں براہ راست کئی مرحلے شامل ہوتے ہیں پہلے زولسانی لغت اور شکلیاتی تجزیہ وغیرہ جیسے آلہ کار کی مدد سے ماخذ زبان کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور اسے ہدف زبان میں منتقل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔اس عمل میں کوئی نظریاتی پہلو کار فرما نہیں ہوتا ہے بلکہ مشینی انداز میں ترجمہ کرنے کے لئے زبان کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔اس تجزیہ میں ماخذ متون کے الفاظ اور ان کی صوری و معنوی کیفیت کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔افعال، متجانس الفاظ، اسم، مرکب اسم، محاوروں، حروف ربط، مبتدا خبر اور ترکیب نحوی وغیرہ کو نشان زد کر کے ہدف زبان میں ان کا متبادل لانے کی کوشش کی جاتی ہے۔یہ سارے عمل مرحلہ وار ہوتے ہیں لیکن راست مشینی ترجمہ کے دوران ان مراحل کی ترتیب ہمیشہ یکساں ہونا ضروری نہیں ہے۔یہ طریقہ کار کئی اعتبار سے مفید مطلب ثابت ہو سکتا ہے۔جیسے اس کے لئے قطعی ضروری نہیں ہے کہ

(ا) پہلے سے ترجمہ کئے ہوئے مواد بطور نظیر موجود ہوں جن کی بنیاد پر مشینی ترجمہ کے عمل کو آگے بڑھایا جائے۔

(۲) اس طریقہ کار سے زبان صوریاتی اعتبار سے زیادہ ثروت مند ہو جاتی ہے۔

(۳) مشینی ترجمہ کے لئے گرامر کے ماڈل کی ضرورت نہیں ہوتی ہے۔یعنی کوئی بدھا ٹکا پہلے سے تیار شدہ نمونہ موجود نہیں ہوتا ہے جس کی بنیاد پر نئے مطلوبہ متن کو ہدف زبان میں منتقل کیا جائے۔جہاں اس طریقہ کار کے بہت کچھ مثبت پہلو ہیں وہی کچھ منفی پہلو بھی ہیں جن کی طرف محققین نے اشارہ کیا ہے جیسے

(ا) ضروری لسانی اطلاعات جیسے ماخذ و ہدف زبانوں کے سبھی الفاظ وغیرہ اور لسانی تفہیم کے دوسرے آلہ کار کو مشین میں محفوظ رکھنے کے لئے کافی Space کی ضرورت ہوتی ہے۔

(۲) اس کا سارا انحصار محفوظ کی گئی اطلاعات پر ہوتا ہے

(۳) محفوظ اطلاعات کو عمومی نہیں کر پاتا ہے۔یعنی کسی بھی صورت میں تحریف و تصرف کی گنجائش نہیں ہوتی ہے۔

لہذا اس طریقہ کار کی کامیابی درجہ ذیل عوامل پر منحصر ہوتی ہے۔

(ا) ترقی یافتہ لغات اور صوری تجزیہ کار

(۲) خام مشینی ترجمہ کے بعد مترجمین کے ذریعہ ایڈیٹنگ

(۳) خام مشینی ترجمہ کے بعد مترجمین کی ایڈیٹنگ کے دوران لفظوں اور متنوں کی جانچ کے لئے ترقی یافتہ آلہ اکار

یہ ایسی شرائط ہیں جن کی تکمیل اتنا آسان نہیں ہے اس لئے اس طریقہ کار سے اعلیٰ قسم کے ترجموں کی امید قبل از وقت ہو گی اور ترجمہ کے بعد متن کے قابل مطالعہ ہونے کے لئے ضروری ہو گا کہ اس کی ایڈیٹنگ کی جائے۔یہ طریقہ کار ایک ہی خاندان کی مختلف زبانوں کے مابین ترجمہ میں کافی معاون ہو سکتا ہے۔اس طریقہ کار کو جارج ٹاؤن مشینی ترجمہ Georgetown MT System اور سسٹران مشینی ترجمہ SYSTRAN MT System کو فروغ دینے میں استعمال کیا گیا۔

(A) جارج ٹاؤن مشینی ترجمہ: یہ پہلا کامیاب مشینی ترجمہ تھا جسے 1964 میں محققین کی ایک جماعت نے جارج ٹاؤن یونیورسٹی میں انجام دیا تھا۔یہ امریکہ کی اوک رج نیشنل تجربہ گاہ Oak

Ridge National Laboratory میں روسی سے انگریزی میں ترجمہ کے لئے استعمال کیا جاتا تھا۔

(B) سسٹران (Systran) : اس طریقہ کار پر مبنی مشینی ترجمہ ایک دوسرا نظام سسٹران ہے۔ یہ روسی سے انگریزی زبان میں ترجمہ کے لئے استعمال ہوتا تھا۔ یہ نظام رائٹ پیٹرسن Wright Patterson- ایر فورس بیس میں 1970 سے زیر استعمال ہے اور 1976 سے یوروپین اکونومکس کمیونٹی ہیڈ کوارٹر لکزم برگ میں زیر استعمال ہے۔ یہ نظام انگریزی سے فرانسیسی، اطالوی اور جرمنی میں ترجمہ کے لئے استعمال ہوتا ہے اور فرانسی و جرمنی زبانوں سے انگریزی میں ترجمہ کے لئے استعمال کیا جاتا ہے ان دونوں پر وگراموں کی افادیت کا دائرہ اور حجم مختلف ہے۔ سب سے پرانے نظام جارج ٹاؤن سے ہزاروں صفحات کا ترجمہ کیا گیا۔ ان دونوں نظاموں کے پروگراموں سے متاثر ہو کر بھی کئی نظام وجود میں آئے جو ہزاروں صفحات کے ترجمے کا سبب بنے۔

(2)اصول پر مبنی طریقہ (Rule based approach) :اس طریقہ کار کے تحت قواعد کے ماڈل کی مدد سے ماخذ اور ہدف زبانوں کی ساختیاتی پیش کش ہوتی ہے۔ یہ پیش کش عموماً دو طریقوں سے ہوتی ہے۔

(A) تبدیلی متن سے(Transfer Approach)

(B) مصنوعی زبان سے(Interlingua Approach)

تبدیلی متن (Transfer Approach) میں ماخذ زبان کی لسانی معلومات کو ہدف زبان میں بدل دیا جاتا ہے۔ یہ تبدیلی لفظ سے جملوں کی سطح پر ہوتی ہے۔ یہ ماخذ اور ہدف زبان کے علاوہ لغات اور ذولسانی یا مشترکہ لغات کے مدد سے ہوتی ہے۔ اس طریقہ کار کو مشینی ترجمہ کے چند نامور اداروں اور ان کے پروجیکٹوں نے فروغ دیا۔ اس میدان میں انھوں نے تحقیق کی اور اسے عام کرنے کی کوشش کی۔ ان میں گیٹا (GETA) سوسے (SUSY) ٹوم میٹو (TAUM -METEO) اور میٹل (METAL) جیسے نامی گرامی گروپ اور ان کی پروجیکٹ شامل ہیں۔ اور اگر بات کریں پیش کش کے دوسرے طریقے کا یعنی مصنوعی زبان Interlingua Approach کا تو اس کا اطلاق نسبتاً زیادہ وسیع ہوتا ہے اس میں ماخذ زبان کے مفہوم کو آزادانہ طور پر پیش کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔ اس میں ترجمہ دو مرحلوں میں کیا جاتا ہے۔ ماخذ زبان کا ترجمہ مصنوعی زبان میں اور پھر مصنوعی زبان کا ترجمہ ہدف زبان میں کیا جاتا ہے۔ یہ طریقہ کار قدیم نحوی ترکیب اور جدید مصنوعی زبان کے نظریہ سے کافی متاثر یا ان دونوں نظریات کا امتزاج معلوم ہوتا ہے۔

بہر کیف اصول پر مبنی طریقہ Rule based approach کی اپنی خوبیاں اور خامیاں ہیں خوبیوں کا ذکر تبدیلیٔ متن اور مصنوی زبان کے حوالے سے ہو چکا ہے اور جہاں تک خامیوں کا سوال ہے تو یہ دو طرح کی ہو سکتی ہیں۔

پہلی خامی یہ ہے کہ لسانی اصول وضع کرنے میں کافی وقت اور پیسہ درکار ہوتا ہے نیز غیر واضح اور مبہم نکات کو حل کرنے کی ضرورت ہوتی ہے جو کی ایک دقت طلب امر ہے۔ دوسری پریشانی یہ ہے کہ ان کے مختلف عمل میں تضاد پایا جاتا ہے۔ گرچہ کچھ اداروں نے اس طریقہ کار کی پابندی کرتے ہوئے اس سے وابستہ مسائل کو حل کرنے اور چلینجز قبول کرنے میں پہل کی اور اس طریقہ کار کو کامیاب بنانے میں کوشاں رہے۔ لوگوز (LOGOS) اور یوروٹرا (EUROTRA) جیسے تجارتی نظام اسی طریقہ کار پر عمل کرتے ہیں اور اسی کی وکالت بھی کرتے ہیں۔

3 ذخائر پر مبنی طریقہ) : (Corpus based approach ذخائر پر مبنی مشینی ترجمہ کا طریقہ انسانی ترجمہ کے ان نمونہ جاتی مثالوں پر مبنی ہوتا ہے جنھیں دوران ترجمہ از خود سیکھا گیا ہو۔ اس

طریقہ پر مبنی دوسرے کئی خیالات بھی منظر عام پر آئے جنہیں مختلف ناموں سے جانا گیا جیسے

(1) مثال پر مبنی ترجمہ Example Based MT

(2) تمثیل پر مبنی ترجمہ Anology Based MT

(3) یاداشت پر مبنی ترجمہ Memory Based MT

(4) مخصوص متن پر مبنی ترجمہ Case Based MT

گرچہ یہ مختلف ناموں سے جانے جاتے ہیں لیکن سب ترجمہ کے ذخائر اور ڈاٹا بیس پر مبنی ہوتے ہیں اور نئے مواد کا ذخائر کی شکل میں موجود ترجمہ سے موزوں ترین مماثلت تلاش کرکے ہدف زبان میں مماثل معنی متعین کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کا ترجمہ کیا جاتا ہے۔

ذخائر پر مبنی مشینی ترجمہ کی ایک دوسری قسم بھی ہے جسے شماریاتی طریقہ Statistical MT Approach کہتے ہیں ۔یہ ذخائر پر مبنی دوسرے طریقوں سے تھوڑا مختلف ہے۔اس میں ترجمہ کا عمل ماخذ زبان کے لفظوں کی ترتیب اور ہدف زبان میں ان کے متبادل کی شماریاتی تمثیل پر منحصر ہوتا ہے اور زبان کے ماڈل کے شماریاتی پیمانوں کو مقرر کرنے کے لئے ریاضیاتی پہلوں پر توجہ دی جاتی ہے۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ذخائر پر مبنی ترجمہ دو قسم کا ہو سکتا ہے

(A) مثال پر مبنی ترجمہ

(B)شماریات پر مبنی ترجمہ

ان دو قسموں کو مستعمل تکنیک کی بنیاد پر مزید ذیلی زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(A) مثال پر مبنی مشینی ترجمہ 1990 کے آس پاس شروع ہوا۔اس مشینی ترجمہ میں پہلے سے موجود ترجموں کو بنیاد مان کر نئے مواد کا ترجمہ کیا جاتا ہے۔ترجمہ کا یہ عمل بنیادی طور پر تین مرحلوں میں انجام دیا جاتا ہے:

1 فقروں کا میل تلاش کرنا Phrase maching

2 فقروں میں مطابقت لانا Phrase alignment

3 فقروں کی تشکیل نو Phrase recombination

شماریات پر مبنی مشینی ترجمہ: اسے لسانیات مخالف طریقہ بھی کہا جاتا ہے کیونکہ ماخذ زبان کے مشینی ترجمہ میں لسانیاتی اصولوں کو بالکل مد نظر نہیں رکھا جاتا ہے۔اس طریقے کا بنیادی اصول یہ ہے کہ فقروں اور لفظوں کے مجموعوں یا لفظوں میں متوازی متن سے مطابقت پیدا کی جائے اور پھر جملوں میں مستعمل لفظ کے ممکنہ معانی کا ایک ایسا متبادل لایا جائے جو ہدف زبان سے مطابقت رکھتا ہو۔

ہندوستان میں مشینی ترجمہ

بیسویں صدی کی آٹھویں اور نویں دہائیوں میں ہندوستان میں مشینی ترجمہ پر تحقیقی کام شروع ہوا۔ابتدا میں صرف حکومتی اداروں نے اس میں دلچسپی ظاہر کی لیکن بعد میں نجی شعبوں نے بھی اس میں سرمایہ کاری کو منفعت بخش سمجھا،فی الحال بہت سے تجرباتی اور عملی پروجیکٹ چل رہے ہیں جن میں انگریزی سے ہندوستانی زبانوں اور ہندوستانی زبانوں سے انگریزی میں مشینی ترجمہ کی کوشش ہو رہی ہیں ۔کچھ ایسے ہی پروجیکٹ ہیں جن میں ہندوستانی زبانوں کے آپس میں تراجم کی کوششیں کی جارہی ہیں اور مشینی ترجمہ کو کارگر بنانے کے لئے بہت سے آلہ کار کو بھی فروغ دیا گیا ہے۔جیسے مورفولوجیکل انا لائزرز (Morphological analyzers)پارٹ آف اسپیچ ٹیگرس (Part of speech Taggers) اور لینگویج پارسر(Language parsers)وغیرہ

ہندوستان میں مشینی ترجمہ کے میدان میں کافی تحقیق ہو چکی ہے بہت سے ایسے تحقیقی پروجیکٹ ہیں جن کا شمار مشینی ترجمہ کے

بنیادی تحقیقی کاموں میں ہوتا ہے۔ ان بنیادی تحقیقی کاموں میں سے چند کا ذکر آئندہ سطور میں کیا جارہا ہے

(1) انگلا بھارتی اور انو بھارتی ایم،ٹی پروجیکٹ (Anglabharti and Anubharti M.T. Project)

انگلابھارتی ایم،ٹی پروجیکٹ 1991 میں انڈین انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالو جی (IIT) کانپور میں شروع کیا گیا تھا۔ اس کا مقصد انگریزی سے ہندوستانی زبانوں میں مشینی ترجمہ کے بارے میں تحقیق تھا۔ اس تحقیق میں مشینی ترجمہ کے ایک ایسے نظام کو فروغ دینا تھا جو وضع کردہ اصول پر کام کرسکے اور انگریزی (ماخذ زبان) کے قواعد کو سیاق سے آزادانہ طور پر دیکھ سکے۔ یعنی مشینی ترجمہ میں ماخذ متن کی تفہیم کو آسان تر بنا جاسکے۔ آگے چل کر اس طریقہ کار میں کافی تبدیلیاں آئیں۔

انو بھارتی پروجیکٹ کو 1995 میں ہندی سے انگریزی ترجمہ کے لئے شروع کیا گیا تھا۔ اس میں نمونہ پر مبنی ترجمہ کی حکمت عملی اپنائی گئی تھی۔ اس کا دوسرا ورژن انو بھارتی II بھی شروع کیا گیا جس میں مختلف پیراڈیم کی ترقی یافتہ شکل کو ملحوظ رکھا گیا تھا۔

(2) منترا ایم،ٹی پروجیکٹ (Mantra M.T. Project) : اس پروجیکٹ کو سی۔ ڈی اے سی (C.DAC) پونہ میں انگریزی متن کا ہندی میں ترجمہ کرنے کے لئے شروع کی گیا تھا۔ اس میں Tree Adjoining Grammer کو بروے کار لایا جاتا ہے تاکہ قواعدی تعریف و تشریح کے ذریعہ ماخذ زبان کو ہدف زبان میں بدلا جا سکے۔ اسے انتظامیہ، مالیات، ذراعت، صحت اطلاعاتی ٹکنالوجی، تعلیم اور مفاد عامہ کی دوسری سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ سرکاری دستاویزات کے ترجمہ کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ بعد میں اس پروجیکٹ میں توسیع کی گئی اور انگریزی سے بنگلہ، تیلگو، گجراتی اور بہت سی ہندوستانی زبانوں کے آپس میں ترجمے شامل کئے گئے جیسے ہندی، بنگلہ، ہندی، مراٹھی وغیرہ

(3) انو سارک ایم۔ٹی پروجیکٹ (Anusark M.T.Project) دراصل یہ مشینی ترجمہ کا کوئی نظام یا پروجیکٹ نہیں ہے بلکہ دوسری زبانوں تک رسائی کا ایک ذریعہ ہے۔ یہ پروجیکٹ، تیلگو۔ کنٹرا، مراٹھی، پنجابی اور بنگلہ زبانوں کا ہندی میں ترجمہ کرنے کے لئے شروع کیا گیا تھا۔ یہ پروجیکٹ انڈین انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی (IIT) کانپور میں شروع کیا گیا تھا جسے بعد میں سنٹر فار اپلائڈ لنگوسٹک اینڈ ٹرانسلیشن اسٹڈیز (CALTAS) ڈیپارٹمنٹ آف ہیومانیٹز اینڈ شوشل سائنس یو نیورسٹی آف حیدر آباد، حیدر آباد منتقل کر دیا گیا تھا۔ یہ پروجیکٹ فی الحال لنگویج ٹکنالوجیز رسیرچ سنٹر۔ انڈین انسٹی ٹیوٹ آف انفارمیشن ٹکنالوجی، حیدرآباد میں چل رہا ہے۔

(4) یو۔این ایل پر مبنی مشینی ترجمہ (UNL based M.T.)

انڈین انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی (IIT) ممبئی نے انگریزی سے ہندی مشینی ترجمہ کا ایک نظام فروغ دیا ہے جس میں یونیورسل نیٹ ورکنگ لینگوئج (U N L) کو بطور مصنوعی زبان استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح انگریزی سے مراٹھی اور بنگلہ زبانوں میں مشینی ترجمہ کے ایک اور نظام کو فروغ دیا جارہا ہے جس میں بھی یو این ایل کو بنیاد بنایا گیا ہے۔

(5) مترا مشینی ترجمہ MATRA MT System

یہ انسانوں کے تعاون سے تبدیلی پر مبنی انگریزی سے ہندی مشینی ترجمہ کا ایک نظام ہے جسے سی ڈی اے سی (C.DAC) ممبئی میں فروغ دیا گیا ہے اس پروجیکٹ کو وزارت اطلاعاتی ٹکنالوجی حکومت ہند کا مکمل تعاون حاصل ہے۔

ان بنیاد گذار پروجیکٹوں کے علاوہ ہندوستان کے کئی اعلیٰ تعلیمی و تحقیقی مراکز و اداروں میں مشینی ترجمہ پر تحقیقی کام جارہی ہے۔ یہ اعلیٰ تحقیقی ادارے و مراکز اس نظام کو زیادہ سے زیادہ عوامی اور کارگر بنانے اور سابق خامیوں کو دور کرنے میں مصروف ہیں ۔حیدرآباد یونیورسٹی کے کمپیوٹر اور انفارمیشن سائنس ڈپارٹمنٹ میں انگریزی سے کنٹر مشینی ترجمہ پر تحقیق ہورہی ہے۔اس پروجیکٹ کی بنیاد Universal Clause Structure Grammer کی پابندی پر ہے۔ چنئی میں انّا یونیورسٹی کے کے۔بی۔چندر شیکھر ریسرچ سنٹر (AU KBC)نے تمل سے ہندی مشینی ترجمہ کے نظام کو فروغ دیا ہے۔جادھوپور یونیورسٹی کے کمپوٹر سائنس اینڈ انجینرنگ ڈپارٹمنٹ نے انگریزی خبروں کو بنگلہ میں ترجمہ کرنے کا ایم،ٹی نظام (ANU BAAD)فروغ دیا ہے۔اس پروجیکٹ میں مشینی ترجمے کا جو طریقہ اپنایا گیا ہے وہ جملوں کے بطور نمونہ موجود تراجم ہیں۔اتکل یونیورسٹی بھونیشور میں انگریزی اڑیہ مشینی ترجمہ پر تحقیق جارہی ہے۔ انڈین انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی(IIT)دہلی کے شعبہ ریاضی نے نمونہ پر مبنی انگریزی سے ہندی مشینی ترجمہ کے نظام پر تحقیق کی ہے۔آئی بی ایم انڈیا ریسرچ لیب IBM India Research Lab نے انگریزی کا ہندوستانی زبانوں میں ترجمہ کرنے کے لئے شماریاتی مشینی ترجمہ پر تحقیق شروع کی ہے۔اس کے علاوہ کئی ادارے، مراکز اور افراد ہیں جو اس موضوع پر تحقیق کر رہے ہیں۔ سب کے مقاصد اور طریقہ کار مختلف اور متنوع ہوسکتے ہیں لیکن مقصد کم وبیش سب کا ایک ہے کہ عمل ترجمہ کو آسان،زودیاب قابل مطالعہ اور ضرورت کی تکمیل کرنے والا بنا یاجاسکے۔

بہر کیف اس تفصیل کی اجمال یہ ہے کہ سائنس و ٹکنالوجی کے دور میں ترجمہ کے عمل کو زود یاب، موثر اور منظم بنانے کی کوششیں کافی برسوں سے جاری ہیں لیکن بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں ایف اے ایچ کیو ٹی (Fully Automated High Quality Translation) منصوبے کے تحت تراجم کو بہتر بنانے کی کوششوں میں سرعت آئی۔ اس منصوبے کی ناکامیابی کے بعد ایم اے ٹی پی یو ٹی (Maximum Assistance in Text Processing, Understanding and Translation) منصوبہ عمل میں تو آیا لیکن کمپیوٹر کا استعمال عام ہونے و کمپیوٹر کاری کے زور پکڑنے سے ترجمہ کے عمل کو بھی کمپیوٹر سے جوڑا گیا۔ سی اے ٹی(Computer Aided Translation) کے توسط سے اے ایل پی نیٹ(Automated Language Processing Network) منصوبہ شروع کیا گیا۔ اس منصوبہ کی کامیابی و ناکامی دراصل اصطلاحات کے مناسب نظام، مشین یا کمپیوٹر کے مطابق و قابل مطالعہ متون کی فراہمی اور معاون نظام پر منحصر تھی۔ لیکن مناسب عملہ کی کمی، زیادہ لاگت اور مزید درکار تعاون کے باعث خاطر خواہ نتائج بر آمد نہ ہوسکے۔ اس کے باوجود ماہرین شماریاتی لسانیات (Computational Linguisticians) اس میدان میں سرگرم تحقیق و تطبیق ہیں نیز جدید ترین مخصوص سافٹ ویئر پر تحقیق جاری ہے۔ فی الحال عالمی بازار میں اس سافٹ ویئر کی مانگ تو بہت ہے لیکن کمپیوٹر کے موافق متن و اصطلاحات کی فراہمی، کثیر لاگت، ماہرین شماریاتی لسانیات کی قحط وغیرہ موجودہ مشینی ترجمے کے اصل مسائل و چیلنجز ہیں۔

حوالہ جات

1. Bandhyopadhyay Sivaji ,2001. An Example Based MT System in News Item Domain from English to Indian Languages. Machine Translation Review 12.pp.7-10.

Bandyopadhyay,Sivaji. 2000. State and .2 Role of Machine Translation in India.Machine Translation Review 11:25-27 .

BharatiAkshar et al .1997. Anusaarak: .3 Machine Translation in stages. A quarterly in .Artificial Intelligence 10(3):22-25.July

Bharati A,Chaitanya V and Sangal .4 R.1995.Natural Language Processing: A .Paninian Perspective. Prentice Hall of India

Brown,P. et al.1990. A statistical .5 approach to language translation .Computational Linguistics, 16, 79-85

Brown,Ralf D.1990,Example-based .6 Machine Translation in the Pangloss System. .In the proceedings of the COLING-96

Durgesh Rao.2001.Machine .7 Translation in India: A Brief Survey. In Proceedings of SCALLA Conference 2001, .Banglore, India

Huet,Gerard.2003.Towards 8 . Computational Processing of Sanskrit. In Proceedings of International Conference on Natural Language Processing (ICON-.2003):40-48.CIIL, Mysore

Sato S. and Nagao M. 1990. Towards a .9 Memory Based Translation. In .COLING.Vol.3, pp.247-252

Slocum, Jonathan.1984. Machine 11 Translation: its history, current status and .future prospects. COLING-84

Somers,H.L.1990. Current Research .12 .in Machine Translation

Tucker,Allen B.1987. Current .13 Strategies in machine translation research and development. In Nirenberg's.(ed.).Machine Translation: Theoretical and methodological .issues. Cambridge University Press

Mitkov,Ruslin. 2002. The Oxford .14 Handbook of Computational Linguistics. .Oxford University Press

☆☆☆☆☆

سوشل ورک کی پیشہ ورانہ اور اکیڈمک شناخت

ڈاکٹر محمدشاہد رضا
اسوسیئٹ پروفیسر وصدر شعبہ، سوشل ورک،
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد
Email Address:
mdshahidraza@gmail.com

تعارف

سوشل ورک ایک پیشہ ورانہ مضمون اور ایسا مطالعاتی میدان ہے جو سماجی علوم سے گہری وابستگی کے ساتھ ساتھ دیگر علوم سے بھی جداگانہ انداز میں مواد اخذ کرتا ہے۔ یہ امر بھی یہاں واضح رہے کہ سوشل ورک کی اپنی مخصوص اقدار، علمی بنیاد، اصول، علم اور مہارتیں ہیں جن کی بنیاد پر یہ ایک پیشہ کہلانے کا مستحق ہے۔ کیوں کہ کسی بھی پروفیشن کی تعلیم کے لیے ضروری ہے کہ اس پروفیشن کی بنیادی تفہیم میں انسانی ضروریات، سماجی مسائل، سماجی خدمات کی جوابدہی، سماجی خدمات کا فائدہ اٹھانے والے اور پیشہ ورانہ مداخلت کے مباحث شامل رہیں۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں سوشل ورک کی پیشہ ورانہ شناخت پر ایک بحث شروع ہوئی اور موجودہ علمی پس منظر میں یہ پروفیشن سماجی بہبود کے نظریہ سے لیس زندگی کو آسودہ اور پائیدار بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ گویا سوشل ورک ایسی سرگرمیوں میں مصروف ہے جس کا مقصد انسانی اور سماجی حالات کی اصلاح اور سماجی مسائل کا حل ہے۔ سماجی کارکنان بطور فکر مند پیشہ وران افراد کی صلاحیتوں میں اضافہ، سماجی تعاون اور وسائل تک رسائی، آسان اور موثر سماجی خدمات کے مواقع کی فراہمی کو یقینی بناتے ہیں اور ایسی سماجی ساخت کی توسیع میں مصروف عمل ہیں جس سے تمام شہریوں کے لیے یکساں مواقع دریافت ہو سکیں۔

سوشل ورک تعلیم کے نصاب میں انسانی برتاؤ، سماجی ماحول، سماجی بہبود سے متعلق پالیسیاں اور خدمات، سوشل ورک پریکٹس اور تحقیق شامل ہیں۔ سماجی کارکنان کو عوام اور سماج کی بابت بنیادی تفہیم، ثقافتی تنوع کی اہمیت، اور خوبصورتی کی تحسین اور مخصوص لوگوں کی منفرد ضرورتوں کی تفہیم لازمی ہے۔

مضمون کے مقاصد

- سوشل ورک کی ابتدا اور اس کے تاریخی ترقی کے پہلوؤں کو اجاگر کرنا
- سوشل ورک کی پیشہ ورانہ اور اکیڈمک شناخت پر تفہیم پیدا کرنا

تحقیقی طریق کار

موجودہ تحقیقی مضمون کے بیشتر مواد ثانوی ذرائع سے حاصل کیے گئے ہیں، جن میں سوشل ورک کی کتابیں، رسالے اور مختلف ویب سائٹس شامل ہیں۔

1.انگلینڈ اور امریکہ میں سوشل ورک کا بطور پروفیشن ارتقا

سوشل ورک ایک پیشہ ورانہ سرگرمی کی شکل میں انیسویں صدی کے اواخر میں رونما ہوا۔ جس کی جڑیں ابتدائی سماجی فلاحی سرگرمیوں سے ملتی ہیں جو خاص طور پر چیریٹی آرگنائزیشن سوسائٹی اور سیٹلمنٹ ہاؤس موومنٹ سے متعلق ہیں۔ انیسویں صدی میں سماجی معاملات سے متعلق فکر مندیوں کو نشان زد کرنے کے لیے مختلف تنظیمیں وجود میں آئیں۔ 1874 میں کانفرنس آف چیریٹیز قائم کی گئی جو 1879 میں نیشنل کانفرنس آن چیریٹیز اینڈ کریکشن میں تبدیل ہوگئی۔ اس کانفرنس کا قیام سماجی مسائل جیسے غربت، جرائم، انحصاری کو مخاطب کرنے کے لیے ہوا تھا۔ یہ انجمن تقریباً تین دہائیوں تک سوشل ورک کو ایک پیشہ ورانہ فیلڈ کے طور پر ثابت کرتی رہی۔ غرباء، معذورین، دماغی طور پر معذور، یتیموں اور پاگل خانوں کا خیال کرنا اس انجمن کے بنیادی مقاصد تھے۔ امریکی غریبوں کی مدد کے لیے اس ادارے میں غریب خانوں میں " خبطی، مفلس، بودے، گمشدہ، اور منحصر بچے، طوائف اور غیر شادی شدہ مائیں یا مفلوک الحال افراد کو جگہ دی گئی تھی۔" (وین واٹرز، 1931)

1.1چیریٹی آرگنائزیشن سوسائٹی (سی او ایس)

لندن میں 1869 میں چیریٹی آرگنائزیشن سوسائٹی کا قیام در اصل شہریت کاری کی بدولت پیدا ہونے والے کمیونٹی کے مسائل سے نمٹنے کے لیے ہوا۔ جن میں بیماریاں، غربت، بے روزگاری، خاندان میں درپیش مسائل کو منظم طریقے سے حل کرنے کے لیے یہ تنظیمیں بہت تیزی سے انگلینڈ میں پھیل گئیں۔ لندن چیریٹی آرگنائزیشن سوسائٹی کے مقاصد میں مختلف طرز پر کام کرنے والی فلاحی اور خیراتی تنظیموں کو ایک پلیٹ فارم پر لا کر مداخلت کو منظم انداز میں پیش کرنا تاکہ کمیونٹی کے بڑھتے ہوئے مسائل پر قابو پایا جا سکے۔ مزید برآں عرضی کنندگان کی عرضیوں کو منظم طریقے سے جانچ پڑتال کرنا تاکہ مستحق افراد کی مدد کی جاسکے۔

اس تحریک کے مقاصد کافی ترقی پسندانہ تھے جس کا یقین تھا کہ "اس تنظیم کے ذریعہ یہ امید کی جاتی ہے کہ لوگوں کی مدد کے سلسلے میں ہر طرح کا خیال رکھا جائے گا، پریشانیوں کے لیے کسی قسم کی گنجائش نہیں ہوگی، بیماریاں اور بدعنوانی ختم ہو جائیں گی، ہر طرح کے سماجی مسائل پر قابو پالیا جائے گا، غریب اور امیر کے درمیان کسی بھی طرح کی خود غرضی پر مبنی دوری نہیں رہ جائے گی اور انسانیت کے مشترکہ مشن کو پانے کے لیے ہر کسی کے ساتھ یکساں سلوک کیا جائے گا۔"(ہنسان، 2013)

1880 میں اس تحریک کے متعلق میک کلوک نے مندرجہ ذیل نکات کی طرف اشارہ کیا:

- ہر طرح کی سیاست و قومیت اور رفاہی و خیراتی کاموں کے درمیان ایک فرق قائم رہے۔
- غریبوں کی سماجی اور اخلاقی بلندی پر توجہ دی جائے۔
- گھر گھر جاکر غریبوں اور امیروں کے درمیان اچھے اور پائیدار رشتے بنائے جائیں۔
- غریبوں کے حالات میں بہتری کے لیے اچھی اسکیموں کا قیام۔
- خانہ بدوشیت اور گداگری میں کمی لانا۔
- شہر میں موجود ضرورت مندوں کی مناسب مدد۔

انگلینڈ کی چیریٹی آرگنائزیشن سوسائٹی (سی ایس او) سے متاثر ہو کر امریکہ میں بھی اس تحریک کو تیزی سے مہمیز ملی۔ میری رچمنڈ (1861-1928) سی او ایس کی ایک بارعب لیڈر تھیں جو بالٹی مور سی او ایس میں بطور اسٹاف ممبر شامل ہوئیں۔ پھر سن 1900 میں فلاڈلفیا سی او ایس کی جنرل سکریٹری منتخب ہوئیں۔ اپنے پیشہ ورانہ کیریئر میں آگے چل کر وہ رسل سیج فاؤنڈیشن سے منسلک ہوگئیں۔ چیریٹی آرگنائزیشن کی سرگرمیوں میں دبدبہ رکھنے والی میری رچمنڈ سوشل ورک پروفیشن کو ایک باقاعدہ شکل دینے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ 1917 میں ان کی کتاب 'سوشل ڈائگنوسس' نے اندازہ قدر کی تکنیکوں کو واضح کیا اور 1922 میں ان کی ایک دوسری کتاب 'وہاٹ از

سوشل کیس ورک' نے کیس ورک کے طریقوں کی تعریف کی۔ (بری لینڈ، 1955)

اس تحریک کی تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ ان میں موجود سہولیات اور خدمات صرف سفید فام خاندانوں کے لیے ہی تھیں، " اسٹاف ممبران کا خیال تھا کہ سفید فام لوگوں کی غربت کے مسئلہ پر دھیان دیا جائے جب کہ کلرڈ لوگوں کے مسائل پر بعد میں توجہ دی جائے گی۔"(سولومن،1976)

حالانکہ میم فس نے سیاہ فاموں کے ذریعہ مکمل آزادانہ طور پر کام کرنا شروع کیا۔ اس تحریک کے تحت کمیونٹی آرگنائزیشن کی سرگرمیاں بھی شروع کی گئیں(ڈنہم،1970)۔ مثلاً، غریبوں کے مسائل سے نمٹنے کے لیے تعاون کے نیٹ ورک بنائے گئے۔ ٹی بی کا انسداد، خاندانی مسائل کے حل، اور بچہ مزدوری کو روکنے کے لیے کئی ساری سی او ایسنے منظم اقدامات کیے۔ نیو یارک کی خیراتی تنظیم نے اپنا اشاعتی ادارہ قائم کیا اور پہلا اسکول آف سوشل ورک شروع کیا(جواب کولمبیا یونیورسٹی اسکول آف سوشل ورک کے نام سے موسوم ہے) اور فیلڈ ریسرچ کی شروعات کی۔(ڈنہم،1970)

مختلف لوگوں نے سی او ایسکی انفرادی ضرورتوں کو اہمیت دینے کی وجہ سے سوشل کیس ورک کو بنیاد تسلیم کیا ہے۔ خاندانی رشتوں کی فہم، عمومی مدد کے نیٹ ورک کا استعمال، انفرادی ذمہ داری پر توجہ اور خدمات کی فراہمی میں ذمہ داری لینے کے لیے فکر مند رہنا، سوشل ورک پروفیشن کی اہم خدمات ہیں۔

1.2 سیٹلمنٹ ہاؤس موو منٹ (ایس ایچ ایم)

اس تحریک کی ابتدا انگلینڈ میں انیسویں صدی کے اواخر میں ہوئی جب سیموئل برنیٹ نے ٹوائن بی ہال قائم کیا۔ انہوں نے یونیورسٹی کے طلبہ کو سینٹر پر قیام پزیر ہو کر کام کرنے کے لیے منتخب کیا تاکہ وہ پڑوس کے خاندان میں جا کر کام کریں۔ ٹوائن بی ہال میں تجربہ کر لینے کے بعد اسٹینٹن کوائٹ نے امریکہ میں سیٹلمنٹ ہاؤس قائم کیا جس کا نام نیبرہڈ گلڈ آف نیو یارک سٹی تھا۔ کوائٹ نے اس کے قیام کا مقصد کچھ اس انداز میں بیان کیا "گلڈ کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ بلا تفریق مذہب و ملت تمام افراد کو، گلی کے مرد، عورتوں اور بچوں کو، ضلع کی سڑکوں پر ہر مزدور طبقے کو منظم کیا جائے گا۔ جو بذات خود یا دوسرے پڑوسیوں کی مدد سے کار اصلاح انجام دیں گے۔ خاندانی، صنعتی، تعلیمی یا کسی بھی سماجی آئیڈیل کی مانگ پر کام کریں گے۔"(ٹریٹنز،1999)

امریکہ کے مختلف شہروں میں کئی سارے سیٹلمنٹ ہاؤسز قائم کیے گئے۔ جن میں جین ایڈمس اور ایلن گیٹس اسٹار کے ذریعہ 1898 میں شکاگو میں شروع کیا گیا ہل ہاؤس شامل ہے۔ 1896 میں گراہم ٹیلر نے شکاگو کا منس شروع کیا۔ 1891 میں رابرٹ ووڈ نے بوسٹن میں Andover House کی بنیاد ڈالی۔ اسی طرز پر 1893 میں لیلین والڈ نے نیو یارک میں ہینری اسٹریٹ سیٹلمنٹ قائم کیا۔ ایس ایچ ایم کا بنیادی مقصد سماجی وکالت اور سماجی خدمات کی فراہمی تھی تاکہ تیز رفتار صنعتی کاموں اور شہریت کاری کے ساتھ صدی کے اختتام پر ہجرت کے ذریعہ پیدا ہوئی سماجی غیر انتظامی پر قابو پایا جا سکے۔ افراد اور لوگوں کی سماجی حالات کو مد نظر رکھتے ہوئے اس تحریک کے کارکنان کافی فکر مند تھے۔(فرینکلن،1986)

گروپ ورک اور پڑوسی انتظامی طریقوں سے سیٹلمنٹ ہاؤسز کے کارکنان نے پڑوسی مراکز کھولے جن میں مختلف خدمات فراہم کی جاتی تھیں جیسے شہریت کی تربیت، تعلیم بالغاں، کونسلنگ، ایکسپریشن، انٹر کلچرل تبادلے اور ڈے کیئر وغیرہ۔ تحقیق اور سیاسی وکالت کے ذریعہ کارکنان نے بہبودی اطفال، مقبوضہ گھروں، لیبر قانون اور صحت عامہ وصفائی سے متعلق قانونی اصلاحات کی طرفداری کی۔

عام طور پر یہ کارکنان کالجوں سے فارغ التحصیل امیر گھرانوں اور نفیس ذہنوں کے حامل افراد تھے جو زیادہ تر رضاکاران اور کمیونٹی لیڈران کے طور پر مصروف تھے مگر ان میں سے کوئی بھی سوشل ورک پیشہ ور بطور ملازم نہیں تھا۔ خیر خواہی کے جذبے سے معمور یہ رضاکاران غریبوں کے درمیان بطور ساکن (Settler) رہتے تھے اور خود کو ایک ایسا پڑوسی سمجھتے تھے جن کا کام بہتر رشتے استوار کرنا، نئے ماحول میں ڈھلنے کے لیے مہاجروں کے لیے مواقع پیدا کرنا، غریبوں اور مزدور طبقہ کی معیار زندگی کو بڑھانے کے لیے کوشاں رہنا شامل تھا۔(جرمین اینڈ گٹرمین،1980)

ان میں سفید فام خواتین بڑے پیمانے پر شریک کار رہیں جن میں میری فولیٹ، لیلین والڈ اور جین ایڈمس وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ سماجی

موضوعات کو فروغ دینے اور انسانیت پر مبنی قانون کی پر زور وکالت کرنے کی وجہ سے ان خواتین کو قومی پیمانے پر اہمیت حاصل ہوئی۔

ایس ایچ ایم میں جین ایڈمس (1860-1935) سیٹلمنٹ موومنٹ میں اپنی سماجی خدمات اور سماجی اصلاح کے سبب کافی مقبول ہوئیں۔ انہوں نے ایلن اسٹار کے ساتھ مل کر شکاگو کی جنوبی ہل اسٹیڈ اسٹریٹ میں ایک پرانے مکان میں ہل ہاؤس کی بنیاد ڈالی۔ ایڈمس کی شاندار کارکردی کی بنا پر انہیں امن کے نوبل انعام سے بھی سرفراز کیا گیا۔

2.سوشل ورک کا پیشہ ورانہ ارتقا (1915-1950)

کسی بھی پروفیشن کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے پس پشت در اصل اس بات کی منظوری ہے کہ وہ پروفیشن ایسی بنیادی خدمات کو انجام دے سکے جو انسانی بقا اور معیاری زندگی کے فروغ میں مددگار ثابت ہوں۔ چونکہ سوشل ورک ایک پیشہ ورانہ اہمیت کا حامل ہے اس لیے ہمیں پیشے کی خصوصیات سمجھنا ضروری ہے۔

چونکہ سوشل ورک ایک ایسا پیشہ ہے جو مکمل طور پر انسانوں کے مجموعی مسائل کی شناخت اور حل کرنے میں یقین رکھتا ہے اس لیے اس کو ایک ایسے مددگار پروفیشن کے طور پر دیکھا گیا ہے جو انسانی ضرورتوں کو اپنے دائرۂ کار میں لاتا ہے۔

بطور اوکیوپیشن مضبوطی ملنے کے بعد سوشل ورک کو بطور پیشہ تسلیم کرنے کے سلسلے میں کافی علمی بحث و مباحثے ہوئے ہیں ۔ روز مرہ کی سرگرمیوں پر زور دینے کے رجحان کی مخالفت کرتے ہوئے اس پیشہ کے لیڈران نے ایک متحدہ پیشہ ورانہ تنظیم کی بنیاد ڈالنے پر زور دیا۔ نیشنل کانفرنس آن چیریٹیز اینڈ کریکشن کی میٹنگ میں ابراہم فلیکسنر نے 'کیا سوشل ورک ایک پروفیشن ہے؟' کے نام سے لکچر دیا جو بذات خود گریجویٹ تعلیم پر ایک سند تھے اور ان کی شاندار اسٹڈی کی بدولت میڈیکل تعلیم میں کافی تبدیلیاں آئی تھیں۔ اس کانفرنس کے ذمہ داروں کو یہ امید تھی ڈاکٹر فلیکسنر اب سوشل ورک کو ایک پروفیشن کا درجہ دے دیں گے لیکن ایسا ہوا نہیں کیونکہ انہوں نے پروفیشن کی اجزائے ترکیبی کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ کسی بھی اوکیوپیشن کو پروفیشن کا درجہ حاصل کرنے کے لیے ایک پیشہ کے لیے ضروری ہے کہ:

(a) انفرادی ذمہ داری کے ساتھ بنیادی طور پر علمی سرگرمیاں انجام دیتا ہے،

(b) سائنس اور آموزش سے اپنا علمی مواد اکٹھا کرتا ہے،

(c) وہ مواد ایک خالص علمی اور صاف اختتام پر مبنی ہوتا ہے،

(d) تعلیمی قابل ترسیل ٹکنیک کے حامل ہوتا ہے،

(e) وہ خود انتظامی کی طرف مائل ہوتا ہے،

(f) اور اپنی ترغیب میں ہمیشہ متحرک ہوتا ہے۔

سوشل ورک کی تعلیمی کوششیں تو واضح تھیں مگر سوشل ورک کے نصب العین مکمل طور پر واضح نہیں تھا مزید اس میں خصوصی تعلیمی ڈسپلن کی کمی بھی تھی۔ فلیکسنر نے محسوس کیا کہ اگرچہ سوشل ورک اپنے علم، حقائق اور خیالات کو فیلڈ اور سیمیناروں سے حاصل کرتا ہے مگر اس کی بنیاد واضح تعلیمی ڈسپلن پر مبنی نہیں ہے۔ مندرجہ بالا کسوٹیوں پر جانچنے کے بعد ڈاکٹر فلیکسنر اس نتیجے پر پہنچے کہ سوشل ورک ابھی پورے طور پر پروفیشن کہلانے کا اہل نہیں ہے لہٰذا انہوں نے مشورہ دیا کہ سوشل ورک کو اپنی شناخت کے لیے ایک طویل علمی اور عملی سفر طے کرنا ہوگا۔ اس طرح مستقبل کے کئی برس سوشل ورکرز نے فلیکسنر کے مشورے کی نہج پر اپنی علمی اور عملی سرگرمیوں پر توجہ دی۔

1917 میں نیشنل سوشل ورکرز ایکسچینج کا قیام عمل میں آیا جس کا مقصد پیشہ ورانہ کونسلنگ اور پلیسمنٹ کی فراہمی تھی جو آگے چل کر پیشہ کی شناخت اور پیشہ ورانہ تعریفوں کی تجدید کاری کے لیے مستعدی سے کام کرنے لگی۔ 1921 میں یہ تنظیم امریکن اسوسی ایشن فار سوشل ورکرز میں ضم ہوگئی۔ اس تنظیم نے جامع پیشہ ورانہ انجمن بنانے کی سمت کافی کام کیا۔ مگر اگلے کچھ سالوں میں اس کوشش کو خصوصی تنظیموں کے پے در پے قیام نے کمزور کر دیا۔ 1921 میں میری رچمنڈ نے کوڈ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ اخلاقیات کا ایک باقاعدہ نظام نہ ہونے کی صورت میں اس پیشے کی سماجی پہچان کم ہو جائے گی۔ 1923 میں نیشنل کانفرنس آن سوشل ویلفیئر کے موقع پر اس نکتہ پر بحث کی گئی مگر اس خاکہ کو کبھی عملی جامہ نہیں پہنایا جاسکا۔

(1950-1970)

1952 میں کونسل آن سوشل ورک ایجوکیشن کے قیام نے اس پیشہ کو بہت تقویت بخشی- 1955 میں نیشنل اسوسی ایشن آف سوشل ورکرز کی بنیاد پڑی جس کے مقاصد درج ذیل تھے:

- سوشل ورک کی خدمات کے انتظام کو بہتر کرنا
- سوشل ورک میں تحقیق کو تقویت بخشنا
- سوشل ورک پریکٹس کو بہتر کرنا
- سوشل ورک تعلیم کو بہتر کرنا
- سماجی حالات کو بہتر کرنا
- سوشل ورک کی عوامی تفہیم کو حاصل کرنا
- کام کی صورت حال اور تنخواہوں کو بہتر کرنا
- اخلاقیات کا کوڈ تیار کرنا، فروغ دینا اور اسے نافذ کرنا
- سوشل ورکرز کی مہارتوں کی تصدیق کرنا
- دیگر ممالک میں بھی اس پروفیشن کو فروغ دینا

1950 کے آخر تک پیشہ ورانہ جرنل 'سوشل ورک' میں سوشل ورک کی پیشہ ورانہ نوعیت پر کافی بحث ہوئی اور یہ جرنل 'سوشل ورک کی نوعیت'، 'سوشل، کیسے سوشل ورک ہے؟' اور 'بدلتی دنیا میں بدلتا ہوا ایک پروفیشن' جیسے مضامین سے بھر گیا- مگر ارنیسٹ گرین ووڈ کا اہم ترین کام 'پروفیشن کی خصوصیات' کے نام سے 1957 میں شائع ہوا- گرین ووڈ نے ریلیٹیو اپروچ کا استعمال کرتے ہوئے پروفیشن کی پانچ اہم خصوصیات کی شناخت کی جو مندرجہ ذیل ہیں:

(a) اصولوں کا ایک منظم نظام / باڈی؛ کوئی بھی پروفیشن اپنی علمی بنیاد کے ساتھ اصولوں کی ایک منظم باڈی منتخب کرتا ہے جو پریکٹس کی مہارتوں کی طرف رہنمائی فراہم کرتی ہے۔ علمی اور پریکٹیکل دونوں ہی سطح پر تعلیمی تیاری کا ہونا انتہائی لازمی ہے۔

(b) پیشہ ورانہ اتھارٹی؛ کلائنٹ-پیشہ ورانہ رشتوں میں پیشہ ورانہ اتھارٹی اور اعتمادیت ہو جو کہ پیشہ ورانہ فیصلے اور قابلیت کے استعمال پر مبنی ہوتی ہے۔

(c) کمیونٹی کی منظوری؛ اپنی ممبرشپ، پیشہ ورانہ پریکٹس، تعلیم، اور کارکردگی کے پیمانوں پر ایک پروفیشن کو کنٹرول اور چلانے کا اختیار ہے۔ اس ضمن میں کمیونٹی اصول و ضوابط کے اختیارات اور پیشہ ورانہ سہولیات پر رضامندی ظاہر کرتی ہے۔

(d) اخلاقیات کا کوڈ؛ ایک پروفیشن اخلاقیات کا مفصل اور منظم کوڈ سے آراستہ ہوتا ہے جو ممبران پر اخلاقی برتاؤ کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔

(e) پیشہ ورانہ کلچر؛ رسمی اور غیر رسمی تنظیمی نیٹ ورک کے دائرے میں رہتے ہوئے کوئی بھی پروفیشن اقدار، قاعدے قوانین اور علامتوں سے رہنمائی حاصل کرتا ہے۔

انہوں نے سوشل ورک میں ان پانچوں خصوصیات کی موجودگی کو ثابت کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا کہ سوشل ورک ایک پروفیشن ہے۔ ووڈ نے کہا کہ' "جب ہم پیشوں کے موجودہ ماڈل کے تحت سوشل ورک کو دیکھتے ہیں تو ہمیں زیادہ وقت یہ صرف کرنے میں نہیں لگتا کہ ہم اسے پیشہ وریا غیر پیشہ ور اوکیوپیشن میں رکھیں۔ کیوں کہ سوشل ورک پہلے سے ہی ایک پروفیشن ہے اور اس کے پاس کئی ایسے نکات ہیں جن کی بنا پر ہم اس پروفیشن کو موجودہ تناظر میں سمجھ سکتے ہیں۔

اس طرح ڈاکٹر فلیکسنر کے رد کیے ہوئے نظریے کی گرین ووڈ نے بر جستہ تردید کر دی۔ پیشہ ورانہ یونٹی کی تلاش میں 1955 میں کئی ساری تنظیمیں نیشنل اسوسی ایشن آف سوشل ورک میں ضم ہوگئیں ۔ لاکھوں ممبرشپ کے ساتھ فی الوقت یہ ایک بڑی تنظیم ہے جس کے ممبران صرف سوشل ورک کے طالب علم ہی ہو سکتے ہیں ۔1958 میں این اے ایس ڈبلیو نے سوشل ورک پریکٹس کی ایک تعریف شائع کی جس پر گورڈن نے زبردست تنقید کی چنانچہ اسی کے زیر اثر سوشل ورک کے علم، اقدار اور پریکٹس کے طریقہ کار میں تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ 1960 میں این اے ایس ڈبلیو نے اخلاقیات کا کوڈ اپنایا تاکہ پیشہ ورانوں کے لیے ایک رہنمائی کا سبب بن سکے- مندرجہ بالا بحث کو مد نظر رکھتے ہوئے موریلس اور شیفر نے سوشل ورک پیشہ کی ایک جامع تعریف پیش کی ہے جو ذیل میں دی جارہی ہے:

(a) پیشہ وران کلائنٹ کے ساتھ بخوبی کام کرنے کے امکانات اور صلاحیتوں کو محدود کرنے والے عوامل سے آزاد ہوتے ہیں۔ پیشوں کی یہ پیشہ

ورانہ آزادی سب سے زیادہ کامیاب رہی ہے جو بلا واسطہ اپنے موکلین کو کاروباری یا پرائیویٹ پریکٹس کی بنیاد پر خدمات فراہم کرتے ہیں۔

(b) پیشے اپنے متعلقہ میدان میں اپنی اجارہ داری برقرار رکھتے ہیں کیونکہ سماج ایسے افراد کو پیشہ ورانہ اختیار / خود مختاری دے دیتا ہے جو اپنے پیشے کی علم، مہارت اور اقدار کو حاصل کرنے کے ساتھ ہی ساتھ انسان کی پیچیدہ ضرورتوں کے تانے بانے کو بہتر انداز سے سمجھ پاتے ہیں۔

اپنے میدان میں کام کی ابتدا سے قبل پیشہ ورانوں کو اپنے پیشے کی بنیادی مہارتوں کو حاصل کرنا ضروری ہے۔ کسی بھی سرٹیفکیٹ میں تعلیمی پروگرام اور امتحانات کے مواد کے ساتھ تکنیکی معلومات اور مہارت وہنر مندی کی بھی تصدیق کی جاتی ہے۔ چونکہ سماجی مسائل کا مکمل حل کسی بھی پروفیشن کی دسترس سے باہر ہے اس لیے موثرانہ طور پر کام کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پیشہ وران تکنیکی اور علمی مہارتوں کی تربیت لیں اور بیک وقت سماجی علوم کی دوسری شاخوں سے معلومات کے ذخیرے سے استفادہ کریں- مختصر اپیشہ ورانوں کو تکنیکی اور تعلیم یافتہ ہونا لازمی ہے۔

(c) اب جب کہ سماج کے ذریعہ پیشہ ورانوں کو مسائل میں مبتلا لوگوں کے ساتھ کام کرنے کی اجازت مل جاتی ہے تو عام لوگ یہی امید کرتے ہیں کہ پیشہ وران انہیں استحصال ہونے یا مزید پریشانیوں سے بچائیں۔ پیشہ ورانہ ذمہ داریوں کو قائم کرنے اور برقرار رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ پیشوں کے ایسے اخلاقیاتی قانون کی شناخت کی جائے جو مناسب اخلاقی برتاؤ کو مستعدی سے نافذ کرے۔ خلاصہ بحث یہ ہے کہ ایک پیشے اور سماج کے مابین ایک عہد یا پیمان ہوتا ہے۔ زندگی کے حساس میدانوں میں اپنی ذمہ داریوں اور خدمات انجام دینے کے عوض میں پیشوں کو یہ اختیار دیا جاتا ہے کہ وہ خدمات انجام دینے کے لیے اپنی پیشہ ورانہ اجارہ داری کو برقرار رکھیں۔

اس طرح ان مختلف اور مشکل مراحل سے سوشل ورک اب ایک باقاعدہ اور تسلیم شدہ پروفیشن بن گیا ہے۔

3.ہندوستان میں سوشل ورک کا پیشہ ورانہ ارتقا

بطور پروفیشن سوشل ورک کی ابتدا 1899 میں ایمسٹرڈم میں ہوئی اور یورپ اور امریکہ میں بہت تیزی سے اس پروفیشن کے پھیلنے کے شواہد ملتے ہیں۔ آگے چل کر 1920 کی دہائی میں یہ پروفیشن جنوبی ایشیا، کیریبیائی ممالک، ہندوستان اور جنوبی افریقہ میں بھی پہونچ گیا (کینڈل، 2000)۔ دراصل، جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا جا چکا ہے، سوشل ورک انیسویں صدی میں مغربی ریاستوں میں صنعت اور جدید مشینی فیکٹریوں کے زیر اثر سوشل ورک وجود پذیر ہوا۔ ہندوستان میں سوشل ورک کی تعلیم کی باقاعدہ شروعات 1936 میں کلفورڈ منشارڈت کی قیادت میں دوراب جی ٹاٹا گریجویٹ اسکول آف سوشل ورک (بمبئی) سے ہوئی جو بعد میں ٹاٹا انسٹی ٹیوٹ آف سوشل سائنسز کے نام سے مشہور ہوا۔ یہ ادارہ صرف ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ ایشیائی ممالک میں بھی سوشل ورک تعلیم کے میدان میں ایک سند کی حیثیت رکھتا ہے۔ہندوستان میں پیشہ ورانہ سوشل ورک کی بنیاد ممبئی میں سوشل سروس لیگ (1905) نے ایک کم مدتی ٹریننگ کورس سے کی جس کا مقصد سماجی خدمات کے لیے خواہش مند مردوں اور عورتوں کو ٹریننگ فراہم کرنا تھا۔ تاہم سوشل ورک بطور پروفیشن اور سوشل ورکرز بطور پیشہ وران کا اعتراف اس دوران شروع ہوا جب سرکاری اور غیر سرکاری تنظیمیں سوشل ورکرز کو ملازمتیں دینے لگیں۔(بھٹ،2016)

ہندوستان میں سوشل ورک تعلیم اپنی ابتدا سے ہی کافی دلچسپ رہی ہے۔ ابتدائی سوشل ورک میں والنٹری سوشل ورک کی روایت تھی جس میں لوگ لگن اور نیک جذبے کے تحت اپنی سماجی خدمات کو انجام دیتے تھے۔ ہندوستان کے مختلف شہروں جیسے دہلی، راج گری، ادے پور، ممبئی، مدراس اور اندور میں عیسائی مشنریوں کی جانب سے سوشل ورک اسکولوں کی بنیادیں رکھی گئیں۔ دوسری طرف گاندھیانہ فلسفہ سے متاثر ہو کر وارنسی اور احمد آباد میں بھی سوشل ورک کے ادارے شروع کیے گئے۔

ہندوستان میں سوشل ورک اسکولوں اور سوشل ورک تعلیم کی بتدریج ترقی کو پانچ ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔

1-ابتدائی دور (1936-1946)

2-تجرباتی دور (1947-1956)

3-توسیعی دور (1957-1976)

4-درمیانی دور (1977-1986)

5-تیز توسیعی دور (1987 سے تاحال)

1986 میں 72 سوشل ورک اسکولوں کی فہرست، 2005 میں 172 کی تعداد تک پہونچ گئی- موجودہ اعداد و شمار کے مطابق ہندوستان بھر میں تقریبا500 سے زائد اداروں میں سوشل ورک کے کورسز فراہم ہیں جن میں مرکزی حکومت کے زیر انتظام چلنے والے ادارے، صوبائی ادارے، یونیورسٹیوں سے منسلک ادارے، پرائیویٹ ادارے اور پرائیویٹ کالجوں اور اداروں میں سوشل ورک تعلیم کے کورسز فراہم کیے جارہے ہیں۔

ہندوستان میں سوشل ورک پیشہ ورانوں اور معلمین میں یہ بحث کافی رہی ہے کہ ایک نیشنل کونسل آف پیشہ ورانہ سوشل ورک کو قائم کیا جائے، جس کا مقصد بھی مغربی کونسلوں کے طرز پر اس پیشہ کے قانون وضوابط پر غور و فکر کرے۔ اس نوعیت کی کونسل کے قیام کے لیے ملک کے تمام سوشل ورک پیشہ وران، معلمین، پالیسی ساز، متحدہ پیشہ ورانوں کی مدد درکار ہوگی مگر اس سمت میں اب تک کوئی خواطر خواہ قدم نہیں اٹھایا گیا ہے۔

4. ہندوستان میں سوشل ورک کی اکیڈمک شناخت

سوشل ورک ایک سماجی خدمت اور انسانی ترقی کے لیے کوشاں رہنے والا ایک اکیڈمک ڈسپلن ہے جو اصولی، تصوراتی علم اور زمینی حقائق کی تفہیم سے مرکب ہے۔ اپنی نوعیت کے لحاظ سے سوشل ورک ایک انٹر ڈسپلنری مضمون ہے جس نے اپنے ذاتی تصورات اور علوم کے ساتھ ساتھ ضرورت کے مطابق مختلف علوم سے اپنی ضرورت کے مطابق مواد لیے ہیں۔ اس ڈسپلن نے سماجیات، معاشیات، نفسیات اور سیاسی مطالعات کے اصولوں کو اپنی ضرورت کے مطابق مطابقت کی ہے۔ اس لیے علم کی بنیاد کو مستقل جانچنے، پرکھنے اور تجدید کاری میں یہ ڈسپلن پیش پیش ہے۔ اس طرح سوشل ورک، متعلمین اور فیلڈ کے پیشہ ورانوں کے درمیان ایک منفرد رشتہ قائم کرتا ہے جو سوشل ورک تعلیم کی تدریس کے لیے ناگزیر ہے۔

جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ سوشل ورک ایک مددگار پیشہ ہے جو انسانی مسائل سے منسلک ہے اس لیے انسانی مسائل کی تفہیم اور ان کے حل کے لیے تربیت حاصل کرنا اس پیشے کا جزو لاینفک ہے۔ لہذا سوشل ورک کے نصاب میں جہاں درجے میں درس و تدریسی عمل کی اہمیت ہے وہیں عملی طور پر مسائل میں مبتلا افراد کے ساتھ کام کرنا بھی ضروری ہے۔ چنانچہ طلبہ اصول و عمل کے اس امتزاج کی تفہیم کے بعد ہی پیشہ وران کہلانے کے مستحق ہوتے ہیں۔ ذیل کی بحث سے ہم یہ سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ سوشل ورک عمل پر مبنی ایک پیشہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک باقاعدہ اکیڈمک ڈسپلن بھی ہے جو ملک کے تعلیمی نظام میں ایک اہم درجہ رکھتا ہے۔ ہندوستان میں سوشل ورک کے پورے نصابی عمل کی شکل و نوعیت کے متعلق بحث و مباحثے ہوتے رہے ہیں۔ ہندوستانی تعلیمی نظام میں اعلی تعلیم سے متعلق ہر طرح کے اصول وضوابط اور پالیسی نفاذ کے لیے یو جی سی ایک خود مختار تنظیم ہے۔ اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم مختصر ا یونیورسٹی گرانٹس کمیشن (یو جی سی) کی مختلف کمیٹیوں کی سفارشات کے ذریعہ سوشل ورک کی ڈسپلنری شناخت پر ایک نظر ڈالیں گے۔

4.1 1965 کی یو جی سی کمیٹی

اس کمیٹی نے یہ غور کیا کہ سوشل ورک میں لیبر ہی ایک ایسا حصہ ہے جس میں تربیت فراہم کی جاتی ہے اس لیے اس فیلڈ کے دوسرے حصوں پر مرکزی اور صوبائی حکومتوں کی منظوری ضروری ہے خصوصا ایسے عہدوں کے لیے جو ویلفیئر سے متعلق ہیں - تعلیمی نصاب کے حوالے سے کمیٹی نے یہ مشورہ دیا کہ سماجی اور نفسیاتی سائنسوں کے درمیان ایک ربط بنایا جائے جس میں دو بڑے پہلوؤں پر زور دیا گیا؛ انسان و سماج اور انسانی برتاؤ کی حرکیات، جس کو پڑھانے کے لیے ایکاستاد کو مذکورہ کسی ایک شعبہ میں پوسٹ گریجویشن کرنا ضروری ہے۔ کورس کے طریقہ کاروں کے سلسلے میں کمیٹی نے بڑی شدت سے یہ کہا کہ ہندوستان میں سوشل ورک زیادہ تر خارجی ذرائع علم پر بھروسہ کرتا رہا ہے اور جس کے اساتذہ ابھی تک فیلڈ سے متعلق کوئی پختہ تیاری نہیں کر سکے ہیں اسی لیے طلبہ فیلڈ میں تصورات کا اطلاق صحیح طریقے سے نہیں کر پاتے ہیں اور علم و عمل کے مابین ایک خلا ہے۔

اس کمیٹی نے فیلڈ ورک کو سوشل ورک کا ایک لازمی حصہ قرار دیا ہے۔ جس میں تنظیموں کا انتخاب، کام کے خاکے کی تیاری، نگرانی کی تیاری اور کارکردگی کے محتاط تعین قدر پر توجہ دی گئی۔ کمیٹی کے مطابق سماجی علوم کے دیگر مضامین میں بھی فیلڈ ورک کیا جاتا ہے مگر سوشل ورک میں فیلڈ ورک کی ایک الگ اہمیت اور نوعیت ہے جس کا مقصد محض اعداد و شمار اکٹھا کرنا نہیں ہے بلکہ لوگوں کے ساتھ کام کرنے کا اصلی تجربہ اہم ہے۔ اس سلسلے میں

اساتذہ کی فیلڈ نگرانی بہت اہمیت کی حامل ہے جس سے طلبا کو مستقل اپنے نگران کے گراں قدر مشورے اور علمی مواد ملتے رہیں۔ اس ضمن میں کمیٹی نے یہ بھی فیصلہ لیا کہ طلبہ کو فیلڈ ورک میں الگ سے پاس ہونا لازمی ہے۔ طلبہ کا تعین قدر فیلڈ ورک کی منظم کارکردگی اور مفصل رپورٹوں سے کیا جائے گا۔ اس کمیٹی کی سفارشات میں اسٹڈی ٹور کی بھی حوصلہ افزائی کی گئی۔ اس ضمن میں نیشنل کونسل آف سوشل ورک کے قیام کی وکالت کی گئی جس کا مقصد سوشل ورک اداروں میں تربیتی پروگراموں کو کوآرڈینیٹ کرنا ہوگا۔

4.2 1975 یو جی سی ریویو کمیٹی

اس کمیٹی کے قیام کے پیچھے سوشل ورک اداروں میں تربیتی پروگراموں کا تیزی سے قیام تھا۔ یہ دو طریقوں سے رائج ہوا؛ پہلی صورت میں سوشل ورک ایک علیحدہ شعبہ کی حیثیت سے قائم کیا گیا یا پھر سماجیات کے شعبہ کے ساتھ منسلک کیا گیا۔

اس کمیٹی کی اہم سفارشات مندرجہ ذیل ہیں۔

a) بارہویں، گریجویشن، پوسٹ گریجویشن، ایم فل اور پی ایچ ڈی کی سطحوں پر تربیتی پروگراموں کو نافذ کرنا تاکہ روزگار کے مواقع بڑھ سکیں۔

b) شمال بعید اور شمال مشرق علاقوں میں اداروں کا قیام عمل میں لایا جائے۔

c) کمیٹی نے یہ بھی مشورہ دیا کہ سوشل ورک کے شعبہ کو باقاعدہ طور پر منظم اور بااختیار بنایا جائے اور بورڈ آف اسٹڈیز کو مزید اہمیت دی جائے۔

d) کمیونٹی، سوشل ورک تعلیم، تحقیق، جرائم، اطفال وغیرہ کے دائرۂ کار کو مزید وسیع کیا جائے۔ مگر نئے ادارے شروع کرنے کے بجائے پہلے سے موجود اداروں کی بنیادی سہولیات کو مستحکم کیا جائے۔

e) گریجویشن کی سطح پر تربیت کو تقویت دی جائے۔ سوشل ورک ایجوکیشن میں نئے پروگرام شروع کیے جائیں۔ اس کمیٹی نے جامع طریقے سے سوشل ورک ایجوکیشن اور اس کے انتظامی پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے تمام عناصر پر زور دیا اور بہت ہی واضح ہدایت فراہم کیں۔ جیسے اساتذہ، لائبریری اسٹاف، انتظامی اسٹاف، تحقیق، اخراجات کی پالیسی، انجمنوں کا رول اور کردار، آزادانہ ریویو کمیٹی، سوشل ورک نصاب کی تیاری وغیرہ۔

اس کمیٹی نے سوشل ورک تعلیم کو ایک تصوراتی فریم ورک بھی مہیا کیا جس میں تمام طرح کے مرکزی کورسز کے ساتھ ساتھ نیم پیشہ ورانہ کورسز کی نوعیت و ساخت کو تفصیلی انداز میں پیش کیا اور نصاب کے تمام پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا۔

4.3 یو جی سی ماڈل کریکلم 2001- کریکلم ریفریم ایکسرسائز (سی آر ای)

سوشل ورک تعلیم کے نصاب سے متعلق یہ ایک جامع رپورٹ ہے جس میں ڈسپلن پر کافی گہرائی سے بحث کی گئی اور یہ کمیٹی پروفیسر این اے گوکرن کی رہنمائی میں عمل میں آئی جس کا مقصد مندرجہ ذیل تین عناصر پر غور و فکر کرنا تھا:

a) پروفیشن کی اقدار

b) پیشہ ورانہ کاموں کے لیے مہارتوں اور طریق کاروں پر غور و فکر

c) اہم اصولوں اور تصورات پر نظر ڈالنا

اس کمیٹی کی رپورٹ میں چار طرح کے علمی میدانوں پر کافی بحث کی گئی ہے جو ذیل میں دیے جا رہے ہیں:

- کور ڈومین جو فلسفہ، نظریہ، پریکٹس، اقدار، اخلاقیات، اصول اور تصورات پر مبنی ہے۔
- سپورٹیو ڈومین میں ایسی مہارتیں اور علم شامل ہیں جو کور ڈومین میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔
- انٹر ڈسپلنری ڈومین میں دوسرے علوم سے تصورات اور علمی مواد اخذ کرنا جو سماجی مظاہر کو سمجھنے اور مسائل کے حل میں مددگار ثابت ہوں۔
- ایلکٹیو ڈومین کے مواد مقامی، قومی اور بین الاقوامی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے تیار کیے جائیں جن میں انسانی مسائل اور ان کی اہمیت کو سمجھتے ہوئے خصوصی توجہ دی جائے۔

سی آر ای نے سوشل ورک کو بحیثیت پروفیشن تسلیم کیا ہے اور درس و تدریس سے متعلق معلومات افزا بحث فراہم کی ہے۔ طبیعی سہولیات سے لے کر معیاری تعلیم و تربیت کے تمام پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے تاکہ یہ پروفیشن اپنے مقاصد کی تکمیل بخوبی کر سکے۔

خلاصہ

مندرجہ بالا بحث سے ہمیں یہ بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ سوشل ورک باقاعدہ طور پر سب سے پہلے انگلینڈ میں شروع ہوا اور امریکہ میں بھی اسی کے زیر اثر سوشل ورک کی مختلف تنظیموں اور تحریکوں کا ارتقا ہوا۔ ہندوستان میں بھی پیشہ ورانہ سوشل ورک کا بتدریج ارتقا ہوا۔ سوشل ورک کو پیشے کا درجہ دلانے میں معلمین اور سماجی کارکنان نے کافی اہم رول ادا کیا ہے جس کے تحت پسماندہ اور غریبوں اور مخصوص افراد کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے مختلف انجمنوں کا قیام عمل میں آیا۔ باقاعدہ تیاری اور منظم کام کے طریقوں کے ساتھ اس پیشے نے پختگی کے مراحل طے کیے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ موجودہ تعلیمی نظام میں سوشل ورک ایک پیشہ ورانہ کورس اور ایک اہم اکیڈمک ڈسپلن کی حیثیت سے شامل ہے۔ ہندوستان میں آزادی کے بعد سوشل ورک کورسز کے کافی تیزی سے پھیلنے کے شواہد ملتے ہیں۔ موجودہ سماجی و تعلیمی پس منظر میں سوشل ورک نے اپنے نصاب میں وقت اور لوگوں کی ضرورت کے مطابق تبدیلیاں کی ہیں جس کے نتیجے میں آج یہ پیشہ ملک کے معاشی اور تعلیمی نظام میں ایک اہم کردار ادا کر رہا ہے۔

حوالہ جات

1. Bhatt, Sanjai.,&Phukan, Digvijoy. (2016). *Social work resource book*. New Delhi: AlterNotes Press.

2. Brieland, D. (1955). *Social work practice: History and evolution*. Washington, DC: NASW Press.

3. Brill, N. I. (1998). *Working with people: The helping process* (6th Ed.). New York: Longman.

4. Dubois, Brenda. & M. K. Karla. (2002). Social Work: An empowering profession (4th Ed.). Boston: Allyn and Bacon.

5. Dunham, A. (1970). The new community organization. New York: Thomas Y Crowell.

6. Franklin, D. L. (1986). Mary Richmond and Jane Adams: From moral certainty to rational inquiry in social work practice. Social Service Review, 60. 504-523

7. Germain, C. B., &Gitterman, A. (1980). The life model of social work practice. New York: Columbia University Press.

8. Hansan, J.E. (2013). Charity Organization Societies (1877 – 1893). *Social Welfare History Project*. Retrieved from http://socialwelfare.library.vcu.edu/eras/civil-war-reconstruction/charity-organization-societies-1877-1893/

9. Solomon, B.B. (1976). Black empowerment: Social work in oppressed communities. New York: Columbia University Press.

10. Trattner, W. I. (1999). From poor law to welfare state: A history of social welfare in America (6th Ed.). New York: The Free Press.

11. Van Waters, M. (1931). Philosophical trends in modern social work. Chicago: The University of Chicago Press.

پروفیسر حامدی کاشمیری کی افسانہ نگاری

ڈاکٹر مشتاق قادریؔ
ایسوسی ایٹ ایڈیٹر، شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی، دہلی

حامدیؔ کاشمیری کی ادبی شخصیت کی بلندی مسلم ہے وہ ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک ہیں۔ بیک وقت افسانہ نگار، ناول نگار، شاعر اور تنقید نگار کی حیثیت سے ابھر کر ہمارے سامنے آئے ہیں ان کی فکر میں جدّت اور جذبات میں شدّت ہے وہ زندگی کی حقیقتوں کا گہرا شعور رکھتے ہیں تاہم وہ تخیل پرست ہیں۔ ان کے تخیل میں گہرائی اور گیرائی ہے جو دیکھا یا محسوس کیا اسے تخیل کی سحر کاری کے ساتھ لفظ و پیکر میں سموتے گئے حامدی کاشمیری ایک خاموش طبع اور خوش اخلاق انسان ہیں۔ طبیعت میں توازن، نرمی اور ہمدردی ہے ان کی طبیعت کے اس پہلو کے متعلق اردو کے مشہور افسانہ نگار جوگیندر پال لکھتے ہیں:۔

"حامدی صاحب کے چہرے پر ہمیشہ پہاڑی موسم کا
سماں بندھا رہتا ہے ناراضگی میں بھی مسکراتے رہتے ہیں"

حامدیؔ کاشمیری کی افسانہ نگاری کا آغاز لگ بھگ ۱۹۵۱ء میں ہوا۔ جب ان کا افسانہ "ٹھوکر" "ماہنامہ شعائیں" دہلی میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اردو کے مقبول رسالوں میں باقاعدگی سے افسانے لکھتے رہے ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "وادی کے پھول" ۱۹۵۷ء میں منظر عام پر آیا یہ مجموعہ سولہ منتخب کہانیوں پر مشتمل ہے۔ یہ کہانیاں ۱۹۵۰ء سے لے کر ۱۹۵۵ء کے درمیانی عرصہ میں لکھیں گئیں۔ اس زمانے میں حامدی کاشمیری شاعری سے زیادہ افسانہ نگار کی حیثیت سے مشہور تھے۔ ابتداء میں حامدی کاشمیری کی افسانہ نگاری پر دو طرح کے اثرات مرتسم ہوئے۔ ایک تو انہوں نے پریم چند کے ہاتھوں پروان چڑھنے والی حقیقت پسندی جسے ترقی پسند افسانہ نگاروں نے زیادہ باریک بینی سے پیش کیا، سے اثر قبول کیا۔ دوسری جانب انہوں نے ریاست میں تخلیق شدہ افسانوی ادب جس کی پہچان علاقائیت سے ہوتی ہے، سے بھی اثرات قبول کیا۔ مظہر امام لکھتے ہیں:۔

"حامدیؔ کاشمیری کے افسانوں میں سماجی حقیقت
نگاری کا واضح رجحان ملتا ہے۔ انہوں نے اس غریبی،
بیماری، جہالت اور توہم پرستی کے حقیقی نقوش اجاگر کرنے
کی کوشش کی ہے جو اس زمانے میں کشمیر کا مقدر تھے۔"

حامدیؔ کاشمیری نے اپنے افسانوں میں وادی کے خوبصورت اور دلکش نظاروں کی منظر کشی کے ساتھ ساتھ ریاستی عوام کے مسائل یعنی جہالت، بھوک، افلاس اور احساس محرومی کو پیش کیا ہے حامدی اپنے پہلے ہی افسانوں کے مجموعے "وادی کے پھول" میں ایک واضح نقطۂ نظر لے کر سامنے آئے۔ ان کا مقصد ریاستی عوام کے مسائل مثلاً مفلسی، غربت، جہالت اور پسماندگی کو اپنے افسانوں میں پیش کرنا تھا وہ وادی کے حسین اور دلفریب نظاروں، مترنم جھرنوں، برفیلے پہاڑوں، جھیلوں اور دریاؤں کا ہی صرف ذکر نہیں کرتے بلکہ وہ اس حسین وادی میں دبی کچلی عوامی زندگی اور ان کے مسائل کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں محنت کش، کاری گروں، بوجھ ڈھوتے ہوئے مزدوروں، مظلوم کسانوں، فاقہ کش مانجھیوں، غریب کلرکوں، کی زندگی اور ان کے گھریلو مسائل اور مالی مشکلات کی عکاسی ملتی ہے "وادی کے پھول" کے دیباچے میں شکیل الرحمن حامدی کاشمیری کی افسانہ نگاری کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> "حامدی نے کشمیر کی کہانیاں لکھی ہیں۔ یہاں کا ماحول ان کے افسانوں میں ہر جگہ موجود ہے مقامی رنگ (*Local Colour*) نے ان کے افسانوں میں جان ڈال دی ہے جنہوں نے کشمیر دیکھا ہے وہ حامدی کے افسانوں کے کرداروں کو یہاں کے ماحول میں ضرور پہچان لیں گے ان کے کردار جیتے جاگتے اور یہاں کی فضا میں سانس لیتے ہوئے کردار ہیں حامدی ان کرداروں کی مدد سے کشمیر کی زندگی پیش کر دیتے ہیں۔"

حامدیؔ کاشمیری کے افسانوں کے مجموعہ "وادی کے پھول" میں شامل افسانوں کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد حامدیؔ کاشمیری کے فکر و فن کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ یہ افسانے ان کی ابتدائی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔ ان افسانوں میں علاقائی رنگ غالب ہے ہر افسانے کا موضوع وادیٔ کشمیر اور وہاں کے دبے کچلے عوام ہیں۔ جن کے حصے میں سوائے بیماریوں، محرومیوں اور ناکامیوں کے سوا کچھ نہیں، ان افسانوں میں حامدیؔ کاشمیری نے وادیٔ کشمیر کے حسین نظاروں کے پس پردہ انسانی زندگی میں جو تلخی چھپی ہوئی ہے، اس کو فن کارانہ انداز سے بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے اس کے علاوہ انہوں نے امیر جاگیر دارانہ طبقے کے لوگوں کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔ جو اپنی دولت کی بدولت غریب عوام کا استحصال کرتے ہیں اور بے سہارا، یتیم لڑکیوں اور عورتوں کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتے ہیں۔ ان افسانوں میں طبقاتی کش مکش ملتی ہے۔ ایک طرف غریب طبقہ ہے جس کی حالت دن بہ دن خراب ہوتی جارہی ہے اور دوسری جانب امیر طبقہ ہے جو ان کا استحصال کرتا ہے اور ان پر ظلم و ستم ڈھاتا رہا ہے، ان موضوعات کی بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ ترقی پسندی سے متاثر رہے ہیں۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ وہ مارکسی تحریک سے کبھی بالواسطہ یا بلا واسطہ وابستہ نہیں رہے ہیں۔ انہوں نے ابتدا ہی سے ذہنی آزادی کے ساتھ اپنے موضوعات کا انتخاب کیا ہے۔

حامدیؔ کاشمیری کے افسانوں میں دو پہلو خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک تو حسین نظاروں کی منظر کشی اور دوسرا سماج پر طنز، منظر نگاری کے جوہر تو تقریباً ہر افسانے میں کھلتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حامدیؔ کاشمیری کو خوب صورت پھول، خوب صورت جھرنے اور خوبصورت مقامات بلکہ ہر خوب صورت چیز بہت پسند ہے۔ جیسے "وادی کے پھول"، "مانسبل کی لہروں میں"، "بہار آنے تک" اور آنسو اور مسکراہٹ وغیرہ افسانوں میں ان خوبصورت نظاروں اور وادی کے حسن کا بیان ملتا ہے۔

"بہار اور خون"، "کرم دین"، "ٹھوکر"، "زلزلے" اور "دیکھتا ہی رہ گیا" ایسے افسانے ہیں جن میں منظر کشی کرنے کے ساتھ

ساتھ غریب عوام کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ ''بہار اور خون'' میں ایک آرٹسٹ کی ذہنی پریشانیوں اور اس کی بیوی کی بیماری کو موضوع بنایا ہے۔ افسانہ'' کرم دین '' میں رلسیٹ ہاؤس کے غریب چوکیدار کی وفاداری، محنت اور رلیسٹ ہاؤس سے اس کی والہانہ محبت کو پیش کیا ہے۔ '' ٹھوکر '' افسانے میں شمبھو نامی شخص کی بیماری، بھوک اور افلاس پھر اس کی بیوی پر سیٹھ شیام لال کے ظلم و ستم کو موضوع بنایا ہے۔ ایک محنت کش دستکار سخت اور کھردرے پتھروں کو اپنی محنت اور خونِ جگر سے رنگ رُوپ بخشتا ہے۔ اس کے بدلے میں اسے پیٹ بھر روٹی نہیں ملتی ''

''اگلے اتوار کی ''، '' اندھیروں میں ''،'' آنسو اور شعلے ''، ''مانسبل کی لہروں میں ''، '' آنسو اور مسکراہٹ ''، ''دیکھتا ہی رہ گیا '' اور ''بہار آنے تک ''ایسے افسانے ہیں جن میں کشمیر کے مانجھیوں ،کسانوں، مزدوروں، دست کاروں اور کلرکوں کی مصیبت زدہ زندگی کو پیش کیا ہے۔ ان افسانوں میں ان کی ذہنی الجھنوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کشمیر میں سردیوں کے موسم سے بچنے کے لیے خاطر خواہ انتظام نہ ہونے کے باعث تپِ دق کی بیماری عام تھی۔ اس بیماری کا ذکر ان کے اکثر افسانوں میں ملتا ہے۔ یہ افسانے دورِ غلامی کے دنوں کے ماحول کو پیش کرتے ہیں۔

مختصر یہ کہ حامدی کاشمیری کے افسانوں میں کشمیر کے حسین مقامات، نشاط، شالیمار، چشمہ شاہی، چار چنار، جھیل ڈل، مانسبل جھیل اور دریائے جہلم کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ کشمیری عوام کی تنگ دستی، افلاس، بھوک، بیکاری، بیماری، غربت، محرومیوں اور توہم پرستی کا اظہار ملتا ہے۔ حامدی کاشمیری اہل کشمیر کی زندگی کا قریب سے مطالعہ کر چکے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ملکی سطح پر آزادی کے باوجود عام لوگ مفلسی کے شکار تھے۔ وہ لوگوں کے دکھ کو شدت سے محسوس کرتے ہیں ان کی چشمِ مشاہدہ کھلی رہتی ہے۔ وہ عام لوگوں کی زندگی میں دل چسپی رکھتے ہیں۔

جہاں تک فنِ افسانہ نگاری کا تعلق ہے حامدی کاشمیری اس فن کے اسرار رموز سے واقف ہیں۔ ان کے فنی شعور میں گہرائی ہے یہ ضرور ہے کہ یہ افسانے ان کی طالب علمی کے زمانے کی پیداوار ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب حامدی کاشمیری ذہنی ارتقاء کی جانب گامزن ہیں ۔ ان افسانوں میں کہیں کہیں جذباتیت بھی در آتی ہے جو فنی نقص ہے اور جسے ان کے عنفوان شباب کی جذباتیت سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔

جہاں تک اس مجموعے کے افسانوں میں پلاٹ نگاری کا تعلق ہے، حامدی کاشمیری نے پلاٹ خوبصورتی سے گھڑے ہیں، اس کی بہترین مثال ہمیں ان کے افسانے '' اگلے اتوار کو '' میں ملتی ہے۔ اس میں واقعات، حسن ترتیب سے پیش کیے گئے ہیں ۔ اور افسانہ نقطۂ نظر عروض کو چھوتا ہے، اس کے علاوہ افسانہ '' کرم دین''، '' زلزلے''، '' بہار اور خون''، '' مانسبل کی لہروں میں''، اور '' آنسو اور مسکراہٹ'' میں بھی پلاٹ کو فن کاری سے ترتیب دیا گیا ہے۔ تقریباً ہر افسانے میں واقعات کو فن کارانہ انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

کردار نگار میں بھی انھوں نے اپنے تخیل کے جوہر دکھائے ہیں ، ہر کردار کو حقیقت سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں کے لیے کردار عموماً سماج کے نچلے طبقے سے لیے ہیں ۔ ان کے افسانوں میں ''کرم دین''، ''چاچا شعبان''، ''سمجھو''، ''اڑٹسٹ''، '' شیامو''، ''شوکت'' صالحہ اور زونی کے کردار نچلے طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ اور اپنی خصوصیات مثلاً مکالمہ نظریۂ حیات، جذباتی کیفیت اور انسانی رشتوں کی بنا پر انفرادیت کے حامل ہیں۔

اس کے بعد جہاں تک زبان وبیان کا تعلق ہے ان افسانوں میں سادہ زبان استعمال کی گئی ہے۔ کہیں کہیں شاعرانہ نزاکت بھی ملتی ہے۔ لب ولہجہ میں نرمی اور گھلاوٹ ہے۔ سیدھے سادے معصوم کرداروں کی زندگی کو سادہ آسان مگر شاعرانہ زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ ان افسانوں کی زبان میں مقامی لب ولہجہ کا اثر بھی نمایاں نظر آتا ہے۔ افسانے پڑھ کر حامدی کاشمیری کے شاعرانہ احساس کی نزاکت نرمی اور جمالیاتی کیفیت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک شاعر نے یہ افسانے لکھے ہیں۔

حامدیؔ کاشمیری کے افسانوی مجموعے "وادی کے پھول" کے دو سال بعد ۱۹۵۹ء میں ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ" سراب" منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے میں دس کہانیاں موجود ہیں۔ان کہانیوں میں بھی پہلے مجموعے کی کہانیوں کی طرح علاقائی رنگ جھلکتا ہوا نظر آتا ہے۔ تاہم ان کے موضوعات کا دائرہ وسیع تر ہے اور یہ پوری زندگی کا احاطہ کرتے ہیں۔

" سراب" کی کہانیوں کے موضوعات وادیٔ کشمیر کے پس منظر میں کشمیری عوام کی زندگی ہے، منظر کشی کے ساتھ ساتھ کشمیری عوام کی پریشانیوں ، مصیبتوں ، بیماریوں ، دکھوں ، ان کے جذبۂ محبت، سادگی کم آمیزی اور توہم پرستی کو حامدی کاشمیریؔ نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔

" نیا سفر" اور" بند کھڑکی" افسانوں میں غفار جو اور ڈالی کے کردار ابھرتے ہیں ۔ غفار جو ایک بہترین کاریگر ہے اور ایک کارخانے کا مالک بھی ہے۔ کئی شاگرد اس کے کارخانے میں کام کرتے ہیں ۔ کارخانے سے بنی ہوئی چیزیں خریدنے کے لیے دور دور سے لوگ آتے ہیں اور غفار جو کی شہرت کا چرچا دور دور تک پھیل جاتا ہے۔ مگر وہ ایک مصیبت میں مبتلا ہو جاتا ہے، وہ یہ کہ اس کا ممتاز زشاگرد غلام احمد اس کی بیوی سے محبت کرتا ہے اور وہ ان دونوں کو رنگے ہاتھوں پکڑ بھی لیتا ہے دونوں کو ایک بڑے پتھر سے مارنے کا ارادہ کرتا ہے، لیکن غلام احمد کی محبت اور اس کو ایسا کرنے سے دور رکھتا ہے۔ دونوں کو معاف کر دیتا ہے۔ بیوی کو مار پیٹ کرتا ہے۔ مگر وہ اپنی حرکتوں سے باز نہیں آتی اور غلام احمد کی ہوس کا نشانہ بنتی رہتی ہے۔ غفار جو ان تمام حالات سے آگاہ ہوتا ہے۔ دکھ کی آگ میں جلتا رہتا ہے۔ لیکن آخر میں اس کا احساس خودی جاگ اٹھتا ہے اور وہ عزیز ترین شاگرد کو کارخانے سے باہر نکال کر رہتا ہے۔

> حامدیؔ کاشمیری نے اپنے افسانوں میں وادی کے خوبصورت اور دلکش نظاروں کی منظر کشی کے ساتھ ساتھ ریاستی عوام کے مسائل یعنی جہالت، بھوک، افلاس اور احساس محرومی کو پیش کیا ہے حامدی اپنے پہلے ہی افسانوں کے مجموعے "وادی کے پھول" میں ایک واضح نقطۂ نظر لے کر سامنے آئے۔ان کا مقصد ریاستی عوام کے مسائل مثلاً مفلسی، غربت، جہالت اور پسماندگی کو اپنے افسانوں میں پیش کرنا تھا وہ وادی کے حسین اور دلفریب نظاروں ، مترنم جھرنوں ، برفیلے پہاڑوں ، جھیلوں اور دریاؤں کا ہی صرف ذکر نہیں کرتے بلکہ وہ اس حسین وادی میں دبی کچلی عوامی زندگی اور ان کے مسائل کو پیش کرتے ہیں۔ان کے افسانوں میں محنت کش، کاری گروں ، بوجھ ڈھوتے ہوئے مزدوروں ، مظلوم کسانوں ، فاقہ کش مانجھیوں ، غریب کلرکوں ، کی زندگی اور ان کے گھریلو مسائل اور مالی مشکلات کی عکاسی ملتی ہے

ڈالی افسانہ "بند کھڑکی" کا ایک دل آویز کردار ہے۔ اس کے بچپن کا دوست فضل ہے۔ ان دونوں کے درمیان محبت اس قدر ہوتی ہے کہ وہ ایک دوسرے سے ایک لمحہ بھی الگ نہیں ہوتے۔ خان صاحب کے باغ سے سیب چراتے اور دن بھر عیش وخوشی سے رہتے۔ایک دن ڈالی اور فضل دونوں خان صاحب کے باغ سے سیب

چرانے کے لیے گئے تو ڈالی سیب کے پیڑ پر ہی تھی تو اتنے میں مالک آگیا۔ فضل تو بھاگنے میں کامیاب ہو گیا، لیکن ڈالی پیڑ کی شاخوں سے گر کر ٹانگ توڑ بیٹھتی ہے۔ اور بقیہ عمر معذور ہو کر کمرے میں گزارتی ہے۔

" آگ اور دھواں "، " آخری سہارا "، "شہناز "، " رنگ اور روشنی "، "سراب " اور "جلتا صحرا " افسانوں میں مرد اور عورتوں کے درمیان جذبۂ محبت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ان افسانوں میں منظر کشی کے نمونے بھی ہیں، ان افسانوں میں انسانی نفسیات کے خوب صورت مرقعے ملتے ہیں۔ یہ ذہنی اور جذباتی الجھنوں کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔

حامدیؔ کاشمیری نے افسانہ " سائے " میں ایک لڑکی نبلہ کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ یہ نبلہ نامی لڑکی اپنی خوب صورتی کی بنا پر مشہور ہے۔ اپنی دوسری دو بہنوں کے ساتھ اپنے چچا صمد گولہ کی نگرانی میں زندگی بسر کرتی ہیں۔ ان کے والدین ایمانداری اور اصول کی ایک مثال تھے، ان کی وفات کے بعد بدلتے ہوئے حالات نے ان کو بھی بدلنے پر مجبور کیا۔ وہ حالات کی شکار ہو کر اس قدر جاتی ہے کہ ہر ایک اس سے محبت کرتا ہے اور اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے۔ کیوں کہ وہ اپنی خوبصورتی پہ ناز کرتی تھی۔ اس طرح وہ اپنی پوری عمر برباد کرنے کے سلسلے میں محور ہتی ہے۔ جب کہ اس کا خاوند ایک کارخانے میں مزدوری کر کے اپنے گھر کے اخراجات پورے کراتا ہے۔ افسانے میں عورت کی غلط کاری کا تاثر ابھرتا ہے۔ لیکن اس کی ذمہ داری سماج پر عائد ہوتی ہے۔

افسانہ " لمحوں کا سفر " ایک با اصول " غیرت مند اور باہمت انسان کی زندگی کے نقوش ابھرتے ہیں۔ سکرٹیریٹ کا معمولی سا ملازم ہونے کے باوجود وہ اپنی زندگی غیرت اور اصول کے ساتھ بسر کرتا ہے۔ بیوی کی وفات کے بعد بھی اپنے اصول کو قائم رکھنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ گھر میں صرف دو بچیوں کے سوا اور کوئی دوسرا آدمی نہیں ہوتا۔ بیوی کی موت کے بعد ان بچیوں کی دیکھ بھال اچھے انداز میں انجام دیتا۔ کہیں بھی ان کو اکیلے نہیں جانے دیتا اور نہ ہی غیر انسان کو گھر میں دیکھنا چاہتا ہے۔ محلے والوں کی حرکتوں پر تنقید کرتا ہے۔ اور پریشان ہوتا ہے۔ وہ لوگوں کو درست کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر اس کے بس کی بات نہیں ہوتی اپنی دونوں بچیوں نیلی اور شیلا کی زندگی کو بہتر بنانے کے لیے اچھے اچھے رشتے تلاش کرتا رہتا ہے اور آخری دم تک یہی تڑپ رہتی ہے۔ کہ بچیوں کی زندگی بہتر ہو جائے۔ لیکن اس کی لڑکیاں اپنے شوہر ڈھونڈنے میں ناکام رہتی ہیں۔ اور افسانے کا کردار بے بسی کا مجسمہ بن جاتا ہے۔

افسانوی مجموعہ " سراب " کے افسانوں کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد حامدی کاشمیری فن کے لحاظ سے ایک پختہ کار افسانہ نگار نظر آتے ہیں۔ افسانوں میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جو ایک اچھے اور منجھے ہوئے افسانہ نگار میں ہوتیں ہیں۔ وہ کردار، واقعہ قصہ پن اور پس منظر بڑی مہارت کے ساتھ افسانوں میں پیش کرتے ہیں یہ افسانے ان کے اس دور کی پیداوار ہیں، جب ان کا ذہن ارتقائی منزلیں طے کر رہا تھا، انہوں نے پلاٹ کی تشکیل میں ایک خاص معیار قائم کیا ہے۔ پلاٹ نگاری کے سلسلے میں حامدیؔ کاشمیری کا ذہن دوسرے بڑے افسانہ نگاروں جیسے پریم چند، راجندر سنگھ بیدیؔ اور کرشن چندر کی طرح کام کرتا ہے۔ واقعات کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ افسانہ پڑھتے وقت قاری کو اپنی طرف راغب کرتے ہیں۔ اس ضمن میں لمحوں کا سفر، سائے، نیا سفر، آخری سہارا، شہناز اور سراب وغیرہ کو پیش کر سکتے ہیں۔ کردار نگاری میں بھی ان کا فنی شعور اپنے عروج پر ہے۔ وہ کردار کی خارجی اور داخلی خصوصیات کو اجاگر کرتے ہیں۔ ان افسانوں کی خوبی یہ ہے کہ ایک تخلیقی دنیا کو

پیش کرتے ہیں اور فرضی واقعات کی مدد سے ایک ایسی صورتِ حال ابھارتے ہیں کہ ان کی تصویر حقیقی نظر آتی ہے۔

یہ افسانے زبان وبیان کے لحاظ سے بھی جاذب توجہ ہیں، ان میں سادگی بھی ملتی ہے اور شاعرانہ زبان کا استعمال بھی کیا ہے۔ افسانوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ بنیادی طور پر ایک شاعر ہیں اور افسانے کو بھی شعری نمونے میں بدل دیتے ہیں۔

"برف میں آگ" حامدیؔ کاشمیری کے افسانوں کا تیسرا اور آخری مجموعہ ہے۔ ۱۹۶۱ء میں ادارۂ ادبیات اردو حیدرآباد کے زیر اہتمام منظر عام پر آیا۔ یہ مجموعہ ان کی افسانہ نگاری کے سفر کی ایک نئی منزل کا اشاریہ ہے، اس افسانوی مجموعے کی کہانیاں ان کے خیالات ومشاہدات میں نئی وسعت کا پتہ دیتی ہیں۔ ان کے اسلوب وآہنگ کو ابھارتی ہیں۔ اس مجموعے کے افسانے کشمیر زندگی کے خدو خال کو بھی ابھارتے ہیں۔ مگر ساتھ ہی ملکی سطح پر قدیم وجدید کے امتزاج سے جو نئی زندگی اور ان کے مسائل وحالات پیدا ہورہے تھے ان کی وسیع تر تناظر میں تصویر کشی کی گئی ہے "برف میں آگ" شامل افسانوں میں بھی وہ انسانی نفسیات کی باریکیوں اور الجھنوں سے واسطہ رکھتے ہیں۔ وہ انسان کے باطن کی گہرائیوں میں اترتے ہیں۔ ان کا مستقل موضوع وہ انسان ہے جو جدید سائنسی اور مادّی ترقی کی دوڑ میں اپنے وجود اور بقا کی فکر میں لگا ہوا ہے اور بدلتے حالات سے مقابلہ کرنے کی جد و جہد میں داخلی کرب سے گزرتا ہے۔ ان افسانوں میں جدید صورت کا تصور بھی ابھرتا ہے، وہ عورت جو عہد قدیم کی عورت سے مختلف ہے۔ یہ دبی کچلی عورت نہیں جو مردوں کے معاشرے میں کچن کے دھوئیں میں اپنی زندگی تمام کرتی تھی۔ یہ نئی عورت ہے جو تعلیم کے زیور سے آراستہ ہے جو مردوں کے دوش بدوش دفتروں میں کام کرتی ہے۔ اپنی قابلیت اور ذہنیت کا سکہ جماتی ہے۔ لیکن جس کا المیہ یہ ہے کہ وہ مردوں کے معاشرے میں جی رہی ہے۔ آزادی کو حاصل کرنے کے باوجود جو پا یہ لال ہے، جن تضادات کے بنا پر اپنے وجود کا اثبات نہیں کر پاتی جو مکمل ہونے کی جد وجہد میں اس کے خواب بکھر جاتے ہیں۔ اس کی آرزوئیں پامال ہو جاتی ہیں۔ اس کے جذبات لبِ اظہار تک نہیں پہنچ سکتے۔ لیکن وہ عمر رسیدہ اور بیمار باپ اور چھوٹی چھوٹی بہنوں کے کنبے کی کفالت کرنے پر مجبور ہے۔ کہیں وہ ایک کے بعد ایک مرد کی باتوں میں آکر اپنا اعتماد کھو بیٹھتی ہے کہیں وہ مردوں کی خوشامد اور چاپلوسی سے جینے سے بیزار ہوتی ہے۔ کہیں مردوں سے عدم مطابقت کی شکار ہو کر المیہ کردار بن جاتی ہے۔ اور کہیں اس کی انا کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ اور اس کا وجود پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ حامدیؔ کاشمیری کی افسانہ نگاری کے آخری دور میں زندگی کی رنگا رنگی، کرداروں کی فتح انسانی زندگی سے وابستگی، معاصر عہد کی بحرانی حالت، سماجی اور تہذیبی انتشار اور نفسیاتی مسائل کی فراوانی ملتی ہے۔

"برف میں آگ" افسانوں کی بنا پر افسانہ نگار نے فن کی بلندیوں کو چھو لیا ہے۔ اشاروں اشاروں میں کرداروں کی عکاسی کی گئی ہے۔ داخلی زندگی کی پریشانیوں کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں ترشے ترشائے جملے ایک عنصر پیدا کر دیتے ہیں جس سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ غیر ضروری تفصیلات سے احتراز برتا گیا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں پورے منظر کو پیش کیا گیا ہے۔ واقعات کی عکاسی ہر ایک افسانے میں کی گئی ہے۔ حامدیؔ کاشمیری نے ذکر کردہ مجموعے کے افسانوں کو ہیرے کی طرح تراشا ہے۔ ہر ایک افسانہ ایک تخلیقی فضا کو ابھارتا ہے اور ہر ایک افسانہ واقعات پر مبنی ہے۔ بیانیہ انداز بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ ہر افسانے میں وحدت اور تاثر سے کام لیا گیا ہے۔

☆☆☆

محی الدین نواب

ایک بے مثال ادیب، ایک عظیم ناول نگار

ڈاکٹر وسیم المحمدی
استاد ادب، جامعہ محمد یہ منصورہ ، مالیگاؤں

دنیا کے عظیم و بے مثال ناول نگار اور اردو زبان کے بے تاج بادشاہ محی الدین نواب کا انتقال 6/ فروری 2016م بروز سنیچر کو کراچی میں ہوا۔ وہ 1930م میں غیر منقسم ہندوستان کے صوبے بنگال کے شہر کھڑک پور میں پیدا ہوئے، اور جب پاکستان بنا تو انھوں نے اس وقت کے مشرقی پاکستان اور موجودہ بنگلہ دیش کی طرف ہجرت کی، پھر جب بنگلہ دیش پاکستان سے الگ ہوا تو وہ بنگلہ دیش سے پاکستان ہجرت کر گئے، اور کراچی کو اپنا مستقل ٹھکانہ بنایا، اور پھر وہیں کے ہو کر رہ گئے۔

محی الدین نواب نے دو ہجرتیں کی تھیں ، اور ان دونوں ہجرتوں نے ان کے ذہن ودل پر بڑے گہرے اثرات چھوڑے، جن کا اثر نہ صرف ان کے ناولوں میں جابجا موجود ہے، بلکہ کئی بار اپنے بارے میں لکھتے ہوئے بہت ہی مؤثر اور جذباتی انداز میں انھوں نے اس کا ذکر بھی کیا ہے۔

محی الدین نواب اگر چہ بنگال میں پیدا ہوئے مگر گھر میں اردو بول چال کی وجہ سے انھیں اردو سے نہ صرف لگاؤ رہا بلکہ وہ اس زبان کے پائے کے ادیب اور عظیم ناول نگار بن کر ابھرے۔ ویسے تو محی الدین نواب ایک بہترین مضمون نگار، افسانہ نویس، اور شاعر بھی تھے، مگر بنیادی طور پر وہ ایک ناول نگار بن کر آسمان ادب پر طلوع ہوئے، اور پھر چھا گئے۔

جن باذوق حضرات کو محی الدین نواب کے ناولوں سے شغف ہے، یا انھیں پڑھنے کا اتفاق ہوا ہے، وہ بخوبی جانتے ہوں گے کہ محی الدین نواب کوئی عام ناول نگار نہیں تھے، بلکہ ناول نگاری کی دنیا میں ایک منفرد حیثیت اور عالی شان مقام رکھتے تھے، اور ایسا لکھتے تھے کہ قاری مسحور ہو کر رہ جائے، اس کا انھیں خود بھی بخوبی احساس تھا، یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے مشہور اور شہرہ آفاق ناول "دیوتا " کے بارے میں دعوی کیا تھا کہ اگر کوئی شخص اس کے کسی جلد کے سو

صفحات پڑھ لے تو اسے ختم کیے بغیر نہیں رہے گا، اور کئی باذوق قارئین نے تصدیق بھی کی کہ ان کا یہ دعوی بالکل صحیح تھا۔

محی الدین نواب کے ناولوں پر نگاہ ڈالنے سے ان کی کئی ایسی خصوصیات سامنے آتی ہیں جو قاری کو مسحور کرتی اور اس کو اپنا گرویدہ بناتی ہیں، اور جسے ایک بار ان سے تعلق ہو جائے پھر وہ بمشکل ہی ان سے پیچھا چھڑا پاتا ہے۔

محی الدین نواب اپنی کہانیوں کی زمین اپنے ارد ارد گرد کے ماحول اور انسانی اعمال نیز پیچیدہ بشری نفسیات سے تیار کرتے تھے، بلکہ انھوں نے اپنے کئی ناولوں کی بنیاد حقیقی واقعات پر رکھی ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کے ناول حقیقت کی عکاس، اور واقعیت سے بالکل قریب تر ہیں۔

محی الدین نواب نے چھوٹی بڑی اور متوسط ہر حجم کے ناولیں لکھیں ہیں، مختصر اتنے کہ بیس سے تیس صفحات میں ختم ہو جائیں، اور طویل اتنے کہ ہزاروں صفحات پر محیط ہوں، مگر واقعیت اور حقیقت کی عکاسی ہر جگہ موجود ہے، اور اسی حقیقت پسندی نے نواب صاحب کو مجبور کیا کہ وہ کہانیوں کا پلاٹ تیار کرتے وقت قاری کے منشا سے زیادہ واقعیت کی رعایت کرتے ہیں، اور ان کی کہانیوں کا آغاز وانجام عین واقعیت کے مطابق ہوتا ہے چاہے وہ قاری کے مزاج ورغبت سے میل کھائے یا نہ کھائے، بلکہ بسا اوقات نتیجہ قاری کی خواہش کے بالکل الٹا نکلتا ہے، اور کہانی کا انجام قاری کی چاہت کے برعکس ہوتا ہے، جس کی وجہ سے بعض سادہ لوح قارئین کا مزاج مکدر ہو جاتا ہے، مگر یہ نواب صاحب کی بہت بڑی خصوصیت ہے کہ ان کے یہاں واقعیت و حقیقت پسندی ہی اہم اور محوری نقطہ ہے، چاہے وہ قاری کی خواہش سے موافقت کرے یا اس کے برعکس ہو۔ اور نواب صاحب کے کئی ایسے ناول ہیں جن کا خاتمہ بالکل قاری کی خواہش کے برعکس ہوا ہے، مگر وہ واقعیت کی سچی تعبیر ہیں۔

محی الدین نواب کے ناولوں میں یکسانیت کے بجائے تنوع ہے، چنانچہ ان کے یہاں کہانیاں ایک دوسرے سے مختلف اور الگ ہوتی ہے۔ اور اگرچہ ان کا خمیر ایک ہی مٹی سے تیار کیا گیا ہو مگر حوادث وو قائع اور آغاز وانجام کا اختلاف انھیں ایک دوسرے سے مختلف کر دیتا ہے۔ البتہ ان کی کہانیاں چاہے طویل ہوں یا مختصر انتہائی دلچسپ اور بہت زبردست ہوتی ہیں، عموما دیکھنے میں آتا ہے کہ کہانی طویل ہوتی جائے تو اپنا تاثر کھونے لگتی ہے، اور اس میں پہلے جیسی دلچسپی نہیں رہتی، مگر نواب صاحب کا معاملہ ذرا مختلف ہے، ان کی لکھی ہوئی کہانیاں جس قدر طوالت اختیار کرتی ہیں، اسی قدر دلچسپ ہوتی چلی جاتی ہیں۔ اور اس کی بنیادی وجہ بقول محی الدین نواب یہ ہے کہ وہ کچھ لکھنے سے پہلے بار بار سوچتے ہیں کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو اپنی تحریر کے ذریعے کیا دے سکتے ہیں؟ کس طرح انھیں متاثر کر سکتے ہیں؟ کس طرح ان کے دلوں میں اتر سکتے ہیں اور ذہنوں میں نقش ہو سکتے ہیں؟

نواب صاحب کرداروں میں اس طرح ڈوب کر سوچتے ہیں کہ لکھتے لکھتے خود کردار بن کر اپنی کہانیوں میں چلنے پھرنے اور دوڑنے لگتے ہیں، اگر کردار ہنستا ہے تو وہ ہنستے ہیں، اور اگر کردار روتا ہے تو وہ روتے ہیں، وہ غمگین ہوتا ہے تو وہ غمگین ہوتے ہیں اور وہ خوش ہوتا ہے تو وہ خوش ہوتے ہیں۔ اور بقول ان کے ہی ان کے پڑھنے والے بھی کچھ کم نہیں ہیں، وہ بھی ڈوب کر پڑھتے اور ان کی تحریر میں موجود اشاروں اور کنایوں کو خوب سمجھتے ہیں، وہ لفظوں کے موتی چنتے ہیں، تو قارئین موتیوں کی مالا پروتے ہیں، ان کی تحریر میں چھپے ہوئے معنی ومفہوم کو خوب سمجھتے ہیں، اور قلم کے اس مزدور کا پسینہ

خشک ہونے سے پہلے داد و تحسین کی صورت میں معاوضہ ادا کر دیتے ہیں۔

محی الدین نواب نے سیاسی سماجی تاریخی تمام موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، اور خوب لکھا ہے، معاشرتی موضوعات پر تو اس خوبی اور دقت سے لکھا ہے کہ انھیں جراحِ معاشرہ کا لقب ملا، مختلف قسم کے معاشرتی مسائل کو اجاگر کرنا، قاری کی توجہ کو ان کی طرف مبذول کرانا، اور کمزور وناتواں طبقوں پر ہو رہے ظلم وبربریت کے خلاف بہت خوبصورت انداز میں آواز بلند کرنا یہ نواب صاحب کی بہت بڑی خصوصیت ہے۔

یوں تو اجتماعی مسائل اور زندگی کے پیچیدہ امور واحوال پر لکھنے میں نواب صاحب بے مثال ہیں، مگر عشق ومحبت پر جس دقت اور خوبصورتی سے لکھتے ہوئے انھوں نے اس باب میں پیچیدہ انسانی نفسیات کو اجاگر کیا ہے اسے الفاظ میں نہیں بیان کیا جا سکتا، صرف پڑھ کر محسوس کیا جا سکتا ہے!

البتہ ان کی کہانیوں میں تعمیراتی پہلو غالب ہوتا ہے، اور نواب صاحب براہ راست یا بالراست ہر کہانی سے کوئی نہ کوئی مثبت پیغام قاری کے لیے چھوڑ جاتے ہیں، اور بسا اوقات ان کی کہانیاں ایک ہی وقت میں درس وعبرت کا متعدد سامان لیے ہوتی ہیں۔

نواب صاحب کے ناولوں کی جو گوناگوں اور متعدد خصوصیات ہیں ان میں ان کے ناولوں کے پر کشش اور بامعنی عناوین بھی ہیں، یہ عناوین نہ صرف موضوع سے پوری طرح مطابقت رکھتے ہیں بلکہ باذوق قاری کو اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔ دیوتا، آبروئے دوستاں، وقت کے فاصلے، شناخت، اونچی اڑان، جرم وفا، ادھورا ادھوری، اندھیر نگری، سرپرست، پتھر، حیانامہ، جونک، بدی الجمع، قید حیات، مقدر، وغیرہ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

ساتھ ہی ساتھ وہ اپنے ناول یا کہانی کا بہت ہی جامع اور ادیبانہ انداز میں تعارف بھی پیش کرتے ہیں جو اس کہانی کا خلاصہ ہوتا ہے، اور اس قدر ٹھوس اور پختہ ہوتا ہے کہ باذوق قاری وہیں سے اپنی کہانی کی شروعات کرتا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ ان کا یہ تعارف ان تمام ادبی خصائص سے بدرجہ اتم متصف ہوتا ہے جو ان کے ناولوں اور کہانیوں میں پائے جاتے ہیں۔ اپنے مشہور ناول "وقت کے فاصلے" کا تعارف کراتے ہوئے کہتے ہیں " :اس نازک جام بلور کی کہانی جسے محبت کا آتش سیال سونپ دیا گیا تھا"، پھر آگے مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں " :یہ آسمان ذات محبت سے چھلکتے ان لمحوں کا احوال ہے جب منہ بند معصوم کلیوں کے بطن میں لافانی خوشبو جنم لیتی ہے"۔ ایک دوسرا ناول "قید حیات "کا تعارف کچھ یوں کراتے ہیں " :لہلہاتے کھیتوں میں سرسراتی، تلخ اور عبرت ساماں حقیقتوں کا فسانہ، ان فصلوں کی پامالی کا احوال جنھیں بعض اوقات پکنا بھی نصیب نہیں ہوتا"۔ اپنے ناول "گرفت "کا تعارف کراتے ہوئے کہتے ہیں " :بات لہو کی ہو یا حنا کی تصور رنگوں سے شرابور ہو جاتا ہے، زندگی کے انہی دو عناصر سے آراستہ پل پل رنگ بدلتی یہ رنگا رنگ روداد طبقاتی تفاوت کی ہے اور سیاسی عداوت کی بھی"۔

نواب صاحب کے ناولوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ کہانی کے دوران بہت سارے مصطلحات کی تعریف بھی کرتے ہیں، کہیں محبت کی تعریف، کہیں عبادت کی، تو کہیں عشق کی تعریف، تو کہیں بغض وعداوت کی، ان کے ناولوں میں یہ چیز جابجا نظر آتی ہے، یہ تعریفات بڑی ہی جاندار اور حقائق کے قریب ہوتی ہیں، ہو سکتا ہے ان میں سے بعض تعریفیں علمی پیمانے پر بالکل کھری نہ اتریں، مگر جس سیاق میں جو تعریف وہ کرتے ہیں وہ نہایت معیاری اور لائق تحسین نیز دقیق وقابل مطالعہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ اپنے ایک ناول میں

عبادت کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے ہیں " :عبادت بہت وسیع بہت بڑا مفہوم رکھتی ہے، انسانوں سے محبت کرنا عبادت ہے، جانوروں پر رحم کرنا عبادت ہے، کسی کی زیادتی پر خطا پر بدلہ لینے کی طاقت رکھنے کے باوجود درگزر کرنا عبادت ہے، باطل کے ہجوم میں آواز حق بلند کرنا عبادت ہے، حق کے لیے سر کٹا دینا عبادت ہے، کسی کو خوشی دینے کے لیے مسکرا دینا عبادت ہے"۔

اسی طرح ایک ناول کے تعارفی کلمات میں محبت کی تعریف اور اس کی شرح کرتے ہوئے فرماتے ہیں" : محبت ایک کیفیت کا نام ہے، جو اپنی صفات میں پانی کی طرح ہے، جیسے پانی جس برتن میں ہو اسی کا رنگ اختیار کرتا ہے، ویسے ہی محبت جس دل میں ہو اسی کا رنگ اپنا لیتی ہے، اسی لیے زیادہ تر وہ محبت نہیں رہتی کوئی پست جذبہ بن جاتی ہے کیونکہ آج کل دل کو سنوارنے کی فرصت کسے میسر ہے"۔

کہانیوں کے مختلف اقسام کا تعارف کراتے ہوئے کہتے ہیں

" : کہانیوں کا بھی انسانوں جیسا مزاج ہوتا ہے، کوئی کہانی تند و تیز ہوتی ہے، بھڑکتی آگ جیسی، کوئی کہانی دھیمے سروں میں بہنے والی ہوتی ہے، کوئی دھیرے دھیرے سلگنے والی۔ لکھنے والے کی کامیابی یہ ہے کہ وہ کہانی کو اس کی ضرورت کے مطابق ٹیمپو اور ٹریٹ منٹ فراہم کرے، اس صورت میں کہانی ایک تاثر چھوڑے گی اور تادیر یاد رہے گی، اس میں فرق ہوگا تو کہانی نقش بر آب ثابت ہوگی اور کوئی دیرپا تاثر نہیں چھوڑے گی"۔

محی الدین نواب کا اسلوب نہایت آسان اور سلیس ہے، اور ان کی زبان بہت ہی معیاری اور بلند ہے، لکھتے کیا ہیں الفاظ سے کھیلتے ہیں، البتہ ان کا اسلوب ادیبانہ ہے، مگر ثقل اور تعقید سے عاری، اور سہل ممتنع کا بہترین نمونہ، اور الفاظ کے اختیار کرنے میں اس قدر دقت برتتے ہیں کہ بسا اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ لفظ اسی جگہ کے لیے وضع کیا گیا ہے۔

نواب صاحب کے مضامین متنوع ہیں، اور جیسا کہ گزرا انھوں نے ہر طرح کے موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، اور انسانی زندگی کا شاید ہی کوئی ایسا اہم پہلو ہو جس پر انھوں نے نہ لکھا ہو، مگر ایک چیز سب میں قدر مشترک ہے، اور وہ ہے ان کا صدق عاطفہ اور سچا شعور جس میں ان کی کہانیاں بالکل ڈوبی ہوتی ہیں، اور وہ کردار کے ساتھ ایسا گھل مل جاتے ہیں کہ محسوس ہوتا ہے وہ بذات خود کہانی کا حصہ ہوں، اور یہی سبب ہے کہ پڑھنے والوں پر ان کی کہانیوں کا اثر بہت شدید ہوتا ہے، اور قاری اس طرح ان میں ڈوب جاتا ہے کہ خود کو ان کا حصہ سمجھنے لگتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی تمام کہانیاں ایسی نہیں ہیں، مگر اکثر و بیشتر ایسی ہی ہیں، اور بعض تو اس باب میں بہت ہی بلند معیار اور اونچا مرتبہ رکھتی ہیں۔

خیال ادب کا بہت ہی اہم رکن ہوتا ہے اور جس کا خیال جتنا ہی وسیع اور آفاقی ہوتا ہے اس کا ادب اسی قدر معیاری اور بلند ہوتا ہے، اسی خیال سے تشبیہات اور استعارے جنم لیتے ہیں اور ایک ادیب حقیقت سے مجاز کا سفر کر کے اپنے اسلوب کو انتہائی معیاری اور ادب کو جاودانی بخشتا اور اس میں چار چاند لگاتا ہے۔

نواب صاحب کے یہاں تشبیہات اور استعاروں کی بھرمار ہے، اور وہ خوب سے خوب تر ہیں۔ ایک کہنہ مشق ادیب کی طرح قاری کے ادراک و فہم تک پہنچنے اور اس کے دل و دماغ پر اثر انداز ہونے کے لیے وہ ان کا بھرپور استعمال کرتے ہیں۔

کلام کو بلاغت کے اعلی معیار تک پہنچانے میں تشبیہ کا کافی عمل دخل ہوتا ہے، اور تشبیہ جس قدر نادر اور اچھوتی ہوتی ہے اسی قدر عمدہ اور قوی مانی جاتی ہے، اور اسی قدر اس کا کلام میں اثر بھی ہوتا

ہے، تشبیہ کی مختلف اعتبار سے متعدد قسمیں ہوتی ہیں ، اور ایک ادیب اپنی مہارت کے اعتبار سے ان کا استعمال کرتا ہے تاکہ اس کی بات قاری تک واضح اور مؤثر انداز میں پہنچے، اور وہ اسے بخوبی سمجھ لے۔

نواب صاحب کے یہاں تشبیہ کی ہر مشہور قسم نظر آئے گی، چنانچہ وہ تشبیہ مفرد کا بھی استعمال کرتے ہیں اور تشبیہ مرکب کا بھی، اسی طرح عام تشبیہات بھی ان کے یہاں نظر آتی ہیں اور نادر بھی، اور اگر وہ ادباء کے یہاں معروف ومتداول تشبیہات کا استعمال کرتے ہیں تو اپنی ایجاد کردہ تشبیہات سے بھی اپنے کلام کو زینت بخشتے اور اسے قوت عطا کرتے ہیں۔ اسی طرح ان کے یہاں تشبیہ مقلوب بھی مناسب مقدار میں موجود ہے جو ان کے کلام کو معیاری بناتا اور اسے سنوارتا ہے۔

استعارہ تشبیہ کا آخری درجہ ہے، جہاں پہنچ کر مشبہ اور مشبہ بہ ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں، اور ایک مستقل شکل اختیار کر لیتے ہیں، یہ ہر کسی کے بس کی بات نہیں ہوتی، بلکہ بہترین استعارہ ایک ادیب کے بلند خیال کا امتحان اور اس کی صلاحیت کی آزمائش ہوتی ہے۔ اگر آپ یہ کہہ رہے ہیں کہ زید آج منبر پر شیر کی طرح بول رہا تھا تو یہ تشبیہ ہے، مگر اسی کو آپ اس طرح کہیں کہ آج میں نے منبر پر شیر کو دہاڑتے ہوئے دیکھا تو یہ استعارہ ہے۔

نواب صاحب کے ناولوں کی سب سے بڑی خصوصیت ان کی نادر تشبیہات ہیں اور دل کو چھو لینے والے استعارات -اسی طرح زندگی کے مختلف حقائق پر کیے گئے ان کے بے لاگ اور سدید تبصرے ہیں ، جو ان کی انتہائی اعلی درجے کی ادیبانہ صلاحیت کی دلیل اور آفاقی ووسیع خیال کی غماز، نیز کثرت تجربہ اور کثرت مطالعہ کی دلیل ہیں ۔ نواب صاحب کے یہاں کثرت تشبیہ اور استعارہ کا حال یہ ہے کہ کہانی کے عنوان سے لے کر اس کے اختتام تک ہر موڑ اور ہر جگہ اس کا جلوہ نظر آئے گا۔ چنانچہ چاہے وہ کہانیوں کا عنوان ہو، یا ان کا تعارف، یا پھر اصل کہانی ہو یا اس میں کیے گئے تبصرے، آپ کو ہر جگہ تشبیہ اور استعارے کی حکومت نظر آئے گی۔

نواب صاحب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے اور بہت کم ہی ایسا ہوتا ہے کہ ان کی تشبیہات اور ان کے استعارے عام ادباء کے استعمال شدہ روایتی انداز کے ہوں، بلکہ یا تو وہ خود نادر تشبیہات اور استعاروں کا اختراع کرتے ہیں ، یا پھر اگر پرانی اور قدیم تشبیہات یا استعاروں کا استعمال کرتے ہیں تو انھیں ان کے حال پر نہیں چھوڑتے بلکہ بہت دقیق اضافہ کرکے ان میں جدت اور ندرت پیدا کر دیتے ہیں، اور یہی ان کا مابہ الامتیاز ہے۔ کمال یہ ہے کہ نواب صاحب اپنے ناولوں میں بکثرت تشبیہات اور استعاروں کا سہارا لیتے ہیں مگر ان کی یہ خصوصیت اور ان کا یہ امتیاز بر قرار رہتا ہے۔ اور میرے متواضع علم کی حد تک عربی اور اردو دونوں ادب میں کسی ایک شخص کے یہاں اس قدر نایاب اور نادر تشبیہات واستعارے شاید نہیں ہیں۔

ایک جگہ تشبیہ مقلوب کا بر محل استعمال کرتے ہوئے کہتے ہیں :

"اس کے پاس ایک بڑے سائز کی بھاری بھرکم موٹر سائیکل تھی، اس موٹر سائیکل کے پہیے اور فولادی پارٹس اس کے حوصلوں کی طرح مضبوط اور ناقابل شکست تھے"۔ اسی طرح دوسری جگہ محبت پر گفتگو کرتے ہوئے فرماتے ہیں" :جو باتیں محبت کے حوالے سے ہوتی ہیں وہ خوشبو کی طرح مہکتی ہیں، اور خوشبو سب ہی کو پسند ہوتی ہے"۔ ایک اور جگہ فرماتے ہیں" :اچانک وہ ٹھٹک گئی، وہ جملہ ہی ایسا تھا کہ ٹھوکر کی طرح لگا اور وہ رکنے پر مجبور ہو گئی"۔ ایک اور جگہ فرماتے ہیں" :وہ بات اس کے منہ سے نکلی اور سیدھے اس کے سینے میں گولی کی طرح لگی"۔ ایک جگہ جب ان کا قلم بہکتا ہے تو یوں

فرماتے ہیں " :وہ ایک ایسی کتاب کی طرح ورق ورق بکھری ہوئی تھی جس کی بائنڈنگ جواب دے گئی ہو اور ہر ورق آزاد ہو گیا ہو"۔

ایک اور جگہ ایک نادر استعارے کا اس طرح اختراع کرتے ہیں " :آخر وہ اس چہرے کو تصور سے نوچ کر کیوں نہیں پھینک دیتی"۔ دوسری جگہ ندرت استعارہ کا مظاہرہ کچھ اس طرح کرتے ہیں " :ایک دن میرے ذہن میں ایک جملہ گونجا، میں نے اسے نظر انداز کیا تو وہ چبھنے لگا"۔ ایک جگہ فرماتے ہیں " :ایسی مترنم اور رس بھری گنگناہٹ تھی کہ ایک عجیب سی بے خودی طاری ہو رہی تھی۔ دل چاہ رہا تھا کہ اسی کمرے کی آغوش میں رہ جاؤں"۔ ایک جگہ تشبیہ اور استعارے کا ایک حسین امتزاج کچھ اس طرح پیدا کرتے ہیں : "سلیم کے ہونٹوں سے مسکراہٹ یوں غائب ہوئی جیسے کسی نے اسے نوچ کر پھینک دیا ہو"۔ بالکل اسی طرح ایک اور جگہ کہتے ہیں " :اس نے نوٹ یوں پھینک دیے جیسے وہ بچھو ہوں اور انھوں نے اس کے ہاتھ پر ڈنک مار دیا ہو، لفظِ "اوور ٹائم "دماغ پر ہتھوڑے کی طرح برس رہا تھا"۔ ایک جگہ اور فرماتے ہیں " :زباں چپ تھی آنسو بول رہے تھے"۔ مزید ایک جگہ کہتے ہیں " :وہ اتنی محبت سے بول رہا تھا کہ وہ ایک دم سے ابل پڑیں، آنسو سیلاب کی طرح بہہ نکلے"۔ ایک جگہ الوداعی منظر کا نقشہ کچھ یوں کھینچا ہے " :شاید وہ پوری ٹرین ہی جذبات کے بوجھ سے لرز رہی ہو گی، ہر طرف ایک ہی منظر تھا، گلے ملتے ہوئے لوگ، چھلکتی آنکھیں، دبی دبی سسکیاں، اور ٹوٹتی ہوئی آوازیں"۔

درحقیقت نواب صاحب نے اردو ادب کو بے شمار نادر تشبیہات اور استعاروں کا تحفہ دے کر اس کے ادبی ذخیرے میں قابل قدر اور لائق تحسین اضافہ کیا ہے، اور اس طرح انھوں نے اردو ادب کی بہت ٹھوس اور زبردست خدمت کی ہے، ان کی یہ نادر تشبیہات اور ان کے یہ دلوں کو چھو لینے والے استعارے اس پائے کے ہیں کہ ان کا مستقل دراسہ و تحلیل کیا جائے، ان کی ادبی شرح کی جائے، اور اس طرح اردو ادب کے قارئین کی خدمت میں ادب کا یہ بیش بہا ذخیرہ پیش کیا جائے۔

محی الدین نواب ایک بہترین منظر نگار اور تصویر کش ہیں، جب وہ منظر نگاری اور تصویر کشی پر آتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ وہ منظر بالکل آپ کے سامنے ہے، اور جس چیز کی تصویر کشی کی جاری ہے وہ اپنی پوری شخصیت وصفات کے ساتھ سامنے موجود ہے، ایک ادیب عموما منظر نگاری اور تصویر کشی میں تشبیہات واستعارات کا سہارا لیتا ہے، اور ان کے ذریعے اپنی منظر نگاری و تصویر کشی میں رنگ بھرتا ہے، محی الدین نواب نے بھی ایسا کیا ہے، مگر ان کا کمال یہ ہے کہ بسا اوقات وہ بغیر تشبیہ واستعارہ کے ایسی منظر نگاری اور تصویر کشی کرتے ہیں کہ پڑھنے والا دنگ رہ جائے، اور ان کے کمال قدرت کا داد دیے بغیر نہ رہ سکے۔ اسی طرح تصویر کشی میں ان کا ایک کمال معنوی امور کی تصویر کشی ہے، کیونکہ مادی اشیاء کی تصویر کشی اور منظر نگاری قدرے آسان ہوتی ہے کہ منظر ادیب کے سامنے اور تصویر حواس خمسہ کے زیر نگرانی ہوتی ہے، مگر معنوی امور کی تصویر کشی کرنا اور اسے قاری کے سامنے زندہ وجاوید اور متحرک شکل میں لاکر رکھنا مشکل ہوتا ہے، اس کے لیے قلم کی قوت کے ساتھ ساتھ شدید قوت ملاحظہ، اور دقت نظر کے ساتھ ساتھ احساس وشعور کا قوی ہونا بہت ضروری ہوتا ہے، نواب صاحب نے یہاں بھی اپنا کمال دکھایا ہے، اور دونوں طرح کی منظر نگاری اور تصویر کشی کا حق ادا کر دیا ہے، چنانچہ ایک جگہ مناظر طبیعت کی منظر نگاری کرتے ہوئے فرماتے ہیں " :اونچے اونچے سیاہ دیو ہیکل پہاڑوں پر برف کی سفیدی بڑھنے لگی تھی، پہاڑوں کی سیاہی اس سفیدی میں جیسے منہ چھپا رہی تھی، نیلگوں صبح نے اپنا رنگ جمایا تو وادی چترال کی جادو نگری میں زندگی انگڑائی لے کر بیدار ہونے لگی، ہر شے نیلی شبنمی دھند میں لپٹی

ہوئی دکھائی دے رہی تھی، سفید بادل پہاڑوں کی پیشانی پر بوسے لے رہے تھے، بھیگی بھیگی فضا میں تیرتے ہوئے بادلوں کے وہ ٹکڑے ایسے لگ رہے تھے جیسے کسی نے سفید اجلی روئی کے بڑے بڑے گالے ہوا میں اڑا دیے ہوں "۔ باذوق قارئین دیکھیں کہ کس خوبصورتی سے نواب صاحب نے بیک وقت تشبیہات اور استعاروں کا سہارا لے کر دل کو چھو لینے والی منظر کشی کی ہے۔ اسی پر بس نہیں ،ایک دوسری جگہ نواب صاحب نے طبیعی مناظر سے آگے بڑھ کر دلی جذبات وکیفیات اور شعور واحساسات کی انتہائی دقیق تصویر کشی کی ہے،اور شوہر اور بیٹے کے درمیان محبت کی سولی پر لٹکتی ایک عورت جو کہ بیک وقت ماں بھی ہے اور بیوی بھی ہے اس کے جذبات واحساسات کو اپنے نوک قلم سے اجاگر کیا ہے، اور کمال فنکاری سے معانی کو مبانی کی شکل دے دی ہے، فرماتے ہیں " :تقریبا اٹھائیس برس پہلے اس کی محبت کا بٹوارہ کیا گیا تھا، ایک طرف دل تھا جو دھڑک دھڑک کر اپنے مجازی خدا کے لیے مچلتا تھا، اور دوسری طرف کلیجا تھا جو بیٹے کی جدائی کے تصور سے بھی پھٹنے لگتا تھا، یا تو اسے دل اور اس کی خواہشوں کو کچلنا تھا، یا پھر اپنے کلیجے کو نوچ کر پھینک دینا تھا۔ دونوں ہی صورتیں ناقابل قبول تھیں ۔ ان حالات میں وہ سمجھ نہیں پارہی تھی، کیا کرنا ہے، اور کیا نہیں کرنا ہے؟ اسے فیصلے کی سولی پر چڑھا دیا گیا تھا۔ ایسے وقت میں اس کے مجازی خدا نے اس کے فیصلے کی ڈولتی ہوئی ناؤ کو کنارے لگا دیا، اس نے بڑی محبت سے بیوی کو ایک کڑے امتحان سے بچا لیا، ماں کو بیٹے کے حوالے کر کے خود تنہائی کا عذاب سہنے لگا۔ باپ بیٹے کی اس جنگ میں ایک عورت شکستہ ہوئی، اس کے دو ٹکڑے ہو گئے، جسم بیٹے کے پاس چلا گیا، دل مجازی خدا کے پاس رہ گیا"۔ یہاں آپ دیکھیں گے کہ نواب صاحب نے ایک عورت کے شعور واحساس کی ترجمانی کرنے کے لیے جہاں تشبیہ واستعارہ کا سہارا لیا ہے، وہیں اس کے بغیر بھی بڑی خوبصورتی سے تصویر کشی کا حق ادا کر دیا ہے۔ منظر نگاری اور تصویر کشی یہ نواب صاحب کا خاصہ ہیں، اور ان کے ناولوں میں جابجا موجود ہیں، اور کمال یہ ہے کہ نواب صاحب نے محسوسات سے زیادہ معنویات میں کمال دکھایا ہے، اور وہ میدان جو دوسروں کے لیے سراپا آزمائش ہے، وہی نواب صاحب کے جولائ قلم کی آماجگاہ ہے، اور جہاں جا کر لوگ سنبھلنے اور احتیاط کا دامن پکڑنے لگتے ہیں، وہاں نواب صاحب کا قلم سیال اپنے فن کا بخوبی مظاہرہ کرتا ہے۔

تشبیہ واستعارہ کے علاوہ فنون بدیع بھی نواب صاحب کے یہاں موجود ہیں، اور ان کی مختلف اقسام ان کے ناولوں میں نظر آتی ہیں ، یہ اگرچہ نواب صاحب کے یہاں نسبتہ کم ہیں ، مگر جس بے تکلفی وبے ساختگی کے ساتھ بر محل یہ ان کے ناولوں میں وارد ہوئے ہیں وہ بہت ہی قابل تعریف اور لائق داد وتحسین ہے، کیونکہ عموما فنون بدیع کے استعمال میں تکلف در آتا ہے، مگر نواب صاحب کے یہاں یہ چیز آپ کو بالکل نظر نہیں آئے گی۔

فنون بدیع میں نواب صاحب کے یہاں زیادہ تر جناس وطباق اور مقابلہ کا زور ہے، جو اپنی مختلف اقسام اور انواع کے ساتھ ان کے ناولوں میں بکثرت موجود ہیں۔ مگر یہاں بھی عام ڈگر سے ہٹ کر ان کا ایک عجیب ملکہ دیکھنے کو ملتا ہے، اور وہ ہے جناس وطباق کو ایک ساتھ کلام میں لانا، اور بیک وقت ایسے دو کلمات کا استعمال کرنا جن میں جناس بھی ہو اور طباق بھی، اور یہ کوئی آسان کام نہیں، بلکہ بہت ہی مشکل کام ہے، اور اگر اس کے ساتھ بے ساختگی اور بے تکلفی کو جمع کر دیا جائے تو پھر تو یہ کسی بہت ہی باصلاحیت، اور ایسے متمکن ادیب سے ہی ممکن ہے جو الفاظ کا بادشاہ ہو، اور ادبی ذوق کے بہت ہی اعلی مقام پر فائز ہو۔ مگر کمال یہ ہے کہ یہ چیز نواب صاحب کے یہاں اچھی تعداد میں موجود ہے جو باذوق قاری کی توجہ اپنی جانب بخوبی مبذول کراتی ہے، چنانچہ زندگی کی حقیقت پر روشنی ڈالتے

ہوئے ایک جگہ کہتے ہیں" :زندگی کبھی روگ بن جاتی ہے کبھی راگ بن جاتی ہے، کبھی سوز بن جاتی ہے کبھی ساز بن جاتی ہے"، غور کریں کہ نواب صاحب نے یہاں کتنی خوبصورتی سے "روگ" اور "راگ "نیز "سوز "اور "ساز "کو لا کر بیک وقت جناس وطباق دونوں کو یکجا کر دیا ہے۔

نواب صاحب کی ایک اور خصوصیت ان کے ناولوں کے کردار ہیں جو کہانی کے اعتبار سے بدلتے رہتے ہیں، چنانچہ نواب صاحب کے یہاں ابن صفی کی طرح مخصوص کردار نہیں ہیں جو ان کے ناولوں کے ہیرو ہوں، بلکہ ان کے ہر ناول اور ہر کہانی میں کردار اپنے نام وصفات کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں، اور جس طرح کی کہانی ہوتی ہے، اسی طرح کا وہ کردار چن کر لاتے ہیں، یہاں بھی نواب صاحب نے کمال کی فنکاری دکھائی ہے، اور یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ واقعی بہت بڑے ناول نگار ہیں، چنانچہ نواب صاحب کا کردار نام سے لے کر صفات تک بذات خود اس موضوع کا ترجمان ہوتا ہے جس کے ارد گرد کہانی گھومتی ہے، پس اگر کہانی کا موضع سیاست ہے تو کردار پوری طرح سیاسی ہوگا، اور اگر موضوع عشق ومحبت ہے تو کردار مجنوں ولیلی کا پرتو ہوں گے، اور اگر موضوع کوئی اور معاشرتی یا سماجی مسئلہ ہے تو کردار بعینہ اسی کے مطابق ہوگا، اسی طرح اگر کہانی شہر کے ماحول اور ایوانوں وحکمرانوں سے تعلق رکھتی ہے تو کردار بھی شہری اور حاکمانہ صفات کا حامل، اور اگر کہانی دیہاتی اور کھیتوں اور کھلیانوں کے بیچ کی ہے تو کردار بھی دیہاتی انداز وصفات کا ہوگا۔ اور اس پر مستزاد یہ ہے کہ صفات سے پہلے کردار کا نام ہی نواب صاحب ایسا چنتے ہیں جو کہانی کے موضوع اور ماحول کے بالکل مطابق اور اپنے نام ہی سے اس کا بعینہ ترجمان ہو، اور اس چیز میں شاید ہی کوئی نواب صاحب کا ثانی نظر آئے۔ چنانچہ "سرپرست "میں عبادت علی، "مقدر "میں عینی اور عروج کے ساتھ پاشا جانی، "اندھیر نگری " میں فرمان علی، "سہ زور شہ زور "میں شوکت جلال الدین اکبر علی کامرانی، "وقت کے فاصلے" میں مدیحہ اور پروفیسر عبد الحمید، "اونچی اڑان "میں فضل الرحمن، "حیا نامہ "میں جواد فہمی، "جونک "میں فیرزہ اور اکبر، "مٹی کی امانت "میں مجیب اور صفورہ، "خالی ہاتھ "میں کشمالی، "قید حیات "میں بلوری اور رفیق عرف فیقا، "آخری وعدہ" میں صفدر، "بدی الجمع "میں بدیع الزمان کے بجائے بدی الجمع، یہ سب ایسے ہی کردار ہیں جو کہانی کے اصل موضوع اور اس کے ماحول میں اس قدر رنگے اور ڈوبے ہوئے ہیں کہ اپنے انہی چنندہ ناموں کے ساتھ کہانی کا جزء لاینفک اور اس کا رکن رکین لگتے ہیں، یہ کردار اپنے نام وصفات کے ساتھ کہانیوں میں اس طرح دوڑتے پھرتے رہتے ہیں کہ ان پر حقیقت کا گمان ہو، اور اس طرح یہ کہانی اور اس کے ماحول کے حقیقی ترجمان بن کر ابھرتے ہیں ،اور پڑھنے والا یہ محسوس کرتا ہے اس کہانی کا یہ حقیقی کردار ہے جس کے ساتھ یہ واقعہ پیش آیا ہے۔ کمال یہ ہے کہ یہ کردار مرکزی ہوں یا جانبی اور فرعی نواب صاحب کا یہ کمال سب میں نظر آتا ہے، اور نواب صاحب اس طرح ان کا نام اختیار کرتے، اور ان کی شخصیت کو پیش کرتے ہیں کہ قاری ان کی کردار سازی پر حیرت زدہ رہ جائے۔

نواب صاحب کے ناولوں کی ایک بہت بڑی اور بارز ترین خصوصیت زندگی کے گوناگوں حقائق پر ان کے چست ودرست، بے لاگ اور سدید، نیز حکمت سے بھرپور تبصرے ہیں جو کہانی میں جان ڈالتے، اسے پائیداری بخشتے، اس کو مفید تر بناتے، اور باذوق قارئین کی انتہائی دلچسپی کا سامان بنتے ہیں۔

انا اور محبت کے ٹکراؤ سے جو صورتحال پیدا ہوتی ہے اس پر اس طرح تبصرہ کرتے ہیں" :انا بہت توانا ہو تو محبت دب کر رہتی ہے، اور محبت دب کر رہے تو بڑی قوت بن جاتی ہے، محبت سچی ہو تو جانتی ہے کہ انا اس کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ ہے، وہ اس

رکاوٹ کو دور کرنے کا سامان کرتی رہتی ہے، یہاں تک کہ اسے دور کر کے راستہ صاف کر دیتی ہے"۔ محبت کے معاملے میں عورت کی تنگ نظری کو ایک جملے میں اس طرح واضح کرتے ہیں" :محبت کے معاملے میں عورت بہت تنگ نظر ہوتی ہے"۔ زندگی کی ایک کڑوی حقیقت کو اس طرح بیان کرتے ہیں " :گھن نہیں آنی چاہیے، زندگی میں بہت سی گھناؤنی حقیقتوں کو قبول کرنا پڑتا ہے"۔ ایک انسانی فطرت پر یوں قلم اٹھاتے ہیں" :انسانی فطرت ہے کہ بہت سی تکلیفیں ہوں تو سب سے بڑی تکلیف کے سامنے باقی دب جاتی ہیں، اور بڑی تکلیف رفع ہو جائے تو چھوٹی تکلیفیں سر اٹھاتی ہیں"۔ ایک جگہ ایک حقیقت کو اس طرح آشکارہ کرتے ہیں" :مقناطیس سامنے نہ ہو تو لوہے کو کمزوری کا احساس نہیں ہوتا، وہ مضبوط رہتا ہے، لیکن مقناطیس کے حیطہ کشش میں لوہے کا اپنے اوپر کوئی زور نہیں چلتا"۔ انسان کی سوچ اس کے مزاج پر کس طرح اثر ڈالتی ہے اسے کچھ یوں بیان کرتے ہیں " :سوچ بنتی ہے اور سوچوں کا فرق مزاج کا فرق بن جاتا ہے، لڑکا لڑکی کے مقابلے میں احساس کمتری میں مبتلا ہو تو مسئلہ بن جاتا ہے، وہ ہمیشہ بیوی کو زیر کرنے کی کوششوں میں لگا رہتا ہے، ایسے میں کوئی خوش رہ سکتا ہے بھلا"؟ زندگی کی پیچیدگیوں کے راز کو کھولتے ہوئے خواہش کی شدت و حقیقت سے اس طرح پردہ اٹھاتے ہیں " :زندگی میں پیچیدگیاں اور تنوع صرف خواہشات کی بدولت ہیں، خواہشیں لامحدود ہیں اور تنوع بھی... خواہش جتنی شدید ہو اتنی ہی طاقت ور ہوتی ہے، اور جتنی طاقت ور ہو اتنا ہی آدمی کو نڈر اور بے خوف کر دیتی ہے، خواہش کی شدت اور شدت کے نتیجے میں طاقت کا یہ حال ہوتا ہے کہ یہ آدمی کے دل و دماغ پر قابض ہو جاتی ہے، اس کی قوت عمل کو تسخیر کر لیتی ہے، یہ قوت عمل کو جدھر چاہے موڑ دے۔ پھر خواہش بہت حیلہ ساز ہوتی ہے، یہی وجہ ہے کہ اس کا اور خود فریبی کا چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے، یہ اپنی مطلب براری کے لیے آدمی کو کسی بھی فریب میں مبتلا کر سکتی ہے، یوں کہ دل و دماغ عقل و شعور سب مبتلائے فریب ہو جائیں"۔ زندگی کی ایک خطرناک حقیقت سے یوں پردہ اٹھاتے ہیں " :لیکن طوفان میں بہہ جانے والوں کو یہ نہیں معلوم تھا کہ طوفان کے بعد بچ نکلنے والوں کے لیے کیسی راحت، اور بہہ جانے والوں کے لیے کتنی اذیتیں ہوتی ہیں"۔ ایک اہم نکتے کو یوں سمجھاتے ہیں " :اور تحائف قبول کرنے کا مطلب یہی ہوتا تھا کہ لڑکی نکاح سے پہلے کہہ رہی ہے: ہاں قبول ہے"۔ انسانی نفسیات کی بعض کمزوریوں پر بڑے ہی دلچسپ انداز میں یوں قلم اٹھاتے ہیں " :آدمی بڑا ہو، قد آور، صحت مند، دولت مند، اور اقبال مند ہو، اسے وسیع ذرائع اور اختیارات حاصل ہوں تو صرف ایک چھوٹے سے نام سے گزارہ نہیں ہوتا، وہ اس کی شخصیت کی مناسبت سے نام کو بھی قد آور بنانا چاہتا ہے۔ کبھی اس کا نام صرف شوکت علی تھا، باپ کی وفات کے بعد پورے علاقے کی ذمہ داری ورثے میں ملی تو اس نے نام میں ترمیم کی، شوکت علی سے شوکت اکبر علی بن گیا، جب الیکشن جیت کر اسمبلی میں پہنچا تو اپنے نام میں جلال الدین کا اضافہ کیا، اور شوکت جلال الدین اکبر علی کہلانے لگا، مقدر کا ستارہ چمک رہا تھا، اسے ایک شعبے کی وزارت مل گئی، کامیابی و کامرانی کا دور دورہ تھا، اس نے اپنے نام میں کامرانی کا اضافہ کیا اور شوکت جلال الدین اکبر علی کامرانی بن گیا"۔ مصلحت پسندی اور اپنی ذات کے لیے سب کچھ کر گزرنے والوں کا انجام یوں بیان کیا ہے" :فیصلے کی آزادی اور ذاتی خوشی کا حصول انسان کو خود غرض بنا دیتا ہے، بعض لوگوں کا مطمع نظر فریب، جھوٹ اور دھوکہ دہی کا دامن تھام کے سکون حاصل کرنا ہوتا ہے، لیکن ایک دن یہ خام خیالی اپنی حقیقت خود ہی بے نقاب کر ڈالتی ہے، تب تک ڈھیروں پانی پلوں کے نیچے سے بہہ چکا ہوتا ہے، باقی بچتا ہے تو صرف پچھتاوے کا دکھ اور سچ کی اٹل حقیقت"۔

بستر اور عورت کا تعلق بڑے ہی خوبصورت انداز میں اس طرح عیاں وبیاں کیا ہے" :یہ بستر عورت کو پاگل کر دیتا ہے، یہ نہ ہو تو شاید پھولوں کی پتیاں نہ ہوتیں، دلہن کا گھونگھٹ نہ ہوتا، ہاتھوں میں مہندی، اور مہندی میں ارمان نہ ہوتے۔ لیکن سب کچھ ہماری دنیا میں اور ہمارے دلوں میں ہے۔ اس رات پہلی بار جواد کو دیکھ کر گیان ہوا کہ بستر کسی خواب گاہ میں نہیں ہوتا وہ عورت کے دل میں بچھا ہوتا ہے"۔ عورت کی ایک جبلت کو کچھ یوں الفاظ کا جامہ پہنایا ہے" :میں پوری بات نہ سن سکی، ساری دنیا بھول گئی، بہت عرصے کے بعد شوہر ملا تھا، مکان نہ سہی کھنڈر ملا تھا، سرچھپانے کے لیے ٹوٹی ہوئی چھت اور آنسو پونچھنے کے لیے پھٹا ہوا رومال ملا تھا، ملا تو تھا"۔ زندگی کی ایک اور حقیقت کے تئیں اپنے نظریے کو اس طرح واضح کیا ہے : "زندگی میں دو چیزوں پر بھروسہ نہ کرنا، ایک آئینہ دوسرا مرد کی زبان، دونوں ہی جھوٹی تعریفیں کرتے ہیں "۔ اجتماعی زندگی کی ایک اور حقیقت کو اس طرح پیش کیا ہے" :وہ سر جھکائے خاموش رہی، وہ رات دلہن کے بولنے کی نہیں سننے کی تھی، ایسی رات کے بعد دلہن بولتی رہتی ہے اور دولہا سنتا اور سہتا رہتا ہے"۔ زندگی کی حقیقت اور اس کے مصائب وآلام اور آزمائشوں پر کچھ یوں رقمطرازی کی ہے" :زندگی بھی کیا چیز ہے؟ کبھی خوابوں کے پھول چنتے چنتے گزر جاتی ہے، اور کبھی تعبیر کے کانٹوں سے لہولہان ہوتی رہتی ہے"۔ اور جس کی تقدیر ساتھ نہ ہو اس کے بارے میں یہ کہا ہے" :زندگی جب دوستی نہیں کرتی تو اچھے خاصے چہرے بگاڑ کر رکھ دیتی ہے"۔ گرے ہوئے انسانوں اور بے ضمیروں کی حقیقت، اور ان کے درمیان پسنے والے کمزور افراد کی بدترین حالت کو کچھ ان الفاظ میں بیان کیا ہے" :انسان جب گرنے پر آتا ہے تو انتہائی گری ہوئی قیمت پر گر جاتا ہے، وہ ممتا کی ماری سردار اور حکیم کے درمیان دوڑتی رہی، کبھی ادھر آتی کبھی ادھر جاتی، پھر چکرا کر گر پڑی۔ بیٹا دواؤں کے بغیر چلا گیا، اور بیٹی دعاؤں کے باوجود ملنے والی نہیں تھی، جب وہ آخری بار گری تو اس کے دونوں ہاتھ خالی تھے، سب ہی تہی دست جاتے ہیں ، وہ بھی خالی ہاتھ گئی تو کون سی قیامت آگئی؟"۔ غم اور خوشی پر یہ تبصرہ کرتے ہیں " :خوشیاں لکھنا کتنا آسان ہوتا ہے۔ اس نے سوچا، اور دکھ پریشانیاں اور ذلتیں لکھنا کتنا مشکل ہے، اس لیے کہ وہ لکھنے کی نہیں صرف سہنے کی چیز ہوتی ہے، انھیں لکھنا بھی نہیں چاہیے، جھوٹ لکھ دینا ان سے بہتر ہے"۔ پتھر دل افراد پر اس طرح قلم کا نشتر چلایا

ایک افسوسناک اور ناقابل قبول چیز نواب صاحب کا ہمارے وطن عزیز ہندوستان کے تئیں منفی رویہ ہے جو ان کے بعض سیاسی ناولوں میں نظر آتا ہے۔ جب دو بھائیوں میں جھگڑا ہو جائے، یا دو پڑوسیوں میں اختلاف ہو جائے، تو ایسی باتیں کی جاتی ہیں جن سے دونوں کے دل مل جائیں، اختلاف رفع ہو، اور وہ باہم پیار ومحبت کے گیت گانے لگیں۔ اور بہت ہی بدنصیب ہیں وہ لوگ جو ایسے موقعوں پر دو آدمیوں کے درمیان اختلاف کو ہوا دینے، غلط فہمیاں پھیلانے، اور نفرت کی آگ کو بھڑکانے کا سبب بنتے ہیں۔ مگر یہ دنیا بڑی رنگ برنگی ہے، یہاں دوسروں کی خاطر جان لٹانے والے بھی مل جائیں گے، اور فقط اپنی انا کی تسکین اور حقیر شہوت نفس کی تکمیل کے لیے پوری قوم کا سودا کرنے والے بھی بآسانی دستیاب ہو جائیں گے۔ مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ نواب صاحب جیسا لطیف احساس رکھنے والا، اور اپنے ناولوں کو پیار ومحبت کی خوشبوؤں سے معطر کرنے والا شخص بھی اس طرح کی بات کرے، آخر ہندوستان ان کا بھی آبائی وطن ہے، اور اسی کی خمیر سے ان کی شخصیت کی بنا پڑی ہے!

ہے" :پتھر میں جونک لگ سکتی ہے، سنگلاخ چٹانوں کو چیر کر کوئی نرم ونازک پودانمو پاسکتا ہے، مگر جن کے دل پتھر ہو جائیں ان میں نرم وگداز پیدا کرنا آسان کام نہیں، ایسے سنگدل افراد اپنی انا اور جھوٹی شان وبرتری کی خاطر کسی کو بھی بخشنے پر کبھی تیار نہیں ہوتے، انھیں محبت شفقت اور نرمی سے نفرت ہوتی ہے، تو بھلا کیا محبت سے نفرت کر کے بھی کوئی شخص انسان رہ سکتا ہے؟"۔ دیوانی جوانی پر کچھ یوں تعلیق لگاتے ہیں" :جوانی میں نیند بھی آتی ہے اور خواب بھی آتے ہیں، اگر کوئی چپکے سے دل کی خواب گاہ میں چلے آئے تو پھر نیند نہیں آتی خواب آتے ہیں"۔ محبت کی قوت کو ان الفاظ میں آشکارہ کرتے ہیں" :برے حالات میں کسی کو جو سب سے مضبوط سہارا ملتا ہے وہ محبت کا ہوتا ہے، اعتماد کا ہوتا ہے"۔ وہ حضرات جو عمر کے آخری مراحل میں بھی شہوت کے غلام اور نفس امارہ کے اسیر ہوتے ہیں ان کے اس مرض کی علت کچھ یوں بتائی ہے" :ٹھیک کہتی ہو! ہم جیسے بوڑھے اس عمر میں بھلا کیا کر سکتے ہیں؟ مضبوطی سے عورت کی کلائی بھی نہیں پکڑ سکتے، مگر ہوس اس عمر میں بھی بری طرح مچلتی ہے، ہم دریا میں اتر نہیں سکتے، تیر نہیں سکتے، مگر کنارے بیٹھ کر، پانی میں پاؤں ڈال کر ذرا تسکین حاصل کرتے رہتے ہیں کہ دریا کو کنارے کنارے ہی سہی، پا تو رہے ہیں"۔ حنا اور لہو میں اس طرح تعلق پیدا کیا ہے" :بات لہو کی ہو یا حنا کی تصور رنگوں سے شرابور ہو جاتا ہے"۔ جمہوریت میں سیاست کی حقیقت کو یوں کھولا ہے : "جمہوریت میں انتخابات کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے، اور انتخابات سیاسی جماعتوں کے بغیر تو منعقد ہو سکتے ہیں مگر سیاست کے بغیر نہیں"۔

نواب صاحب کے ناولوں کو پڑھ کر، اور ان کے تبصروں اور تعلیقات کو دیکھ کر بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کتنے ماہر نفسیات اور نباض شخصیت کے مالک تھے، اگر سیاست پر لکھتے ہیں تو لگتا ہے کتنے بڑے سیاسی اور سیاست کے رموز اور اس کی باریکیوں سے واقف شخص ہیں، اور اگر عشق ومحبت پر قلم اٹھاتے ہیں تو پھر مت پوچھئے، محبت کی ایسی عقدہ کشائی کرتے ہیں کہ حیرانگی ہوتی ہے، اسرار محبت کے ایسے ایسے پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں کہ قاری سر دھنتا رہ جائے، یہی حال تمام موضوعات میں ہے، ان کی نباض اور ماہر نفسیات شخصیت کھل کر سامنے آتی ہے۔

منجملہ نواب صاحب کے ناول اردو ادب کی شاہکار ہیں، جو اپنی گوناگوں خصوصیات کی وجہ سے اردو ادب میں بہت بلند مقام ومرتبہ رکھتے ہیں، اور زبان کی مہارت، مضمون میں صداقت، اور بامقصد تحریر ان کا خاصہ ہے، تعمیری پہلو ان کی تحریر میں غالب ہے، اور ان کی تشبیہات اور استعارے، نیز حقائق زندگی کے مختلف پہلوؤں پر کیے گئے ان کے تبصرے ان کے ناولوں کو ممتاز ترین اور دیگر ناول نگاروں سے انھیں بالکل الگ کر دیتے ہیں۔

مگر کوئی بھی انسان مکمل نہیں ہوتا، نواب صاحب کی تحریروں میں کچھ خامیاں بھی ہیں، البتہ یہ خامیاں ان کی خوبیوں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔

ان خامیوں میں ایک چیز ان کی تحریروں میں عشق ومحبت کا غلبہ اور بسا اوقات نامناسب حد تک فراوانی ہے، اور موضوع کچھ بھی ہو جب تک عشق ومحبت سے ان کی کہانی رنگین نہ ہو جائے قلم کی سیاہی ختم نہیں ہوتی، اور بات کہیں سے بھی شروع ہو وہاں تک پہنچ ہی جاتی ہے۔

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو بنتی نہیں ہے بادہ وساغر کہے بغیر

اور اس باب میں جب وہ داخل ہوتے ہیں تو بسا اوقات ان کا قلم بہک جاتا ہے اور نواب صاحب بہت آگے نکل جاتے ہیں، اور قاری کو وہاں تک پہنچا دیتے ہیں جہاں تعمیری پہلو کے حدود ختم ہو کر تخریبی پہلو کے حدود شروع ہو جاتے ہیں۔

اسی طرح نواب صاحب کے یہاں دینی پہلو بھی خوب ملتا ہے، اللہ تعالی سے لگاؤ، اس سے قربت و محبت، اس سے حاجت روائی اور مشکل کشائی، یہ چیزیں بھی ان کے ناولوں میں جابجاہیں، مگر یہاں وہ بسا اوقات اسلام کی خوبصورت و پاک شبیہ کو شرک وبدعات کی قباحت و نجاست سے آلودہ کر دیتے ہیں۔

ایک اور چیز جو قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کراتی ہے وہ نواب صاحب کے یہاں غلو کا عنصر ہے، چنانچہ بسا اوقات کسی معاملے کی تصویر پیش کرنے میں نواب صاحب کا قلم اعتدال سے تجاوز کر جاتا ہے، اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غلو در آیا ہے۔

ایک افسوسناک اور ناقابل قبول چیز نواب صاحب کا ہمارے وطن عزیز ہندوستان کے تئیں منفی رویہ ہے جو ان کے بعض سیاسی ناولوں میں نظر آتا ہے۔ جب دو بھائیوں میں جھگڑا ہو جائے، یا دو پڑوسیوں میں اختلاف ہو جائے، تو ایسی باتیں کی جاتی ہیں جن سے دونوں کے دل مل جائیں، اختلاف رفع ہو، اور وہ باہم پیار و محبت کے گیت گانے لگیں ۔ اور بہت ہی بدنصیب ہیں وہ لوگ جو ایسے موقعوں پر دو آدمیوں کے درمیان اختلاف کو ہوا دینے، غلط فہمیاں پھیلانے، اور نفرت کی آگ کو بھڑکانے کا سبب بنتے ہیں۔ مگر یہ دنیا بڑی رنگ برنگی ہے، یہاں دوسروں کی خاطر جان لٹانے والے بھی مل جائیں گے، اور فقط اپنی انا کی تسکین اور حقیر شہوت نفس کی تکمیل کے لیے پوری قوم کا سودا کرنے والے بھی بآسانی دستیاب ہو جائیں گے۔ مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ نواب صاحب جیسا لطیف احساس رکھنے والا، اور اپنے ناولوں کو پیار و محبت کی خوشبوؤں سے معطر کرنے والا شخص بھی اس طرح کی بات کرے، آخر ہندوستان ان کا بھی آبائی وطن ہے، اور اسی کی خمیر سے ان کی شخصیت کی بنا پڑی ہے!

یہ چند ملاحظات ہیں، جنھیں ذاتی اندازے اور شخصی آراء بھی کہا جاسکتا ہے، اور چونکہ اندازے الگ الگ اور آراء مختلف ہوتی ہیں، اس لیے بجز آخری ملاحظہ کے اختلاف کی پوری گنجائش موجود ہے۔

البتہ اس میں کوئی شک نہیں کہ نواب صاحب ایک عظیم ناول نگار تھے، اور اگر کوئی یہ کہے کہ وہ اردو ادب ہی کے نہیں بلکہ دنیا کے چند عظیم ناول نگاروں میں سے ایک ہیں تو کوئی مبالغہ نہ ہوگا، صرف ان کا شہرہ آفاق ناول "دیوتا "ہی اس میدان میں ان کی عظمت وسطوت بتانے کے لیے کافی ہے۔ مگر افسوس کہ جتنی عزت واحترام اور تکریم وتقدیر کے وہ مستحق تھے وہ بعض اسباب کی بنا پر انھیں نہ مل سکا۔ شاید انھیں بھی اس کا بخوبی احساس تھا، چنانچہ وفات سے کچھ قبل بعض نیوز چینلوں کو دیے گئے ایک انٹرویو میں انھوں نے خود بڑی شان بے نیازی سے اس سلسلے میں بعض اسباب کی طرف اشارہ بھی کیا تھا۔

آج محی الدین نواب ہمارے درمیان نہیں رہے، مگر وہ اپنے آفاقی ناولوں، بامقصد اور تعمیری کہانیوں، فنی شہ پاروں اور ادبی تحریروں کے ذریعے ہمارے درمیان موجود ہیں، اور اردو ادب کی جو عظیم خدمات انھوں نے انجام دی ہیں وہ اردو زبان وادب سے دلچسپی رکھنے، اور اس کی خدمت کرنے والوں سے اس بات کا تقاضہ کرتی ہیں کہ وہ ان پر پروگرام منعقد کریں، ان کے ادب کا جائزہ لیں ، اور ان کی شاعری اور ناولوں میں موجود وہ بیش بہا ادبی ذخیرے جو انھوں نے اردو ادب کو ہدیہ کیے ہیں اس کا تفصیلی دراسہ و تحلیل کرکے اردو ادب کی خدمت بھی کریں، اور نواب صاحب کو حقیقی معنوں میں خراج تحسین بھی پیش کریں!

☆☆☆

پریم چند کے ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ

ڈاکٹر رضا محمود

معرفت، ڈاکٹر ریاض احمد، شعبۂ اردو جموں یونیورسٹی

Email:razakhan959636462@gmail.com

پریم چند کے ناولوں کا اگر گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند کا ذہنی سفر انیسویں صدی عیسوی کی آخری دہائی سے شروع ہو کر بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے وسط میں ختم ہوتا ہے۔ یہ سفر تقریباً نصف صدی پر محیط ہے۔ اس نصف صدی میں ہندوستان کی قومی و سیاسی اور اقتصادی زندگی میں زبردست انقلاب رونما ہوا ہے اور متضاد حالات و کیفیات کا ایک دوسرے سے ٹکراؤ رہا ہے۔ ایک طرف مغرب سے آنے والی روشنی ہندوستانی عوام کے ذہنوں کو حیراں کر رہی تھی مثلاً مغربی پریس مشنریاں، جدید تعلیم، سائنس اور ٹیکنالوجی وغیرہ نے ہندوستانی تعلیم یافتہ طبقے کو اپنی طرف کھینچنا شروع کر دیا تھا اور اُن پر ایک ایسی کیفیت طاری تھی جس کو وہ اس سحر زندگی کے عالم میں مغربی تہذیب و تمدن کو اپنا رہے تھے۔ تعلیم یافتہ طبقے کو اپنے قدیم تہذیبی، ثقافتی، تعلیمی، اقتصادی اور سیاسی نظریات پامال و فرسودہ نظر آرہے تھے۔ اُن کی انتہا پسندی تقلید مغرب کی صورت میں ذہنوں میں مسلط ہونے لگی تھی۔ اُن کے نزدیک مغرب کی ہر چیز اچھی اور مشرق کی ہر چیز بُری تھی۔ اگر چہ وہ اپنی زندگی کو مغربی زندگی کے مطابق ڈھالنا چاہتے تھے لیکن ساتھ ہی وہ اس تذبذب میں بھی تھے کہ کہیں یہ ہمارے لیے وبال جان نہ بن جائے۔ اس لیے اس جذبے کو لے کر متعدد مصلحین اُٹھ کھڑے ہوئے اور اس زمانے میں کئی اصلاحی انجمنیں وجود میں آئیں جس سے ہندوستانی تعلیم یافتہ طبقہ مغربی تعلیم سے اُکتا گیا اور اسے ذہنی غلامی کی زنجیر سمجھنے لگا۔ ان نوجوانوں نے مغرب سے بیزار ہو کر منظم اور کبھی غیر منظم طریقے پر بغاوت کا علم بلند کیا۔

۱۸۵۷ئ کی بغاوت نے جہاں ہندوستانی عوام کو جسمانی طور پر مجروح کیا تھا لیکن خیالات میں بغاوت کی گونج روز بروز بڑھتی جارہی تھی۔ ''انڈین نیشنل کانگرس'' نے جہاں ایک نیا وجود حاصل کر کے ملکی زندگی کے وقار کی بحالی کے لیے جدوجہد کرنا شروع کر دی تھی لیکن اُس دور کی کانگرس میں بھی مختلف نظریات کے لوگ موجود تھے ایک وہ لوگ جو ملک کی ترقی واصلاح کے لیے نرمی کے ساتھ بات کہنا چاہتے تھے۔ اُن کا خیال تھا کہ حاکموں کو مشتعل کر کے اُن سے کچھ حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ دوسری طرف وہ رہنما تھے جو ملکی زندگی میں آزادی لانے کے خیال سے باغیانہ جذبات رکھتے تھے اور اپنے خیالات کو سیاسی اعتبار سے پیش کرنا چاہتے تھے۔ لیکن ان دونوں کے درمیان ایک طبقہ ایسا بھی تھا جو ملک کی آزادی کے لیے عسکری طریقہ کار اختیار کرنا چاہتا تھا اُن کا خیال تھا کہ انگریزوں نے ہمیں اپنی فوجوں کے بل پر شکست دی ہے اگر ہمارے پاس انگریزوں کے مقابلے میں مضبوط فوجیں تیار ہو جائیں تو ہم اُنھیں شکست دے سکتے ہیں۔ اسی سیاسی کش مکش میں مہاتما گاندھی ہندوستان کی سیاسی تاریخ میں داخل ہوئے جو جنوبی افریقہ میں عدم تشدد کے ہتھیاروں کا کامیاب تجربہ کر چکے تھے۔ اُن کا خیال تھا کہ تشدد کے اسلحوں سے کوئی بھی جنگ فتح نہیں کی جاسکتی اور اگر فتح نصیب ہوئی بھی تو وقتی ہوگی۔ ان کے آنے کے بعد ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں مختلف پہلوؤں سے کئی تبدیلیاں رونما ہوئیں کیونکہ مہاتما گاندھی نے اپنا دائرہ عمل شہر کے بجائے گاؤں کو بنایا تھا۔ انھوں نے سائنسی اور مادی وسائل کا سہارا لینے کے بجائے روحانی اور مذہبی اقدار کو بنیادی اہمیت دی تھی جو ہندوستانی مزاج و کردار سے ہم آہنگ تھا۔ مہاتما گاندھی کی سرگرمیوں سے ملکی آزادی کی تحریک شہروں سے نکل کر گاؤں میں پھیلتی چلی گئی۔

پریم چند نے جب اپنا ادبی سفر شروع کیا تو اُس دور کا ہندوستان اصلاحی اور انقلابی سرگرمیوں میں سرگرداں ہونے کے باوجود متعدد طرح کے تضادات کا شکار تھا۔ مشرق اور مغرب کے درمیان فیصلہ کرنا اُن کے لیے بہت کٹھن تھا کہ وہ کون سا راستہ اختیار کرے اس معاشی بدحالی سے باہر نکالنے کے لیے پریم چند نے ادب کا سہارا لیا۔ اس لیے اُن کے ناولوں کے مطالعے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ظلم کرنے والوں کے بجائے مظلوموں کا ساتھ دیا، استحصال کرنے والوں کے بجائے استحصال کیے جانے والوں اور حاکم کے بجائے محکوم کے ساتھ اور خاص کر زمیندار اور کسان کی لڑائی میں پریم چند کسانوں کی رہنمائی کرتے نظر آتے ہیں جس کا بخوبی اندازہ اُن کے ناولوں سے لگایا جاسکتا ہے۔

پریم چند کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' ہے جو رسالہ ''آواز خلق'' میں ۱۸ اکتوبر ۱۹۰۳ئ میں شائع ہوا۔ اس ناول کا موضوع سماجی اصلاحات سے متعلق بعض مسائل کو پیش کیا گیا تھا۔ جس میں پریم چند نے مذہب کی کورانہ تقلید سے پیدا ہونے والے سماجی برائیوں پر روشنی ڈالی ہے۔ ناول میں عورتوں کے بعض مسائل، اُن کی بیوگی، چھوت چھات، قرض اور سود وغیرہ پر تبصرہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ پریم چند نے مندروں میں دھرم کے نام پر لوٹ کھسوٹ کرنے والوں کے چہرے سے نقاب سرکائی ہے۔ اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند عورتوں کے مندروں میں جانے کے خلاف تھے کیونکہ وہاں کے ماحول میں تقدس اور روحانیت کے بجائے عیش کوشی کی جاتی ہے۔

پریم چند کا دوسرا ناول ''ہم خرما وہم ثواب'' جو ۱۹۰۷ئ میں ہندوستان پبلشنگ ہاؤس نے شائع کیا۔ یہ ناول بھی اگرچہ ''اسرار معابد'' کی طرح عورتوں کے مذہبی مقامات پر جانے اور وہاں گمراہ ہونے کے امکانات کو پیش کرتا ہے۔ پریم چند کو ہندو معاشرت میں

بیوگی سے پیدا ہونے والے مسائل کا شدت سے احساس تھا۔اس لیے انھوں نے جب دوسری شادی کی تو وہ بیوہ سے کی۔اس ناول میں پریما اور امرت رائے کے ذریعہ پریم چند نے بیوہ سے شادی کرنے کے اقدام کو ضروری قرار دیا ہے۔

پریم چند کا تیسرا ناول "روٹھی رانی" ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا۔ جس میں جاگیر دارانہ نظام کے استحصالی رویے کو موضوع بنایا گیا ہے ۔راجپوتوں کے جاگیر ادارانہ نظام میں لڑکیوں کی حیثیت ایک گائے کی مانند تھی جو مالک کی مرضی کے مطابق اپنا سب کچھ قربان کر دیتی تھی۔راجپوت راجا ایک ہی وقت میں کئی شادیاں کرتے تھے جس سے بیویوں کے درمیان رشک وحسد کی آگ جلتی رہتی تھی۔پریم چند نے اس کش مکش کو اس ناول میں بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے ۔دوسری طرف راجپوت راجاؤں اور اعلیٰ طبقے کے لوگوں میں طعش پسندی کے پہلوؤں کو بھی بے نقاب کیا ہے۔راجپوتوں کے انتقامی رویے کو بھی اس ناول میں پیش کیا ہے۔پریم چند نے اس ناول کے ذریعے راجپوتوں کی بہادری،ان کی آن بان،اپنی بات پر جان دینا اور قوم کے لیے ایثار و قربانی وغیرہ کے پہلوؤں کو پیش کر کے ہندوستانی عوام کو یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اگر راجپوتوں کی طرح اُن کے اندر جذبہ خوداری بیدار ہو جائے تو ملک سے غیر ملکی حکمرانوں کا خاتمہ ہو سکتا ہے۔

ناول "جلوۂ ایثار" ۱۹۱۲ء میں لکھا گیا۔یہ ناول کئی پہلوؤں سے ملکی اور بین الاقوامی سطح پر اہمیت کا حامل ہے۔ہندوستانی عوام لارڈ کرزن کی پالیسیوں سے بیزار ہو چکے تھے۔ تقسیم بنگال کا مسلہ عوامی تحریک کی حیثیت حاصل کرتا جارہا تھا۔کانگرس عدم تعاون کی راہ پر گامزن تھی۔ قومی اور بین الاقوامی سطح پر ایک بحران کی صورت تھی جو پہلی جنگ عظیم کی شکل میں رونما ہوا۔اس دور میں پریم چند پر آریہ سماجی اثرات حاوی نظر آتے ہیں۔اس کے علاوہ دیہی زندگی،متوسط طبقے کے حالات،جہالت،فرسودہ رسم ورواج کی مخالفت جیسے مسائل ناول "جلوۂ ایثار" میں کھل کر سامنے آتے ہیں۔

پریم چند کا پانچواں ناول "بازار حسن" ۱۹۱۶ء میں لکھا گیا جس کا موضوع طوائفوں کی زندگی کو پیش کرنا ہے۔یہ پریم چند کا پہلا ضخیم ناول ہے جو ہندی میں "سیوا سدن" کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔اردو میں پریم چند سے پہلے قاری سرفراز حسین کا ناول "شاہد رعنا" اور مرزا رسوا کا "امراؤ جان ادا" نے اگرچہ طوائف کی زندگی پر روشنی ڈال چکے تھے اس وجہ سے پریم چند سے یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ اس ناول میں حقیقت نگاری کو زیادہ بہتر انداز میں پیش کیا ہو گا۔ڈاکٹر مسیح الزماں "امراؤ جان ادا" اور "بازار حسن" کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں:۔

"پریم چند کے یہاں وقت کے گذرنے سے ہمیں یہ توقع تھی کہ حقیقت نگاری زیادہ کامیاب اور زندگی کی تصویر زیادہ سچی ہو گی لیکن پریم چند کے ذہن پر اُن کے اخلاق کا جذبہ اس قدر مسلط تھا اور اصلاح کی قوت اتنی حاوی تھی کہ آخر میں وہ اپنے کردار کو زندگی سے دور کر دیتے ہیں۔" [۱]

اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند نے طوائف کی زندگی کے مسلے کو سرسری سے دیکھا اور سمجھا تھا اس لیے "بازار حسن" کا مقصد طوائف کی زندگی سے زیادہ فحاشی کے سماج پر ہونے والے اثرات سے بچاؤ تھا۔

پریم چند کا ناول "گوشۂ عافیت" ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا جو گاؤں کی سماجی زندگی میں افراد کے درمیان ٹکراؤ سے پیدا شدہ کش مکش کی ترجمانی کرتا ہے ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:۔

"گوشہ عافیت کا منوہر اور اس کا بیٹا بلراج کسانوں کے اس طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں جو چپ چاپ ظلم سہنے کے بجائے مظالم کا مقابلہ کرتے ہوئے مر جانے کو ترجیح دیتے ہیں۔" [۲]

یہ ناول مہاتما گاندھی کی تحریک سے متاثر ہو کر لکھا گیا تھا۔ پریم شنکر گاندھیائی مزاج و کردار رکھتا ہے وہ زمیندار اور زمیندارانہ نظام کا مخالف ہے۔ وہ انگریزی نظام حکومت کو بھی خطا وار سمجھتا ہے اور انگریزی نظام حکومت کے استحصالی رویے پر بہتر انداز میں تنقید کرتا ہے۔ حاجی پور اور لکھن پور کو پریم چند نے مثالی گاؤں کی طرح دیکھا تھا اُن کا یہ تصور بھی مہاتما گاندھی کا مرہون منت ہے۔ انھوں نے گاؤں کو بہتر بنانے پر بھی گاندھیائی نقطہ نظر پر زور دیا ہے۔ گاؤں میں لائبریری کھولی جاتی ہے، اخبار آتے ہیں جس سے لوگوں کو مختلف مسائل کا علم ہوتا ہے۔ ڈپٹی جوالا سنگھ سرکاری ملازم ہیں لیکن مہاتما گاندھی کی تحریک سے متاثر ہو کر تحریک عدم تعاون میں شامل ہوتے ہیں اور اپنے گلے سے غلامی کا طوق اُتار پھینکتے ہیں۔ سید ایجاد حسین نام نہاد اتحاد کے حامی ہیں جو خود غرضی میں زندگی بسر کرتے ہیں اور جھوٹے چندے وصول کر کے ہضم کر جاتے ہیں لیکن جب اُن پر گاندھیائی اثرات پڑتے ہیں تو اُن کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ اس ناول میں مہاتما گاندھی کے بنیادی تعلیم کے مسئلہ کو بہتر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

ناول "چوگان ہستی" پریم چند کا نہایت ہی کامیاب ناول ہے جسے دارالاشاعت اردو نے ۱۹۲۴ء میں شائع کیا۔ اردو کا کوئی دوسرا ناول اس کا جواب پیش نہیں کر سکتا۔ پریم چند نے خود بھی اسے اپنا بہترین ناول قرار دیا ہے۔ اس ناول کے ساتھ پریم چند کی تخلیقی اور فنکارانہ قوتیں نقطہ عروج کی طرف بڑھتی نظر آتی ہیں۔ اس ناول میں صنعتی تہذیب سے پیدا ہونے والے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ پریم چند گاندھی کی طرح صنعتی تہذیب کے فروغ سے بے حد متفکر اور خوف زدہ تھے۔ اُن کا خیال تھا کہ صنعتی ترقی سے ہندوستان کی مالی اور اقتصادی حالت میں سدھار لانا ناممکن ہے کیونکہ ہندوستان کی عوام جو زیادہ تر گاؤں میں رہتے ہیں، شہر اور دیہات کی کش مکش میں کامیاب نہیں ہو سکتے۔ پریم چند بھی شہری زندگی کو پسند نہیں کرتے تھے اُن کی خواہش تھی کہ اگر اُن کی مالی حالت بہتر ہو جاتی تو وہ گاؤں میں جا کر رہتے اس ناول کا مثالی کردار سورداس ہے جو گاندھیائی عدم تشدد کی علامت ہے۔

ناول "پردہ مجاز" ۱۹۳۴ء میں لاجپت رائے لاہور سے شائع ہوا جبکہ ہندی میں "کایا کلپ" کے نام سے ۱۹۲۶ء میں شائع ہوا۔ جس کا موضوع اُس دور کی سیاسی اور سماجی مسائل کو پیش کرنا ہے۔ ہندو مسلم کشیدگی، کسانوں اور زمینداروں کی باہمی کش مکش اور جاگیر دارانہ نظام کی ہوس کاری کو اپنے خیالات کا موضوع بنایا ہے۔ اُن کے خیالات کا معیار گاندھیائی ہے۔ وہ ہندو مسلم فرقہ وارانہ فساد کے سخت مخالف نظر آتے ہیں لیکن روحانی طور پر مسلے کا حل تلاش کرتے ہیں۔ چکر دھر اس کا مثالی کردار ہے جو ظلم کی مخالفت کو اپنی زندگی کا مقصد قرار دیتا ہے وہ مزدوروں کی ہمدردی کے لیے ہر وقت کوشاں نظر آتا ہے۔

"نرملا" گئودان کے بعد پریم چند کا بہترین ناول تصور کیا گیا ہے جو ۱۹۲۵ء میں ادارہ فروغ اردو نے شائع کیا۔ جس میں عورتوں کی زندگی سے متعلق بعض اہم پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اُن کی بیوگی، بے جوڑ شادی اور جہیز سے پیدا ہونے والے مسائل جس کے نتیجے میں ایک پاکیزہ عورت بھی طوائف بن جاتی ہے۔ سن رسیدہ منشی طوطا رام ایک کم سن لڑکی نرملا کی مجبوری کا فائدہ اُٹھا کر اُسے اپنی بیوی بنالیتا ہے جو عمر میں اُس کے بچوں کے برابر ہے۔ جہیز کی لعنت کے شکار والدین جب اپنی لڑکیوں کو عمر رسیدہ شخص سے شادی کر دیتے ہیں تو مستقبل کی پریشانیوں کا نقشہ اس ناول میں دیکھایا گیا ہے۔

ناول "غبن" جس میں اصلاحی نقطہ نظر سے معاشرتی اور سماجی زندگی کے بعض مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے۔ یہ ناول ۱۹۳۱ء میں

سر سوتی پریس بنارس کے زیر اہتمام شائع ہوا۔اس ناول میں ہندوستانی معاشرے میں متوسط طبقے کے اقتصادی حالات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ناول میں سماج کو دکھانے کے لیے ایسے رویے اختیار کیے گئے ہیں جن کا حقیقت سے کوئی رشتہ نہیں ہوتا۔اس ناول میں جالپا کا کردار ایک ادرش عورت کی مکمل تصویر پیش کرتا ہے جو خوددار ہے اور اپنے شوہر کو بچانے کے لیے ہر طرح کے مصائب کا سامنا کرتی ہے اس کے ساتھ روماناتھ کا کردار حقیقی اور ارضی ہونے کے ساتھ ساتھ جاندار بھی ہے۔پریم چند کا یہ ناول حقیقت نگاری اور فنی تکمیل کا ایک نیا معیار سامنے لاتا ہے۔

''میدان عمل''جس کا شمار پریم چند کے مقبول ترین ناولوں میں ہوتا ہے یہ ناول ۱۹۳۲ئ میں مکتبہ جامع دہلی کے زیر اہتمام شائع کیا گیا۔اس ناول میں متوسط طبقے کے نوجوانوں،کاشتکاروں ،مزدوروں اور دوسرے تمام افراد کی قومی جدوجہد کو پورے فنکارانہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔یہ ناول تحریک آزادی کی تاریخ لکھنے والوں کے لیے ایک ادبی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔اس میں تحریک آزادی سے متعلق عوامی عمل اور رد عمل کی وہ سچی تصویر نظر آتی ہے جو صرف ایک بلند ترین ادیب ہی پیش کر سکتا ہے۔تکنیکی اعتبار سے بھی میدان عمل پریم چند کے گذشتہ ناولوں میں سے بہتر ہے اس ناول میں پریم چند ایک نئی منزل کی طرف گامزن نظر آتے ہیں۔یہ منزل مثالیت پسندی سے حقیقت پسندی کی طرف ہے جو ''گئودان''میں نکھر کر سامنے آتی ہے۔

پریم چند کا شاہکار ناول''گئودان''۱۹۳۲ئ سے ۱۹۳۵ئ کے درمیانی عرصے میں لکھا گیا۔اور ۱۹۳۶ئ میں سرسوتی پریس نے اسے شائع کیا۔جو پریم چند کو ابدیت عطا کرنے کے لیے کافی ہے۔ناول''گئودان''پریم چند کی دیہاتی زندگی کے تمام عمر کے مطالعے کا نچوڑ ہے جو کسانوں کی بے بسی اور کسمپرسی کی کہانی ہے۔ہوری پریم چند کی تمناؤں کی محرومیوں کی علامت ہے جو صرف گائے کی تمنا لیے ہوئے اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے۔اردو اور ہندی کے بیشتر ناقدین نے گئودان کو نہ صرف پریم چند کا بلکہ اردو اور ہندی کا بہترین ناول قرار دیا ہے۔

پریم چند کا آخری نامکمل ناول''منگل سوتر''ہے جو گاندھیائی خیالات سے بالکل الگ ہے اس ناول میں پریم چند نے ایک ادیب کو ہیرو بنایا ہے اور وہ ادیب پریم چند خود ہیں۔اس ناول کے چند صفحات جو ہندی میں شائع ہوئے جس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اگر یہ ناول مکمل صورت میں شائع ہو جاتا تو غالباً پریم چند کو نہ صرف ملکی بلکہ بین الاقوامی سطح پر بے حد شہرت و مقبولیت حاصل ہوتی۔

مجموعی اعتبار سے پریم چند کے ناولوں کے مطالعہ سے یہ واضح ہوتا ہے کہ پریم چند نے اپنے ناولوں میں گاندھیائی نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر ہندوستانی عوام کی فلاح و بہبود کے لیے ہر وقت کوشاں رہے۔اردو ناول کی دنیا میں پریم چند ایک عہد کی حیثیت رکھتے ہیں انھوں نے اردو ادب کی خدمت میں پینتیس سال تک گراں قدر خدمات انجام دیں اس طرح اردو ناول نگاری میں پریم چند کا مقام اہمیت کا حامل ہے۔نواب رائے سے پریم چند تک کا سفر اور پھر پریم چند کی کامیابی اُن کی محنت و لگن کا ثمر ہے جو انھیں صدیوں تک امر رکھے گا۔پریم چند کی انفرادیت و عظمت وہ وقار رکھتی ہے جس کا جواب اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ملنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن بھی ہے۔

☆☆☆☆☆

☆☆☆☆☆☆☆

راجندر سنگھ بیدی کا افسانوی فن

ڈاکٹر عطیہ رئیس

3878۔کلاں محل، دریا گنج، نئی دہلی۔۲

atiadu@hotmail.com

ترقی پسند تحریک کے پہلے کانفرس میں صدارت کرتے ہوئے جب پریم چند نے کہا تھا کہ ' اب ہمیں اپنے حسن کا معیار بدلنا ہو گا' تو اُس حسن کے معیار کو بدل کر حقیقت پسندی اور اصلاحی رجحانات قائم کرنے والوں میں راجندر سنگھ بیدی بھی تھے، جنہوں نے اردو افسانہ نگاری کو ایک مضبوط ستون فراہم کیا۔ حالانکہ راجندر سنگھ بیدی ترقی پسند تحریک سے اُسی حد تک وابستہ تھے کہ اپنے اِرد گرد کے پس ماندہ ماحول کی مصوّری اور مرقع کشی کر سکیں کیوں کہ بیدی کا خیال تھا کہ ادب کو تحریکوں کا پابند نہیں ہونا چاہیے۔ اُن کی نظر میں سب سے زیادہ اہم چیز انسان کا اپنا وجود اور اُس کا اپنا ذہن ہوتا ہے، جو تخلیق کرتا ہے۔ یہی تخلیق بیدی کی نگاہ میں سچا ادب تھا۔ اِسی متوازن مزاج و خیالات نے راجندر سنگھ بیدی کی ترقی پسند ی کو کبھی انتہا پسندی کی حدود میں داخل نہیں ہونے دیا۔

راجندر سنگھ بیدی کی نظر حقیقی زندگی میں بھی ہمیشہ اپنے گرد و پیش کی زندگی کی باریکیوں پر ہی رہی اور وہی اُن کے افسانوں کے موضوعات بھی بنے۔ حقیقت کو حقیقی لباس میں پیش کرنا بیدی کی فطرت تھی۔ وہ حقیقت کو معمہ بنا کر پیش کرنے کے قائل نہیں تھے ۔ حقیقت کتنی ہی تہہ دار ہو اُسے سیدھے سادے انداز میں پیش کرنا ہی وہ اپنا فرض سمجھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں نہ صرف سماجی کشمکش کا جذباتی منظر وجد کرتا ہے بلکہ نفسیاتی کشمکش کے بہترین نمونے بھی دیکھنے ملتے ہیں، جن میں خصوصی مرکز عورت ہوتی ہے۔ اِس نفسیاتی کش مکش کو پیش کرنے میں اشاروں اور کنایوں سے کام لینے کا جو بہتر اور نکھرا ہوا انداز ہمیں بیدی کے یہاں نظر آتا ہے وہ اُن کے معاصر افسانہ نگاروں میں بہ استثنٰی منٹو کے کم ہی نظر آتا ہے۔ اگرچہ بیدی کے افسانوں میں نفسیات کے ساتھ ساتھ جنسیات نے بھی جگہ پائی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اِس سے مفر ممکن بھی نہیں تھا کیوں کہ ہر انسان کی سوچ اور اُس کی حرکتیں جنسی جبلت سے متاثر ہوتی ہیں، جس میں فطرت کا عمل دخل بھی ہوتا ہے۔ منٹو اور عصمت نے بھی اپنے افسانوں میں نفسیات اور جنسیات کو پیش کیا ہے لیکن اُن کے اِس طرزِ عمل میں کبھی کبھی یہ کج روی بھی اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن بیدی کے افسانوں میں اِس تعلق سے ایک صحت

مندانہ رویہ دیکھنے کو ملتا ہے، جس میں جنسی اپیل کی گنجائش نہیں ہوتی ۔ اگر ہم اِس کے اسباب و علل پر نظر ڈالیں تو پائیں گے کہ منٹو کے یہاں در آنے والی کج روی، اُن کے فکری تضادات کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے اور عصمت چونکہ خود اپنے آپ سے مطمئن نظر نہیں آتیں اِس لیے اُن کے افسانوں میں یہ کج روی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ بیدی کا رویہ اِس تعلق سے سلجھا ہوا ذہنی رویہ ہے، نہ شخصیت میں تضاد ہے اور نہ ہی وہ اپنے آپ سے غیر مطمئن نظر آتے ہیں۔ مزاج اور خیالات کا تسلسل ہی اُن کے افسانوی موضوعات میں اعتدال و توازن کا سبب بنتے ہیں اور یہی وہ چیز ہے جو بیدی کو دوسرے افسانہ نگاروں سے الگ کرتی ہے۔

انسانی رشتوں کی خوبصورت پیش کش بھی بیدی کے افسانوں کی خصوصیات میں شامل ہے جس کی بیک وقت سماجی حدیں بھی ہوتی ہیں اور نفسیاتی الجھنیں بھی اور جس میں زندگی کی آنچ بھی ہوتی ہے اور زندگی کی حقیقی تصویر بھی۔ زندگی کی حقیقتوں کی مرقع کشی ہی بیدی کے افسانوں کی اصل روح ہے۔

بیدی کے فن میں بُت تراشی کی جھلک بھی ملتی ہے۔ اُن کے افسانوں میں فن کے اعتبار سے ایک خاص قسم کا نکھار نمایاں ہے جس میں زندگی کے تجربے کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے ہیں۔ زندگی کی کوئی کل سیدھی نہیں ہوتی مگر فنکار اپنی بصیرتوں سے انہیں فن کے پیمانے پر سیدھا کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے جس سے زندگی اور زمانے کی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں اور اُس کا حقیقی عرفان حاصل ہو جاتا ہے۔ عتیق اللہ نے بیدی کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"بیدی ایک چھوٹی سی دنیا آباد کرتے ہیں، اُسے بڑے چاؤ سے بساتے ہیں پھر بڑے خلوص کے ساتھ اُسے ٹوٹتا بکھرتا ہوا دیکھتے ہیں لیکن پھر بھی بساوٹ سے وہ ہاتھ نہیں اٹھاتے یعنی اُن گھور اندھیروں میں بھی روشنی کی ایک کرن کہیں نہ کہیں چھپا دبا کر وہ رکھ ہی دیتے ہیں۔ اِس طرح بڑے المیوں سے اُن کی کہانی بال بال بچ جاتی ہے"۔ (تعصبات ص ۲۴۔۲۲۳)

کہانی کہنے کا فن بیدی کو خوب آتا ہے کسی بھی واقعات کو پیش کرنے سے قبل بیدی انہیں ذہن کی بھٹی میں خوب اچھی طرح پکاتے تھے، تب جا کر قلم کو جنبش دیتے تھے۔ اِسی ٹھہر ٹھہر کر اور سوچ سمجھ کر قدم اٹھانے والے مزاج نے اُن کے افسانوں میں واقعیت نگاری کو فروغ دیا۔ بیدی کی نظر میں شعر گوئی اور افسانہ نگاری میں کوئی فرق نہیں تھا۔ اگر کچھ فرق تھا تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ لمبی اور مسلسل بحر میں۔ سادگی اور اصلیت کے ذریعے بیدی افسانوں میں جان ڈالتے ہیں۔ اِسی وجہ سے اُن کے افسانوں میں ایک خاص قسم کا ربط و تسلسل دیکھنے کو ملتا ہے۔ جیسے :

"میں نے اپنے پوتے کو پیار سے گود میں اٹھالیا۔ بھولے کا جسم بہت نرم و نازک تھا اور اُس کی آواز بہت سریلی تھی، جیسے کنول پتیوں کی نزاکت اور سپیدی، گلاب کی سرخی اور بلبل کی خوش الحانی کو اکٹھا کر دیا گیا ہو۔ اگرچہ بھولا میری لمبی اور گھنی داڑھی سے گھبرا کر اپنا منھ چومنے کی اجازت نہ دیتا تھا تاہم میں نے زبردستی اُس کے سرخ گالوں پر پیار کی مہر ثبت کر دی۔" (بھولا)

بیدی ہی نہیں اُن کے معاصر افسانہ نگاروں نے بھی اپنی کہانیوں میں عوامی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ لیکن اُن معاصرین میں اور بیدی میں جو امتیاز ہے وہ افتادِ طبع کا ہے۔ اُن کے معاصرین نے اپنی کہانیوں میں عوامی زندگی کی ترجمانی کا دعویٰ بھی کیا ہے لیکن بیدی نے کبھی اپنی کہانیاں کو عوامی زندگی کا ترجمان نہیں بتایا۔ انہوں نے ایک مرتبہ اپنی کہانیوں کے بارے میں کہا تھا کہ" میری کہانیاں جھوٹ اور سچ، حقیقت اور تخیل کا مرکب ہیں"۔ تخلیقِ فن کا یہی تصوّر بیدی کی بیشتر کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ بیدی

کے اِس خیال سے اُن کے فن کو سمجھنے میں بڑی مدد بھی ملتی ہے۔ اگر اُن کے افسانوی فن پر غور کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ پریم چند کے بعد سب سے زیادہ سماجی سروکار رکھنے والے با شعور اور باخبر افسانہ نگار ہیں جنہوں نے انسانی کرب اور سماجی کرب کو فن کی موثر زبان عطا کی ہے۔اُن کی کہانیوں میں دبے کچلے انسانوں کی کراہیں، مظلوموں اور ناداروں کی سسکتی ہوئی آواز و اشارے ملتے ہیں۔وہ اپنے افسانوں میں صرف سماجی سچائیوں کی پردہ دری نہیں کرتے بلکہ فن کا اعلیٰ تصور بھی پیش کرتے ہیں۔بید ی کے افسانوی فن کا یہ میلان اُن کے ابتدائی افسانوں من کی من میں، گرم کوٹ ،تلا دان ،وٹامن بی ، وغیرہ سے لے کر آخری دور کے افسانوں مثلاً۔جنازہ کہاں ہے، رحمن کے جوتے، بولو وغیرہ تک پھیلا ہوا ہے ۔اِن افسانوں کے کردار صرف افسانوی فضا کی تعمیر ہی نہیں کرتے بلکہ زندگی کے عمیق تجربوں اور مشاہدوں کو ایک فنی تصوّر میں بدلنے کا کام بھی انجام دیتے ہیں۔

بیدی کے فن پر مختلف اثرات پڑے۔ جن میں سب سے زیادہ چیخوف کا اثر ہے۔ مختصر افسانے کو ایک خوبصورت شکل میں ڈھالنے کا کام روسی افسانہ نگاروں نے انجام دیا تھا۔ یہی نہیں بلکہ فطرت پسندی اور حقیقت پسندی کا رجحان بھی روسی افسانہ نگاروں ہی کی دین ہے ۔ اُن میں چیخوف اور کیو پرین (Keyoperyon) کو خاصی مقبولیت حاصل ہے۔ اِن افسانہ نگاروں نے کہانی کے صوری حسن سے زیادہ معنوی حسن پر زور دیا تھا۔ بیدی کے افسانوں میں مذکورہ افسانہ نگاروں کے اِسی اسلوب کی جھلک ملتی ہے ۔ روسی افسانہ نگاروں کے اثرات کے تحت ہی بیدی کے افسانوں کا اختتام، منٹو کے افسانوں کے اختتام کی طرح نہیں ہوتا۔ اُن کے افسانوں میں چونکا دینے والی یا متحیر کر دینے والی کیفیت نہیں ملتی اور نہ ہی اُن کے افسانوں کے لب لہجہ میں کرشن چندر کے افسانوں کی سی رنگینی اور تیزی پائی جاتی ہے۔ بیدی کی آواز اور اُن کا افسانوی لہجہ آہستہ رو اور دھیمی دھیمی آنچ پر سلگنے والا لہجہ ہے۔ بیدی کے افسانوں میں تکلف کے باوجود بے تکلفی ہے جو بیدی کے افسانوں کو دلچسپ بنا دیتا ہے۔ بیدی کے افسانوں میں نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھ پوری کی طرح تخیل آرائی بھی نہیں ہے۔ سادگی، پاکیزگی، لطافت اور نزاکت کے انضمام سے اُن کی کہانیوں کا خمیر اٹھتا ہے جو موضوع کے مرکزی خیال کو زندگی کی گوں نگوں تجربات کی حدود تک پھیلا دیتا ہے۔

چیخوف کے افسانوں کی طرح ہی بیدی کے یہاں بھی جزئیات نگاری کے بہترین نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ طنز اور استہزاء کی گلکاری بھی اُن کے افسانوں کی خصوصیات میں شامل ہیں۔ اِس ضمن میں اُن کا افسانہ "چھوکری کی لوٹ" قابل ذکر ہے۔ جس میں قدیم زمانے سے چلی آرہی " چھوکری کی لوٹ" کی رسم پر گہرا طنز کیا گیا ہے ۔اس کے علاوہ "ایک باپ بکاؤ ہے" بھی اسی ذیل کا افسانہ ہے:

"۔۔۔میرے گھر میں اور کوئی بھی تو نہ تھا۔بی اے پاس کر چکی تھی اور پاپا کہتے تھے کہ آگے پڑھائی سے کوئی فائدہ نہیں، ہاں اگر کسی لڑکی کو پروفیشن میں جانا ہو تو ٹھیک ہے لیکن اگر ہندوستانی لڑکی کی شادی ہی اُس کا پروفیشن ہے تو پھر آگے پڑھنے سے کیا فائدہ۔" (وہ بڈھا)

بیدی کی کہانیوں کی جڑیں اُن کے عہد کے معاشرتی اور تاریخی رکھ رکھاؤ میں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں داخلی کرب اور سماجی کرب کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور بقیہ تمام سچائیاں انہیں کے تابع اپنا سفر طے کرتی ہیں۔ بیدی کا یہ خیال تھا کہ جس ادیب کی جڑیں اپنی زمین میں جس قدر گہری ہوں گی اور جو اپنے سماجی دکھ درد سے جتنا قریب ہو گا، اُس کا فن اُسی قدر توانا اور جان دار ہو گا۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کی تمام کہانیوں میں اُن کے اِس خیال کا پَرتو نظر آتا ہے ۔بیدی کے تجربے اور مشاہدے نہ تو

سرسری تھے اور نہ ہی سطحی بلکہ اُن کی جزئیات نگاری، ماحول نگاری اور کردار نگاری اِس بات کی دلالت کرتی ہیں کہ بیدی اپنے ماحول کو آنکھ بند کر کے نہیں دیکھتے تھے بلکہ کھلی آنکھوں سے دیکھتے اور محسوس کرتے تھے۔ اِس لیے اُن کی کہانیاں صرف کہانیاں نہیں ہیں بلکہ زندگی کی ٹھوس حقیقت اور اُس کی باز گزشت ہیں۔ بیدی کا یہی فن اُن کو ایک لازوال افسانہ نگار بنا دیتا ہے۔

بیدی کے فن کی ایک خصوصیت اُن کی خاموش مزاجی بھی ہے۔ اُن کی کہانیوں کے کردار بلند بانگ اور چلبلے نہیں ہوتے بلکہ خاموش، سنجیدہ اور سرگوشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن اِس قدر موثر ہوتے ہیں کہ عقبی دروازے سے کب قاری کے دل و دماغ میں داخل ہو جاتے ہیں اِس کا پتہ ہی نہیں چلتا اور قاری بھی بے حد سنجیدگی کے ساتھ کہانی کے ماحول میں گم ہو جاتا ہے۔ بیدی کے فن کا یہی کرشمہ ہے جو دھوئیں کی طرح ذہن پر چھا جاتا ہے اور افسانوی منظر آہستہ آہستہ آنکھوں کے سامنے واضح ہوتا جاتا ہے۔

بیدی کے افسانوں کا موضوع متوسط طبقہ اور اُن کی زندگی کے مسائل کے اِرد گرد گھومتا ہے۔ اُن کی تحریروں پر پنجابی زبان کے اثرات بھی ہیں۔ پنجابی گھرانوں میں اردو بولنے کا ایک خاص انداز ہوتا ہے۔ جس میں ہندی اور پنجابی کے الفاظ اپنا تسلط بنائے رہتے ہیں۔ اِس مخصوص انداز نے اُن کی تحریروں میں ایک کھنکتی ہوئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ گرچہ اِس سلسلے میں بیدی پر اعتراضات بھی کئے گئے ہیں کہ اُن کے زبان و بیان میں پنجابیت کا اثر زیادہ ہے جس سے اردو زبان کی لطافت مجروح ہو گئی ہے۔ جہاں تک میں سمجھتی ہوں بیدی کے اِس اندازِ بیان کے پس پشت دو چیزیں کار فرما تھیں ایک یہ کہ بیدی اُن دونوں زبانوں (اردو اور پنجابی) کو ایک دوسرے کے قریب لانا چاہتے تھے۔ دوسرے یہ کہ اگر اُن کے افسانوں کا دونوں زبانوں میں سے کسی ایک زبان میں ترجمہ کیا جائے تو صرف رسم الخط بدلنے کی ضرورت پیش آئے۔ باوجود اِس کے بیدی کے افسانوں میں ہندی اور پنجابی کے الفاظ حسبِ ضرورت استعمال ہوئے ہیں۔ دانہ و دام، چھوکری کی لوٹ، من کی من میں، ایسی کہانیاں ہیں جہاں پنجابی الفاظ موقع بر محل نظر آتے ہیں اور اِس سے کہانی کی داخلی روح مجروح نہیں ہوتی۔ اِن افسانوں میں بیدی نے کرداروں کو حسبِ حال کلام کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ ظاہر ہے افسانوں میں جس طبقے کی پیش کش ہو گی، افسانہ نگار اُس کے مقام اور مرتبے کے لحاظ سے ہی اپنا انداز بیان بھی بدلے گا اور لفظیات بھی۔ یہ تمام افسانے بیدی کے فطری اندازِ بیان کے مظہر ہیں۔

> بیدی کے افسانوں میں عورت ایک خاص مرکز کی حامل رہی ہے۔ دیگر افسانہ نگاروں کی طرح بیدی نے بھی عورت کو مختلف شکلوں میں پیش کیا ہے۔ اِن کے یہاں عورت اور اُس کی زندگی کرشن چندر کی طرح پاکیزہ اور لطیف تصوّر کے ساتھ موجود ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ کرشن چندر عورت کو سراپا حسن سمجھتے ہیں۔ اُن کی نگاہ عورت کے خوبصورت جسم پر ہوتی ہے اور وہ عورت کو رومانی فضائوں کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ برخلاف اِس کے بیدی کے یہاں عورت مجسم سیرت ہے۔ اُن کی نگاہ عورت کی روح پر ہوتی ہے جسم پر نہیں۔ جسے بیدی انسانی رشتوں کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ 'اندو' اِسی انسانی رشتوں میں بندھی روایتی ہندوستانی عورت کی سچی اور جیتی جاگتی تصویر ہے، جسے بچپن سے ہی غلامانہ سپردگی کی تربیت ملی تھی۔ مہر و وفا، ایثار و قربانی کی یہ مورت ہر ایک کا غم بانٹتی ہے لیکن خود اُس کا غم بانٹنے والا کوئی نہیں ہوتا اور یہ توقع وہ اپنے شوہر سے بھی کرتی ہے لیکن اِس خواہش کی تکمیل میں اُس کی عمر گزر جاتی ہے۔

ہر زمانہ اپنے بطن میں انقلاب چھپائے ہوتا ہے۔ جو وقت اور حالات کے تحت رونما ہوتا ہے۔ جس کے ذریعے زمانے کے ذہنی رجحانات میں تبدیلی آتی ہے۔ جو بہتے ہوئے سیلِ رواں کے رُخ کو ایک خاص راہ پر لگا دیتا ہے۔ بیدی کا زمانہ ایسا ہی تھا۔ ۱۹۴۷ء کے انقلاب نے شعوری یا غیر شعوری طور پر افسانہ نگاروں کو کردار نگاری کی طرف متوجہ کیا۔ اِس بحرانی دور سے بیدی بھی متاثر ہوئے اور تقسیمِ ملک کے بعد ایسے کئی کرداروں کی تخلیق کی جو ایک خاص مقصد کے تحت تھے۔ انہوں نے سماج اور ماحول سے زندہ اور متحرک کردار اخذ کئے۔ اُس زمانے میں انسانوں پر جو بربریت ہو رہی تھی اور جو غیر ہمدردانہ رویہ اختیار کیا جارہا تھا وہ بیدی کے افسانوں میں صدائے احتجاج بن کر ابھرے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں کردار وں کے ساتھ ہمدردانہ رویہ اختیار کیا۔ اُن کے ساتھ دل لگی کی۔ اُن کے لیے زندگی کی محرومیوں کو خوشیوں میں تبدیل کرنے کی کوشش کی اور اِس میں کوئی شبہ نہیں کہ بیدی نے منٹو کے بر خلاف اپنے افسانوں میں شرفاء کی زندگی خصوصاً سکھ یا ہندو گھرانوں کی زندگی کو موضوع بنایا اور اُن کے کرداروں کے طبقاتی، خانگی اور معاشی مسائل اور اُن کے نفسیاتی و جذباتی کش مکش کو پیش کیا۔ اِس سلسلے میں انہوں نے ہندو دیومالا سے بھی استفادہ کیا۔ "گرم کوٹ" جو بیدی کی آپ بیتی ہے اِس میں خود کو بطورِ کردار پیش کیاہے۔ کردار نگاری، بیدی کے افسانوں کا ایک اہم جز و ہے۔ انہوں نے کئی بلند مرتبت کردار تخلیق کئے ہیں۔ 'بھاگو' جیسے کردار کے نزدیک 'ڈاکٹر' جیسا کردار بونا نظر آتا ہے۔' بھولا' کا کردار انسانیت کی مجسم صورت ہے۔ وہ انسان کی بنیادی خوبیوں کو پیش کرتا ہے۔ اِن کے علاوہ ببل، مادھو، زین العابدین، لاجونتی اور مدن بھی قابل ذکر ہیں۔

بیدی کے افسانوں میں عورت ایک خاص مرکز کی حامل رہی ہے۔ دیگر افسانہ نگاروں کی طرح بیدی نے بھی عورت کو مختلف شکلوں میں پیش کیا ہے۔ اِن کے یہاں عورت اور اُس کی زندگی کرشن چندر کی طرح پاکیزہ اور لطیف تصوّر کے ساتھ موجود ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ کرشن چندر عورت کو سراپا حسن سمجھتے ہیں۔ اُن کی نگاہ عورت کے خوبصورت جسم پر ہوتی ہے اور وہ عورت کو رومانی فضائوں کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ بر خلاف اِس کے بیدی کے یہاں عورت مجسم سیرت ہے۔ اُن کی نگاہ عورت کی روح پر ہوتی ہے جسم پر نہیں۔ جسے بیدی انسانی رشتوں کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ 'اندو' اِسی انسانی رشتوں میں بندھی روایتی ہندوستانی عورت کی سچی اور جیتی جاگتی تصویر ہے، جسے بچپن سے ہی غلامانہ سپرد گی کی تربیت ملی تھی۔ مہر و وفا، ایثار و قربانی کی یہ مورت ہر ایک کا غم بانٹتی ہے لیکن خود اُس کا غم بانٹنے والا کوئی نہیں ہوتا اور یہ توقع وہ اپنے شوہر سے بھی کرتی ہے لیکن اِس خواہش کی تکمیل میں اُس کی عمر گزر جاتی ہے۔ عورت کی نفسیاتی کشمکش کا اِس افسانہ میں جس انداز سے تجزیہ کیا گیا ہے وہ لائقِ تحسین ہے۔ جسے بیدی نے موئثر انداز میں پیش کیا ہے۔ اِس کے علاوہ لاجونتی، درشی اور ہولی کا کردار بھی جان دار اور موئثر ہے۔

☆☆☆

راجندر سنگھ بیدی کی فنکارانہ جہت۔۔افسانہ "لاجونتی" کے خصوصی حوالے سے

توصیف احمد ڈار
ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر ۱۹۰۰۰۶
Phone No = 9622543998 , dartowseef7@gmail.com

راجندر سنگھ بیدی کا نام اردو فکشن کے صف اول کے فن کاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اگرچہ اپنے ہم عصروں سے نسبتاً کم لکھا لیکن اس پایہ کا لکھا کہ اردو فکشن کی تاریخ مرتب کرنے والا کوئی بھی سنجیدہ مورخ و محقق ان کے نام و کام سے آنکھیں نہیں چرا سکتا۔ انھوں نے سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کی طرح قلم برداشتہ نہیں لکھا بلکہ نہایت ہی محتاط انداز میں لکھا جس وجہ سے ان کے یہاں مقدار کے بجائے معیار کو دیکھا جاسکتا ہے۔ منٹو نے انہیں ایک بار کہا تھا کہ 'تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے وقت سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد سوچتے ہو" اس بات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بیدی آہستہ آہستہ سوچ سمجھ کر لکھتے تھے۔ اگرچہ بیدی کے مقابلے میں منٹو اور کرشن چندر بہت جلد توجہ کا مرکز بنے اور اس کی وجہ بقولِ نارنگ منٹو کی جنسیت اور کرشن چندر کی رومانیت تھی لیکن اس کے باوجود بیدی کی فنی عظمت ہر دَور میں برقرار رہی ہے۔ انہوں نے ہمیشہ فن پر توجہ دیتے ہوئے ادبی وقار اور اعلیٰ معیار کو مقدم سمجھا۔ وہ ایسی کہانیاں لکھنے کے قائل نہیں تھے جنہیں ہر نتھو خیرا سمجھ جائے بلکہ وہ قارئین کے چہروں پر نا سمجھی اور ایمانداری کی علامت کو فن کی معراج تسلیم کرتے تھے۔ بیدی کو صنفِ افسانہ سے اچھی خاصی واقفیت تھی۔ وہ اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ افسانہ کس کو کہتے ہیں، یہ کیسے لکھا جاتا ہے اور اس کے فنی لوازمات کیا ہیں؟ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> " افسانے اور شعر میں کوئی فرق نہیں ۔ ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لے کر آخر تک چلتی ہے۔ مبتدی اس بات کو نہیں جانتا اور افسانے کو بہ حیثیت فن شعر سے زیادہ سہل سمجھتا ہے .....یہ بات طے ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔ آخر اتنی لمبی اور مسلسل بحر سے نبرد آزما ہونے کے لیے بہت سی صلاحیتیں اور قوتیں تو چاہییں ہی۔ باقی کی اصناف ادب، جن میں ناول بھی شامل ہے، کی طرف جزواً جزواً توجہ دی جاسکتی ہے لیکن افسانے میں جزو کُل کو ایک ساتھ رکھ کر آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس کا ہر اوّل اور آخری دستہ مل کر نہ بڑھیں تو یہ جنگ جیتی نہیں جاسکتی" (اردو افسانہ: روایت اور مسائل، ص ۳۱۔ ۳۲)

راجندر سنگھ بیدی نے اردو کے افسانوی ادب کو وسعت بخشتے ہوئے جو مجموعہ جات تفویض کیے ہیں اُن میں " دانہ و دام "(۱۹۳۶ء)، " گرہن "(۱۹۴۲ء)، " کوکھ جلی " (۱۹۴۹ء)، " اپنے دکھ مجھے دے دو" (۱۹۶۵ء)، " ہاتھ ہمارے قلم ہوئے " (۱۹۷۴ء) اور " مکتی بودھ " (۱۹۸۲ء) شامل ہیں۔ ان سبھی مجموعہ جات کے مشتملات کے مطالعے سے مشاہدے میں یہ بات آتی ہے

راجندر سنگھ بیدی کا اصل موضوع گھریلو زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتیں اور دکھ درد ہیں۔ وہ انسانی نفسیات سے اپنی واقفیت کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے نہایت ہی کامیابی کے ساتھ کہانی کا تانا بانا بنتے نظر آتے ہیں۔ آل احمد سرور نے اسی لیے کہا ہے کہ:

> " بیدی کہانی لکھتے ہیں۔ نہ سیاست بگھارتے ہیں، نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں، نہ شاعری کرتے ہیں، نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں۔ عام زندگی، عام لوگ، عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں مگر ان میں وہ ایسی طاقت اور توانائی، زندگی اور تابندگی، معنویت اور انفرادیت بھر دیتے ہیں کہ ذہن میں روشنی ہو جاتی ہے۔ ان کے یہاں اسطور سازی اور جنس کی واقعی اہمیت ہے مگر اس سے زیادہ اہمیت زندگی کے وژن کی ہے۔ "

اس طرح راجندر سنگھ بیدی افسانہ لکھنے کے لیے اپنا مواد سماجی زندگی ہی سے حاصل کرتے ہیں اور سماجی بد حالی کو صداقت اور فنی خلوص کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ وہ اپنے ارد گرد کے ماحول سے بظاہر چھوٹے چھوٹے واقعات کو کو لے کر کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں اور سماجی زندگی، ظلم و تشدد، اخلاقی اقدار کی پامالی، بد دیانتی، نفس پرستی اور حرص و ہوس، معمولی اور غریب لوگوں کی سیدھی سادی زندگی، متعدد گھریلو مسائل اور سماجی زندگی کے متنوع حالات و کیفیات کو لے کر خوبصورتی کے ساتھ افسانے کو تحریر کرتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے جیسا کہ ذکر ہوا کہ اپنے معاصرین کے مقابلے میں کم لکھا۔ اپنے افسانوی سفر میں انھوں نے کم و بیش ۶۳ کہانیاں یادگار چھوڑی ہیں۔ گرم کوٹ، اپنے دکھ مجھے دے دو، کوکھ جلی، لاجونتی، صرف ایک سگریٹ، متھن، بھولا، پان شاپ، گرہن اور ایک باپ بکاؤ ہے جیسی کہانیاں ان فنی عظمت کا جیتا جاگتا ثبوت ہیں۔

افسانہ " لاجونتی " کا سنِ تحریر ۱۹۵۱ء ہے اور یہ مجموعہ " اپنے دکھ مجھے دے دو " میں شامل ہے، جو ۱۹۶۵ء میں پہلی بار منصہ شہود پر آیا۔ بیدی نے جو کچھ لکھا، وہ انتخاب ہے ہی، پھر بھی اگر ان کی چند مشہور ترین کہانیوں کا سخت ترین انتخاب مقصود ہو تو اس میں یقیناً " لاجونتی " کو بھی جگہ ملے گی کہ فنی خصوصیات سے متصف یہ کہانی تقسیمِ ملک کے سانحے اور اس کے نتیجے میں پیدا شدہ سماجی صورتِ حال کے کئی پہلوؤں کی نہ صرف نقاب کشائی کرتی ہے بلکہ صنفِ نازک جس سفاکانہ ماحول کی بھینٹ چڑھ گئی، اس ماحول کے تشکیلی عناصر کی پردہ دری بھی کرتی ہے۔ یہ تقسیم کے سانحے کی شکار ایک مغویہ عورت کی کہانی ہے جس میں بیدی نے عورت کی نفسیات، جذبات اور احساسات کے ساتھ ساتھ مذہبی منافرت، تنگ نظری اور ظاہر داری کو پیش کیا ہے۔ افسانے کا آغاز پنجابی گیت کے ایک ٹکڑے سے ہوتا ہے، جو کہانی میں پیش آنے والے واقعات کی طرف اشارہ کرتا ہے:

> '' ہتھ لائیاں کملاں نی لاجونتی دے بوٹے "

یعنی (یہ چھوئی موئی کے پودے ہیں ری ہاتھ بھی لگاؤ تو کملا جاتے ہیں)۔

آگے جب قاری افسانے کا مطالعہ کرتا ہے، تو کہانی کی پیشانی پر کندہ اس پنجابی گیت کی معنویت آشکار ہو جاتی ہے۔ بلاشبہ راجندر سنگھ بیدی غضب کا مشاہدہ رکھتے ہیں اور ان کے قلم سے ایسی کہانیاں نکلتی ہیں جو بظاہر چھوٹے چھوٹے گھریلو واقعات پر مبنی ہوتی ہیں لیکن ان کی تہہ میں بہ یک وقت فن کار کی سماجی، معاشی، سیاسی اور نفسیاتی بصیرتیں زیریں لہر کی طرح کارفرما ہوتی ہیں ۔ پسماندہ طبقے کی عورتوں کی گھٹن اور جنسی محرومیوں پر بیدی نے کامیاب افسانے لکھے ہیں، اگرچہ ان کے معاصرین نے بھی اس موضوع پر کہانیاں لکھی ہیں لیکن بیدی کی مہارت بقول خالد اشرف عورتوں کے باطن

میں پہنچنے اور اُن کی داخلی دنیاؤں کے اسرار کو منکشف کرنے پر مبنی ہے۔ کہانی " لاجونتی " کا موضوع بھی تقسیمِ ملک کے وحشیانہ واقعات ہیں۔ بٹوارے کے بعد جب لوگ خون کی ہولی کے روح فرسا مناظر سے اوب گئے، تو ان میں سے کئی لوگ ایسے بھی تھے جن کے اجسام نہیں بل کہ روح اور دل زخمی تھے۔ ایک طبقے نے(ان لوگوں کی طرف متوجہ ہو کر، جن کے دل زخمی تھے) متحد ہو کر " پھر بساؤ" کمیٹی تشکیل دی۔ جس کے تحت " کاروبار میں بساؤ"، " زمین پر بساؤ"، "گھر میں بساؤ" اور " دل میں بساؤ" جیسے پروگرام شروع کر دیے گئے۔ موخر الذکر پروگرام مغویہ عورتوں (جو تقسیم ملک کے دوران اغوا ہو چکی تھیں) کو دل سے عزت و احترام دینے کے لیے شروع کر دیا گیا تھا اور اس کو عملی جامہ پہنانے کے لیے نارائن بابا کے مندر کے پاس " ملّا شکور" نامی محلے میں ایک کمیٹی قائم ہو گئی جس کا سیکریٹری سندر لال منتخب ہو گیا جس کے بارے میں معتبر لوگوں کا خیال تھا کہ یہ جانفشانی سے اس لیے کام کرے گا کہ اس کی اپنی بیوی بھی ایک مغویہ عورت ہے۔ سندر لال بابو، رسالو اور نیکی رام جب " ہتھ لائیاں کملاں نی لاجونتی دے بوٹے " گاتے، تو لاجو (لاجونتی) کی یاد سندر لال کو جھنجھوڑ دیتی اور وہ خیالات کے ایک اتھاہ سمندر میں ڈوب جاتا کہ نہ جانے لاجو کہاں اور کیسے ہو گی، وہ واپس آئے گی بھی یا نہیں ..... عرصہ گزر گیا، سندر لال نے لاجو کے بارے میں سوچنا بھی چھوڑ دیا تھا اور لوک سیوا میں منہمک تھا لیکن جب بھی وہ مذکورہ گیت سنتا تھا تو اسے یہ خیال آتا تھا کہ آخر انسان کا دل لاجونتی کے پودے کی طرح نازک ہوتا ہے جو ذرا سی چھون سے کملا جاتا ہے، ایک وہ خود ہے جو لاجو (لاجونتی) سے بد سلوکی حتیٰ کہ انتہائی بد سلوکی کرتا تھا اور ایک لاجو تھی، جو یہ سب سہ رہی تھی اور طرہ یہ کہ لاجو کا شکوہ گلہ سندر لال کی معمولی سی مسکراہٹ کی نذر ہوتا تھا کیوں کہ وہ سب کچھ ایسے بھلا دیتی تھی جیسے اس کے ساتھ کوئی زیادتی ہوئی ہی نہ ہو۔ پربھات پھیری کے دوران سندر لال کو لاجو پر جب اپنی کی ہوئی ظلم و زیادتی یاد آتی ہے، تو وہ اُس کے دل پر پہاڑ ٹوٹ پڑتا تھا اور وہ سوچتا کہ کاش اُسے لاجو ایک بار مل جاتی، تو وہ اسے سچ مچ دل میں بسا لے گا اور لوگوں پر اس حقیقت کو آشکار کرے گا کہ ان مغویہ عورتوں کے اغوا ہونے اور پھر فسادیوں کی ہوسناکیوں کی بھینٹ چڑھنے میں ان کا کوئی قصور نہیں ہے اور جو سماج ایسا سمجھتا ہے وہ بالکل گلا سڑا سماج ہے۔ " دل میں بساؤ " پروگرام کے تحت محلہ ملا شکور کی کمیٹی نے کئی پربھات پھیریاں نکالیں لیکن کئی لوگ ان کی آواز اور مطالبات کو پروپیگنڈہ سمجھتے تھے۔ بہر حال ایک وقت ایسا آیا جب ہندوستان اور پاکستان کے درمیان اغوا شدہ عورتوں کا تبادلہ ہو گیا۔ کچھ لوگوں نے مغویہ عورتوں کو اپنے اپنے گھر لے لیا لیکن ان میں کچھ بدنصیب ایسی بھی تھیں جن کو ماں باپ، شوہر، بھائیوں اور بہنوں نے پہچاننے سے اس لیے انکار کر دیا کہ وہ اجنبی مردوں کے ساتھ رہ کر لوٹیں تھیں۔ لاجونتی مغویہ عورتوں کے اس قافلے میں نہیں آئی تھی۔ ایک دن لال چند سندر لال کو اس بات کی بدھائی دیتا ہے کہ اس نے لاجو کو واگہ کی سرحد پر دیکھا۔ سندر لال امرتسر جانے کی تیاری کرنے لگا لیکن اتنے میں لاجو کے آنے کی خبر ملی۔ وہ چوکی کلاں (جہاں پر مغویہ عورتوں کا تبادلہ ہو رہا تھا) پہنچا اور لاجو کو خوف کے جذبے سے کانپتے ہوئے پایا۔ لاجو اس لیے کانپ رہی تھی کیوں کہ سندر لال اُس کے ساتھ پہلے ہی بد سلوکی کرتا آیا ہے اور آج جب کہ وہ ایک قصور وار ٹھہری ہے کہ اجنبی مرد کے ساتھ رہ کر آئی ہے، نہ جانے سندر لال کیا کیا گل کھلائے گا۔ سندر لال کو دھچکا سا لگتا ہے کہ اس نے لاجو کے بارے میں جو سوچ رکھا تھا، وہ سب غلط تھا۔ لاجو کا رنگ نکھر گیا تھا، وہ قدرے تن درست نظر آ رہی تھی اور پاکستان میں خوش رہی تھی۔ کئی سوالات نے سندر لال کو پریشان کر دیا لیکن اس کے باوجود

اثباتی مردانگی کا ثبوت دیتے ہوئے انھوں لاجو کو اپنے گھر کی اور لیا جب کہ اس دوران کئی لوگ کہہ رہے تھے کہ " ہم نہیں لیتے مسلمران (مسلمان) کی جھوٹی عورت....."

سندر لال جس کمیٹی کا سیکریٹری تھا اس کے پروگرام " دل میں بساؤ " کو اس نے قول و فعل دونوں اعتبار سے نبھایا اور جو لوگ اس کی باتوں کو پروپیگنڈہ یا جذباتیت سے پر سمجھتے تھے، وہ سندر لال کے قول و فعل کی ہم آہنگی سے متاثر ہونا شروع ہوگئے۔ " سندر لال نے لاجو کی سورن مورتی کو اپنے دل میں استھاپت کر لیا تھا اور خود دروازے پر بیٹھا اس کی حفاظت کرنے لگا تھا " اور لاجو بھی سندر لال کے اس غیر متوقع اچھے سلوک کو دیکھ کر حیران بھی ہوگئی اور اس سے خوش بھی۔ سندر لال کو اپنی سابقہ غلطیوں پر پچھتاوا ہو رہا تھا اور اب وہ لاجو نتی کو لاجو کہہ کر نہیں بلکہ " دیوی " کہہ کر پکارنے لگا۔ یہ وہی لاجو تھی جو سندر لال کے جبر تشدد کا نشانہ بنتی تھی اور آج سندر لال ہی اسے دیوی کا درجہ دیتا ہے۔ لاجو جب مغویہ کی حیثیت سے بربریت کی داستان سنانا چاہتی ہے تو سندر لال یہ کہہ کر ٹال دیتا ہے کہ:

> " جانے دو بیتی باتیں ! اس میں تمھ رلا کیا قصور ہے۔ اس میں قصور ہے ہمارے سماج کا جو تجھ ایسی دیویوں کو اپنے ہاں عزت کی جگہ نہیں دیتا۔ وہ تمھاری ہانی نہیں کرتا اپنی کرتا ہے۔ "

سندر لال کے اچھے سلوک نے لاجو کو شک میں ڈال دیا کیوں کہ وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو بن کر رہنا چاہتی تھی جو " گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی " لیکن سندر لال اب بالکل بدل گیا تھا، اس کے رویے میں تبدیلی آچکی تھی اور وہ لاجو کو دیوی کا سا سمان دینا چاہتا تھا۔ افسانے کا اختتام ان سطور سے ہوتا ہے:

> " لاجو نتی کوئی کانچ کی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی، پر اجڑ گئی... سندر لال کے پاس اس کے آنسو دیکھنے کے لیے آنکھیں تھیں اور نہ آہیں سننے کے لیے کان ! ... پربھات پھیریاں نکلتی رہیں اور محلہ ملّا شکور کا سدھارک رسالو اور نیکی رام کے ساتھ مل کر اسی آواز میں گاتا رہا
>
> " ہتھ لائیاں کملاں نی لاجو نتی دے بوٹے "

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ " لاجو نتی " تقسیمِ ملک کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اس کی مرکزی کردار پنجاب کے ایک دیہات کی رہنے والی لاجو ہے جسے فرقہ پرستوں نے اغوا کر کے آلودہ کر دیا تھا۔ یہاں اعلیٰ طبقے کو پیش نہیں کیا گیا ہے بلکہ سندر لال اور لاجو نتی، رسالو اور نیکی رام جیسے کردار گھریلو اور معمولی ہیں۔ صنفِ افسانہ کے فنی لوازمات کی رو سے اگر افسانہ " لاجو نتی " کو دیکھیں تو یہ ایک کامیاب کہانی نظر آتی ہے کہ یہ کردار، مکالمہ، منظر نگاری اور وحدتِ تاثر جیسے افسانے کے عناصر ترکیبی کا پاس و لحاظ رکھتی نظر آتی ہے۔ بیدی نے انسان کو فرقوں میں منقسم نہیں کیا بلکہ پورے خلوص کے ساتھ ہندوستانی معاشرے کو اپنی کہانیوں میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> " میں ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش کرنے کے لیے اساطیری عناصر پیش کرتا ہوں۔ ان کے دیوی دیوتا، ان کے مندر مسجد، ان کو *SYMBOL* بناتا ہوں .....میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں "

کردار نگاری کا فن بیدی کو خوب آتا ہے۔ بابو، رسالو، نیکی رام، لاجو، سندر لال اور لال چند جیسے کردار ماورائی دنیا سے تعلق نہیں رکھتے بل کہ سامنے کے معمولی کردار معلوم ہوتے ہیں جن کی نفسیاتی، ذہنی اور روحانی گھٹن کو بیدی کامیابی کے ساتھ قاری کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ ڈاکٹر برج پریمی نے درست لکھا ہے کہ:

" بیدی کے یہاں کردار نگاری کا فن سلجھا ہوا نظر آتا ہے۔ اس لیے اکثر اوقات وہ پلاٹ کی سکیم پر زور نہیں دیتے۔ ان کا سارا زور کردار کو ابھارنے پر صرف ہوتا ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے واقعات کو جوڑتے ہیں اور ان سے تاثر کی وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور وحدت کا کلی تاثر کردار کی بھرپور تصویر کی شکل میں سامنے آجاتا ہے اور کہانی ختم ہونے کے بعد صرف کردار کا گہرا تاثر قاری کے ذہن پر بیٹھ جاتا ہے۔ "

کہا جاسکتا ہے کہ راجندر سنگھ بیدی کرداروں کی رُوح میں جھانک کر ان کے کردار کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ غم وغصے اور خوشی و طرب کی کیفیات کرداروں کے چہروں سے عیاں کرنے اور ان کی حرکات و سکنات کو حقائق سے مملو کرنے میں بیدی کامیاب نظر آتے ہیں ۔ سندر لال کے سخت ترین روپ اور اس کے مہربان روپ، لاجو کی مظلومی و مجبوری نیز دونوں لاجو اور سندر لال کی ذہنی اور روحانی گھٹن کو جس طرح سے راجندر سنگھ بیدی نے اس کہانی میں پیش کیا ہے وہ بلاشبہ ان ہی کا خاصہ ہے۔ سندر لال کی نرمی اور سختی دونوں لاجو پر قیامت بپا کرتی ہیں ۔ کیوں سندر لال کا بہیمانہ برتاؤ جہاں اس کا جسمانی استحصال کرتا تھا وہیں سندر لال کا حد سے زیادہ نرم پڑنا اور اُسے " لاجو " کی بجائے " دیوی " کہنا بھی اُسے روحانی سطح پر جھنجھوڑ دیتا ہے کیوں کہ وہ " دیوی " نہیں بل کہ پہلے کی طرح " لاجو " بننا چاہتی ہے، جو اذیتیں اور تکلیفیں سہہ کر پل بھر میں سب کچھ بھلا دیتی تھی اور سندر لال کی باہوں میں سما جاتی تھی، لیکن اُسے یہ معلوم ہے کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے لیکن " لاجو " نہیں ہو سکتی۔ لاجو مجبور ہے اور چاہ کر بھی وہ " لاجو " کا روپ دھار نہیں سکتی۔ سندر لال اسے " دیوی " کا درجہ کیوں دے دیتا ہے؟:

" اس سوال کا جواب نہایت مشکل ہے کہ وہ اس کو زدوکوب کرنے کے بجائے اس کی پرستش کیوں کرنے لگتا ہے۔ شاید اس لیے کہ ایک طرف وہ " دل میں بساؤ تحریک " کا عہدہ دار ہونے کے ناطے ایک قسم کا سماجی وقار حاصل کر چکا تھا، دوسری طرف اس کو شاید لاجو جیسی عورت دستیاب نہیں تھی۔ تاہم لاجو کو سندر لال کا یہ مہربان روپ نہایت اجنبی محسوس ہوتا ہے، کیوں کہ اس کا کلچر، اس کا ماحول، اس کی تربیت اور اس کا ماضی شوہر کو صرف ایک حاکم کے طور پر پیش کرتے آئے تھے۔ " (برصغیر میں اردو افسانہ، از خالد اشرف، ص ۳۳)

مکالمہ نگاری میں بھی بیدی احتیاط سے کام لیتے ہیں۔ وہ طویل جملوں سے کہانی کو قاری کے لیے بوجھل نہیں بناتے بل کہ چھوٹے چھوٹے مکالموں اور فقروں سے کہانی کو آگے بڑھانے کا سلیقہ رکھتے ہیں ۔ ان کے مکالمے نہ صرف کردار کے جذبات کی عکاسی کرتے محسوس ہوتے ہیں بلکہ معنی خیز اور فکر انگیز بھی ہوتے ہیں۔ افسانے کے آغاز و اختتام پر پنجابی گیت کا یہ مصرعہ (ہتھ لائیاں کملاں نی لاجونتی دے بوٹے...) کہانی کے موضوع اور کرداروں کی ذہنی و نفسیاتی اور جسمانی گھٹن سے ہم آہنگ ہے۔ اگرچہ اس افسانے میں مکالمہ نگاری سے زیادہ کام نہ لے کر بیانیہ انداز کو اپنایا گیا ہے لیکن

اس کے باوجود کرداروں کے مابین جو باتیں ہوئی ہیں، بیدی نے ان کو مناسب و موزوں الفاظ میں لپیٹ کر اس طرح پیش کیا ہے کہ ان کی مکالمہ نگاری کی داد دینی پڑتی ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

ایک دفعہ سندرلال نے لاجونتی کے 'سیاہ دنوں' کے بارے میں صرف اتنا سا پوچھا تھا

"کون تھا وہ؟"

لاجونتی نے نگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا... "جمّاں"

"لاجونتی نے پھر آنکھیں نیچی کرلیں اور سندرلال نے پوچھا

"اچھا سلوک کرتا تھا وہ؟"

"ہاں"

"مارتا تو نہیں تھا"

لاجونتی نے اپنا سر سندرلال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا... "نہیں" اور پھر بولی" وہ مارتا نہیں تھا، پر مجھے اس سے زیادہ ڈر آتا تھا۔ تم مجھے مارتے بھی تھے پر میں تم سے ڈرتی نہیں تھی... اب تو نہ مارو گے؟"

سندرلال کی آنکھوں میں آنسو امڈ آئے اور اس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا... "نہیں دیوی! اب نہیں... نہیں ماروں گا..."

بیدی کے مکالمے ان کے کرداروں کے جذبات کی عکاسی کرتے ہیں جو کہ کامیاب فن کاری کی ضمانت ہے۔ پوری کہانی کو پڑھ کر قاری سندرلال اور لاجونتی کی اندرونی گھٹن کو بخوبی محسوس کرتا ہے کہ کہانی کار بیدی کو انسانی نفسیات کا ادراک ہے اور وہ سلیقے کے ساتھ کہانی کی بنت کے دوران اس کا استعمال کرتے ہیں۔ لاجونتی اگرچہ ایک مختصر کہانی ہے اور لاجونتی اور سندرلال کے گرد گھومتی نظر آتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ فقط زن و شوہر کے مجروح رشتے کی ہی عکاس نہیں بلکہ سماجی معنویت سے بھرپور کہانی ہے۔ یہ جہاں تقسیم ملک کے خونین سانحے کو درشاتی ہے وہیں ایسے لوگوں پر طنز بھی کرتی ہے جو مغویہ عورتوں کو داغ دار سمجھ کر ان سے لاتعلقی اختیار کرنے کے درپے نظر آتے ہیں، اس حقیقت سے انحراف کرکے کہ اغوا ہونے اور پھر ظلم و بربریت کا شکار ہونے میں اس صنفِ نازک کا کیا قصور تھا؟۔ غرض راجندر سنگھ بیدی کی کہانیاں سماجی معنویت سے پر ہیں، اسی لیے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> "بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا ہی بے مثل بیان نہیں، ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے، گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھرپور ہوتا ہے جو کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے" (بحوالہ اردو افسانہ: روایت اور مسائل، ص۳۸۶)

افسانہ "لاجونتی" میں دیومالائی اور اساطیری حوالے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ 'مندر میں نارائن بابا کا رامائن کی کتھائیں سنانا، حکایت دھوبی کی جو دھوبن کو یہ کہہ کر گھر سے نکال دیتا ہے کہ وہ رام چندر نہیں جو اتنے سال تک راون کے ساتھ رہ آنے پر بھی سیتا کو بسالے گا وغیرہ' جیسے دیو مالائی حوالے اور اساطیر و روایات اس کہانی کی معنویت و تاثیر میں اضافے کی ضامن ہیں۔ وارث علوی کے مطابق:

> "اساطیری عناصر بیدی کے یہاں آرٹ کی سجاوٹ کی خاطر نہیں آئے .....اساطیر بیدی کے یہاں تشبیہوں اور استعاروں کی ضرورت پوری نہیں کرتے بلکہ اساطیر اور استعارے اُن کے یہاں زندگی سے آتے ہیں جو ہندوستانی عوام فطرت کی بانہوں اور تہذیب کی فضاؤں میں انگنت صدیوں سے جیتے چلے آتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا دھارا ہے جو ان کے افسانوں میں زیرِ زمین آب

کی طرح بہتا رہتا ہے اور اس کی نمی سے افسانے میں اساطیر استعاروں اور تشبیہوں کے پھول کھلتے ہیں"

بیدی کے ہاں منظر نگاری اور جزئیات نگاری کی بھی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ لاجونتی کے علاوہ ان کی دیگر کہانیاں بھی اس وصف سے مملو ہیں۔ لاجونتی کا پس منظر پنجاب ہے کہ ظلم و زیادتی کی متاثرہ لاجو پنجاب کے مسماندہ اور مرادنہ تحکم والے دیہات سے تعلق رکھتی ہے۔ سندر لال بابو، رسالو اور نیکی رام کا پنجابی گیت (ہتھ لائیاں کملاں نی لاجونتی دے بوٹے) کا وِرد کرنا، مندر میں نارائن بابا کا رامائن کی کتھائیں سنانا، سندر لال کا امرتسر جانے کی تیاری کرنا، پربھات پھیریاں نکالنا، واگہ سرحد پر لال چند کا لاجو کو دیکھنا، رام چندر جی اور سیتا کا تذکرہ، نارائن بابا کا آسمان کی طرف دیکھنا، مہندر سنگھ زندہ باد، سوہن لال زندہ باد کے نعروں کا گونجنا، لاجونتی کا دیوی کے درجے کو شک و شبہے کی نظر سے دیکھنا اور لاجو بننے کی تمنا کرنا وغیرہ وغیرہ فقط افسانوی فقرے نہیں بلکہ ان کی تہہ میں درد کسک، امید و بیم، عزت و عصمت، لوٹ مار، بوہیمیت اور دیگر کئی طرح کے مناظر اور تفاصیل سرائیت کیے ہوئے ہیں۔

جہاں تک بیدی کی زبان کا تعلق ہے ان پر اس ضمن میں سخت اعتراضات کیے گئے کہ ان کے ہاں ہندی، انگریزی، سنسکرت اور فارسی کے ثقیل الفاظ کا استعمال ملتا ہے نیز شاعرانہ انداز ان کی کہانیوں کو مجروح کر دیتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کو اس بات کا احساس تھا اور انہوں نے اس ضمن میں توجہ بھی کی لیکن حقیقت یہ ہے وہ کرداروں اور کہانیوں کی فضا یا ماحول کو زبان کے ذریعے سے ہی شعوری طور پر ہم آہنگ کرتے ہیں:

۱۔ ... آج ہماری سیتا نردوش گھر سے نکال دی گئی ہے ... سیتا ... لاجونتی... اور سندر لال بابو نے رونا شروع کر دیا۔

۲۔ " بدھائی ہو سندر لال"

سندر لال نے میٹھا گڑ چلم میں رکھتے ہوئے کہا... " کس بات کی بدھائی لال چند؟"

" میں نے لاجو بھابی کو دیکھا ہے۔"

سندر لال کے ہاتھ سے چلم گر گئی اور میٹھا تمباکو فرش پر گر گیا... " کہاں دیکھا ہے؟" اس نے لال چند کو کندھوں سے پکڑتے ہوئے پوچھا اور جلد جواب نہ پانے پر جھنجھوڑ دیا۔

راجندر سنگھ بیدی نے تشبیہات، استعارات، علامتوں، فکر انگیز اور معنی خیز جملوں سے حسب ضرورت کام لے کر نہ صرف اپنی کہانیوں کو دل چسپ بنایا ہے بلکہ جاذبیت بھی بخشی ہے۔ وارث علوی کے مطابق:

> " بیدی کا اسلوب شاعرانہ نہیں ۔ اس میں وہ غنائیت اور نغمگی نہیں جو کرشن چندر کے اسلوب کو اتنی دلکش بنا دیتی ہے۔ اس اسلوب میں وہ روانی بھی نہیں جو منٹو کے یہاں نظر آتی ہے.....استعاروں، تشبیہوں اور لفظی پیکروں سے ان کی زبان میں ایک ایسی حاضراتی کیفیت اور احساسات کو جگانے والا تاثر پیدا ہو جاتا ہے جو شاعری کا عمل خاص ہے۔ " (بحوالہ " اردو دنیا" ستمبر ۲۰۱۵ء، ص۲۹)

مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ راجندر سنگھ بیدی اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ انھوں نے اپنے قلم کی جولانیوں سے اردو کے افسانوی ادب کے سرمایے میں قابلِ قدر اضافے کیے ہیں ۔ لاجونتی ان کا ایک مشہور افسانہ ہے جو ان کی فنی عظمت پر دال ہے۔

☆☆☆☆

جمیلہ ہاشمی: حیات وادبی خدمات

محمد فرید
☆لیکچرار شعبۂ اُردو، اوپن ایف بوائز کالج ایچ ایٹ فور، اسلام، آباد، پاکستان۔
E-Mail:mfaridislamabad@gmail.com

خالقِ کائنات نے انسان نامی مخلوق کے خمیر میں عقل وشعور کا مادہ رکھ کر اسے تخلیق کرنے کی قابلیت سے بہرہ مند فرمادیا۔ مختلف لوگوں نے اس تخلیقی صلاحیت کے اظہار کے مختلف ذرائع اختیار کیے۔ سائنس دانوں نے مختلف ایجادات سے بے جان دھاتوں کو انسانوں کے لیے کارآمد بنایا تو مصوروں نے انسانی زندگی کو تصویروں کے قالب میں ڈھال کر امر کر دیا اس طرح ادیبوں اور شاعروں نے لفظوں کے خوب صورت پیکر تراش کر ان میں روح اور جان ڈال دی۔روایت ہے کہ ادیب بنتا نہیں بلکہ پیدائشی ہوتا ہے ایسی ہی ایک ادیبہ جمیلہ ہاشمی ہے۔

امر تسر کے محلہ اسلام آباد میں جمیلہ ہاشمی ایک پڑھے لکھے گھرانے میں برکت علی ہاشمی کے ہاں پیدا ہوئیں۔وہ اپنی پیدائش کے بارے میں حمیرا اطہر کو ایک انٹرویو میں بتاتی ہیں:

> ”میری پیدائش ۱۷ نومبر ۱۹۲۹ء گوجرہ کی ہے۔ہم امر تسر کے رہنے والے ہیں۔ سکھوں اور ہندوئوں کے ساتھ ہمارے گھریلو مراسم تھے۔“(۱)

جمیلہ ہاشمی کے والد تاجر پیشہ شخص تھے جو کوئٹہ سے مختلف قسم کا مال لاکر امر تسر کے تاجروں کو فراہم کرتے تھے۔ انھوں نے پوری زندگی ملازمت نہیں کی۔ تقسیم ہند سے پہلے وہ امر تسر میں کپڑے کی کھڈیاں لگا کر اپنے کاروبار کو مضبوط کر چکے تھے۔ تقسیم ہند نے ان کے کاروبار کو تباہ کر دیا۔ جمیلہ ہاشمی کی والدہ کا نام فضل النساء تھا۔

محمد اسلم لکھتے ہیں:

> ”والدہ فضل النساء گورنمنٹ ہائی سکول امر تسر میں ہیڈ مسٹریس تھیں؛ فضل النساء پہلے بچے کی پیدائش کے لیے میکے گھر میں (گوجرہ) گئی ہوئی تھیں؛ بچی پیدا ہوئی تو اس کا نام جمیلہ رکھا گیا۔یہ وہی جمیلہ ہیں جو بعد ازاں جمیلہ ہاشمی کے نام سے معروف ہوئیں۔جمیلہ کی والدہ گوجرہ کی تھیں،ان کی ایک اور بہن تھی، جمیلہ کے نانا،نانی اور خالہ نے قادیانی مذہب اختیار کر لیا تھا لیکن فضل النساء اپنے اصل مسلک پر قائم رہیں۔ وہ صوم وصلوۃ کی پابند راسخ العقیدہ مسلمان تھیں۔“(۲)

جمیلہ ہاشمی تین بہنوں اور دو بھائیوں میں سب سے بڑی تھیں۔ وہ پڑھی لکھی خاتون تھیں۔

بقول محمد اسلم:

> ”جمیلہ ہاشمی نے امر تسر کے ایک سکول سے میٹرک کیا؛ ایف اے اور بی اے امتحانات سٹینڈ فورڈ کالج

(Stand Ford) امرتسر سے پاس کیے۔ بی اے میں ڈبل میتھ پڑھتی رہیں؛اس وقت شاعری بھی کرتی تھیں۔ ۱۹۵۳ء کو ایف سی کالج سے انگریزی ادبیات میں ایم اے کیا۔"(۳)

تقسیم ہند کے بعد برکت علی ہاشمی کا گھرانہ منٹگمری (موجودہ ساہیوال) میں آباد ہوگیا۔ جہاں جمیلہ کی والدہ نے اپنا ایک سکول "ممی کا سکول" کے نام سے بنایا۔ جمیلہ ہاشمی بھی ایم اے کرنے کے بعد درس وتدریس کے شعبے سے وابستہ ہوگئیں اور اسلامیہ ہائی سکول ساہیوال کی ہیڈ مسٹریس ہوگئیں۔

جمیلہ ہاشمی کی شادی ۱۸ اگست ۱۹۵۹ء کو سمہ سٹہ سے تین کلومیٹر دور، ضلع بہاولپور کے ایک گائوں خانقاہ شریف کے سجادہ نشین ۶۰ مربعوں کے مالک اور صوبائی اسمبلی کے رکن اور کھرل قبیلے کے فرد سردار اویس احمد اویسی سے ہوئی۔ ۱۹۶۰ء میں ان کی پہلی اولاد ایک بیٹا ہوا جو ایک دن کے بعد ہی اللہ کو پیارا ہو گیا جس کا افسوس جمیلہ ہاشمی کو پوری زندگی رہا۔ ۷ اپریل ۱۹۶۶ء کو لیڈی ایچی سن ہسپتال لاہور میں ان کے ہاں ایک بچی نے جنم لیا جس کا نام عائشہ صدیقہ رکھا گیا جو ان کی اکلوتی اولاد ثابت ہوئی۔

جمیلہ ہاشمی نے ادبی سطح پر زندہ رہنے کے لیے لاہور کو اپنا مسکن بنالیا اور ۳۱ سینٹ جان پارک لاہور کینٹ میں مستقل رہائش اختیار کرلی۔

ذوالقرنین عسکری ان کی پہلی تحریر کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "میرا پہلا افسانہ لیل ونہار میں ۱۹۵۷ء میں چھپا تھا۔ بقول سائرہ ہاشمی ان کا پہلا افسانہ "لال آندھی" تھا۔"(۴)

جمیلہ ہاشمی کے ادبی سفر کو دیکھا جائے تو اس میں بہت رنگارنگی اور وسعت نظر آتی ہے۔ ان کا ناول" تلاش بہاراں " (۱۹۶۱ئ) ہے۔ جس میں ہندوستانی سماج میں عورت پر صدیوں پر مبنی جبر واستحصال اور مظلومیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناولٹ "آتش رفتہ""(۱۹۶۴ئ) مشرقی پنجاب کی سکھ معاشرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ افسانوی مجموعہ "آپ بیتی جگ بیتی"(۱۹۶۹ئ) چولستان کے پس منظر میں لکھا گیا۔ ناولٹ روہی(یہ ۶۰ صفحات پر مشتمل ایک عشقیہ کہانی ہے جو صوبہ خیبر پختونخواہ کے پٹھانوں کے ایک گائوں کے فطری پس منظر کو بیان کرتی ہے)۔(۱۹۷۰ئ) قدیم ایرانی کی مستند ادیبہ اور متنازعہ شخصیت پر ناول"چہرہ بہ چہرہ روبہ رو"(اس میں مصنفہ نے ایران میں شاہ قاچار کے زمانے میں پیدا ہونے والے ایک مذہبی فرقے کی سرگرمیوں کے توسط سے ایک روحانی اور تاریخی کردار قرۃ العین طاہرہ کی زندگی کو موضوع بنایا ہے)۔(۱۹۸۳ئ)، حسین بن منصور حلاج پر مشہورِ زمانہ ناول د شتِ سُوس (۱۹۸۳)،افسانوی مجموعہ رنگ بھوم(۱۹۸۷ئ)، تین ناولٹوں پر مشتمل اپنا اپنا جہنم، افسانوی مجموعہ" نسبت رُت میں رو"،ناول" جوگ کی رات" اور دیگر کئی متفرقات شامل ہیں۔

"تلاش بہاراں" کو سال کا بہترین ناول قرار دیا گیا اور کرزن ہال ڈھاکا میں صدر ایوب خان نے جمیلہ ہاشمی کو آدم جی ادبی انعام سے نوازا۔ اس مقابلے میں کئی بڑے ادیبوں کے ناول بھی نامزد ہوئے(ممتاز مفتی کا"علی پور کا ایلی" بھی)۔ پہلے ہی ناول پر اتنا بڑا ادبی اعزاز حاصل کر لینے کے بعد جمیلہ ہاشمی کا ادبی قد کاٹھ بہت بڑھ گیا اور وہ ادبی حلقوں میں سراہی جانے لگی۔

جمیلہ ہاشمی بیک وقت کئی ادبی حلقوں کی رکن تھیں۔ مثلاً جن میں حلقہ ارباب ذوق لاہور، مری لٹریری سرکل اور سہ ماہی جریدے "نیادور" کے ادارتی بورڈ کی ممبر وغیرہ شامل ہیں۔ وہ ہر سال باقاعدگی سے "شبِ افسانہ" کا بھی اہتمام کرتی تھیں۔

جمیلہ ہاشمی کے بارے میں محمد خالد اختر لکھتے ہیں:

"وہ ان کمیاب لوگوں میں سے تھیں جو کمرے میں داخل ہوتے ہیں تو گویا ایک اور شمع جل جاتی ہے۔ اپنی ذات میں ایک انجمن، ڈل نیس، اکتاہٹ اور بیزاری ان کے آتے ہی اپنی راہ پکڑ لیتی تھی۔ ان کی گفتگو میں ایک ایسی رونق اور ہنگامہ خیزی کی کیفیت ہوتی تھی جو میں نے بہت کم لوگوں میں دیکھی ہے۔"(۵)

جمیلہ ہاشمی کا رنگ گورا، نقش قدرے موٹے اور ماتھا کھلا تھا کہیں جاتیں تو زیورات کا استعمال زیادہ کرتیں۔ وہ چہرے مہرے، لباس اور وضع قطع سے بارعب نظر آتی تھیں۔ نماز کی پابندی کرتیں، امور خانہ داری بالخصوص مختلف پکوانوں کی تیاری میں خوب مہارت رکھتی تھیں۔ وہ مہمان نواز اور روایت پسند خاتون تھیں۔ وہ غم خوار اور ایک سلجھی ہوئی ماں بھی تھیں۔

اُم عمارہ ان کے اندر چھپی مشرقی عورت کو سامنے لاتے ہوئے لکھتی ہیں:

"ہم کبھی کبھی سوچتے، انھوں نے 'بن باس' لکھا ہے یہ 'روہی' اور 'آتش رفتہ' کی خالق ہیں اور کس آرام سے گجریلا پکا رہی ہیں۔ 'یہ کھالو ہم نے تمھ رلے لیے پکایا ہے۔' جنوری ۱۹۸۷ء کا آخری ہفتہ ہم نے ان کے ساتھ سمہ سٹہ میں صاحب سیر کی خانقاہ شریف میں گزارا تھا۔ سرسبز باغ، خوب صورت روشن، گلاب کی خوشبوؤں سے مہکی ہوئی فضا آم کے درختوں میں چھپا ہوا دیہاتی طرز کا بنگلہ اور اس میں رچی بسی جمیلہ ہاشمی اور عائشہ احمد۔ ایک نیا انداز ایک نیا روپ۔ یہ صاحب سیر کی خانقاہ ہے۔ ہم نے سوچا یہ جمیلہ ہاشمی کا گھر ہے ان کی خوشحالی کا منبع اور عائشہ احمد کی جڑیں یہاں ہیں۔ 'ہم یہاں چادر اوڑھتے ہیں'۔ جمیلہ نے بڑی سی چادر سر سے اتار لی۔"(۶)

جمیلہ ہاشمی نے ہندوستانی معاشرہ میں عورتوں کی بدحالی خواتین کی حالت زار کی اصلاح کی ضرورت اور اصلاح کے طریقے، صنفِ نازک کی فطرت اور اس کی نفسیات، مردوں کا سماجی تسلط اور عورتوں کی آزادی جیسے موضوعات کو اپنی تحریروں میں جگہ دے کر صنفِ مخالف کی حیثیت کو بڑھا دیا ہے۔

بقول شبنم آرا:

"جمیلہ ہاشمی نے مردوں کے تسلط والے سماج (*Male Dominated Society*) میں عورتوں کے ساتھ ہونیوالی ناانصافیوں اور امتیازات کو بھی موضوع بنایا ہے۔ ہمارے معاشرے میں مرد کو آزاد حیثیت حاصل ہے مگر عورت کو نہیں۔ مردوں نے عورتوں کو ہمیشہ سے ماتحت بنا کر رکھا ہے۔ کبھی ماں، بہن اور بیٹی کے روپ میں تو کبھی بیوی کے روپ میں اور اس ماتحتی نے اس کی شخصیت کی فکری نشوونما کو بالکل ہی پژمردہ کر دیا۔"(۷)

جمیلہ ہاشمی نے مختصر کہانیوں سے بھی اپنی علیحدہ شناخت قائم کی۔ بقول جمیل جالبی:

"۱۹۵۷ء کی بات ہے کہ ہفت روزہ 'لیل ونہار' لاہور میں ایک مختصر سی کہانی چھپی۔ کہانی کا نام تھا 'دوخط' پڑھی تو اچھی لگی۔ اس کے بعد اور کئی کہانیاں اس افسانہ نگار کی پڑھیں اور وہ بھی اچھی لگیں۔ معلوم ہوتا تھا کہ

اردوافسانے میں نیااور تازہ خون شامل ہو رہاہے۔ جب بھی جمیلہ ہاشمی کی کوئی کہانی چھپتی میں شوق سے پڑھتا۔"(۸)

جمیلہ ہاشمی کی تحریروں میں زمین اور روح ہم معنی اور ہم وزن نظر آتے ہیں۔ اس نے کمال قدرت کے ساتھ وہ سب کچھ ہمارے تجربہ کا حصہ بنادیاہے جس کا ادراک ہمیں نہیں ہو سکتا تھایاوہ ہمارے تجربہ کا حصہ بن بھی جاتا تو شاید اس کی نوعیت اس طرح نہ ہوتی جس طرح جمیلہ ہاشمی کے قلم نے اسے ہماری یادوں کا حصہ بنادیا ہے۔شاید یہ وہ منزل ہے کہ جسے ادب کے Canvas پر یادوں، الفاظ، ریاضت اور کامیاب صورت گری کے ذریعے ممکن بنایاجاسکتاہے۔ جمیلہ ہاشمی کے متخیلہ کی پرواز کافی اونچی ہے۔

محمد علی صدیقی لکھتے ہیں:

"جمیلہ ہاشمی کامتخیلہ رومانوی ہے۔بعض اوقات رومانوی متخیلہ حقیقت کی اپنے طور پر تعبیر کرتی ہے۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ جمیلہ ہاشمی نے ،فصل کے بجائے وصل' کے جذبات کو اہمیت دی اور ہر مصنف کو یہ حق حاصل ہوناچاہیے کہ وہ اپنے کرداروں کے لیے ایک ایسی 'تاریخ' کو تخلیق کرے جو ان کرداروں کے لیے ضروری اور مفید بھی ہو۔"(۹)

> جمیلہ ہاشمی نے مردوں کے تسلط والے سماج (Male Dominated Society)میں عورتوں کے ساتھ ہونیوالی ناانصافیوں اور امتیازات کو بھی موضوع بنایا ہے۔ہمارے معاشرے میں مرد کو آزاد حیثیت حاصل ہے مگر عورت کو نہیں۔ مردوں نے عورتوں کو ہمیشہ سے ماتحت بناکرر کھاہے۔ کبھی ماں، بہن اور بیٹی کے روپ میں تو کبھی بیوی کے روپ میں اور اس ماتحتی نے اس کی شخصیت کی فکری نشوونما کو بالکل ہی پژمردہ کر دیا۔

جمیلہ ہاشمی کو انگریزی ادب سے بہت لگاؤ تھا۔وہ اسے ادب کو سمجھنے اور اچھاادب تخلیق کرنے کے لیے خشت اوّل سمجھتی تھیں نیز انھیں اپنی ایم اے انگریزی کی سند پر بھی ناز تھا۔

حمیرا اطہر کو اپنے انٹرویو میں بتاتی ہیں:

"جو انگریزی کا ایم اے نہیں ہے وہ اچھارائٹر نہیں ہو سکتا۔ یہاں بات محض ڈگری حاصل کرنے کی نہیں۔ بلکہ انگریزی ادب کا مطالعہ کرنے کی ہے۔ انگریزی پڑھ کر لکھنے کا شعور آتاہے۔ کیونکہ بھرپور اور جان دار ادب انگریزی ہی میں ملتاہے۔"(۱۰)

جمیلہ ہاشمی آخری عمر میں اسپین کے عروج وزوال پر ناول لکھناچاہتی تھی انھوں نے اس سلسلے میں اندلس کی تاریخ سے متعلق کئی کتب خرید کر ان کا مطالعہ بھی شروع کر دیا تھا۔ ستار طاہر لکھتے ہیں:

"جمیلہ ہاشمی کی عمر انسٹھ برس تھی اور دشتِ سُوس جیسے بڑے تخلیقی ناول کے بعد وہ اندلس پر ایک بڑے تخلیقی کام کا آغاز کر چکی تھیں کہ انھیں موت نے آلیا۔"(۱۱)

جمیلہ ہاشمی نے بنگال، انگلینڈ، اسپین، فرانس، ایران، عراق، سعودی عرب اور امریکہ جیسے ملکوں کے سفر بھی کیے اور دنیا کو انتہائی قریب سے دیکھا۔ وہ مشکلات کا مقابلہ کرنے والی بہادر خاتون تھیں۔ آخری عمر میں انھیں شوگر، آنکھوں، بلڈ پریشر اور دل کے بڑھنے جیسے عوارض لاحق ہوگئے تھے جن کی وجہ سے ان کی طبیعت

اکثر خراب رہنے لگی تھی۔ ان کی زندگی کے آخری لمحات کے بارے میں محمد اسلم لکھتے ہیں:

> "۹ جنوری ۱۹۸۸ء کو رات ساڑھے دس بجے کے قریب اچانک جمیلہ ہاشمی کی طبیعت خراب ہوگئی۔ خون میں شکر کی مقدار ۳۹۶ ہوگئی تھی جس کے باعث دل ودماغ اعتدال میں نہیں رہے تھے۔ گھریلو علاج سے افاقہ نہ ہونے کے بعد محمد یعقوب خان، سائرہ ہاشمی، ہمایوں یعقوب خان اور عائشہ صدیقہ انھیں میو ہسپتال لاہور میں لے گئے؛ تمام رات پریشانی میں گزری۔
>
> ای۔سی۔جی مشین کی رپورٹ مایوس کن تھی؛ صبح سائرہ ہاشمی نے سیاہ بکرے کا صدقہ اتارا؛ جمیلہ ہاشمی بدستور سکتے میں تھیں؛ ڈاکٹروں کی سرتوڑ کوششیں مریضہ کو جانبر نہ کر سکیں: ۱۰ جنوری ۱۹۸۸ء کو دن کے ایک بج کر تین منٹ پر جمیلہ ہاشمی کی روح عنصر خاکی سے پرواز کر گئی۔ اناللہ وانا الیہ راجعون۔" (۱۲)

جمیلہ ہاشمی کی وفات سے اردو ادب کے ایک عہد کا خاتمہ ہو گیا لیکن وہ آج بھی اپنی پُر اثر تحریروں کی بدولت اردو ادب کے قارئین کے دلوں میں زندہ ہیں۔

حواشی

۱۔ حمیرا اطہر: جمیلہ ہاشمی سے ملاقات؛ کراچی؛ اخبار خواتین (ہفت روزہ)؛ ۷ تا ۱۳ اکتوبر ۱۹۸۷ئ؛ ص ۲۰

۲۔ محمد اسلم: جمیلہ ہاشمی کا افسانوی ادب؛ اسلام آباد؛ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی؛ مقالہ برائے ایم فل اردو؛ ۱۹۹۶ئ؛ ص ۲۴۷

۳۔ ایضاً: ص ۲۴۸

۴۔ ذوالقرنین عسکری، سید: جمیلہ ہاشمی بحیثیت ناول نگار؛ بہاول پور؛ اسلامیہ یونیورسٹی؛ مقالہ برائے ایم اے اردو واقبالیات؛ ۱۹۸۸ئ؛ ص ۳۰

۵۔ محمد خالد اختر: آتش رفتہ؛ لاہور؛ ماہ نو (مجلہ)؛ اکتوبر ۱۹۸۸ئ؛ ص ۱۸

۶۔ ام عمارہ: یادوں کا سفر؛ کراچی؛ قومی زبان (مجلہ)؛ فروری ۱۹۸۸ئ؛ ص ۳۲

۷۔ شبنم آرا: تانیثیت کے مباحث اور اردو ناول؛ دہلی؛ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس؛ ۲۰۰۸ئ؛ ص ۲۳۲۔۲۳۴

۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: یادرفتگاں: جمیلہ ہاشمی؛ کراچی؛ قومی زبان (مجلہ)؛ مارچ ۱۹۸۸ئ؛ ص ۷

۹۔ محمد علی صدیقی: جمیلہ ہاشمی فن کے آئینے میں؛ لاہور؛ نقوش (مجلہ)؛ شمارہ ۱۴۰؛ ص ۶۰۵

۱۰۔ حمیرا اطہر: جمیلہ ہاشمی سے ملاقات؛ ص ۲۰

۱۱۔ ستار طاہر: جمیلہ ہاشمی چند یادیں، چند تاثرات؛ لاہور؛ اردو ڈائجسٹ (مجلہ)؛ فروری ۱۹۸۸ئ؛ ص ۲۱۹

۱۲۔ محمد اسلم: جمیلہ ہاشمی کا افسانوی ادب؛ ص ۲۵۶۔۲۵۷

☆☆☆

ناول" چاند ہم سے باتیں کرتا ہے" ایک ادھورا مطالعہ

از:سید امجدالدین قادری

ریسرچ اسکالر، شعبہ اُردو،ڈاکٹر باباصاحب امبیڈکر مراٹھواڑہ یونیورسٹی،اورنگ آباد

Mob:- 9028831692 E-mail:- saq_muneeb@rediffmail.com

موجودہ دور میں جن فعال قلم کاروں کا شمار ہوتا ہے اُن میں نورالحسنین کا نام بھی شامل ہے۔ ایک طرف وہ اپنے متنوع افسانوں کے باعث قاری کے دل میں جگہ بنانے میں کامیاب ہو گئے ہیں تو دوسری طرف اُن کے ناولوں نے اُن کے نام کو خوب روشن کیا ہے۔اپنی ناول نگاری کا آغاز اُنھوں نے ایک چھوٹے سے ناول " اَہنکار " سے کیا تھا جو بے حد مقبول ہوا۔ اس ناول میں اُنھوں نے مادّیت اور رشتوں کے تصادم سے ایک ایسی خوب صورت کہانی بُنی تھی جس نے ناقدو قاری کو یہ کہنے پر مجبور کر دیا کہ یہ ناول دیہی پس منظر میں پریم چند سے آگے کا منظر پیش کرتا ہے۔ اس کے بعد اُنھوں نے ہندوستان کی پہلی جنگِ آزادی یعنی ۱۸۵۷ئ کو اپنے دوسرے ناول کا موضوع بنایا اور نہایت کامیابی کے ساتھ ایک تاریخی ناول لکھ کر ثابت کر دیا کہ وہ اپنے معاصرین میں تاریخی فہم وادراک کے ساتھ ناول کے فن کو مجروح کیے بغیر ایک عمدہ تاریخی ناول لکھ سکتے ہیں۔

اور اب اُن کا ایک اور نیاناول "چاند ہم سے باتیں کرتا ہے" شائع ہوا ہے۔ یہ ناول پانچ سو قبلِ مسیح سے شروع ہو کر اکیسویں صدی کی پہلی دہائی پر ختم ہوتا ہے۔ اس ناول میں اُنھوں نے ناول کے اجزائے ترکیبی سے بغاوت کرتے ہوئے ناول کے فن کو ایک نئی سمت سے روشناس کرایا ہے۔ یہ ناول اپنے اندر طبع زاد اور حقیقی رومانی داستانیں لیا ہوا ہے۔ نورالحسنین کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے جس مقام اور علاقے کی داستان کو بیان کرنے کی کوشش کی اُس علاقے کے ماحول اور معاشرت اور بڑی حد تک بولی اور زبان کا بھی خیال رکھا ہے۔ ناول کا منظر نامہ اور مکالمے قاری کے دل کو چھوتے ہیں۔ ناول کی تمام داستانوں کو مربوط کرنے کے لیے اُنھوں نے جہاں تاریخی ادوار کا سہارا لیا ہے وہیں اس ناول میں مرکزی کرداروں کے روپ میں عشق اور چاند موجود ہیں جو قاری کو ایک داستان سے دوسری داستان میں پہنچاتے ہیں ۔ناول کے آغاز میں عشق اپنا تعارف ان الفاظ میں کرواتا ہے۔۔۔

> " میں عشق ہوں، میں اپنے خالق کا کرشمہ ہوں، جنون میرا مزاج،وفا اگر میری سلطنت ہے تو سرکشی اور بغاوت میری صفت، میں ازل سے ہوں اور ابد تک باقی رہوں گا، میرا پہلا جلوہ کائنات کی تخلیق کا بہانہ ہے۔اُس کی حمد و ثنا میں غرق مالائکہ میری ہی ڈوری میں بندھے ہوئے ہیں۔ وہ آسمان سے زمین پر مجھے بھیجنا چاہتا تھا،اُسی نے مجھے آدم اور حوّا کی آنکھوں میں روشن کیا اور پھر اُن کے ساتھ ہی مجھے بھی زمین پر اُتار دیا۔۔۔تب سے آج تک میں اپنی موجودگی کا احساس دلا رہا ہوں۔

صدیوں نے میرے پیروں سے اُٹھنے والی آوازِ سلاسل سنی، مذاہب نے میرے خلاف اونچی اونچی دیواریں بلند کیں، مجھے مٹانے کے لیے کبھی لشکر میدانِ جنگ میں اُترے، کبھی مجھے آگ کے دریا کو پار کرنا پڑا، کبھی مجھ

سے قربانیاں طلب کی گئیں، کبھی مجھے دیواروں میں چنوادیا گیا، لیکن میں نے کبھی شکست کو تسلیم نہیں کیا، بلکہ کبھی تختہ دار پر، کبھی شہنائیوں کی گونج میں، کبھی دن کے اُجالوں میں اور کبھی رات کے اندھیروں میں، اپنی فتح کا اعلان کیا۔ میں عشق ہوں، میں جنون ہوں، میں لازوال ہوں، میں ہر پابندی کے خلاف ہوں، میں ذات پات، جماعت سے بہت بلند ہوں، میں ہر جگہ موجود ہوں، زمانہ میری گزر گاہ ہے۔ میں ہر عہد میں سانسیں لیتا ہوں، میرے بے شمار چہرے ہیں، اور میرے ہر چہرے کا راز دار چاند ہے۔"

اس کے بعد عشق چاند کو مخاطب کرتا ہے۔

"اے چاند۔۔۔ کیا تو میرے ہر سفر کی گواہی دے سکتا ہے؟ ؟؟"۔۔۔چاند نے آنکھیں کھولیں۔۔۔اور زمین کی طرف دیکھنے لگا۔"

اور یہیں سے ناول کا آغاز ہوتا ہے۔

"وقت کا چاک اُلٹا گھومنے لگا۔ رات دن میں اور دن رات میں تبدیل ہونے لگے۔

فضائیں معطر ہونے لگیں۔

صدیاں ماضی کی طرف لوٹنے لگیں اور آخر دکن کی سہیادری کے کوہستان پر ۵۰۰ق۔م کی ایک صبح پر ٹھہر گئیں۔

اس ناول کو لکھنے کی وجہ تسمیہ بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔۔۔

" اپنے تیسرے ناول کے لیے میں ایک ایسے موضوع کی تلاش میں تھا جو قدرے مختلف ہو اور میں اپنے قارئین کو عصری ماحول کی جبریت، جس سے وہ خود دن رات جوجھ رہے ہیں کچھ دیر کے لیے فرحت و انبساط کی وادیوں میں لے جا سکوں۔ اسی غور و فکر میں مبتلا تھا کہ ذہن میں تخلیقِ کائنات اور آدم و حوّا کی داستان آگئی اور میں سوچنے لگا کہ قادر مطلق جو خود سراپائے محبت ہے اور جس نے اِسی محبت کی چاہ میں اس عظیم الشان کائنات کی تخلیق کی، اُسی نے آدم کو پیدا کیا، لیکن ستر ماؤں کی محبت رکھنے والے خالق نے آخر آدم کے لیے ماں کو کیوں نہیں بنایا، اُسے بہن بھی نہیں بخشی، بلکہ اُس کے لیے حوّا کی تخلیق کی اور یقیناً اُسی وقت عشق نے بھی آنکھیں کھولیں، وہ چاہتا بھی یہی ہو گا کہ محبت کی وہ ادا سامنے آئے جو ایک طاقت بن کر یہ اعلان کرے کہ میں، میں ہوں اور بس میں، باقی کچھ نہیں۔

۔۔۔۔۔مجھے ناول کے لیے موضوع مل گیا کہ عشق کی داستانوں کو ایک ہی ناول میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ وہ محبت جس کی بنیاد آدم و حوا نے رکھی تھی، اُن کے بعد آنے والے ان گنت جوڑوں نے بھی اس وادی پُر خار میں قدم رکھا ہو گا، کچھ تو اپنی داستانِ عشق یادگار بنانے میں کامیاب ہو گئے لیکن لاتعداد وہ جوڑے ہوں گے جو اس وادی میں تو اُترے ہونگے مگر آج اُن کا کوئی نام و نشان بھی نہیں جانتا، حالانکہ وہ بھی اس جذبے سے گزرے ہوں گے۔ اُن کا عشق بھی اپنے ماحول سے ٹکرایا ہو گا، اُنھوں نے بھی ایک دوسرے کے لیے اپنی جانیں قربان کی ہوں گی، کچھ کامیاب بھی ہوئے ہوں گے اور کسی نے ناکامی کی صورت بھی دیکھی ہو گی۔ چنانچہ میں نے کچھ تاریخی اور کچھ اپنی فکر سے تخلیق پانے والی داستانوں کو اپنا موضوع بنایا، بلا شبہ یہ موضوع نیا نہیں ہے لیکن یہ اطمینان ضرور ہے کہ یہ اپنے اندر بھرپور مطالعاتی وصف رکھتا ہے۔"

۴۵۵ صفحات پر پھیلا ہوا یہ ناول ایک ایسے دلچسپ اور رواں بیانیے کی مثال ہے جس سے قاری سب کچھ بھول بھال کر پڑھتے چلا جاتا ہے۔ اسلوب ایسا کہ مناظر اور کردار کاغذ کی سطح سے بلند ہو کر آنکھوں کے سامنے چلتے پھرتے نظر آنے لگتے ہیں اور قاری بھی اُن کے سفر میں شامل ہو جاتا ہے۔ کبھی تجسس اُسے پلک مارنے کی مہولت نہیں دیتا اور کبھی مکالموں کی

جادو گری اُسے مسرور کر دیتی ہے اور کبھی منظر کشی کے سحر میں وہ ڈوب جاتا ہے۔ نورالحسنین نے اس ناول میں بھی کہیں فلش بیک اور فلش فارورڈ کی تکنیک استعمال کی، کہیں منظری تکنیک کو برتا، کہیں کہیں شعور کی رو بھی نظر آتی ہے۔ کہیں فینٹ سی کا لطف بھی ہے، کہیں فلسفہ اور منطق، کہیں تصوف کے اسرار، پورا ناول رومانی جمالیات کا ایک ایسا مرقع بن گیا ہے جو اپنے قاری سے بار بار اپنی خوبیوں کی داد وصول کرتا ہے۔ناول کا موضوع عشقِ مجازی ہے، اور اس عشق کی انتہا وصل میں پوشیدہ ہے۔ وصال کے ان لمحوں کو نورالحسنین نے نہایت خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چند مناظر ملاحظہ فرمائیں۔۔۔

" چاندنی دودھ کی طرح چٹکی ہوئی تھی، اور وہ پرورا ندی کی وادی سے دور بھنڈار درے کی ایک نہایت اونچی گھاٹی پر بیٹھے ہوئے تھے، اور اُس کے بہت نیچے مولا ندی شانت بہہ رہی تھی۔ اگاشم چمپا اور گیندے کے پھولوں سے اُس کا سنگھار کر رہا تھا۔ موگا کی آنکھیں بند تھیں۔ پیشانی پر پھولوں کی لڑی باندھنے کے بعد اُس نے گیندے کے پھولوں کی مالا اُس کے گلے میں پہنایا، اور کمر میں پھولوں کی لڑی باندھنے کے لیے جیسے ہی وہ اُس کی طرف جھکا وہ اُس کے سینے سے لگ گئی۔ اُس کی آنکھیں اب بھی بند تھیں، " اگاشم وچن دو کہ سارا جیون مجھے اسی طرح پیار کرتے رہو گے۔"

اگاشم کی بانہوں نے اُسے پوری شدت سے بھینچ لیا، اور پھر وہ اُس کے کانوں میں پھسپھسایا، " تم ایک جنم کا وچن لے رہی ہو لیکن میں تمھیں جنم جنم اسی طرح پیار کرتا رہوں گا۔ "

موگا نے اُس کی چھاتی سے سر اُٹھایا اور اُس کی آنکھوں میں جھانکا، دونوں کی آنکھوں میں ایک دوسرے کا نشہ چھایا ہوا تھا۔ خمار میں ڈوبی ہوئی ادھ کھلی آنکھیں پیار کے ساغر لنڈھا رہی تھی اور موگا کے منہ سے بہت آہستہ سے نکلا، "اگاشم۔" اور اگاشم کے ہونٹ شہد جیسی مٹھاس سے بھر گئے۔ دونوں کے جسم میں خون کی روانی بڑھ گئی اور وہ دونوں ایک دوسرے میں سمانے لگے۔ اگاشم اُسے لیے زمین پر لیٹ گیا۔ آسمان سے چاند نے دونوں کی طرف دیکھا، ہواوں نے سیٹیاں بجائیں، اور پیپل کے درختوں کے پتوں نے خوش ہو کر تالیاں بجانا شروع کیا، ساتھ ہی گھاٹی سے بہت نیچے بہنے والی ندی نے نہایت سریلا راگ چھیڑا۔"

نورالحسنین جنسی عمل کی تفصیل میں جانے کے بجائے پس منظر کو ایک ایسی زبان عطا کرتے ہیں جو اُن کی بات مکمل کر دیتا ہے۔ یہ پہلا منظر دراوڑ قوم کے باسی اگاشم اور موگا کے ملن کا تھا اور اب یہ دوسرا منظر مگدھ نریش اجات شترو اور اُس کی رانی وبجیرہ کے ملن کا ہے۔

"رانی اُس کے روبرو پہنچی اور نہایت ادب سے اپنے سر کو تھوڑا سا خم کیا، " مہاراج کی جئے ہو۔ " !

اجات شترو کے کانوں میں مدھر گھنٹیاں سی بجنے لگیں۔

"آپ نے ہمیں یاد کیا؟ "

"ہاں۔" اجات شترو نے اُسے اپنی بانہوں میں بھر لیا، " ہم آپ کی کب سے پرتکشا کر رہے تھے۔ "

" لیکن مہاراج! ابھی تو سوریہ بھی استھ نہیں ہوا ہے۔ " وہ اُس کی بانہوں میں سے نکل گئی اور اُس کی طرف شوخ نظروں سے دیکھنے لگی، " آج یہ ویاکلتا کیسی؟" وہ سوم رس کو پیالے میں اونڈھلنے لگی۔ راجہ اُس کی طرف محبت بھری نظروں سے دیکھنے لگا۔

" مہاراج پریم رس کا پنچھی، ویشالی کی گلیوں سے نکل کر وبجیرہ کی اور کیسے آنے لگا" اُس نے پیالہ اُس کے ہاتھوں میں تھماتے ہوئے سوال کیا۔

راجا نے ایک ہی سانس میں پیالہ ختم کر دیا اور اُسے رکھتے ہوئے جواب دیا، " وبجیرے۔۔۔ ویشالی میرا پریم

نہیں اِچھا ہے۔" اُس نے رانی کو اپنی گود میں بھر لیا اور اُس کے لبوں کو چومتا ہوا اُسے سیج پر لے آیا،" پریم اور اِچھا میں بڑا انتر ہے، اور میرا پریم کیول تم ہو۔"

" اور ونجیرہ کا ابھیمان کیول اپنے راجن کی اِچھا ہے۔" اور اُس کی بانہوں نے راجن کو پوری طرح جکڑ لیا۔ سوم رس کا نشہ پریم رس کی وادیوں میں اُڑنے لگا، مگدھ سے کاشی، پھر بنارس، کوشلا، اونتی، ہوتا ہوا ویشالی پر آکر ٹھہر گیا اور پریم رس کے مسافروں نے آنکھیں کھولیں۔ ایک دوسرے کی طرف دیکھا، بدن تھکن سے چور تھے لیکن اِچھاؤں کا پجاری اُٹھ بیٹھا، اُس نے ونجیرہ کی طرف دیکھا۔ وہ ابھی تک اُسی طرح لیٹی ہوئی تھی۔"

یہاں بھی نورالحسنین کے قلم نے وہی مہارت دکھائی ہے۔ ایک اور ایسا ہی منظر ملاحظہ فرمائیں:

" سکندر فوج، سالار اور دوستوں کے تبصروں سے بے نیاز رخسانہ ہی کے شکستہ کھنڈر نما دیوڑھی میں اُسی کے پہلو میں محبت کی منزلیں طئے کر رہا تھا۔ رخسانہ نے سکندر کے سینے پر سے گردن اُٹھائی، دونوں کی آنکھیں خمار میں ڈوبی ہوئی تھیں۔ اُس نے آہستہ سے کہا،" میں بہت تھک گئی ہوں شہنشاہ۔" اور پھر دوبارہ اُس کے سینے پر اپنا سر رکھ دیا۔ سکندر اُس کی عریاں پیٹھ کو آہستہ آہستہ سہلانے لگا،" جانِ سکندر۔۔۔! تمھیں تو مابدولت کے ساتھ ایک طویل سفر طئے کرنا ہے۔ ابھی سے تھک جاؤ گی تو سکندر کی تلوار کو زنگ لگ جائے گا۔"

جذبات سے سرشار رخسانہ نے اپنی بانہوں میں سکندر کو لے لیا اور اُس کی گردن پر اپنے لب رکھ دیئے۔

سکندر کی بھی آنکھیں بند ہو گئیں اور اُس کے ہاتھ اُس کی پیٹھ سے نیچے پھسلنے لگے۔

اور کارخانے میں ہتھوڑے کی ضربیں خام لوہے کو اپنے مقصد کے مطابق ڈھالنے میں لگ گئیں۔"

بقول جاوید ناصر نورالحسنین مکالمے لکھنے کے فن سے بھی خوب واقف ہیں۔ خواہ رومانی مکالمے ہوں یا اُن کا انداز فلسفیانہ ہو، وہ اپنے کرداروں کو ایسی زبان دیتے ہیں کہ قاری کے منہ سے بے ساختہ داد نکل آتی ہے۔ عشق میں گرفتار چندرم (دیسو۔ غلام) اور یشودھرا کا یہ مکالمہ ملاحظہ فرمائیں۔۔۔

" وہ پھر ایک بار اُس چھوٹی سی چٹان کے پاس پہنچے، اُسے دیکھتے ہی یشودھرا کو وہ لمحہ یاد آگیا، اور وہ اُس چٹان پر بیٹھ گئی۔ اُس کے پورے بدن میں عجیب سی سنسناہٹ ہونے لگی۔ دیسو اُس کے سامنے کھڑا تھا اور اُس کا جی چاہ رہا تھا کہ وہ پھر ایک بار اُس کی بانہوں میں چلی جائے، اُس نے اپنی آنکھیں بند کر لیں تو بیتا ہوا سارا منظر اُس کی آنکھوں میں بھر آیا۔ اُسے اس طرح خاموش دیکھ کر دیسو نے پوچھا،" کیا سوچ رہی ہو یشودھرا۔؟"

اُس نے آنکھیں کھولیں،" چندرم اگر اُس دن مجھے کچھ ہو جاتا تو؟ "

" تو چندرم بھی اپنے پران چھوڑ دیتا۔"

" یہ جانتے ہوئے بھی کہ مجھے تم سے کوئی محبت نہیں ہے۔"

" نہیں۔۔۔ میں یہ جان چکا تھا کہ آکاش میں بادل چھانے لگے ہیں اور دھرتی تڑخنے لگی ہے۔"

یشودھرا کا چہرا سرخ ہو گیا۔

" بادل برس گئے اور میری دھرتی ہریالی سے بھر گئی۔"

یشودھرا کی آنکھیں بند ہونے لگی۔

"مجھے پورا وشواس ہے، سوریہ چاہے کیسی ہی اگن اُگلے دھرتی سے ہریالی کا سمبندھ ٹوٹے گا نہیں۔"

یشودھرا کے بدن کے سارے ہی تار جھنجھنا اُٹھے اور جیسے ہی چندرم نے اُس کے بدن کو چھوا، وہ اُس کے سینے سے لگ گئی، اور اُس نے پھول کی پنکھڑیوں سے شبنم کا ایک ایک قطرہ چوس لیا۔"

نورالحسنین نے کسی فوٹو گرافر کی طرح مختلف علاقوں کے معاشرتی کلچر کو اپنے ناول میں بیان کیا ہے۔ چاہے وہ دراوڑ قوم کا ہو یا آریاؤں کا، یا پھر مقدونیہ اور عرب کا ہو، یا ترقی یافتہ ہندوستانی قدیم علاقوں کا۔ یہاں ہم اس ناول سے دراوڑیوں کے اُس کلچر کو پیش کرتے ہیں جب اُنھیں معقول شکار ہاتھ آجاتا تو کس طرح وہ رقص و سرور کی محفلیں سجاتے تھے۔۔

"آج بھی عمدہ شکار کی دستیابی پر جشن منایا جارہا تھا۔ عورتیں اور مرد حلقہ بنا کر تھرک رہے تھے۔ گیت اُن کے ہونٹوں پر مچل رہے تھے۔ سانولے نیم عریاں بدن ایک دوسرے کو دعوتِ عیش دے رہے تھے۔ کنواری لڑکیاں اپنے من پسند لڑکوں کو چھیڑ رہی تھیں۔ قہقہے گونج رہے تھے۔ جانوروں کی جھلی سے منڈھے ہوئے تاشوں پر ہاتھ پڑ رہے تھے۔ دھن دھن دھنا دھن کی پُر شور آوازوں میں اُن کے بدن تھرکنے لگے۔ اُن کا رقص بھی عجیب تھا۔ وہ سب ایک ساتھ ایک دوسرے کے ہاتھوں پر ہاتھ مارتے اور پھر فوراً اُچک کر اپنے دونوں ہاتھ اپنی اپنی کمروں پر مارتے اور ایک ایک قدم آگے پیچھے ہوتے لیکن اس بات کا خیال رکھتے کہ حلقہ ٹوٹنے نہ پائے۔ بہت دیر تک یہی رقص جاری رہا، تاشے بجتے رہے۔ پھر مرد پیچھے ہٹ گئے اور خالص عورتوں کا رقص شروع ہو گیا۔ تاشوں کا رِدم بھی بدل گیا، لیکن حلقہ اُسی طرح قائم رہا۔ عورتوں نے اپنے بال کھولنا شروع کیا اور اُن کی گردنیں جھٹکوں کے ساتھ اِدھر اُدھر ہونے لگیں۔ کمر ٹھمکیں لگانے لگی، ہاتھ آگے پیچھے تالیاں بجانے لگے۔ مردوں نے آگ پر لٹکے ہوئے گوشت کے لوتھڑوں کو نیچے اوپر کرنا شروع کیا۔ عورتوں کے رقص میں تیزی آنے لگی اور مردوں اور نوجوانوں نے مدرا کے گھونٹ چڑھانا شروع کیا۔ رقص و سرور دو آتشہ ہونے لگا۔ عورتیں رقص بھی کر رہی تھیں اور اپنے اپنے شوہروں کو ہیجان انگیز اشارے بھی کر رہی تھیں۔ مرد اُن کے ہر عمل کا لطف اُٹھا رہے تھے۔ قہقہے لگا رہے تھے۔ ایک دوسرے کے ہاتھ پر ہاتھ مار رہے تھے۔ رقص اپنی انتہا کو پہنچ چکا تھا۔ عورتوں کے اوپری بدن تو پہلے ہی سے عریاں تھے۔ جوش اور مستی میں اُنھوں نے اپنے ستر بھی کھولنا شروع کر دیا۔ مردوں نے منہ میں اپنے ہاتھ کی پہلی اُنگلی ڈالی اور خوشی کے مارے عجیب سی آوازیں نکالیں اور عورتوں کے پیچھے اپنا حلقہ بنالیا اور زور زور سے اپنا سیدھا پیر زمین پر پٹکنے لگے۔"

نورالحسنین کا یہ ناول بہت سارے حقائق کو بھی بیان کرتا ہے اور ہندوستان میں ہونے والی سماجی مذہبی تبدیلیوں کی طرف بھی اشارے کرتا ہے۔ جس زمانے میں ویشالی میں راج نرتکی امرپالی موجود تھی اُس زمانے میں بدھ مت تیزی سے پھیل رہا تھا اور بدھ بھکشو اپنے مذہب کے پرچار میں لگے ہوئے تھے۔ امرپالی اپنی داسی سبھدرا کی اطلاع پر بدھ بھکشو سے ملنے کے لیے آتی ہے۔ نورالحسنین کا تاریخی ادراک امرپالی اور بدھ بھکشو کے درمیان ہونے والے مکالموں کی مدد سے ایک نہایت عمدہ منظر اپنے ناول میں پیش کرتا ہے:

" بدھ بھکشو گردن جھکائے ایک چوکی پر بیٹھے تھے، جونہی امر پالی ہال میں داخل ہوئی، اُنھوں نے نظریں اُٹھا کر اُس کی طرف دیکھا۔ جوانی کی مستیوں میں ڈوبی ہوئی ایک ابلہ کال کے چکر سے بے نیاز لڑکھڑا رہی تھی۔ اُس نے اپنے ہاتھ جوڑے اور کسی طرح مسکرانے کی کوشش کی۔ بھکشو نے اپنی آنکھیں بند کر لیں اور وہ مقابل کی چوکی پر ایسے بیٹھی کہ اُسے اپنے کپڑوں کا بھی ہوش نہیں تھا۔ اُس نے بڑی مشکل سے اپنی آنکھوں کو کھولا اور بھکشو کی طرف دیکھا جو شرم سے پانی پانی ہو رہا تھا۔ اُس نے بے اختیار قہقہہ لگایا اور پھر نشے میں ڈوبی ہوئی لیکن کھنکتی ہوئی آواز میں کہنا شروع کیا، " مہاراج چھما کریں، کیا اشٹ مارگ کی گنگا جمنا میں اشنان کرتے کرتے آپ کو بھی ایک نرتکی کی اوشکتا پڑ گئی؟"

" بالیکے۔۔" آنند مہاراج کی نظریں اب بھی جھکی ہوئی تھیں، " میں تو کیول تم کو سمجھانے آیا ہوں، یہ دنیا کبھی نے سماپت ہونے والی اِچھاؤں کا گھڑا ہے۔ موہ مایا اور ولاستا کا جال ہے۔ جو بھی ان میں ایک بار پرویش کرتا ہے پھر اُسے کوئی مارگ نہیں ملتا۔ یہاں پگ پگ گھات ہی گھات ہیں۔ یہ سندرتا، یہ راج پاٹ، یہ مان سمّان، ابھیمان اور یہ جیون سب کچھ نشٹ ہونے والا ہے۔ ان کا تیاگ ہی ستیہ کا مارگ ہے اور ستیہ ہی نروان ہے۔ دیوی میں تو کیول تم کو ستیہ کی اور آنے کا سندیش دینے آیا تھا۔"

امر پالی نے تحقیر آمیز ہنسی کے ساتھ بھکشو کی طرف دیکھا، " اور وہ آپ کا مارگ کیا ہے؟ جنگلوں میں بھٹکنا؟" وہ اپنی جگہ سے اُٹھی اور لہراتے ہوئے کہنے لگی، " بھوک پیاس سے تڑپنا اور مان سمّان کو ٹھکرا کر نپوسک جیون جینا۔۔۔ ہے نا؟"

آنند مہاراج نے آنکھ اُٹھا کر اُسے غور سے دیکھا۔

امر پالی نے نظریں گھما کر اپنے شاندار سدن کی اندرونی سجاوٹوں کی طرف دیکھا، اپنے بدن پر چمکتے ہوئے گہنوں کا احساس کیا اور پھر لڑکھڑاتی ہوئی بھکشو کے پیچھے جا کر کھڑی ہو گئی، " مہاراج جب تک میرے پیروں میں ان گھنگھروں کا بوجھ اُٹھانے کی شکتی ہے اور جب تک میرا بدن تھرک سکتا ہے، نرتیہ ہی میرا نروان ہے، میرا آدرش ہے، میری بھگتی ہے، میری پوجا ہے۔ مجھے آپ کے کٹھور ستیہ کی اوشکتا نہیں ہے۔"

نورالحسنین کا تعلق دکن سے ہے اور دکن صوفیوں اور سنتوں کا مسکن رہا ہے۔ صوفی ازم عشق کی درسگاہ ہے۔ جو عشق حقیقی تک پہنچنے کے لیے عشقِ مجازی کا سفر اختیار کرتا ہے۔ یہ سفر آسان نہیں ہے اس کے لیے خود کی نفی ضروری ہے کیونکہ خود کی نفی کے بعد ہی وصل کی منزل آتی ہے۔ نورالحسنین اس رمز کو خوب سمجھتے ہیں، اسی لیے اُنھوں نے اس ناول میں بھی اس کا خوب استعمال کیا ہے۔۔۔

"چاند نے قہقہہ لگایا، " تم اُسے پکارتے تو ہو، مگر صوت کا سہارا لے کر، ایک بار اُسے زبان سے نہیں، اپنی ساری باطنی قوتوں کو ایک جگہ سمیٹ کر خود لیلیٰ بن جاؤ، جونہی تم میں اور تو کے جنجال سے نکلو گے، تمہارے روم روم سے ایک ہی آواز بلند ہو گی، لیلیٰ۔ لیلیٰ۔۔ لیلیٰ۔۔۔ اور یہ آوازیں ایک گونج بن کر لیلیٰ کے دل پر اس طرح دستکیں دے گی کہ وہ تڑپ اُٹھے گی اور دیوانہ وار آواز کا تعاقب کرتے ہوئے تم تک پہنچ جائے گی۔"

قیس نے حیرت سے چاند کی طرف دیکھا۔

" وہ عشق ہی کیا جو سہاروں کی بنیاد پر پروان چڑھے، اپنے من میں ڈوب جاؤ، بھول جاؤ اپنی ہستی، جب تک وجود باقی رہے گا، سہاروں کی رسی تمہارے ہاتھوں میں

تھمی رہے گی۔ دوئی کا در چھوڑو، اور ایک ہو جاؤ، پھر دیکھو وصل کی گھڑیاں کیسے تمہارا مقدر بنتی ہیں۔"

قیس نے آنکھیں بند کر لیں اور اپنے وجود کے ایک ایک حصے کو فراموش کرنے لگا۔ اُس کی آنکھوں سے منظر دھندلانے لگے، اب اُس کی آنکھوں میں طرح طرح کے رنگ گڈ مڈ ہونے لگے۔ اُسے لگا جیسے ساری کائنات ایک نقطہ پر جمع ہونے لگی ہے اور سارے رنگ ایک ہو گئے ہیں ۔ اب جو بھی ہے، وہ بس نور ہی نور ہے۔ وہ سمٹتا گیا، سمٹتا گیا یہاں تک کہ اُس کا سارا وجود سمٹ کر صرف دل بن گیا اور پھر اس دل سے آہیں اُٹھنے لگیں۔ لیلیٰ۔ لیلیٰ۔۔ لیلیٰ۔۔۔۔۔

لیلیٰ نے آنکھیں کھولیں۔ اِدھر اُدھر دیکھا، یہ مجھے کون آوازیں دے رہا ہے۔"

نورالحسنین کا یہ ناول جہاں عشق اور اُس کے فلسفے کو بیان کرتا ہے۔ عشق کی راہ میں دی جانے والی قربانیوں کا احوال سناتا ہے، عشق کی بے باکی، بغاوت، سرکشی، وفاداریوں کا اظہار کرتا ہے وہیں وہ فرض کے فلسفے سے بھی روشناس کرواتا ہے۔ تاریخِ ہند میں راج کماری سنجگتا اور پرتھوی راج چوہان کے داستانِ عشق کے ساتھ ہی ساتھ میں محمد غوری کی ہندوستان پر حملے کی تیاریوں کی اطلاعیں بھی پہنچتی ہیں اور ایسے میں پرتھوی راج کا درباری شاعر چاند بردری نہ صرف قنوج کی راج کماری سنجگتا کی تصویر اپنے ساتھ لاتا ہے بلکہ راج کماری کے اُس پر فدا ہونے کی بات بھی بتاتا ہے۔ ناول میں یہ منظر اور مکالمے ملاحظہ فرمائیں :

"یہی نہیں مہاراج۔۔۔ میں نے تو اُس کے رِدھئے میں آپ کے دل کی دھڑکنوں کو بھی سنا ہے۔"

"ارتھات۔۔۔؟"

"آپ اُس کے من مندر کے دیوتا ہیں۔ وہ آپ کی ویرتا پر مر مٹی ہے۔ جب بھی منہ کھولتی ہے اُس کی زبان پر بس آپ ہی کا نام ہوتا ہے۔"

پرتھوی راج نے شدّتِ جذبات سے مغلوب ہو کر اپنے دوست کو لپٹالیا، "چاند بردری۔۔۔! تم نے اس چتر (تصویر) کو دکھا کر ہمیں بھی پریم کے ساگر میں ڈبو دیا ہے۔ اب اتہاس کے پنوں میں ہمارا نام ویروں کی سوچی میں نہیں، کیول ایک پریمی کے روپ میں ہو گا۔"

"سمراٹ پریم کی یاترا آرمبھ کرنے سے پہلے یہ بھی سوچ لیں کہ آپ کا پریم کسی سادھارن ویکتی کا پریم نہیں ہے۔" چاند بردری سمجھانے لگا، "آپ سمراٹ ہیں اور بھارت کی سیما پر ملیچھ غوری آکر من کے سپنے دیکھ رہا ہے۔ "

"کوی راج ہمارا گدا ٹوٹ گیا ہے۔ تلوار ہاتھ سے چھوٹ گئی ہے اور بھالے کا پھل کند ہو گیا ہے۔ ایک ویر کے سارے شستر ہمارے بدن سے دور ہو گئے ہیں۔ اب ہم کیا کریں چاند بردری۔۔۔ ہمارے تو ہوش ہی اُڑ گئے ہیں ۔"

"چاند بردری نے سمراٹ کے کندھے کو تھپتھپایا،" مہاراج پریم اور کرتویہ کی بھاشا کے نی یم الگ الگ ہیں۔ پریم ایک ویکتی کا اپنا سنسار ہے اور کرتویہ جیون کا شنگھار۔ پریم کی ہار ایک ویکتی کی ہار ہے کنتو کرتویہ کی ہار ایک سنسار کی ہار ہے۔"

پرتھوی راج نے حیرت کے ساتھ اپنے دوست کی جانب دیکھا۔

"سمراٹ آپ پریم کے ساگر میں ڈبکی بھی لگائیں اور اپنے کرتویہ کا پالن بھی کریں۔ یہی ایک سمراٹ کا دھرم ہے۔ میری آپ سے بنتی ہے کہ پہلے شستر اُٹھائیں

اور سیما کی اور بڑھنے والے شتر و کا سر و ناش کریں اور پھر
کرشن کی بنسری سے پریم کے راگ چھیڑیں۔"

نورالحسنین کا یہ ناول صرف سنجیدہ مکالموں ہی کی وجہ سے پسند نہیں کیا جائے گا بلکہ اُنھوں نے دلچسپ اور ہلکے پھلکے مکالمے بھی لکھے ہیں۔ مانڈو کے سلطان باز بہادر اور رانی روپ متی کے داستانِ عشق کو بیان کرنے کے لیے اُنھوں نے یہ انداز اپنایا ہے۔ سلطان کو جب یہ اطلاع ملتی ہے کہ مالوہ کی چرواہن روپ متی گائیکی میں اپنا جواب نہیں رکھتی تو وہ ایک چرواہے کے بھیس میں مالوہ پہنچتا ہے۔ جہاں ایک خوب صورت وادی میں بیٹھی روپ متی گا رہی ہے۔ اب ذرا دونوں کے مکالموں کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔۔۔

"تم نے ابھی ابھی اپنے سلطان کی بہت تعریف کی ہے۔"

"تو۔۔۔؟"

"تم اُن کے دربار میں کیوں نہیں جاتیں، تمہاری آواز سن کر تو وہ بھی تمہارے دیوانے ہو جائیں گے۔"

"بابو تم کا ہمرا اٹھٹھا اُڑائی رہے ہو؟"

"ارے نہیں نہیں۔۔۔ سچ کہہ رہا ہوں۔" باز بہادر نے فوراً جواب دیا۔

"تم دیکھن رہے ہو ہمرے سلطان جی کو؟"

"ہاں ہاں۔۔۔ دیکھا ہے۔" باز بہادر کا لہجہ اب شوخ ہو گیا تھا، "اُن سے ملا بھی ہوں۔۔۔ اُنھوں نے ہی تو مجھے حکم دیا ہے کہ۔۔۔ اے نوجوان سیدھا مالوہ جا۔۔۔ وہاں ایک گائین بجارن۔۔۔۔ آں کیا نام۔۔۔۔"

"روپ متی۔۔۔"

"ہاں۔۔۔ روپ متی۔۔۔ روپ متی رہتی ہے۔ اُس کے حضور ہمارا سلام پیش کر، اور اُسے ہمارے دربار میں آنے کی دعوت دے، اور اُسے یہ بھی بتا دے کہ ہم اُس کے لیے بہت ہی۔۔۔۔ بہت ہی۔۔۔ وہ کیا کہتے ہیں۔۔۔؟"

"ویاکُل"

"ہاں ہاں۔۔۔ وہی۔۔۔ ویاکل ہیں۔"

روپ متی کھلکھلا کر ہنسنے لگی، "بابو۔۔۔ اب ہم تم کا اچھی طرح پہچان گئے ہیں۔"

باز بہادر نے اپنے چرواہے کے لباس کو دیکھا، "کمال ہے۔۔۔ اس حالت میں بھی؟"

عشق کی مختلف داستانوں اور تاریخ کے مختلف گلیاروں سے ہوتا ہوا یہ ناول بیسویں صدی میں قدم رکھتا ہے تو اب قدریں اس قدر بدل چکی ہیں کہ اب عشق کے وہ معیار باقی نہیں رہے۔ ضروریات اور نئے رجحانات نے لڑکوں اور لڑکیوں کے لیے مخلوط پلیٹ فارم مہیا کر دیئے، اکیسویں صدی نے دنیا کو سمیٹ کر ایک گلوبل ولیج میں تبدیل کر دیا۔ تکنالوجی نے بدن کے سارے اسرار ایک کلک میں محفوظ کر دیا۔ اب کوئی امبابائی کو محبت کے نام پر ہوس کا شکار بناتا ہے۔ کوئی انجنا محض انٹرنیٹ پارلر کی فری سروس کے لیے کسی کو بے وقوف بناتی ہے۔ کوئی سلمیٰ ان دیکھے لڑکے سے فلرٹ کرتی ہے۔ کوئی مادی آسائش کی خاطر اپنے محبوب سے بے وفائی کر کے وطن سے دور عیش و عشرت کی زندگی بسر کرتی ہے۔ ان سب کے باوجود ایسا بھی نہیں ہے کہ زندگی کے ساز پر محبت کے گیت نہیں گائے جاتے۔ گائے جاتے ہیں لیکن نئے ماحول اور نئی رنگینیوں کے ساتھ۔

نورالحسنین کا یہ ناول یقیناً اُردو ادب کا ایک اہم ناول ہے۔ اس ناول میں بہت کچھ ہے جس کا ایک ہی مضمون میں احاطہ کرنا بہت مشکل ہے۔ ناول کی زبان اپنے کرداروں کے عین مطابق ہے۔ مکالمے نہایت برجستہ ہیں اور منظر کشی کا جواب نہیں۔ اس ناول کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا مطالعاتی وصف ہے جو اپنے پہلے صفحے سے آخری صفحے تک قاری کو باندھے رکھتا ہے۔ اس کامیاب ناول نگاری پر نورالحسنین کو مبارکباد ملنا ہی چاہیے۔***

وحشی سعید کی کہانی 'آب' کا تجزیہ

غلام نبی کمار،
ریسرچ اسکالر شعبہ اردو دہلی یونی ورسٹی، دہلی
kumarnabi.gnk@gmail.com,7053562468

وحشی سعید نے اپنے نام کی وضاحت میں جو معنی خیزی دکھائی، وہی معنی خیزی ان کی افسانوی سعادت مندی قرار پاتی ہے اور ـ لفظِ"وحشت" فقط ـ"وحشت" نہ رہ کر "سیمابیت" کی سرحد میں داخل ہو جاتی ہے اور یہی سیمابیت وحشی سعید کے یہاں زندگی کی علامت ہے۔ فعالیت و تحریک کا اشاریہ ہے۔ گویا اس طرح دیکھیں تو ان کا افسانہ "آب" ہو یا کہ دیگر افسانے، تخلیقی اُبال، سیمابی آنچ، مضطربانہ طمطراق اور فنکارانہ اطوار سے آب دار نظر آتے ہیں۔ کسی بھی فردِ بشر کے نام کا لاحقہ یا سابقہ "سیمابیت" ہو جائے تو عموماً اس کی طرف ترچھی نظر اٹھنے لگتی ہے، اسی طرح کسی بھی فنکار کے ساتھ "زودنویسی" کا لاحقہ جڑ جائے تو اس سے دوری بنانے کی فضا سازی ہونے لگتی ہے۔ ناقدینِ ایسے تخلیق کاروں سے متنفر ہونے لگتے ہیں، لیکن ناقدوں اور ادب کے پارکھوں کی یہ کج فہمی اور ناعاقبت اندیشی ہے کہ وہ "سیمابیت" سے خوف کھاتے ہیں اور "زودنویسی" کے لفظ سے فی الفور بدکنے لگتے ہیں۔ کیوں کہ سیمابیت دراصل انسانی زندگی کی رنگا رنگی ہے۔ جیسا کہ وحشی سعید نے اپنے سے جڑے ہوئے لفظ "سیمابیت" کی وضاحت کی۔ تغیراتِ زمانہ جس طرح ایک حقیقت ہے، اسی طرح انسانی مزاج اور اطوار کی تبدیلی بھی بدیہی حقیقت ہے۔ اسی بدیہی حقیقت سے افسانوی کائنات میں رشتہ استوار رکھنا عقلمندی کی بات ہوتی ہے، نہ کہ بدذوقی کی۔ وحشی سعید نے زندگی کے رنگا رنگی کو سیمابیت کے پس منظر میں دیکھنے کی اپیل کی ہے، جو کہ ایک قرینِ عقل بات ہے۔ اب رہی بات زود نویسی کی تو اس کے متعلق جوگندر پال نے بڑی خوبصورت بات کہی ہے کہ جلدی سے سامنے آجانے والے ادب پارہ کو لوگ بہت آسانی سے دیکھ لیتے ہیں، لیکن اس ادب کو معرضِ وجود میں لانے کے لیے کتنی دل سوزی کرنی پڑی، ذہن و دماغ کو کس حد تک مصروف رکھنا پڑا، تخیلاتی معاملات سے کس قدر سروکار رہا، اس پر کسی کی نگاہ نہیں جاتی ہے۔ اگر ادب پارہ کے معرضِ وجود میں لانے کے لیے جن مراحل سے گزرنا پڑا، ان پر توجہ کر لی جائے تو قطعاً زود نویسوں سے بدکنے کی نوبت نہیں آئے گی۔ گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سیمابیت کو وحشی سعید نے انتہائی دلکش پیرائے میں متعارف کروایا اور جوگندر پال نے زو نویسی کو۔ رہی بات وحشی کے تخلیقی رویوں کی تو ان کے یہاں سیمابیت بمعنی زندگی کی رنگا رنگی اور رعنائی تو ہے زود نویسی نہیں، لیکن وحشی سعید نے ایک بڑے بزنس مین ہونے کے باوجود بھی جو وقت نکالا اور پھر ایک عبوری دور (جو تقریباً دو دہائیوں پر محیط ہے) میں ادب سے

ترکِ تعلق رکھا، اس کے باوجود انھوں نے تقریباً سو کہانیاں اور تین ناول لکھے، جو اس بات کی دلیل ہے کہ وحشی کے اندر تخلیق کی فطری صلاحیت موجود ہے۔ ساتھ ہی ساتھ فی الفور کسی بھی معاملہ کے تجزیے کی ہنر مندی سے وہ مالا مال ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے مصروف ترین زندگی میں سے لمحات لمحات جمع کر کے شاہکار ادبی چیزیں پیش کیں ہیں۔

اوپر پیش کیے گئے عمومی چند جملوں کے تناظر میں وحشی کے مذکورہ افسانہ "آب" کا جائزہ لیا جائے تو نظر آئے گا کہ انھوں نے متنوع خصوصیات کے اس افسانہ کو آب دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی بنت میں فنکاری یہ نظر آتی ہے کہ انھوں نے کشمیر کے پس منظر میں ڈوبی اس تخلیق میں جہاں نفسیاتی الجھنوں کو شامل کر دیا ہے۔ وہیں نوجوانوں کے المیہ، تغیراتِ حیات اور لمحات کی نازکیوں کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کسی ایک کہانی کی بنت میں ان باتوں کا تنظیمی سطح پر خیال رکھنا کوئی آسان کام نہیں ہے، بلکہ اندیشہ یہ ہوتا ہے کہ ان جزئیات پر توجہ کرتے کرتے کہیں کہانی ہاتھ سے نہ نکل جائے، مگر "آب" میں موضوعاتی حسیت، جزئیات کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے باوجود بھی یہ کہانی نہ بوجھل ہوتی ہے اور نہ دائرۂ افسانہ سے باہر نکلتی ہے۔ کیوں کہ افسانہ نگار نے افسانہ بُنتے وقت اصل مسئلہ کشمیری تناظرات کو نظر سے اوجھل نہیں ہونے دیا ہے۔ اس کہانی کا یہ معاملہ بھی اپنی طرف ملتفت کرتا ہے کہ کشمیر کے حالات میں بے شمار کہانیاں لکھی گئیں اور یہاں تک کہ وحشی سعید نے بھی کئی ایک قابل ذکر کہانیاں دیں، اس کے باوجود "آب" کی جدت الگ ہے۔ وہ اس طرح کہ انھوں نے اس کہانی میں نہ بے جاہ کشمیر کے فطری مناظر کو ابھارا ہے اور نہ ہی وہاں کی خطرناکیوں کا حد سے زیادہ ذکر کیا ہے۔ اگر وہ چاہتے تھے تو طوالت کے ساتھ وہاں کے نشیب و فراز کا ذکر کر سکتے تھے۔ افسانے میں قرأت کی دل چسپی بڑھانے کے لیے زیبِ داستان کا رویہ اپنا سکتے تھے، مگر انھوں نے بڑی فنکاری سے "آب" کی نسوانی مرکزی کردار "صوفی" کی زبان سے چند جملے ادا کروائے، جو کشمیر کی خطرناکی کو واضح کرتے ہیں اور ساتھ ہی کہانی محبت کے احساس میں ڈوب کر بھی کشمیر کے حالات کی خطرناکی کو ہمارے سامنے اوجھل نہیں ہونے دیتی ہے۔ مثلاً:

"دیکھا سر تاج میں نے کہا تھا نا کہ آب ہمارا دشمن ہے"

یہ جملہ گرچہ چھوٹا ہے، مگر معنی خیز ہے۔ کیوں کہ اس کے معرض وجود میں آتے ہی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صوفی نے نسیم سے آب کی خطرناکی سے متعلق کوئی نہ کوئی جملہ پہلے بھی کہا ہے۔ گویا "آب" کا معاملہ نہ صرف حالات کی خطرناکی کی طرف مشیر ہے، بلکہ نفسیاتی الجھنوں کی نشاندہی کر رہا ہے اور صوفیہ کے لاشعور میں آب سے جڑے معاملات یعنی نفسیاتی پیچیدگیاں پیدا کر رہا ہے۔ اس لیے ہمیں کہنا پڑتا ہے کہ وحشی سعید نے کشمیر کے حالات کو بین اور آہ و بکا کے ساتھ پیش نہیں کیا بلکہ افسانہ بنتے وقت اس حقیقت کو سامنے رکھا ہے کہ 'افسانہ چھپانے کا فن ہے'۔ یہی وجہ ہے کہ چھپتے اور واضح ہوتے ہوتے یہ افسانہ کشمیر کی خطرناکی کے ساتھ رودادِ محبت بھی سناتا ہے۔ ایک ایسی محبت جس میں حصولِ محبوب کے لیے جانفشانی بھی ہے، مگر نتیجہ ایسا دردناک جو کشمیری حالات کا لازمہ بنتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ کشمیر کے حالات میں خواب سنجو تے سنجوتے زندگی میں ایسا موڑ آجاتا ہے، جو آفتِ ناگہانی سے ٹکرانے پر مجبور کر دیتا ہے۔ وحشی سعید نے اس کہانی میں ڈھکے چھپے لفظوں میں جو کہانی سنائی ہے، "آب" کہانی کی تفہیم اور تجزیہ سے لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اس کا خلاصہ پیش کریں۔

مختصر یہ کہ نسیم نامی لڑکا صوفی کی زلف گرہ گیر کا اسیر ہے۔ لڑکی نہ صرف یتیم، بلکہ اس کے گھر کا سہارا کوئی مرد تک نہیں۔ اس کا پورا کنبہ ایک چچی اور بھتیجی (صوفی) پر مشتمل ہے۔ نسیم نے جذباتی سطح پر صوفی کو اپنانے کے متعلق اس کی چچی سے بات کی۔ اس کے بعد اپنی آواز تبدیل کر کے وہ فون پر اپنے والد سے بات کرتا ہے کہ میں صوفی کا رشتہ دار یعنی چچا ہوں۔ تمہارا بیٹا نسیم میری بھتیجی صوفی سے شادی کرنے کا پر تلا ہے (حالانکہ یہ نسیم ہی ہے جو آواز بدل کر اپنے والد سے بات کر رہا ہے)۔ قوی امکان تھا کہ نسیم کے والد کریم خان بیٹے کی حرکت سے آگ بگولہ ہو جاتے۔ حد درجہ ناراض ہوتے، مگر انھوں نے صوفی کے چچا کو ڈانٹتے ہوئے کہا کہ' لعنت ہے آپ پر۔ دو مفلس بے سہارا عورتوں جن میں میری ہونے والی بہو یتیم اور اس کی چاچی بیوہ ہے، ان کی مدد کرنے کے بجائے آپ ان پر اتنا گھٹیا الزام لگا رہے ہیں --------' گویا اس طرح نسیم کے والد کریم خان نے اپنے بیٹے کی شادی کی راہ ہموار کر دی۔ والد کی رضا مندی کے بعد صوفی اور نسیم کے درمیان قربتیں بڑھنے لگے۔ صوفی اور اس کی چچی سوچتی تھیں کہ شادی جو کل ہو، آج ہی ہو جائے۔ مگر حالات بدلتے رہے۔ تجارت کے تعلق سے نسیم لندن بھی گیا۔ کشمیر کے معاملات بدلتے رہے۔ بالآخر صوفی اور نسیم رشتہ ازدواج میں بندھ نہ سکے۔

'آب' کی کل اتنی سی کہانی ہے، جسے پڑھ کر ہم آسانی سے گزر سکتے ہیں، مگر جب گہرائی میں جائیں گے تو اس کے کئی ایک پہلو سامنے آسکتے ہیں، جنھیں سلسلہ وار ذیل کی سطور میں بیان کیا جائے گا۔

اول : نسیم آواز تبدیل کر کے اپنے والد سے بات چیت کرتا ہے۔ ان کے جذبات کو ابھارتا ہے اور شادی کے لیے تیار بھی کر لیتا ہے۔ اس عمل میں جہاں مشرقی روایات اور رسومات کا عمل دخل نظر آتا ہے، وہیں یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ نوجوانوں میں پسند کی شادی کا جذبہ زیادہ پایا جاتا ہے۔ اس کے باوجود آج ہندوستانی فضا میں والدین سے باغیانہ تیور کی شمولیت بڑی تیزی سے نہیں ہو رہی ہے۔ اگر نسیم چاہتا تو صوفی سے فی الفور شادی

> اس کہانی کا یہ پہلو بھی قابل التفات ہے کہ "آب" علامت ہے یا پھر واقعی "آب"، "آب" ہی ہے۔ ہم یہ وضاحت کرتے چلیں کہ کشمیری افسانوں نگاروں میں وحشی سعید کی شناخت علامتی افسانہ نگاروں کی حیثیت سے بڑی اہم ہے۔ ان کی ایک قابل ذکر کہانی "آبِ حیات" بھی ہے، جو کہ علامتی ہے۔ اب رہی بات یہ کہ پیش نظر کہانی "آب" علامتی ہے کہ نہیں ؟اس سوال پر راقم دو باتیں کہہ سکتا ہے۔ اول یہ کہ یہ کہانی علامتی بھی ہو سکتی ہے اور سادہ بیانیہ کی عمدہ مثال۔ سادہ بیانیہ کی مثال اس طرح ہے کہ "آب" کی خطرناکی پیش آئی۔ دریائے جہلم اور دریائے چناب سے ملنے والی لاشیں اس بات کی اشاریہ ہیں کہ آب سے کشمیر میں نقصانات ہوتے رہتے ہیں۔ جیسا کہ صوفی کے والد اور خود صوفی اور اس کے ہونے والے شوہر نسیم کی موت ہوئی، لیکن دوسرے تناظر میں آب کو ہم علامت بھی مان سکتے ہیں۔ اس کی توجیہہ یہ ہو گی کہ خطرناک دریا کی طرح، کشمیر کے مکمل حالات آب کے مانند ہو گئے ہیں ۔ گویا وہاں دریا ایک خطرناک صورت حال اختیار کر رہا ہے، وہیں دوسری طرف وہاں کے حالات خطرناک بن گئے، جو دریا سے زیادہ خطرناک ہوتے چلے جا رہے ہیں۔

کرلیتا۔ اپنے والدین سے بات چیت نہیں کرتا، مگر نسیم نے اپنے والدین کو قائل کرنے کے بعد شادی کا فیصلہ کیا۔ گویا یہ عمل اس بات کی دلیل ہے کہ نوجوان روشن خیال ہونے کے باوجود بھی مشرقیت کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔

دوم: دوسری بات یہ ہے کہ نوجوان آج اپنی خواہشوں کو پوری کرنے کے لیے بے شمار ذرائع استعمال کر رہے ہیں، جن میں سے کچھ قابل تحسین بھی اور کچھ قابل مواخذہ بھی۔ مگر نسیم نے ایک ایسا طریقہ اختیار کیا جو قابل مواخذہ نہیں، قابلِ تحسین ہے۔ نسیم کے اس رویہ سے یہ بھی اندازہ ہو رہا ہے کہ نئی نسل اپنے مفاد میں نئے نئے آلات اور ایجادات کا استعمال مثبت زاویہ سے بھی کر رہی ہے۔

سوم: اس کہانی کا یہ پہلو بھی قابل قدر ہے کہ نسیم کے والدین فون پر اپنے بیٹے کے متعلق معاملات پر جھنجھلائے نہیں بلکہ صوفی سے شادی پر رضامندی کا اظہار کیا ہے۔ اس میں دو پہلوؤں کی شمولیت نظر آتی ہے۔ ایک یہ کہ آج کے والدین اپنے بچوں کی نیک خواہشوں کی قدر کرنے لگے ہیں۔ گویا وحشی سعید نے یہ بھی پیغام دیا ہے کہ موجودہ نسل کے والدین کو اپنے بچوں کی نیک خواہشات کا اچھی طرح خیال رکھنا چاہیے، تاکہ نہ بچوں کی زندگی اجیرن ہو اور نہ ہی والدین کی۔ نسیم کے والدین کی رضامندی میں سب سے اہم اور قابل التفات مسئلہ یہ ہے کہ وہ ایک یتیم بچی کو بآسانی قبول کر رہے ہیں۔ ایک دبے کچلے گھرانے میں شادی کو فی الفور تیار ہو گئے۔ یہاں بھی وحشی سعید نے سماج کی اس ذہنیت پر طنز کیا، جو دبے کچلے گھرانوں سے متنفر رہتی ہے۔ انھوں نے ایک بڑے گھرانے کو صوفی کی غربت کے سامنے لا کھڑا کر دیا ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ آج بھی سماج میں انسانی ہمدردی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔

چہارم: کشمیر کی خطرناکی کچھ ایسی ہے کہ انسان حالات کے اشاروں پر ناچتا رہتا ہے۔ وہاں کے حالات میں نہ نوجوانوں کی خواہشا ت کی تکمیل بڑی آسانی سے ہو سکتی ہے اور نہ غربت کے مارے وہاں کے پر خطر معاملات سے بچ سکتے ہیں۔

پنجم: اس کہانی کا نفسیاتی پہلو مسئلہ آب میں چھپا ہوا ہے۔ وہ اس طرح کہ صوفی کے والد کا انتقال دریائے چناب میں غرق ہو جانے سے ہوا تھا۔ صوفی کے ذہن پر نفسیاتی طور پر ہمیشہ یہ سوار رہتا تھا کہ کہیں آب کی وجہ سے نسیم اور میری زندگی تباہ نہ ہو جائے۔ تخلیق کار نے صوفی کی اس نفسیاتی پیچیدگی کو کئی جگہ واضح کیا ہے۔ جب وہ سیلاب کا ذکر کرتے ہیں تو بھی صوفی کی یہی نفسی پیچیدگی واضح ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ کہانی کا اختتام بھی بیحد چونکانے والا ہے۔ کیوں کہ نسیم اور صوفی کے یکجا نہ ہو پانے میں آب کا ہی کردار رہا ہے:

> "دریائے جہلم سے دو لاشیں برآمد۔ دونوں کی شادی ہونے والی تھی۔ لڑکے کے جسم میں دو گولیاں لگی تھیں اور لڑکی کا جسم بری طرح جھلسا ہوا تھا۔ دونوں کے جسم آپس میں چمٹ کر اس جہلم کے سرد پانی میں اس قدر اکڑ گئے تھے کہ انھیں لاکھ کوششوں کے باوجود الگ نہ کیا جا سکا"

ان چند جملوں میں تخلیق کار نے بڑی فنکاری سے عشقیہ لَے میں فنائیت کے جذبہ کو ابھارا ہے کہ صوفی اور نسیم جیتے جی یکجا نہیں ہو پائے، مگر موت کی آغوش میں جا کر دونوں اس قدر چمٹ گئے کہ کوئی بھی انھیں الگ نہیں کر سکا۔ اردو کی کئی قابل ذکر مثنویوں میں بھی عشقیہ ایسی جھلک نظر آتی ہے کہ معشوق اور معشوقہ جیتے جی ایک نہ ہو سکے، مگر حالات ایسے ہو گئے کہ انھیں ایک ہی قبر میں دفنا ناپڑا۔ وحشی سعید نے اس منظر کو پیش کر کے جہاں یہ پیغام دیا کہ بے مروتی کے دور میں بھی عشقیہ جذبات قابل قدر ہیں۔ کہانی کے اختتام میں اس پہلو کے ساتھ ساتھ تخلیق کار نے یہ بھی دکھا دیا کہ کشمیر کے حالات میں اپنے آپ کو اپنا بنائے رکھنا بہت مشکل ہے۔

کیوں کہ ایک طرف انھیں گولیوں سے بھون دیا گیا، دوسری طرف دریائے جہلم کی نذر کر دیا گیا۔ گویا اس طرح دیکھیں تو صوفی میں آب کے تناظر میں خوف کی جو نفسیات تھی، وہی نسیم اور صوفی کی موت باعث بنی۔ یعنی نفسیاتی مہیّج کی کار فرمائی اس کہانی میں بھی نظر آتی ہے۔

ششم :ان پہلوؤں کے علاوہ اس کہانی کا یہ پہلو بھی قابل التفات ہے کہ "آب" علامت ہے یا پھر واقعی "آب"، "آب" ہی ہے۔ ہم یہ وضاحت کرتے چلیں کہ کشمیری افسانوں نگاروں میں وحشی سعید کی شناخت علامتی افسانہ نگاروں کی حیثیت سے بڑی اہم ہے۔ ان کی ایک قابل ذکر کہانی "آبِ حیات "بھی ہے، جو کہ علامتی ہے۔ اب رہی بات یہ کہ پیش نظر کہانی "آب" علامتی ہے کہ نہیں ؟اس سوال پر راقم دو باتیں کہہ سکتا ہے۔ اول یہ کہ یہ کہانی علامتی بھی ہو سکتی ہے اور سادہ بیانیہ کی عمدہ مثال۔ سادہ بیانیہ کی مثال اس طرح ہے کہ "آب" کی خطرناکی پیش آئی۔ دریائے جہلم اور دریائے چناب سے ملنے والی لاشیں اس بات کی اشاریہ ہیں کہ آب سے کشمیر میں نقصانات ہوتے رہتے ہیں۔ جیسا کہ صوفی کے والد اور خود صوفی اور اس کے ہونے والے شوہر نسیم کی موت ہوئی، لیکن دوسرے تناظر میں آب کو ہم علامت بھی مان سکتے ہیں ۔ اس کی توجیہہ یہ ہو گی کہ خطرناک دریا کی طرح، کشمیر کے مکمل حالات آب کے مانند ہو گئے ہیں۔ گویا وہاں دریا ایک خطرناک صورت حال اختیار کر رہا ہے، وہیں دوسری طرف وہاں کے حالات خطرناک بن گئے، جو دریا سے زیادہ خطرناک ہوتے چلے جا رہے ہیں، ویسے یہ کہانی سادہ بیانیہ کی عمدہ مثال ہے۔

موضوعاتی تناظرات کے بعد اگر اس افسانہ کی فنی خصوصیات پر گفتگو کی جائے تو معلوم ہو گا کہ وحشی سعید کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے، ساتھ ہی ساتھ انھیں یہ بھی معلوم ہے کہ سادگی کے بطن سے ہی پرکاری کی پیدائش ہوتی ہے۔ بیجا لفظی الٹ پھیر اور کہانی کو متعدد مقامات پر کلائمکس سے جوڑنے سے کہانی کی سادگی جاتی رہتی ہے اور تصنع کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وحشی سعید نے انتہائی صاف لب و لہجہ میں ایک ایسی کہانی تخلیق کی جو متوازی طور پر متعدد مسائل کو مس کرتے ہوئے اختتام کو پہنچتی ہے۔ ان کی یہ کہانی تہہ دار ہے، اکہری نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی جزئیات کی روشنی میں ہم بیک وقت کئی پہلوؤں سے ہمکنار ہوتے ہیں۔ افسانوں کی تہہ داری اس وقت قابل التفات نہیں ہوتی ہے، جب افسانہ ارتکاز کے ساتھ کسی ایک نکتہ پر نہ پہنچائے۔ درمیان میں جس طرح بھٹکتی رہی، اسی طرح اختتام میں بھی بکھرا رہے۔ وحشی کی یہ چھوٹی سی کہانی درمیان میں ادھر ادھر بھٹکتی ہے۔ مختلف حالات پیش کرتی ہے۔ یہاں تک کہ ڈرامائی فضا بھی پیدا کرتی ہے، مگر اختتام کے چند جملوں میں درمیانی بکھراؤ سمٹ جاتا ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وحشی سعید مسائل کے تجزیوں کے ساتھ ساتھ مسائل کے بکھراؤ کو جوڑنے کی ہنرمندی سے مالا ہیں ۔ لب لباب کے طور پر یہ کہنا بجا ہو گا کہ یہ کہانی دہرے بیانیہ کی عمدہ مثال ہے۔ ڈرامائی کیفیت سے مالا مال ہو کر عشق و شوریدگی کی نئی مثال پیش کرتی ہے۔ علامت اور سادہ بیانیہ کی کڑیوں کو انتہائی حسن آمیز فضا میں جوڑتی ہے اور کہانی پھیلتے پھیلتے ایک نکتہ پر آ کر سکڑ جاتی ہے۔

☆☆☆☆

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

آب حیات کے بیانات قدیم تذکروں اور ناقدین کے حوالوں سے

ثنا کوثر،

ریسرچ اسکالر،شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

email:sanakouser2011@gmail.com

اردو، عربی، فارسی اور علمِ لسانیات کے ماہر شمس العلماء مولوی محمد حسین آزادؔ ۱۸۳۰ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ والد محمد باقر اور دادا محمد اکبر نے شخصیت کی تعمیر کی۔ محض چار برس کی عمر سے ہی استاد ذوقؔ کی سرپرستی ملی اور ۱۸۵۴ء تک انھیں کے ساتھ رہے۔ ۱۸۴۵ء میں دہلی کالج میں داخل ہوئے اور استاد" قاری جعفر علی" کے علاوہ سنّی شعبہ کے استاد "مولوی سیّد محمد" سے تعلیم حاصل کی۔ ۱۸۵۴ء میں استاد ذوقؔ کی وفات کے بعد حکیم آغا جان عیش کی شاگردی میں آ گئے لیکن ذوقؔ کو ہی ہمیشہ حقیقی استاد تسلیم کیا۔ ۱۸۵۷ء کی خونی واردات کے بعد دہلی سے لکھنؤ گئے۔ وہاں مشاعروں اور محفلوں میں شرکت کی لیکن کچھ وجوہات سے لکھنؤ کو خیر آباد کہہ کر لدھیانہ پہنچے اور وہاں " راجہ جیند" کے دربار میں شاعری کے جوہر دکھائے۔ دو برس بعد پنجاب میں ملازمت ملی اور رفتہ رفتہ انجمن پنجاب کے سیکرٹری مقّرر ہوئے۔ نظام تعلیمات "ڈاکٹر لائٹنر" نے آزاد کو انجمن کے جلسوں میں اردو شعر و ادب کے متعلق لکچر دینے کو بھی کہا۔ اس وقت آزاد کے تعلّقات ڈاکٹر لائٹنر سے مخلصانہ تھے اور لائٹنر کو اردو سے کافی عقیدت بھی تھی۔ آزاد نے اس انجمن میں شمس ولی اللہ موجد شاعری اردو، شاہ حاتم، شاہ ہدایت، ملک الشعرا شیخ ابراھیم ذوق وغیرہ موضوعات پر مضامین پڑھے۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے یہیں سے باقاعدگی کے ساتھ آب حیات کی بنیاد رکھی تھی۔ اس کے علاوہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اس کتاب کو لکھنے کا ارادہ ذوقؔ کے زمانے میں ہی کر لیا ہو گا کیوں کہ ذوقؔ انھیں شعرا کے متعلق بتاتے اور آزاد اسے ذہن نشیں کر لیتے۔ اس طرح آب حیات کی تصنیف ایک طویل عرصہ پر منحصر ہے۔

مولانا آزاد پر ہمیشہ تنقید و تعریض کے نشتر جاری رہے لیکن انھوں نے کبھی اس کا مخالفانہ جواب نہیں دیا۔ ان کی شاعری کو بے حد طنز کا نشانا بنایا گیا۔ پنجابی اخبار اور کوہ نور وغیرہ میں ان کے خلاف مضامین چھاپے گئے لیکن آزاد نے کبھی اپنے مقصد کو نظر انداز نہیں کیا۔ آب حیات کے منظر عام پر آنے کے بعد طرح طرح سے تنقیدیں کی گئیں۔ ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں:

> " صادق الاخبار مورخہ ۱۰ مارچ ۱۸۸۱ء میں ایک مضمون مشتمل بہ 'احوال مومن' شائع ہوا تھا اس کے بعد

۲۴ مارچ کو ایک مختصر سا خط اس اخبار میں شائع ہوا جس میں آزاد کو بدیں وجہ ہدف ملامت بنایا گیا تھا کہ انھوں نے آب حیات میں مومن کا ذکر نہیں کیا۔" ۱

مولانا حالیؔ نے اس کے متعلق آزاد کو خط میں لکھا:

" یہ خیال اکثر حمقا کو ہے کہ آپ نے مذہبی تعصب کے سبب مومنؔ کا حال نہیں لکھا مگر اس سے بڑھ کر کوئی نحیف اور لوچ خیال نہیں ہو سکتا۔ آپ لوگوں کی یاوہ سرائی پر کچھ التفات نہ کیجئے۔" ۲

آزاد نہایت ہی سلجھے ہوئے ذہن کے مالک تھے۔ وہ کسی بھی تاناکشی کا جواب اس طرح دیتے کہ لوگوں کو کہنے کا دوسرا موقع نہ ملے۔ آب حیات پہلی مرتبہ ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی تھی اور انھوں نے دوسری مرتبہ ترمیم و اضافے کے ساتھ ۱۸۸۳ء میں شائع کیا۔ اس کے متعلق ڈاکٹر اسلم فرخی لکھتے ہیں:

" آب حیات جسے آزاد کی ادبی کاوشوں کا ثمر نورس کہنا چاہئے ۱۸۸۰ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوئی۔۔۔۔۔۔ آزاد نے طبع ثانی کے موقع پر اپنی کتاب کو بہتر بنانے کے لیے بڑی جان کاہی سے کام لیا۔ انھوں نے پوری کتاب کو از سر نو مرتّب کیا۔ جن اغلاط کی طرف لوگوں نے اشارہ کیا تھا، انھیں دور کیا اور نئی معلومات میں اضافہ کیا۔ جان کاہی کی ایسی مثال ہمیں دوسرے مصنفین کے یہاں نہیں ملتی۔" ۳

انھوں نے آب حیات کے دوسرے ایڈیشن میں ترمیم و اضافے کیے اور اس میں اغلاط کی وجہ مواد کا فراہم نہ ہونا بتایا۔ مومنؔ کے علاوہ ضاحکؔ کو بھی کتاب میں شامل کیا۔ اس کے علاوہ آزاد پر غالبؔ کی فن و شاعری کو پوری طرح بیان نہ کرنے اور ذوقؔ کی مدلّل مدّاحی کرنے کا الزام عائد ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں:

" مرزا غالب کی آزاد نے وہ مدح ستائی نہیں کی جس کا آج کل رواج ہے اور جس کے وہ مستحق ہیں۔" ۴

آب حیات آزاد کی زندگی میں چار مرتبہ ۱۸۸۰ئ، ۱۸۸۳ئ، ۱۸۸۷ئ، اور ۱۸۹۶ء میں شائع ہوئی۔ اور آج بھی حسب ضرورت شائع ہوتی رہتی ہے۔ اسے لکھنے کی وجہ آزاد کی شاعری میں دلچسپی تھی اور اس کے علاوہ اس طرح کا تذکرہ موجود بھی نہیں تھا۔ اگر چہ تذکرہ نگاری کا آغاز ۱۱۶۵ھ میں نکات الشعرا سے ہو چکا تھا اور اس کے علاوہ سیّد فتح علی گردیزی کا تذکرہ ریختہ گویاں، قائم چاند پوری کا مخزن نکات ۱۱۶۸ھ، لچھمی نرائن شفیق و صاحب اورنگ آبادی کا چمنستان الشعرا ۱۱۷۵ھ، علی ابراھیم خاں خلیل کا گلزار ابراھیم ۱۱۹۸ھ، مصحفی کا تذکرہ ہندی و ریاض الفصحا ۱۲۰۹ھ سے ۱۲۲۹ھ، قدرت اللہ قاسم کا مجموعہ نغز ۱۲۲۱ھ، شیفتہ کا گلشن بیخار ۱۲۵۰ھ، مرزا علی لطف کا گلشن ہند ۱۲۱۵ھ (۱۸۰۱)، کریم الدّین کا طبقات الشعرائے ہند ۱۲۶۴ھ، سعادت خاں ناصر کا خوش معرکہ زیبا دبستان لکھنؤ کا ۱۲۹۲ھ، امام بخش صہبائی اور مرزا قادر بخش صابر دہلوی کا تذکرہ گلستان سخن ۱۲۷۱ھ، در گا پرشاد نادر کا خزینتہ العلوم فی متعلّقات منظوم ۱۲۹۶ھ وغیرہ تذکرے موجود تھے لیکن آب حیات ان تذکروں سے الگ ہے۔ شاعروں کے حالات ہوں یا ادوار کی خوبی، شاعری کی تاریخ ہو یا اردو ادب کی تاریخ سبھی اعتبار سے آب حیات بے مثال ہے۔ آزاد نے آب حیات کے دیباچے میں اس سے قبل کے تذکروں کے متعلق لکھا ہے:

" ان سے نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگذشت کا حال معلوم ہوتا ہے، نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے، نہ اس سے کلام کی خوبی، صحت و سقم کی

کیفیت کھلتی ہے، نہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں میں اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی انتہا یہ ہے کہ سال ولادت اور سال وفات تک بھی نہیں کھلتا۔" ۵

آزاد نے آب حیات کو ۵ ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ جس میں انھوں نے شاعری کی تاریخ بھی متعیّن کر دی ہے۔ اگر چہ آزاد سے قبل قائم چاند پوری اپنے تذکرے مخزن نکات میں شاعری کے دور تقسیم کر چکے تھے لیکن انھوں نے طبقوں کے لحاظ سے دور بنائے جیسے شعرائے مقتدمین، متوسطین، اور متاخرین۔ ان کے بر عکس آزاد کا طریقہ ادوار نہایت ہی عمدہ ہے۔ جس سے شاعری کی تاریخ بھی شعرا کے لحاظ سے سامنے آ جاتی ہے۔ مثلاً پہلے دور میں ولیؔ آبروؔ، ناجیؔ، مبارکؔ، حاتمؔ۔ دوسرے دور میں رنگینؔ، نثارؔ، خان آرزوؔ، فغاںؔ، ہدایتؔ۔ تیسرے دور میں مظہرؔ، سوداؔ، قائمؔ، دردؔ، اثرؔ، سوزؔ، میرؔ۔ چوتھے دور میں انشائؔ، مصحفیؔ۔ پانچویں دور میں ناسخؔ، ضمیرؔ، آتشؔ، مومنؔ، شیفتہؔ، ذوقؔ، غالبؔ، دبیرؔ، انیسؔ وغیرہ کو تاریخ کے لحاظ سے شامل کیا ہے۔

آزاد نے آب حیات میں تذکرہ نکات الشعرا، تذکرہ شورش، تذکرہ دل کشا، تذکرہ شعرائے اردو مجموعہ نغز، تذکرہ سودا، مصحفی کے تذکرے، تذکرہ گلزار ابراہیمی، اور گلشن بے خار کے حوالے د یے ہیں۔ آزاد پر یہ الزام عائد ہے کہ انھوں نے ان تمام تذکروں کے محض نام لکھ دیے ہیں۔ یہاں اس بات پر غور کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ آزاد نے جن تذکروں کے حوالے دیے ہیں کیا واقعی وہ انھیں دیکھنے کے مدعی تھے یا کسی ایک تذکرے سے مواد لے کر دوسرے تذکروں کا حوالہ دیا ہے۔ اس کے علاوہ ان پر تو یہ بھی الزام ہے کہ انھوں نے تاریخ زبان کے متعلق جو باب آب حیات میں شامل کیا ہے وہ غلط ہے۔ 'ڈاکٹر احسن فاروقی "اپنی کتاب" اردو میں تنقید" میں لکھتے ہیں:

" جدید نقطہ نظر سے یہ باب تاریخ ادب سے نہیں بلکہ تاریخ لسانیات سے تعلّق رکھتا ہے۔ اسی لیے شاعری کی تاریخ میں اس کا وجود غلط سمجھنا چاہیے۔" ۶

اگر فاروقی صاحب کے اس بیان پر غور کیا جائے تو شاید یہ کہنا مناسب ہو گا کہ جب آزاد نے شاعری کی تاریخ مرتّب کرنے کی کوشش کی، تب انھوں نے اس سے قبل زبان اردو کی تاریخ پیش کرنا ضروری سمجھا۔ کیوں کہ اس طرح ادب کی بنیاد اور اس کی پرواز کو بخوبی واضح کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے آزاد نے آب حیات کو تاریخی، تنقیدی، اور تحقیقی کتاب کہا ہے۔

اسی طرح ادوار کے متعلق' 'ڈاکٹر احسن فاروقی "لکھتے ہیں :

" ایک لہر ہے جو ولیؔ سے اٹھتی ہے، میرؔ اور سوداؔ تک چڑھتی ہے اور پھر گرتی ہے اور غالبؔ و انیسؔ پر ختم ہو جاتی ہے۔ آزاد نے ڈیڑھ سو سال کو جو اپنے تمام صفات میں ایک تھے، دس۔ دس بیس۔ بیس برس کا وقفہ دے کر خواہ مخواہ کاٹ کر پانچ ٹکڑے کر دیے۔" ۷

فاروقی کا خیال درست معلوم ہوتا ہے لیکن آزاد کا شاعری کو تقسیم کرنا اور اس کے ادوار بانٹنا اس لیے مختلف ہے کیوں کہ ولیؔ سے لے کر میرؔ سے قبل تک شاعری ایہام گوئی میں ڈوبی ہوئی تھی جبکہ میرؔ اور سوداؔ کے عہد میں عشق و عاشقی کا دور شروع ہوا اور غالبؔ و انیسؔ کے زمانے میں شاعری نئے دور سے گزرتی ہے، جس میں عشق و عاشقی کے علاوہ دوسرے مضامین بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ دوسری بات، یہ ایک لہر تو ہے لیکن میرؔ اور غالبؔ کے زمانے میں ۱۰۰ سال کا بڑا وقفہ ہے۔

آب حیات میں دیے گئے حوالوں کے متعلق اوّل تذکرہ نکات الشعرا کے بارے میں جانتے ہیں کہ کیا واقعی آزاد نے جو بیان نکات الشعرا کے حوالے سے دیے ہیں وہ صحیح ہیں ؟ کیا آزاد نے میرؔ کی شخصیت کو ہو بہو پیش کیا ہے ؟ آزاد نے میرؔ کے متعلق آب حیات میں لکھا ہے:

" افسوس یہ ہے کہ اوروں کے کمال بھی انھیں دکھائی نہ دیتے تھے اور یہ امر ایسے شخص کے دامن پر نہایت بد نما دھبّا ہے جو کمال کے ساتھ صلاحیت اور نیکو کاری کا خلعت پہنے ہو۔ بزرگوں کی تحریری روایتیں اور تقریری حکایتیں ثابت کرتی ہیں خواجہ حافظ شیرازی اور شیخ سعدی کی غزل پڑھی جائے تو وہ سر ہلانا گناہ سمجھتے تھے۔" ۸

آزاد کے ان خیالات کی تردید کرتے ہوئے تذکرہ گل رعنا کے مصنّف عبدالحئ لکھتے ہیں:

" جب اس کی جانچ ہم ان کی کتاب نکات الشعرا سے کرتے ہیں تو حیرت کی کچھ انتہا نہیں رہتی کہ یہ بیان کس قدر واقعہ کے خلاف ہے میر سجّاد میرؔ صاحب کے زمانے میں ایک نوجوان شاعر تھے تاہم اس کی نسبت فرماتے ہیں کہ " سخن او بپایہ استادی رسیدہ"۔ ان کے ایک ایک شعر پر وجد کرتے ہیں اور سو جگہ لکھنے کی تمنّا کرتے ہیں۔" ۹

اس کے متعلق جب' نکات الشعرا'' مترجم حمیدہ خاتون' کی ورق گردانی کی جاتی ہے تو میر تقی میرؔ کی ایک شفّاف شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ مقدمہ میں لکھا ہے:

۔"نکات الشعرا معلومات کا خزانہ ہے۔ یہ میرؔ صاحب کی عہد جوانی کی یادگار دستاویز ہے۔'آب حیات' میں مولانا محمد حسین آزادؔ نے میر تقی میر کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ شاید میرؔ صاحب کی محض کبر سنی کی شخصیت کو ہی بیان کرتا ہے۔ انھوں نے میرؔ کو خشک مزاج، بد دماغ، اور خود بین لکھا ہے۔ نکات الشعرا میں ہم اس سے مختلف میرؔ کو دیکھتے ہیں۔ نکات الشعرا کا میرؔ یار باش، زندہ دل، گپ شپ کرنے والا، میلوں ٹھیلوں کا عاشق، عرس میں راتیں گزارنے والا، بزرگوں کا حد درجہ ادب و احترام کرنے والا، دوستوں پر جان چھڑکنے والا، مخالفین کے لیے بھی نرم گوشہ رکھنے والا، اور ان کے ساتھ انصاف کرنے والا ہے۔ جیسے۔ جیسے ہم نکات الشعرا پڑھتے جاتے ہیں میر صاحب کی شگفتہ اور زندہ دل شخصیت کے نقوش ابھرتے جاتے ہیں۔ یقیناً محمد حسین آزاد کی نگاہ سے نکات الشعرا گزرا ہی نہ تھا ورنہ وہ میر کی شخصیت کے ساتھ ہرگز زیادتی نہ کرتے، جو آب حیات میں ان سے سرزد ہوئی ہے۔" ۱۰

سوال یہ قائم ہوتا ہے کہ اگر آزاد نے نکات الشعرا کا مطالعہ نہیں کیا تو میر جیسی عظیم شخصیت کے متعلّق اتنے کڑوے الفاظ کا استعمال کیوں کیا؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ آزاد نے یہ بیان تذکرہ شعرائے اردو مجموعہ نغز سے اخذ کیا ہے۔ مجموعہ نغز میں لکھا ہے:

از نخوت و خود سریش چہ بر نگارم کہ سینہ قلم حقائق رقم می فگارد بر شعر کسے گر ہمہ اعجاز باشد و کلام شیخ شیراز باشد سر ہم نمی جنباند تا بہ تحسین خود چہ رسد و بہ سخن احدے اگر چہ معجز طرازی بود و گفتہ اہلی شیرازی گوش ہم فرا نمی دارد امکان چیست کہ حرف آفرینبر زبانش رود۔ ۱۱

مذکورہ بالا اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ قدرت اللہ قاسم کو میرؔ سے کوئی ذاتی رنجش رہی ہو گی تبھی انھوں نے اس طرح کی باتیں لکھیں اور آزاد نے وہیں سے جوں کی توں نقل کر دیں۔ محمود شیرانی، حکیم قدرت اللہ قاسم کے متعلّق لکھتے ہیں :

"شاہ نصیر کے علاوہ حکیم صاحب میرؔ صاحب سے بھی خفا ہیں ۔ خفگی کے اسباب سے ہم تاریکی میں ہیں۔ الزام وہی ہے جو شاہ نصیر کے خلاف تھا، بد دماغی۔ یہ کمزوری شاعروں میں کم و بیش پائی بھی ضرور جاتی ہے۔ آب حیات میں میر صاحب کی سیرت کی جو بد نما تصویر اتاری گئی ہے۔ اس کے بعض رنگ حکیم صاحب ہی کے طیّار کردہ ہیں۔ " ۱۲

دوسری جگہ آزاد نے نکات الشعرا کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے:

" میرؔ کہتے ہیں کہ ولیؔ پر جو سخن لائے اسے شیطان کہتے ہیں۔ " ۱۳

جبکہ یہ فقرہ بھی مجموعہ نغز کے ص ۲۹۷ حصّہ دوم میں درج ہے لیکن آزاد نے نکات الشعرا کا حوالہ دیا ہے۔ اس کے بر عکس نکات الشعر میں ولیؔ کے متعلق میرؔ کا بیان ذیل میں ہے:

" اس کی شہرت اس قدر پھیلی ہوئی ہے کہ یہاں اس کی تعریف کی ضرورت نہیں ہے۔ ۱۴

اس کے علاوہ آزاد نے میر تقی میر کے متعلق لکھا ہے کہ انھوں نے میر سوزؔ کا تخلص چھین لیا تھا:

" لکھنو میں کسی نے پوچھا کیوں حضرت آج کل شاعر کون ہیں ؟ کہا ایک تو سودا دوسرا یہ خاکسار ہے اور نائل کر کے کہا، آدھے خواجہ میر درد۔ کوئی شخص بولا کہ حضرت اور میر سوز صاحب ؟ چین بیچین ہو کر کہا کہ میر سوز صاحب بھی شاعر ہیں ؟ انھوں نے کہا آخر استاد نواب آصف الدولہ کے ہیں ۔ کہا کہ خیر یہ ہے تو پونے تین سہی۔ مگر شرفا میں ایسے تخلص ہم نے کبھی نہیں سنے۔ میر صاحب کے سامنے مجال کس کی تھی جو کہے کہ اس بیچارے نے میر تخلص کیا تھا وہ آپ نے چھین لیا۔ " ۱۵

اس کی وضاحت کرتے ہوئے عبد الحئ تذکرہ گل رعنا میں لکھتے ہیں:

" دیکھو کہ میرؔ صاحب خود کیا کہتے ہیں "محمد میر میرؔ تخلص جوانے است بسیار اہل خوش طبع ہر چند طرز علٰحدہ دارد لیکن از خوش کردن تخلص من نصف ولم از خوش است "۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب نے ان کا تخلص پسند نہیں کیا، بلکہ میر سوز نے پسند کیا۔ " ۱۶

محمود شیرانی، تذکرہ گل رعنا اور نکات الشعرا کے ان اقتباسات سے بات واضح ہو جاتی ہے کہ آزاد کا میرؔ کے متعلق تمام معلومات کا ماخذ مجموعہ نغز ہے۔ اس کے علاوہ آزاد نے مضمونؔ، آرزوؔ، سوداؔ، شاکرؔ، شاہ حاتمؔ، وغیرہ شاعروں کے حالات بیان میں جو کمال دکھایا ہے، اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی ہے۔ لیکن ان شعرا کے بھی کچھ حالات مجموعہ نغز سے اخذ کیے ہیں ۔(جس کو محمود شیرانی نے مجموعہ نغز میں واضح کیا ہے۔)

آزاد نے تذکرہ سودا کا حوالہ سعدی دکنی اور خان آرزو کے سلسلے میں دیا ہے۔ مجموعہ نغز میں سعدی دکنی کو سعدیؔ شیرازی سمجھنے کی غلطی کی گئی (ص ۲۹۸) اور آب حیات میں بھی (ص ۶۷)۔

" دکن میں ایک سعدی گزرے ہیں ان کا فقط اتنا حال معلوم ہے کہ اپنے تئیں ہندوستان کا سعدی شیرازی سمجھتے تھے اور تعجب ہوتا ہے کہ مرزا محمد رفیع سودا نے اپنے تذکرے میں ان کے اشعار کو سعدی شیرازی کے نام پر لکھا ہے " ۱۷

لیکن آزاد نے تذکرہ سودا کا حوالہ دیا ہے۔' شیخ چاند ' اپنے تحقیقی مقالے میں تذکرہ سودا کے متعلق لکھتے ہیں:

" یہ اردو شاعروں کا تذکرہ تھا جو اب تک ناپید ہے۔ بعض تذکروں میں اس کا حوالہ ملتا ہے۔" ۱۸؎

شیخ چاند نے قدرت اللہ قاسم اور آزاد کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اگر اس بات پر غور کیا جائے کہ نکات الشعرا آزاد کی نظروں سے گزرا ہوتا تو وہ یہ غلطی کبھی نہ کرتے کیوں کہ میرؔ نے سعدی دکنی کے متعلق لکھا ہے :

" سعدی دکنی۔ حالانکہ بعضوں نے اس پر شیخ سعدی رحمتہ اللہ علیہ کا گمان کیا ہے مگر یہ غلط ہے۔ کیوں کہ یہ الگ شخص ہے۔" ۱۹؎

اسی طرح خان آرزوؔ کے شعر کا بھی مسئلہ ہے۔ مجموعہ نغز میں مندرجہ ذیل شعر دو طرح سے درج کیا گیا ہے اور حوالہ تذکرہ سودا کا دیا گیا ہے۔ ۲۰؎

از زلف سیاہ تو بدل دوم پری ہے
در خانۂ آینہ گتا جوم پری ہے

اس زلف سیاہ فام کی کیا دھوم پڑی ہے
آئینہ کہ گلشن میں گتا جھوم پڑی ہے

آزاد نے اس شعر کو حکیم صاحب کے تذکرہ سے نقل کیا ہے اور حوالہ تذکرہ سودا کا دیا ہے۔ لیکن اس کے متعلّق اردو بازار دہلی (س ن) سے طبع ہوئی آب حیات کے ص ۱۴۸۔۱۴۹ پر حاشیہ میں تصحیح کی گئی ہے کہ سودا نے اس شعر کو' قزلباش خاں امید ' کے نام سے لکھا ہے۔ یہاں بھی آزاد نے اصل ماخذ کا ذکر نہیں کیا۔ اگر آزاد تذکرہ سودا کا مطالعہ کرتے تو اس شعر کی اصل تہہ تک پہنچ جاتے اور حکیم صاحب کی طرح نقل نہ کرتے۔ حاشیہ میں لکھا ہے :" اور اس شعر کو انشاء اللہ خاں انشاء نے دریائے لطافت میں' قزلباش خاں امید ' کے نام سے اس طرح لکھا ہے اور حوالہ تذکرہ سودا کا دیا ہے۔ اگر آزاد بھی تذکرہ سودا کا مطالعہ کرتے تو شاید قاسم کی طرح نہ لکھتے۔"

لیکن یہاں اس بات کی بھی تصدیق ضروری ہے کہ آزاد نے اس شعر کو آب حیات میں ۔' نظم اردو کی تاریخ ' کے باب میں قزلباش خاں امید کے نام سے ہی لکھا ہے۔ (ص ۹۸ اردو بازار دہلی) اب سوال یہ قائم ہوتا ہے کہ آزاد نے تذکرہ سودا سے نقل کیا ہے یا مجموعہ نغز سے۔ ان دونوں میں تضاد ہے کیوں کہ آزاد نے دونوں جگہ ایک ہی شعر کو دو الگ شعرا سے منسوب کیا ہے۔ اگر انھوں نے تذکرہ سودا کا مطالعہ کیا تھا تو خان آرزو کے سلسلے میں غلط بیان کیسے دیا اور اگر یہ مجموعہ نغز سے نقل کیا ہے تو تذکرہ سودا کا حوالہ سراسر غلط ہے۔

اس کے علاوہ مولانا آزاد پر یہ الزام بھی عائد کیا گیا ہے کہ انھوں نے آب حیات میں ان خاص و نامور شعرا کو ہی جگہ دی ہے، جنھیں وہ اپنی نظر میں مستند شاعر مانتے تھے۔ انھوں نے دکنی شعرا کو تو شامل ہی نہیں کیا اور دہلی و لکھنو کے بہت سے شعرا کو محض سر سری طور پر حاشیہ میں جگہ دی ہے۔ اسی لیے صادق الاخبار میں آزاد کے متعلق یہ شائع ہوا تھا کہ " ایسے جواہر زواہر کو خزف ریزہ جان کر پھینک دیا اور اپنی کتاب آب حیات میں جو ان کے خیال میں ہو گی دیگر شعرائے قدیم کے ساتھ نہ لکھا۔" اس کے علاوہ آزاد پر مومنؔ کا تذکرہ نہ کرنے کے لیے انھیں سنّی مذہب سے کڑواہٹ کا الزام بھی لگایا گیا ہے۔

لالہ سری رام، خمخانۂ جاوید میں ص ۴۰۹ میں لکھتے ہیں کہ آزاد نے مرزا جعفر علی حسرت کو آب حیات میں حاشیہ میں جگہ دی جبکہ

وہ ان کا کلیات دیکھ کر دوسرے تذکرہ نویسوں سے زیادہ اچھے حالات بیان کر سکتے تھے۔ حکیم عبد الحئی لکھتے ہیں:

" ان کو جس قدر شاگرد نصیب ہوئے بہت کم شاعروں کو ملے ہونگے۔ میر حسن اپنے تذکرہ میں فرماتے ہیں کہ کثرت شاگرد دانش چنانست کہ در صورت شناسی خود ہم حیرانست۔ ان سب شاگردوں میں شیخ قلندر بخش جرات، نواب محبت خان، خواجہ حسن بہت نامور شاعر ہوئے۔" ۲۱

آزاد نے حسرت کے متعلق حاشیہ میں لکھا ہے "حسرت بھی نامی شاعر تھے مگر اصلی پیشہ عطاری تھا۔ دیوان موجود ہیں پھیکے شربت کا مزا آتا ہے۔" (ص ۲۹۰) جبکہ مجموعہ نغز کے ص ۲۰۷ پر حسرت کی تعریف کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ آزاد نے قیام الدین قائمؔ جیسے شاعر کو بھی حاشیہ میں جگہ دی ہے اور ان کے بارے میں لکھا ہے کہ "ان کا دیوان ہر گز میر اور مرزا کے دیوان کے نیچے نہیں رکھ سکتے۔" (ص ۱۹۰) ان کے علاوہ انھوں نے فخر الشعرا امیر ممنونؔ کو بھی آب حیات میں شامل نہیں کیا۔ جبکہ ان کی عظمت کا اعتراف بڑے بڑے شعرا نے کیا ہے۔ ۲۳ مئی ۱۸۶۱ء کے ایک خط میں غالبؔ میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

" او میاں سید زادۂ آزادہ، دلّی کے عاشق دلدادہ، ڈہے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے۔ حسد سے لکھنو کو برا کہنے والے، نہ دل میں مہر و آزرم، نہ آنکھ میں حیا شرم۔ نظام الدین ممنونؔ کہاں، ذوقؔ کہاں، مومنؔ خاں کہاں، ایک آزردہ سو خاموش، دوسرا غالبؔ وہ بے خود مدہوش۔" ۲۲

اس کے علاوہ آزاد نے آب حیات میں ہندو شعرا اور شاعرات کو بالکل نظر انداز کیا ہے۔ ہندو شعرا میں دیا شنکر نسیم کا ہی انتخاب کیا ہے۔ اگر مجموعہ نغز کو ہی دیکھا جائے تو اس میں بہت سے ہندو شعرا کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ جن میں رائے پریم ناتھ کھتری، مکھن لعل، نرائن داس، شیو سنگھ کھتری، جھمن لال

> اگر چہ آزاد کے تذکرے (جسے انھوں نے مشاہیر اردو کی سوانح عمری کہا ہے) میں بہت سی خامیاں موجود ہیں لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ کتاب اردو ادب کی تاریخ اور شاعری کے ادوار کی نمائندگی کرتی ہے۔ جو آزاد کی انشا پردازی کا نمونہ ہے۔ تذکرہ گل رعنا کے مصنف اگر اس میں بہت سی خامیاں نکالتے ہیں لیکن جب وہ اپنے تذکرہ میں مولانا آزاد کا ذکر کرتے ہیں تو آب حیات کو ان کی سب سے بہتر اور عمدہ تصنیف بتاتے ہیں۔ اگر چہ انھوں نے بنیادی ماخذ سے استفادہ کا اظہار نہیں کیا اور کچھ بیان کی بنیاد آزاد کا تخیّل ہے، پھر بھی آب حیات مولانا آزاد کی بیش بہا محنت، قابلیت اور کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ محمود شیرانی کا یہ قول کہ " آب حیات کا بڑا حصّہ مجموعہ نغز سے ماخوذ ہے"۔ بالکل درست معلوم ہوتا ہے۔

وغیرہ اور شاعرات میں جینا بیگم، گنا بیگم نزہت وغیرہ کو شامل کیا ہے۔

آزاد نے آب حیات کو حیات بخشنے میں بہت سے تذکروں کو پیش نظر رکھا تھا۔ لیکن انھوں نے ان شعرا کو کیوں شامل نہیں کیا؟ اس سوال کا جواب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ آزاد نے قدیم تذکرہ نویسوں کی طرح شاعروں کے محض نام اور شعری خصوصیات بیان نہ کرکے ان کی سوانح عمری بھی پیش کی ہے۔ جو اس دور کے دوسرے تذکروں میں نہیں ملتی۔

حالیؔ نے آزاد کو آب حیات لکھنے کے لیے خوب سراہا تھا۔ انھوں نے غالب اور مومن سے متعلق آزاد کو بہت سا مواد بھی فراہم کیا تھا۔ حالی بہت سے نامور شعرا کو آب حیات میں شامل نہ کرنے کے سبب خفا تو ضرور نظر آتے ہیں لیکن اسے نظر انداز کرتے ہوئے انھیں چند مشہور شعرا کی مکمل سوانح کے لیے داد دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> "مصنف نے کہیں یہ دعویٰ نہیں کیا کہ کسی دور کا کوئی مستند شاعر فروگذاشت نہیں کیا جائے گا، بلکہ اس نے ہر دور میں سے چند شاعر بطار نمونہ کے انتخاب کر لیے ہیں اور اس سے ان تغیرات کا دکھانا منظور ہے جو ہر ایک دورے میں زبان اردو پر واقع ہوئے ہیں۔ البتہ اگر مصنف تمام شعرائے اردو کا حال بالاستیعاب لکھتا تو چند نامی شاعروں کا ذکر نہ کرنا محل اعتراض تھا۔" ۲۳

ان نقائص کے علاوہ آب حیات میں کچھ مقامات پر تضاد محسوس ہوتا ہے۔ جس کی نشان دہی ابرار عبد السلام نے آب حیات کے دیباچے میں بھی کی ہے۔ جن میں امیر خسرو اور ولی کو اردو غزل کا ایجاد و ہندہ کہنا (ص ۶۲،۷۶)، پہلے ولی کے بارے میں کہنا کہ وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے اس کا مستند حوالہ دینا اور دوسری جگہ انھیں سعد گلشن کا مرید بتانا (ص ۷۷،۷۶)، اپنے لکھنو جانے کے متعلق سودا کے بیان میں ۱۸۵۸ اور انیس کے بیان میں ۱۸۵۷ (ص ۴۳۲،۱۲۹)، سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ اور میر ضاحک کی وفات ۱۱۹۶ھ میں تضاد یعنی سودا کا میر ضاحک کی فاتحہ میں شامل ہونا (ص ۱۵۶،۱۵۵،۱۲۹) اور آرزو کے بیان میں شعر کو آرزو کے نام سے لکھنا اور نظم کی تاریخ میں قز لباش خاں کے نام سے لکھنا (ص ۱۹۸) وغیرہ جیسے تضاد موجود ہیں۔

اگر چہ آزاد کے تذکرے (جسے انھوں نے مشاہیر اردو کی سوانح عمری کہا ہے) میں بہت سی خامیاں موجود ہیں لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ کتاب اردو ادب کی تاریخ اور شاعری کے ادوار کی نمائندگی کرتی ہے۔ جو آزاد کی انشا پردازی کا نمونہ ہے۔ تذکرہ گل رعنا کے مصنف اگر اس میں بہت سی خامیاں نکالتے ہیں لیکن جب وہ اپنے تذکرہ میں مولانا آزاد کا ذکر کرتے ہیں تو آب حیات کو ان کی سب سے بہتر اور عمدہ تصنیف بتاتے ہیں۔ اگر چہ انھوں نے بنیادی ماخذ سے استفادہ کا اظہار نہیں کیا اور کچھ بیان کی بنیاد آزاد کا تخیل ہے، پھر بھی آب حیات مولانا آزاد کی بیش بہا محنت، قابلیت اور کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ محمود شیرانی کا یہ قول کہ "آب حیات کا بڑا حصّہ مجموعہ نغز سے ماخوذ ہے"۔ بالکل درست معلوم ہوتا ہے۔

حواشی و کتابیات:

۱۔ آب حیات کی حمایت میں اور دوسرے مضامین، ڈاکٹر محمد صادق، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء ص ۱۰

۲۔ مکاتیب حالی، مرتبہ شیخ اسماعیل پانی پتی، اردو مرکز لکھنؤ ۱۹۲۵ء ص ۱۸

۳۔ محمد حسین آزاد، حیات اور تصانیف حصّہ دوم، اسلم فرخّی، انجمن پریس کراچی ۱۹۶۵ء ص ۲۰

۴۔ آب حیات کی حمایت میں اور دوسرے مضامین،ڈاکٹر محمد صادق، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء ص ۳۷

۵۔ آب حیات، محمد حسین آزاد،کتابی دنیا کاک آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۲۰۰۸ء ص ۸،

۶۔ اردو میں تنقید،ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، لکھنؤ فروغ اردو ۱۹۵۴ء ص ۱۹

۷۔ اردو میں تنقید،ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، لکھنؤ فروغ اردو ۱۹۵۴ء ص ۳۱۔ ۳۲

۸۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، کتابی دنیا کاک آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۱

۹۔ تذکرہ گل رعنا، حکیم سیّد عبد الحئ، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۴۲ھ، ص ۱۵۶

۱۰۔ تذکرہ نکات الشعرا، میر تقی میرؔ مترجم حمیدہ خاتون، جے کے آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۱۹۹۴ء، ص ۸، ۹

۱۱۔ تذکرہ شعرائے اردو مجموعہ نغز، حکیم قدرت ا للہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی،، نیشنل اکاڈمی انصاری مارکیٹ دریا گنج دہلی ۱۹۷۳ء ص ۲۳۰ / ۲

۱۲۔ تذکرہ شعرائے اردو مجموعہ نغز، حکیم قدرت ا للہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی،، نیشنل اکاڈمی انصاری مارکیٹ دریا گنج دہلی ۱۹۷۳ء ص دیباچہ

۱۳۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، کتابی دنیا کاک آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۲۰۰۸ء، ص ۱۷۸

۱۴۔ تذکرہ نکات الشعرا، میر تقی میرؔ مترجم حمیدہ خاتون، جے کے آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۱۹۹۴ء، ص ۸۲

۱۵۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، کتابی دنیا کاک آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۲

۱۶۔ تذکرہ گل رعنا، حکیم سیّد عبد الحئ، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۵۳ھ، ص ۱۵۷

۱۷۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، کتابی دنیا کاک آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۲۰۰۸ء، ص ۶۷

۱۸۔ مرزا محمد رفیع سوداؔ مقالہ تحقیق، از شیخ چاند، انجمن ترقّی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۶ء ص ۹۲

۱۹۔ تذکرہ نکات الشعرا، میر تقی میرؔ مترجم حمیدہ خاتون، جے کے آفسیٹ پرنٹرس دہلی ۱۹۹۴ء، ص ۹۵

۲۰۔ تذکرہ شعرائے اردو مجموعہ نغز، حکیم قدرت ا للہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی،، نیشنل اکاڈمی انصاری مارکیٹ دریا گنج دہلی ۱۹۷۳ء ص ۲۵

۲۱۔ تذکرہ گل رعنا، حکیم سیّد عبد الحئ، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۵۳ھ، ص ۲۱۶

۲۲۔ غالب کے خطوط جلد دوم، مرتبہ خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی ۱۹۸۵ ص ۵۲۵

۲۳۔ کلیات نثر حالی اسمٰعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ص ۱۸۹

☆☆☆☆

لداخ کا سماجی و ثقافتی مطالعہ

(راشید راہگیر لداخی اور عبدالغنی شیخ کے افسانوی مجموعہ ' اندھیرا سویرا' اور ' ایک ملک دو کہانی' کے حوالے سے)

عیسیٰ محمد کارگل لداخ
ریسرچ اسکالر، حیدر آباد سنٹرل یونیورسٹی، حیدر آباد، آندھرا پردیش

لداخ ریاست جموں و کشمیر کا تیسرا خطہ ہے۔ یہاں کے ننگے پہاڑوں اور بنجر میدانوں میں اپنی دلکشی اور جاذبیت ہے، یہاں ہر طرف اونچے پہاڑ اور لمبے چوڑے میداں نظر آتے ہیں۔ لداخ میں میلوں تک پیڑ پودے کی بات تو دور گاس کا ایک تنکا بھی اگا نظر نہیں آتا، اور جب میلوں سفر کرنے کے بعد ایک سر سبز وادی نظر آتی ہے، تو آنکھوں میں تازگی محسوس ہونے لگتی ہے۔

مختلف ادوار میں لداخ کو مختلف ناموں سے پکارا گیا، یہ نام لداخ کے منفرد جغرافیائی، طبعی، اب و ہوا، محل و قوع، اور تمدنی خصوصیات کی دین ہے۔ ان میں سب سے قدیم نام ۔ 'جنگ جونگ' ہے، جنگ جونگ کا مطلب ovis ammon کا دیس ہے۔ یہ ایک جنگلی بکرا ہے جو اس خطے میں پایا جاتا ہے۔ دوسرا نام جیسے لداخ کو جانے جاتے تھے، وہ ' مریول' ہے۔ 'مر' کا مطلب سرخ، 'یول' کا مطلب دیس، اسطرح 'مریول' کا مطلب سرخ دیس، چونکہ لداخ میں اکثر مقامات پر پہاڑ اور مٹی سرخ ہیں، اس لئے اس کا نام 'مریول' پڑا۔ ایک چینی سیاح نے لداخ کو 'خا چن پا' کہا، جس کا مطلب برفانی ملک ہے۔ اس علاوہ چند ایک نام اور بھی ہیں جو لداخ سے منسوب ہے۔

لیکن جس نام سے یہ علاقہ مشہور ہے وہ نام ہے ' لداخ '، لداخ تبتی اور لداخی زباں کا لفظ ہے، جس سے مراد 'درے پر بود و باش کرنے والے'۔ 'لا' لداخی میں درے کو کہتے ہیں اور 'داقس' سے مراد رہنے والے کے ہیں، بہر حال لداخ اونچے اونچے دروں کے بیچ میں بسا ہوا ہے۔

یوں تو اس علاقے کی اپنی بولی ہے جسے ' لداخی' یا 'بلتی' زبان کہتے ہیں۔ ان دونوں زبانوں میں گہری مماثلت ہے، اس لئے سبھی ان دو زبانوں کو سمجھتے اور بولتے ہیں۔ چونکی یہ زبان صرف لداخ میں بسنے والے ہی سمجھ سکتے ہیں، اس لئے باہر کی دنیا سے رابطے کے لئے اردو زباں استعمال کی جاتی ہے۔ یہاں مادری زبان کے بعد اردو بولنے اور سمجھنے والوں کی تعداد سب سے زیادہ ہیں، چونکہ لہہ وسط ایشیا کا ایک اہم تجارتی مرکز رہا ہے، اور بہت سارے کشمیری اور پنجابی

تاجر بھی لداخ آتے تھے، تو ان کے ساتھ ٹوٹی پھوٹی ہی سہی اردو میں بات چیت کر لیتے تھے۔

آزادی کے بعد لداخ میں اردو نے نمایاں ترقی کی، اردو میں کتابیں لکھی گئی اور اردو قارئین کی تعداد بھی بڑنے لگی۔ لداخ میں زبان کے نام پر رسا کشی نہیں ہوئی، یہی وجہ ہے کہ آج لداخ میں ادبی سیاسی اور ثقافتی زندگی پر اردو کا اثر ہے۔ لداخ میں اردو قارئین کی تعداد حوصلہ افزا ہے، لیکن لکھنے والے بہت کم ہے۔ اب تک تین چار نام ہی ایسے ہیں جنھوں نے اردو میں اپنی تصانیف چھوڑی ہیں ۔ان میں کاچو اسفندیار خان، اکبر لداخی مرحوم، عبدالغنی شیخ اور راشد راہگیر لداخی ہیں۔ ان میں ادبی حیثیت سے عبدالغنی شیک اور راشید راہ گیر لداخی کا نام اہمیت کے حامل ہیں، چونکہ ان کو چھوڑ کر کسی نے اب تک ناول اور افسانے نہیں لکھے۔ عبدالغنی شیخ کے اب تک دو ناول اور تین افسانوی مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں، اور راشید راہگیر لداخی کا ایک ناول اور ایک افسانوی مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ لداخ جموں کشمیر کا ایک خطہ ہونے کے باوجود یہاں کے موسمی، قدرتی مناظر، پیڑ پودوں، پیداوار ہی نہیں بلکہ سماجی، ثقافتی، زبانی اعتبار سے بھی اپنا ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ اسلئے ایک انگریز سیاح نے لداخ کے بارے میں لکھا ہے کہ "ہم ایک ایسے ملک میں پہنچے ہیں جو کسی اور سیارے کا حصہ لگتا ہے جس دنیا کو ہم جانتے ہیں اس دنیا سے یہ بلکل الگ ہے۔"

کوئی بھی ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے، ادیب اس میں وہی پیش کرتا ہے جو وہ معاشرے میں دیکھتا ہے۔ کسی بھی تخلیق میں سماجی، ثقافتی، رسم و رواج، طرز زندگی سیاست معاشیت وغیرہ کی عکاسی ملتی ہے۔ ادیب اپنے عہد کو اپنے تخلیق میں پیش کرتا ہے۔ عبدالغنی شیخ اور راشید راہگیر لداخی نے اپنے افسانوں کے ذریعے لداخ کے سماجی وثقافت، طرز زندگی وغیرہ کو ادبی دنیا میں پیش کیا۔

راشید راہگیر لداخی کا تعلق خطہ لداخ کے کارگل ڈسٹرکٹ سے ہے، عرصے سے سرینگر میں سکونت پزیر ہیں۔ لیکن ان کے افسانوں سے پتہ چلتا ہے کہ انہیں لداخ کے سماج و ثقافت سے والہانہ محبت ہے کیونکہ ان کے افسانوں میں لداخ کی سماج و ثقافت کی عکاسی ملتی ہے۔ 'افسانہ اندھیرا سویرا' رشید راہگیر لداخی کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے، جو ۲۰۱۴ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں شامل کہانیوں میں انھوں نے لداخ کے مختلف رسومات و ثقافت کے ساتھ ساتھ یہاں کی سماجی مسائل کو بھی پیش کیا ہے افسانہ 'مطلبی' میں افسانہ نگار نے یہاں کے خاص تہوار جس کو' دوسموچھے' کے نام سے جانا جاتا ہے اور یہ سال بھر میں ایک بار منایا جاتا ہے، یہ تہوار یہاں کے لوگوں میں خوشیاں لے کر آتا ہے، اس تہوار میں عقیدت مندوں کی بھاری بھیڑ اپنی خوشی کے لئے دیوتائوں پر نذرانے چڑھاتے ہیں اس کا ذکر کیا ہے، اور اس تہوار کے دن کے خاص پہناوے کا بھی ذکر کیا ہے۔ جس میں یہاں کی خاص کلچر کے بارے میں معلومات حاصل ہو جاتی ہے، ڈولما اور فونچک جو افسانے کا اہم کردار ہے، اس تہوار کے موقع پر پہنے جانے والی خاص ملبوسات کا ذکر مصنف نے یوں کیا ہے۔

> "برف کی باریک سفید چادر سے لہہ وادی ڈھک چکی تھی دو دنون کے بعد' دوسموچھے' کا تہوار دھوم دھام سے منایا جانے والا تھا، تہوار آگیا اور ڈولما خوب سج دھج کر سہلیوں کے ساتھ نکلی۔ کوشن کا نیا جھالر بوق اس کی پوشت پر جھول رہا تھا سرخ مخملی نوکیلے کانوں والی اونچی ٹوپی سر پر خوبصورتی سے پہنے وہ سر و پا ایک خوبصورت

دلہن بنی فونچک کی کھوج میں دیوانہ وار بڑھتی جارہی تھی
"۔۶۸

اس تہوار میں شرکت کرنے کے لئے گائوں گائوں سے مرد عورتوں بچے بوڑھے لہہ شہر میں موجود قلعے کے جانب چلے آتے ہیں ،اور وہاں پہونچ کر اپنی اپنی نشت پر بیٹھ کر لامائوں کے مذہبی تال اور نقاروں کے دھن سے محظوظ ہوتے ہیں اوراس سے اپنے دل کو سکوں محسوس کرتے ہیں،اور اس سے محظوظ ہونا اپنے گناہوں سے نجات پانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔اس حوالے سے اقتباس

"چند قدم آگے بودھ وہار کے پنڈال میں مذہبی تال میل اور نقاروں کی دھن پر معزز نقاب پوش لامائوں کے پیر ٹھرک رہے تھے،ایک خاص بھیڑ چاروں طرف سے پنڈال کا گھیرا کیےہوئے تھے اور عقیدت مندوں کی بھاری بھیڑ زندگی کا انجام جاننے کے بعد عبرت حاصل کر کے گناہوں کی تلافی کیا کرتی ہے،جہاں حاجت مند اپنے دیوتائوں کی خوشنودی کے لئے نذرانے چڑھاتے ہیں
"۔۶۰

'کشمکش' ایک ایسی کہانی ہے،جس میں لداخ کے باشندوں کی گھٹن زندگی کو موضوع بحث بنایا ہے۔لداخ ایک ایسا علاقہ ہے،جہاں سردیوں کے پانچ چھ مہینوں کے لئے کھانے پینے کی چیزوں کا ذخیرہ کرنا پڑتا ہے،اور ساتھ ہی ساتھ مال مویشوں کے لئے چارہ،گھاس کے علاوہ سردیوں میں چولہا جلانے کے لئے لکڑی بھی ذخیرہ کرکے رکھنا ہوتا ہے۔اس لئے باقی چھ مہینے اپنے ضروریات کی چیزوں کا ذخیرہ کرنے میں لگے رہتے ہیں ،یہاں قصبوں میں رہنے والے جیسے کارگل اور لہہ یہ دونوں لداخ کے دو بڑے قصبے ہونے کے ساتھ ساتھ یہاں کے ڈسٹرکٹ ہیڈ کواٹر بھی ہیں،ظاہر سی بات ہے کہ ہیڈ کواٹر ہونے کی وجہ سے یہاں کے باشندے اپنے مکانوں میں مختلف جہگوں سے آئے ہوئے لوگوں کو کمرے کرایہ پر دیتے ہیں،اور قصبوں میں رہنے والے چھوٹے موٹے دکان بھی چلاتے ہیں ،اس لئے ان کی اقتصادی حالات گائوں سے قدرے بہتر ہوتے ہیں ۔اس لئے یہاں کے لوگ خود پہاڑوں سے یہ اشیاء جمع کرنے کے بجائے اکثر کشمیر سے آئے ہوئے لکڑی اور گھاس وغیرہ خرید لیتے ہیں۔لیکن گائوں کے باشندے سردی شروع ہونے سے پہلے پہاڑوں سے گھاس اور لکڑی جمع کر کے لایا کرتے ہیں،تاکہ سردیوں کا موسم آرام سے گذار سکے۔اس حوالے سے افسانے سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

"دو دیہاتی عورتیں جو پھسلن سے بچنے کے لئے درمیانی فاصلہ بڑھائے پیٹھ پر جھاڑ جھنکاڑ لادے برفانی پکڈنڈی اترتی چلی آرہی تھی۔دونوں کے درمیاں سیاہ رنگ کا سانڈ نمایاک بھی جھاڑ جھنکار سے لدا پھندا کمسن دوشیزہ کی رہنمائی میں تھوتھنی اٹھائے چلا آرہا تھا۔دونوں عورتیں پٹّو کے گرم چغے زین تن کیے نہ صرف زمستان کی ترجمانی کر رہی تھیں بلکہ چغے پر جابجا لگے رنگ برنگے پیوندوں کے باعث پسماندگی اور مفلسی کا نمونہ بھی بنی ہوئی تھیں"۔۹۲

پہاڑ سے لکڑی لانے کے لئے خاص کر یاک کا استعمال کیا جاتا ہے،یاک ایک قسم کا ox ہے،جو دیکھنے میں ڈرائونے قسم کا ہوتا ہے،لیکن اس کے ریش خوبصورت ہوتے ہیں ،اور دنیا کے سرد علاقوں میں پایا جاتا ہے۔لداخ میں اپنے گھروں میں اسے پال کر رکھا جاتا ہے،اور پہاڑ سے لکڑی لانے،کھیت جوتنے،راشن اسٹور سے راشن لانے کے کام میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔یاک کے بال سے یہاں ایک خاص قسم کا چادر تیار کیا جاتا ہے،جس سے لداخی زبان میں (فیار با) یعنی موٹا کمبل کہا جاتا ہے،اور یہ بہت گرم ہوتا ہے اس لئے اس کمبل کو سردیوں میں اوڑھا جاتا ہے۔لداخ میں غریب لوگ

اکثر اپنے پہناوے پر پیوند لگا کر پہنتے ہیں، پہناوے پر پیوند ہونا یہاں غریبی کی علامت ہوتی ہے۔

افسانہ نگار نے لداخ میں سردیوں کے دوران مکان کی جو صورت ہوتی ہے اس کا خوبصورتی سے نقشہ کھینچا ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ یہاں کے نمکیں غرغر چائے کا بھی ذکر کیا ہے، نمکین چائے لداخیوں کی اہم ضرورتوں میں سے ایک ہے۔ جس کی ہر لداخی طلب گار رہتے ہیں، لداخ کے باشندے نمکین چائے کو پانی کے متبادل میں استعمال کرتے ہیں۔ یہاں گھر میں کوئی مہمان ہو یا دور کا مسافر ہو یا افراد خانہ ہو، جیسے ہی گھر میں داخل ہیں، تو ان کے لئے سب سے پہلے نمکین چائے کا انتظام کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ اقتباس

> "کمرے کے سارے جھروکے کڑاکے کی ٹھنڈ کی وجہ کے پیش نظر بند پڑے تھے، دھوئیں کے نکاس کے لئے چولہے کے ٹھیک اوپر چھت میں چمنی کے نام پر ایک بڑا سوراخ موجود تھا جس میں سے کڑوا کسیلا دھواں خود بخود خارج ہوتا جارہا تھا، چولہے کی بڑھتی آنچ کے ساتھ ہی کمرے کی درجہ حرارت میں اضافہ ہو گیا، مکھن کی آمیزش والی خوشبودار نمکین غرغر چائے بھی بن کر تیار ہو گئی"۔۹۶

عبدالغنی شیخ نے اپنے افسانوں کے ذریعے لداخ کے سماج وثقافت، طرز زندگی وغیرہ کو ادبی دنیا میں پیش کیا۔ ان کے افسانوی مجموعے' ایک ملک دو کہانی' میں شامل بیشتر افسانے لداخ کے سماج و ثقافت کے بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ لداخ میں ایک گاوں سے دوسرے گاوں کے بیچ کئی کئی میلوں کا فاصلہ رہتا ہے اور درمیان میں کوئی گیسٹ ہاوس وغیرہ نہیں رہتا ہے، اسلئے مسافر اندھیرا ہونے تک منزل کی طرف بڑتا رہتا ہے اور جب اندھیرا ہو جائے تو نزدیکی گاوں میں کسی بھی گھر کے در پر بلا جھجک دستک دیتے تھے اور جس در پر بھی پہنچتا ہے اس گھر کے افراد خانہ ایسے مسافر کی ہمیشہ استقبال کرتے ہیں جب کسی کے در پر کوئی دور کا مسافر پہنچتا ہے، تو اس سے کنبہ کا ایک فرد استقبال کیلئے ہاتھ میں 'دیا' لیے ہوے دروازے تک جاتے ہیں۔ افسانہ" ایک رات "میں ایک مسافر کے استقبال کا منظر ملاحظہ ہو۔

> "کون ہو؟
> میں ایک پردیسی ہوں۔ ایک رات کیلئے پناہ چاہتا ہوں۔
> ایک جوان مردانہ آواز نے جواب دیا۔ تھوڑی دیر بعد دروازہ کھلنے کی آواز آئی۔ نیم تاریکی میں دس بارہ سال کے چھوٹے لڑکے نے ٹمٹماتا 'دیا' دکھاتے ہوے کہا
> " پردیسی اندر آیئے۔"

ایک لداخی کیلے اس کا کچن یا باورچی خانہ غیر معمولی یا اہم ہے۔ کچن بڑا ہوتا ہے اور درمیاں میں چولھا ہوتا ہے۔ کنبہ کے سارے افراد کچن میں بیٹھتے ہیں، اور کھانا بھی کچن میں کھاتے ہیں، گاہے گاہے مہمانوں کی خاطر تواضع بھی کچن میں ہی ہوتی ہے۔ افسانہ' ایک رات' میں کچن کا منظر :

> " کمرے میں الاؤ جل رہا تھا۔ اس کے گرد ایک خاتون چھ سات سال کا ایک گول مٹول بچہ اور ایک خوبصورت لڑکی بیٹھی تھی"

لداخ ایک ٹھنڈ علاقہ ہے، یہاں سال کے بیشتر مہینے سردی کی لپیٹ میں رہتے ہیں۔ گرمی کا موسم لداخ میں مشکل سے ڈھائی یا تین مہینے ہوتے ہیں، ان دنوں میں بھی رات کو ٹھنڈی ہوائیں چلتی رہتی ہیں، اسلئے جب رات میں ایک کمبل کے اوپر رضائی نہ اوڑھے تو نیند آرام سے نہیں آتی اسلئے یہاں مہمان کو بجاے پانی اور چائے کلچہ کے

سب سے پہلے سردی سے راحت پہنچانے کے سامان کا بندوبست کرتے ہوئے پہلے چولھے میں آگ لگاتے ہیں یا اگر پہلے سے آگ لگی ہے تو اس میں مزید لکڑیاں ڈال دی جاتی ہیں، تاکہ مہمان کو راحت محسوس ہو۔افسانہ' ایک رات 'میں شیخ صاحب یوں رقم طراز ہیں۔

" قریب آجاو بیٹا، ٹھیک طرح آگ تاپنا،، عورت بولی بڑے بیٹے سے مخاطب ہوکر کہا،، داوا،، ان کو اوڑھنا، اور لڑکی سے بولی، تم باہر سے سوکھی لکڑیاں لانا،،

عورت جب کھانے کا ذکر کرتی ہے تو مہمان کھانے سے زیادہ آگ کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے اسطرح جواب دیتے ہیں ۔افسانہ' ایک رات' اقتباس۔

"نہیں ماں اتنی بھوک تو نہیں ،نوجوان بولا، اس سردی میں کھانے سے زیادہ آگ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، آنگمو نے خاموشی سے چولہے پر ہنڈیا چڑھائی"۔

کچھ لمحہ آگ تاپنے کے بعد مہمان کو آرام مل جاتا ہے، تو مہمان ذرا پیچھے ہٹ جاتا ہے، تب تک چائے کی ہنڈیا جو پہلے سے ہی چولہے پر رکھا ہوا ہوتا ہے، گرم ہو جاتے ہیں۔ اب مہمان کو چائے وغیرہ پلاتے ہوئے آپس میں گفتگو کا سلسلہ شروع کرنے لگتے ہیں۔ افسانہ "رات" میں سلسلۂ گفتگو کا منظر اس طرح پیش کیا ہے۔

بیٹا تم نے اپنا نام نہیں بتایا؟ ماں نے چائے کی منقش چائے دانی سے چاندی کی پیالی میں نمکین چائے ڈالتے ہوئے کہا۔"

افسانہ نگار نے چولہا، چائے کی ہنڈیا، تانبے کی چائے دانی، چاندی کی پیالی، کا ذکر کیا ہے یہی سب لداخ کی ثقافت کا حصہ ہے، لداخ میں نمکین چائے خورد نوش کی ایک جز ہونے کے ساتھ ہی ساتھ یہاں کی سماجی ضرورت بھی ہے۔ کیونکہ لداخ میں تازہ دم ہونے کے لئے پانی کے بجائے نمکین چائے استعمال کیا جاتا ہے۔

یہاں نمکین چائے بنانے کا طریقہ کشمیر سے قدرے مختلف ہے، پہلے چائے کو خوب ابالا جاتا ہے اور ایک لمبوترے برتن میں پانی ملا کر چائے میں مکھن ڈال کر خوب ہلایا جاتا ہے، جس سے غرغر کی آواز پیدا ہوتی ہے، اسی وجہ سے اس برتن کو غرغر اور چائے کو غرغر چائے کہلاتی ہے۔ ہر لداخی کے گھر میں غرغر چائے بنتی ہے، اور ہر کوئی روزانہ متعدد چائے کی پیالیاں پیتے ہیں۔

افسانہ 'منظر نامہ' میں افسانہ نگار نے لداخی شادی کے رسم و رواج کو موضوع بحث بنایا ہے۔ لداخ میں شادی کی تقریب کا اہتمام اکثر کسی کھیت پر کیا جاتا ہے۔ جہاں مرد وزن کے لئے الگ الگ شامیانے لگائے جاتے ہیں۔ چونکہ لداخ میں اگست، ستمبر میں فصل کاٹ لیتے ہیں، اسلئے یہاں شادی کی تقریبات اکتوبر، نومبر میں ہی منعقد ہوا کرتے ہیں، کیونکہ لداخ میں فنکشن حال یا اس طرح کا کوئی مخصوص جگہ نہیں ہوتا ہے، اس لئے شادی یا اس طرح کی دوسری تقاریب کو منانے کے لئے کھیت کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس لئے یہاں اپثر شادیاں اکتوبر نومبر کی ء مہینے میں ہی منعقد ہوتی ہیں ان دنوں ٹھنڈ بھی اچھی خاصی رہتی ہے۔ شامیانے میں دو رعورتوں کی گفتگو قارئیں کو ٹھنڈ کا احساس دلاتی ہے۔ افسانہ "منظر نامہ" سے اقتباس ملاحظہ ہو۔

"فرش کے نیچے سے ٹھنڈ آرہی ہے پہلی عورت بولی، ٹھنڈ تو آئے گی ہی عقیلہ، ترپال کے اوپر پتلا قالین بچھا ہے۔"

لداخ میں شادیوں میں دو تیں چیزیں توجہ کا مرکز ہوتی ہیں ۔لڑکی کی شادی میں براتی اور دلہن اور لڑکے کے شادی میں براتی سمت دلہا، دلہن، کا دلہے کے گھر سے تکبیر کے بلند نعروں کے ساتھ شادی کے منڈپ کی طرف آنے کا منظر۔ افسانہ "منظر نامہ" میں اس کا منظر ملاحظہ ہو۔

"لو دلہا کو منڈپ میں لایا جارہا ہے" کسی نے کہا تکبیر
کی آواز بلند ہوتی گئی
نعرہ تکبیر: اللہ اکبر
نعرہ رسالت: یارسول اللہ نعرہ حیدری: یا علی"۔

باراتی تکبیر کے بلند نعروں کے ساتھ دلہا، دلہن کو منڈپ تک لے آتے ہیں ، دلہا مردوں کے شامیانے میں ،اور دلہن زنانہ شامیانے میں منڈپ پر براجماں ہوتے ہیں ،باراتی مردوں کے شامیانے میں اپنے مخصوص نشست پر بیٹھ جاتے ہیں۔ دلہا، دلہن اور باراتی شامیانے

میں آنے سے پہلے مہمانوں کو نمکین چائے پیش کیا جاتا ہے۔ دلہا، دلہن براجمان ہونے کے ساتھ ہی مہمانوں میں کھانا پیش کیا جاتا ہے۔ افسانہ "منظر نامہ" میں کھانا پیش کا منظر ملاحظہ ہو۔

"اسی لمحہ کئی اطراف سے طشت اور لوٹے لئے کئی
لڑکے نمودار ہوئے اور مہمانوں نے ہاتھ دھونے شروع
کیے اور اس کے ساتھ ہی دستر خوان بچھایا گیا۔ اور تین
تین کے لئے طبق میں کھانا دیا گیا"۔

طبق میں چاول کے اوپر ایک قسم کی سبزی ہوتی ہے، ہر تین کے بیچ طبق رکھنے کے فوراً بعد کئی لڑکے ہاتھ میں ایک بڑا کٹورا اور چمچا لئے ہوے نمودار ہوتا ہے، اور باری باری ہر طبق پر گوشتابہ اور یخنی پیش کرتے ہوئے نکل جاتے ہیں۔ ہر مہمان کو اپنا بچا ہوا گوشت اور چاول گھر لے جانے کے لئے پلاسٹک کی تھیلیاں تقسیم کی جاتی ہے۔

کھانا کھا چکنے کے بعد ہر مہمان دولہا، دلہن اور دلہن کے والدین کو مبارک باد دیتے ہوئے رخصت ہو جاتے ہیں۔ اس حوالے سے افسانہ "منظر نامہ" سے یہ اقتباس۔

"کھانا تناول کرنے کے بعد مہمانوں نے تپاک سے
فرداً فرداً دلہن کے گلے میں سپید ریشمی رومال حمائل کیے
اور مبارک باد دی بہتوں نے لفافے میں نقد رقم یا تحفے
پیش کیے۔ کئی عورتوں نے مردانہ منڈپ میں جاکر دولہا کو
ریشمی رومال پیش کیے۔ منڈپ کے باہر دولہا کے والدین
کھڑے تھے،۔ انہیں بھی مبارک باد دی اور گلے میں بطور
تہنیت ریشمی رومال حمائل کیے۔"

یہاں طشت، لوٹا، ریشمی رومال کا ذکر ہوا ہے جو لداخ کی ثقافت کا حصہ ہے۔

ریشمی رومال یہ ریشم کے باریک دھاگوں سے بنا ہوا ایک مفلر جیسا رومال ہوتا ہے، اور یہ رومال خاص مہمان کے گلے میں ہار کی طرح پیش کیے جاتے ہیں، اور ہر خوشی کے موقعے پر جیسے شادی، بچے کی پیدائش وغیرہ کے موقعے پر ان کے گلے میں تہنیت کے طور پر پیش کرنا یہاں کی ثقافت کا ایک حصہ منا جاتا ہے۔

غرض لداخ سے تعلق رکھنے والے ان افسانہ نگاروں نے اپنے تخلیقات میں اپنے علاقے کے سماج و ثقافت پر قلم اٹھایا ہے، اور قارئین کو یہاں کی سماج و ثقافت سے روشناس کرایا ہے۔

☆☆☆☆☆

عبدالعلیم کی صحافت نگاری کا اجمالی جائزہ

ظفر عالم

ریسرچ اسکالر

شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی، دہلی

ہندوستان کی صحافتی تاریخ میں کئی شخصیتیں بہت اہم ہیں جنھوں نے ہندوستان کی ترقی کے لیے بہترین کارنامے انجام دیئے۔ راجارام موہن رائے، مولانا ابو الکلام آزاد، مولانا محمد علی جوہر، ظفر علی خاں، حسرت موہانی، عبدالماجد دریابادی وغیرہ نے اپنی تحریروں کے ذریعہ ہندوستانی عوام کی خوب اصلاح کی۔ اور اس وقت جب ملک انگریزوں کے زیر اقتدار تھا۔ ہر طرف ظلم و بربریت کی انتہا اپنے عروج پر تھی۔ ایسے برے وقت میں ان اشخاص نے اپنی تحریروں کے ذریعہ عوام الناس کے دلوں میں حب الوطنی کا جذبہ مو جزن کرنے کا کام بخوبی انجام دیا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے ایسے ہی پر خطر ماحول میں عبدالعلیم صحافت سے وابستہ ہوئے۔ انھوں نے ملک کی خدمت کے لیے سیاست سے وابستگی اختیار کی اور جب نوجوانوں نے ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کی داغ بیل ڈالی تو وہ اس تحریک کے روح رواں بن گئے۔ صحافت سے ان کا تعلق باقاعدہ طور پر جرمنی سے پی۔ ایچ۔ ڈی کرنے کے بعد اس وقت قائم ہوا جب وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں بطور استاد خدمت انجام دے رہے تھے۔ اسی دوران جامعہ کے اہم اراکین نے مل کر یہ فیصلہ لیا کہ ماہنامہ جامعہ کے سال بھر میں مختلف موضوعات پر چار چار شماروں کا اجراء کیا جائے۔ جن میں اسلامیات اجتماعیات، اور ادبیات سے متعلق عنوانات شامل تھے۔ عبدالعلیم کو اسلامیات سے متعلق شمارے کا نگراں بنایا گیا۔ وہ حقیقی طور پر تو صرف ان چار شماروں کے نگراں تھے لیکن اس کے علاوہ ادب اور اسلام سے متعلق کئی کتابوں پر ان کے تبصرے بھی شائع ہوتے رہتے تھے۔ مشہور افسانہ "انگارے" پر ان کا تبصرہ ماہنامہ جامعہ میں شائع ہوا تھا۔ "انگارے" وہی افسانوی مجموعہ ہے جس پر چو طرفہ تنقید کی گئی تھی۔ چونکہ افسانہ نگاروں نے مسلم معاشرے میں پھیلی ہوی برائی کی بڑی بے باکی سے تصویر کشی کی تھی مگر انداز بیان اتنا سخت تھا کہ افسانے کی پزیرائی

کے بجائے پر زور مخالفت کی جانے لگی۔ عبد العلیم نے افسانہ نگاروں کے طرز بیان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا-:

" تنقید کی آزادی نہ ہو تو اصلاح کی گنجائش نہیں رہتی اور وہ نخوت اور تکبر جو تنقید کو توہین، اختلاف کو عداوت اور خیالات کے بے تکلف اظہار کو بد تمیزی قرار دے۔ خلوص اور سچی عقیدت کا سب سے کٹر دشمن ہے۔ لیکن اس پر غور کرنا زندگی کے ہر مصور کا فرض ہے کہ تنقید اور نکتہ چینی کا اس نے جو انداز اختیار کیا ہے وہ اس کے مطلب کو پورا کرتا ہے یا نہیں۔ گالی دینا بھی خیالات اور جذبات ظاہر کرنے کا ایک طریقہ ہے اور جسے خدا نے زبان دی ہے اس سے ہم گالی دینے کا حق نہیں چھین سکتے مگر یہ سب جانتے ہیں کہ گالیاں دینے سے مطلب کہاں تک نکلتا ہے۔ ہنسی اڑانے کے بھی بہت سے طریقے ہیں بعض بات کو اس طرح سے ذہن نشین کر دیتے ہیں کہ کوئی ناصحانہ انداز ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا، بعض آدمی کو اتنا خفا کر دیتے ہیں کہ وہ پھر کوئی بات سننا گوارا نہیں کرتے یہ ایک موٹی سی بات ہے مگر افسوس ہے۔" انگارے کے مصنفوں کو اس کا خیال نہیں رہا۔"[1]

عبد العلیم نے ماہنامہ جامعہ میں جہاں ادبی موضوعات پر تبصرہ و تنقید کا فریضہ انجام دیا وہیں انھوں نے ہندوستان کے ساتھ اسلامی ممالک کے سیاسی سماجی صورت حال سے اہل وطن کو روشناس کرایا۔ انھوں نے ترکی، مصر، ایران، شام، عراق، افغانستان، سعودی عرب، فلسطین وغیرہ کے حالات پر بہترین تبصرے کئے۔ ہندوستان کی صورت حال پر ان کے شائع ہونے والے مضامین کا بغور مطالعہ کرنے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اس وقت کی ہندوستانی سیاست کی بہترین ترجمانی کی ہے۔ کیونکہ وہ اپنے سن شعور سے ہی ہندوستان کی آزادی کے لیے فکر مند تھے اور ملک کی سیاسی سرگرمیوں میں حصہ لیتے رہتے تھے۔

عبد العلیم نے ماہنامہ جامعہ کے ستمبر 1933ء تا اکتوبر 1933ء کے شمارے میں "دنیا کی رفتار" کے عنوان سے ہندوستان کی سیاسی صورت حال پر روشنی ڈالی ہے۔ مضمون کے مطالعہ سے اس بات کا علم ہوتا ہے کہ اس وقت ہندوستان میں آزادی کی لہر بہت تیز چل رہی تھی۔ گاندھی جی انگریزوں کے خلاف تحریک نافرمانی شروع کر چکے تھے لیکن جیل سے رہا ہونے کے بعد انھوں نے کانگریس کو مشورہ دیا کہ تحریک نافرمانی چھ ہفتے کے لیے موقوف کر دیں ۔ گاندھی جی کو بہت لوگوں نے خطوط لکھ کر تحریک نافرمانی ختم کرنے کی تجویز پیش کی لیکن انھوں نے کوئی حتمی فیصلہ لینے سے انکار کر دیا، اور یہ کہا کہ جب تک ملک کے مختلف صوبوں کے کانگریسیوں سے کوئی مشورہ نہیں کر لیا جاتا اس وقت تک آخری فیصلہ لینا بے سود ہے۔ لہذا 12 جولائی 1933ء کو پونا میں ہندوستان کے مختلف صوبوں کے قریب دو سو کارکنان کی موجودگی میں مہاتما گاندھی نے یہ رائے لینی چاہی کہ تحریک نافرمانی کو جاری رکھا جائے یا بند کر دیا جائے بیشتر افراد تحریک نافرمانی کو ملتوی کرنے پر زور دے رہے تھے۔ خاص کر بمبئی کے لوگوں کا خیال تھا کہ تحریک نافرمانی میں کوئی زور دیکھائی نہیں دے رہا ہے بلکہ روز بہ روز تحریک کمزور پڑتی جا رہی ہے اس لیے بہتر ہے کہ اس تحریک کو بند کر دیا جائے۔

عبد العلیم نے پونا کانفرنس کی ایک اور اہم بات پر توجہ دلائی۔ پونا میں تحریک نافرمانی کو ملتوی کرنے کے لیے زیادہ تر نوجوان راضی تھے۔ اور اس کے برعکس ضعیف العمر کانگریسی اپنی پارٹی کے وقار کو کسی بھی طرح سے مجروح نہیں ہونے دینا چاہتے تھے۔ کیونکہ بوڑھوں نے کانگریس پارٹی کی آبیاری کے لیے اپنا پورا وقت صرف کیا تھا جب کہ نوجوان طبقہ نئے اشتراکی رجحان کی طرف منتقل ہو رہا

تھا۔نوجوانوں کے سیاسی رجحان کا جائزہ لیتے ہوئے عبدالعلیم لکھتے ہیں :-

" آج کل کے نوجوانوں میں اشتراکیت کی ہلکی سہی لیکن ایک لہر ضرور دوڑ رہی ہے اس میں شک نہیں کہ ہندوستان میں بہت کم لوگ ایسے ہیں جنھوں نے اشتراکیت کے نظریوں پر ہر ہر پہلو سے غور کیا ہو لیکن ان کے جذبات کو اگر کوئی چیز ابھارتی ہے تو وہ اشتراکی حکومت کی خواہش ہے یہ خواہش ابتدائی حالت میں ہے اور ابھی تک ایک دھندھلی خواب کی سی کیفیت رکھتی ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ پرانی تحریکوں اور پرانے رہنماؤں کا اثر جوانوں کے دلوں سے کم ہوتا جاتا ہے۔"[۲]

جب پنڈت جواہر لال نہرو نے اردو میں ایک ہفت روزہ اخبار " ہندستان " نکالنے کی تجویز پیش کی تو انھوں نے اس کے ذمہ داروں میں عبدالعلیم کو شامل کیا۔ ان کے علاوہ اس اخبار سے منسلک ہونے والوں میں آچاریہ نریندر دیو اور رفیع احمد قدوائی مینیجنگ ڈائرکٹر کی حیثیت سے شامل ہوئے۔ عبدالعلیم اور دوسرے منتظمین نے حیات اللہ انصاری کو اس اخبار کا ایڈیٹر منتخب کیا۔ ہفت روزہ ہندستان نے انگریزوں کی مخالفت اور ہندوستانیوں کے اندر جذبہ حب الوطنی کو فروغ دینے کا بہترین کارنامہ انجام دیا۔ یہ اخبار لکھنؤ سے عبدالعلیم کی رہائش گاہ سے شائع ہوتا تھا۔ ہفت روزہ ہندوستان میں ادبی موضوعات پر بھی مضامین شائع ہوتے تھے۔ علی سردار جعفری، جوش ملیح آبادی، جاں نثار اختر، علی جواد زیدی، جذبی، مخدوم محی الدین اور مسعود اختر وغیرہ کے مضامین اکثر شائع ہوتے رہتے تھے۔ جوش کی مشہور نظم "ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے خطاب" بھی سب سے پہلے اسی اخبار میں شائع ہوئی تھی۔ عبدالعلیم نے ہفت روزہ ہندستان سے وابستہ عملہ کی بہترین رہنمائی کی اور اس اخبار سے فارغ ہو کر حیات اللہ انصاری نے بطور صحافی بہت نام کمایا۔ جب وہ قومی آواز سے منسلک ہوئے تو انھوں نے عبدالعلیم کے مشورے کو ہمیشہ ملحوظ رکھا۔ اس سلسلے کی وضاحت کرتے ہوئے مشہور صحافی عابد سہیل رقم طراز ہیں-:

" اردو صحافت کو ان کی ایک بڑی دین بعض الفاظ کا وہ املا ہے جس پر " قومی آواز " (لکھنؤ) آخر دم تک کاربند رہا۔ " ہندوستان " وہ واو کے بغیر لکھتے تھے۔ اور یہی املا " ہفت روزہ " کا بھی تھا" املا نامہ " میں " ہندوستان " اور " ہندستانی " دونوں کو درست کہتے لیکن " ہندستانی "کو مرجح قرار دیا گیا ہے۔ وہ "پہونچ "قبیل کے الفاظ واو کے بغیر اور " علیحدہ "کے بجائے " علاحدہ "لکھتے تھے۔ حیات اللہ انصاری کے بموجب " قومی آواز " میں *Security council* کے لیے حفاظتی کونسل لکھا جاتا تھا۔ لیکن بعد میں عبدالعلیم کے مشورہ پر اسے سلامتی کونسل کر دیا گیا تھا۔ جو آج بھی اردو صحافت میں مروج ہے۔ حیات اللہ انصاری ہی کے مطابق روزنامہ کی سب سے بڑی خبر *(Lead)* کی سرخی کے لیے " شاہ سرخی " کی ترکیب بھی عبدالعلیم ہی کی ہے۔"[۳]

۱۹۴۲ء میں گاندھی جی کی قیادت میں بھارت چھوڑو تحریک طول پکڑتی جارہی تھی۔ انگریز مخالف جذبے کو فروغ دینے میں ہفت روزہ ہندستان نے اہم رول ادا کیا۔ جس کے نتیجے میں انگریزی حکومت نے اس اخبار کو بند کروا دیا ہفت وار ہندستان کی فائل دستیاب نہیں ہے لیکن بقول عابد سہیل عبدالعلیم کے کاغذات میں ان کے دو شائع ہوئے مضامین ملے ہیں پہلا مضمون " ہمارا کام " کے عنوان سے ہفت وار ہندوستان میں شائع ہوا دوسرا سید طفیل احمد کی

کتاب" مسلمانوں کا روشن مستقبل" پر تبصرے کی شکل میں موجود ہے۔

عبدالعلیم کے " ہفت روزہ ہندستان " میں شائع مضمون " ہمارا کام" کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس وقت انگریزی حکومت اپنی پرانی مکرانہ چال چل رہی تھی تاکہ ہندوستان میں حکومت آسانی سے کی جاسکے لیکن عبدالعلیم کی دور بین نگاہ برطانوی حکومت کی چال کو سمجھ چکی تھی۔ دراصل انگریزوں نے کچھ کانگریسیوں کو وزارت کے عہدوں پر فائز کر دیا تھا جس کے سبب ان لوگوں کا رویہ حکومت برطانیہ کے تئیں نرم ہو گیا تھا۔ ملک کے مزدور کسان بد حال ہوتے جارہے تھے ان کا کوئی پرسان حال نہیں تھا۔ سرمایہ دار اور زمیندار غریبوں پر مظالم کی انتہا کئے ہوئے تھے۔ اس کے بر عکس حکومت میں شامل کانگریس وزیر خاموش تماشائی بنے ہوئے تھے۔اس لئے وہ مخلص کانگریسیوں کو مشورہ دیتے ہیں کہ حکومت برطانیہ اور زمیندار ساہوکاروں کے جھانسے میں نہ آئیں بلکہ مزدوروں اور کسانوں کو اپنی جماعت میں شریک ہونے کی دعوت دیں۔ مضمون کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدالعلیم مسلم لیگ کے سیاسی رجحان سے متفق نہیں تھے۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ ایسی پارٹی کا وجود ملک میں فروغ حاصل کرے جس سے فرقہ وارانہ ذہنیت کو تقویت حاصل ہو۔ لہٰذا وہ کانگریسوں کو یہ باور کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کانپور کے کانگریسی مزدور کسانوں نے جس طرح سے مذہبی یک جہتی کا مظاہرا کیا اور ہندو مسلم اتحاد کو مضبوط کیا ٹھیک اسی طرح پوری کانگریس پارٹی کو سارے ملک میں متحدہ محاذ قائم کرنے کی تلقین کرتے ہوئے لکھتے ہیں-:

> " کانپور کی مزدور سبھا اس بات کی کھلی ہوئی دلیل ہے کہ جو ادارہ صحیح معاشی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ اس میں مذہب یا فرقے کی تمیز باقی نہیں رہتی۔ کانپور میں مسلمان مزدوروں کی تعداد بہت زیادہ ہے اور باوجود مسلم لیگ اور اتحاد ملت کی کوششوں کے وہ ہندو مزدوروں کے ساتھ مل کر مزدور سبھا میں کام کرتے ہیں تمام کانگریس کمیٹیوں کو چاہیے کہ کانپور کانگریس، کمیٹی کی طرح مزدوروں اور کسانوں کی سبھاؤں کے ساتھ متحدہ محاذ قائم کریں۔"[۴]

ترقی پسند مصنفین نے اپنے خیالات و افکار کو دوسرے لوگوں تک پہنچانے کے لیے ایک ماہنامہ رسالہ" نیا ادب" کا اجرا کیا۔ اس رسالے کو جاری کرنے میں مجاز، سبط حسن اور سردار جعفری شامل تھے۔ عبدالعلیم اس رسالے کے صلاح کاروں میں شامل تھے۔ ان کے علاوہ جوش ملیح آبادی، مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری اور سجاد ظہیر بھی شامل تھے۔ ترقی پسند حلقوں میں اس رسالے کو خوب سراہا گیا۔ عبدالعلیم کا تعلق اس رسالے سے انجمن ترقی پسند تحریک کے جنرل سکریٹری کی حیثیت سے بھی تھا۔ انھوں نے اس رسالے میں کئی ایسے بہترین مضامین لکھے جس کے نتیجے میں اس وقت کے نو جوان لکھنے والوں کی بہترین رہنمائی ہو سکی۔ نیا ادب کے لکھنؤ سے شائع شمارہ نمبر ۴ کے پیش لفظ میں انھوں نے لکھا۔:

> " ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے قیام کو ابھی بہت دن نہیں ہوئے لیکن اس کا اثر خاص طور سے اردو ادیبوں نے بہت تیزی سے قبول کیا ہے نوجوان ادیبوں کی تعداد تو ایسی پیدا ہو گئی ہے جو براہ راست اسی انجمن کی کوششوں کا نتیجہ ہے پرانے لکھنے والوں میں جو لوگ ایک عرصے سے کسی ایسے راستے کی تلاش میں تھے بہت تیزی سے اس تحریک میں شامل ہو گئے"[۵]

عبدالعلیم نے نیا ادب کے ستمبر 1941ء کے شمارے میں ایک اور اداریہ لکھا۔ ان کا یہ اداریہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اس وقت پوری دنیا کی صورت حال بہت خطرناک موڑ پر تھی۔ ترقی پسند

ادیبوں کو فکر لاحق تھی کہ کیا کریں، کیا نہ کریں اسی طرح کی الجھن و اضطراب کو دور کرنے کے لیے انھوں نے مصنفوں سے فاشزم کے خلاف صف آرا ہونے کی تلقین کی اور انھیں یہ بات سمجھانے کی کوشش کی کہ ہندوستان کی صورت حال نہایت ہی خطرناک مرحلے سے گزر رہی ہے اور ملک میں علاحدگی پسند رجحان فروغ پا رہا ہے۔ اس لیے وہ ادیبوں کو یہ باور کرا رہے تھے کہ اپنی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرائیں تاکہ فاشزم اور امپیریلزم دونوں کا خاتمہ ہو سکے۔ اس کام کو عملی جامہ پہنانے کے لیے انھوں نے قومی حکومت قائم کرنے کی تجویز پیش کی عبد العلیم لکھتے ہیں:-

"ہم ادیبوں کا فرض ہے کہ اس پروگرام پر جو دہلی میں بنایا گیا تھا عمل کریں اور اس کو کامیاب بنانے کے لیے پوری پوری کوشش کریں ساتھ ہی ساتھ ہم اس بات کو بھی واضح کرتے جائیں کہ فاشزم کی مخالفت کے یہ معنی نہیں کہ ہم ہندوستان کو سامراج شاہی کے چنگل سے آزاد کرانا نہیں چاہتے ہمارا یہ مطالبہ ہے کہ ہمارے ملک میں قومی حکومت قائم ہونی چاہیے اس لیے کہ صرف قومی حکومت ہی جنتا کے دلوں میں قومی حفاظت کے لیے کافی جوش پیدا کر سکتی ہے۔ قومی حکومت قائم کرنے کے لیے قومی اتحاد کی عمارت صحیح بنیاد پر کھڑی کی جائے۔"٦

ترقی پسند ادیبوں نے ایک سہ ماہی رسالہ "نیو انڈین لیٹریچر" کے نام سے شائع کیا۔ اس رسالے کی اشاعت کا مقصد مختلف زبانوں کے ترقی پسند ادب کو انگریزی زبان میں شائع کرنا تھا، تاکہ ترقی پسند خیال ملک کے ہر خطے تک آسانی سے پہنچ سکے۔ ایڈیٹر کے طور پر عبد العلیم کا انتخاب ہوا۔ ملک راج آنند اور احمد علی بھی رسالے کے ایڈوٹوریل بورڈ میں شامل تھے۔ عبد العلیم کے مکان کو نیو انڈین لٹریچر کا دفتر بنایا گیا۔ ابتدائی شمارے میں ملک راج آنند کا مقالہ ترقی پسند ادیبوں کی تحریک پر، ڈی۔ پی۔ مکھرجی کا مضمون جدید بنگالی مصوری پر منشی پریم چند کا افسانہ کفن شائع ہوا۔ اس رسالے میں عبد العلیم نے The problem of hindustani کے عنوان سے ایک بہترین مضمون لکھا تھا۔ جس میں انھوں نے ہندوستانی سماج میں مقامی زبانوں کے ذریعہ فروغ پانے والے علیحدگی پسند رجحانات کی جانب توجہ دلانے کی کوشش کی اور زبانی انتشار کو ختم کرنے کے لئے ایک مشترکہ قومی زبان کی تجویز پیش کی۔ در اصل ان کا ماننا تھا کی ایک قومی زبان سے ہندوستانی عوام کو متحد کیا جا سکتا ہے۔

نیو انڈین لٹریچر کی مقبولیت میں بہت اضافہ ہوا کیونکہ یہ رسالہ اپنے معیار کے حساب سے بہت بلند تھا۔ اس وقت ہندوستان میں انگریزی زبان میں اس سے بہتر کوئی دوسرا رسالہ نہیں تھا۔ پہلے ہی شمارے کا اجرا ہوا تھا کہ ملک راج آنند اور احمد علی میں نا اتفاقی پیدا ہو گئی۔ احمد علی نے رسالے سے علیحدگی اختیار کر لی۔ ملک راج آنند کسی کام سے انگلینڈ چلے گئے جس کی وجہ سے ساری ذمہ داری عبد العلیم کے سر آ گئی۔ ملک راج آنند کے برطانیہ جانے کے بعد ستمبر 1939ء میں دوسری عالمی جنگ شروع ہو گئی اور ملک راج آنند واپس نہیں آ سکے۔ عبد العلیم نے نیو انڈین لٹریچر کا دوسرا رسالہ تنہا نکالا اور رسالے کا معیار پہلے سے بہتر تھا۔ نیو انڈین لٹریچر کا تیسرا رسالہ نکالا جاتا کہ اس سے پہلے دوسری جنگ عظیم کی وجہ سے حکومت نے پریس قوانین سخت کر دیئے۔ ہندوستان میں ترقی پسند خیال رکھنے والوں کو قید کیا جا رہا تھا لہٰذا عبد العلیم بھی گرفتار ہوئے جس کی وجہ سے یہ رسالہ بالکل بند ہو گیا۔ عبد العلیم انگریزوں کی نظر میں کتنے خطرناک تھے۔ اس کا اندازہ نیا ادب میں شائع مضامین سے لگایا جا سکتا ہے۔

"سید سجاد ظہیر محمود الظفہ ، سید مطلبی فرید آبادی، علیم جواد زیدی اور علی سردار جعفری اڈیٹر " نیا ادب " ترقی پسند ادیب ہونے کے جرم میں جیل میں بھر دیے گئے ہیں۔ ان میں سے اکثر تو اتنے خطرناک ٹھہرائے گئے کہ حکومت نے ان پر فرد جرم لگانے یا باقاعدہ مقدمہ چلانے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔ اس سلسلہ کے موجودہ شکار انجمن ترقی پسند مصنفین کے جنرل سکریٹری ڈاکٹر عبد العلیم سینیر لکچرر لکھنؤ یونیورسٹی ہیں"[۷]

1942ء کے اختتام پر "نیا ادب" لکھنؤ سے شائع ہونا بند ہو گیا تو رضا انصاری نے فرنگی محل لکھنؤ سے " منزل " نام کے ماہنامہ رسالے کو شائع کیا۔ بقول عابد سہیل " رضا انصاری نے مجھے بتایا تھا کہ " منزل " کا سارا ادبی کام عبد العلیم ہی کرتے تھے" عبد العلیم کا مضمون ' ترقی پسند ادب کے بارے میں چند غلط فہمیاں ' اور مشہور ترقی پسند مصنف مخدوم محی الدین کے شعری مجموعہ " سرخ سویرا " پر ان کا تبصرہ منزل کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔" ترقی پسند ادب کے بارے میں چند غلط فہمیاں " عبد العلیم کا ایک بہترین مضمون ہے جس میں انھوں نے ترقی پسند تحریک کے لکھنے والوں کی کشمکش کو دور کرنے کی کوشش کی ہے اور اس وقت تحریک پر جو بے جا الزامات لگائے جاتے تھے ان سب اعتراضات کا مدلل انداز میں انھوں نے جواب دیا ہے۔ اس مضمون کی اہمیت اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ جس وقت تحریک تذبذب کا شکار تھی اور نئے لکھنے والوں میں یہ شک و شبہات پائے جا رہے تھے کہ ترقی پسند ادب کس طرح کا ہو۔ ایسے شبہات کو ختم کرنے کے لیے عبد العلیم نے یہ مضمون ماہنامہ منزل میں لکھا جس کی وجہ سے تحریک کے کارکنان کو بہتر طریقہ سے کام کرنے میں مدد ملی۔

عبد العلیم کی صحافتی کاوشوں کو دیکھنے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے گہرے مطالعے اور مشاہدے سے صحافت کی دنیا میں ایک منفرد پہچان بنائی جس طرح سے ایک صحافی کو کسی سے مرعوب ہوئے بغیر کام کرنا چاہیے یہ ساری خوبی ان کے اندر موجود تھی انھوں نے ملکی اور بین الاقوامی مسائل پر بہترین تبصرے و تجزیے کیئے خاص کر ہندوستانی سیاسی صورت حال پر جامع مضامین لکھے۔ ان کی تحریروں میں ملک کی قومی یکجہتی کو قائم رکھنے کی جھلک صاف دیکھائی دیتی ہے۔ کسانوں اور مزدوروں کے مسائل کو بھی انھوں نے موضوع بحث بنایا تا کہ ہندوستان کی پس ماندہ قوم باعزت زندگی گزار سکے۔ بطور صحافی عبد العلیم کی خدمات کو ہمیشہ یاد کیا جاتا رہے گا۔

حواشی

۱۔ کلیات عبد العلیم جلد دوم، ص168، مرتب عابد سہیل قومی کونسل فروغ برائے اردو زبان نئی دہلی ۲۰۱۲ء

۲۔ ایضاً، ص258

۳۔ "عبد العلیم "عابد سہیل، ص67، ساہتیہ اکادمی نئی دہلی ۲۰۰۸ء

۴۔ کلیات عبد العلیم جلد دوم، ص168، مرتب عابد سہیل قومی کونسل فروغ برائے اردو زبان نئی دہلی ۲۰۱۲ء

۵۔ ایضاً ص353

۶۔ کلیات عبد العلیم، جلد اول، ص108، ایضاً

۷۔ کلیات عبد العلیم، جلد دوم، ص440، ایضاً

☆☆☆☆

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

محسن اردو، محسن قوم: حیات اللہ انصاری

اخلاق احمد

ریسرچ اسکالر

شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی

akhkaqueahd@gmail.com

Mob.9210472322-9350993422

ہندوستان شروع سے ہی کثیر المذاہب اور مختلف لسانیات کا مرکز رہا ہے، ہر دور میں ہمارے ملک میں مختلف مذاہب کے ماننے والے اور الگ الگ زبانیں بولنے والے لوگ رہے ہیں، دنیا بھر میں یہی اس کی نمایاں خصوصیت اور منفرد شناخت رہی ہے۔ لیکن لسانی سطح پر اردو اور ہندی کے درمیان اختلاف، انیسویں صدی میں پریم ساگر کے مصنف للّو لال جی کے ذریعہ شروع کیا گیا۔ لیکن اردو دشمنی میں شدت آزادی کے بعد ضرور آئی ہے۔ حالانکہ ۱۸۵۷ کی جنگ آزادی میں اردو اخبارات نے کھل کر انگریزوں کے خلاف لکھا، اور ہندوستانی قوم پرستی کی حمایت کی، غدر کی ناکامی کے بعد اسی جرم کے پاداش میں مولوی محمد باقر کو پھانسی ہوئی۔ اس طرح وطن کی خاطر پھانسی کے پھندے کو گلے لگانے کا اعزاز اردو ایڈیٹر کو ہے۔ پھر تو آگے ڈیڑھ سو برس کی تاریخ اردو صحافت کے نڈر اور بے باک صحافیوں کی تاریخ ہے۔ لیکن آزادی کے بعد یہاں کی مذہبی آزادی اور لسانی یکجہتی کو بڑا خطرہ در پیش ہو گیا، مذہب کے نام پر امتیاز اور زبان کے نام پر نفرت بر تا جانے لگا۔ سرکاری محکموں سے لے کر عام زندگی میں انسانیت اور ہندوستانیت کے بجائے مذہب اور زبان کی عینک لگا کر دیکھا جانے لگا، ہندو مسلم اور زبان کے نام پر لکیر کھینچ دی گئی۔ اس سلسلے میں گر بچن چندن لکھتے ہیں:

> "سیاست نے ایسے مسائل پیدا کر دیے جو ہندوستانی مسلمانوں کے لیے ۱۸۵۷ کی فرنگی اقتدار کے خلاف عظیم بغاوت کی ناکامی اور ۱۹۲۴ کے خلافت کے خاتمے کے اعلان سے پیدا ہونے والے مسائل سے بھی زیادہ سنگین تھے۔"

(گر بچن چندن: اردو صحافت کا سفر، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی ۲۰۰۷ ص:۱۹۶)

ایسے پر آشوب دور میں محب وطن حیات اللہ انصاری نے ملک میں فرقہ وارانہ ہم آہنگی، لسانی یکجہتی اور اردو زبان کی بقا اور اس کے

آئینی حقوق کی باز یابی کے لئے قلمی اور عملی جدو جہد کی اور اسے عوامی تحریک میں بدل دیا۔ یہ وہ دور تھا جب اکثر ادیب اور شاعر اردو زبان کے مستقبل سے مایوس ہو چکے تھے، ایسے نازک دور میں حیات اللہ انصاری نے ہمت نہیں ہاری اور ثابت قدم رہے۔ حالانکہ اردو کی حمایت نے ان کی سیاسی حیثیت پر منفی اثرات مرتب کئے اور فرقہ پرستوں نے ان پر قاتلانہ حملے بھی کئے مگر انھوں نے اس کی کوئی پرواہ نہیں کی۔

حیات اللہ انصاری نے اس بات کی پر زور وکالت کی کہ اردو زبان جسے آزادی سے قبل سرکاری حیثیت حاصل تھی اسے بر قرار رکھا جائے لیکن ڈاکٹر سمپورنا نند جو اس وقت اتر پردیش کے وزیر تعلیم تھے اور پھر بعد میں وزیر اعلا بھی بنے۔ انھوں نے لکھنا شروع کر دیا کہ اردو کوئی زبان ہی نہیں ہے۔ وہ تو ہندی کی شیلی ہے حیات اللہ انصاری نے قومی آواز کے ذریعے اردو کی حمایت میں متعدد مضامین لکھے۔

۱۹۵۰ میں جب ڈاکٹر راجندر پرشاد صدر جمہو ریہ ہند بنائے گئے اور اردو کو سہ لسانی فارمولے میں شمولیت کے لئے انجمن ترقی اردو والوں سے کہا گیا کہ اگر اتر پردیش کے بیس لاکھ اردو والے اپنی دستخطوں سے مرکزی حکومت کو درخواست دیں تو اردو کو علاقائی زبان کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ جن لوگوں نے یہ تجویز رکھی تھی۔ انھیں شاید یہ گمان نہ تھا کہ یہ شکستہ لوگ ۲۰ لاکھ دستخطوں کے ساتھ محض۔ر نامہ دے سکیں گے۔ لیکن حیات اللہ انصاری اور ان کی اہلیہ نے اردو کو اس کا جائز مقام دلانے کے لئے ڈاکٹر ذاکر حسین کے ساتھ دستخطی مہم چلائی۔ اور قومی آواز کے ذریعے اسے عوامی تحریک کی شکل دی اور عوام نے جوش و خروش کے ساتھ اس میں حصہ لیا۔ حیات اللہ انصاری بلا شبہ اس تحریک کے میر کارواں بن کر ابھرے اور تمام مجاہدین اردو میں نمایاں نظر آئے۔ اس محضر نامہ کو صدر جمہو ریہ کے سامنے پیش کیا گیا۔ لیکن حیف کہ راشٹر پتی بھون میں اس دستا ویز کو دیمک چاٹ گئی ہو یا ردی میں بک گیا ہو۔ اس کے آئینی حق سے اردو داں اب بھی محروم ہیں۔ محروم اس لئے کہ اب اردو کے سوداگر تو ہیں لیکن مخلص اور بے لوث خدمت کرنے والے نہیں۔

حیات اللہ انصاری نے قومی آواز کے ذریعے اردو کے حق میں عام رائے پیدا کرنے کے لئے سرحد پار سے آنے والے پناہ گزینوں اور مقامی لوگوں میں ہم آہنگی اور بھائی چارگی پیدا کی کہ لکھنؤ میں کوئی بھی ہندو مسلم تصادم نہیں ہوا۔ اپنے اخبار کے کالم 'اندھیر نگریوں' انہیں پناہ گزینوں کے لئے شروع کیا تھا۔ جو بہت مقبول ہوا۔ اس کالم نے عوام کو یہ پیغام دیا کہ یہ مہاجرین ہمارے بھائی ہیں۔ ان سے ہمیں کوئی خطرہ نہیں ہے بلکہ ان کی مدد کی ضرورت ہے۔ چونکہ ان لوگوں کی زبان بھی اردو تھی اور وہ اس کی اہمیت سے واقف تھے اس لئے انھوں نے ہندوستان میں اس کے جائز حقوق کے لئے حیات اللہ انصاری کی اردو تحریک سے جڑ کر اس کی بازیابی کے لئے سرگرمی کے ساتھ حصہ لیا۔

اردو کے ساتھ سوتیلا برتاؤ اور حکومت کے مایوس کن رویہ کے خلاف حیات اللہ انصاری نے عوام سے جدو جہد کرنے کی تلقین کی قومی آواز کے ۸ ستمبر ۱۹۶۳ء کے شمارے میں لکھتے ہیں:

> "ہم کو جدوجہد کرنا ہے تین رخوں سے ایک طرف مسلسل حکومت سے تقاضے کرنا ہے کہ وہ اپنی مبہم گشتیوں کو واضع کرے اردو کو سہ لسانی فارمولے میں مناسب جگہ دلائے، دوسری عوام کو قائل کرنا ہے کہ ہمارا مطالبہ حق پر ہے اور حکومت نے واقعی ہمارے ساتھ نا انصافی کی ہے، اور تیسری طرف جہاں اور جس اسکول میں ممکن ہو اردو کو رائج کرنا ہے۔ یہ تینوں چیزیں ایسی ہیں جو بغیر طاقت

اور عوامی جدو جہد کے ممکن نہیں ہیں۔ہم کو سہ لسانی فارمولے میں بھی اسی طرح کی لڑائی لڑ نا ہو گی یعنی استقلال سے انتھک جدو جہد کرنا ہو گا۔" (قومی آواز، مورخہ ۸ ستمبر ۱۹۶۳)

حیات اللہ انصاری اردو کی باز یابی کے لئے صرف عوامی سطح پر ہی سر گرداں نہیں رہے بلکہ لجسلیٹو کو نسل ایوان بالا (راجیہ سبھا) میں بھی اردو کی باز یابی اور فرقہ وارانہ فسادات کے تدارک کے لئے مسلسل آواز اٹھاتے رہے۔اس سلسلے میں حسن عباس فطرت لکھتے ہیں:

"۵۵۔۱۹۵۴ء میں انفلو ئنزا پھیلا ہوا تھا اور حکو مت اس کے تدارک اور احتیاط کے لئے ہر طرح کے طریقے استعمال کر رہی تھی۔ حکو مت نے اشتہار کے ذریعے بھی عوام کو محتاط رہنے کا مشورہ دیا مگر ہندی ز بان میں۔اس وقت اسمبلی میں حیات اللہ انصاری نے آواز اٹھائی اور کہا کہ کیا اردو والوں کو انفلو ائنزا نہیں ہو تا ہے ؟جب مر کز میں اندرا گاندھی وزیر اطلاعات و نشریات ہوئیں تو انصاری صاحب نے اردو کا مسئلہ نئے سرے سے پیش کیا اور کامیاب رہے۔اسی وقت سے اردو کو اخباروں میں جگہ ملی اسے ایک موضوع و ایشو بنایا گیا اور سنجیدگی سے اس پر غور و فکر ہونے لگا۔اردو کی حمایت و وکالت نے ان کی سیاسی پوزیشن پر منفی اثرات مرتب کئے مگر انھوں نے اس کی پرواہ نہیں کی۔وہ اپنی روش پر ثابت و قائم رہے،ایک بار اردو کی حمایت کا انعام مخالفوں نے ا نھیں زخمی کر کے دیا مگر اس کا اثر ان کی مخالفت پر بالکل نہیں پڑا۔یہ وا قعہ میری آنکھو ں کے سامنے ہوا تھا۔"

(حسن عباس فطرت: یادگاری مجلہ، حیات اللہ انصاری، مسرور ایجو کیشنل سو سائٹی، لکھنؤ، ۲۰۱۴ئ، ص:۲۵)

> حیات اللہ انصاری نے قومی آواز کے ذریعے اردو کے حق میں عام رائے پیدا کرنے کے لئے سر حد پار سے آنے والے پناہ گزینوں اور مقامی لوگوں میں ہم آہنگی اور بھائی چارگی پیدا کی کہ لکھنؤ میں کوئی بھی ہندو مسلم تصادم نہیں ہوا۔اپنے اخبار کے کالم 'اندھیر نگریوں' انہیں پناہ گزینوں کے لئے شروع کیا تھا۔جو بہت مقبول ہوا۔اس کالم نے عوام کو یہ پیغام دیا کہ یہ مہاجرین ہمارے بھائی ہیں۔ان سے ہمیں کوئی خطرہ نہیں ہے بلکہ ان کی مدد کی ضرورت ہے۔چونکہ ان لو گوں کی زبان بھی اردو تھی اور وہ اس کی اہمیت سے واقف تھے اس لئے انھوں نے ہندوستان میں اس کے جائز حقوق کے لئے حیات اللہ انصاری کی اردو تحریک سے جڑکر اس کی بازیابی کے لئے سر گرمی کے ساتھ حصہ لیا۔

چنانچہ کو ئی معمو لی سے معمولی مو قع ہی کیوں نہ ہو اردو کی وکالت کرنے سے نہیں چو کتے تھے۔انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس، انجمن ترقی اردو کا کو ئی اجلاس یا ۱۹۷۲ء میں لکھنؤ میں اردو ایڈیٹرس کا نفرنس جس کی صدارت حیات اللہ انصاری نے کی تھی اور مہمان خصوصی اس وقت کی وزیر اعظم اندرا گاندھی شریک تھیں۔اس موقع کا انھوں نے بھرپور فائدہ اٹھایا اور اردو کے مسئلے کو شدت کے ساتھ اٹھا یا۔۱۹۷۵ میں کلکتہ میں اردو ایڈیٹرس کے دو سرے اجلاس کا انعقاد کیا گیا اس میں انصاری صاحب نے جو صدارتی تقریر کی وہ بھی ملک میں اردو کی صورت حال اور اس کی ترقی پر مبنی تھی۔

حکومت ہند کی وزارت تعلیم کے سہ لسانی فارمولے میں اردو کی شمولیت کا حیات االلہ انصاری کا خواب آج بھی ادھورا ہے۔۱۵ فرری ۱۹۵۴ کو محبان اردو کے بائیس لاکھ دستخطوں پر مشتمل عرض داشت صدر ہند کو سونپے جانے کے بعد بھی حیات اللہ انصاری نا خواندگی کو ملک کی ترقی میں بڑی رکاوٹ مانتے تھے۔اس کو دور کرنے کے لئے انھوں نے 'دس دن میں اردو' قاعدہ ترتیب دیا بلکہ پسماندہ بستیوں میں تعلیم بالغاں کے لئے لکھنؤ(۱۹۳۴)میں اردو تعلیم گھر قائم کیا۔ان کی اس مہم پر روشنی ڈالتے ہوئے حسن عباس فطرت لکھتے ہیں:

"دس دن میں اردو لکھنے کے بعد وہ عام مصنفین کی طرح خاموش نہیں بیٹھے بلکہ محلے محلے، گلیوں گلیوں کا دورہ کر کے ان پڑھ بالغوں کو ڈھونڈھ نکالتے۔اپنی لالٹین ان کے ساتھ ہوتی۔لکھنؤ کے مشہور ماڈل جیل میں بھی مدت تک کلاس چلاتے رہے۔اکثر راقم الحروف بھی ان کے ہمراہ ہوتا اور ان کا ہاتھ بٹاتا۔مجھ کو لینے کے لئے وہ میرے ٹھکانے پر پہنچ جایا کرتے تھے۔"

(حسن عباس فطرت:یادگاری مجلہ،حیات اللہ انصاری، مسرور ایجوکیشنل سوسائٹی، لکھنؤ،۲۰۱۴ئ،ص:۲۶)

اس سلسلے میں حیات اللہ انصاری 'قومی آواز' کے ۲۷ نومبر ۱۹۶۳ کے اداریے میں طلبا کو اس کار خیر میں تعاون کی تلقین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شہروں اور دیہاتوں میں ان پڑھ لوگ نظر آتے ہیں نوجوان طالب علم کوشش کریں تو ۶۔۵ سال میں نا خواندگی کو ملک سے دور کر سکتے ہیں۔کتنی بڑی چیز ہوگی نا خواندگی کا دور ہو جانا اس ملک کے لئے ذرا سوچئے تو!۔"

(قومی آواز ۲۷ نومبر ۱۹۶۳)

حیات اللہ انصاری نے اردو کو اس کا جائز مقام دلانے کے لئے عملی کوشش کے ساتھ ساتھ قلم کے ذریعے بھی اس تحریک کو تقویت پہنچائی۔ناول 'مدار'(۱۹۸۱)اردو فکشن میں موضوعاتی اعتبار سے منفرد حیثیت کا حامل ہے۔یہ انفرادیت ناول نگار کے مادری زبان کے متعلق نفسیاتی اور جذباتی کرب کا مظہر ہے۔جس میں مصنف نے دو کرداروں فوجی افسر اور روز کی داستان محبت کے آئینے میں مادری زبان کی اہمیت کو پر اثر انداز میں پیش کیا ہے۔

یہ موضوع حیات اللہ انصاری کے کردار، فکر اور مادری زبان کے متعلق خلوص کا امین ہے۔اپنی عملی زندگی میں بھی انہوں نے اردو زبان کی ترویج واشاعت اور اس کی تہذیب وثقافت کے تحفظ، خصوصاً آزادی کے بعد ہندوستان میں اس مشترکہ زبان کی مٹتی ہوئی شناخت کو سیاسی اور سماجی سطح پر بازیابی کے لئے ایک ان تھک سپاہی کی طرح سرگرداں رہے۔جس کا اعتراف پروفیسر محمد حسن نے اس طرح کیا ہے:

"اردو والوں کو بھی ہندوستان میں یہی صورت حال در پیش ہے۔ان کی مادری زبان چھین لی گئی۔روز کو بالآخر اس کا ہم وطن اور ہم زبان مل گیا،اردو والے ابھی اس کی تلاش میں باتیں کرتے کرتے کسی ایسے لفظ کی تلاش میں کھو جاتے ہیں جو ان کی اپنی زبان میں موجود ہے،جسے ان کے ہم کلام ہم وطنوں نے سمجھنے سے انکار کر دیا"۔

(ڈاکٹر محمد حسن :معلم اردو،حیات اللہ انصاری نمبر۲،۱۹۸۶)

ناول 'مدار' موجودہ ہندوستان میں مادری زبان کے وسیلے سے عموماً اور اردو تحریک کے تعلق سے خصوصاً ایک متحرک فن پارہ ہے۔ہماری مادری زبان کے حوالے سے مصنف کے دلی جذبات کو

ناول کے انتساب 'پہلی بات' کے عنوان سے ان کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے:

"میں سوچنے لگا کہ اتنا سب کچھ بھرا ہوا تھا میرے اندر مادری زبان کے بارے میں۔ ہاں! تھا بھرا ہوا۔ اور کیوں نہ ہوتا؟ کیا کیا نہیں بھگتا اردو نے اس زمانے میں۔ یہاں تک کہ لوگوں نے مشورہ دے ڈالا کہ آؤ اس جیتی جاگتی قومی دولت کو چِتا میں پھونک دیں اور ہاں آگ وہی لگائیں جو اس کی محبت میں دیوانے ہو رہے ہیں۔ غیروں کی بات چھوڑیے خود اپنوں نے کسر اٹھا رکھی ہے۔ جب دل میں ایسے گھائو لگتے ہیں تو دوسروں کا درد بھی اپنا درد معلوم ہونے لگتا ہے۔۔۔۔۔۔"

(حیات اللہ انصاری: مدار، کتاب داں، لکھنؤ، ۱۹۸۱ئ، ص:۹)

نوجوانی میں اردو کے ایک ادیب نے مجھ سے کہا تھا:

"یار! اردو چلنے والی چیز نہیں ہے، اس لئے اب اپنی زبان بدلو۔۔۔۔۔۔۔۔ تب سے لے کر جب تک میرے بچے تعلیم کے قابل نہیں ہوئے۔ یعنی پندرہ سال تک میں اس سوال پر بہت سنجیدگی سے غور کرتا رہا کہ کیا کوئی شخص اپنی زبان بھی بدل سکتا ہے؟ اس سوال نے اپنے اندر ان سوتوں کو تلاش کرنے پر مجبور کر دیا جہاں سے الفاظ اُبل اُبل کر میرے لب اور قلم پر آتے تھے۔ جوں جوں غور کرتا گیا یقین ہوتا گیا کہ ان سوتوں پر اپنا کوئی قابو نہیں ہے۔ ان کا تعلق لاشعور سے ہے۔ جو بچپن میں تکمیل تک پہنچ جاتا ہے اور پھر اس پر شعور کا قابو بہت کم رہتا ہے۔ یوں دیکھو کہ نہ جاگتے کے خوابوں کی زبان پر اپنا بس ہے اور نہ سوتے کے خوابوں کی زبان پر"۔ (حیات اللہ انصاری: مدار، کتاب داں، لکھنؤ، ۱۹۸۱، ص:۱۰)

ناول 'مدار' کا اگر ہم باریک بینی سے مطالعہ کریں تو زبان کے تعلق سے حیات اللہ انصاری کے نظریۂ تعلیم کو آسانی سے سمجھ سکتے ہیں۔ وہ یہ ہے کہ نہ صرف اردو بلکہ ہر زبان کے بولنے والے افراد کو ان کی ابتدائی تعلیم مادری زبان میں ہی دی جانی چاہئے۔ اس سلسلے میں ماہرین تعلیم اور متعدد تعلیمی کمیشنوں نے اپنی تجاویزات حکومتِ ہند کو پیش کی ہیں۔

حیات اللہ انصاری محب وطن اور قوم پرست رہنما تھے۔ اردو سے انھیں سچی محبت تھی، یہی وجہ ہے اس کا جائز مقام دلانے کے لئے زندگی بھر کوشاں رہے اور اس کی تاریخی، تہذیبی اور سماجی اہمیت سے عوام کو باخبر کرتے رہے۔ مگر افسوس کے خود ان کی پارٹی کانگریس نے اس کی بازیابی کے لئے ایمانداری کے ساتھ کبھی کوئی قدم نہیں اٹھایا۔ ہاں کبھی کبھی اردو کے حق میں کچھ نہ کچھ کرنے کا یقین ضرور دلاتے رہے۔ لیکن انھوں نے عملی یا قانونی طور پر کوئی اقدام نہیں کیے۔۔ حیات اللہ انصاری کی کوشش جزوی طور پر اس وقت بار آور ہوتی ہوئی نظر آئی، جب ۱۹۸۴ میں اتر پردیش کے وزیر اعلا نارائن دت تیواری نے ریاستی اسمبلی میں اردو کو دوسری سرکاری زبان کا درجہ دینے کے لئے بل پاس کروایا۔ حیات اللہ انصاری نے اس بل کا خیر مقدم کیا اور امید ظاہر کی کہ اس سے اردو کو جلا ملے گی اور اپنا کھویا ہوا وقار حاصل کرنے میں کسی حد تک کامیاب ہو جائے گی۔ اتر پردیش میں اردو کو قانونی حیثیت ملنے کے ۳۳ سال گزر جانے کے بعد ہم اس پر عمل درآمد نہیں کرا سکے یہ ہمارے لئے انتہائی غیرت اور افسوس کا مقام ہے۔

☆☆☆

محبِ اُردو و محبِ وطن: جگن ناتھ آزادؔ

بلال احمد ڈار،

ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، مولانا آزاد یونی ورسٹی، حیدر آباد

7006566968

اُردو ادب میں جگن ناتھ آزادؔ کا نام محتاجِ تعارف نہیں۔ وہ ماہر اقبالیات کے ساتھ ساتھ، محقق، سوانح نگار، خاکہ نگار، سفر نامہ نگار کی حیثیتوں سے متعارف ہیں ۔ شاعری میں انہوں نے غزلیں ، نظمیں، مرثیے غرض مختلف اصناف میں طبع آزمائی کی۔ ماہر اقبالیات کے زمرے میں ان کا نام ہمیشہ سر فہرست رہے گا۔ انھوں نے علامہ کے فکر و فن کے مختلف پہلوؤں پر تقریباً دس بارہ کتابیں لکھ ڈالی۔ جہاں انہوں نے بچوں کے لیے "اقبال کی کہانی" لکھی، وہیں محبانِ اقبال کے لیے کئی جلدوں پر معرکتہ الآرا کتاب "رودادِ اقبال "اور" اقبال اور مغربی مفکرین "مہیار کھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ظ انصاری نے انہیں اقبال کا انسایکلوپیڈیا کہا ہے۔ اقبال سے لگاؤ اُنہیں وراثت ہی سے ملا۔ ان کے والد تلوک چند محروم (نامور شاعر) اقبال کے زبردست مداح تھے۔ اس کی مثال ان کی نظم "سلام وپیام" جو انہوں نے اقبال کے نام لکھی۔ اس خاندان پر میر انیس کا یہ مصرعہ کچھ اس طرح منطبق ہوتا ہے:

دوسری پشت ہے اقبال کی مداحی میں

جگن ناتھ آزاد کی بے لوث عقیدت نہ صرف اقبالؔ سے بلکہ ان کے آباواجداد کے مسکن یعنی کشمیر سے بھی جذباتی حد تک تھی۔ اقبالؔ کو ایک عظیم مفکر و دانشور اور شاعر کے طور پر روشناس کرانے میں ان کا بھی اہم حصّہ رہا ہے۔ یہی وجہ رہی کہ ان کی پہچان اُردو کے طالب علموں کے نزدیک ماہر اقبال کے بطور ہوئی، بحیثیت شاعر اردو کا ایک بہت بڑا طبقہ ان کی خدمات سے متعارف نہیں ہے حالانکہ شاعری میں ان کے نو مجموعے چھپ چکے ہیں۔ جن کے نام با لترتیب طبل و علم، بیکراں، ستاروں سے ذروں تک، وطن میں اجنبی، نوائے پریشان، بوئے رسیدہ، گہوارہ علم و ہنر وغیرہ شامل ہیں۔ اس کے علاوہ دو شعری انتخاب بھی منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان کے تخلیقی صلاحیتوں اور شاعرانہ ذوق پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر مغنی تبسم رقمطراز ہیں:

" جگن ناتھ آزاد ہمارے عہد کے ممتاز شاعروں میں ہیں۔ انہوں نے اپنی طرف اہل ذوق کو متوجہ کرتے اور سستی شہرت حاصل کرنے کے لیے مغربی ادب کا سہارا لے کر الٹی سیدھی قلا

بازیاں نہیں کھائی بلکہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور خلاقانہ قوت سے اردو کے شعری سرمائے میں اہم اضافہ کیا۔"

جگن ناتھ آزاد اقبال کی متاثر کن شخصیت کے اسیر تھے۔ انہوں نے ہر پہلوئوں میں اقبالؔ کو اپنا رہبر مانا ہے۔ ان کے سیاسی خیالات، حب الوطنی، انسان دوستی، غرض ہر اعتبار سے وہ ان کے مطیع رہے ہیں۔ ان کے کلام میں اقبال کا رنگ صاف جھلکتا ہے مثال کے طور پر ان کی نظم "اے وادی گریز" لیجئے یہ اقبال کی نظم "اے وادی لولاب" کے طرز پر ہے۔ اس کا ایک بند ملاحظہ کیجئے:

ہر صبح دھوپ اترتی ہے جب کوہسار سے
بھرتی ہے تیرا منہ گہر آبدار سے
اے خطہ جمیل و حسین و نشاط خیز
اے وادی گریز

اُردو ایک ہمہ گیر زبان ہے۔ اس کا دامن ہر طرح کے لسانی اور تمدنی پھولوں سے کھلا ہے۔ اُردو زبان کے بارے میں یہ تاثر پھیلا یا جارہا ہے کہ یہ مسلمانوں کی زبان ہے۔ اس دعویٰ میں کوئی تاریخی صداقت نہیں ہے۔ بلکہ اس زبان کی جڑیں عوام میں ہے اور صدیوں کا سفر طے کر کے آج ہم تک پوری آب و تاب کے ساتھ ہمارے درمیان موجود ہے۔ اس زبان کو تنہا کرنے کا کوئی بھی حربہ اس سمت کارگر نہیں ہو سکتا کیونکہ اس کو سینے سے لگانے والے جگن ناتھ آزاد جیسے لوگ ہمیشہ رہے ہیں۔ اُردو زبان سے ان کو بے انتہا محبت تھی۔ اس زبان کی شیرینی سے وہ ہمیشہ مٹھاس محسوس کرتے رہے۔ نہ صرف اس زبان کو گلے لگایا بلکہ اس کو اپنی صلاحیتوں سے پروان بھی چڑھایا۔ غیر مسلم شعرا کے دلوں میں اُردو کے تئیں جو محبت ہے ان میں جگن ناتھ آزاد کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں۔ ان کی شاعری گنگا جمنی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے جو اصل میں اردو کی تہذیب اور کلچر ہے۔ حالات کی وجہ سے اس زبان کو جو نقصان پہنچا اس نے ان کے وجود کو بھی صدمہ پہنچایا۔ اس کا اظہار ان کے کلام میں وقتاً فوقتاً ہوا ہے۔ نظم "اُردو" کا پہلا بند ملاحظہ ہو:۔

میری زبان پہ آج ہے اپنی زبان کی بات
ظاہر میں نغمہ ہے یہ، بباطن فغاں کی بات کچھ
غیر کی ہے کچھ ستم دوستاں کی بات
سوزدروں کی بات ہے، دردنہاں کی بات
دل کے الم کی بات ہے، اردو کا ذکر ہے
اپنے چمن کے پھول کی خوشبو کا ذکر ہے

اس زبان کی عظمت اور رفعت کو محدود دائرے سے نکال کر اس کی عالمگیریت کا نظریہ پیش کیا۔ ہر زمانے میں اس زبان نے جو کارنامے دکھائے، جو محبت اور بھائی چارگی کے جوت جگائے اسے روشناس کرانے والوں میں جگن ناتھ آزاد ہمیشہ یاد رہیں گے۔ نظم "اُردو" میں اسی طرح اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اے ذوق جستجو کی تمنائے خوب تر
کئے گئے ترے احسان ہند پر
جب حرمت وطن پہ تھی انگریز کی نظر
اس وقت بھی رہی تو مقاصد سے باخبر
منزل اس سلیقے سے تو نے بتادیا
رستے پر حریت کے وطن کو لگادیا

جس دور میں اُنھوں نے یہ پیغام دیا وہ انتشار اور بے یقینی سے پُر تھا۔ لیکن حبِ وطنی کے اس پیغام میں کسی مخصوص مذہب کی اجارہ داری نہیں رہی۔ بلکہ ہر ایک نے اپنے اپنے انداز میں اپنے حصے کا کردار بحسنِ خوبی نبھایا۔ جگن ناتھ آزاد نے کسی مذہب یا عقیدے کو مخاطب نہیں کیا بلکہ ان کو اس بات کا اندازہ تھا کہ اگر یہ اسلوب اختیار کیا گیا تو اس میں تعصب کی بُو ضرور اپنے وقت پر اپنا زہریلا اثر چھوڑے گی۔ یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ وہی ادب زندہ و جاوید

ہو جاتا ہے جو کسی بندش کا اسیر نہ ہو۔اس پہلو سے دیکھا جائے تو ان کی شخصیت میں حد درجہ وسعت تھی۔ وہ ہمیشہ ذات پات، فرقہ پرستی سے بیزار رہے۔ وہ انسان کو انسانیت کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اور ہر انسان کو قابل احترام سمجھتے تھے۔ ہندو و مسلم اتحاد کو مضبوط اور پائیدار بنانے میں ان کی شاعری مثل راہ ہے:

ہندو کوئی یاں کوئی مسلمان نظر آیا
حسرت رہی جس کی نہ وہ انسان نظر آیا
نہ فریب دے مجھے دہر کا نہ مجھے طلسم حرم دکھا
میں پرے ہوں دیر و حرم سے اب مجھے شوق دیر حرم نہیں

آزاد جیسے شعرا نے محبت کے چراغ ہندو مسلمان، سکھ عیسائی کیا بلکہ تمام اُردو دان طبقہ کے ذہنوں میں روشنی اور اسی سے ان کی یادوں کے دیے جلوہ افروز ہوئے ہیں اور اسی سے اُرد و زبان و تہذیب معطر ہے۔وطن سے بے لوث محبت کا اظہار ان کے جملہ کلام میں موجزن ہیں۔ البتہ نظم "دیار غیر میں" میں انہیں اس کی کچھ اور ہی کیفیت سامنے آئی ہے۔ اس میں انہوں نے اپنی پہچان کو اپنے وطن سے منسوب رکھا ہے چنانچہ اسی کا اظہار نظم کے ابتدائیہ میں اس طرح کرتے ہیں:

میرے وطن تیری مٹھی میرا حوالہ ہے
اسی حوالے سے دنیا نے مجھ کو پہچانا
تیرا کرم کہ حقیقت بنا دیا تو نے
بیاض دہر میں ورنہ میں تھا اک افسانہ

وطن کی مٹی ان کے لیے وہ انمول خزانہ ہے جس کی کوئی قیمت ہی نہیں ہے، یہی مٹی چمن کے پھولوں کا آشیانہ بنتی ہیں اور رنگ بہ رنگ پھول اس کے دامن میں وجود پاکر دیکھنے والوں کا دل لبھاتی ہے اور اس طرح وطن کی ہواؤں کو مشک دار بنا دیتی ہیں۔ان کا پیغام ہے کہ وطن کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کا ذکر وردِ زبان ہونا چاہئے۔ اپنی اصلیت پر قائم رہنا ان کا پیغام ہے۔

ترے حدوں سے جہاں جہاں گیا
تری ہی پاک زمین کا سفر بن کے گیا
یہی نہیں کہ فقط تیرا نام تھا لب پر
گیا جہاں بھی میں ترا ضمیر بن کے گیا

اپنی تہذیب کو وراثت اور اپنے اسلاف کو روشن مینار کہہ کر ان کی پاکیزہ حیات کو تاریخ میں روشنی کے ضامن قرار دے کر ان کے احسانات یاد دلائے:

کہ تو ہے دید کی بینائی روشنی کا امین
کہ جن سے نور کی دنیا رہی حیات مری
کہ تو ہے نانک و چشتی کا فیضان منظر
بگڑے دور میں جن سے بنی ہے بات مری

وطن کی محبت کے اظہار میں جو بھی مبالغہ آرائی کی جا سکتی تھی اس کا اظہار اس نظم میں ہوا ہے۔ یہ ان کی وطن کی والہانہ محبت ہی کا اثر تھا کہ ایسے پُر تاثیر جملے ان کی زبان سے ادا ہوئے:

مگر عزیز وطن مجھ کو جسم و جاں سے عزیز
ہر اک یقین سے عزیز اور ہر گمان سے عزیز

وطن کی ابتری نے ان کے دل کو مجروح کر رکھا اسی گھٹن کی پکار کا اظہار نظم " دیار غیر میں " ہوا ہے۔ وطنیت اور انسانیت ان کے یہاں ساتھ ساتھ چلتی ہے:

اِدھر تو ناز رہا مجھ کو تجھ پہ اور اُدھر
بشر کے ہاتھ سے بہتا رہا بشر کا لہو

ان تلخ یادوں کو وہ بلائے بھی نہ بھول جاتے ہیں۔ جس چیز کی محبت ہوتی ہے اس کا ہر ہر ذرہ انسان کو بھاتا ہے چاہے وہ چیز بد صورت کیوں نہ ہو۔ یہ دیکھنے والوں کی نظر بینی پر منحصر ہوتا ہے کہ

نظر کہی محدودیت کا شکار تو نہیں ہوئی۔ وطن کے جوش بہاراں اور جوش نمو کی ٹھنڈک آج بھی ان کے ذہن کو معطر کرتی ہے اور اس کے حسین مناظر آج بھی اس کے دل و دماغ کو پُر سکون اور پُر کیف بنا دیتی ہیں۔

نہ پوچھ حال وہاں کے حسین مناظر کا
ہر اک منظر رنگین تھا جیسے عالم ہُو

اسی رنگ میں وہ ہر ایک کو رنگنا چاہتے ہیں۔ یہی ان کی آرزو و تمنا ہے جس میں حوصلہ، غیرت، ہر چیز کو قربان کر دینے کا جذبہ اور آگے بڑھنے کے عزائم ملتے ہیں۔

میں چاہتا ہوں کہ دنیا میں سر اٹھا کے چلوں
ہر اک بشر کی نظر سے نظر ملا کے چلوں
نہ سر جھکا کے چلوں اور نہ منہ چُھپا کے چلوں

جب اس نظم میں شاعر اپنے آپ کو بیاض دہر کا افسانہ کہتا ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ حقیقت کے اعتبار سے اس کی خودی پر جمود آچکا تھا۔ وہ اپنے آپ سے بے خود تھا، وطن نے اسے جگایا اور اس کی پوشیدہ صلاحیتوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ یہ تاثیر وطن کی محبت ہی پیدا کر سکتا ہے، ذرہ نم ہو یہ مٹی بڑی زرخیز ہے ساقی۔ نظم میں جذبات نگاری عروج پر ہے ایسا لگ رہا ہے:

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے

اس نظم میں دریا کی سی روانی، محبت کی فراوانی بلکہ یہ کہہ سکتے ہیں یہ نظم وطن کے تئیں اُن کی جذباتی و روحانی رُوداد ہے۔ یہ وطنیت اقبالیات کا ہی فیضان ہے۔ وطن ان کے یہاں ایک ایسا زندہ وجود ہے جس پر فخر کیا جا سکتا ہے اور جس کی ناشادمانی پر شکوہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ شکوہ اس انداز سے کرتے ہیں جس میں ، عاجزی، انکساری اور ندامت ٹپکتی ہے۔ جس میں ماں کی ممتا اور باپ کی شفقت کا عنصر پایا جاتا ہے۔

میں تجھ پہ فخر بھی کرتا ہوں، ناز بھی لیکن
میں تیرا شکوہ سرا بھی ہوں تجھ سے نام بھی

نظم میں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں چاشنی، تراوٹ اور دلکشی نکھرتی ہے۔ یہ نظم آٹھ نو بندوں پر مشتمل ہے۔ آزاد نظم کے زمرے میں آتی ہے لیکن آزاد نظم کی بے ترتیبی اور بکھراؤ نے نظم کے حسن میں اضافہ کیا۔ یہ اپنا پیغام پہنچانے کا ایک انداز ہو سکتا ہے بقول حکیم منظور:

مجھ کو لفظوں میں چھپنے کی عادت نہیں
مرے دل پہ زباں کی حکومت نہیں

اس نظم میں ان کے ذہنی دریچوں میں جو کچھ بھی آیا اس کو انہوں نے کسی شعری پیرایہ کا محتاج نہیں سمجھا۔ یہ ان کا شاعرانہ کمال ہے جس میں ان کا مافی الضمیر کھل کر سامنے آیا ہے:

میں ہر جگہ تیری عظمت کے گیت گاتا رہا
جہاں گیا تری داستاں سناتا رہا
کہیں ترا مرا پیرایہ بیاں کہیں نثر
میں ہر طرف سے تری جھلکیاں دکھاتا رہا

الغرض جگن ناتھ آزاد کے کلام میں جہاں متنوع موضوعات ملتے ہیں وہیں وطنیت اور اُردو کے تئیں جذبات بھی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ فگن ہوئے ہیں۔ الگ الگ پیرایوں میں اُنہوں نے وطن سے محبت کرنے کا درس دیا ہے۔ وطنیت ان کے کلام کو کسی محدودیت کا شکار نہیں ہونے دیتا بلکہ ان کے کلام میں آفاقیت کا جوہر اسی میں مضمر ہے۔

☆☆☆☆

قدرت اللہ شہاب اور ان کی کتاب: "شہاب نامہ"

بلال احمد تانتری

ریسرچ اسکالر

شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

"شہاب نامہ" قدرت اللہ شہاب کی خودنوشت سوانح عمری ہے۔ قدرت اللہ شہاب کا شمار ان عظیم افراد میں ہوتا ہے جنہوں نے زندگی کے مختلف شعبوں میں کارہائے نمایاں انجام دیے۔ انھوں نے ادب اور بیوروکریسی کی شاہراہوں پر ایسے تا دیر قائم رہنے والے نقوش چھوڑے ہیں جو تازہ واردان کے لیے ہر زمانے میں چراغِ راہ کا کام دیں گے۔ انھوں نے اپنے طرز عمل سے نہ صرف نئی نسل کو متاثر کیا بلکہ اپنے عہد کے روایتی اور فرسودہ نظام کو بدلنے اور اسے ایک نئی اور پائیدار سمت عطا کرنے میں بھی اہم کردار ادا کیا۔ وہ ان لوگوں میں سے تھے جو "زہرِ ہلاہل کو کبھی کہہ نہ سکے قند"۔ ان کی شخصیت عجز و انکساری، صبر واستقلال، جرأت مندی، فرض شناسی، حب الوطنی، ادب نوازی، دیانت داری، انسان دوستی، سادگی اور تصوّف کا ایک ایسا خوبصورت مرقع تھی جس کے ہر رنگ میں سو رنگ پنہاں تھے۔ یہ فیضان نظر تھا یا کہ مکتب کی کرامت تھی کہ اپنے وقت کے بڑے بڑے سرکاری عہدوں اور حکومت کے ایوانوں میں اعزازی منصبوں پر متمکن رہنے کے باوجود ان کی ذات کے حصار میں خود نمائی و خود ستائی اور منافقت و ریاکاری جیسے انسانیت مخالف عناصر کو کبھی بھی سر اٹھانے کی جرأت نہ ہوئی۔ انھوں نے آسمان کی بلندیوں کو چھوا لیکن پائوں ہمیشہ زمین پر رکھے۔ زندگی کے دونوں موسم دیکھے۔ خزاں کا بھی اور بہار کا بھی۔ لیکن ان کے مزاج میں کبھی کوئی تبدیلی واقع نہ ہوئی۔ وہ ہر مقام سے کامیابی اور سلامت روی کے ساتھ گزرے۔ کسی کے آگے جھکے نہ کسی کو اپنے آگے جھکنے دیا۔ ایک بے مثال بیوروکریٹ ہونے کے باوجود عام لوگوں میں زندگی بسر کی۔ ان کی رفاقت کو اپنی خوش بختی سے تعبیر کیا۔ ان کے دکھ درد کا مداوا کیا۔ کبھی مسیحا بن کر تو کبھی اپنی ذات اور اپنے منصب کو جوکھم میں ڈال کر۔ انھیں انسان کی عظمت کا احساس بھی تھا اور اس کی قدروں کا پاس بھی۔ وہ اپنی زندگی

کو دوسروں کے لیے وقف کر دینے کا ہنر جانتے تھے اور اس عمل کی عظمتوں سے بہ خوبی واقف بھی تھے۔ وہ تمام عمر بیوروکریٹ بن کر نہیں ایک عام انسان بن کر رہے۔ یہی ان کا کمال ہے اور اسی میں ان کی شخصیت کا راز بھی پوشیدہ ہے۔ انھوں نے بیوروکریسی کی دنیا میں ایک ایسی روایت قائم کی جس کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ وہ شروع سے ایک ایسے راستے پر گامزن رہے جو ہر جانب سے بلندی و خوش حالی کی جانب جاتا تھا اور بعد میں آنے والوں کے لیے بھی ترقّی و عروج کا ضامن تھا۔

قدرت اللہ شہاب یکم جنوری ۱۹۲۰ میں گلگت میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے پرنس آف ویلیز کالج جموں سے ۱۹۳۷ میں بی۔ ایس۔ سی کیا۔ اس کے بعد گورنمنٹ ڈگری کالج، لاہور سے انگلش میں ایم۔ اے کیا۔ ۱۹۴۰ میں آئی۔ سی۔ ایس کا امتحان پاس کیا۔ ان کو ریاست جموں و کشمیر کا پہلا مسلم آئی۔ سی۔ ایس افسر ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ انھوں نے تقسیم ہند سے قبل ہندستان کے مختلف اضلاع میں آئی۔ سی۔ ایس افسر کے طور پر اپنے سرکاری فرائض انجام دیے۔ ۱۹۴۷ کے بعد اپنے خاندان کے ہمراہ پاکستان چلے گئے۔ پاکستان میں وہ سکریٹری جنرل آزاد کشمیر، ڈپٹی سکریٹری وزارت آزاد کشمیر، ڈپٹی کمشنر ضلع جھنگ، ڈائریکٹر انڈسٹریز حکومت پنجاب، سکریٹری گورنر جنرل آف پاکستان ملک غلام محمد، سکریٹری گورنر جنرل آف پاکستان میجر جنرل اسکندر مرزا، سکریٹری صدر پاکستان جنرل محمد ایوب خان، سکریٹری اطلاعات حکومت پاکستان، سکریٹری وزارت تعلیم حکومت پاکستان، سکریٹری جنرل پاکستان رائٹرز گلڈ (دو بار)۔۔۔ جیسے اہم عہدوں پر فائز رہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ہالینڈ میں پاکستان کے سفیر اور یونیسکو ایگزیکٹو بورڈ کے رکن کی حیثیت سے بھی خدمات انجام دیں۔ ایک بھرپور اور مصروف زندگی گزارنے کے بعد اس مردِ حق شناس نے ۲۴ جولائی ۱۹۸۶ کو داعیٔ اجل کو لبیک کہا۔

اردو ادب کی تاریخ میں قدرت اللہ شہاب کا اہم مقام ہے۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا۔ ان کا پہلا افسانہ ۱۹۳۸ میں "چندراوتی" کے نام سے شائع ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو افسانے کے افق پر سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، قرۃالعین حیدر، مرزا ادیب اور ممتاز مفتی جیسے افسانہ نگار ستاروں کی مانند روشن تھے۔ قدرت اللہ شہاب کی ادبی زندگی اگرچہ ایک طویل عرصے پر محیط ہے لیکن سرکاری فرائض کی انجام دہی میں مصروف رہنے کی وجہ سے انھوں نے اپنے معاصرین کے مقابلے میں بہت کم لکھا مگر جو کچھ بھی لکھا وہ فکری و فنی اور موضوعاتی اعتبار سے بلند معیار کا حامل ہونے کے ساتھ ساتھ اردو ادب کے نثری سرمائے میں بھی گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کا فسادات کے موضوع پر مبنی ایک طویل اور شاہ کار ناولٹ "یا خدا" ۱۹۴۸ میں شائع ہوا۔ اس کے بعد ان کے تین افسانوی مجموعے "نفسانے"، "ماں جی" اور "سرخ فیتہ" شائع ہوئے۔ یہ تینوں افسانوی مجموعے ان کی زندگی میں کئی بار شائع ہوئے لیکن جو تصنیف ان کی شہرت و عظمت کا باعث بنی اور جس نے انھیں جاوداں کر دیا وہ ان کی وفات کے ایک سال بعد ۱۹۸۷ میں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور (پاکستان) کی جانب سے "شہاب نامہ" کے روپ میں شائع ہوئی۔ قدرت اللہ شہاب کی وفات سے پہلے "شہاب نامہ" کے ابتدائی چند ابواب "سیارہ ڈائجسٹ"، "اردو ڈائجسٹ"، "معاصر"، "دستاویز"، "نیا دور" اور "تخلیقی ادب" جیسے مختلف ادبی رسائل و جرائد میں شائع ہو چکے تھے۔ ۱۹۸۷ میں کتابی صورت میں شائع ہونے کے بعد اس کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ ایک ہی سال میں اس کتاب کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے۔ ۱۹۸۷

سے لے کر اب تک اس آپ بیتی کے بیسیوں ایڈیشن بر صغیر ہند و پاک کے مختلف اشاعتی اداروں سے شائع ہو چکے ہیں اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔

"شہاب نامہ" ایک اہم اور دلچسپ آپ بیتی ہے۔اردو خود نوشت سوانح عمری کی تاریخ میں اس کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔اس کی اہمیت مختلف حوالوں سے ہے۔یہ نہ صرف اردو کے غیر افسانوی ادب کا شاہ کار نثری پارہ ہے بلکہ اپنے عہد کا ایک اہم سیاسی وتاریخی مرقع بھی ہے۔یہ ایک ایسی دستاویز ہے جس میں بیسویں صدی کے تمام اہم سیاسی و تاریخی انقلابات کو الفاظ کے کیمرے میں قید کیا گیا ہے اور نسل انسانی پر ان انقلابات کے کیا اثرات مرتب ہوئے اس کی بھی مکمل تصویر کشی کی گئی ہے۔یہ ان تمام حالات و واقعات کی چشم دید داستان ہے جو بیسویں صدی میں بر صغیر کے گبر و مسلمان پر قہر بن کر پھوٹ پڑے۔یہ مصنف کی زندگی کے شب و روز کے حالات وواقعات کی ایک دلچسپ کہانی بھی ہے اور ان کے عہد کی ایک تلخ داستان بھی۔اس کے اوراق معلومات افزا بھی ہیں اور درد آمیز بھی۔اس کے صفحات تقسیم ہند کے دوران کے ان وحشت ناک اور خون ریز فسادات کی تصویر کشی سے بھرے پڑے ہیں جنھوں نے روئے زمین پر انسانیت کو ہمیشہ کے لیے شرمسار کر کے چھوڑا۔اس کے مطالعہ سے ۱۹۴۷سے قبل کے ہندوستان کی سیاسی و سماجی صورتِ حال کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔اس میں ایک طرف حصول پاکستان کے سلسلے میں کانگریس اور مسلم لیگ کے مابین سیاسی رسہ کشی کا عالمانہ تجزیہ کیا گیا ہے وہیں دوسری طرف قیام پاکستان کے بعد اس کی ابتدائی مشکلات اور وہاں کے سیاست دانوں کے بارے میں دلچسپ معلومات بہم پہنچائی گئی ہیں۔اس کے علاوہ مسئلہ کشمیر اور اس کی تاریخ پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔غرض اس کتاب میں مختلف موضوعات کو احاطہ تحریر میں لیا گیا ہے۔لیکن قدرت اللہ شہاب نے ان تمام موضوعات کو آپ بیتی کی ہئیت میں اپنی ذات کے وسیلے سے بیان کیا ہے اور یہی اس خود نوشت سوانح عمری کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

شہاب نامہ کا آغاز "اقبال جرم" سے ہوتا ہے۔یہ کتاب کا ابتدائیہ ہے جس میں قدرت اللہ شہاب نے اپنی آپ بیتی کے حوالے سے چند اہم معلومات بہم پہنچائی ہیں اور اس بات کا دعویٰ کیا ہے کہ "شہاب نامہ" کا بنیادی مقصد بت شکنی یا بت تراشی کے بجائے ان واقعات،مشاہدات اور تجربات کی روئیداد کو بے کم و کاست بیان کرنا ہے جنھوں نے انھیں متاثر کیا۔قدرت اللہ شہاب اپنے اس دعویٰ پر پورا ترتے ہوئے نظر آتے ہیں اور پوری خود نوشت میں کہیں بھی اس بات کا شائبہ نہیں ہوتا کہ وہ کسی کی بت شکنی یا بت تراشی کر رہے ہیں۔ان کی تحریر شخصیت پرستی کے اثرات سے پاک ہے۔انھوں نے حالات و واقعات کو ان کے صحیح تناظر میں سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔اس کوشش میں وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں۔انھوں نے دوسروں کے بارے میں اپنی آرا کا بے باک اظہار کیا ہے۔اس میں نہ کسی مصلحت اندیشی کو دخل حاصل ہے اور نہ مبالغہ آرائی کو۔

قدرت اللہ شہاب نے اپنی خود نوشت سوانح عمری کا باقاعدہ آغاز اپنے بچپن کی حسین یادوں سے کیا ہے۔انھوں نے آپ بیتی کے ابتدائی ابواب میں اپنے بچپن کی زندگی کو الفاظ کے خوبصورت سانچے میں ڈھال کر اس طرح بیان کیا ہے کہ ان کا بچپن خوبصورت بھی معلوم ہوتا ہے اور عام بچوں سے مختلف بھی۔اس میں ایسے نقوش دیکھنے کو ملتے ہیں جو ان کی آنے والی زندگی کا پتہ دیتے ہیں ۔اس میں سطحیت اور قناعت پسندی کے بجائے ارتقا کے عناصر نمایاں ہیں اور ایک اونچی پرواز بھرنے کا جذبہ بھی موجزن ہے۔یہ

بچپن شرارتوں ،شوخیوں ،بے باکیوں ،نادانیوں اور رومان بھرے جذبات سے بھی عبارت ہے۔

قدرت اللہ شہاب کا بچپن جموں شہر کے اسکولوں اور وہاں کے گلی کوچوں میں اپنے بچپن کے ہم نوائوں کے ساتھ عیش و عشرت میں گزرا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب جموں و کشمیر ڈوگرہ حکمرانوں کے زیر نگیں تھااور ریاست کے مسلمانوں کے حالات ناگفتہ بہ تھے۔انھوں نے اپنے بچپن کے حوالے سے جو تفصیلات بہم پہنچائی ہیں اس سے ان کی نفسیات اور ان کے مزاج کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے نیز اس وقت کے جموں شہر کا نقشہ بھی اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ قدرت اللہ شہاب نے جموں شہر کے گلی کوچوں، وہاں کے بازاروں نیز ان اسکولوں اور کالجوں جہاں انھوں نے تعلیم حاصل کی تھی،کا ذکر جس دلچسپ انداز میں کیا ہے وہ جموں سے ان کی گہری عقیدت اور محبت کا مظہر ہے۔انھوں نے اس دور کی یادوں کو جن الفاظ کے ذریعے سے صفحۂ قرطاس پر اتارا ہے وہ محبت اور ہمدردی کے گہرے احساس میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ان الفاظ کے در وبست سے اپنائیت کی خوشبو دار بوندیں ٹپکتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ان میں شدت تاثیر کے ساتھ ساتھ ایک متاع بے بہا کے کھو جانے کا شدید رنج بھی ہے۔ان الفاظ کی تہوں میں جھانکنے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اپنی زندگی کا زیادہ تر حصہ اعلا سرکاری دفتروں، صدارتی محلوں، سفارت خانوں اور مشرقی و مغربی ممالک کے سرکاری دوروں میں بسر کرنے کے باوجود جموں کی یادیں ان کے دامن دل سے ہمیشہ وابستہ رہیں اور یہ اسی گہری وابستگی کا نتیجہ ہے کہ جب انھوں نے زندگی کے آخری حصے میں اپنی عمر گذشتہ کی داستان کو الفاظ کا جامہ پہنانا شروع کیا تو اس وقت بھی ان کے ذہن و دل کے نگار خانوں میں جموں شہر کا نقشہ اپنی اصل ہئیت میں محفوظ تھا۔

''شہاب نامہ'' کے ابتدائی ابواب میں دو کہانیاں ایک ساتھ آگے بڑھتی ہیں۔ایک کا تعلق مصنف کی نجی زندگی سے ہے اور دوسری اس وقت کے جموں و کشمیر کے سیاسی منظر نامے پر مشتمل ہے۔یہ دونوں کہانیاں دلچسپ بھی ہیں اور معلومات افزا بھی۔پہلی کہانی میں مصنف نے اپنے بچپن کے احوال و کوائف اور تعلیمی زندگی کے نشیب و فراز کے ساتھ ساتھ اپنے خاندانی پس منظر کو بھی دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے نیز بچپن کی ایک ناکام محبت کی روداد کو بھی اپنی تمام تر کیفیات کے ساتھ صفحہ قرطاس پر اتارا ہے۔ اس کہانی میں مصنف نے اپنے والد محمد عبد اللہ کا بھی ایک خوبصورت اور جاذب نظر خاکہ کھینچا ہے۔اس خاکہ کا ایک ایک لفظ اطاعت گذاری اور سعادت مندی کے جذبے سے معمور ہے۔اس کے مطالعے سے محمد عبداللہ کی زندگی اور ان کی شخصیت کے مختلف پہلوئوں پر بھرپور روشنی پڑتی ہے۔ نیز اس وقت کے جموں و کشمیر کے سیاسی منظر نامے میں ان کے کردار کے حوالے سے بھی دلچسپ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔اس خاکہ سے معلوم ہوتا ہے کہ محمد عبداللہ نے ایک امیر کبیر گھرانے کے چشم و چراغ ہونے کے باوجود زندگی کے ابتدائی شب وروز مفلسی کی چھائوں میں انتہائی مشکل حالات میں گذارے۔ لیکن اس کے باوجود انھوں نے تعلیم کے میدان میں غیر معمولی کارکردگی کا مظاہرہ کیا۔ انھوں نے سرسید احمد خاں کے زمانے میں علی گڑھ سے بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔ قدرت اللہ شہاب کے بقول ان کا شمار اس زمانے کے علی گڑھ کالج کے ذہین اور قابل طلبا میں ہوتا تھا۔ سرسید احمد خاں کی وساطت سے ان کو آئی۔سی۔ایس کے امتحان میں بیٹھنے کے لیے انگلستان جانے کا سرکاری وظیفہ بھی ملا تھا جسے انھوں نے اپنی والدہ کے اصرار پر واپس کر دیا تھا۔ کیوں کہ بقول قدرت اللہ شہاب:

"اس زمانے کے توہمات میں سات سمندر پار کا سفر
بلائے ناگہانی کے مترادف تھا۔ چناچہ دادی اماں نے اپنے
بیٹے کو ولایت جانے سے منع کر دیا" [1]

علی گڑھ سے تعلیم مکمل کرنے کے بعد انھوں نے گلگت میں اپنی ملازمت کا آغاز کلرک کے عہدے سے کیا۔ لیکن بہت جلد اپنی غیر معمولی ذہانت اور محنت کی بدولت ۱۹۱۲ میں مہاراجہ پرتاپ سنگھ کے دور میں گلگت کے گورنر مقرر ہوئے۔ مہاراجہ پرتاپ سنگھ کی وفات کے بعد ان کے فرزند مہاراجہ ہری سنگھ کے دور میں ۱۹۲۶ میں ملازمت سے استعفیٰ دے دیا۔ اس کے بعد جموں میں تاحیات مسلمانوں کی ایک فلاحی انجمن "انجمن اسلامیہ جموں" کے آنریری سکریٹری کے طور پر نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ اپنی خدمات انجام دیں۔ قدرت اللہ شہاب کے تحریر کردہ حالات و واقعات سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے والد ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ وہ اعلا تعلیم یافتہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے انسان بھی تھے۔ انھوں نے ایک بڑے سرکاری عہدے پر فائز رہنے کے باوجود سادہ زندگی بسر کی۔ ان کو انگریزی زبان پر ایسی مکمل دسترس حاصل تھی کہ چودھری غلام عباس اور شیخ محمد عبداللہ جیسے اہم سیاسی رہنما اپنی تمام سیاسی و قانونی دستاویزات ان سے لکھواتے تھے۔ ان کی زندگی اقبالؔ کے عمل پیہم اور جہدِ مسلسل کے فلسفے کا عملی نمونہ تھی۔ انھوں نے زندگی کے مختلف میدانوں میں اپنا مقام آپ پیدا کیا تھا۔ ان کی شخصیت کی لہروں میں شور نہیں بلکہ ایک سکون اور ٹھہراؤ تھا۔ قدرت اللہ شہاب نے ان کو ایک ایسے "دریا" سے تشبیہ دی ہے جو نہایت خاموشی سے زیر زمیں بہتا ہے۔ ان کے بارے میں پروفیسر فریدہ نذیر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

"زندگی کے امکانات کے تعاقب میں وہ بڑے اعتماد
کے ساتھ کافی دور نکل گئے۔ تعلیم، ملازمت اور سماجی
میدان میں انھوں نے وہ کچھ حاصل کیا جو اس زمانے میں
معدودے چند مسلمانوں ہی کو حاصل تھا" [2]

دوسری کہانی میں اس وقت کے جموں وکشمیر کے سیاسی منظر نامے اور اس وقت کی ریاست کی صورت حال کا عالمانہ تجزیہ کیا گیا ہے۔ چودھری غلام عباس اور شیخ محمد عبداللہ کے دلچسپ خاکے کھینچے گئے ہیں۔ ڈوگرہ مہاراجاؤں کی ناخواندگی، شدت پسندی، بد اخلاقی اور ریاست کے مسلمانوں کے ساتھ ان کے متعصبانہ رویّے کی سچی عکاسی کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ جموں کشمیر کے مسلمانوں کی پس ماندگی اور بے سر وسامانی کے ساتھ ساتھ ان کی سادگی، افلاس، ناداری اور مظلومیت کی داستان کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ لیکن اس داستان کو مورخ یا کہانی کار بن کر نہیں بلکہ ایک ہمدرد اور محسن بن کر بیان کیا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اس کہانی کا ایک ایک واقعہ خود مصنف کی ذات پر بیتا ہو۔ اس میں اپنائیت کا ایک بے مثال جذبہ موجزن ہے۔ ایک گہرا قرب ہے اور دل کو چھو لینے والی تڑپ ہے۔ اپنوں سے بچھڑنے کا غم ہے اور ان پر بیتے حالات کا شدید احساس ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ کشمیر اور مسلمانان کشمیر کی محبت سے سرشار ہے۔ اس میں خارجی حالات و واقعات کی تصویر کشی کے ساتھ ساتھ ان احساسات وجذبات نیز ان باطنی کیفیات کو بھی زبان دی گئی ہے جو کئی دہائیوں سے بیرونی ظلم واستبداد کے باعث اپنے اظہار سے قاصر تھیں۔

قدرت اللہ شہاب نے چودھری غلام عباس اور شیخ محمد عبداللہ کا تذکرہ اس انداز میں کیا ہے کہ قاری کی آنکھوں کے سامنے ان دونوں سیاسی رہنماؤں کی زندگی کا اصل نقشہ اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ آپ بیتی کے جس حصے میں ان دو سیاسی رہنماؤں کی سیاسی زندگی کا تجزیہ کیا گیا ہے وہ دلچسپ ہونے کے ساتھ ساتھ تاریخی اہمیت کا بھی حامل ہے۔ اس میں مصنف کا نقطہ

نظر بھی جھلکتا ہے اور بعض ایسی معلومات بھی حاصل ہوتی ہیں جو کسی اور ذرائع سے ممکن نہیں تھیں نیز جموں کشمیر کے مسلمانوں میں سیاسی و سماجی بیداری پیدا کرنے کے سلسلے میں ان دو سیاسی رہنمائوں نے جو کردار ادا کیا اس کے ایک ایک پہلو پر بھی تفصیل سے روشنی پڑتی ہے۔

قدرت اللہ شہاب نے چودھری غلام عباس اور شیخ محمد عبداللہ کے سیاسی کارناموں کے ساتھ ساتھ ان کے سیاسی نظریات پر بھی بڑے عالمانہ اور دانش ورانہ انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے نیز ان دونوں کا بڑا دلچسپ موازنہ بھی کیا ہے۔انھوں نے شیخ محمد عبداللہ کا جو خاکہ کھینچا ہے اس میں طنز کا عنصر نمایاں ہے۔ان کے نزدیک شیخ محمد عبداللہ کی سیاست پلاس ٹی سین کی ہم صفت تھی جسے ہندستان کے سیاسی رہنما جب چاہتے اپنی مرضی کا پتلا بنا لیتے تھے اور کشمیر کے وزیر اعلیٰ کی کرسی ان کا واحد مقصد تھا جس کو حاصل کرنے کے لیے وہ کسی بھی حد تک جا سکتے تھے۔ انھوں نے شیخ محمد عبداللہ کو "قضیۂ کشمیر کا بنیاد گزار"، "پنڈت جواہر لال نہرو کا زر خرید غلام" اور "سیاست کے میدان میں بے پیندے کا لوٹا" قرار دیا ہے۔

قدرت اللہ شہاب کو شیخ محمد عبداللہ کے مقابلے میں چودھری غلام عباس ایک عظیم سیاسی رہنما کے ساتھ ساتھ دیانت داری،انسان دوستی، سچائی،خلوص،صاف گوئی،راست بازی،اور دین داری کا بھی ایک خوبصورت مرقع نظر آتے ہیں۔ انھوں نے چودھری غلام عباس کا ذکر بڑی عقیدت کے ساتھ کیا ہے۔ان کی نظر میں وہ ایک عبادت گزار اور قلندر صفت مومن ہونے کے ساتھ ساتھ ایک سچے مسلمان بھی تھے۔ان کی آنکھوں میں انہیں عقاب کی تیز نگاہی،دل میں جذبات کی طغیانی اور ظاہر و باطن میں ایسی یکسانیت نظر آتی ہے کہ وہ انہیں جھوٹ اور فریب پر مبنی سیاست کے مزاج کی ضد قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے ان کے گفتار و کردار کے ساتھ ساتھ ان کی سیاسی بصیرت کا بھی ایسا بے لاگ نقشہ کھینچا ہے کہ ان کی شخصیت کے مختلف پہلوئوں کا عکس قاری کے ذہن و دل کے پردوں پر اپنے تمام خوبصورت رنگ بکھیر دیتا ہے۔

جموں و کشمیر کا سیاسی و سماجی منظر نامہ پیش کرنے کے بعد قدرت اللہ شہاب نے "چندراوتی" کے عنوان کے تحت گورنمنٹ ڈگری کالج لاہور کا ذکر کیا ہے جہاں سے انھوں نے ایم۔اے کیا تھا۔انھوں نے کالج کے زمانے کی اپنی دو سالہ زندگی کے بارے میں جو معلومات بہم پہنچائی ہیں اس کی مدد سے اس زمانے کے گورنمنٹ ڈگری کالج لاہور کا ایک دھندلا سا نقش آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے لیکن قدرت اللہ شہاب کے دل کے معاملات اپنی تمام تر کیفیات کے ساتھ الفاظ کے خوبصورت قالب میں اس طرح ڈھل گئے ہیں کہ قاری کا ذہن و دل اس سے لطف و انبساط حاصل کرتا ہے لیکن کہانی کا المیہ پن اس پر دکھ کی ایسی کیفیت بھی طاری کر دیتا ہے کہ اسے محبت کے اس انجام پر رونا آتا ہے۔

اس باب کا مرکزی موضوع قدرت اللہ شہاب اور چندراوتی کی عشقیہ داستان ہے۔چندراوتی ایک ہندو لڑکی تھی جس کے عشق میں قدرت اللہ شہاب مبتلا ہو گئے تھے۔وہ لیڈی میکلیکن کالج میں پڑھتی تھی۔ دونوں کی پہلی ملاقات پنجاب پبلک لائبریری،لاہور میں ایک ڈرامائی انداز میں ہوئی تھی۔اس کے بعد ملاقاتوں کا ایک ایسا سلسلہ شروع ہوا جو دھیرے دھیرے عشق کے گہرے رشتے میں تبدیل ہو گیا۔لیکن یہ عشق ابھی پروان ہی چڑھ رہا تھا کہ اس پر اداسی کے سائے لہرانے لگے۔چندراوتی اچانک ٹی۔بی جیسی بیماری کا شکار ہوئی اور کچھ ہی دنوں میں قدرت اللہ شہاب کو غم ہجر کے دائمی درد سے ہمکنار کر کے دنیائے فانی سے کوچ کر گئی۔

قدرت اللہ شہاب نے چندراوتی کے حوالے سے جو معلومات بہم پہنچائی ہے اس کی روشنی میں چندراوتی کے مزاج اور اس کی

نفسیات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک محنت کش اور ذہین لڑکی تھی۔اس کا تعلق ایک غریب گھرانے سے تھا۔وہ سلائی کا کام کرتی تھی اور یہی اس کا ذریعہ معاش تھا جس سے وہ اپنے پڑھائی کے اخراجات پورا کرتی تھی۔قدرت اللہ شہاب نے چندراوتی کا ایسا خوبصورت خاکہ کھینچا ہے کہ اس کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے:

"چندراوتی واقعی سورن کنیا تھی۔وہ سپر ڈیشر سمشیر قسم کی لڑکیوں کی طرح حسین نہ تھی۔لیکن اس کے باوجود اس پر ہر وقت سپیدۂ سحر کا ہالہ چھایا رہتا تھا۔رنگت میں وہ سونے کی ڈلی تھی،اور جلد اس کی باریک مومی کاغذ تھی جس کے آر پار نگاہ جاتی بھی ہے اور نہیں بھی جاتی۔اس کی گردن میں چند باریک باریک نیلی رگوں کی بڑی خوش نما پچی کاری تھی۔اور جب وہ پانی پیتی تھی تو اس کے گلے سے گذرتا ہوا ایک ایک گھونٹ دور سے گنا جا سکتا تھا۔"[۳]

قدرت اللہ شہاب نے چندراوتی سے اپنے عشق کی داستان کو بڑے دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے۔انھوں نے اپنے دل کے معاملات کو اپنی تمام تر کیفیات کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اتارا ہے۔اس بیان میں نہ مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے اور نہ خود نمائی و خود آرائی سے۔بقول احسان اکبر:

"شہاب صاحب کا یہ "زندگی نامہ" ان کے سفر حیات کی جو جھلکیاں دکھاتا ہے اس میں خود نمائی یا "سیلف ایگرنڈائزمنٹ" سرے سے نہیں ہے۔۔۔چندراوتی جس پر وہ طالب علمی کے زمانے میں فدا ہو گئے تھے اس کے ساتھ مراسم کے ذکر میں کہیں اپنے 'مردانہ شاد نزم' کے تحت محبت کی کامیابیوں یا چندراوتی کو فتح کر لینے یا بقول غالب "مار رکھنے" کی روداد درج نہیں کی۔اس سفر میں صرف اپنی یک طرفہ محبت کا اظہار ہے،چندراوتی کی پاکیزگی اور سادگی کا ذکر ہے، شہاب صاحب کے سر پر سوار عشق کا اعتراف ہے اور ان کے اندرونی طوفان اور جذباتی جوار بھاٹے کی تفصیل ہے۔گویا شہاب یہاں بطورِ عاشق بھی نمایاں، ممتاز اور مختلف ہے۔"[۴]

قدرت اللہ شہاب کو چندراوتی سے والہانہ محبت تھی۔اس کی یادیں ان کے دامنِ دل سے ہمیشہ وابستہ رہیں۔زندگی کے آخری حصے میں بھی انھوں نے جس طرح سے اپنے کالج کے زمانے کی محبت کے ایک ایک پہلو کا نقشہ کھینچا ہے اس سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس عشق میں کتنی گہرائی اور گیرائی تھی۔یہ عشق اپنے دونوں اطراف سے پاک جذبات سے عبارت تھا۔اس پر کسی حرص و ہوس،لالچ اور فریب کا شائبہ نہ تھا۔اس میں پانے سے زیادہ کچھ کھونے کا جذبہ موجزن تھا۔اس کی حدیں مذہب و ملت اور رنگ و نسل سے بالاتر تھیں۔اس کی فضائیں رومانویت سے معطر تھیں لیکن ان فضائوں میں انسانی دردمندی اور ایثار و ہمدردی کے پر تاثیر نغموں کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔

قدرت اللہ شہاب نے "شہاب نامہ" میں خارجی دنیا کے ساتھ ساتھ اپنی داخلی دنیا کی بھی تصویر کشی کی ہے۔انھوں نے اپنی زندگی کے ان واقعات کو بھی سچائی اور دیانت داری کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اتارا ہے جن کو عام طور پر خود نوشت سوانح نگار مصلحتاً صیغۂ راز میں رکھتے ہیں یا اپنے گرد و پیش کی سماجی اور تہذیبی قدروں کو مدِ نظر رکھ کر رمز و کنایہ کا سہارا لے کر بیان کرتے ہیں۔لیکن قدرت اللہ شہاب نے اپنی زندگی کے ایسے نازک معاملات اور سربستہ اسرار و رموز کو بے کم و کاست بیان کیا ہے۔انھوں نے نہ رمز و کنایہ کا سہارا لیا ہے،نہ تشبیہات و استعارات کا اور نہ اپنے معیار و مرتبے کی پرواہ

کی ہے جو عام طور پر ایسے واقعات کو بیان کرنے میں رکاوٹ حائل کرتا ہے۔

چندراوتی سے اپنے عشق کی داستان کو بے کم وکاست شاملِ روداد کرنے سے ان عناصر کا نمایاں اظہار ہوتا ہے جو اردو خودنوشت سوانح نگاری کی تاریخ میں بہت کم دیکھنے کو ملتے ہیں۔اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ایک اچھے خودنوشت سوانح نگار کے لیے سیاسی و سماجی اور تہذیبی و اخلاقی اقدار کی بندشیں کوئی معنی نہیں رکھتی ہیں ۔چناچہ اس سلسلے میں یہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ قدرت اللہ شہاب نے چندراوتی سے اپنے پاک جذباتی تعلقات کا ذکر کرکے نہ صرف اپنی قلبی واردات اور اپنے باطنی اضطراب کا من وعن اظہار کیا ہے بلکہ خودنوشت کے فنی تقاضوں اور اس کے بنیادی اصولوں کا پاس بھی رکھا ہے۔

قدرت اللہ شہاب نے گورنمنٹ ڈگری کالج، لاہور سے ایم۔اے کرنے کے بعد ۱۹۴۰ میں آئی۔سی۔ایس کا امتحان پاس کرکے جموں وکشمیر کا پہلا مسلم آئی۔سی۔ایس افسر بننے کا اعزاز حاصل کیا۔انھوں نے اس کامیابی کا ذکر اپنی آپ بیتی کے ایک مخصوص باب میں " آئی۔سی۔ایس میں داخلہ " کے عنوان کے تحت بڑی تفصیل سے کیا ہے۔اس باب کا سب سے اہم حصہ وہ ہے جس میں انھوں نے سر گورڈن ایرے، سر عبدالرحمٰن اور ڈاکٹر سر رادھا کرشنن کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے جو آئی۔سی۔ایس انٹرویو بورڈ کے ممبر تھے۔ڈاکٹر سر رادھا کرشنن کا ذکر بڑے طنزیہ انداز میں کیا ہے۔کیوں کہ بقول قدرت اللہ شہاب وہ ان کو تعصب کی بنیاد پر آئی۔سی۔ایس کے لیے ناموزوں سمجھتے تھے۔البتہ سر عبدالرحمٰن کا ذکر عقیدت کے ساتھ کیا ہے لیکن ان کے ذریعے سے اس دور کے مسلمانوں کی بے بسی اور مجبوریوں کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ بہت دلچسپ ہے۔اس میں ایک طرف برصغیر کے مسلمانوں کے ساتھ ان کی محبت اور ہمدردی کا اظہار ہوتا ہے وہیں دوسری طرف انگریزوں اور ہندوئوں کی مسلم مخالف ذہنیت بھی فطری انداز میں بے نقاب ہوتی ہے۔

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ قدرت اللہ شہاب نے اپنی اس کامیابی کو جس انداز میں بیان کیا ہے اس میں نہ تفاخر کا رنگ جھلکتا ہے اور نہ بلند آہنگی کی گونج سنائی دیتی ہے۔انھوں نے اپنے احساسات و جذبات کو جن الفاظ میں تحریر کیا ہے وہ عجز و انکساری کے گہرے احساس میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ان میں آسمان کی بلندیوں کو چھونے کے باوجود زمین سے جڑے رہنے کی فطری آرزو پنہاں ہے۔تہذیبی و اخلاقی قدروں کا پاس ہے۔اپنے آس پاس کے سادہ طبیعت اور خوش مزاج لوگوں سے کٹ جانے کا ڈر ہے۔اپنے بڑوں کی امیدوں پر پورا اترنے کی شدید لگن ہے۔ان کی آرزئوں اور امنگوں کا خیال ہے۔ان کے دیرینہ خوابوں کو تعبیر کا لباس پہنانے کی گہری تمنا ہے۔ایسے موقعوں پر اکثر انسان کے اندر احساس برتری کا جذبہ ٹھاٹھیں مارنا شروع کردیتا ہے لیکن یہاں معاملہ اس کے برعکس نظر آتا ہے اور عجز و انکسار اس قدر غالب آجاتا ہے کہ وہ اپنی زبانی اپنی کامیابی کی خبر سنانے میں بھی عار محسوس کرتے ہیں ۔حالاں کہ یہ ایک ایسی کامیابی تھی جس کا حال تفاخر بھرے لہجے میں بیان کیا جاسکتا تھا۔

قدرت اللہ شہاب نے اپنی ملازمت کا باقاعدہ آغاز بھاگلپور، بہار کے اسسٹنٹ کمشنر کی حیثیت سے کیا۔انھوں نے بھاگلپور میں اپنے قیام کے دوران کی روداد کو "بھاگلپور اور ہندو مسلم فسادات " کے عنوان کے تحت بڑے دلچسپ انداز میں تحریر کیا ہے۔یہاں سے ان کی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے اور ان کی خودنوشت سوانح عمری میں بھی ایک نیا موڑ آتا ہے۔یہی وہ مقام بھی ہے جہاں سے "شہاب نامہ " کی فضائوں پر سیاسی اور تاریخی عنصر کا

گہرا رنگ بھی نمایاں ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ قدرت اللہ شہاب نے جیسا کہ پہلے ہی ذکر کیا گیا ۱۹۴۷ سے پہلے ہندوستان کی مختلف ریاستوں میں آئی۔ سی۔ ایس افسر کے طور پر اپنے سرکاری فرائض انجام دیے۔ اس ضمن میں وہ اسسٹنٹ مجسٹریٹ، بھاگلپور (بہار)، سب ڈویژنل افسر، اورنگ آباد (بہار)، سب ڈویژنل افسر، سہسرام (بہار)، سب ڈویژنل ریلیف افسر، تمالک (بنگال)، سب کلکٹر، برہام پور (اڑیسہ)، انڈر سکریٹری ہوم اینڈ فنانس ڈیپارٹمنٹس، کٹک (اڑیسہ) جیسے اہم عہدوں پر فائز رہے۔ ''بھاگلپور اور ہندو مسلم فسادات''، ''ایس۔ ڈی۔ او''، ''نندی گرام اور لارڈ ویول''، ''بملا کماری کی بے چین روح''، ''پاکستان کا مطلب کیا'' اور ''سادگی مسلم کی دیکھ'' شہاب نامہ کے ایسے ابواب ہیں جن میں قدرت اللہ شہاب نے اپنی زندگی کے اسی دور کا تذکرہ کیا ہے۔ انھوں نے ان ابواب میں اس دور کے اہم حالات و واقعات کے بارے میں بھی دلچسپ معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ ۹ دسمبر ۱۹۴۱ء تا ۲۲ ستمبر ۱۹۴۷ کا یہ زمانہ اگرچہ کہ ایک طویل عرصے پر محیط نہیں ہے لیکن یہ فکری ارتقا کے حوالے سے قدرت اللہ شہاب کی زندگی کا ایک اہم دور ہے۔ اسے نہ خود نوشت سوانح عمری کا ناقد نظر انداز کر سکتا ہے اور نہ ادب کا قاری۔ آپ بیتی کا یہ حصہ ان کی شخصیت سے دلچسپی رکھنے والوں کے ساتھ ساتھ تاریخ کے شعبے سے تعلق رکھنے والوں کے لیے بھی ایک مستند حوالہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ کیوں کہ ان ابواب میں قدرت اللہ شہاب نے ۱۹۴۷ سے قبل کے ہندستان کی سیاسی و سماجی اور معاشرتی صورت حال کا جو نقشہ کھینچا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں قحط بنگال کی تباہ کاریوں، ہندستان کی تحریک آزادی، کانگریس اور مسلم لیگ کے مابین سیاسی رسہ کشی، ہندو مسلم فسادات، تحریک پاکستان، محمد علی جناح کے سیاسی نظریات، لیاقت علی خاں کے بجٹ، مہاتما گاندھی، پنڈت جواہر لال نہرو اور لارڈ مائونٹ بیٹن کے مابین تعلقات اور تقسیم ہند کے عمل پر اس کے اثرات کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ پاکستان کی ابتدائی مشکلات کا منظر نامہ بھی پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ انگریزوں اور ہندوئوں کے مابین تعلقات پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ مسلمانوں کی بے بسی اور بے سروسامانی کا بھی تذکرہ کیا ہے۔ غرض ''شہاب نامہ'' کے اس حصے میں اس وقت کے ہندوستان کا سیاسی و سماجی منظر نامہ اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ لیکن اپنے عہد کی تصویر کشی کے اس عمل میں انھوں نے کسی جذباتی رو میں بہنے کے بجائے حالات و واقعات کو ان کے صحیح تناظر میں سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔

قدرت اللہ شہاب نے تقسیم ہند کے ہر پہلو پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے حالات و واقعات کا بڑے عالمانہ اور دانش ورانہ انداز میں تجزیہ بھی کیا ہے۔ یہاں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ ہر انسان کی طرح ان کا بھی اپنا ایک نقطۂ نظر ہے اور جس کا انھیں حق بھی حاصل ہے۔ یہ نقطۂ نظر ان کی تحریر پر ہر جگہ جاری وساری رہتا ہے۔ لیکن مبہم انداز میں نہیں بلکہ اپنی واضح صورت میں۔ اس میں شک و شبہات اور تذبذب کے بجائے یقین محکم کا عنصر نمایاں ہے۔ قدرت اللہ شہاب نظریۂ پاکستان کے حامی تھے بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ وہ اس کے بہت بڑے علمبردار تھے تو کچھ غلط نہ ہو گا۔ چنانچہ اپنے اسی نقطۂ نظر کے تحت جب وہ ۱۹۴۷ سے قبل کے ہندستان کے حالات و واقعات کا تجزیہ کرتے ہیں تو وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ برصغیر کے مسلمانوں کا روشن اور تابناک مستقبل صرف پاکستان کے قیام میں مضمر ہے۔ اس سلسلے میں وہ تمام صورتوں کا جائزہ لینے کے بعد پاکستان کے قیام کو برصغیر کے مسلمانوں کے سیاسی، سماجی، تہذیبی، مذہبی، معاشرتی، اقتصادی اور

ثقافتی مسائل کا واحد اور دائمی حل قرار دیتے ہیں ۔بقول مسعود قریشی:

> "اس دور کی تصویر کشی تاثراتی اور تجریدی انداز میں اس چابکدستی سے کی گئی ہے کہ تحریک پاکستان اور مطالبۂ پاکستان کا پس منظر اور جواز ذہنوں پر کم اور دلوں پر زیادہ نقش ہو جاتا ہے۔شہاب نے اس بارے میں لیکچر بازی نہیں کی بلکہ حالات و واقعات کو زبان دے دی ہے اور وہ پکار پکار کر کہہ رہے ہیں کہ برصغیر میں مسلمانوں کی بقا کا پاکستان کے علاوہ کوئی دوسرا راستہ نہیں تھا۔"[۵]

قدرت اللہ شہاب ۱۷ اکتوبر ۱۹۵۴ء تا مئی ۱۹۶۲ پاکستان کے ایوانِ صدر میں سربراہانِ مملکت کے سکریٹری کی حیثیت سے رہے۔اس دوران ان کو گورنر جنرل ملک غلام محمد، میجر جنرل اسکندر مرزا اور صدر جنرل ایوب خان کے ساتھ ساتھ پاکستان کے ایوانِ صدر کے اندرونی ماحول کو بھی قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی خودنوشت سوانح عمری کے کئی ابواب کو اسی دور کے حالات و واقعات سے مزین کیا ہے۔ان ابواب میں "گورنر جنرل ملک غلام محمد"، "سکندر مرزا کا عروج و زوال"، "جنرل ایوب خان کی اٹھان"، "صدر ایوب:اصلاحات اور بیوروکریسی"، "صدر ایوب اور ادیب "، "صدر ایوب اور صحافت"، "نیشنل پریس ٹرسٹ"، "ایوب خان اور معاشیات "، "صدرایوب اور سیاست دان"، "صدر ایوب اور طلبا"، "صدر ایوب اور پاکستان کی خارجہ پالیسی" اور "صدر ایوب کا زوال" شامل ہیں۔

ان ابواب میں قدرت اللہ شہاب نے زیادہ زور پاکستانی سیاست پر دیا ہے جس کی وجہ سے بعض اہم مقامات پر ان کی اپنی ذات پیش منظر سے پس منظر میں چلی گئی ہے اور " شہاب نامہ " خودنوشت سوانح عمری کے فنی دائرے سے باہر نکل کر تاریخ کی حدود کی جانب تجاوز کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس عمل کو ہم بلاشبہ آپ بیتی کے اصول و قواعد کے تحت " شہاب نامہ " کی فنی خامی سے تعبیر کر سکتے ہیں لیکن آپ بیتی کے اس حصے کی سیاسی و تاریخی اہمیت کو جھٹلا نہیں سکتے کیوں کہ اس حصے میں پاکستانی سیاست کے ابتدائی چالیس برسوں کی تاریخ جس دلچسپ پیرائے میں سامنے آتی ہے اس کی نظیر اس موضوع سے متعلق کتابوں میں بھی ملنا مشکل ہے۔ان ابواب کے مطالعے سے گورنر جنرل ملک غلام محمد، میجر جنرل سکندر مرزا اور صدر جنرل محمد ایوب خان کے بارے میں بہت مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں۔قدرت اللہ شہاب نے پاکستان کے ان تینوں سربراہوں کا تذکرہ تفصیل سے کیا ہے اور ان کی شخصیتوں کا تجزیہ عالمانہ اور مدبّرانہ انداز میں اس طرح کیا ہے کہ ان کا اصل چہرہ سامنے آجاتا ہے۔اس حصے کی اہمیت بہت زیادہ اس لیے بھی ہے کیوں کہ اس کی مدد سے پاکستانی سیاست کے حوالے سے ایسی تلخ باتیں سامنے آتی ہیں جو اس کتاب کے شائع ہونے سے پہلے صیغۂ راز میں تھیں ۔اس حوالے سے دیکھا جائے تو "شہاب نامہ" ایک ایسی کتاب ہے جو قاری کو پاکستان کے ایوانِ اعلا کے اندر کے ماحول سے متعارف کراتی ہے اور اس کے سامنے ایسے راز کھول کر رکھ دیتی ہے جن تک اس کی رسائی ممکن نہ تھی۔یہ پاکستانی سیاست کے درپردہ رازوں کی سچی عکاس ہونے کے ساتھ ساتھ اس عہد میں پاکستان کے ایوانِ حکومت میں ہونے والی ان خفیہ سیاسی ریشہ دوانیوں کی بھی چشم دید داستان ہے جنھوں نے سیاسی، سماجی، معاشی اور دفاعی معاملات کے ساتھ ساتھ پاکستان کے جغرافیہ پر بھی اپنے منفی اثرات مرتب کیے۔

قدرت اللہ شہاب نے ٹھوس حقائق اور معتبر حوالوں کی روشنی میں پاکستان کے ایوانِ اعلا کے اندر اور باہر کے سیاسی حالات کا تجزیہ اس انداز میں کیا ہے کہ اس دور کے پاکستان کی سیاسی صورتِ حال کا

ایک ایک پہلو اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ انھوں نے حکمرانوں کے دلچسپ خاکے بھی کھینچے ہیں اور ان کے مزاج، کردار، عادات و اطوار، مذہبی عقائد اور گھریلو ماحول کے ساتھ ساتھ ان کی عملی زندگی کے خوبصورت نقش بھی ابھارے ہیں نیز صحافت، سیاست، تعلیم، ادب، بیوروکریسی، معاشیات، خارجہ پالیسی اور عوام سے متعلق ان کے نظریات کو بھی مثالوں اور حوالوں کے ساتھ احاطۂ تحریر میں لیا ہے۔ بقولِ مسعود قریشی:

> "یہ حصّہ تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں قاری پاکستان کے ایک اہم تشکیلی دور میں صاحبانِ اختیارِ کل کو حاکموں کی حیثیت سے بھی دیکھتے ہیں اور انسانوں کی حیثیت سے بھی۔ گورنر جنرل غلام محمد، صدر سکندر مرزا اور صدر ایوب کی زندگی کی جو جھلکیاں شہاب نامہ میں ملتی ہیں وہ کسی مورخ کی تاریخ میں نہیں ملیں گی۔ ان میں پس پردہ جھانکنے کا لطف بھی شامل ہے۔" [۶]

مسعود قریشی کی اس رائے سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا۔ قدرت اللہ شہاب پاکستان کے ایوانِ صدر میں کم و بیش آٹھ سال رہے لیکن اس دوران ان کا سب سے نمایاں پہلو یہ رہا کہ وہ شخصیت پرستی کے اسیر نہیں ہوئے۔ انھوں نے گورنر جنرل ملک غلام محمد، میجر جنرل اسکندر مرزا اور صدر جنرل ایوب خان کو جیسا دیکھا ویسا ہی پیش کیا۔ وہ نہ ان کے سیاسی نظریات کی تبلیغ کرتے ہیں اور نہ ہی ان کے فیصلوں کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے خیالات کا اظہار بڑی بے باکی سے عالمانہ اور غیر جانبدارانہ انداز میں کیا ہے لیکن اپنی رائے میں اعتدال اور توازن بھی قائم رکھا ہے۔ انھوں نے تصویر کا ایک ہی رخ دکھانے پر اکتفا نہیں کیا ہے۔ وہ جہاں حکمرانوں کی خامیوں اور کوتاہیوں کا ذکر طنزیہ انداز میں کرتے ہیں وہاں ان کے اچھے کاموں کی فہرست کو بھی شامل روداد کرتے ہیں۔ یہ وہ عمل ہے جو قدرت اللہ شہاب کی غیر جانب داری کا عکاس ہے۔

قدرت اللہ شہاب نے شہاب نامہ میں تقسیم ہند، کشمیر اور پاکستانی سیاست کے نشیب و فراز کے حوالے سے جو حالات و واقعات تحریر کیے ہیں وہ اخباری رپورٹوں، سنی سنائی باتوں یا محض کسی جذباتی و انسانی وابستگی کے بجائے آنکھوں دیکھے حالات و واقعات کے ساتھ ساتھ براہ راست مشاہدات پر مبنی ہیں۔ انھوں نے مذکورہ موضوعات سے متعلق ان تمام تاریخی حالات و واقعات کو جو شامل روداد کیے ہیں کو نہ صرف اپنی آنکھوں کے سامنے برپا ہوتے ہوئے دیکھا بلکہ خود ان کا شکار بھی ہوئے۔ وہ اس ماحول کی تصویر کشی کیے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتے تھے جس میں انھوں نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ بسر کیا اور نہ ہی ان لوگوں کا تذکرہ کیے بغیر اپنی آپ بیتی کے بہت سے حصوں کو تحریر کر پاتے جن کے ساتھ انھوں نے زندگی بسر کی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بچپن کے احوال و کوائف کو اس عہد کے جموں و کشمیر کے حالات سے الگ کر کے بیان نہیں کر سکتے تھے اور نہ ہی اپنی ملازمت کو تقسیم ہند اور پاکستانی سیاست کے تذکرے کے بغیر احاطۂ تحریر میں لے سکتے تھے۔ کیوں کہ وہ ان دونوں کا حصہ تھے۔ لیکن ان کو یہ معلوم تھا کہ وہ کوئی تاریخ یا کسی کی سوانح عمری نہیں لکھ رہے ہیں۔ وہ خود نوشت سوانح عمری کے فن سے نہ صرف واقف تھے بلکہ اس کے برتنے کا ہنر بھی جانتے تھے۔ انھیں اس بات کا بھی ادراک تھا کہ خود نوشت سوانح عمری میں مصنف کی ذات کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور اسی ادراک کے پیش نظر انھوں نے خود کو اپنی آپ بیتی کے مرکزی دائرے میں رکھ کر اپنے عہد کے حالات و واقعات کے اہم نقوش ابھارے ہیں۔

زبان و بیان کے حوالے سے "شہاب نامہ" ایک بے مثال کار نامہ ہے۔ ایسا کارنامہ جس کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ اس کا اسلوب بڑا

دلچسپ اور دلکش ہے۔ یہ ذہن و دل کو تھکا دینے کے بجائے ان کو تازگی اور لطف وانبساط بخشتا ہے۔ اس کی موجوں میں تلاطم نہیں بلکہ ایک سکون اور ٹھہراؤ ہے۔ یہ بہت سے عناصر کا امتزاج ہے۔ اس میں شوخی بھی ہے اور شگفتگی بھی، طنز کی کاٹ بھی ہے اور ظرافت کا عنصر بھی، گہرائی بھی ہے اور گیرائی بھی، حقیقت بھی ہے اور افسانویت بھی، ایجاز بھی ہے اور اختصار بھی، روانی بھی ہے اور ٹھہراؤ بھی، رومانویت بھی ہے اور تصوّف کا گہرا رنگ بھی۔ اس کی دیواروں کو مختلف رنگوں سے سجایا گیا ہے۔ ان رنگوں میں خاکہ نگاری، منظر نگاری، سوانح نگاری، تاریخ نگاری، جزئیات نگاری، مکالمہ نگاری، کردار نگاری اور واقعات نگاری کے رنگ بھی شامل ہیں۔ لیکن ان رنگوں کا استعمال صرف اسی حد تک کیا گیا ہے جہاں تک کہ یہ مرکزی رنگ کو نمایاں کرنے میں مددگار و معاون ثابت ہو سکتے تھے۔ اس کی نثر میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جو ایک شاہکار نثری پارے کی زینت ہوتی ہیں۔

شہاب نامہ کی دنیا میں اگرچہ بہت وسعت ہے، گہرائی ہے، گیرائی ہے، موضوعات کا تنوع ہے، ضخامت ہے لیکن زبان ایسی دلکش ہے کہ پڑھنے والا اس کے سحر میں اس قدر ڈوب جاتا ہے کہ اسے کتاب کے اختتام تک اس وسعت، گہرائی، گیرائی، موضوعات کے تنوع اور ضخامت کا کوئی احساس نہیں ہوتا اور نہ ہی الفاظ، تشبیہات، استعارات اور محاورات کے مناسب استعمال سے پیدا ہونے والی سحر خیزی اس کا احساس ہونے دیتی ہے۔ اس کتاب کی زبان میں ایسی تاثیر ہے کہ قاری ایک عرصے تک اس کے اثر سے خود کو باہر نہیں نکال پاتا ہے اور وہ ان مناظر کی حسین تصویروں کی کشش اور جاذبیت میں بہت دیر تک ڈوبا رہتا ہے جو مصنف نے نہایت سلیقے سے اپنے الفاظ کے مختلف رنگوں سے اس کے ذہن و دل کے پردوں پر نقش کی ہوتی ہیں۔

"شہاب نامہ" میں داستانوں کا سا انداز بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس سلسلے میں "نائنٹی" کا کردار جس کے نام سے قدرت اللہ شہاب کو خط موصول ہوتے تھے اور "بملا کماری کی بے چین روح" کے عنوان کے تحت تحریر کیے گیے حالات و واقعات کو پیش کیا جا سکتا ہے جن میں نجی احوال و کوائف کو مافوق الفطری عناصر اور محیر العقول واقعات کا لباس پہنا کر بیان کیا گیا ہے۔ آپ بیتی کے ان دونوں موضوعات کی فضاؤں پر داستانوں کا عکس چھایا ہوا ہے اور اس ضمن میں ایسے واقعات بیان کیے گیے ہیں جن کو ایک جذباتی انسان تو قبول کر سکتا ہے لیکن ایک ذی شعور انسان ان پر ایمان نہیں لا سکتا۔ ایسے واقعات داستانوں میں اس سے بھی زیادہ پر اثر انداز میں بیان کیے جا سکتے ہیں لیکن آپ بیتی کی ہئیت اور اس کا فن اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ ناقدینِ ادب نے "شہاب نامہ" پر تنقید کرتے ہوئے سب سے زیادہ اعتراض انہی واقعات پر کیا ہے۔ بعض نے انہی واقعات کا حوالہ دے کر پوری آپ بیتی کو مشتبہ قرار دیا ہے جو ایک غیر مناسب رویّہ ہے۔

قدرت اللہ شہاب نے "شہاب نامہ" میں ایسی تحریریں بھی شامل کی ہیں جن کو آپ بیتی میں شامل کرنے کا نہ تو کوئی جواز بنتا تھا اور نہ ہی اس کے امکانات موجود تھے۔ یہ وہ تحریریں ہیں جو ان کی مشہور تخلیقات پر اردو کے نامور ادیبوں اور ناقدین نے لکھی ہیں۔ خاص طور پر ان کے دو افسانوں "یا خدا" اور "ماں جی" پر۔ ان تحریروں میں ممتاز شیریں کے نام محمد حسن عسکری کا تحریر کردہ خط، ابو الفضل صدیقی کا مضمون "یا خدا" اور اس کا دیباچہ "اظہر سہیل کا "نظرے خوش گزرے"، افسانہ "ماں جی" پر مرزا ادیب کا تبصرہ "ماں جی اردو ادب کا ایک زندہ کارنامہ" اور اپنی بیوی ڈاکٹر عفت شہاب کی وفات پر سیارہ ڈائجسٹ میں کرنل اظہر کی شائع کردہ تحریر "ڈاکٹر عفت شہاب ایک نوحہ۔ ایک تاثر" شامل ہیں۔ موخر الذکر

مضمون کو چھوڑ کر دوسری سبھی تخلیقات ان کی ادبی زندگی سے متعلق ہیں اور یہ –"شہاب نامہ" کے شائع ہونے سے پہلے منظر عام پر آچکی تھیں۔اس عمل کے پیچھے محض اپنی ادبی اہمیت جتلانے اور خود کو ایک حساس اور بڑا ادیب منوانے کی شعوری کوشش کار فرما نظر آتی ہے۔اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ "یا خدا" اور "ماں جی" قدرت اللہ شہاب کے دو شاہ کار افسانے ہیں۔ایک طویل اور ایک مختصر۔ "یا خدا" کو بعض ناقدین نے فسادات کے موضوع پر لکھے گیے افسانوں کا بادشاہ بھی قرار دیا ہے۔قدرت اللہ شہاب نے اگر ان دو افسانوں کے علاوہ کوئی اور افسانہ نہیں لکھا ہوتا تب بھی انہیں اردو افسانے کی دنیا میں ایک اچھے افسانہ نگار کی حیثیت سے ہمیشہ یاد رکھا جاتا۔ "شہاب نامہ" کے شائع ہونے سے پہلے انہیں اردو کے ایک اچھے افسانہ نگار کی حیثیت سے تسلیم کیا جاچکا تھا اور اردو ادب کی دنیا میں وہ کسی تعارف کے محتاج نہیں تھے۔ان کی ادبی خدمات اظہر من الشمس تھی۔آپ بیتی میں ان کو بہ طور ادیب خود کو منوانے کی ضرورت نہ تھی۔ان کی اس کوشش نے آپ بیتی کے حسن کو مجروح اور اس کی ضخامت میں بے جا اضافہ کر کے خود نمائی کا ایک ایسا ہلکا سا تاثر ابھارا ہے جسے اس صنف کے فن کی رو سے غیر مناسب قرار دیا جاسکتا ہے۔

ان چند خامیوں سے قطع نظر "شہاب نامہ" ایک اہم اور دلچسپ خود نوشت سوانح عمری ہے۔اس کے مطالعے سے جہاں قدرت اللہ شہاب کی زندگی کے تمام اہم پہلوئوں پر تفصیل سے روشنی پڑتی ہے وہیں ان کے عہد کا منظر نامہ بھی اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔یہ اردو ادب کا ایک ایسا متن ہے جس کی اہمیت ہر زمانے میں رہے گی۔اسے آج بھی اسی شوق کے ساتھ پڑھا جاتا ہے جس طرح اشاعت کے پہلے دنوں میں پڑھا جاتا تھا۔ہر چند کہ اس کتاب کے مواد اور قدرت اللہ شہاب کے نظریات کی مخالفت میں بہت کچھ لکھا بھی گیا لیکن اس کے باوجود اس کی مقبولیت میں کبھی بھی کمی نہ آئی۔اردو خود نوشت سوانح نگاری کی تاریخ میں موضوعات کے تنوع کے لحاظ سے اس نوع کی خود نوشتیں اگرچہ نایاب تو نہیں لیکن کم یاب ضرور ہیں۔

حواشی:

۱ : شہاب نامہ، قدرت اللہ شہاب،ایجوکیشنل پبلشنگ ہائوس، دہلی،۲۰۱۳،ص۱۰۷

۲ : فرزندِ کشمیر قدرت اللہ شہاب :حیات وخدمات، مرتبہ،ڈاکٹر جوہر قدوسی،کشمیر بک فائونڈیشن، سری نگر،۲۰۱۲،ص ۲۲

۳ : شہاب نامہ، قدرت اللہ شہاب،ایجوکیشنل پبلشنگ ہائوس، دہلی،۲۰۱۳،ص ۱۲۲

۴ : ذکرِ شہاب، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، پاکستان،۲۰۱۱،ص ۱۳۵

۵ : ایضاً،ص ۱۱۲

۶ : ایضاً،ص ۱۱۳

☆☆☆☆☆

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

رپورتاژ" دوملک ایک کہانی" (ابراہیم جلیس) : ایک جائزہ

نور بانو
ریسرچ اسکالر شعبہ اردو دہلی یونی ورسٹی، دہلی

ابراہیم جلیس کا شمار اردو کے بہترین افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ کم عمری سے ہی انھوں نے افسانے لکھنے شروع کئے۔ انھوں نے افسانے کے ساتھ انشائیہ اوررپورتاژ نگاری میں بھی طبع آزمائی کی۔ انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ ان کی تصنیفات کی جان ہے۔ ابراہیم جلیس ادبی ذوق کے ساتھ سیاسی شعور بھی رکھتے تھے۔

ابراہیم جلیس نے سب سے پہلا رپورتاژ"شہر" ۱۹۴۴ میں ممبئی میں قیام کے دوران لکھا۔ یہ رپورتاژ سماجی نوعیت کا ہے، جو ایک مکمل تہذیبی، سماجی اور ادبی تحریر کا درجہ رکھتا ہے، جس میں ممبئی کی زندگی کا اندرونی نقش مکمل طور پر موجود ہے۔ یہ رسالہ ہفتہ وار "نظام" ممبئی میں ۴۷۔۱۹۴۶ میں شائع ہوا، یہ رپورتاژ سات قسطوں پر مشتمل ہے۔

ابراہیم جلیس کا دوسرا رپورتاژ "دو ملک ایک کہانی" ہے۔ جس کا تجزیہ آئندہ سطور میں پیش کیا جائے گا۔

ابراہیم جلیس کا آخری رپورتاژ"جیل کے دن اور جیل کی راتیں"ہیں۔ یہ رپورتاژ پاکستان میں تخلیق کیا گیا۔ اس رپورتاژ میں پاکستان کے سیاسی، سماجی، معاشی، تہذیبی و تمدنی نقوش پیش کئے گئے ہیں۔ پاکستان میں ابراہیم جلیس کو جیل کی ہوا بھی کھانی پڑی تھی اس لئے اس میں جیل کی روداد بھی بیان کی گئی ہے۔ ابراہیم جلیس نے تمام رپورتاژ میں آپ بیتی کے اثرات کو نمایاں کیا ہے۔

ابراہیم جلیس کا دوسرا رپورتاژ"دوملک ایک کہانی" ہے جس کو اردو ادب کا شاہکار رپورتاژ کہا جاتا ہے۔ اس رپورتاژ میں ریاست حیدرآباد کے آخری دور کی داستان رقم ہے۔ اس رپورتاژ میں اس وقت کا حیدر آباد مکمل طور چلتا پھرتا اور بولتا چالتا دکھائی دیتا ہے۔ حیدرآباد ایک مشہور ریاست تھی۔ جس کی شناخت علمی اور تحقیقی میدان میں پوری دنیا میں تھی۔ نظام اپنی دلچسپی سے دکن کے علاوہ ہندوستان اور دنیا کے دیگر تعلیمی اور ثقافتی اداروں کی سرپرستی کیا کرتے تھے۔ ریاست میں مذہبی ہم آہنگی کی عمدہ تصویر مکمل طور پر دیکھنے کو ملتی تھی۔ اس شاندار اور عظیم ریاست کے انحطاط اور انتشار کی داستان تقسیم ہند کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔ ۱۴/اگست ۱۹۴۷ تاریخ کا وہ عظیم دن ہے جس میں آزادی کا سورج طلوع ہوا۔ آزادی تو مل گئی، لیکن انگریز جاتے جاتے نفرت وعداوت کا ایسا بیج بو گئے جس کی وجہ سے آج تک دونوں ملکوں کا سکون غارت ہے۔ اس کے علاوہ اس ریاست کی آزادی یا خود مختاری کا مسئلہ سب سے سنگین تھا۔ سردار ولبھ بھائی پٹیل کی قیادت میں انڈین یونین نے ہندوستان

کی تمام ریاستوں کو ہندوستان میں شامل ہونے کے لئے مجبور کیا۔ انڈین یونین کے اس قدم سے آزاد رہنے والی ریاستوں میں بے چینی پھیل گئی۔ آزاد رہنے والی ریاستوں میں حیدرآباد بھی شامل تھا، جو اپنا اقتدار اعلیٰ برقرار رکھنا چاہتا تھا۔ نظام تاجدار میر عثمان علی اور حیدرآباد میں مسلم مفادات کی محافظ سیاسی تنظیم اتحاد المسلمین نے حیدرآباد کی آزادی کے لئے پھر پور کوشش کی۔ ان دونوں کی سرگرمیوں کے پیش نظر ہندوستان نے حیدرآباد کی معاشی ناکہ بندی کردی۔ جس کی وجہ سے ہندوستان سے خوردونوش کی اشیاء آنا بند ہو گئیں۔ کچھ تاجروں نے ذخیرہ اندوزی کرنی شروع کردی۔ جس کی وجہ سے گرانی بڑھ گئی۔ میڈیکل اسٹور دوائوں سے خالی ہو گئے۔ حیدر آباد میں کالرا اور ہیضہ کی وبا پھیل گئی۔ معاشی ناکہ بندی سے نظاموں اور اتحاد المسلمین کی گرفت کمزور پڑنے لگی۔ اور عوام بے چین ہو گئی اسی وقت انڈین یونین نے حیدرآباد پر حملہ کردیا۔ نظام اور اتحاد المسلمین کے اراکین و رضاکاروں نے مقابلہ کیا لیکن دھیرے دھیرے حیدرآباد مسلمانوں کے ہاتھوں سے نکلتا گیا۔ صرف ریڈیو حیدرآباد دکن سے مسلمانوں کا حوصلہ اور جوش بڑھانے کے لئے پروگرام نشر کئے جارہے تھے۔ ابراہیم جلیس اس وقت ریڈیو حیدرآباد میں بطور اسکرپٹ رائٹر کام کررہے تھے۔ ''دوملک ایک کہانی'' رپورتاژ اسی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔

ابرہیم جلیس نے رپورتاژ کی شکل میں تقسیم ہند کا نوحہ رقم کیا ہے۔ یہ رپورتاژ ایک دلدوز رپورتاژ ہے۔ جس کو ایک ناول کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ اس میں افسانے کا وحدت تاثر بھی ہے۔ ڈرامے کی روانی اور حرکت بھی موجود ہے۔ اس میں خودنوشت کی چاشنی بھی پائی جاتی ہے۔ فسادات کے ادب پر یہ ایک ایسا دستاویز ہے جس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ مجموعی طور پر یہ رپورتاژ آنسوئوں اور آہوں سے تربتر موثر مرقع ہے۔

''دوملک ایک کہانی'' ابراہیم جلیس کے دکھی دل کی آواز اور داستان ہے۔ اس میں 'آپ بیتی'، 'جگ بیتی'، 'ڈائری'، 'سفر نامے'، 'کہانی'، 'ناول'، 'افسانے'، 'ڈرامے' غرض ان تمام اصناف کے رنگ و آہنگ پائے جاتے ہیں۔ اس کے تمام کردار اور واقعات سچے ہیں۔ ابراہیم جلیس کی خوبی یہ ہے کہ اس نے حذف واضافہ سے کام نہیں لیا بلکہ اس نے اپنی بزدلی، کردار کی کمزوری، اپنی ابن الوقتی وغیرہ وغیرہ سب کچھ بلاکم وکاشت بیان کردیا ہے۔

ابراہیم جلیس نے رپورتاژ ''دوملک ایک کہانی'' میں حیدرآباد کی صورتحال کو بہت ہی خوبصورت اور جذباتی انداز میں پیش کیا ہے۔ اس میں انہوں نے نظام تاجدار میر عثمان علی کی لغزشوں کی نشان دہی بھی کی ہے اور ان پر سخت تنقید بھی کی ہے اور حسب ضرورت طنز کے تیروں کی بارش بھی کی ہے۔ ان کے لہجے میں ترشی و تلخی بھری پڑی ہے۔ یہ رپورتاژ موضوع کے بے پناہ تنوع، ہمہ گیریت اور بے مثل فنکارانہ خوبیوں کے سبب اردوادب میں شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس رپورتاژ کو نیا ادارہ لاہور نے شائع کیا۔ کتاب پر سن درج نہیں ہے۔ کتاب کا انتساب حمید اختر کے نام ہے۔ کتاب کے نفس مضمون کو سمجھنے میں یہ عبارت معاون ہو گی:

''حمید اختر کے نام!

جو موت کی گھنیری چھائوں میں اپنی بہن کی لاش کندھے پر اٹھائے انسانی لہو کی ہزاروں ندیاں عبور کرتا اپنا سب کچھ لٹا کر لدھیانے سے لاہور پہنچا۔ لاہور والٹن کیمپ میں ہیضہ اور ملیریا کے بیچوں بیچ بھی موت پر وردہ زندگی گزارتا رہا۔ مگر جس نے اپنا ذہنی توازن نہیں کھویا۔ جو ایک زلزلہ اور آغوش زمین پر بھی ثابت قدم رہا جس کے دل میں فرقہ واری تعصب اور مذہبی اور نسلی نفرت کی

ایک چنگاری بھی بھڑک نہ سکی۔ حالانکہ ارض ھمالہ آتش کدہ بنا ہوا تھا۔"[۱]

۱۔ ابراہیم جلیس، "دو ملک ایک کہانی"، نیا ادارہ، لاہور، ص 'انتساب'۔

اس رپورتاژ میں کہانیوں کو تسلسل کے ساتھ دیگر عنوانات سے پیش کیا گیا ہے۔

"دو ملک ایک کہانی" میں جو مضامین موجود ہیں، وہ موضوع کے اعتبار سے ہیں۔ جن کو ہم تین حصوں یا تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ادوار لفظ کا استعمال اس لئے کیا ہے کہ ادوار کے لحاظ سے ابراہیم جلیس کی فکر کے افق روشن ہوتے گئے ہیں۔ اس لئے ہر دور میں ان کی سوچ کے ساتھ ان کی مضامین کے رجحان بھی بدلتے گئے ہیں۔

رپورتاژ کے پہلے دور میں براہیم جلیس ایک ترقی پسند ادیب کے روپ میں سامنے آئے ہیں۔ ان کی ترقی پسندی "ہز مجسٹی یار وفادار" سے شروع ہوتی ہے اور "زہر کے تاجر" تک باقی رہتی ہے۔ جلیس ایک صاف گو انسان اور بے باک ادیب تھے اس لئے ان کی تحریروں میں ابتدا سے ہی لگی لپٹی نہیں ہوتی ہے۔

ابراہیم جلیس کا خمیر دکنی تھا، مگر ضمیر نجیب الطرفین تھا۔ نظاموں کی سلطنت دکن میں رہنے کے باوجود ان سے وہ کبھی محبت نہ کر سکے بلکہ از راہ مصلحت سمجھوتے کی بنا پر زندگی کو گزار رہے تھے۔ ان کی نفرت انگیزی ان کے قلم میں نظر آئی۔ وہ نظاموں کی فطرت، کردار اور شہوت پرستی پر طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نذرانے وصول کرنا حضور نظام کی سب سے بڑی ہابی ہے۔ وہ جس آدمی کو بھی اپنی بارگاہ میں بازیاب کرتے ہیں۔ اسے کم از کم حضور کی خدمت میں ایک سونے کی اشرفی ضرور بطور نذرانہ گزارنا پڑتی ہے۔ اس طرح حضور اقدس کی روزانہ آمدنی کم از کم پانچ سو سونے کی اشرفیاں ہیں اور حضور اقدس نے اس طرح اتنی دولت اکٹھی کر لی ہے کہ وہ دنیا کے چار امیر ترین انسانوں میں سے ایک ہیں

اعلیٰ حضرت ایک نظام کی کنگ کوٹھی مبارک میں تین چیزیں دیکھنے کے قابل ہیں دولت، نظام اور تین ساڑھے تین سو عورتیں جو کبھی ان کی پیاری رعایا کی بہو بیٹیاں تھیں۔ مگر کمبخت اس قدر خوبصورت تھیں کہ حضور کے حرم کے سوا کوئی اور جگہ ان کے لئے کرہ ارض پر تھی ہی نہیں۔ حضور نے ان کو صرف ایک بار اپنے جسم سے سرفراز فرمایا اور کنگ کوٹھی کی اونچی اونچی دیواروں میں جوانی کی آگ میں جلنے جھلسنے کے لئے ہمیشہ کے لئے قید فرما دیا۔"[۲]

۲۔ ابراہیم جلیس، "دو ملک ایک کہانی"، نیا ادارہ، لاہور، ص ۱۳۔

ابراہیم جلیس کا قلم ان خیالات کا ساتھ دیتے دیتے "زہر کے تاجر" تک برقرار رہتا ہے۔ لیکن اس کے بعد ابراہیم جلیس کے اندر کا ادیب ایک لبرل خیال سے فرقہ پرستی کے ساتھ مذہبی اور جنونی ہو جاتا ہے۔ وہ انگریزی سامراج کو بھی تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ ان کی تحریروں میں جنوبی پاکستان کے حوالے سے تیزی سے پھیلنے والا تصور بھی ہے۔ حیدر آباد کے معصوم، عیار، مفلس اور امراء کے ساتھ شاہ پرستوں کی زندگیوں کی تصویر بھی ہے۔ لیکن یہ سارے خیالات "زھر کے تاجر" تک ہی برقرار رہتے ہیں۔ اس مضمون کے نصف آخر تک آتے آتے ابراہیم جلیس کمیونسٹ یا شوسلسٹ انسان نہیں رہتا ہے بلکہ وہ سخت مذہبی مسلمان بن جاتا ہے۔ وہی مسلمان اس کو اتحاد المسلمین کا رکن بھی بنا دیتا ہے۔ ابراہیم جلیس کو ایک جنونی مسلمان بنانے میں ان حیدر آبادی اخبارت نے اہم رول ادا کیا، جن میں ہندوئوں اور سکھوں کے بارے میں زہر افشانی کی جاتی تھی۔

ابراہیم جلیس کے اندر کا مسلمان جب جاگ جاتا ہے تو اس کی تمام تر سرگرمیاں مجلس اتحاد المسلمین سے وابستہ ہو جاتی ہیں ۔ وہ جس کو بھی دیکھتا ہے صرف مذہب کی عینک سے۔ بلکہ مذہب کی عینک سے مسلمان اور اتحاد المسلمین کے علاوہ کچھ اور نظر نہیں آتا ہے۔ مسلمان ابراہیم جلیس کی فکر اور اس کا قلم صرف مسلمانوں تک ہی محدود تھی۔ ان کی تحریروں میں انڈین یونین اور ہندئوں کے متعلق شدید نفرت کا اظہار موجود تھا۔ کیونکہ اس وقت بلقیس جہاں کی عصمت دری کا واقعہ پیش آچکا تھا۔ ابراہیم جلیس کے یہاں بلقیس جہاں کوئی حقیقی عورت نہیں بلکہ یہ ایک خیالی اور تخلیقی کردار ہے۔ جو حیدرآباد اور ہندوستان میں مظلوم عورتوں کی علامت ہے۔ یہ اور اس طرح کے کچھ ایسے واقعات تھے جن سے متاثر ہو کر براہیم جلیس اتحاد المسلمین کے ممبر بنے اور پھر ایک فعال کارکن بن گئے اور رضاکار تحریک سے وابستہ ہو گئے۔ آزادی ملنے کے بعد فساد پھوٹ پڑا، جس میں سب سے زیادہ نقصان مسلمانوں کا ہوا۔ حیدر آباد ایک اسلامی ریاست تھی۔ مگر اس میں ہندئوں کی تعداد نصف آبادی سے زیادہ تھی۔ اسی لئے انڈین یونین اور ہندئوں کی ملی بھگت سے سقوط حیدرآباد کا واقعہ پیش آیا اور تقریباً پندرہ لاکھ مسلمان سخت مشکلات سے دو چار ہوئے۔ ہندوستان سے مہاجرین کی تعداد کثرت کے ساتھ حیدرآباد پہنچنے لگی، اس لئے حیدرآباد ہی ان کو پناہ گاہ نظر آرہی تھی۔ چونکہ سقوط حیدرآباد انڈین یونین کی وجہ سے ہوا تھا اس لئے حید رآبادی مسلمانوں میں یونین کے خلاف نفرت میں شدت کا جذبہ بڑھتا

> "دو ملک ایک کہانی" ابراہیم جلیس کی شاندار تخلیق ہے اور اردو ادب کا لاثانی رپورتاژ ہے۔ اس رپورتاژ کا نام بھی بہت ہی موزوں منتخب کیا گیا ہے۔ اس لئے کہ بھلے ہی تقسیم کی دیوار نے دونوں ملکوں کو الگ الگ کر دیا ہو مگر دونوں ہی ملکوں میں ایک ہی طرح کی کہانی دہرائی جارہی ہے۔ دونوں ملکوں میں فسادات کا مکروہ کھیل کھیلا گیا۔ دونوں ملکوں میں صرف غریب ہی متاثر ہوا۔ اس لئے کہ اس کا کوئی مسیحا نہیں تھا۔ دونوں ملکوں میں امیر ہی محفوظ رہا۔ سیاست داں محفوظ بھی رہا اور مضبوط بھی ہوتا گیا۔ غرض دونوں ملکوں میں ایک ہی طرح کی کہانی دوہرائی جارہی تھی۔ بس صرف نام اور مذہب کا فرق تھا، کہیں سکینہ تھی تو کہیں لاجونتی۔ فسادات اور ہجرت کے دوران ان پر ظلم کے وہ پہاڑ توڑے گئے کہ ان کا نام اردو ادب میں ایک استعارہ بن گیا۔ علی محمد اور نریندر سنگھ کی زندگی سرحد کے دونوں جانب ایک ہی جیسی تھی۔ دونوں کی زندگیاں فسادات اور ہجرت کی نذر ہو گئیں۔ ابراہیم جلیس نے اس حصے میں طنز کے ترکش کا آخری تیر بھی چھوڑ دیا ہے۔ اور بے ساختہ لکھ دیا ہے کہ لاشوں نے ہی ہندوستان اور پاکستان بنایا۔

گیا۔ اتحاد المسلمین سے ابراہیم جلیس کو اس قدر عقیدت تھی کہ پورا ایک مضمون ان کے نام سے رقم کرڈالا۔ "مسٹر اتحاد المسلمین" میں حیدر آباد کی سیاسی فضا موجود ہے۔

ابراہیم جلیس کی شخصیت کے تیسرے کردار سے ہماری ملاقات کتاب کے آخری حصے میں ہوتی ہے۔ اس کردار کی خاصیت یہ ہے کہ وہ ترقی پسند اور کمیونسٹ ہے۔ ترقی پسند اور کمیونسٹ ادیب نے جب اس آخری حصے کو صفحہ قرطاس پر اتارنا شروع کیا، تو اس میں حیدر آباد سے فرار ہونے کی صعوبتیں اور پاکستان پہنچنے تک کی پریشانیوں کی روداد رقم کردیں۔ حیدرآباد سے فرار ہوتے وقت اور پاکستان پہنچ کر شدید ذہنی دبائو کا شکار تھے۔ سب سے بڑا مسئلہ تو ان جوشیلی اور جذباتی تقریروں کا تھا جو انہوں نے اپنے اندر کے مسلمان کے جاگنے کے بعد ریڈیو سے نشر کی تھیں۔ ان تقریروں پر وہ حیدرآباد میں بھی کف افسوس ملتے رہے اور پاکستان پہنچ کر بھی ان ترقی پسندوں سے نظریں نہیں ملا پا رہے تھے۔ غرض اس میں ابراہیم جلیس نے انہیں حادثات، واقعات اور پریشانیوں کا ذکر کیا ہے جس سے وہ براہ راست متاثر ہوئے۔ ابراہیم جلیس حیدرآباد سے بمبئی پہنچے اور پھر بمبئی سے کراچی اور پھر کراچی سے لاہور پہنچے۔ دوران سفر بھی ابراہیم جلیس کے اندر جوش اور زندگی ابھی بھی کہیں نہ کہیں رواں دواں تھی۔

رپورتاژ کے آخری حصے میں اس پاکستان کا بھی ذکر ہے جس کے لئے ابراہیم جلیس نے اپنا مولد اور اپنا وطن بھی چھوڑ دیا تھا۔ اس گوشے میں مصنف نے اسلامی جمہوریہ پاکستان کے سیاسی و سماجی اور معاشرتی منظر نامے کو بھی بیان کیا۔ وہاں پہنچنے کے بعد اپنی حالت زار کا بھی ذکر کیا ہے اور ان نام نہاد ادیبوں کا ذکر کیا ہے جو اپنی دنیا اور اپنے بحث میں مصروف تھے اور آس پاس کی دنیا سے بے خبر تھے۔ حالانکہ ان کی تحریروں میں انسانیت کا درد مکمل طور پر موجود تھا۔

ابراہیم جلیس نے رپورتاژ کے آخری حصے میں پاکستان کی مکمل تصویر پیش کی ہے۔ کہ وہاں کا سیاسی و سماجی منظر نامہ کیسا ہے۔ ادیبوں کے حالات بھی قلمبند کئے ہیں کہ ادیب کس طرح سے کسم پرسی کی حالت میں پاکستان میں زندہ ہے اور ادب کی حالت بھی ناگفتہ بہ ہے۔ ادب کو قدر کی نگاہ سے دیکھا ہی نہیں جاتا ہے۔ ابراہیم جلیس نے اس میں اپنی ذاتی اور شخصی ناہمواریوں کا بھی ذکر بھی کیا ہے۔ ابراہیم جلیس حیدرآباد میں اپنی کی ہوئی جوشیلی تقریروں پر پہلے سے ہی پشیمان تھے اور اس طرح کی تحریریں لکھنے سے باز آگئے تھے لیکن جب وہ بے سروسامانی اور بے روزگاری کے عالم میں کراچی پہنچے تو روزگار دینے کے بعد ان سے ایسی تحریروں کا مطالبہ کیا گیا جن میں فرقہ وارانہ ادب کا تاثر واضح ہو۔ لیکن بے روزگاری کے عالم میں بھی ابراہیم جلیس نے "ترنگے کی چھائوں میں" جیسی دوسری تحریر لکھنے سے معذرت کرلی۔

ابراہیم جلیس نے اس رپورتاژ میں کہیں کہیں خاکہ نگاری کے نمونے بھی پیش کئے ہیں۔ حالانکہ ان کی خاکہ نگاری بہت ہی جامع ہے۔ مختصر الفاظ میں انہوں نے کردار کی تصویر اس طرح کھینچی ہے کہ موصوف کا مکمل سراپا نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ کچھ ایسے ہی انداز سے انہوں نے فیض احمد فیض کا خاکہ کھینچا ہے:

> "فیض احمد فیض ایک دلکش شخصیت، مسکراتا چہرہ، گنگناتا تخیل مگر اس کے باوجود چہرے کا ایک ایک نقش فریادی ہے۔ میں فیض صاحب سے اتنا مرعوب ہو گیا تھا کہ فوراً پھر ملنے کا وعدہ کرکے پھر اٹھ کھڑا ہوا۔" [۳]

۳۔ ابراہیم جلیس، "دو ملک ایک کہانی"، نیا ادارہ، لاہور، ص ۱۵۸۔

ابراہیم جلیس نے ظہیر کاشمیری کا نقشہ بھی اسی انداز میں ابھارنے کی کوشش کی ہے:

"حضرت ظہیر کاشمیری آجاتے ہیں۔ سب پر سناٹا طاری ہو جاتا ہے۔ان کی سنہری زلفوں، سرخ چہرے، خمیدہ ناک، شیکسپرین سرخ داڑھی اور سفید دھاریوں والے ڈارک بلو سوٹ سے ترقی پسند ادب اگلنے لگتا ہے۔"

[۴]

۴۔ ابراہیم جلیس، "دو ملک ایک کہانی"، نیا ادارہ،لاہور، ص۱۵۹۔

"دو ملک ایک کہانی" ابراہیم جلیس کی شاندار تخلیق ہے اور اردو ادب کا لاثانی رپورتاژ ہے۔ اس رپورتاژ کا نام بھی بہت ہی موزوں منتخب کیا گیا ہے۔ اس لئے کہ بھلے ہی تقسیم کی دیوار نے دونوں ملکوں کو الگ الگ کر دیا ہو مگر دونوں ہی ملکوں میں ایک ہی طرح کی کہانی دہرائی جارہی ہے۔ دونوں ملکوں میں فسادات کا مکروہ کھیل کھیلا گیا۔ دونوں ملکوں میں صرف غریب ہی متاثر ہوا۔ اس لئے کہ اس کا کوئی مسیحا نہیں تھا۔ دونوں ملکوں میں امیر ہی محفوظ رہا۔ سیاست داں محفوظ بھی رہااور مضبوط بھی ہوتا گیا۔ غرض دونوں ملکوں میں ایک ہی طرح کی کہانی دوہرائی جارہی تھی۔بس صرف نام اور مذہب کا فرق تھا، کہیں سکینہ تھی تو کہیں لاجونتی۔ فسادات اور ہجرت کے دوران ان پر ظلم کے وہ پہاڑ توڑے گئے کہ ان کا نام اردو ادب میں ایک استعارہ بن گیا۔ علی محمد اور نریندر سنگھ کی زندگی سرحد کے دونوں جانب ایک ہی جیسی تھی۔دونوں کی زندگیاں فسادات اور ہجرت کی نذر ہو گئیں۔ ابراہیم جلیس نے اس حصے میں طنز کے ترکش کا آخری تیر بھی چھوڑ دیا ہے۔ اور بے ساختہ لکھ دیا ہے کہ لاشوں نے ہی ہندوستان اور پاکستان بنایا۔

تقسیم وطن کے بعد حیدرآباد سیاسی کشمکش کا شکار رہا۔ نظاموں کی خواہش تھی کہ حیدرآباد کو بھی پاکستان میں شامل کیا جائے، مگر حیدرآباد کا محل وقوع ایسا تھا کہ اس کی ایک بھی سرحد پاکستان سے نہیں مل رہی تھی۔ اور شاید ہندوستانی حکومت اس کو پاکستان میں شامل بھی نہیں کرنا چاہ رہی تھی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ نظاموں کی بے تحاشہ دولت تھی(نظام میر عثمان علی دنیا کے چار امیر ترین لوگوں میں سے ایک تھے) اس کے علاوہ آزاد حیدرآباد کا نعرہ، اتحاد المسلمین کی سرگرمیاں بھی ہندوستان کے لئے سر درد بنی ہوئی تھیں اس لئے انڈین یونین کی فوج نے محمد علی جناح کی وفات کے بعد ہی حیدرآباد پر حملہ کر دیا اور اس پر قبضہ کر لیا۔ ان تمام واقعات کے ابراہیم جلیس چشم دید گواہ تھے۔ "دو ملک ایک کہانی" میں نظاموں کی طرز زندگی، سماجی، معاشی اور خلاقی تمام پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ امراء کا کردار(بدکرداری) بھی موجود ہے اور قدم قدم پر طنز کے تیر بھی چلائے ہیں۔ اس میں تلخی اور ترشی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ موضوع اور فن کے اعتبار سے یہ ایک بے مثل ادب پارہ ہے۔ "دو ملک ایک کہانی" کو رپورتاژ کے ارتقا کے سلسلے میں ایک اعلیٰ معیار اور نمونے کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔

"دو ملک ایک کہانی" فسادات کے موضوع پر تحریر کئے گئے ادب میں ایک ممتاز ادبی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ ابراہیم جلیس کا طرۂ امتیاز ہے کہ سقوط حیدرآباد کو انہوں نے رپورتاژ کی شکل میں اتنے عمدہ اور شاہکار انداز میں پیش کیا کہ اس کو اردو ادب نے اپنی تاریخ کے روشن باب میں شامل کر لیا۔

****

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

ولیم ورڈس ورتھ کا شعری تصور نقد

منظر کمال

ریسرچ اسکالر
ہندوستانی زبانوں کا مرکز، جواہر لال نہرو یونی ورسٹی۔ دہلی

ولیم ورڈس ورتھ(William Wordsworth)برطانیہ میں رومانی تحریک کا نمائندہ شاعر اور نقاد تسلیم کیا جاتا ہے۔اس کی ولادت کبر لینڈ کے ایک قصبہ میں ۱۷۷۰ میں ہوئی، یہیں اس نے بچپن کے ایام بسر کیے۔وہ یہاں کے خوبصورت قدرتی مناظر اور پر امن زندگی سے بے حد متاثر ہوا۔اس کی زندگی پر بچپن کے ان ایام کا گہرا اثر مرتب ہوا جو دنیا کی بہترین' ' فطری شاعری"کو جنم دینے کا باعث بنا۔وہ اکثر اپنی چھٹیاں قدرتی مناظر کی سیاحی میں گزارتے تھا۔۱۷۹۰ میں ورڈس ورتھ نے یوروپ کا پیدل سفر کیا۔پھر کوہ آلپس، فرانس، سوئٹزر لینڈ اور اٹلی وغیرہ ممالک کے علاوہ ان کے قرب وجوار کے علاقوں کا سفر کیا۔یہ حسن اتفاق تھا کہ انقلاب فرانس (۱۷۸۹)کے وقت ورڈس ورتھ وہیں موجود تھا اور جب اپنے ملک برطانیہ واپس لوٹا تو انقلاب، آزادی اور رومان کے جذبہ سے سرشار تھا۔کولرج کی مدد سے اس نے انگریزی میں نئی شاعری کی بنیاد ڈالی۔

۱۷۹۸ میں ورڈس ورتھ نے ایس ٹی کولرج (S.T.Coleridge)کے اشتراک سے"لیریکل بیلیڈز"(Lyrical Ballads)کے نام سے اپنا مجموعہ کلام شائع کیا جو برطانیہ میں رومانی تحریک کا پیغام رسا ثابت ہوا۔۱۸۰۰ میں ورڈس ورتھ نے لیریکل بیلیڈز کے دوسرے ایڈیشن کے لیے جو دیباچہ تحریر کیا تھا وہ رومانی تحریک کے" ادبی منشور"(Literary Manifesto)کی حیثیت رکھتا ہے۔جو تنقید شعری کے لافانی شاہکاروں میں شمار ہوتا ہے۔اس دیباچہ میں وہ اپنے نقطہ نظر اور نئی شاعری کی ماہیئت کی بخوبی وضاحت کرتا ہے۔اسی دیباچہ سے انگریزی میں رومانی تنقید کا آغاز بھی ہوتا ہے۔اس دیباچہ میں شعر وشاعری کے بارے میں ان سارے خیالات پر روشنی ڈالی گئی ہے جن پر نئے مذاق سخن کی بنیاد رکھی گئی ہے۔

ورڈس ورتھ اپنے دیباچہ کی ابتدا اس انقلابی اعلان سے کرتا ہے کہ شاعری اب صرف بادشاہوں ، نوابوں ،امیروں اور

جاگیرداروں کے لیے نہیں ہے۔اب وہ عہد اور ماحول گزر چکا ہے جب ان کی پسند،ان کا مذاق ادب،ان کے موضوعات اور زبان کا معیار شاعروں کے لیے رہنمااصول کا درجہ رکھتے تھے۔اب زبان اور موضوع قلعوں اور محلوں سے نکل کر بازاروں،پارکوں اور عوامی مقامات میں آگئے ہیں۔اس کا مقصد عوامی زندگی سے موضوعات حاصل کرکے انھیں شاعری کے روپ میں پیش کرنا ہے۔

ورڈس ورتھ مذہب شہری زندگی کے بجائے دیہاتی زندگی کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔وہ دیہاتوں اور کاشت کاروں کی تعریف اور بڑائی بیان کرتا ہے اور انہیں کی زبان میں شاعری کی وکالت کرتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ:

"شعری زبان انسانوں کی حقیقی زبان کا انتخاب ہونی چاہیے۔۔۔۔شاعر کو عام انسانوں کی زبان استعمال کرنی چاہیے۔"(بحوالہ مغرب کے تنقیدی اصول:سجاد باقر رضوی)

ورڈس ورتھ کے مطابق کلاسیکیوں نے شاعری کے لیے ایک بناوٹی،مصنوعی اور غیر فطری طرز بنایا تھا۔وہ اس طرز کے خلاف صدا بلند کرتا ہے اور روزمرہ کی عام فہم زبان کو شاعری میں استعمال کرنے کی بھی صدا بلند کرتا ہے۔

ورڈس ورتھ کو شہری زندگی سے دلچسپی اور انسیت نہیں ہے۔اس کا نظریہ یہ ہے کہ فطرت(Nature) کے ساتھ رہنے والا شخص شہر میں رہنے والے سے بہتر ہوتا ہے۔دیہات کی زندگی میں انسان کے جذبات و احساسات فطرت سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔اسی لیے وہ دیہات اور مناظر قدرت کو فطری یا نیچرل شاعری کا بہترین موضوع قرار دیتا ہے۔وہ اپنے ان خیالات میں فرانسیسی فلسفی روسو سے متاثر نظر آتا ہے۔

اپنے اس دیباچہ میں ورڈس ورتھ یہ سوال بھی کرتا ہے کہ شاعر کسے کہتے ہیں؟وہ کس طرح کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے اور ذہنی حالت میں مائل تخلیق ہوتا ہے؟اس سے کس قسم کی زبان کی توقع رکھنی چاہیے؟وغیرہ۔وہ سوال کرتا ہے کہ:

I ask what is meant by the word " poet?What is a poet?To whom does he address himself?and what language is to be expected from him?"(Preface Lyrical Ballads)

اپنے ان سوالات کے جوابات ورڈس ورتھ خود ہی دیتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ شاعر ایک آدمی ہے جو دوسروں سے باتیں کرتا ہے۔وہ ایک ایسا آدمی ہوتا ہے جس کا ادراک زندہ ہوتا ہے۔جس میں دوسروں کے مدمقابل جذبات زیادہ ہیں جو فطرت انسانی سے زیادہ واقفیت رکھتا ہے۔ورڈس ورتھ کے لفظوں میں:

He is a man speaking to men:a man,it is " true endued with more lively sensibility,more enthusiasm and tenderness who has a greater knowledge of human nature,and more comprehensive soul than are supposed to be common among mankind,a man pleased with his own passions and volitions and who rejoices more than other men in the sprit of "life that is in him

(Preface Lyrical Ballads)

شاعر اپنے جیسے جذبات واحساسات اور ارادوں کو دیگر افراد میں دیکھنے کے بعد ان پر غور وفکر کرتا ہے اور پھر ان کی تخلیق کرتا ہے۔چوں کہ شاعری انسان کے عظیم فطری احساسات و بے ساختہ

جذبات کا اظہار ہے اس لیے نہ تو اسے سیکھا اور سکھایا جا سکتا ہے اور نہ ہی اس کے کوئی محدود بندھے ٹکے اصول وضوابط ہو سکتے ہیں۔ ورڈس ورتھ کے مطابق شاعر ایک غیر معمولی انسان ہوتا ہے۔وہ کچھ مخصوص صلاحتیں اپنے ساتھ لے کر جنم لیتا ہے اسی لیے وہ انفرادیت(Individuality) کو شاعر اور شاعری کے لیے بے حد اہم مانتا ہے۔

ورڈس ورتھ نے شاعری کے مقاصد پر بھی روشنی ڈالی ہے۔اس کے نزدیک شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ قارئین کے سوئے ہوئے جذبات کو بیدار کرے اور ان میں اعلیٰ احساسات کی تحریک کے ساتھ انھیں مسرت وانبساط پہنچائے۔وہ کہتا ہے کہ:

"شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ انسانی معاشرے کی عظیم مملکت کو جذبہ اور علم سے منور کرے۔"

(بحوالہ مغرب کے تنقیدی اصول:سجاد باقر رضوی،ص:۲۰۳) "قارئین میں انکساری اور انسانیت پیدا کرے تاکہ وہ پاکیزہ جذبات اور ارفع خیالات کے حامل ہو سکیں۔" (ایضاً)

"شاعر پر محض ایک پابندی ہوتی ہے اور وہ ہے انسانوں کو مسرت بخشنے کی پابندی۔اس لیے اس کے پاس وہ معلومات ہوتی ہیں جن کی اس سے توقع ہوتی ہے۔"(ایضاً)

ورڈس ورتھ نے اپنے دیباچہ میں اس امر کی وضاحت بھی کر دی ہے کہ حصول مسرت کی شرط کا مطلب فن پارہ کو اس کی اعلیٰ سطح سے گرانا مقصود نہیں بلکہ یہ تو کائنات کے حسن کے ادراک کا ایک انداز ہے۔ورڈس ورتھ کے اس نظریہ کی ادبی اہمیت کو ڈیوڈ ڈیشنز نے یوں واضح کیا ہے کہ:

"ورڈس ورتھ نے ۱۷ویں اور ۱۸ویں صدی کے بہت سے ناقدین کے وضع کردہ فارمولے اخلاقی پرچار اور حصول مسرت سے اخلاقی پرچار کو خارج کر دیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسرت کی آفاقی حیثیت پر اصرار کر کے انسان اور فطرت میں اس کی عالمی حیثیت پر زور دے کر اس نے خود کو فلسفہ نشاط کوشی کا بھی اسیر ہونے سے بچالیا۔اس نے افلاطونی الجھن کا ایک نیا ہی حل تلاش کیا یعنی شاعری نقل کی نقل نہیں بلکہ اس میں دونوں کی صاف اور حیاتی تصویر کشی ملتی ہے۔"(بحوالہ کلاسیکیت اور رومانویت: علی جاوید، ص:۳۲۷)

ورڈس ورتھ شاعری کا موضوع ایسی صداقت قرار دیتا ہے جو انفرادی اور مقامی ہونے کے بجائے عمومی اور عملی ہوتی ہے اور جس کا انحصار شواہد پر نہ ہو بلکہ جو جذبہ کے ذریعہ جیتی جاگتی صورت میں دل میں اتر جائے۔وہ شاعری میں بعض مستقل اقدار(Permanent Values) کا بھی حامی ہے۔وہ شاعر کو ان اصولوں کو اپنانے کی صلاح دیتا ہے جنہیں ہر زبان اور ہر قوم کے عظیم شعرا نے اپنایا ہے۔وہ لکھتا ہے کہ:

"شاعر کو ان اصولوں کو اپنانا چاہیے جنھیں ہر زبان اور ہر قوم کے عظیم شاعروں نے اپنایا ہے۔"

(بحوالہ مغرب کے تنقیدی اصول:سجاد باقر رضوی،ص:۲۰۱)

اس قول سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ورڈس ورتھ محض مقامی ومنفرد خصوصیات کے بجائے ان عمومی اور آفاقی خصوصیات کے حق میں ہے جن کے باعث شاعری مستقل حیثیت حاصل کر لیتی ہے۔وہ شاعری سے دو خصائص کا تقاضہ کرتا ہے۔اول یہ کہ اس میں شدت جذبات ہو اور دوم یہ کہ وہ خلوص کی حامل ہو۔وہ شاعری کو انسانی اخلاق کی اصلاح کا ذریعہ بھی بتاتا ہے لیکن مسرت کے پہلو پر بہت زور دیتا ہے۔ تاہم وہ شاعری کو"سکون کی حالت میں جذبہ کی

بازیافت"(Emotions recollected in tranquility) بھی کہتا ہے۔

ورڈس ورتھ نے بھی تخیل (imagination) پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔وہ کبھی تخیل کو بالکل داخلی شے سمجھتا ہے یعنی گرد وپیش کی دنیا پر انسانی ذہن کا عمل۔ کبھی وہ اس قوت کو ایک تجلی سمجھتا ہے جس پر عقل کا اختیار نہیں ہوتا اور اکثر یہ تجلی انسانی روح سے بھی ماورا کوئی شے معلوم ہوتی ہے۔اس کے مطابق شاعری میں عام زندگی کے حالات وواقعات میں تخیل کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔وہ رقم طراز ہے کہ:

> "شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ اشیا کو اس طرح استعمال نہ کرے جیسی وہ ہیں بلکہ اس طرح جیسی وہ دکھائی دیتی ہیں ۔اس طرح نہیں جیسا کہ ان کا حقیقی وجود ہے۔بلکہ اس طرح جیسے احساسات اور جذبات کے سامنے خود کو پیش کرتی ہیں ۔"(بحوالہ مغرب کے تنقیدی اصول:سجاد باقر رضوی،ص:۲۱۰)

غرض کہ ورڈس ورتھ انگریزی ادب میں نہ صرف رومانی شاعری کا بانی ہے بلکہ رومانی تنقید میں بھی اسے نہایت اہم مقام حاصل ہے۔وہ شاعری کا مقصد سوئے ہوئے جذبات کو بیدار کرنے کے ساتھ ساتھ مسرت وانبساط وکے پہلو پر خاص زور دیتا ہے۔وہ شاعری کو تمام علوم کی روح قرار دیتا ہے جس سے شاعری کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ورڈس ورتھ نے شاعری کے لیے دیہاتی(عوامی)بول چال کی زبان کو معیاری قرار دیا ہے اور وہ پہلا شاعر اور ہے نقاد ہے جس نے بول چال کی زبان کو اتنی زیادہ اہمیت دی ہے۔وہ پہلا انگریزی ناقد ہے جس نے بعض ایسے سوالات بھی اٹھائے ہیں جن پر اب تک بطور خاص توجہ نہیں دی گئی تھی۔یہ ایسے سوالات ہیں جنھیں نفسیاتی تنقید میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔اس نے زبان پر خاص زور دیتے ہوئے تخلیق اور اس سے وابستہ جذبات واحساسات اور ان کے اظہار کے لیے منتخب گئی زبان کے باہمی روابط کی اہمیت کو اجاگر کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ورڈس ورتھ نے کلاسیکیت کی مخالفت کرکے ایک انقلابی قدم اٹھایا ہے۔فطرت کے ساتھ اس کے خاص لگاؤ نے اس کو فطرت کا عظیم ترجمان بنادیا۔اس نے شاعری کو درباروں اور محلوں سے نکال کر عوام سے جوڑنے کا اہم کارنامہ انجام دیا۔وہی کارنامہ اردو میں اس کے ہم عصر عوامی شاعر نظیر اکبر آبادی نے انجام دیا۔اس طرح دونوں عظیم شاعروں میں یہ مماثلت پائی جاتی ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی ورڈ س ورتھ کی عظمت واہمیت کے بارے میں بجاطور پر رقم طراز ہیں کہ:

> "دلچسپ بات یہ ہے کہ ورڈس ورتھ انگریزی ادب کی روایت سے الگ نہیں ہوتا۔وہ ارسطو اور ہوریس کی کورانہ تقلید کے بجائے چوسر،اسپنسر، شیکسپیئر اور ملٹن کی روایت سے روایت بناتا ہے۔اس کی فکر روسو سے متاثر ہے اور "نیچر کے اولین اصولوں" پر شاعری کی بنیاد رکھتا ہے۔"(ارسطو سے ایلیٹ تک: جمیل جالبی،ص:۷۲)

☆☆☆☆

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

ناول 'آنکھ جو سوچتی ہے' ایک تنقیدی محاسبہ

امتیاز احمد علیمی
ریسرچ اسکالر
شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی

موجودہ ادبی منظر نامے اور سر بر آوردہ ادبی شخصیات میں کوثر مظہری کی اپنی انفرادی شناخت ہے اور وہ شناخت ان کی تخلیقی اور تنقیدی بصیرت کے سبب ہے۔ان کا شمار عصر حاضر کے اہم ناقدین میں ہوتا ہے۔وہ بنیادی طور پر ایک ناقد ہیں اور تجزیاتی تنقید کو ادبی تنقید کا ایک اہم وصف تصور کرتے ہیں۔ ان کی ناقدانہ بصیرت کا اندازہ ان کی مختلف ادبی تحریروں سے لگایا جا سکتا ہے۔وہ صرف ایک اچھے اور غیر جانب دار نقاد ہی نہیں بلکہ ایک اچھے فکشن رائٹر اور شاعر بھی ہیں۔ ان کے اشعار میں بھی ان کی تنقیدی اور تخلیقی بصیرت پورے شد و مد کے ساتھ نظر آتی ہے۔ان کی شخصیت کا داخلی و خارجی کرب تو ان کی شاعری کا حصہ ہے ہی، فکشن میں بھی وہ ساری چیزیں پائی جاتی ہیں۔ انہوں نے جتنا سرمایہ اردو تنقید کو دیا ہے، اس سے بہت کم شاعری اور فکشن کو دیا ہے۔شاعری میں صرف ایک مجموعہ 'ماضی کا آئندہ' اور فکشن میں صرف ایک ناول 'آنکھ جو سوچتی ہے' ملتا ہے۔ فکشن میں ہی خلیل جبران کے ناول The Broken Wings کا ترجمہ 'شکستہ پر' کے نام سے کیا۔اس ترجمے پر تخلیقیت کا گمان ہوتا ہے۔باقی سارا ادبی اثاثہ تنقیدی نوعیت کا ہے۔آنکھ جو سوچتی ہے کے مطالعے سے آپ ان کی ذہنی، فکری، تخلیقی، تخئیلی، تنقیدی اور تحقیقی بصیرت کے ساتھ دوسری جہات کا بھی اندازہ کر سکتے ہیں۔ حق گوئی اور بے باکی ان کی ذات اور تحریر دونوں کا اٹوٹ حصہ ہیں۔ان کی تخلیقی اور تنقیدی نگارشات ایسی ہیں جو ادب کی نئی نئی راہیں کھولنے میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔وہ کسی ازم کے پابند نہیں ہیں۔ان کا اپنا نظریہ حیات ہے اور نظریہ تنقید بھی۔وہ بنی بنائی لیک پر چلنے کے بجائے ایک نئی لیک تیار کرتے ہیں جو روایتی لیک سے مختلف ہوتی ہے۔وہ اس طرح ہے کہ انھوں نے جدید اور مابعد جدید دونوں تھیوری سے اختلاف کیا اور مابعد جدیدت کو جواز و انتخاب میں 'جھوٹا سچ' کے نام سے مسترد کیا۔ انھوں نے مغربی اور مشرقی دونوں تنقیدی رویوں کو اپنی تحریروں میں تو برتا ہی ساتھ میں علوم اسلامی اور سائنسی افکار و نظریات سے اپنی تحریروں کو نہ صرف مستحکم کیا بلکہ بہت زیادہ فکر انگیز بنایا۔مشرقی تہذیب و تمدن اور دینی و مذہبی افکار و نظریات نے ان کے زاویہ نگاہ کو اور زیادہ وسعت اور گیرائی عطا کی۔اسی فکری تخصیص نے انھیں عام ڈگر سے ہٹ کر چلنے والا اور صالح دانشور بننے میں مدد کی۔یہی طرز فکر ان کے ناول 'آنکھ جو سوچتی ہے' میں جابجا

پایا جاتا ہے۔اس ناول کے ذریعہ انھوں نے صحت مند اور صالح معاشرے کے قیام پر پورا زور دیا ہے۔

کوثر مظہری کا ناول'آنکھ جو سوچتی ہے'ایک علاقائی ناول ہے۔علاقائی اس لئے کہ یہ ہندوستان کے صوبہ بہار کے ایک شہر سیتا مڑھی میں برپا ہندو مسلم فساد کے واقعات و حادثات پر مشتمل ہے۔اس فساد کا اثر پنچھ رو، بکھری، ایجورہیا، بتیا، گنیش پور اور نہ جانے کہاں کہاں تک پہنچا ہے۔اس علاقے کے ہندو مسلم دونوں پر اس کا جو اثر ہوا اس کا تفصیلی ذکر ناول میں موجود ہے۔مگر درگا پوجا کے موقع پر دو گروپوں میں تصادم کا اثر صرف سیتا مڑھی اور اس سے متصل اضلاع اور صوبوں کے افراد پر ہی نہیں پڑا بلکہ اس کا اثر پورے ہندوستان میں ہوا۔ایسے تصادم میں صرف کسی ہندو یا مسلمان کا نقصان نہیں ہوتا بلکہ اس سے ہندوستان کی معیشت، اس کے سماجی اور تہذیبی رکھ رکھاؤ، اس کی ایکتا، اس کی مشترکہ وراثت سب کا نقصان ہوتا ہے۔ان نقصانات سے کیسے بچا جائے، آپسی بھائی چارگی اور ہم آہنگی کیسے قائم کی جائے، ناول اس کا حل پیش کرنے کے ساتھ ہی لاتفسدوا فی الارض، لاتمش فی الارض مرحا اور ولا تعثو فی الارض مفسدین، کا آفاقی تصور بھی پیش کرتا ہے۔اس طرح ناول کا تانا بانا جس مقامی فساد کو لے کر بنا گیا ہے وہ صرف مقامی مسئلہ نہ رہ کر پوری انسانیت کا مسئلہ بن گیا ہے اور یہ مسئلہ آج دن بدن بڑھتا جارہا ہے۔انھیں مقامی فساد کے پس منظر میں مصنف نے ایک عالمی تناظر کو دیکھنے کی کوشش کی ہے، لیکن یہ کوشش بہت زیادہ کامیاب نہیں ہو پائی۔کرداروں میں آفاقیت نہیں آپائی ہے۔کیونکہ ناول میں صرف رضوان کے کردار پر ہی پورا زور تخیل صرف کیا گیا ہے اور اسی کو مرکزی دھارے میں رکھ کر پوری کہانی تیار کی گئی ہے۔ناول کو پڑھتے ہوئے قاری سب سے پہلے جس کردار سے متعارف ہوتا ہے وہ رضوان کا ہی کردار ہے۔رضوان ناول کے دوسرے کردار زیبا، خالد، عظیم اور راجیش کے کرداروں سے بالکل مختلف ہے۔وہ ایک حسّاس اور اضطرابی کیفیت کا حامل کردار ہے جس پر مذہبی اثرات بہت حد تک حاوی ہیں۔لیکن اس کے باوجود وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ ہمارے مذہب اور کلچر میں چاہے جتنا فرق ہو یا ہم روایتی ورثے اور تہذیبی سرمائے پر جتنا چاہیں فخر کریں مگر جہاں وطن کی پاسبانی کا مسئلہ آئے تو ہمیں ایک قوم ہو کر دشمن کا مقابلہ کرنا چاہیے، اور جو لوگ مذہبی تفرقے ڈالتے ہیں ان کے خلاف متحد ہو کر ان کا قلعہ قمع کرنا چاہیے۔یہ جذبہ اس کے اندر امام صاحب کی جوشیلی اور جذباتی تقریر نے پیدا کی ہے جو آخر تک قائم رہتا ہے۔مصنف نے اسی فکر کو ناول میں پیش کرکے انسانیت کا درس دینے کی کوشش کی ہے، اور وہ اس کوشش میں کامیاب بھی رہے ہیں۔ 6 دسمبر 1992ء میں بابری مسجد کی شہادت کے بعد پورے ملک میں جس طرح نفرت اور عداوت کا بیج بویا گیا، اور فرقہ پرست تنظیموں نے نئی نسل کے ذہنوں میں جس طرح کا زہر گھولا ہے وہ آسانی سے ختم نہیں ہو سکتا۔اس کو ختم کرنے کے لئے مشترکہ تہذیبی وراثت کی بازیافت کی ضرورت ہے۔اس ملک میں ایکتا اور اتحاد قائم کرنے کے لئے ایسے افراد جو مندر، مسجد، ہندو، مسلم، مورتی، جلوس، دھرم اور مذہب کے نام پر اشتعال انگیزی کریں اور گنگا جمنی تہذیب کی فضا میں نفرت، عداوت، اور فرقہ بندی کو مضبوط اور مستحکم کرنے میں کسی کی مدد کریں تو ان کو ان صوفی سنتوں کی زمین جہاں امن و آشتی کا پیغام دیا جارہا ہو اس میں ہی نہیں ،بلکہ اس دنیا میں ہی رہنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ایسے افراد کو جن سے ملک کی سلامتی اور اس کے قومی وقار یا قومی ایکتا پر حرف آئے، انھیں ختم کر دیا جانا چاہیے۔ملک اور قوم کی سالمیت اور بقا اسی میں ہے۔مسجد اجاڑی جائے یا مندر توڑا جائے ایک عبادت گاہ تباہ ہوتی ہے۔کاش اس دیش کے لوگوں کو اپنے اپنے دھرم سے محبت

ہوتی۔ناول کے بین السطور سے مذکورہ باتوں کو با آسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ناول کے پردے میں انھیں باتوں کا پیغام دیا گیا ہے۔مذکورہ باتوں کی تائید ابوالکلام عارف کے اس اقتباس سے بھی ہوتی ہے جو انھوں نے اس ناول کے حوالے سے کہی ہے:

"آنکھ جو سوچتی ہے،دو قوموں کے درمیان فرقہ وارانہ ہم آہنگی، یکجہتی، بھائی چارہ، اور امن و آشتی کا چراغ جلانے، تعصب، فرقہ وارانہ تشدد، اور نسلی برتری کو بھلانے اور اپنے انسانی کردار کو بحال کرکے انسانیت کی راہ ہموار کرنے کے ضمن میں ایک اہم اور کامیاب ناول ہے۔"(بحوالہ :بہار میں اردو فکشن ایک تنقیدی مطالعہ،از احمد صغیر)

رضوان کو مرکز میں رکھ کر مصنف نے اپنی ذہنی و فکری اپج کو پیش کرکے پورے ملک میں اتحاد و یگانگت،امن و آشتی اور بھائی چارگی کی نئی فضا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔لیکن یہ کوشش کتنی کامیاب ہے اس سے سب واقف ہیں۔ناول کا مرکزی کردار رضوان جو اپنے مذہب اور ملک دونوں سے محبت کا دم بھرتا ہے لیکن اعلیٰ تعلیم یافتہ ہونے کے باجود بھی بے روزگار ہے۔یہ ایک اہم مسئلہ آج بھی ہے جس کی طرف مصنف نے اشارہ کیا ہے اور سوال قائم کیا ہے کہ ایسے تعلیم یافتہ اور بے روزگار نوجوانوں کا اس ملک میں کیا مستقبل ہے جہاں ہر چیز کی ٹھیکے داری ہوتی ہے؟بہر کیف رضوان اس ناول کا وہ کردار ہے جو ہر اس فعل کی مذمت کرتا ہے جو ملک اور قوم دونوں کے لئے مضر ہو۔وہ جہاں بھی انسانیت کش واقعات اور غیر انسانی فعل دیکھتا ہے تو اسے روکنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے،اور انسانیت کی بحالی کے لئے ہر طرح کی مذہبی منافرت،ذات پات کے نظام، نسلی برتری،اور فرقہ بندی کے ساتھ ادنیٰ و اعلیٰ کی تفریق کو مٹا دینا چاہتا ہے۔سیاسی رہنماؤں، ملی قائدین، سماج کے ٹھیکے داروں اور مذہبی آقاؤں نے مذہب کی آڑ لے کر سماج میں تعصب، نفاق اور نفرت کا زہر گھول کر جس طرح انسانیت کا خون کیا ہے اس پر رضوان نے جو ردعمل ظاہر کیا ہے وہ ملاحظہ کیجیے:

"جب تک اس ملک میں سید سلام الدین، پی ایل مٹکانی، گھوش منگل، پریما بھارتی، سیف اللہ اعظمی، امام سعد اللہ ہزاری جیسے لوگ رہیں گے،ہمیشہ یہاں اتھل پتھل ہوتی رہے گی۔حالانکہ یہ سب مذہب کی آڑ میں سیاسی سطح پر کرسیاں ہتھیانے کی دھن میں رہتے ہیں ۔مذہب اسلام یا ہندو مذہب سے انھیں دور دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ایسے ہی لوگوں کو گندم نما جو فروش کہتے ہیں یا پھر شیر کی کھال میں بھیڑیا۔۔۔")ص24.25)

ایسے گندم نما جو فروش اور شیر کی کھال میں بھیڑیے آج بھی ہمارے ملک اور سوسائٹی میں گھن کی طرح موجود ہیں جو ملک اور سوسائٹی کو کھوکھلا کرتے جا رہے ہیں اور رضوان جیسے ملک اور سوسائٹی کا درد رکھنے والے افراد رفاہ عامہ کے چکر میں سیاست کے ہتھے چڑھ جاتے ہیں۔مگر ایسا کردار ہر اس شخص کے ذہن میں ایک سوالیہ نشان قائم کرتا ہے جس کے اندر تھوڑی سی بھی حس باقی ہوتی ہے،وہ حِس جھنجھوڑتی ہے کہ آخر اس ملک میں کیا ہو رہا ہے۔یہ سوال رضوان کے ذہن میں یہ خیال بار بار آتا ہے کہ دیش میں آج ان پڑھ اور پڑھے لکھے سب ایک سے کیوں ہوتے جا رہے ہیں، آج یہاں جان کی کوئی قیمت ہی نہیں رہ گئی ہے۔فرقہ پرستی کا بول بالا ہے۔اس فرقہ پرستی کے چکر میں انسانی زندگی کس طرح تباہ ہو رہی ہے وہ سب پر عیاں ہے۔یہ گھٹیا سیاست اور فرقہ پرستی ہی ہے جس نے صرف رضوان کو ہی نہیں بلکہ پورے مسلم معاشرے کو اس قدر خوف و دہشت میں مبتلا کر رکھا ہے کہ انسان بے خوف و خطر سو بھی نہیں سکتا۔ان سب مسائل کا اظہار اس ناول میں ہوا ہے۔اس ملک

میں چکہ جام، دھرناپردرشن، سڑک جام، آئے دن ہوتا رہتا ہے۔ان سب چکروں میں عوام ہی پستی ہے، کچھ غنڈہ نمانیتا، یانیتا نما غنڈے اس طرح کے امور میں ملوث ہوکر ملک اور عوام الناس دونوں کا نقصان کرتے ہیں۔ اس طرح سے یہ سوال بار بار اٹھایا جاتا ہے کہ اس ملک میں بدحالی، تنگ نظری اور فرقہ وارانہ فسادات کب تک ہوتے رہیں گے ؟کب تک ماؤں اور بہنوں کی عزت نیلام ہوتی رہے گی؟ یہ ظلم و تشدد کب ختم ہونگے ؟اور یہ ہوتے ہی کیوں ہیں ؟ان سب سوالات پر خاموشی کیوں اختیار کی جاتی ہے ؟۔یہی وہ سوالات ہیں جن کو اس ناول کے ذریعہ اٹھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

رضوان کے علاوہ اس ناول میں اور بھی کردار ہیں جو ناول کو آگے بڑھانے میں مدد کرتے ہیں۔ایک طرف رضوان جیسا حساس کردار ہے تو دوسری طرف زیبا، خالد، اور نسیم جیسے پروفیشنل اپروچ رکھنے والے بھی کردار ہیں جو قیامت برپا ہونے پر بھی خواب خرگوش میں پڑے رہتے ہیں۔انھیں ایسے حادثات سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔کیونکہ فرق ان کو پڑتا ہے جن کے اندر ذرا بھی حس ہوتی ہے، لیکن یہ کردار تو مکمل طور پر بے حس ہیں ان کی بے حسی کا اندازہ ذیل کے اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

"چونکہ کل تم سے میں نے وعدہ کرلیا تھا اس لئے اس کا پورا کرنا بھی ضروری تھا" رضوان نے جواب دیا۔ "یہ بھی خوب رہی، آج کل تو وعدہ اور پرامس بس ایک فیشن ہے۔کیا ضروری ہے کہ اسے پورا بھی کیا جائے، کیوں رضوان صاحب؟" (ص:19(

زیبا کے ان جملوں نے رضوان کے تن بدن میں آگ لگا دی، لیکن زیبا کی اس گفتگو سے وہ شرم کے مارے ایک مختصر سی فرمائشی ہنسی پر موقوف رہا۔مگر رضوان کی ہیجانی کیفیت اس وقت مزید بڑھ گئی جب دوران گفتگو اس کی نظر انگریزی روزنامہ 'دی ٹائمز آف انڈیا' کی اس سرخی Communal clash in Sitamarhi, six died,twenty injured: پر پڑی۔ حیرت و استعجاب سے وہ زیبا اور خالد سے پوچھ پڑتا ہے کہ:

> "یہ۔۔۔۔یہ دیکھ رہی ہو تم؟یہ نیوز پڑھی تم نے؟ہاں ہاں پڑھی تو ہے۔مگر اتنے پریشان کیوں ہو؟زیبا نے اپنا طرز تخاطب بدلتے ہوئے کہا۔'فساد ہوگیا، لوگ مر رہے ہیں۔۔۔اور۔۔اور تم اتنی سرد مہری سے کہہ رہی ہو کہ ہاں پڑھی تو ہے'رضوان پیچ و تاب کھا رہا تھا۔'ری لیکس مسٹر رضوان، ریلیکس، یہ کون سی نئی نیوز ہے۔لوگ تو دنیا میں مرتے ہی رہتے ہیں اور یہ *Communal Riots* کا ہونا تو اس دیش میں عام سی بات ہے۔ گویا روزمرہ میں شامل ہے"(ص:20-21)

رضوان اور زیبا کے مذکورہ مکالموں سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ کس کا ضمیر بیدار ہے اور کس کا مردہ۔ کون حسّاس ہے اور کون بے حس۔ رضوان اتنا حساس ہے کہ وہ ایسے حادثات و واقعات کو کوئی معمولی شئے تصور نہیں کرتا بلکہ اس کے نزدیک یہ ایک عظیم سانحہ ہے جس کے لئے کچھ نہ کچھ کرنا چاہیے۔اسی دھن میں رضوان ہمیشہ رہتا ہے چنانچہ وہ خالد اور زیبا سے ملنے کے بعد جب اپنے ایک دوست عظیم کے یہاں آتا ہے تو وہ اس سے بھی وہی سوال کرتا ہے جو زیبا اور خالد سے کر چکا ہوتا ہے۔ عظیم کا جواب بھی زیبا ہی کی طرح نارمل سا ہوتا ہے۔ عظیم کے اس رویے سے رضوان پر وہی اثر ہوتا ہے جو زیبا کے جواب سے ہوا تھا۔اس کے بعد پروفیسر صابر علی کے ساتھ رضوان نے دوران گفتگو سیتامڑھی کے فساد کا ذکر کرتا ہے تو اس پر پروفیسر صابر کی بھی وہی رائے سامنے آتی ہے جو خالد، زیبا، اور عظیم کی تھی۔ مگر پروفیسر صابر جہاندیدہ اور زمانہ شناس تھے۔انھیں زبان و بیان پر قدرت کاملہ حاصل تھی۔وہ عربی،

فارسی، اردو، انگریزی، اور ہندی زبان و ادب پر دسترس رکھتے تھے۔ان کی علمیت اور قابلیت کا دور دور تک چرچا تھا۔روز کا معمول تھا کہ مغرب کے بعد شہر کے چنندہ اور سنجیدہ افراد وہاں حاضر ہوتے اور سیاسی اور مذہبی مسائل پر اظہار خیال کرتے۔گفتگو کا دائرہ مذہب اور سیاست سے نکل کر کائنات کی دروں بینی اور زندگی کے نشیب و فراز کے ساتھ فلسفیانہ گفتگو تک پہنچتی۔چنانچہ صف سامعین پر ان کا رعب و دبدبہ اس طرح طاری ہوتا کہ لوگ ان کے تبحر علمی کے قائل ہو جاتے۔اس کی وجہ صرف اور صرف پروفیسر صابر کا عالمانہ و ادبیانہ اسلوب بیان تھا جس میں روانی، شائستگی کی جھلک صاف نظر آتی تھی۔ان کی زبان ان کی علمیت اور قابلیت کی غماز ہے۔اس ضمن میں یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ”آپ غور کریں کہ شہنشاہ اکبر کے اختتام عہد اور عہد جہانگیری کے آغاز میں یہاں علماء و مشائخ حق کا فقدان نہیں تھا۔بلکہ طبقات‘روضۃ العلمائ’اخبار الاخیار، خزینۃ الاصفیا وغیرہ کے مطالعے سے تو یہی پتہ چلتا ہیکہ اس وقت ہندوستان میں خانقاہوں اور مدرسوں کی بہتات تھی۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ تصوف کے امور میں جہل و بدعت کی آمیزش بڑھ گئی تھی۔اللہ نے حضرت مجدد الفِ ثانی شیخ احمد سرہندی کو ان مفاسد کی اصلاح کے لیے منتخب کیا۔بقیہ حضرات یا تو ضخیم ضخیم شرحیں لکھتے رہے یا تضلیل و تکفیر کے فتوؤں پر دستخط کرتے رہے۔“(ص: 29,30)

اس طرح پروفیسر صابر اپنے عالمانہ اسلوب میں مذہبی مسائل پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ آج امت محمدیہ پر جو ظلم و ستم کے پہاڑ ڈھائے جارہے ہیں اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اس نے اپنے مذہبی اور تہذیبی روایت سے انحراف کی صورت پیدا کر لی ہے۔ آج ہماری روش بالکل ضلالت و گمراہی کا شکار ہو چکی ہے۔ مسلمان اس وقت تک مظالم کے شکار ہوتے رہیں گے جب تک وہ فسق و فجور، کذب و افترا اور جھوٹی شان و شوکت سے نکل کر اللہ اور اس کے رسول کا اتباع نہیں کرتے ان کو اپنا آئیڈیل نہیں مانتے۔

ان سب کے علاوہ اس ناول میں وید ناتھ جی، راجیش، ظفر، درگاہی جی، کلیم الدین چودھری، جھاجی اور سہیل وغیرہ کا نام بھی لئے جاسکتے ہیں جو تھوڑی دیر کے لئے سامنے آتے ہیں اور اپنا اپنا کام کر کے غائب ہو جاتے ہیں۔ مگر ایک کردار درگاہی کا ہے جو قاری کو ایک لمحہ کے لئے سکتے میں ڈال دیتا ہے۔اس کا تعلق ہندو اکثریت والے گائوں سے ہے اور وہ گا بجاکر اپنے خاندان کی پرورش و پرداخت کرتا ہے، لیکن فساد سے گھبرا کر وہ مسلم اکثریت والے گائوں میں پناہ لیتا ہے جہاں مسلمان بھائیوں کے ہاتھوں اس کی گونگی بیٹی کی عزت لوٹ لی جاتی ہے۔ اس واقعے سے درگاہی کو جو صدمہ پہنچتا ہے ذیل کے اقتباس سے ملاحظہ کیجیے:

> ”کاکہیں جفر بابو!۔۔۔رات ہمرے گھر میں دو تین آدمی گھس کر بہتی(گونگی بیٹی) کے ساتھ گلط کام کیا۔۔۔ہم ت باجار پارٹی میں دس بیس روپیہ کمائے چلے گئے تھے، آج سبیرے آئے۔۔۔۔سن کے ت تن بدن میں آگ لگ گیا ہے۔۔۔۔آپ ہی لوگ کہیے مسلمان گائوں میں آکر ہم کو کا پھل ملا۔ ایسا گھٹنا وہاں نہیں گھٹا۔مسلمانوں سے بڑی تکلیف ہوئی ہے کاہے کے لئے لوگ نماج پڑھتا ہے۔۔۔“(ص:95)

اس ناول میں جگہ جگہ اردو اور فارسی کے کلاسکی شعرا مثلاً میر درد، سعدی، غالب اور اقبال کے اشعار پیش کئے گئے ہیں اور مختلف ادبی رسائل کا ذکر کیا گیا ہے، مثلاً شاعر کے تازہ شمارے کا ذکر مصنف کے ذاتی فکر اور رجحان کا نتیجہ ہے۔ کہانی سے اس شمارے کا

کوئی تعلق نہیں ہے۔اس سے صرف یہ پتہ چلتا ہے کہ مصنف ادبی رسائل کا دلدادہ ہے اس لئے اس کے پاس بہت سارے ادبی رسائل آتے ہیں ان میں سے ایک شاعر بھی ہے۔کہانی میں اگر اس کا ذکر نہ بھی ہوتا تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔کیونکہ سیماب کا ایک شعر جس کا ناول میں ذکر ہوا ہے اس سے رضوان کو کس طرح کا قلبی سکون میسر ہوا ہوا بھی یا نہیں،اس نے اس شعر سے کیا حاصل کیا،کس نتیجے پر پہنچا،اس کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔سوائے اس کے کہ رضوان نے نیند میں جانے کے لئے میگزین کا سہارا لیا۔دراصل رضوان کے درپردہ مصنف نے اپنی آپ بیتی بیان کی ہے جو پورے ناول پر چھائی ہوئی ہے۔بہت سارے شواہد ایسے ہیں جو مصنف کی شخصیت کو اجاگر کرتے ہیں مثال کے طور پر اسٹوجلا کر مولانا آزاد والی چائے بنانا،نظموں اور غزلوں میں دلچسپی لینا،اخبارات ورسائل میں نظمیں اور غزلیں چھپوانا،قومی تنظیم اخبار کے ادب ایڈیشن کے لئے نظمیں دینا،پبلک سروس کمیشن کا ارداہ ترک کرنا،یو جی سی کا اکزام پاس کرنا،پی ایچ ڈی میں رجسٹریشن کرانا،درس وتدریس کو کیریر بنانا اور پروفیسر صابر کے نظریے سے اتفاق نہ کرنا،اس پر اپنا مدلل نظریہ پیش کرنا وغیرہ،اور بہت سارے اسلامی افکار ایسے ہیں جو مصنف کی شخصیت کا پرتو ہیں۔

اسلوبیاتی نقطہ نظر سے اس ناول کی زبان بہت آسان اور سہل ہے اس میں کسی طرح ژولیدہ بیانی یا الجھاؤ نہیں ہے،اسلوب میں سادگی اور روانی ہے،مکالماتی زبان اس علاقے کی بولیوں کو بھی نشان زد کرتی ہے جس پر بھوجپوری کا غلبہ ہے۔کہیں کہیں فلسفیانہ جملے بھی زیر بحث آئے ہیں جو مصنف کی وسعت مطالعہ اور عمیق نظری کو واضح کرتے ہیں۔اس حوالے سے چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

"زیبا تم آسمان پر چمکتے ان ستاروں کو دیکھ رہی ہو؟"

"کتنی خوبصورت ہے ان ستاروں کی دنیا اور کتنی بد صورت ہے ہماری دنیا،کاش ہم بھی ستارے ہوتے۔"

"دیکھو نا کسی مانگ اجڑی ہوئی دلہن کی طرح بیوہ نظر آرہی ہے، آسمان پر تو سب خیریت ہے مگر یہاں زمین پر۔"

ص:(44.45)

"سورج کی ٹکیا آج کچھ زیادہ روشن ہوگئی تھی۔ندی کے خون آلود پانی پر جب سورج کی کرنیں پڑی ہونگی تو اس کا انعکاس ہوا ہوگا جس سے یہ ٹکیا اور بھی سرخ ہوگئی ہوگی۔سورج جوسیتا مڑھی کی طرف سے طلوع ہوا تھا اور بتیا کی طرف مغرب میں اپنی سرخ کرنیں بکھیر رہا تھا۔"(ص:103)

اسلوبیاتی نقطہ نظر سے یہ بہت اہم ہیں،ان میں معنویت بھی ہے اور تہہ داری بھی۔اس طرح کے جملے اور اسلوب مصنف کی گہری فکری اساس کو ظاہر کرتے ہیں۔اس کے علاوہ مصنف نے جگہ جگہ مکالماتی اسلوب کا سہارا لیا ہے اور دلچسپ مکالموں کے ذریعہ ناول میں جان ڈالنے کی کوشش کی ہے۔تمام مکالمے اپنی جگہ بر محل ہیں اور کرداروں کی مناسبت سے مکالمے لکھے گئے ہیں،اس حوالے سے رضوان،نوازی اور سپاہی کے مابین کے یہ مکالمے ملاحظہ کیجیے:

"رضوان: نہیں نوازی بھائی۔یہ تو ہمارا فرض ہے۔اگر ہر آدمی ہاتھ پر ہاتھ دھرے رہ جائے تو اس ظلم کے خلاف کون لڑے گا؟

نوازی: اُوتَ ٹھیک ہے بابو صاحب! مگر ایہاں سب کے سب تو تماسے دیکھتے ہیں۔ہم تَ کہتے ہیں کہ ای سب تو نیتا لوگ ہی کرتا ہے۔"

سپاہی: چُٹی والے،سالے، کتے کرتا ہے
دنگا،اَبھاسن دیتا ہے۔۔۔۔ہے ایک دم سے چُپے رہو،اب
جو بولوگے تو دیکھتے ہوای گونجی(لاٹھی)۔"(ص:52)

ان تمام کرداروں میں رضوان کے لب ولہجہ میں ایک طرح کا ادبی اور تہذیبی رچاؤ نظر آتا ہے۔اس کی پوری گفتگو میں ایک طرح کی متانت اور سنجیدگی نظر آتی ہے۔اس کے سونے، جاگنے، اٹھنے، بیٹھنے، کھانے پینے، کے علاوہ گفت وشنید میں ایک ادبی اور تہذیبی شان جھلکتی ہے۔یہی وہ اسلوب خاص ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب رہا ہے۔اس کے علاوہ ناول میں جگہ جگہ منظر کشی کے عمدہ نمونے بھی ملتے ہیں۔مگر اس ناول میں جو منظر کشی ہے وہ ہے مفلوک الحال انسان کی،اس کی معاشی زندگی کی،اس کی غربت اور بے بسی کی،اس کی لاچاری و مجبوری کی یہ مناظر ایسے ہیں جو قاری کے ضمیر کو جھنجھوڑتے ہیں اور انھیں بچپن کی سیر کرانے کے بجائے فلسفیانہ فکر عطا کرتے ہیں۔ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے جس میں رضوان اور اس کے گھر کا نقشہ کھینچ کر اس علاقے کے متوسط طبقے کے عام مسلمانوں کی معاشی اور سماجی صورتحال کو واضح بھی کیا ہے اور جزئیات نگاری کا عمدہ نمونہ بھی پیش کیا ہے:

"بارہ بجے شب کے آس پاس کھپریل چھت میں
چوہے کے دوڑنے اور کچکچانے کی آوازیں ابھریں۔یہاں
تک کہ دوچوہے لڑتے لڑتے مچھر دانی پر گر پڑے۔"

"رضوان نے چوہے دان میں دوبارہ روٹی رکھ کر بکس پر رکھ دیا۔آدھ گھنٹے کے بعد ایک چوہا پھر آگیا۔رضوان نے لحاف سے نکل کر چوہے کو باہر کیا اور یہ عمل چار بجے تک جاری رہا۔اس طرح پانچ چوہے رات میں مارے گئے۔رضوان کو لگا جیسے اس کے گھر کا سارا عذاب ختم ہوگیا۔رضوان کے اس گھر میں چار طرح کی پریشانیاں تھیں۔روشنی کا فقدان، ہوا کا نہ آنا،چوہوں کی بہتات، اور برسات کے موسم میں چھت کا برسنے کی طرح ٹپکنا۔۔۔روشنی کے لئے دن میں بھی لالٹین یا چراغ مستقل جلتا رہتا تھا کہ بغیر اس کے اس گھر میں کوئی سامان دکھتا بھی نہیں تھا۔۔گویا دونوں میاں بیوی دن رات خوشی خوشی کاربن ڈائی آکسائڈ اور کاربن مونو آکسائڈ Inhale کرنے کے عادی ہوگئے تھے۔جب بارش ہوتی تو مچھر دانی کے اوپر ڈونگے اور پتیلیوں کا بازار سالگ جاتا۔کئی بار ایسا بھی ہوتا کہ ان برتنوں کے وزن سے مچھر دانی کی ڈوری ٹوٹ جاتی اور پانی گر جانے سے پورا بستر خراب ہوجاتا۔اس ماحول میں شب بیداری کے علاوہ کیا چارہ ہو سکتا تھا۔ہوا آنے کا یہ حال تھا کہ باہر جب خوب تیز آندھی چلتی تو کمرے کے اندر تھوڑی سی ہوا دھوکے سے کسی چھید سے آجاتی۔(ص:102)

اس طرح سے مصنف نے روایتی منظر کشی سے ہٹ کر ایک الگ ہی منظر کھینچا ہے۔مرکزی کردار کی شخصیت سازی اور پورے ناول کی فضا بندی میں یہ منظر اہم رول ادا کرتا ہے۔اس سے اس بات کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ناول نگار کو بیانیہ (Narrative) پر بھی قدرت حاصل ہے۔اس کے علاوہ ناول میں وہ مقام اہمیت کا حامل ہے جہاں ندی، پانی، مچھیروں، مچھلیوں اور سونوا ڈاکو کا ذکر ہے۔یہاں مصنف کے فلسفیانہ جملے کی اہمیت اور معنویت کھل کر سامنے آئی ہے،اور تین سو تیرہ کا تلمیحاتی پہلو ایک نئے رنگ و آہنگ میں سامنے آیا ہے۔بحیثیت مجموعی یہ ایک اہم ناول ہے اوراس میں Readablity کی صفت پائی جاتی ہے۔موضوع اگرچہ نیا نہیں ہے لیکن اسلوب اظہار میں ایک نیا پن ضرور ہے۔اس ناول پر مزید گفتگو اور بحث و تمحیص کی ضرورت ہے۔

☆☆☆☆☆

اردو ڈراموں میں ہندوستانی تہذیب وسماج اور قوم پرستی

ڈاکٹر قمر الحسن
شعبۂ اردو، ستیہ وتی کالج، (دہلی یونی ورسٹی)
qamarulhasan43@gmail.com9136142610

ہندوستان زمانۂ قدیم سے ہی اپنی رنگارنگ اور متنوع تہذیب وثقافت کے لیے پوری دنیا کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ یہاں کی زمینی پیداوار اور جغرافیائی حالات، علم وادب اور تہذیب وثقافت، آب وہوا، مناظر فطرت وغیرہ دنیا کے لیے توجہ کا سبب رہے ہیں۔

یوں تو ہندوستان میں مختلف رنگ ونسل کے لوگ بستے ہیں، جن کی زبان بھی ایک دوسرے سے مختلف ہے، تھوڑے تھوڑے فاصلے پر تہذیب وتمدن، زبان پوشاک اور دسترخوان تک بدل جاتے ہیں۔ ہندوستان کی یہی خصوصیت ہندوستان کو دیگر ممالک سے منفرد اور ممتاز بناتی ہے۔ اور شاید یہی وہ خصوصیت ہے جس کی وجہ سے ہم کثرت میں وحدت کی نشاندہی کرتے ہیں اور اپنی قدیم اور مستحکم رنگارنگ تہذیب وثقافت اور اخوت ورواداری کی بدولت ایک دھاگے میں بندھے ہوئے معلوم وہتے ہیں۔

تہذیب سے کیا مراد ہے اور اس کے مطالعے میں کن عناصر پر توجہ ضروری ہے اس سوال کا جواب دینے کے لیے پہلے ہمیں تہذیب کی جامع تعریف کو سامنے رکھنا چاہیے۔ ڈاکٹر عابد حسین اپنی کتاب "قومی تہذیب کا مسئلہ" میں تہذیب کی تعریف یوں کرتے ہیں:

> —— "تہذیب نام ہے اقدار کے ہم آہنگ شعور کا جو ایک انسانی جماعت رکھتی ہے جسے وہ اپنے اجتماعی ادارت میں ایک معروضی شکل دیتی ہے، جسے افراد اپنے جذبات ورجحانات، اپنے سبھاؤ اور برتاؤ میں، اور ان تاثرات میں ظاہر کرتے ہیں جو وہ مادی اشیاء پر ڈالتے ہیں۔"

یوں تو نسل کی طرح کوئی تہذیب بھی بالکل خالص نہیں ہوتی ہے تاریخ کے موڑ اور اس کی کروٹیں، نئے میلانات اور رجحانات، نئی ٹیکنالوجی، ان سب کے اثرات پڑتے رہتے ہیں، پھر بھی جغرافیائی بساط یعنی پہاڑوں، دریاؤں، میدانوں، دشت وصحرائی، پہاڑوں کے دروں ان سب کے ذریعہ سے تہذیبی قدروں کی حدبندی ہوتی رہتی ہے۔ یہی جغرافیہ آب وہوا، موسموں، جنگلوں، لباس، اطوار، میلوں ٹھیلوں، تیوہاروں سب پر اثر ڈالتا ہے۔ اسی طرح تہذیب کے حقیقی مفہوم میں عوام وخواص سبھی کے تہذیب ومعاشرے، رہن سہن، شادی بیاہ کے مراسم، موسموں، میلوں، تیوہاروں کے جشن، گیت، فنون لطیفہ سبھی کچھ شامل ہے۔

جب کسی سماج میں مختلف مذاہب رائج ہوں تو تہذیبی اور ثقافتی اعتبار سے وہ سماج اتنا ہی متمول، تہہ در تہہ پیچیدہ ہوتا ہے، کسی بھی سماج کا تہذیبی اور فکری سرمایہ اس کے ادب سے جھلکتا ہے۔ ہر زبان کا ادب اپنی دھرتی اور اس میں اتری ہوئی جڑوں کو کسی نہ کسی طرح سے ضروری پیش کرتا ہے۔ اور اس طرح ہر سماج کا تہذیبی اور تاریخی ورثہ، اس کی انسانی قدریں، اس کا نصب العین، اس کی خواہشیں اور آرزوئیں حتی کہ اس سے قبل تاریخی میراث اور اساطیر

بھی ادب کے تخلیقی عمل میں بر سر پیکار رہتے ہیں۔ ہندوستانی سماج ایک پیچیدہ اور تہہ در تہہ سماج ہے۔ اردو زبان جو گیارہویں صدی کے بعد ہندوئوں اور مسلمانوں کے سابقے سے تاریخ کے فطری دبائو کی وجہ سے وجود میں آئی۔ محض ایک لسانی مفاہمے کا نام نہیں بلکہ غور سے مطالعہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ ایک بہت زبردست تہذیبی مفاہمے کی ضرورت بلکہ اس سے بھی بڑھ کر وسیع تر انسان دوستی پر مبنی ایک ہمہ گیر ملی جلی تہذیب کی تلقین بھی ہے۔

اردو ڈراما انہیں تہذیبی اور معاشرتی اقدار کے زیر اثر اپنے دور ابتدائی سے ہی پروان چڑھا ہے۔ اردو ادب میں ڈراما کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس کا پودا کسی دوسرے ملک سے نہیں لایا گیا بلکہ اس نے ہندوستان ہی میں جنم لیا اور یہیں پرورش پائی۔

اردو شاعری نے عربی و فارسی شعریات سے تو استفادہ کیا مگر جس وقت اردو ڈراما اپنے بال و پر نکال رہا تھا اس وقت عربی اور فارسی ڈرامے کی کوئی روایت موجود نہیں تھی۔ فارسی ڈرامے کی ابتدا ناصرالدین قاچار کے زمانے میں ہوئی جب انہوں نے 1873 اور 1889 کے درمیان یورپ کے تین اسفار کیے اور ڈرامے دیکھے۔ عربی میں ڈراما تو اس وقت بالکل مفقود تھا۔ عربی دنیا میں پہلی بار شعر میں ڈراما لکھنے والے لبنانی شیخ خلیل باز ہیں جنہوں نے 1876 میں "المروۃ الوفا" کے نام سے ڈراما لکھا۔

(عبدالحق، مصر میں عربی ڈراما کا نشو و نما، عصری ادب، دہلی، اکتوبر 1980۔اپریل 1981)

یہ بات مسلم ہے کہ اردو ڈراما نے اپنے اصل کے اعتبار سے ہندوستانی ماحول میں پرورش پائی۔ یہ جن حالات میں پیدا ہوا ان حالات میں اس نے اپنے مزاج اور ضرورت کے مطابق سنسکرت ڈرامے سے بھی استفادہ کیا ہے گرچہ استفادہ براہ راست نہ سہی، آٹھویں صدی میں سنسکرت ڈراما پر زوال شروع ہوا ہے اور دسویں صدی آتے آتے سنسکرت ڈراما اسٹیج سے بالکل غائب ہو گیا۔ بھوبھوتی (780) آخری بڑا ڈراما نگار ہے۔ اس وقت سنسکرت کی جگہ لوک ناٹکوں نے لے لی حالانکہ وہ پہلے سے موجود تھے۔ پراکرت ڈرامے سنسکرت ڈرامے سے پہلے سے موجود تھے اور عوام میں مقبول بھی تھے۔ مگر بدھ مذہب کے عروج کے زمانے ہی میں ان لوک ناٹکوں میں اس قدر خرابیاں پیدا ہوئیں کہ اشوک نے ان مخرب الاخلاق پیش کشوں کو بند کرنے کا حکم دیا۔ بدھ مذہب کے زوال کے ساتھ ہی سوسائٹی کی حالت ناگفتہ بر ہو چکی تھی۔ چنانچہ اس کے اثرات سے پراکرت ڈراما بھی محفوظ نہ رہ سکا۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ بھرت منی نے اپنا ناٹیہ شاستر انہیں حالات کے زیر اثر ترتیب دیا تھا۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ دسویں صدی میں سنسکرت ڈرامے کا زوال ہوا اس کے بعد پانچ سو سال تک تقریباً ڈرامے کا عہد تاریک سمجھا جاتا ہے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ان پانچ سو سالوں میں ہندوستان کے نئے ڈراموں کے خدوخال تشکیل پائے۔ بھگتی تحریک اپنے عروج پر تھی تو اسی زمانے میں ایک نیا طبقہ چرن کے نام سے ابھرا۔ اس طبقے کو بھگتی تحریک سے اپنے رقص ڈرامے کے لیے نئے نئے موضوعات ملے اور سینکڑوں مندر تعمیر ہوئے۔ بھگتی تحریک کے زیر اثر اندھرا پردیش، کرناٹک اور مہاراشٹر میں ہری کتھا یا کیرتن نے جنم لیا۔

غور کیا جائے تو اردو ناٹک کا رشتہ ان عوامی عناصر میں ملتا ہے جو بھرت کے ناٹیہ شاستر اور اس کے زمانے میں اور اس کے بعد لکھے جانے والے ناٹکوں کے زوال کے بعد انیسویں صدی میں واجد علی شاہی دور تک کے درمیانی وقفہ میں مختلف شکلوں میں پھیلے ہوئے ہیں۔ اردو ڈراما نے اودھ اور اس کے قرب وجوار کی روایتوں کو اپنایا۔ رام لیلا، راس لیلا، بھگت سوانگ اور سانگ سنگیت اور اس کے

علاوہ بہت سے ڈرامے کے فارم تھے جو کہ مختلف علاقوں اور ماحول میں اپنے خاص تہذیبی اور معاشرتی عوامل کی وجہ سے مختلف پیش کش اور طرز ادا کی وجہ سے مقبول رہے۔

انیسویں صدی میں جب اردو ڈراما پیدا ہوا تو گرچہ ان کی روایت تھوڑے بہت فرق کے ساتھ الگ الگ تھیں مگر کچھ باتیں ان میں مشترک تھیں جیسا کہ کہا گیا ہے مثلاً رقص و موسیقی کی اہمیت مکالموں کا کم سے کم ہونا، سادہ اسٹیج، سوتر دھار ودو غیرہ، ابتدا میں دیوتاؤں کی حمد گایا جانا وغیرہ انہیں روایات نے اردو کے ابتدائی ڈراموں کو متاثر کیا۔ ''رادھا کنہیا کا قصہ'' واجد علی شاہ نے لکھ کر اسٹیج کرایا۔ ''رادھا کنہیا کا قصہ ''کی بنیاد کرشن کی ایک راس پر ہے۔ رادھا جب کرشن سے بانسری بجانے کی فرمائش کرتی ہیں تو کرشن کہتے ہیں کہ بانسری گم ہو گئی ہے جس پر رادھا کو شک ہوتا ہے کہ شاید انہوں نے بانسری دوسری محبوبہ کو دے دی ہے اور وہ کرشن سے روٹھ جاتی ہیں۔ کرشن انہیں مناتے ہیں اور بانسری مل جاتی ہے۔ اور رادھا کا شک دور ہو جاتا ہے۔ ڈرامے کا آغاز ایک رقص سے ہوتا ہے جو رادھا کی سہیلیاں ناچتی ہیں اس کے بعد چار پنہارنیں پانی بھرتی ہوئی ایک ٹھمری گاتی ہیں۔ اس کے بعد چار مکھن والیاں ہوری گاتی ہیں۔ ہوری ختم ہونے کے بعد مکالمے شروع ہوتے ہیں اور قصے کا آغاز ہوتا ہے۔ درمیان میں رقص و موسیقی چلتی رہتی ہے۔ گفتگو بھاؤ بتا کر رقص کے انداز میں ہوتی ہے پورے ڈرامے کی بنیاد اس طرح رقص و موسیقی پر ہے وہ اس کا رشتہ راس لیلا سے جوڑتی ہے۔

(آج کا کھتک نرت اور برج کی راج، رام نرائن اگروال، چھایا تٹ، لکھنؤ، جنوری تا مارچ، 1981، ص:3)

اس بات سے قطع نظر کہ راجا کے دربار خود واجد علی شاہ کے یہاں کتھک نے کیسا روپ اختیار کیا اور اس میں کتنا حصہ ناٹیہ دھرمی تھا اور کتنا لوک دھرمی اس بات کو کہنا پڑیگا کہ واجد علی شاہ نے اس ہندوستانی رقص سے بھی اپنا ناٹک سجایا۔ اس طرح یہ ثابت ہوتا ہے کہ پہلا اردو ڈراما خالص ہندوستانی روایت پر لکھا گیا۔ واجد علی شاہ نے ہندوستانی روایت کو آگے بڑھایا اور مسلمانوں میں ناٹک کے فن کو پھیلایا بھی جس سے پہلی بار مسلمان اس فن کی طرف متوجہ ہوئے۔ واجد علی شاہ کے رہسیوں کی گونج جب لکھنؤ میں ہوئی تو امانت لکھنوی نے اپنی'' اندر سبھا'' لکھی۔ بعض لوگوں کو اس میں یوروپین اوپیرا کی جھلک دکھائی دیتی ہے مگر یہ خیال محض بے بنیاد اور خیال آرائی پر مبنی ہے۔ حقیقت میں اس کی بنیاد بھگت اور راس لیلا کی روایت پر رکھی گئی ہے۔ جس میں رقص اور موسیقی کے اہمیت حاصل ہے اور خالص ہندوستانی روایت کے مطابق ہی اسٹیج کی جاتی ہے۔ اور چونکہ اندر سبھا نصف صدی تک ہندوستانی اسٹیج پر حکمرانی کرتی رہی اس لیے اردو ڈراما اس سے برابر متاثر ہوتا رہا۔ اس لئے بعد میں بھی لکھے گئے ڈراموں میں اسی فارم اور تکنیک کو اپنایا گیا۔ امانت کی اندر سبھا کی غیر معمولی مقبولیت کی بنا پر متعدد سبھائیں لکھی گئیں جن میں کم و بیش امانت ہی کی تقلید کی گئی تھی اس لیے ان کا بھی لوک ناٹک سے جڑا رہنا ضروری تھا۔

ہم نے مطالعہ کیا ہے کہ اردو ڈراما کس طرح فنی اعتبار سے اور عقائد کے لحاظ سے ہندوستانی لوک ناٹک سے جڑا ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس نے سنسکرت ڈرامے کی روایت سے براہ راست نہ سہی مگر بعض فنی لوازم بالواسطہ طور پر قبول کیے ہیں۔ مثلاً سنسکرت ڈرامے اکثر کسی مذہبی تیوہار پر پیش کیے جاتے تھے اور یہ کسی نہ کسی دیوتا سے منسوب ہوتے تھے۔ اس لیے کسی نہ کسی دیوتا کی حمد و ثنا لازمی تھی اور ڈرامے کی کامیابی کی دعا کی جاتی تھی یہ کام سوتر دھار انجام دیتا تھا۔ ڈرامے کا اختتام مناجات (پرارتھنا اور آشیر واد) سے ہوتا تھا، اس حصہ کو بھرت کاویہ کہتے ہیں۔

اردو نے سنسکرت ڈرامے کی روایت کو اپنے ابتدائی ڈراموں میں پوری طرح نبھایا ہے۔ اس طر اردو ڈراموں میں اکثر سنسکرت ڈرامے کے فن کی پیروی کی جاتی تھی۔ اور یہ سلسلہ ہمیں آغاحشر اور ان کے ہم عصروں تک برابر ملتا ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو ڈراما اپنے حالات اپنے کیرکٹر اور اپنی ثقافت کا احترام کرتے ہوئے سنسکرت اور لوک ناٹک سے جڑا ہوا تھا۔ آغاحشر نے تاریخی، سماجی، اصلاحی اور ہر طرح کے ڈراموں کو اپنا موضوع سخن بنایا اور آخری دور میں بالخصوص شراب، جہیز اور حسن بازاری کی لعنت کو پانے ڈراموں کا موضوع بنایا۔ امیر زادوں کی عیاشی اور ان سے منسلک طبقوں کا خوب مضحکہ اڑایا ہے۔ "دل کی پیاس" میں مغربی تہذیب کی کورانہ تقلید کی مذمت کی ہے۔ "آنکھ کا نشہ" میں شرابی اور رنڈی بازوں پر کراری چوٹ کی ہے۔ آغاحشر کو یہ فخر حاصل ہے کہ انہوں نے سب سے پہلے اپنے ڈراموں میں سب سے پہلے انسانی زندگی کے بنیادی مسائل کو کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

"ترکی حور" میں سماجی برائیوں کا کھلا ہوا اظہار ملتا ہے۔ اس کے ایک کردار انور کپتان کے ذریعہ حب الوطنی اور قوم پرستی کے جذبات کو ابھارا گیا ہے۔ یہ پورا ڈراما سماج کا آئینہ دار ہے جس میں نشہ، جوا اور دیگر بری عاتوں کا عبرت ناک انجام دکھایا گیا ہے۔

آغاحشر اپنے آخری دور میں ڈراموں میں کھل کر خالص مقامی رنگ کو شامل کیا ہے۔ اپنے ڈراموں میں ہندوستانی عناصر کی گہری چھاپ موجود ہے۔ مقامی تہذیب اور تمدن سے ان کا والہانہ لگاؤ اور مقامی رچاؤ انہیں ممتاز کرتا ہے۔

جب پارسیوں نے اردو ڈرامے اسٹیج کرنا شروع کیے اور تھیٹر کو کاروباری شکل دی تو منافع کمانے کے لیے نئے طریقوں کو کام میں لانے کا سوچا جانے لگا۔ ایک بات اور قابل ذکر ہے کہ جن صدیوں میں ہندوستان میں کلاسیکی (سنسکرت) ڈرامے کی ترقی رکی رہی اور اس طویل مدت میں صرف لوک ناٹک کی مختلف شکلیں ہی رائج رہیں اور ناٹک کی روایت کو زندہ رکھے رہیں لوک ناٹک کی اس روایت میں قدیم کلاسیکی ناٹکوں کے اجزاء بھی شامل کر لیے گئے اور مذہبی دیومالائی، نیم مذہبی اور نیم تاریخی روایتیں بھی ان لوک ناٹکوں میں عوامی عناصر ہی کا حصہ بن کر شامل ہیں۔ جن کی ایک پختہ روایت اردو کے ڈراموں میں ہمیں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر شاہد حسین کے مندرجہ ذیل بیان سے ہم ہندوستانی مشترکہ کلچر و معاشرت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔

> "ہم جنہیں مذہبی یا دیومالائی قصے کہتے ہیں وہ بھی دراصل اسی لوک روایت میں شامل ہوئے اور ناٹک کے اس دور میں انہیں عوامی روایت ہی کا حصہ سمجھنا چاہیے اور اسے کسی ایک مذہبی روایت سے منسوب کرکے دیکھنا مناسب نہ ہوگا۔ یہی سبب ہے کہ رام لیلا کی تیاری میں غیر ہندوئوں اور خاص طور پر مسلمانوں کا بڑا حصہ رہا ہے ایک مدت تک شمالی ہندوستان میں رام لیلا کے لیے راؤن اور اس کے ساتھیوں کیعلاوہ اور شبہیں تیار کرنے کا سارا کام مسلمان کاری گر ہی کرتے تھے اور اکثر رام لیلا میں اداکاری میں حصہ لیتے تھے۔"

(شاہد حسین، عوامی روایت اور اردو ڈراما، حسنین پبلشر، نئی دہلی، ص:70)

یہی صورت حال کرشن لیلا کی بھی ہے گو کہ رام اور کرشن دونوں ہندوئوں کے اوتار ہیں اور ان سے متعلق ساری روایتیں مذہبی ہیں مگر جب ان قصوں کو لوک ادب نے اپنالیا تو مذہب سے زیادہ روایت کا رنگ غالب آگیا یہی وجہ ہے کہ واجد علی شاہ نے رہس کو اپنایا اور کرشن جی کے قصے کو لکھا اور اسے پیش کیا اور کروایا۔ "بزم سلیمانی" اور "جشن پرستان" روایتی طرز کے ڈرامے ہیں اس

کے بعد پارسی تھیٹر کے زیر اثر بہت سے ڈرامے لکھے گئے جن میں تھوڑے ہی دنوں بعد تھیٹر باقاعدہ تجارت بن گیا اور پارسی تھیٹر نے ڈرامے اسٹیج کر کے پیسہ کمانے لگے جس کے لیے انھوں نے پلاٹ اور پیش کش اور اسٹیج کو نئے تجارتی تقاضوں کے مطابق ڈرامے کو ڈھالنا تھا۔ مگر ہندوستان میں جنگ آزادی کی لڑائی 1857 کی پہلی جنگ آزادی لڑی اور ہاری جاچکی تھی۔ ہندوستان بالخصوص اودھ کی سماجی زندگی میں کچھ تبدیلیاں بھی آچکی تھیں۔ انگریزوں کے خلاف جو لڑائی لڑی گئی وہ ہندوئوں اور مسلمانوں نے مل کر لڑی تھی اردو ادب بالخصوص ڈراما بھی انہیں عوامل کو سمیٹے اپنے کردار کو ادا کر رہا تھا۔

"تحریک آزادی میں اردو کا حصہ" میں معین عقیل لکھتے ہیں:

> "بعض ڈراوں میں محض سیاسی واقعات وحالات پیش کیے گئے ہیں اور بعض میں کھل کر برطانوی مظالم، سیاسی جبر واستبداد اور انگریزوں کی ریشہ دوانیوں کو دکھایا گیاہے اور چند ڈراموں میں آزادی کی اہمیت حصول آزادی کی ترغیب اور برطانوی حکومت سے نجات جیسے موضوعات اور خیالات بیان کیے گئے ہیں۔"

(معین عقیل، تحریک آزادی میں اردو کا حصہ، ص:589)

"فرنگی اور ہندوستانی طرز حکومت" سیاسی ڈراموں میں اردو کا پہلا ڈراماہے۔ یہ ڈراما 1857 میں بمبئی میں اسٹیج کیا گیا۔ اس کے کافی عرصے بعد 1893 میں امرائو علی لکھنوی نے "البرٹ بل" نام سے ایک ڈراما تخلیق کیا۔ اس ڈرامے میں ابتدا سے اخیر تک برطانوی حکومت کے مظالم، جوروستم اور جبر واستبداد کو دکھایا گیا ہے۔ مولانا ظفر علی خان نے "جنگ روس وجاپان" تصنیف کیا۔ اس کے بارے میں معین عقیل لکھتے ہیں:

> "یورپ کی آخری انیسویں صدی کی جنگی حکمت عملی کو "مرض جوع الارض" قرار دیاہے۔ ظفر علی خان نے جاپانیوں کو قوم پرستی کے ذکر سے ہندوستانیوں کو سبیق حاصل کرنے کی ترغیب دی ہے۔ اس میں ایسے کردار پیش کیے گئے ہیں جو ہندوستانیوں کے لیے مثالی ہوسکتے ہیں۔ ضعیف بیوہ ماں کا محض اس خیال سے خودکشی کرنا کہ اس کے بعد اس کا لڑکا ماں کی خدمت کے بجائے ملک وقوم کی خدمت کرسکے۔ اور اس نوجوان کا دھیان صرف ملک وقوم کی خدمت کی طرف رہے گا۔"

(معین عقیل، تحریک آزادی میں اردو کا حصہ، ص:590)

اس دور کے بیشتر ڈراموں میں جنگ آزادی اور قومیت کے جذبے کو بیدار کئے گئے اور ہندو مسلم اتحاد کے لیے اردو کے بہت سے ڈرامے تحریر کیے گئے مثلاً "قومی دلیر" اس ڈرامے سے ہندو مسلم اتحاد ویگانگت کی جھلک ملتی ہے۔ اس ڈرامے کو اصغر نظامی نے تحریر کیا تھا۔ اس کے علاوہ عبداللطیف نے "ہمارا گھر" لکھا۔ اس ڈراما کا مرکزی کردار ہندو ہونے کے باوجود مسلمانوں سے بے پایاں محبت کرتا ہے اور قومی یکجہتی اور یگانگت پر یقین رکھتا ہے وہ اپنا تمام سرمایہ سوراج اور خلافت فنڈ کو دے دیتا ہے۔ اس طرح عباس علی نے "لیڈی جونتی" اور "شاہی فرمان عرف دیش ایدیش" تخلیق کیے۔ محشر انبالوی کا ڈراما "غریب ہندوستانی عرف انقلاب یعنی سودیشی تحریک" اور ریاض دہلوی نے "مسلم پجاری اور نصیر انبالوی نے "وطن" میں ہندو مسلمانوں کے قومی وسیاسی مسائل حل کرنے کی کی کوشش کی ہے۔ دل لکھنوی کا ڈراما "تاج محل" ہندو مسلم یگانگت اور یکجہتی پر مبنی ہے۔ شمس لکھنوی کے ڈرامے "مادروطن" اور "حب الوطن" میں حب الوطنی کے جذبات کو نمایاں کیا گیا ہے اور غلامی سے نجات کے لیے ہر ہندوستانی ہندو مسلمان کو ایک ساتھ جدوجہد کرنے کی تلقین کی ہے۔ محی الدین عزم کا ڈراما "دیش کی پکار" اہم ہے۔

اظہر دہلوی کا ڈراما "بیداری" میں آزادی کی تحریکوں کا پورا سیاسی تناظر پیش کیا گیا ہے۔ سردار جعفری کا ڈراما "یہ خون کس کا ہے" میں ہندوستانیوں کی جدوجہد، شجاعت اور بہادری کو پیش کیا ہے۔ اس میں بھیم اور ارجن، اکبر اور ٹیپو، جھانسی کی رانی اور بھگت سنگھ کی روح ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ڈراموں کا ایک مجموعہ "نئی تصویریں" سجاد ظہیر نے مرتب کیا ہے۔ ان میں "ہیلڈرک"، "مارشل تمونسکو" اور "لال جھنڈا" ہے۔

اشتیاق حسین قریشی کا ڈراما "نقش آخر" جنگ آزادی 1857 کے واقعات پر مبنی ہے۔ پروفیسر محمد مجیب نے بھی بعض اہم ڈرامے پیش کیے ہیں جو 1857 کے پس منظر پر لکھا گیا ہے 1957 میں منظر عام پر آیا۔

اردو ڈرامے کی جو روایت واجد علی شاہ سے شروع ہوئی وہ امانت لکھنوی اور آغا حشر کاشمیری سے ہوتی ہوئی حبیب تنویر اور محمد مجیب کے دور تک ہندوستانی تہذیب و معاشرت اور قوم پرستی کے جذبے سے سرشار ہے۔ اس کی جڑیں خالص ہندوستانی تہذیب واقدار میں پیوستہ ہیں۔ اردو کی دوسرے اصناف شعر وادب کے بر خلاف اس کی ساری روایتیں خالص ہندوستانی ماحول وآب وہوا کی دین تھیں۔ اس مختصر سے مقالے میں انہیں عناصر اور کارفرمائیوں کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے جو پوری ہندوستانی تہذیب کے گل وبوٹوں کو ڈرامے کے ذریعہ اظہار کا وسیلہ دے رہی تھیں اور قومی مزاج کی آئینہ داری کر رہی تھیں۔

مراجع

(1) عوامی روایت اور اردو ڈراما، ڈاکٹر محمد شاہد حسین، حسنین پبلشرز، نئی دہلی، 1992

(2) اردو ڈراما کی تاریخ وتنقید، عشرت رحمانی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہائوس، 2009

(3) اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب، کامل قریشی، اردو اکیڈمی، دہلی، 1987

(4) اردو ڈراما کی تنقید کا جائزہ، ابراہیم یوسف، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1994

(5) تحریک آزادی، اردو نثر اور مسلم ادبائ، ڈاکٹر ضیاء رالرحمن صدیقی، راجستھان وقف بورڈ، 1997

(6) تنقید احتساب اور تجزیہ، سیدہ جعفر، O168,3:gxQ4، (دکنی اردو میں تہذیبی یکجہتی)

(7) ادب اور قاری، سید قمر صدیقی، مکتبہ صدف، مظفر پور، 2013

(8) ہمارا ادبی اور تہذیبی ورثہ، ڈاکٹر سید رضا حیدر، (مرتبہ)، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2008

(9) ہندوستانی میں سماجی اصلاح کی تحریکات اور ان کے اثرات، پروفیسر صدیق الرحمن قدوائی، مرتبہ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2011

(10) اردو کہانی میں وطنیت اور اتحاد، ڈاکٹر عبد الرشید خان، ایجوکیشنل پبلشنگ ہائوس، دہلی، 2011

(11) تنقیدی جائزے، سید احتشام حسین، الہ آباد پبلشنگ ہائوس، الہ آباد، 1951

(12) ہندوستانی سماج پر اسلامی اثر اور دوسرے مضامین، محمد مجیب، دلّی کتاب گھر، دہلی، 2011

☆☆☆☆

Urdu Research Journal: Refereed Journal for Urdu
ISSN 2348-3687. Issue:12th Oct.-Dec. 2017
www.urdulinks.com/urj
www.urduresearchjournal.com

سنیما کی تانیثی تھیوری اور ڈسکورس کا مطالعہ

عبدالقادر صدیقی
ریسرچ اسکالر-ماس کمیونیکیشن اینڈ جرنلزم، گچی باؤلی، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
حیدرآباد 500032

نظریاتی یا تھیوریٹیکل ڈسکورس میں فیمنسٹ تھیوری فیمنزم یا تانیثی تحریک کی توسیع ہے جس کا مقصد صنفی عدم مساوات کو سمجھنا ہے۔یہ خواتین کے سماجی رول کے ساتھ تانیثیت کے مختلف جہات مثلاً عمرانیات، سماجیات، معاشیات، لٹریچر، ایجوکیشن اور کمونیکیشن کا جائزہ لیتا ہے۔ زیادہ تر فیمنسٹ تھیوری خواتین کی خود مجازیت اور مساوی حقوق کی حصولیابی اور صنفی عدم مساوات پر تنقید کرنے پر مرکوز ہے۔ فیمنسٹ محقق دو اہم اصولوں کو مد نظر رکھ کر کام کرتے ہیں ایک تو یہ کہ ان کی تحقیق کسی سوسائٹی میں خواتین کی پوزیشن پر ہوتی ہے، دوسرے یہ کہ اس موضوع پر ہوتا ہے جس میں خواتین کو subordinate یا ماتحتی کی صورت حال کا سامنا ہو۔ان کی تحقیق کا مفروضہ یہ ہوتا ہے کہ خواتین ماتحتی والی زندگی گذار رہی ہیں۔ اور اس مفروضہ پر محقق کی تحقیق آگے بڑھتی ہے اور اس کے اسباب اور وجوہات کا پتہ لگانے اور اس کے سد باب کا حل پیش کرنے کی کوشش کرتی ہے۔بحیثیت ایک تحریک کے فیمنزم مختلف النوع روش رکھتی ہے۔یہ ایک سماجی اور سیاسی تحریک ہے جس نے ادب کے ساتھ ساتھ ادب عالیہ (فائن آرٹ) اور سنیما کی تحقیق پر بھی اثر ڈالا ہے۔فیمنسٹوں نے سنیما کو بحیثیت ایک تہذیبی عمل (کلچرل پروسس) کے لیا ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ سنیما مردانہ سماج کی نمائندگی کرتے ہوئے خواتین کے تعلق سے افسانوی تصورات پھیلاتے ہیں۔یہ خواتین کی اسٹریوٹائپ منفی شبیہ پیش کرتا ہے جبکہ مردوں کیطاقت، دبدبہ اور اختیار کو مستحکم کرتا ہے۔ سنیما فلم تھیورسٹ کے نزدیک سنیما میں خواتین کی پیش کش اور تماشابیں (آڈینس) مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ سنیما کے ابتدا میں ہی مغربی فلمی نقاد نے اس میں خواتین کی جنسی پیش کش پر تنقید کی ہے۔ لیکن اس کے باوجود فلم میں خواتین کی پیش کش اسی مردانہ ساخت پر چلتی رہی جو وہ چاہتے رہے۔اس دوران فیمنسٹ فلم نقاد نے فلم کی پیشکش اور زبان کا سمیوٹک (semiotics) ساختیات اور پس ساختیات اور نفسیاتی تجزیہ کرتے رہے اور اس کی پیش کش کو سمجھتے رہے۔اور اس کے بعد انہوں نے ایک نظریاتی ڈسکورس شروع کی جس کے تحت ہم کہہ سکتے ہیں کہ بالی ووڈ سنیما رہا ہو یا ہالی ووڈ اس میں خواتین کی پیش کش ابتدا سے ہی متنازع رہی کبھی حد سے زیادہ بوسہ کی وجہ سے تو کبھی مردانہ سماج کی پشت پناہی کی وجہ سے۔ابتدائی فیمنسٹ نقادوں نے پایا کہ فلموں میں خواتین کی ایک ہی قسم کی اسٹریوٹائپ شبیہ تسلسل کے ساتھ پیش ہوتی ہے جو کہ قابل اعتراض ہے کیوں کہ یہ

خاتون ناظرین پر منفی اثر ڈالتا ہے اور اس سے صنف کی تشکیل نشو نما پاتی ہے۔ فیمنسٹ تحریک کے ارتقا کے ساتھ یورپ میں ستّر کی دہائی میں اور ہندوستان میں اسّی کے دہائی سے فلم کا تانیثی زاویہ نگاہ سے جائزہ لیا جانے لگا۔ اس دہائی میں نیو فارملزم، پوسٹ کلونیلزم اور اور ادراکی ((Cognative) تھیوری نے فلم اسٹڈیز کے عمومی اور فیمنسٹ کے خصوصی مطالعہ کی راہ ہموار کر دی اور اس میں مزید وسعت پیدا کی۔

فیمنسٹ فلم نقادوں نے اس رجحان سے بھی باہر نکل کر فلم کو دیکھنا شروع کیا جو اس زمانے کی نقادوں کی روش بن چکی تھی اور نقاد (SLAB سوئسر، لاکاں، التھیو سیر اور رولاں بارتھ) کے تنقیدی نظریہ کے ارد گرد ہی چکر کاٹتے تھے۔ فیمنسٹ نقادوں نے ان کی برتری (hegemony) کو چیلنج کیا۔ اور اب فلم تنقید queer تھیوری میں آچکی ہے جس میں ملٹی کلچرازم، پوسٹ ماڈرنزم اور ہسٹریکل ریسرچ شامل ہو چکا ہے۔ Molly Haskal اور Thornam کے مطابق فلم تنقید کے پہلی لہر میں خواتین کی جنسی رول اور اسٹریو ٹائپ پیش کش پر رہی۔ ان کے مطابق 1930-1940 کے زمانے کی خود ساختہ فیمنسٹ فلموں میں خواتین کا کردار، قربانی(Sacrifice) دینا، دکھ تکلیف سہنا، پسند اور affliction کی تھیم پر رہا۔ اس کے بعد فلم نقادوں نے فلم تنقید کے لیے فیمنسٹ فلم تھیوری کی ضرورت محسوس کی۔ اور اس کے نتیجے میں لارا ملوی (Mulvey اور جانسٹن (Johnston) نے ہالی ووڈ فلموں (کی کہانی)میں خواتین کی غیر موجودگی، صنفی امتیاز، ناظر کے مردانہ زاویہ نگاہ پر فلم تھیوری قائم کی۔

لارا ملوی ویژول پلیزر اینڈ نیریٹو سنیما :

لارا ملوی نے فلم میں خواتین کی پیشکش کے انداز پر زبردست تنقید کی۔ اپنے مشاہدہ میں پایا کہ فلم اسکرین پر خواتین کی پیش کش محض ہیرو کی ہیروازم کو تسکین پہنچانے اور ناظرین کو جنسی تلذذ کا چاٹ دینے کے لیے ہوتی ہے۔ فلم کی کہانی اس کا پلاٹ کلائمکس ہیرو کے جذبہ انتقام، حب الوطنی اور جذبہ عشق کو دکھانے کے لیے ہوتا ہے۔ اس نے پایا کہ خواتین فلموں میں مکمل طور سے سیکسول آبجکٹ یعنی جنسی شئے بن کے رہ جاتی ہے۔ اس نے دیکھا کہ فلم ناظرین سنیما ہال میں (voyeurism اوروں کی نگاہ سے بچ کے جنسی تسکین کے لیے تاک جھانک) کرتے ہیں اور ہیروئن کی جنسی پیش کش سے (scopophilia جنسی تلذذ) حاصل کرتے ہیں ۔اس نے جان برجر کے پینٹنگ کے نظریہ Male gaze یا مردانہ بصری تلذذ کو فلم تنقید میں متعارف کرا دیا۔ ملوی کی اس بحث نے مستقبل میں کاجاسلور مین(SilvermanKaja)، de Lauretis, اور Creed نے اس سمت میں اچھی خاصی تحقیقی پیش رفت کی اور سنیما میں عورت کے جنسی پیشکش کو تنقید کا نشانہ بنایا۔ اس سمت میں اب کافی پیش رفت ہو چکی ہے لیکن اس کا مرکزو محور لارا ملوی اور جان برجر کے نظریہ کی ہی تجدید ہوتی ہے۔

لارا ملوی Laura Mulvey نے اپنے مضمون "Visual Pleasure and narrative cinema 1975ء " میں جو لندن کے مشہور جریدہ "اسکرین" میں شائع ہوا تھا۔ اس میں تانیثیت (فیمنزم) کی دوسری لہر کے فلمی تانیثی تصور Male Gaze یا مردانہ بصری تسکین کو بحیثیتہ مم تشاکل (Asymmetry) خصوصیت کے متعارف کرایا تھا۔ کو مردانہ بصری تلذذ یا Male-Gaz e کے ابتدائی مطالعہ میں موجود تھا۔ لیکن ملوی نے اسے نسوانی مسئلہ کے تحت صفِ اول میں لا کھڑا کر دیا۔ Mulvey نے کہا کہ خواتین فلموں میں آبجکٹیفائڈ ہوتی ہیں کیوں کہ مخالف جنس کی جانب رجحان کا حامل (Hetrosexual) مرد فلم کی کہانی، ڈائلاگ اور نغمے لکھتا ہے، ڈائرکٹ کرتا ہے اور فلمی

کیمرہ کو کنٹرول کرتا ہے۔جس کے سبب فلموں میں خواتین کی شرکت شہوت نظری(Voyeurism)اور شبق النظر(Scopophilia)کا ماڈل پیش کرتی ہیں۔ Practice of looking:2001.p76)۔لارا ملوی کے اس تانیثی نظریہ نے فیمنسٹ فلمی نظریات اور میڈیا اسٹڈی پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔اس نظریہ کے مطابق میڈیا میں مردانہ بصری تلذذ اس وقت ہوتا ہے جب فلم کا کیمرہ مرد ناظرین کے مطابق خواتین اداکار اور ٹیلنٹ کے جسم پر فوکس ہوتا ہے۔اور یہ ایک خاتون کے جسم کے نشیب و فراز یعنی منحنی(Curves) خطوط پر دیر تک فوکس رہ سکتا ہے۔ لارا ملوی دعویٰ کرتی ہے کہ فلم میں زنانہ کردار کو شہوانی تلذذ پہنچانے والی شئے کے طور پر اکثر دو مختلف سطحوں پر ظاہر کیا جاتا ہے۔پہلے فلم میں کام کرنے والے مردانہ کردار اور پروڈکشن ٹیم کے لیے اور پھر اسی طرح سے مرد ناظرین کے لیے جو فلم دیکھتے ہیں۔خواتین مرد کی جانب سے انفعالی(Passive) سے فعالی (Active)گیز Gaze بنتی ہیں۔اس پدرسری یا مردانہ کنٹرول والی پیشکش کو اکثر داستانی اور افسانوی فلموں فلم میں دیکھا جاسکتا ہے۔ (Mulvey1975,p.14)۔ملوی اس بات سے قطعی انکار نہیں کرتی ہے کہ فلموں میں یا انسانی سوسائٹی میں Female-Gazeیا زنانہ بصری تلذذ کا وجود نہیں ہے یقیناوہ ہے۔ لیکن ملوی کا دعویٰ ہے کہ مین اسٹریم سنیما میں یا مردانہ بصری تلذذ عام طور پر زنانہ بصری تلذذ یا Female gaze پر مقدم ہے۔جو پدرسری نظام کے بے تناسبی (asymmetry) طاقت کی عکاسی کا مظہر ہے۔تاہم ملوی اس بات کا بھی اقرار کرتی ہے کہ زنانہ بصری تلذذیا(Female gaze) بھی مردانہ بصری تلذذ Male (gaze کی طرح ہی ہے، کیوں کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ خواتین بھی خود کو مرد کی نظر سے دیکھتی ہیں۔ مردانہ نظر کو غیر مساوی طاقت کے مظہر کے طور پر دیکھنے جانے والے) Gazed (اور دیکھنے والے Gazer) (کے درمیان لا شعوری یا ناخود آگہی عدم مساوات کو دیکھا جاسکتا ہے۔ اس نقطہ نظر کے تحت جو خاتون خود نمائی(آبجکٹیفائڈ)یاGaze کا استقبال کرتی ہیں ہوسکتا ہے کہ وہ نادانستہ طور پر آسانی سے مرد کو جنسی تلذذ پہنچارہی ہیں۔ اس طرح کے استقبال کو کسی نمائش یا Exhibitionismکے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ فلموں میں کبھی ہیرو کا تو کبھی ویلن کے جنسی جذبات بھڑکانے کے لیے ہیروئن کی پیشکش ہوتی ہے۔ فلم میں ہروئین کی پیشکش بھی ہیروازم کے مطابق ہوتی ہے کیوں کہ فلم کی کہانی کا مرکزو محور ہیروازم ہوتا ہے۔اس لیے فلم میں ہیروئن کا ڈر، خوف،چاہت،راحت محبت نفرت سب اسی کے مطابق ہوتا ہے۔خواہ وہ ہیرو کی حوصلہ افزائی کرے یا اس کی کمزوری بن جائے کوئی معنی نہیں رکھتا ہے کیوں یہ سب ہیرو کے مطابق ہوتا ہے وہ جس طرح سے چاہتا ہے اس طریقے سے ہیروئن کی پیشکش ہوتی ہے- خود ہیروئن کے ذاتی وجود کی فلم میں کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی ہے،جیسا کہ فیمنسٹ نقادوں نے مشاہدہ کیا ہے :

Who count is what the heroine provokes and rather what she represents. She is the one or rather than love of fear she inspire in the hero or, else the concern He feels for her, who makes him act the way he does in herself the women has not the importance (Quoted by mulvey ,film& feminism , jasbir jain & Sudharaj p.52)

مردانہ بصری تسکین یاMale gaze کے نظریاتی تصورات کو John Berger کی تحقیق"Ways of Seeing" میں بھی

دیکھا جا سکتا ہے۔ جان برجر نے سب سے پہلے مردانہ بصری تسکین کے نظریہ کو اپنی مذکورہ تخلیق میں پیش کیا اور "دیکھنے" یا Seeing کی تعریف کرتے ہوئے اس نے کہا کہ ہم جو کچھ دیکھتے ہیں اور جو کہتے ہیں اس میں فرق ہوتا ہے کیوں کہ دیکھنے اور تسلیم کرنے کا معاملہ الفاظ سے قبل آتا ہے۔ جیسے کہ ہم دیکھ رہے ہیں کہ دنیا ایک مقام ہے جہاں ہم رہتے ہیں ، پھر اس کی وضاحت کے لیے ہم الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات ہم جو کچھ دیکھتے ہیں اور جو کچھ جانتے ہیں ان میں فرق ہے۔ اس کی مثال یہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ سورج زمین کے اطراف گردش کر رہا ہے لیکن اس کے برعکس ہم جانتے ہیں کہ زمین سورج کے اطراف چکر لگا رہی ہے۔ برجر اس مثال سے یہ سمجھانا چاہتے ہیں کہ یورپی آئیل پینٹنگ میں خواتین کی جو تصاویر بنائی گئی ہیں اور جو کچھ پیش کیا گیا ہے اس کے دیکھنے اور سمجھنے میں بہت فرق ہے۔ اس کے مطابق تصویر ایک نظریا سائیٹ ہے جس کا رشتہ اس کے بنانے والے سے ہے کہ وہ اسے کس نقطہ نظر اور زاویہ سے دیکھتا ہے۔ ہم جب کسی تصویر کو دیکھتے ہیں تو یہ ہمارے دیکھنے اور سمجھنے نظریہ پر منحصر ہوتا ہے (Ways of Seeing, pg,9) اگر ہم ماضی کے آئل پینٹنگ پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں آرٹ میں ایسی تصاویر دیکھنے کا موقع ملتا ہے جو مردانہ بصری تلذذ پر مبنی ہیں۔ لیکن آرٹ کی شعبدہ بازی ہمیں تصویر کی اصلیت کو سمجھنے سے روکتی ہے۔ برجر کے مطابق یورپی پینٹنگ کے ایک زمرے میں میں عورت مرکزی موضوع رہی ہے۔ Nude تصویروں سے پتا چلتا ہے کہ خواتین کس طرح سے دیکھی جاتی ہیں۔ یوروپ میں نشاۃ ثانیہ کے قبل عہد وسطیٰ میں برہنہ ہونا یا Nakedness قابلِ شرم بن گیا تھا۔ لیکن نشاۃ ثانیہ کے بعد شرم آئیل پینٹنگ میں کھلنے لگی جو آہستہ آہستہ ڈسپلے یا نمائش کی ایک قسم بن گئی۔ یہاں تک کہ جب آئیل پینٹنگ میں سیکولر تھیم کو استعمال کیا جانے لگا تو نتیجہ میں خواتین کی برہنہ تصاویر بھی پینٹ ہونے لگی۔ لیکن خواتین پینٹنگ میں اس لیے Naked نہیں پیش ہو رہی تھیں کہ یہ ان کا حق ہے بلکہ ایسا اس لیے ہو رہا تھا کہ یہ مرد کی چاہت تھی (ways of seeing, p.49)۔ آئیل پینٹنگ میں آئینہ کا استعمال اکثر خواتین کی خود نمائی اور حسن مغروریت کو دکھانے کے لیے بطور علامت (symbol) کے استعمال کیا جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ نشاۃ ثانیہ کی آئیل پینٹنگ میں ایسی پنٹنگ بھی ہے جس میں خواتین مادر زاد حالت میں آئینہ کے سامنے کھڑی ہیں ۔ایسی پینٹنگ کو حسن کی مغروریت یا painting vanity کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس پینٹنگ کا تھیم یہ ہوتا ہے کہ مادر زاد عورت آئینہ کے سامنے کھڑی ہو کر اپنے حسن پر مغرور ہو رہی ہے۔ لیکن اس کی حقیقت بیان کرتے ہوئے جان برجر کہتا ہے کہ حیقت میں ایسا نہیں ہے کیوں کہ وہ پینٹنگ عورت نے نہیں مرد نے بنائی ہے۔ اور مرد خود اپنے نظر کو جنسی تلذذ پہنچانے کے لیے ایسا کیا ہے لیکن الزام خود عورت پر ڈالنے کے لیے اسے آئینہ کے سامنے کھڑا کر دیا ہے، جیسا کہ وہ کہتا ہے:

Hypocritically You painted a naked woman because you enjoyed looking at her. You put a mirror in her hand and you called the painting vanity. Thus morally condoning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure (Ways of Seeing,pg 51)

کیوں کہ وہ اس طرح سے برہنہ نہیں ہوتی ہے جیسا کہ وہ ہونا چاہتی ہے یا ہوتی ہے بلکہ نظارہ کرنے والے ناظرین کے مطابق اسے

برہنہ پیش کیا جاتا ہے)۔ (She is not naked as she is, She is naked as the spectator sees her, pg50۔

سینما میں بھی یہی ہوتا ہے جو ناظرین کو دکھتا ہے واقعی ویسا نہیں ہے۔ ہیروئن کے کم کپڑے اور جنسی آوارگی اس کی خواہش نہیں ہوتی ہے بلکہ یہ فلم اسکرپٹ، ڈائرکٹر اور پروڈیوسر کی ضرورت ہوتی ہے۔ فلم اسکرین لکھتے وقت یہ طے کیا جاتا ہے کہ ہیروئن کا کپڑا کس ڈیزائن کا ہوگا اور اس کی کس طرح سے انٹری ہوگی۔ لارا ملوی یہاں پر یہ نقطہ بھی ذہن نشیں کراتی ہے کہ فلم لکھنے والے ڈائرکٹ کرنے والے اور پروڈیوس کرنے والے بیشتر مرد ہی ہوتے ہیں اس لیے فلم میں ہیروئن کی پیشکش مردانہ زاویہ نگاہ سے ہوتی ہے۔ اور پھر جان برجر کی یہ بات صادق آتی ہے کہ فلم میں۔ مرد اداکاری کرتا ہے ہیروئن کی نمائش ہوتی ہے۔ ہیرو ہیروئن کی طرف دیکھتا ہے اور ہیروئن خود اپنے آپ کو جیسے کہ وہ دیکھی جانے والی آبجکٹ یا شئے ہو اور یہی چیز اسے ایک آبجکٹ بنا دیتی ہے۔

men act and women appear men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object - and most Particularly an object of vision: a sight.(Ways of Seeing, pg:47)

اس آبجکٹیفائڈ کو آپ دنیا کے کسی بھی ملک کی فلموں میں موجود عورت کے کردار میں دیکھ سکتے ہیں یہ ایک عالمی مظہر بن چکا ہے عالمی سینما میں خاتون پروٹاگونسٹ (ہیروئن) کی پیش کش ایک تخیلاتی حسینہ کے طور پر ہوتا آیا ہے۔ ماہر لسانیات اور ساختیات و پس ساختیات مفکر رولاں بارتھ نے سترہویں صدی کی سوئیڈن کی کوئن کرسٹینا کی زندگی پر بننے والی فلم (1933) Queen Christina پر ایک آرٹیکل The face of great Garbo لکھا۔ اور اپنے اس تبصراتی آرٹیکل میں اس نے کوئن کا کردار ادا کرنے والی سوئڈن کی اداکارہ گریٹ گاربو کے رول اور اس کی تخیلاتی فلمی حسن کا جائزہ لیا۔ رولاں بارتھ اپنے فلمی تبصرہ میں Garbo کو کسی حسین عورت کا جامع تخیل قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کا حسن فلم میں اس طرح پیش کیا گیا ہے جیسے کہ وہ انسانی مخلوق ہو ہی نہیں بلکہ جنت سے آئی ہوئی اپسرا ہو۔ کوئن کرسٹینا کا یہ کردار ناظرین کی جنسی جبلت کو تسکین دینے والا ایک جامع تخیل ہے۔ کیوں کہ گاربو Grabo کا برفیلا چہرہ کسی انسان کا چہرہ نہیں لگتا۔ یہ سینما کا کسی خاتون کے تخیلاتی حسن کا معیار ہے۔ بارتھ اسے اپنے اصطلاح میں lyricism of Woman. کہتا ہے اور یہی تخیلاتی حسن والی عورت فلموں میں ہیروئن کی پیش کش کا معیار بن گیا۔

مشہور فلم نقاد اور مبصر نکہت کاظمی رولاں بارتھ کے اس تبصرہ کو بالی ووڈ کے تناظر میں دیکھتے ہوئے اپنے مضموں The feminsit mystique میں کہتی ہیں، فلموں میں گاربو کا رول آج بھی موجود ہے اور بالی ووڈ سینما اول دن سے اس روش پر چل رہا ہے۔ وہ اس کی مثال دو فلموں کی فیمیل پروٹاگونیسٹ Protagonists سے دیتی ہیں پہلے وہ فلم پاکیزہ (1972) میں " ٹرین کے اس منظر اور ڈائلاگ کا ذکر کرتی ہیں جس میں ہیروئن مہندی رچے پائوں کے ساتھ سوئی ہوتی ہے اور ہیرو اس کے پائوں کو دیکھ کے کہتا ہے "آپ کے پائوں دیکھے بہت حسین ہیں، انہیں زمین پر مت اتاریئے گا میلے ہو جائیں گے" اور دوسری مثال فلم " راجا بابو" (1994) کا گانا " سرکا ئلو کھٹیا جاڑا لگے"۔ ہندوستانی سینما میں Male-Gaze کا تصور

ابتدائی زمانے سے رہا ہے۔ لیکن اس میں ۸۰ کی دہائی اور اس کے بعد کی فلموں میں زیادہ اضافہ ہوا۔ جیسے فلموں میں مجرا اور نغموں میں اور پھر ۹۰ کے بعد کی فلموں میں ہیروئن انٹری کے سین میں اور اب آئٹم سانگ میں جس طرح سے فلمی کیمرہ مختلف زاویے اور تکنک سے ہیروئن کے زنانہ پن اور جسمانی خدوخال کو فوکس کرتا ہے، اس سے ہیروئن کا کردار فلم ناظرین اور بالخصوص مردوں کے لیے سراپا جنسی شئے یا سیکس آبجکٹ بن جاتا ہے جو انہیں جنسی تلذذ پہنچاتا ہے۔ جیسے کہ آپ "چکنی چمیلی(اگنی پتھ)، مائی نیم از شیلا(تیس مار خان)، کملی کملی (دھوم۔3)، رام چاہے لیلا(گلیوں کی راس لیلا) جیسے آئٹم سانگ میں اس کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ اس حقیقت کو تانیثی فلمی نقادوں نے محسوس کیا ہے اور اس کا اظہار بھی کیا ہے:

The action of woman in the dance often times sexual movement with numerous shot of just body parts like that have navel, breast of pelvic thrust. All these add up in objectifying and sexualizing the body of the woman for the benefit to the (male) viewers." (Male Gaze J. jain & Sudharaj film and feminism Pg-54)

کل ملا کر فیمنسٹ نقادوں کا یہ دعویٰ ہے کہ فلم اسکرین پر جو کہانی دکھائی جاتی ہے وہ مردوں کے نقطہ نظر سے ان کے انتقام انا، خواہش، جنون کے تھیم پر ہوتی ہے۔ ڈراما ہو، ٹریجڈی ہو، ایڈونچر ہو، رومانس ہو، سب میں ہیروازم مقدم ہوتا ہے۔ جب کہ خواتین کی پیشکش اس کے سپورٹنگ ایکٹر کے طور پر بحیثیت معشوقہ کے یا دیگر کردار جیسے ماں، بہن، بھابھی کے طور پر ہوتی ہے۔ یہ تلاش کرنا بہت مشکل ہوتا ہے جب کوئی فلم صرف اور صرف خواتین کے نقطہ نظر سے بنی ہو اور اس کے مسائل کے ارد گرد گھومتی ہو۔ اگرچہ اب اتنی زیادہ تنقیدوں اور تحریکوں کے بعد کچھ فلمیں آئی ہیں جو فیمنسٹ آئیڈیولوجی کو سپورٹ کرتی ہیں۔ لیکن اب بھی زیادہ تر فلمیں اسی ہیروازم کے گرد طواف کرتی ہیں۔

☆☆☆☆☆

ماخذ

Berger,John(1972),Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series. London,

Mulvey,Laura (1975), Visual Pleasure and Narrative Cinema Originally Published - Screen 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18 , http://www.jahsonic.com/VPNC.html

Karen Boyle (2005),Media and Violence age publication,London,New Delhi

Practice of looking:2001. and introduction of visual oxford University press.in

Heskel, 1974, loc.cit. Rosen, Marjorie. Popcorn Venus. New York: Coward,

Johnston, Claire, Feminist Politics and Film History, Screen, Vols. 16, 3, 1975, pp. 115-125.

Johnston, Claire (1999),Women's Cinema as Counter-Cinema;Feminist Film Theory. Sue Thornham. New York : UP,

☆☆☆

ندا فاضلیؔ کی شاعری فلمی دنیا کے حوالے سے

جگرؔ تجمل بلہ پوری
ریسرچ اسکالر شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی سرینگر، ای۔ میل۔maliktajamul1@gmail.com
فون۔979703769

ندا فاضلیؔ کا اصلی نام مقتدا حسین ہے۔ آپ ۱۲، اکتوبر ۱۹۳۸ء کو دہلی میں ایک کشمیری خاندان میں تولّد ہوئے۔ آپ کے والد بھی شاعر تھے۔ تقسیم ہند کے بعد ندا فاضلیؔ کے سارے گھر والوں نے پاکستان کا رخ کیا اور وہیں سکونت پزیر ہوئے، لیکن ندا فاضلیؔ نے دہلی میں ہی رہنے کو ترجیح دی۔ میر تقی میرؔ اور مرزا غالبؔ سے ندا فاضلیؔ بہت متاثر تھے، وہ میرؔ اور کبیرؔ کی شاعری کے بھی قائل تھے۔ ندا فاضلیؔ نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، گوگول، انٹن چیکو کے ادب کا بھی بہت گہرائی سے مطالعہ کیا تھا۔ غم روزگار کی تلاش میں ندا فاضلیؔ نے ۱۹۶۴ء میں بمبئی (ممبئی) کا رخ کیا۔ ممبئی میں قیام پزیر رہ کر ابتدائی دنوں میں انھوں نے اپنے فن پارے "دھرم یونگ" "اور بلیٹز" نامی رسالوں میں شایع کروائے۔ جب ممبئی میں فلمی دنیا سے وابسطہ اہل ادب نے ندا فاضلیؔ میں چھپے فن کو بھانپ لیا، تو انھوں نے اس کو فلموں میں نغمے تحریر کرنے کی دعوت دی۔ فلموں کے لئے نغمے لکھنے سے پہلے ندا فاضلیؔ نے کئی قومی سطح کے مشاعروں میں شرکت کرکے محبان ادب کے دلوں میں جگہ بنالی، ان کی شاعری کی سب سے اہم خصوصیت شاعری میں سادگی پن ہے۔ اسی سادگی نے ان کو غزل کی دنیا میں ایک اہم مقام دلایا۔ غزل کے علاوہ انھوں نے "دوہے" اور کئی لازوال نظمیں ضبط تحریر میں لائیں۔ ندا فاضلیؔ نے اپنی شاعری میں کئی جگہوں پر فارسی الفاظ کا استعمال کرکے شاعری کو دلکش اور خوبصورتی عطا کی۔ ندا فاضلیؔ کا ایک مشہور شعر ہے۔۔۔

دنیا جسے کہتے ہیں جادو کا کھلونا ہے
مل جائے تو مٹی ہے کھو جائے تو سونا ہے

ندا فاضلیؔ نے فلمی دنیا کے لئے بھی کئی بہترین نغمے تحریر کئے۔ ان کا ایک مشہور لکھا ہوا نغمہ ہے۔۔۔ تو اس طرح سے مری زندگی میں شامل ہے۔ فلم "سرفروش" کے لئے انھوں نے ایک بہترین غزل لکھ ڈالی، اس غزل کا ایک شعر ملاحظہ فرمائیں۔۔۔

ہوش والوں کو خبر کیا بے خودی کیا چیز ہے
عشق کیجئے پھر سمجھئے زندگی کیا چیز ہے

ندا فاضلیؔ نے فلم "تمنا" جس کی ہدایت کاری فلمی دنیا کی معروف ہستی مہیش بھٹ نے کی ہے، کے لئے ایک ایسا نغمہ تحریر کیا جس کو سن کر ہر آنکھ نم ہو جاتی ہے۔ پیش ہے اس نغمے کا پہلا شعر اور پہلے ہی شعر سے اس نغمے کی حساسیت کا ادراک ہو جاتا ہے۔۔۔۔

گھر سے مسجد ہے بہت دور چلو یوں کر لیں
کسی روتے ہوئے بچے کو ہنسایا جائے

ندا فاضلیؔ کے چھ مجموعہ کلام چھپ چکے ہیں، جو مندرجہ ذیل ہیں۔۔۔

۱۔ لفظوں کے پھول / ۲۔ مور ناچ

۳۔ آنکھ اور خواب کے درمیان

۴۔ سفر میں دھوپ تو ہوگی ۵۔ کھویا ہوا سا سچ

۶۔ دنیا اک کھلونا ہے

ندا فاضلیؔ کی فلمی شاعری اس وقت بلندی کو چھو گئی جب فلم کار کمال امروہیؔ نے فاضلیؔ کے ساتھ رابطہ قائم کیا۔ واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۸۳ء میں جانثار اختر فلم "رضیہ سلطان" کے لئے نغمے تحریر کر رہے تھے تو جب اچانک جانثار اختر یہ دنیا چھوڑ گئے تو کمال امروہیؔ نے ندا فاضلیؔ کو "رضیہ سلطان" فلم کے آخری دو گیت تحریر کرنے کو کہا، بس پھر کیا، یہی وہ لمحہ تھا جب ندا فاضلیؔ پوری ہندوستان کی فلم صنعت میں مشہور ہوئے۔

فلموں کے علاوہ ندا فاضلیؔ نے کئی سیر لز "serials" کے لئے بھی عنوانی نغمے تحریر کئے، جن میں "سیلاب" "نیم کا پیڑ" اور جانے کیا بات ہوئی قابل ذکر ہیں۔ ۱۹۹۴ء میں مشہور غزل گائک آنجہانی جگجیت سنگھ کے ساتھ ایک مشہور غزلوں کا البم "Insight" بنایا جس نے موسیقی اور ادبی حلقوں میں کافی پزیرائی حاصل کی۔ ندا فاضلیؔ نے ایک تصنیف بھی تحریر کی جس کا نام "دیواروں کے بیچ" ہے۔ ندا فاضلیؔ کی ایک مشہور ترین غزل کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں ---

کبھی کسی کو مکمل جہاں نہیں ملتا
کہیں زمیں تو کہیں آسماں نہیں ملتا
کہاں چراغ جلائیں کہاں گلاب رکھیں
چاہتیں تو ملتی ہیں لیکن مکاں نہیں ملتا

پاکیزہ دلوں کو چھونے والی غزل کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں

بے نام سا یہ درد ٹھہر کیوں نہیں جاتا
جو بیت گیا ہے وہ گزر کیوں نہیں جاتا
وہ اک چہرہ تو نہیں سارے جہاں میں
جو دور ہے وہ دل سے اتر کیوں نہیں جاتا

ندا فاضلیؔ کی سب سے اہم خصوصیت یہ رہی ہے کہ فلمی نغمے تحریر کرتے ہوئے بھی انھوں نے ادبی معیار کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ندا فاضلیؔ کو اردو زبان و ادب سے ہمیشہ پیار رہا ہے، اردو زبان پھلے اور پھولے یہ ان کا خواب رہا ہے۔ دو سال قبل ندا فاضلیؔ نے قومی رسالے "عالمی سہارا" میں کہا ہے کہ "میرا خواب ہے کہ اردو زبان وادب ترقی کرے مگر اس کے لئے ضروری ہے کہ اس زبان کو روزگار کے ساتھ جوڑا جائے"۔ ان کا یہ دعویٰ رہا ہے کہ اگر اردو زبان کو روزگار کے ساتھ جوڑ دیا جائے تو اردو زبان ترقی کی بلندیوں کو چھوئے گی۔ دنیا کی بے ثباتی کو ندا فاضلیؔ اپنی اس غزل میں بیان کرتے ہیں---

اپنی مرضی سے کہاں اپنے سفر کے ہم ہیں
رخ ہواؤں کا جدھر کا ہے ادھر کے ہم ہیں
پہلے ہر چیز تھی اپنی مگر اب لگتا ہے
اپنے ہی گھر میں کسی دوسرے گھر کے ہم ہیں

اردو ادب اور فلمی دنیا کو اپنے قلم سے آباد کرنے والا یہ ہر دلعزیز شاعر ۸ فروری ۲۰۱۶ء کو ممبئی میں انتقال کر گیا۔ بقول مولانا حالیؔ

شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا
اک روشن دماغ تھا نہ رہا

☆☆☆☆☆

سینما کی تاریخ پر ایک نظر

اکرم شمس
ریسرچ اسکالر
شعبہ اردو، ممبئی یونی ورسٹی، ممبئی

انیسویں صدی کو سائنسی ایجادات کی صدی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس صدی میں دنیا نے بہت سی اہم ایجادات کا مشاہدہ کیا۔ سینماٹوگراف (Cinemetograph جسے اختصار کے پیش نظر عرف عام میں سینما(Cinema) کہا جاتا اس سلسلے کی ایک خوبصورت کڑی ہے۔ سینما کا ایجاد کسی جادوئی کرشمہ سے کم نہ تھا جس نے بے جان تصویروں کو زندہ کر دیا اور بے زبان کرداروں کو قوت گویائی سے نوازا۔ زندگی کے اہم پہلوؤں کو چلتی پھرتی تصویروں میں قید کرنے کا تجربہ یقیناً بہت دلچسپ اور انوکھا تھا۔ اس خوبصورت ایجاد کا سہرا فرانس کے لومیئر بردرس (Brothers Lumiere) کو جاتا ہے ۔ اُگست لومیئر(Auguste Lumiere)اور لوئس (Louis Lumiere) نامی دو بھائیوں نے ۱۸۹۵ء میں سینما ماٹوگراف مشین کا ایجاد کر کے سینما میں اپنی اولیت درج کرائی۔ حالانکہ لومیئر بھائیوں سے قبل امریکہ کے تھامس ایڈیسن نے ۱۸۹۱ء میں کنٹو گراف (Kinetograph) مشین کا ایجاد کر لیا تھا لیکن بعض تکنیکی خامیوں کی وجہ سے اس مشین کو سینما کی تاریخ میں اولیت کا درجہ نہیں مل سکا۔ بہر حال اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں کہ سینما کے موجد لومیئر بردرس ہیں جنھوں نے سب سے پہلے چلتی پھرتی تصویروں کو سینماٹوگراف مشین کے ذریعہ پردے پر عوام کے سامنے پیش کیا۔ لیکن سینما کے ایجاد کو کسی ایک شخص یا عہد کے سے خاص کر کے دیکھنا تاریخ کے ساتھ یقیناً ناانصافی ہوگی۔ آج جس شکل میں سینما ہم تک پہنچا ہے اس میں کئی لوگوں اور کئی صدیوں کی کوششوں اور تجربوں کا عمل دخل رہا ہے۔

سینماٹوگرافی دراصل فوٹوگرافی کی توسیعی شکل ہے۔ لہذا سینما کے ارتقائی سفر کو سمجھنے کے لئے فوٹوگرافی کی ایجاد اور اس کے ارتقائی مراحل کو سمجھنا ضروری ہے۔ فوٹوگرافی کی حیرت انگیز خوبیوں کو دیکھتے ہوئے Discoveries and Inventions of Ninteenth Cetury کے مصنف روبرٹ روٹلج (Robert Routledge) نے اسے انیسویں صدی کا سب سے خوبصورت، مقبول اور لائق تحسین ایجاد قرار دیا ہے۔

No other of our ninetieth century " inventions is at once so beautiful, so precious, so popular, so appreciated as photography" ((1

ترجمہ:

"انیسویں صدی کی جملہ انکشافات میں محض فوٹو گرافی ہی بیک وقت سب سے زیادہ خوبصورت، بیش قیمت، مقبول اور قابل تعریف ایجاد ہے۔"

فوٹو گرافی کی تاریخ کا جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ اس کی ایجاد میں بھی کئی صدیوں اور کئی لوگوں کی کوششوں کا عمل دخل رہا ہے۔ متعدد تجربات اور مراحل سے گزر کر یہ نایاب ایجاد ہم تک پہونچی ہے۔ بعض مورّخین کا خیال ہے کہ فوٹو گرافی کی ایجاد میں اسلامی عہد کے مشہور سائنسداں ابو علی حسن ابن الہیثم نے پہل کی تھی۔ مغربی دنیا میں الہیزن (Alhazen) کے نام سے معروف ابن الہیثم نے بصریات (Optics) کا بڑی باریکی سے مطالعہ کیا ہے اور اس بابت متعدد نظریات بھی پیش کئے ہیں جو آج تک بصریات سے متعلق کئی سائنسی نظریوں میں بنیاد مانے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے "کتاب المناظر" نام سے ایک اہم تصنیف بھی کی ہے۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ "Book of Optics" کے نام سے موجود ہے جو سترہویں صدی تک مغرب کی یونیورسٹیوں میں شامل نصاب رہی اور کئی سائنسی تجربات میں اس سے مدد بھی لی گئی۔ ابن الہیثم نے بصریات سے متعلق اپنے نظریات پر تجربہ کرتے ہوئے پہلے باریک سوراخ والا کیمرہ (Pinhole Camera) تیار کیا اور بعد میں اس کی خامیوں کو مزید دور کرتے ہوئے تاریک کیمرہ (Camera Obscura) بنایا۔ جسے عربی میں بیت المظلم کہا جاتا ہے۔ یہ لکڑی یا دھات سے باکس نما بنایا جاتا ہے جس کا اندوری حصہ مکمل تاریک اور باہری حصہ پر ایک چھوٹا سوراخ ہوتا ہے جو بیرونی مناظر کو سوراخ دار خانے میں موجود سیاہ پردے پر منعکس کرتا ہے۔ ابن الہیثم کی اس ایجاد کو فوٹو گرافی یا سینماٹو گرافی کا پہلا نمونہ تصور کیا جاتا ہے۔ بعض لوگ اس بات کے بھی قائل ہیں کہ کسی تاریک خانے میں ایک باریک سوراخ یا مدخل کے ذریعہ بیرونی مناظر کو اندورنی سیاہ پردے یا حصے پر منعکس کرنے کا تصور ارسطو(Aristotle) کے یہاں بھی موجود تھا جیسا کہ اقلیدس (Euclid) نے تقریباً ۳۰۰ سال قبل از مسیح میں لکھی گئی اپنی کتاب "Euclid's Optics" میں تذکرہ کیا ہے کہ ارسطو نے سورج گرہن کے وقت اس کی ہلال (Crescent) جیسی شباہت کو درخت کی پتیوں کے ذریعہ زمین پر منعکس ہوتے ہوئے مشاہدہ کیا تھا۔ اس قسم کے تصورات خود اقلیدس اور ارسطو سے قبل پانچویں صدی قبل از مسیح میں چین کے قدیم فلسفی موزی (Mozi) کے یہاں بھی موجود تھے اس کے علاوہ چوتھی صدی عیسوی میں اسکندریہ (مصر) کے مشہور فلسفی تھیون (Theon) اور چھٹی صدی عیسوی میں مشہور بازنطینی فلسفی انتھیمیس (Anthemius) کے یہاں بھی اس قسم کے تصورات ملتے ہیں۔ نویں صدی عیسوی میں عرب کے مشہور فلسفی ابو یوسف یعقوب ابن اسحق الصباح الکندی (Alkindus) نے بھی اس نظریے پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مگر ان تمام لوگوں میں سے کسی نے بھی اس نظریے کو عملی جامہ نہیں پہنایا۔ ابن الہیثم وہ پہلا شخص ہے جس نے اس نظریے کو بہت ہی واضح انداز میں پیش کیا اور ساتھ ہی اس کا عملی تجربہ بھی کیا۔ یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر لوگ Pinhole Camera یا Camera Obscura کو ابن الہیثم (Alhazen) کی طرف منسوب کرتے ہیں۔

تاریک کیمرہ (Camera Obscura-) سے محض عارضی تصویر دیکھی جاسکتی تھی اس سے مستقل تصویر بنانا اب تک دریافت نہیں ہو پایا تھا۔ دسویں صدی سے لیکر پندرہویں صدی تک عام مشاہدہ یا سورج گرہن کو براہ راست دیکھنے کے نقصان سے بچنے کے لئے اس کیمرے کو استعمال میں لایا جاتا رہا۔ سولہویں صدی میں اٹلی کے سائنسداں جیام بٹیسٹاڈیلاپورٹا (Giambattista della Porta) نے اس کیمرہ پر مزید تحقیق کی اور مشورہ دیا کہ فنکار (Artist) اس کیمرہ کے عکس کو کاغذ پر ابھار کر نقاشی (Painting) میں مدد لے سکتے ہیں۔ چنانچہ سولہویں صدی سے لیکر اٹھارویں صدی تک تاریک کیمرہ نقاشوں کے لئے ایک معاون آلے کی طرح کام کرتا رہا اور آخر کار وہ دن بھی آیا جب ہنر مندوں نے اس آلہ سے مستقل تصویر نکالنے کا ہنر ڈھونڈ نکالا۔ اٹھارہویں صدی میں بہت سے سائنسداں اس کیمرے سے پردے پر منعکس ہونے والی تصویروں کو دائمی شکل دینے میں کوشاں تھے۔ آخر کار ایک دوسرے کی دریافت اور تجربے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انہوں نے اس پہیلی کو سلجھانے میں کامیابی حاصل کی۔ غالباً ۱۹۷۲ء میں جرمنی کے ایک سائنسداں ڈاکٹر جان سولزے (Johann Schulze) نے ایک دن اتفاقاً سلور نائٹریٹ(Silver Nitrate)اور کھڑیا مٹی کی آمیزش سے تیار شدہ مجموعے پر یہ مشاہدہ کیا کہ سورج کی روشنی پڑنے سے اس مجموعے کا رنگ آہستہ آہستہ کالا پڑ جاتا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے اس مشاہدے پر کئی بار تجربہ کیا اور آخر کار اس نتیجے پر پہنچے کہ سلور نائٹریٹ اور کھڑیا مٹی کے تیار شدہ مجموعے پر سورج کی روشنی اثر انداز ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سولزے کی اس دریافت کو بنیاد بنا کر مغربی ممالک میں متعدد تجربے کئے گئے۔ ان سائنسدانوں میں انگلینڈ کے تھامس ویجوڈ(Thomas Wedgwood) بھی شامل ہیں جنھوں نے اپنے ساتھی کیمیا داں (Chamist-) ہمفری ڈیوی (Humphry Davy) کے ساتھ مل کر اس فارمولے پر عمل کرتے ہوئے کیمرے کی تصویر کو دائمی شکل دینے کی پوری کوشش کی۔ اس کوشش میں ان دونوں کو بہت حد تک کامیابی بھی ملی مگر اس میں ایک خامی یہ تھی کہ تصویر پر جیسی ہی سورج کی روشنی پڑتی اس پر سیاہ داغ پڑ جاتے تھے۔ فرانس کا جوزف نائسفر نیپسے(Joseph Nicephore Niepce) وہ پہلا شخص ہے جس نے تصویر کو دائمی شکل دینے میں پہلی بار کامیابی حاصل کی۔ اس کے لئے نیپسے نے جس طریقہ کار کا استعمال کیا اسے ہیلیوگرافی (Heliography) کہتے ہیں۔ ۱۸۲۶ء میں جوزف نے فرانس کے

> فوٹوگرافی کے ایجاد سے ہی متحرک تصویروں کو کیمرے میں قید کرنے کی کوشش شروع ہوگئی تھی۔ کئی سائنسدانوں نے اس ضمن میں طرح طرح کے تجرباب بھی کئے۔ جون ر ۱۸۷۳ء میں ایڈوڈ مائی برج(Eadweard Muybridge) نامی شخص نے ۲۴ کیمروں کے مدد سے ایک دوڑتے گھوڑے کو فلمانے کی کوشش کی تھی نیز اس کے ٹھیک نو سال بعد فرانس کے سائنس داں ایٹین جولس میری (Étienne-Jules Marey) نے ۱۸۸۲ء میں Chronophotographic Gun بنائی جو ایک سکنڈ کے اندر بارہ فریم تصویریں نکالنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔ اس ضمن میں تھامس ایلوا ایڈیسن (Thomas Alva Edison) کا کارنامہ سب سے اہم ہے۔ ۱۸۹۱ء میں تھامس نے کنٹوگراف (Kinetograph) مشین ایجاد کی اور اسے اپنے نام پیٹنٹ بھی کرالیا۔ اس مشین میں ۳۵ ملی میٹر چوڑی سیلولائڈ کی ٹرانس پیرنٹ (Transparent) رِیل کا استعمال کرکے متحرک تصویروں کو ریکارڈ کیا جاتا تھا۔

ایک آرٹسٹ لوئس دگیر (Louis Daguerre) کے ساتھ مل کر اس طریقہ کار کو اور بہتر بنانے کی کوششوں میں جٹ گیا مگر زندگی نے وفا نہ کی اور جوزف کی اسی دوران وفات ہوگئی۔ جوزف کے گزر جانے کے بعد لوئس دگیر نے اس طریقہ کار کو مزید عمدہ بنانے کا عمل جاری رکھا اور آخر کار ۱۸۳۹ء میں پیتل (Copper) اور سلور کی پلیٹ کے ساتھ آیوڈین ویپر (Iodine Vapor) کا استعمال کر کے جوزف کی دریافت میں بہترین اضافہ کیا۔ دگیر کے اس طریقہ کار کو دگیر ٹائپ (daguerreo type) سے جانا جاتا ہے ۔اسی دوران برطانیہ میں ایک اور کھوج سامنے آئی جہاں ۱۸۴۱ء میں ہنری فوکس تالبوت (Henry Fox Talbot) نے ایک اور نیا طریقہ کار ڈھونڈ نکالا اور انھوں نے اسے اپنے نام پیٹنٹ بھی کرالیا۔ ہنری تالبوت کی یہ کھوج کیلوٹائپ (calotype) کہلاتی ہے جسے آج کل ان کی نام کی طرف منسوب کر کے Tabotype کہا جاتا ہے۔ دگیر (Daguerre) اور تالبوت (Talbot) کا طریقہ کار تصویر کشی کے اعتبار سے بالکل الٹ تھا۔ دگیر کا طریقہ مثبت (Positive) تصویر منعکس کرتا تھا جس کی کاپی بنانا ممکن نہیں تھا کیونکہ کاپی بنانے کی صورت میں تصویر الٹی ہو جاتی جبکہ تالبوت کا طریقہ منفی (Negative) تصویر نکالتا تھا جس کی متعدد کاپیاں بنائی جاسکتی تھیں کیونکہ کاپی میں وہ تصویر بالکل سیدھی ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ کہ دگیر کا طریقہ دیرپا ثابت نہ ہو سکا جبکہ تالبوت کا نگیٹو (Negative) تصویر کشی کا طریقہ آج بھی استعمال میں لایا جاتا ہے۔

مذکورہ تفصیلات سے معلوم ہوتا ہے کہ فوٹوگرافی محض ایک شخص کا کارنامہ نہیں بلکہ جوزف، دگیر اور تالبوت جیسی کئی اہم شخصیات کی مسلسل کوششوں اور تجربوں کا نتیجہ تھی۔ فوٹوگرافی کے باقاعدہ آغاز کے بعد لوگوں نے متحرک تصویروں کو کیمرے میں قید کرنے کے طریقوں پر غور کرنا شروع کیا۔ اور اس کوشش کے نتیجے میں سینماٹوگرافی (Cinematography) کا ایجاد ہوا۔ نیز اس کا آغاز بھی کئی تجربات اور مشاہدات سے گزر کر ہم تک پہنچا ہے۔ میجک لینٹرن (Magic Lantern) سے لیکر موجودہ سینما تک دریافت اور تجربے کی بے شمار کہانیاں تاریخ کے صفحات میں محفوظ ہیں۔ لہذا اس ایجاد کو کسی ایک وقت یا کسی ایک شخص کے ساتھ جوڑ کر دیکھنا حقیقت سے آنکھ موند لینے کے برابر ہے۔ کیونکہ اس کی ایجاد میں کئی لوگوں کی مسلسل کوشش شامل رہی ہے۔ جیسا کہ سینما کی تاریخ پر لکھی گئی مشہور کتاب The Oxford History of World Cinema اس بات کا ذکر کیا گیا ہے:

The history of cinema did not begin with " a 'big bang'. No single event whether Edison's patented invention of the Kinetoscope in 1891 or the Lumiere brothers' first projection of films to a paying audience in 1895 can be held to separate a nebulous pre-cinema from cinema proper. Rather there is a continuum which begins with early experiments and devices aimed at presenting images in sequence." (2)

ترجمہ :

"سینما کی تاریخ محض ایک 'بڑے جھٹکے' میں شروع نہیں ہوئی۔ خواہ ۱۸۹۱ء میں ایڈیسن کا ایجاد کردہ کنٹوسکوپ ہو یا ۱۸۹۵ء میں لومیئر برادرس کی پہلی فلم نمائش، کسی بھی ایک واقعے کو سینما کا باقاعدہ موجب نہیں مانا جاسکتا ہے۔ بلکہ یہ ایک سلسلہ ہے جس کی

شروعات تصویروں کو تسلسل کے ساتھ پیش کرنے کے مقصد سے ابتدائی تجربات اور آلات سے ہوئی۔"

فوٹوگرافی کے ایجاد سے ہی متحرک تصویروں کو کیمرے میں قید کرنے کی کوشش شروع ہوگئی تھی۔ کئی سائنسدانوں نے اس ضمن میں طرح طرح کے تجرباب بھی کئے۔ جون ر ۱۸۷۳ء میں ایڈوڈمائی برج(Eadweard Muybridge) نامی شخص نے ۲۴ کیمروں کے مدد سے ایک دوڑتے گھوڑے کو فلمانے کی کوشش کی تھی نیز اس کے ٹھیک نو سال بعد فرانس کے سائنس داں ایٹین جولس میری (Étienne-Jules Marey) نے ۱۸۸۲ء میں Chronophotographic Gun بنائی جو ایک سکنڈ کے اندر بارہ فریم تصویریں نکالنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔ اس ضمن میں تھامس ایلوا ایڈیسن (Thomas Alva Edison) کا کارنامہ سب سے اہم ہے۔ ۱۸۹۱ء میں تھامس نے کنٹوگراف (Kinetograph) مشین ایجاد کی اور اسے اپنے نام پیٹنٹ بھی کرالیا۔ اس مشین میں ۳۵ ملی میٹر چوڑی سیلولائڈ کی ٹرانس پیرنٹ (Transparent)رِیل کا استعمال کرکے متحرک تصویروں کو ریکارڈ کیا جاتا تھا۔ یقینا یہ ایک بڑی دریافت تھی۔ لیکن اس کے اندر ایک خامی یہ تھی کہ اس سے بیک وقت صرف ایک ہی شخص متحرک تصویروں وہ دیکھ سکتا تھا۔ اس کے چند سالوں بعد ۱۸۹۵ء میں فرانس کے لومیئر بھائیوں نے سنیماٹوگراف (Cinematograph-) مشین ایجاد کرکے سنیما کے باب میں کمال حاصل کر لیا۔ سنیماٹوگراف کی خوبی یہ تھی کہ اس سے نہ صرف متحرک تصویریں ریکارڈ کی جا سکتیں تھیں بلکہ پردے پر لوگوں کے سامنے اس کی نمائش بھی کی جاسکتی تھی۔ غالباً اسی وجہ سے لوگ لومیئر برردز کو سینما کو موجد مانتے ہیں۔ ۲۸ر دسمبر ۱۸۹۵ء کی شام پیرس کے 'گرانڈ کیفے' ہال میں لومیئر بھائیوں نے اپنی پہلی نمائش رکھی۔ اس نمائش میں کل دس مختصر فلمیں شامل تھیں جس میں اسٹیشن پر رکتی ٹرین، سمندر میں اٹھتی لہریں، کھیلتے کھاتے بچے اور اس جیسے کئی دلچسپ مناظر دکھائے گئے۔ ناظرین کے لئے پردے پر اصل زندگی کی نقل دیکھنا کسی معجزے سے کم نہ تھا۔ اس حیرت انگیز کارنامے کو دیکھنے کے لئے پیرس شہر کے لوگوں کا ہجوم امڈ پڑا۔ نیز بہت ہی مختصر مدت میں سنیما پیرس کی گلیوں سے نکل کر دنیا کے ہر گوشے میں پھیل گیا۔ خود ہمارے ملک ہندوستان میں لومئیر کے فلموں کی نمائش کی پیرس کی نمائش کے محض چھ ماہ بعد ۷ر جولائی ۱۸۹۶ء کو بمبئی کے واٹسن ہوٹل میں کی گئی۔

☆☆☆

حوالہ:

(1) Discoveries and Inventions of Ninteenth Cetury, Writer:Robert Routledge, Publisher: GeorgeRoutledge and sons, Year: 1901, Page: 607

(2) The Oxfor History of Word Cinema, Edited by : Geoffrey Newell-Smith, Pubisher: Oxford University Press, Neyork, USA, Year: 1996, Page: 6

☆☆☆☆

ڈرامہ نظام سقہ اور ممتاز مفتی...ایک مطالعہ

مختار احمد
ریسرچ اسکالر، شعبۂ اردو، جموں یونیورسٹی، جموں
Email:mukhtar.poonch80@gmail.com

دنیا کی تمام زبانوں میں ڈرامے کا ذخیرہ پایا جاتا ہے۔ ہر زمانے میں اس کا تعلق کسی نہ کسی علاقے سے ضرور رہا ہے بلکہ زمانہ قدیم سے ہی اس کا سروکار انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ چلتا آرہا ہے۔ قدیم زمانے میں انسان کے پاس صرف دو زرائع ایسے تھے جن کے ذریعے وہ اپنے خیالات کو دوسروں تک پہنچا سکتا تھا ایک آواز اور دوسرا حرکات و سکنات۔ اور یہی حرکات و سکنات ڈرامے کی بنیاد قرار دیے گئے۔ انسان کی ترقی کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں بھی چند تبدیلیاں منظر عام پر آئیں۔ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا میں لفظ "ڈرامہ" کے متعلق لکھا ہے کہ یہ یونانی لفظ سے لیا گیا ہے جس کے معنی "کر کے دکھائی ہوئی چیز" کے ہیں جس کے ذریعے تہذیب کی دنیا سے دور، حرف و لفظ سے نا آشنا انسان نے اپنے کسی جذبے، احساس، مشاہدے یا خود پر بیتنے والے کسی تجربے کا اظہار ڈرامے کی ابتدائی شکل میں کیا ہو گا جس کو آج ہم "ڈرامہ" کہتے ہیں۔ اے۔ بی۔ اشرف اپنی کتاب میں ڈرامے کے متعلق یوں رقمطراز ہیں:

"گفتار اور حرکات و سکنات کی مدد سے اپنی بات دوسروں تک پہنچانا، اسی کا نام ڈرامہ ہے۔" [1]

صنف "ڈراما" میں تفریح و طبع کا سامان بھی پایا جاتا ہے اور انسانی زندگی کے جذبات ، محبت، ہمدردی، ایثار و قربانی، غم و غصہ، حیرت و نفرت وغیرہ جیسے پہلوؤں کی بھرپور عکاسی شامل کی جاتی ہے اسی وجہ سے لوگ شاعری کے بعد اس صنف کو زیادہ پسند کرتے ہیں جس کا اندازہ ہمیں دنیا کی ہر زبان میں لکھے گئے ڈراموں سے ہوتا ہے۔ کیونکہ ڈرامے کی ابتداء انسانی زندگی کی نقالی سے ہوئی اسی وجہ سے ہر انسان کی فطرت میں یہ بات شامل ہے کہ وہ نقل یا رنگ و روپ بدلنے میں زیادہ ماہر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈراما کی صنف وجود میں آئی۔ یورپ کے ڈرامہ نگاروں میں شیکسپیئر، مرگولڈ سمتھ، گوئٹے، شیریڈن، وکٹر ہیگو اور کئی دیگر ادیب اس صنف میں عالم گیر شہرت کے مالک رہے ہیں۔

ڈراما یونانی لفظ "ڈراؤ" سے مشتق ہے جس کے معنی "کر کے دکھانا" کے ہیں جبکہ سنسکرت میں اسے "درشیئے" (یعنی دیدنی) اور دوسرا شروے (یعنی شنیدنی) کہا جاتا ہے جبکہ ڈرامے کا تعلق "درشیئے " سے ہے یعنی ایسی نظم جسے عملی صورت میں "دیکھا، یا دکھایا جاسکے" کے معنی میں لیا جاتا ہے بحر حال اس کے لفظ کے کچھ بھی معنی ہوں لیکن اصل میں ڈراما ایسا فن ہے جس کا دائرہ کار الفاظ

کے ساتھ ساتھ آواز، حرکات اور عمل پر مبنی ہوتا ہے۔یونان میں ڈرامے کی ابتدا "Dionysus" کے آگے نذرانۂ عقیدت کے طور پر ہوتی ہے اس کے بعد کچھ نقوش ارسطو کی "بوطیقا" میں بھی دیکھنے کو ملتے ہیں ادھر ہندوستان میں بھرت منی کی "ناٹیہ شاستر" میں بھی اس کے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جبکہ اردو اسٹیج ڈراموں کی ابتداء شاہ جہاں کے عہد ۱۶۳۳ئ میں ہوئی بعد میں شاہی محلوں کے سٹیج پروان چڑھتا ہوا واجد علی شاہ کا ڈراما "رادھا کنہیا" ۱۸۴۲ئ میں سامنے آیا جسے طویل عرصے سے اردو ڈرامے کا نقش اول تصور کیا جاتا رہا ہے۔اس کے بعد اردو کا دوسرا اہم ڈراما امانت لکھنوی کا "اندر سبھا" کو مانا گیا جو ۱۸۴۲ئ میں لکھا گیا اور ۱۸۵۴ئ میں پہلی بار اس کی اشاعت عمل میں آئی۔اس ڈرامے میں لکھنوی عہد کی بھرپور عکاسی کی گئی تھی۔ برصغیر میں انگریزوں کی آمد کے بعد یہاں مختلف ڈرامہ کمپنیوں کا قیام عمل میں آیا۔اس کے بعد جن ڈرامہ نگاروں نے اس صنف کو بام عروج تک پہنچایا اُن میں محمود میاں رونق، حسینی میاں ظریف، طالب بنارسی، احسن لکھنوی ، بیتاب بنارسی، آغا حشر کاشمیری، محمد حسین آزاد، عبدالماجد دریا آبادی، رسوا اور پریم چند وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ان ڈراما نگاروں کے بعد ایک اہم نام سید امتیاز علی تاج کا ہے جن کا ڈراما "انار کلی" ایک تاریخی ڈراما مانا گیا ہے ۔ یہ ڈراما ۱۹۲۲ئ میں لکھا گیا اور ۱۹۳۲ئ میں پہلی بار اسٹیج ہوا۔امتیاز علی تاج کے بعد عابد حسین اور پروفیسر محمد مجیب کے نام اہمیت کا حامل ہیں۔

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی تک آتے آتے ڈرامے نے اپنے تکنیکی وسائل میں کافی حد تک ترقی کر لی تھی۔اس کے بعد ریڈیو کا چلن عام ہوا جس نے ریڈیائی ڈرامے کو جنم دیا جس کے تحت مختلف ڈراما کمپنیاں قائم کی گئیں۔ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ ہی "اپٹا" تھیٹر گروپ کا قیام عمل میں آیا جس کے تحت ڈرامے لکھے گئے۔خواجہ احمد عباس، کرشن چندر، بیدی، عصمت چغتائی، علی سردار جعفری اور قدسیہ بیگم کے نام اہم ہیں۔ان ہی ڈراما نگاروں میں ایک نام ممتاز مفتی کا بھی ہے جنھوں نے ریڈیائی ڈراموں کے ساتھ ساتھ اسٹیج ڈرامہ "نظام سقہ" بھی تحریر کیا بعد میں اس ڈرامے کو ممتاز مفتی نے کتابی شکل میں شائع کیا جس کا انتساب ممتاز مفتی نے یوں لکھا ہے:

عظیم اداکار محمد حسین کے نام
جس نے مجھے ڈرامے کا شعور عطا کیا

ڈراما 'نظام سقہ' ممتاز مفتی کا پہلا اسٹیج ڈراما ہے جو ۱۹۵۲ئ میں لکھا اور پہلی بار ۱۹۵۳ئ میں مکتبۂ اردو لاہور نے کتابی صورت میں شائع کیا۔ یہ ڈراما کئی بار اسٹیج ہونے کے ساتھ پاکستان ٹیلی ویژن سے بھی پیش کیا گیا جو ایک کرداری ڈرامہ ہے۔اس ڈرامے کا محرک اور پس منظر ایک ایسا کردار ہے جس سے ممتاز مفتی کی ملاقات ریڈیو پاکستان راولپنڈی میں ہوئی تھی۔ دونوں میں اس قدر گہری دوستی ہوئی جس نے ممتاز مفتی کی شخصیت کو متاثر کر دیا۔اس دوستی کا نقصان محمد حسین کو یہ ہوا کہ وہ ممتاز مفتی کے ایک نفسیاتی مشورے پر عمل کر بیٹھے جس کی وجہ سے انھیں سٹاف آرٹسٹ کی ملازمت سے معطل کر دیا گیا۔ چناچہ اس غلطی کو سدھارنے کے لیے ممتاز مفتی نے محمد حسین کو فلم سکرین کی بلندیوں پر پہنچانے کے لیے ڈراما "نظام سقہ" کو پہلی سیڑھی کے طور پر استعمال کیا۔ تاکہ محمد حسین کی شخصیت اس سے ابھر کر ادب کی دنیا میں اہمیت کی حامل بن سکے۔ جس کا اثر ہمیں اس کی اشاعت کے بعد دیکھنے کو ملتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو ڈراما "نظام سقہ" سید امتیاز علی تاج کا ڈراما "انار کلی" کی طرح مغلیہ دور کی کچھ حد تک عکاسی کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مغل شہنشاہ نصیر الدین ہمایوں نے شیر شاہ سوری کے ہاتھوں شکست کھا کر غزنی کی طرف بھاگا جب وہ خار کے

مقام پر دریا پار کرنے لگا۔ دریا کے پانی کی تیز روانی کی وجہ سے جب وہ ڈوبنے لگا تو اچانک ایک شخص نے اُس کی جان بچالی تھی۔ جس کا نام "نظام سقہ" تھا بعد میں جب نصیر الدین ہمایوں دوبارہ تخت پر بیٹھا تو اُس نے اپنی جان بچانے کے صلہ میں "نظام سقہ" کو اڑھائی پہر کی بادشاہت کا تاج پہنا دیا۔ جس سے ایک معمولی شخص اڑھائی پہر کی زمین کا مالک بن گیا۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ڈراما آج بھی پوری سچائی اور شادابی سمیت زندہ ہے۔ "نظام سقہ" اپنی شخصیت اور ذہانت کے بل بوتے پر نہ صرف اپنی اوقات کو یاد رکھتا ہے بلکہ وہی نظام دولت اور سروت ملنے کے بعد بھی نظر آتا ہے۔ ایک انصاف پسند، بے ریا اور اپنی اصل کو نہ بھولنے والا با اختیار واقتدار کا حامل شخص ان عارضی حکمرانوں کے سامنے ایک ایسا المیہ پیش کرتا ہے جو اپنے آپ کو دنیا کا سب سے عظیم ترین شخص سمجھنے لگتا ہے ان لوگوں کے بارے میں نظام ڈرامے میں کہتا ہے:۔

"نظام۔ اماں وجیری جی تم تو بالکل بے وقوف ہو۔ اگر جو ڈھائی پہر کی بادشاہت مل گئی ہے ہمیں۔

تو کیا ہم اپنی اصلیت کو بھول جائیں اور یہ بادساہی تو صرف ڈھائی پہر کی ہے۔ کہو پیارے ہے نا یہ بات۔

اور پھر ہمارے رستہ داروں کو برادری والوں کو کیے مالم ہو گا کہ اپنا نجام سقہ بادسا بنا ہے۔ اس سے تو جاہر ہوتا ہے کہ نجام نے اتنی ترقی کی ہے کہ سقہ سے بادساہ بن گیا۔" [۲]

ممتاز مفتی کا یہ ڈراما تین ایکٹ اور دو مناظر پر مشتمل ہے۔ پلاٹ کے لحاظ سے نہایت، سادہ اور دلچسپ ڈراما ہے اس میں واقعات کی بھر مار نہیں بلکہ ایک ہی واقعہ کو مرکز بنا کر ڈرامے کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی واقعہ کے اندر چند چھوٹے چھوٹے واقعات بھی پیش کیے گئے ہیں جو اس ڈرامے کا لازمی جز بھی ہیں۔ ڈرامے میں "نظام" اور "ہمایوں" کے علاوہ چند نمایاں کردار بھی ہیں جن میں صبین، شمو، عشرت، دلاور خان اور خان چغتائی ہیں جبکہ ضمنی کرداروں میں زبیدہ، جانی بابا اور چودھری کے کردار اہم ہیں نظام اور خان چغتائی کی گفتگو ملاحظہ ہو:۔

نظام:۔ کیا اس ملخ کے قانون میں منہ پر جھوٹ بولنے کی کوئی سزا نہیں۔

خان چغتائی:۔ عالم پناہ حضور مالک ہیں جو سزا حضور چاہیں دین۔ تعمیل کی جائے گی۔

نظام:۔ اماں وجیر جی، کیا سارے وجیر ایک ہی سانچے میں ڈھلے ہوتے ہیں پیارے ہم پوچھ رہے ہیں قنون میں کیا لکھا ہے۔ تم کہہ رئے ہو تم بادساہ ہو جو جی چاہے کرو۔ اگر ہم کہیں اس کا سر کاٹ دیا جائے تو...

خان چغتائی:۔ آپ شاہ عالم ہیں آپ کے فرمان کی تعمیل کرنا غلام کا فرض ہے۔

نظام:۔ بس یہی کام ہے تمہارا جو بادساہ کہے وہی کرو۔ بادساہ کہے سر کاٹ دو تو تم سر کاٹ دو گے۔ ارے وجیری جی کچھ خدا کا کھوف کرو۔ اماں ہماری پنچایت میں تو کبھی ایسا نہیں ہوتا کہ جو چوہدری کہے وہ مان لیا جائے۔ ارے میاں بندہ بسر ہوتا ہے دس بار سچ بولتا ہے تو ایک بار جھوٹ بھی بولنا پڑتا ہے آخر چمڑی کی زبان ہے لوہے کی نہیں۔

خان چغتائی:۔ بجا ارشاد فرمایا۔ شاہ عالم۔" [۳]

نظام کا بادشاہ بننا اور انصاف کرنا جیسے واقعات اکثر اس ڈرامے میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس سے ایک بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ قانون چاہے کتنا بھی غلط کیوں نہ ہو لیکن اُس کے چلانے والے اگر صحیح سوچ رکھنے والے ہوں گے تو اُس کا رد عمل بھی صحیح نظر آئے گا اور اگر قانون کتنا بھی صحیح کیوں نہ ہو لیکن اُسے اقتدار میں لانے والے منفی سوچ کے حامل ہوں گے تو وہ کبھی بھی صحیح نہیں

ہو سکتا۔ یہی بات ممتاز مفتی اس ڈرامے کے ذریعے سماج اور اس کے اندر رہنے والی عوام کو سمجھانا چاہتے ہیں۔ اس ڈرامے کا بڑا حسن اس کا اختصار ہے۔ شمو اور عشرت کا جذباتی لگاؤ جو اس کے پلاٹ میں ایک طرح کا رومانوی عنصر کو شامل کرتا ہے۔ڈراما" نظام سقہ "میں جو دلچسپی کا عنصر پایا جاتا ہے وہ دراصل اس کے پلاٹ کا لازمی جز ہے۔اس کا کرادر" نظام "جس کی زندگی میں صرف سوکھی روٹی، گھاس کا بستر، جھونپڑا نما مکان تھا اُسے اچانک بادشاہت جیسا عہدہ، ملکیت، اڑھائی پہر کی زمین، تخت شاہی جیسا رتبہ ملنا کچھ پل کے لیے ڈرامے میں مزاح پیدا کر دیتا ہے۔ اس ڈرامے میں پیش کے گئے مکالمے ممتاز مفتی کے فکری زاویوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ڈراما" نظام سقہ "کے مکالماتی ٹکڑے مصنف کے مخصوص انداز فکر کو نمایاں کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اگر چہ یہ جملے ان کے فکری ارتقاء کی اہم کڑی نہیں سمجھے جاتے تاہم اس کے تسلسل کو بر قرار رکھنے کے لیے ضرور ذمہ دار قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ممتاز مفتی کی دیگر تحریروں میں بھی اسی طرح کا انداز دیکھنے کو ملتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے ہم اسے ایک کرداری ڈراما بھی کہہ سکتے ہیں۔

ڈراما" نظام سقہ "فضا اور ماحول کے اعتبار سے ایک تخلیقی نوعیت کے ڈراما کی حیثیت رکھتا ہے جس سے نظام کی شخصیت پر مختلف زاویوں سے روشنی پڑتی ہے حالانکہ ہمایوں کا کردار ڈرامے میں اہمیت کا حامل ہے اس کے باوجود نظام اس ڈرامے میں ایک منفرد کردار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ اگرچہ ہمایوں کی شاہانہ تمکنت، وقار اور فہم وادراک ڈرامے میں کہیں بھی ماند پڑتا دکھائی نہیں دیتا اس کے باوجود نظام کی شخصیت اس ڈرامے میں ایک اہم کردار کے روپ میں منظر عام پر آتی ہے۔" نظام "ایک پُر وقار، صاف گو اور مست قسم کا انسان ہے اُس کے دل میں احساس ، ہمدردی کا جذبہ اس قدر پنہاں ہے کہ وہ کسی پر بھی بے جا ظلم نہیں کرتا۔ اس نے قناعت کے مفہوم کو پالیا ہے جس کی وجہ سے خدا کے سوا اس کے اندر کسی کا بھی خوف نہیں اگر چہ اُس نے بادشاہت کا تاج اپنے سر پر سجالیا ہے۔ڈراما" نظام سقہ "میں ایک جگہ نصیبن اور نظام کی گفتگو کے چند جملے اس طرح بیان ہوئے ہیں جس میں نصیبن گاؤں کے مکھیہ سے پیسے وصولی کی بات کرتی ہے ملاحظہ ہو:۔

نصیبن:۔ وہ گاؤں کا مکھیہ جو ہے اس نے کتنے مہینوں سے پیسے نہیں دیے تو اس سے کہتا کیوں نہیں کہ پیسے دے۔

نظام:۔ اری وہ تو آج ہی دے دے سارے پیسے۔

نصیبن:۔ تو پھر کیا سوچ رہا ہے تو۔ (نظام پھر درخت کی طرف آتا ہے)

نظام:۔ ابے کیا سوچتا ہے میں نے مانگے ہی نہیں سوچتا ہوں کیا کہوں۔ سرم آتی ہے۔ نہیں تو قسم ایمان کی آج مانگوں تو آج ہی مل جائیں۔ پر ضرورت بھی ہو کوئی۔" [۴]

نظام کی سب سے بڑی خوبی اُس کی بے باکی اور دلیرانہ ہمت ہے جو اُس کو باقی کرداروں میں اہمیت کا حامل بناتی ہے۔ نصیبن اگر چہ ایک جاندار کردار ہے لیکن زندگی کے متعلق اس کی سوچ اور فکر کے سبب نظام کی مرہون منت نہیں بلکہ وہ تو اپنی سوچ کی وجہ سے خود مختار ہے۔ اگر وہ اپنی زبان کے زور پر نظام پر حاوی ہونے کی کوشش کرتی ہے تو نظام کی بے باکی، ہمت، جوش اور شخصیت کے آگے تاب نہیں لاسکتی۔ اس میں ایک عورت نظر آتی ہے جو گھر اور پریوار کی دیکھ ریکھ میں ہی زندگی بسر کرنے کو اپنا مقصد بنالیتی ہے جو اپنی محبت، لگاؤ صرف شوہر اور اولاد کے لیے ہی مخصوص کر کے رکھ لیتی ہے۔

گاؤں کی سادہ زندگی میں نظام کی شخصیت اور بھی نکھر کر سامنے آتی ہے۔ وہ اپنے ماحول سے اس قدر متاثر تھا کہ اڑھائی پہر کا علاقہ ملنے کے باوجود ایک عام سی زندگی بسر کرنے میں ہی اکتفا کرتا

ہے۔نہ اُسے اپنے عہدے کی فکر تھی اور نہ ہی اپنی پہچان اور مرتبے کی۔وہیں نصیبن کا کردار بھی اہمیت کا حامل ہے جبکہ شمسہ کا کردار ابتداء میں ہی انفرادیت کی ایک دو جھلکیاں دکھا کر ڈوب جاتا ہے۔اس کے لہجے میں زندگی کی قربت کی خوشبو ہے۔دلاور خان اور خان چغتائی کی واحد اور نمایاں خوبی ان کی غیر مشروط وفاداری ہے جبکہ شاہی دربار میں کوئی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ نظام کے دربار میں سب کو ایک ہی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔وہیں ان کرداروں کے مکالمے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔دلاور خان اور خان چغتائی کے پر تکلف مکالمے ان کی حیثیت اور نفسیات کے غماز ہیں جبکہ نظام اور اس کے گرد و پیش کے لوگوں کے مکالمے ان کے سماجی پس منظر اور نفسیاتی پہلوؤں کا اظہار کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔نظام اور نصیبن کے مکالمے جن میں آنے والے واقعات کا اشارہ بھی بخوبی نظر آتا ہے یہ مکالمے ملاحظہ ہوں:۔

نصیبن:۔تو کیا کہا جو تسی نے؟

نظام:۔بس اس نے جد ہمارا ہاتھ دیکھا تو قسم قرآن کی پانچوں انگلیاں میں منہ لے کے رہ گیا۔یوں خاموس ہو گیا جیسے جبان نہ ہو منہ میں۔

نصیبن:۔پر کہتا کیا تھا یہ بھی تو پھوٹ؟

نظام:۔(ہاتھ دیکھتے ہوئے) کہتا تھا اللہ کی قسم ہاتھ میں بادساہی کا ستارہ ہے۔

نصیبن:۔چل اب بڑی ہولی بادساہی۔اب کھول لے آنکھیں اور اٹھا اپنی مسک۔" ۵

اب نظام، شمو اور نصیبن کے مکالمے ملاحظہ ہوں:۔

نظام:۔اے میں نے کہا۔عالم ہوتا ہے تجھے ہوا لگ رئی ہے جمانے کی۔

شمسہ :۔ہوا تو آج چل ری نہیں رئی ابا۔کیسے لگے گی؟

نظام:۔اے یہ ہوا نہیں منڈوں کی وہ ہوا جس میں تو اڑنے کی کوسس کر ریا ہے۔

شمسہ :۔مجھے تو مالوم نہیں ابا۔کون سی ہوائی بات کر رتے ہو۔

نظام:۔اے کیوں متا بڑے ہانک ریا ہے۔سن تو۔سنا ہے تو نے اپنے سینگ نکال لیے ہیں آج کل گر ہو ریا ہے وس لونڈیا پر کیا نام ہے وس کا؟

نصیبن:۔اے وہی چودھری کی لمڈیا۔عسرت۔

نظام:۔کیوں بے ابھی سے پڑ گیا عسرت میں۔

شمسہ :۔ہو عسرت نہ جی، گریب آدمی کو عسرت سے کیا کام۔میں تو مجدور ہوں۔سارا دن گڑیاں بناتا ہوں۔مجھ گریب کو عسرت سے کیا واسطہ۔" ۶

اس ڈرامے کے مکالمے نہ صرف کرداروں کی شخصیات اور اُن کی نفسیات کو اُجاگر کرتے ہیں بلکہ اُن کے عہد کی سیاسی و سماجی حالات پر بھی نظر ثانی کرتے ہیں۔شیر شاہ سوری اور ہمایوں کے درمیان ہونے والی جنگ سے نہ صرف عوام کی زندگیوں پر اثر پڑا بلکہ برصغیر کی ہر چیز متاثر ہوئی۔اس جنگ سے یہاں کی سیاسی، سماجی، اقتصادی اور معاشرتی حالات پر بھی اثرات نمودار ہوئے۔جنگ کے دوران ہمایوں اور اُس کے درباریوں کے درمیان ہونے والی گفتگو کے چند مکالمے ملاحظہ ہوں جو خان چغتائی، دلاور خان اور ہمایوں کے درمیان ہوئے:۔

ہمایوں: خان چغتائی ہمیں یہاں لانے سے تمہارا مقصد کیا ہے؟

خان چغتائی: خداوند نعمت (سر جھکا لیتا ہے)

ہمایوں: کیا تم بھی ہمیں دھوکہ دینا چاہتے ہو۔خان چغتائی؟

خان چغتائی: ظلِ الٰہی۔

ہمایوں: کیا دنیا کی تمام طاقتیں ہمارے خلاف اٹھ کھڑی ہونے پر تُل گئی ہیں۔دلی اور آگرہ میں ہماری غیر حاضری کا ناجائز فائدہ اٹھا

کر کامران اور ہذال نے علم بغاوت بلند کرر کھا ہے۔ شیر شاہ سوری کی تازہ فوجوں نے ہماری تھکی ہاری فوج کو زچ کرر کھا ہے کمک ملنے کی اُمید باقی نہیں رہی۔ سواری اور باربرداری کے جانور مر چکے ہیں۔ سپاہیوں میں وبا پھیل چکی ہے۔

دلاور خان: لیکن ظلِ الٰہی اب تو شیر شاہ سوری نے صلح کی پیش کش کو منظور کر لیا ہے۔ اب تو اللہ کے فجل و کرم سے ہماری مشکلات ختم ہو جائیں گی۔

ہمایوں: اس صلح کی بات نہ کر دلاور خان۔ یہ صلح نہیں بلکہ پیشانی پر ایک بد نما دھبہ ہو گا۔ اس صلح سے مغلیہ وقار کو صدمہ پہنچے گا۔

خان چغتائی: ظلِ الٰہی۔ ان نا مساعد حالات میں صلح کی بات چیت کرنے کے سوا چارہ نہ تھا۔

ہمایوں: حالات۔ کیا ہم ہمیشہ ہی حالات کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنے رہیں گے۔

دلاور خان: ظلِ الٰہی۔ حالات کبھی ایک سے نہیں رہتے۔ انشاء اللہ وہ دن دور نہیں جب حضور دلی کے تخت پر جلوہ افروز ہوں گے۔

خان چغتائی: خدا وند۔ اللہ کے فضل و کرم سے مایوس ہونا مغلوں کا شیوہ نہیں۔"[۷]

ڈراما "نظام سقہ" کی کردار نگاری کے متعلق مسعود قریشی لکھتے ہیں:۔

"نظام سقہ کردار نگاری کا شاہکار ہے اس کے کردار میں حقیقی زندگی سے قریب انسان کی اچھائی ہے بے باکی ہے اور Directness ہے۔ گاؤں میں اور دربار میں اس کا انداز ایک ہی ہے۔ اس کا کردار گاؤں میں وہاں کے کرداروں سے ہم آہنگ ہے ۔دربار میں اس کا کردار چاپلوس درباریوں سے متضاد اور ان سے متصادم ہے۔ اس پس منظر میں وہ زیادہ ابھرتا ہے۔ درباری تکلفات اور مصنوعی ادب اورآداب پر اس کے طنز میں زبردست کاٹ ہے۔ دربار میں تصنع کے ماحول میں" نظام سقہ "سچی سادہ انسانیت کی علامت بن جاتا ہے۔" [۸]

اس ڈرامے کی ایک اور خوبی اس کا حقیقت پسندانہ ماحول ہے۔ اس حقیقت پسندانہ ماحول سے ممتاز مفتی اس قدر محو نظر آتے ہیں کہ ڈرامے کے سکرپٹ سے پہلے ہدایات کے عنوان سے ایک الگ باب رقم کیا ہے جس میں مناظر، روشنی، ایکشن، آمدورفت، اسٹیج کے سین اور گیت وغیرہ کے الگ الگ عنوانات قائم کر کے ان تفصیلات کو ایک ہی جگہ یکجا کیا گیا ہے۔ جس سے ڈرامائی تقاضوں کی پوری تفصیل ہمارے ذہن میں ایک دم نقش ہو جاتی ہے۔ اگرچہ ڈرامے میں گیت اور رقص بھی شامل کیے گئے ہیں لیکن گیت اور ناچ کھیل ڈرامے کے بنیادی جز نہیں ہوتے ۔اس لیے انھوں نے گیتوں کا استعمال بہت کم کیا ہے۔ اس طرح یہ ڈراما ممتاز مفتی کی زندگی اور اُن کی شخصیت کو زندہ رکھنے کے لیے اہمیت کا حامل ہے۔

☆☆☆☆☆☆

حواشی:

(۱) اے۔ بی اشرف آغا حشر اور ان کا فن ۱۹۶۸ء ص ۱۶

(۲) ممتاز مفتی نظام سقہ ۲۰۱۲ء ص ۸۵

(۳) ممتاز مفتی نظام سقہ ۲۰۱۲ء ص ۸۶۔۸۷

(۴) ممتاز مفتی نظام سقہ ۲۰۱۲ء ص ۳۲

(۵) ممتاز مفتی نظام سقہ ۲۰۱۲ء ص ۳۳

(۶) ممتاز مفتی نظام سقہ ۲۰۱۲ء ص ۳۵۔۳۶

(۷) ممتاز مفتی نظام سقہ ۲۰۱۲ء ص ۵۸۔۵۹

(۸) مسعود قریشی کچھ نظام سقہ کے بارے میں ۲۰۱۲ء ص ۹

☆☆☆☆☆

حاشیائی ادب پر مکالمہ

تخمِ خوں: دلت مکالمہ پر ایک شاہ کار ناول

ارشد احمد کوچھے

ریسرچ اسکالر شعبۂ اردو اور فارسی

ڈاکٹر ہری سنگھ گور سینٹرل یونیورسٹی ساگر

موبائل نمبر 9826357617

صغیر رحمانی اردو ادب میں کسی تعارف کے محتاج نہیں، اگر چہ ۲۰۱۶ء تک ان کا شمار اکیسویں صدی کے نمائندہ اردو افسانہ نگاروں میں کیا جاتا تھا۔ مگر "تخمِ خوں" کی اشاعت کے بعد ان کا شمار اس صدی کے نمائندہ ناول نگاروں میں بھی ہونے لگا ہے۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز اردو کہانیوں سے کیا۔ مگر کسی اکیڈیمی یا کسی ادارے سے مالی معاونت نہ ملنے کی وجہ سے ان کا پہلا افسانوی مجموعہ " پرانے گھر کا چاند" اور پہلا ناول "اشیش" ہندی زبان میں شائع ہوئے جو اردو ادب کے لئے بڑی بد نصیبی کی بات ہے۔ ابھی تک ان کا اردو میں ایک ناول تخمِ خوں (2016) اور تین افسانوی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ جن کو اردو کے ناقدین نے خوب سراہا ہے۔ ان کی ایک کہانی " واپسی سے پہلے" جو ان کے افسانوی مجموعہ کا نام بھی ہے کے متعلق مشہور مارکسی ناقد محمد حسن لکھتے ہیں کہ" میں نے چالیس برسوں میں ایسی کوئی کہانی اردو میں نہیں پڑھی تھی"۔ بہر کیف جہاں تک اُن کے اردو ناول "تخمِ خوں" کا تعلق ہے تو یہ ان کا پہلا ناول ہے اور اس میں دلت طبقے کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ لفظ "دلت" سے ہی ظاہر ہو جاتا ہے کہ اس میں مظلوم طبقے کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ کیوں کہ سنسکرت میں دلت کا مطلب ہی مظلوم کے ہے۔ دلتوں کو ہندو مذہب میں سب سے نچلا طبقہ تصور کیا جاتا ہے۔ یہ طبقہ ابتدا سے ہی مظلوم رہا ہے۔ اعلیٰ طبقے والوں (خاص کر برہمن قوم) نے ان کے ساتھ ابتدا سے ہی امتیازی سلوک کیا، ان پر ہمیشہ ظلم و ستم ڈھائے اور ان کو اپنا غلام تصور کیا۔ جب ضرورت پڑی تو ان کا استعمال کیا ورنہ سماج میں ان کی حیثیت نا کے برابر سمجھی ۔"تخمِ خوں" ان ہی مسائل کا احاطہ کرتا ہے۔ اگر چہ یہ ناول بہار

کے بجھن گاؤں کے دلتوں کے پس منظر میں لکھا گیا ہے مگر نمائندگی پورے ہندوستان کے دلتوں کی کرتا ہے کیوں کہ جب ہندوستان کے دوسرے خطوں میں رہنے والے دلتوں کے حالات کو دیکھتے ہیں توان کے حالات بھی بجھن گاؤں کے دلتوں اور اسی طبقے کے دسادھوں جیسے ہی ہیں۔ مصنف نے جس دیدہ ریزی سے بہار کے بجھن گاؤں کے دلتوں کے مسائل کو پیش کیا ہے۔اس سے یہی محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے پہلے نہایت قریب سے ان کی زندگی کامشاہدہ کیاہو گا،ان کی تکالیف ،دکھ درد اور ان کے جذبات و احساسات کو سمجھاہو گا،ان کے گھروں کے اندرونی حالات کو سمجھا ،ان کی معاشیات کا بہ غور مطالعہ کیا ہو گااوران کی نفسیات کو کھنگالا ہو گا۔تب جاکے وہ اپنے ناول میں اس انداز سے تمام مسائل کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ورنہ تمام پہلوؤں کو اس طرح سمیٹ لینا آسان کام نہیں ہوتا جس طرح تخم خوں کے مصنف نے سمیٹ لیاہے۔ ''تخم خوں'' بہار کے بجھن گاؤں کے دلت اور دسادھ طبقے کی کس مپرسی کی بہترین عکاسی کرتا ہے جو چاروں سمت ظلم کے شکار ہوتے ہیں ایک طرف پنڈت لوگ ان کا خون چوستے ہیں تو دوسری طرف سرکاری حکمراں ان کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بغاوت کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ کہانی بہار کے بجھن گاؤں کے دلتوں کی ہے جن کو گورنمنٹ کی طرف سے غیر مزروعہ زمین کے کاغذات دئے جاتے ہیں جو جاگیر دار طبقے کے قبضے میں ہوتی ہے۔ جس کو حاصل کرنے کے لئے وہ تمام سرکاری وغیر سرکاری دفاتر کی خاک چھانتے ہیں مگر کوئی بھی سرکاری عہدیدار ان کو زمین دلانے کی زحمت گوارا نہیں کرتا۔ جس کے نتیجے میں وہ ہتھیار اٹھانے پر مجبور ہو جاتے ہیں کیوں کہ نہ کوئی دبنگ زمین چھوڑتا ہے اور نہ ہی کوئی سرکاری آفیسر ان کو زمین دلانے میں مدد کرتا ہے۔ جب ان کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جاتا ہے تو وہ اپنے مسلوب حقوق کو زبردستی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔اس طرح وہ اب سامنتوں اور برہمنوں سے مقابلہ کرنے کا فیصلہ کر لیتے ہیں ۔ان کی نظر سے بچنے کے خاطر وہ رات کی تاریکی میں حملہ کرنے کے گُر سیکھنے کے لئے جنگلوں میں جاتے ہیں ۔جوں ہی وہ جنگلوں میں جاتے ہیں۔ یہاں ان کے عیال کو زندہ جلا دیا جاتا ہے اوران کے ٹولے کو نقشے سے ہی مٹادیا جاتا ہے۔وہ رات کے اندھیرے میں سون ندی کے جنگلوں میں ہتھیار چلانے کی مہارت حاصل کرتے رہے اِدھر ان کے ٹولے کے گھر آگ کے شعلوں میں تبدیل ہوتے رہے،اِدھر وہ اپنے جذبات کا اظہار بلند آواز میں کرتے رہے اُدھر ان کے ٹولے کی عورتیں زور زور سے چیختی پکارتی رہیں،اِدھر وہ ایک ایک گر سیکھتے گئے اُدھر ان کے گھر اورا فراد جلتے گئے ،اِدھر انھوں نے ٹریننگ مکمل کی اُدھر ان کے ٹولے کا کام مکمل کر دیا گیا ۔اس طرح اس جدوجہد کا خمیازہ بھی دلت ٹولی اور دسادھ ٹولی کو ہی بھگتنا پڑتا ہے۔اس خونین واقعہ کو مصنف اس انداز سے بیان کرتے ہیں: [1] ''ادھر سون ندی کے جنگلوں میں تربیت چل رہی تھی،ادھر چمار ٹولی ،دسادھ ٹولی میں تربیت یافتہ وحشی پن۔ایسا وحشی پن کہ انسانیت کراہ اٹھی تھی،پھوٹ پھوٹ رورہی تھی،اپنے ہونے کا معنی تلاش کر رہی تھی۔'' مصنف نے بہار کے دلت اور دسادھ طبقے کے مسائل کے ساتھ ساتھ ان کے رہن سہن،بھائی چارہ اوراتحاد و اتفاق کی بھی بہترین عکاسی کی ہے۔ جس میں دلت اور دسادھ اپنا ثانی نہیں رکھتے ہیں۔ کیوں کہ وہ آپس میں مل جل کر رہتے ہیں،ضرورت کے وقت ایک دوسرے کے کام آتے ہیں،باہمی اختلافات کو جنم نہیں لینے دیتے اورنہ ہی ایک دوسرے سے لڑتے جھگڑتے ہیں۔اگر کبھی کسی بات پر اختلاف پیدا بھی ہو جائے تواس کو جلدی رفع کر لیتے ہیں ،ہر کام باہمی صلاح ومشورے سے کرتے ہیں اور جب اپنے حقوق کی خاطر اُٹھ کھڑے ہونے کی نوبت آتی ہے تو ہر کوئی لبیک کہتا ہے، کوئی

پیچھے نہیں رہتا بلکہ ہر کوئی جان نچھاور کرنے کے لئے آگے آگے دوڑتا ہے۔ ایک واقعے کو یہاں پر بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے جس سے آپ کو پتا چل جائے گا کہ وہ کس طرح اپنے باہمی مسائل کو حل کر لیتے ہیں۔ جب داروغہ کرانتی کرنے والوں کی تلاش میں چمار ٹولی اور دسادھ ٹولی کے لوگوں کو حد سے زیادہ تنگ کرنے لگتا ہے تو وہ اپنے سنگھٹن کے نمائندوں کو سرینڈر کرنے کی التجا کرتے ہیں۔ مانجھی جو سنگھٹن کا نمائندہ ہوتا ہے جب اپنے گاؤں والوں کی بے بسی ولاچاری کو دیکھتا ہے تو وہ ان کی خاطر سرینڈر کرنے کے لئے بھی تیار ہو جاتا ہے۔ دیکھئے وہ کس طرح سرینڈر کرنے سے پہلے اپنے گاؤں والوں سے مخاطب ہوتا ہے: ۲؎ ''بھائیو، ساید آپ لوگ ہمیں اوور سنگھٹن کو اپنا دسمن سمجھنے لگے ہیں، اسی لیے آپ لوگ چاہتے ہیں کہ ہم پولیس کے سامنے سلینڈر کر دیں۔ ٹھیک ہے، جب آپ لوگ چاہتے ہیں تو ہم لوگ سلینڈر کر دیں گے لیکن ایک بات ہم کہنا چاہیں گے کہ ہم نے اپنا گھر بار چھوڑا، اپنے لیے نہیں، آپ سب کے لیے۔ ہتھیار اٹھایا، اپنے لیے نہیں، آپ سب کے لیے۔ اب جب آپ لوگ ہی نہیں چاہتے کہ ہم آپ کی لڑائی لڑیں، تو ٹھیک ہے، نہیں لڑیں گے۔ سلینڈر کر دیں گے لیکن اس سے پہلے جو لڑائی سرو ہو چکی ہے، اسے انجام تک پہنچانا ہو گا۔۔۔''

مصنف نے جہاں دلت اور دسادھ طبقے کے تمام پہلوؤں کو پیش کیا ہے وہاں انھوں نے پنڈت لوگوں کی اصلیت کو بھی افشا کر دیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح پنڈت ظاہری طور پر دلتوں اور دسادھوں کو ہمدردی دکھاتے ہیں مگر اندرونی طور پر ان کا خون چوسنے میں لگے رہتے ہیں۔ پنڈت کانا تیواری ناول کے اہم کرداروں میں سے ایک ہے۔ جو ظاہری طور پر اپنی پنڈت قوم اور دلتوں کے لئے بھگوان کا دوسرا روپ ہوتا ہے مگر اندورنی طور پر وہ مکار، فریبی، حریص اور ظالم ہوتا ہے۔ وہ اپنے فائدے کے لیے دلتوں سے ایسے کام کرواتا ہے جو نہ صرف اس کے لیے گناہ کبیرہ کے زمرے میں آتے ہیں بلکہ پنڈت کانا تیواری کو اپنی برادری سے خارج بھی کروا سکتے ہیں لیکن وہ اس انداز سے کرتا ہے کہ منافعہ بھی کھا لیتا ہے اور کسی کو پتا بھی نہیں چلنے دیتا۔ یہاں دیکھا جا سکتا ہے کہ وہ کس طرح بی ڈی او صاحب کو رشوت دے کر ٹینگا نام کے ایک دلت کو ہڈی ماس کا لائسنس دلواتا ہے تاکہ وہ حساب کتاب خود رکھ سکے اور منافع کو اپنی جیب میں ڈال سکے: ۳؎ 'آپ کیوں پوچھ رہے ہیں؟' بی ڈی او صاحب نے حیرت سے پنڈت جی کو دیکھا۔ 'اس لیے کہ میں وہ لائسنس لینا چاہتا ہوں۔' پنڈت جی نے سنجیدگی سے کہا۔ 'اپنے کسی' بنہار' کے لئے؟' 'نہیں، اپنے لیے۔'' کیا؟' بی ڈی او صاحب کا منہ وا ہو گیا۔ 'آپ؟ آپ یہ کام کریں گے.... ہڈیوں کا؟'' ہاں حاکم، میں ہی کروں گا۔ آپ تو جانتے ہیں، کھیتی باڑی میں اب جان نہیں رہی۔ ہر روز کوئی نہ کوئی کسان خودکشی کر رہا ہے۔ روزی روٹی کے لیے کچھ تو سہارا ہونا چاہیے اور پھر اس یگ میں' لکشمی' ہی سب کچھ ہے، لکشمی۔'' لیکن یہ کیسے ممکن ہے؟ اس کے لیے نچلی ذات کا سرٹیفکٹ ہونا چاہیے؟'' نچلی ذات کا سرٹیفکٹ کون بناتا ہے، آپ ہی نا؟ کتنا لیتے ہیں، سو روپے؟ چلئے میں پانچ سو دیتا ہوں۔ بنا دیجئے میرا نچلی ذات کا سرٹیفکٹ ..... ٹینگا رام کے نام سے۔'' لیکن صرف ذات کے سرٹیفکٹ سے کیا ہو گا؟ لوگوں کو پتا چل ہی جائے گا کہ لائسنس آپ نے ہی لیا ہے۔ پھر آپ تو جانتے ہیں کہ کتنا بوال ہو گا؟'' کچھ نہیں ہو گا حاکم۔ آپ اطمینان رکھیے۔ ٹینگا میرا بنہار ہے۔ لائسنس اسی کے نام سے رہے گا اور لوگوں کی نظروں اسے دیکھے گا چلائے گا بھی وہی۔ میرا سروکار صرف.....' کردار نگاری کے اعتبار سے یہ ایک عمدہ اور کامیاب ناول ہے۔ ناول میں جتنے بھی کردار ہیں سب فعال اور متحرک نظر آتے ہیں خواہ وہ اعلیٰ طبقے کے ہوں یا نچلے طبقے کے۔ جس طرح مصنف نے ان کو موقع اور

محل کے مطابق استعمال کیا ہے وہ قابل ستائش ہے۔ انھوں نے ناول میں اگر چہ اچھے خاصے کرداروں سے کام لیا مگر سب مقتضائے وقت کے مطابق کام کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کوئی بھی غیر ضروری کردار نظر نہیں آتا ہے۔ انھوں نے ایک ماہر نفسیات کی طرح ان کی داخلی و خارجی کیفیات کو کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کی نفسیاتی اور ذہنی کشمکش، ان کی مظلومیت اور ان کے تئیں جابرانہ اور آمرانہ رویہ، مجبوری وناامیدی اور ان کے احساسات و جذبات کی ایسی عمدہ تصویر کشی کی ہے کہ بہار کے بھجن گاؤں یا اس کے دوسرے خطوں کا سارا ماحول، آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتا ہے۔ ناول میں دو طبقے کے کردار ملتے ہیں اعلیٰ اور ادنیٰ۔ ادنیٰ یعنی نچلے طبقے جس کے اہم کرداروں میں ٹینگا مانجھی، اگھورن، سکھاڑی، جئے رام، بسنتیا، رام کشن، جھگرو، جھگرو بہو اور بی ڈی او صاحب جو دلت ہونے کے باوجود بھی ان کی کچھ مدد نہیں کرتا اور اعلیٰ طبقے کے اہم کرداروں میں پنڈت کانا تیواری، اس کا بیٹا من جی بابا، نول کشور، شرماجی اور داروغہ جو ان کا جینا حرام کر دیتا ہے وغیرہ۔ بلایتی کہانی کی مرکزی کردار ہے۔ جو اگر چہ دلت طبقے کی ہوتی ہے مگر وفا شعار، ہمدرد، رحم دل ہونے کے ساتھ ساتھ سوجھ بوجھ اور گہری سوچ رکھنے والی عورت ہوتی ہے۔ زچگی کرانے کے فن میں ماہر ہوتی ہے۔ نہ صرف دلت ٹولے کی عورتوں کی زچگی کراتی ہے بلکہ پنڈ تائنوں کی بھی کراتی ہے مگر خود اولاد کے لیے تڑپتی ہے۔ شوہر کی کمزوری کی سزا اٹھاتی ہے مگر کبھی اس کو کمزوری کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ اس کو جب پنڈت کانا تیواری کا بیٹا من جی بابا ہوس کا شکار بناتا ہے تو اس کو حمل ٹھہر جاتا ہے جس کو گرانے کے لیے پنڈت کانا تیواری حتی المقدور کوشش کرتا ہے لیکن بلایتی جرأت مندی سے بچے کو بچانے میں کامیاب ہو جاتی ہے کیوں کہ وہ اپنے آپ کو ماں کی صورت میں دیکھنا چاہتی ہے۔ اس کے احساسات ملاحظہ ہوں: ۴؎ "اسے لگتا، اس کے اندر ایک پوری دنیا سانس لے رہی ہے۔ کبھی کبھی اسے یوں بھی محسوس ہوتا کہ وہ باہر آکر اپنا وجود قائم کرنے کے لیے مچل رہا ہے، اضطراب میں انگوٹھا چوس رہا ہے اور تب وہ اسے اوپر سے سہلانے لگتی، تھپکی دینے لگتی۔" ناول کا پلاٹ روایتی ہے۔ واقعات ترتیب وار قاری کے سامنے آتے ہیں اور قاری بنا کسی الجھن کا شکار ہوئے کرداروں کے ساتھ ذہنی سفر طے کرتا ہے۔ واقعات کا منطقی ربط قاری کو اِدھر اُدھر بھٹکنے نہیں دیتا البتہ ناول کے درمیان میں قاری کو کسی قدر اباؤ پن کا بھی احساس ہوتا ہے کیوں کہ درمیانی حصے میں مصنف تجسس کو اس طرح برقرار نہ رکھ پائے جس طرح ابتدا اور انتہا میں برقرار رکھا۔ ناول میں منظر نگاری کے بھی کامیاب نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جہاں مصنف کو منظر نگاری دکھانے کی نوبت آئی تو انھوں نے مناظر کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ مناظر پورے طور پر آنکھوں کے سامنے آجاتے ہیں اور قاری کو ایسا محسوس ہونے لگتا ہے گویا وہ خود اس جگہ پر موجود ہے اور اپنی آنکھوں سے سارے منظر کو دیکھ رہا ہے۔ اس کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمائیں: ۵؎ "اندر بھی گہرا سناٹا پھیلا ہوا تھا۔ سیدھے ہاتھ کی طرف چھپر والے بر آمدہ میں گائے، بھینس اور بیل کھونٹے سے بندھے ہوئے تھے۔ ان کے پیروں کی رگڑ سے ان کی گردن میں بندھی گھنٹیاں ٹنٹنا رہی تھیں۔ 'نادوں' کی دوسری طرف مٹی میں سنا ٹریکٹر سے جوتنے والا ہل رکھا ہوا تھا۔ ایک طرف 'بھوسی' رکھنے کے دو بڑے 'کھوپ'۔ یہ سب کچھ پھاٹک کے بعد والے احاطے میں رکھے ہوئے تھے۔ احاطہ کے بعد زینہ اور اس کے بعد پکے کا بر آمدہ جس میں اناجوں سے بھری بوریوں کے چھلے اور تھریسر کی مشین رکھی ہوئی تھی۔ درمیان میں موٹے 'پلوں' والا 'الکترا' چڑھا کالا کواڑ جس میں لوہے کی موٹی کنڈی لٹک رہی تھی۔" جہاں تک بات ناول کے دوسرے اجزاء کی ہے ان کو بھی مصنف نے کامیابی سے برتا ہے خواہ وہ جذبات نگاری

ہو یا جزئیات نگاری یا اسلوب نگاری۔ اسلوب نگاری جس پر ناول کی کامیابی کا زیادہ انحصار ہوتا ہے ، اس معاملے میں مصنف نے اپنی باریک بینی کا ثبوت دیا ہے۔ مشکل اور ثقیل الفاظ کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ عام فہم اور سادہ زبان کا استعمال کیا ہے ۔ جس سے قاری کو پڑھنے میں کوئی دقت محسوس نہیں ہوتی ہے ۔ علاقائی مناسبت سے زبان کا استعمال کیا ہے جس سے وہاں کے ، رہن سہن ،اتحاد و اتفاق اور بھائی چارگی کا بھی آسانی سے پتا چلتا ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباسات سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ مصنف نے کس طرح علاقائی مناسبت سے زبان و بیاں کا استعمال کیا ہے: ٦؎ ''کھیر ، سماج میں دو ترح کے لوگ ہوتے ہیں ، اگڑے اوؤر پچھڑے ۔ پچھڑوں کو ہمیسا دبایا جاتا رہا ہے، ہمیسا سوسن (استحصال) کیا جاتا رہا ہے۔ سماج کی باگ ڈور ہمیسا اگڑوں کے ہاتھ میں رہی ہے ۔ سماج میں جو اگڑی جات کے لوگ ہیں وہ آج بھی ہمیں انسان نہیں سمجھتے۔ ہماری اسل لڑائی برسوں سے چلی آ رہی اسی سامنتی وچار (جاگردارانہ سوچ) سے ہے ۔ اس سامنتی پرورتی (غاصبانہ رجحان) سے ،جو ہمارے مان سمّان اور سوابھیمان (عزت و آبرو اور خودداری) اور ہمارے حک ادھیکار کو ڈستی رہی ہے۔ بھائیوں، یہ سمّان اور ادھیکار کی لڑائی ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ آج بھی ان کو دیکھ کر ہم چارپائی پر سے آٹھ جائیں، وہ چاہتے ہیں کہ آج بھی ان کو دیکھ کر ہم راستا بدل لیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ آج بھی وہ ہماری بہو بیٹیوں کی اجّت سے کھیلتے رہیں۔۔۔ لیکن اب یہ نہیں ہوگا۔ گریبوں کی چیتنا جاگرت (بیدار) ہو چکی ہے ۔ وہ اپنے حک ادھیکار کو پہچاننے لگے ہیں ۔۔۔۔۔'' تُخمِ خون کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بعد ایک بات سامنے آتی ہے کہ صغیر رحمانی کا یہ ناول ہر اعتبار سے خصوصا فنی اور موضوعاتی اعتبار سے ایک کامیاب ناول ہے ۔ یہ ناول بہار کے ببھن گاؤں کی دلتوں اور دسادھوں کی بے کسی ولاچاری کا ترجمان ہے اور نہ صرف ان کے مسائل کو بیان کرتا ہے بلکہ سامنتوں اور برہمنوں کے اصلی چہرے سے بھی نقاب اُٹھاتا ہے جو بہ ظاہر بھگوان بنے بیٹھے ہوئے ہوتے ہیں اور اپنوں کی غلطیوں کو تسلیم کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ ناول کا مطالعہ کرنے کے بعد مصنف کی تخلیقی صلاحیت کی داد نہ دینا بے ایمانی بلکہ گستاخی ہوگی کیوں کہ وہ تمام چیزوں کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اگرچہ یہ مصنف کا پہلا ناول ہے مگر جس طرح انھوں نے اپنی مہارت کا ثبوت دیا ہے اس سے ان کو ایک کامیاب ناول نگار اور اس ناول کو ایک شاہ کار ناول قرار دینے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے ۔

\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-

حواشی:

(۱) تُخمِ خون، صغیر رحمانی ،ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاوس ،دہلی، 2016، ص ۳۵۰ (۲) ایضاً، ص ۳۴۲ (۳) ایضاً، ص ۶۸ ۶۹ (۴) ایضاً ، ص ۳۳۰ (۵) ایضاً ، ص ۳۸ (۶) ایضاً، ص ۱۹۷، ۱۹۸

☆☆☆☆

نصاب اردو

اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ـــ آغاز وارتقاء

پروفیسر سید شفیق احمد اشرفی، خواجہ معین الدین چشتی اردو عربی فارسی یونی ورسٹی، لکھنؤ

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ اردو میں جو دو بڑی تحریکیں شروع ہوئیں۔ اور جنھوں نے اردو زبان کی سمت و رفتار کا تعین کیا۔ ان میں علی گڑھ تحریک کے بعد دوسری اہم تحریک ترقی پسند ادبی تحریک ہی ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر ادب میں نہایت اہم اور دوررس انقلابات رونما ہوئے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی:۔

"یہ پہلی ادبی تحریک تھی جس نے نہ صرف یہ کہ پورے ملک کے ادیبوں کو ایک نظریاتی رشتہ میں منسلک کرنے کی کوشش کی بلکہ ہندوستان کی دوسری تمام زبانوں میں بھی اتحاد واشتراک کا ایک وسیلہ بن گئی۔" (اردو ادب میں ترقی پسند ادبی تحریک)

علی گڑھ تحریک جہاں تک ہم دیکھتے ہیں بنیادی طور پر تبلیغی انداز میں شروع ہوئی تھی اور اس کی اساس کافی حد تک سیاسی تھی۔ اس تحریک کا رشتہ تحریک آزادی سے بھی آگے چل کر استوار ہوا۔ لیکن ترقی پسند ادبی تحریک شروع شروع میں خالص ادبی اور تہذیبی انداز لئے ہوئے تھی۔ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اس تحریک کے تحت بعد میں بہت بڑی تعداد میں تبلیغی ادب کی اشاعت عمل میں آئی۔ لیکن علی گڑھ تحریک کے مقابلے میں ترقی پسند ادبی تحریک میں تبلیغی پہلو اس قدر نمایاں نہیں تھا۔ یہ بات الگ ہے کہ بعد کے مصنفین نے اس پہلو کو اس قدر نمایاں کر دیا کہ سوائے تبلیغ کے اور کچھ رہ ہی نہیں گیا۔

"ترقی پسند ادبی تحریک" جیسا کہ معلوم ہے اپنے وقت کی پیداوار ہے اور اس پر اپنے معاشرے کے مسائل کی گہری چھاپ ہے۔ اس کی کیا ضرورت تھی اور اس تحریک کو ہندوستان میں پنپنے کا موقع کیوں ملا؟ ان مسائل پر نظر ڈالتے ہوئے ترقی پسند تحریک کے سب سے اہم رہنما سجاد ظہیر نے یوں روشنی ڈالی ہے۔

"اگر کسی قوم میں یا قوم کے ایک بڑے حصے میں بھوک، غریبی، افلاس یا جہالت پھیلی ہو یا اس قوم کو کسی دوسری قوم کے کچھ لوگوں نے غلام بنالیا ہو، اگر وہ قوم جاہلیت، لوٹ اور غارت گری کا شکار ہو، یا بڑے پیمانے پر ہلاکت کا کوئی خطرہ درپیش ہو تو ظاہر ہے اس قوم میں ادیبوں پر بھی ان کیفیات کا اثر پڑے گا اور ان کے فن میں بھی اس کی جھلک ہوگی۔" (ترقی پسند تحریک کے معترضین۔ سجاد ظہیر)

گویا سجاد ظہیر کی زبان میں ترقی پسند ادبی تحریک اپنے معاشرے کے مسائل کی عکاسی ہے۔ اس کی ضرورت اس سے محسوس ہوئی ہے کہ قوم غلامی کا جبر برداشت کر رہی تھی۔ اور استحصالی قومیں قوم کی عام جہالت کا پورا پورا فائدہ اٹھاتے ہوئے اسے

لوٹ رہی تھیں ادیب چونکہ معاشرے کا انتہائی حساس فرد ہوتا ہے۔ اس سے وہ ان مسائل سے آنکھیں بند کر کے جی ہی نہیں سکتا۔ ان کا عکس اس کے ادب میں واضح طور پر دکھائی دے گا چنانچہ اس تحریک کا جنم ہندوستان میں اس لیے ہوا کہ انگریزوں نے اس ملک کو اپنے استحصال کا شکار بنا کر بھوک، افلاس اور غریبی کو اس حد تک پہنچا دیا تھا۔ جہاں پہنچ کر معاشرہ میں فطری طور پر ردِ عمل کا جذبہ ضرور بیدار ہوتا ہے۔ اس طرح سے سجاد ظہیر ظاہر یہ کرنا چاہتے ہیں کہ ترقی پسند ادبی تحریک معاشرے کے فطری تقاضوں کی پیداوار ہے۔ اس کے لئے کوئی خاص کوشش نہیں کرنا پڑی بلکہ یہ فطری طور پر ہوا۔

پس منظر

کوئی ادبی تحریک ایک دم سے بلندی تک نہیں پہونچ جاتی بلکہ اس میں بہت کچھ ایسے عوامل ہوتے ہیں جو اس کی نشو و نما کا باعث بنتے ہیں۔ ترقی پسند ادبی تحریک بھی اردو میں یا ہندوستان کی دوسری زبانوں میں ایکدم سے نہیں پیدا ہوئی۔ اس کا تعلق تحریک آزادی سے بھی بہت گہرائی سے جڑا ہوا ہے۔ یہ ایک ایسے دور میں شروع ہوئی جب تحریک آزادی اپنے فیصلہ کن مرحلے میں پہنچ چکی تھی۔ گاندھی جی نے "کرو یا مرو" کا نعرہ دے دیا تھا۔ بھارت چھوڑو آندولن اور ترک موالات کی تحریک کے ذریعہ قوم میں زبردست بیداری دوڑ چکی تھی، دوسری طرف پہلی جنگ عظیم کی ہولناکیوں اور جلیان والا باغ کے عظیم سانحے نے پوری قوم کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ گاندھی جی کے عدم تشدد کے نظریے کے ساتھ ساتھ بنگال کے دہشت پسندوں اور انقلابیوں کی پسپائی نے بھی پوری قوم کو بے اندازہ متاثر کیا تھا۔ اور ایسے میں انڈین نیشنل کانگریس میں سبھاش چندر بوس کی سرکردگی میں کانگریس میں بائیں بازو کو تقویت ملی، پنڈت جواہر لال نہرو خود اشتراکی نظریات سے کافی متاثر نظر آتے تھے۔ اور ترقی پسند تحریک کی حمایت کرنا ضروری سمجھتے تھے۔

اردو ادب ان تبدیلیوں سے بچ نہیں سکتا تھا۔ شاعری میں پنڈت برج نرائن چکبست اور ڈاکٹر اقبال نے ان نئی تبدیلیوں کو زبان عطا کی تو افسانہ اور ناول میں پریم چند نے ان نظریات کے فروغ میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ صحافت میں مولانا ابوالکلام آزاد کا "الہلال" مولانا محمد علی کا "ہمدرد"، ظفر علی خاں کا "زمیندار" ابھرتے ہوئے جذبوں کی ترجمانی کر رہا تھا۔ ان اثرات سے متاثر ہو کر جوشؔ، ساغرؔ، حفیظؔ اور احسان دانشؔ وغیرہ نے شعری دنیا میں نئے نظریات کا اظہار کیا۔ نثر میں نیاز فتح پوری اور قاضی عبدالغفار وغیرہ نے ان نئے نظریات کو فروغ دینے کی کوشش کی۔

آخر ۱۹۳۲ء آتے آتے "انگارے" کی اشاعت عمل میں آئی اور اس نے ان نئے اور انقلابی رجحانات کو سب سے زیادہ موثر انداز میں پیش کیا۔ کہنے کو تو "انگارے" مختصر افسانوں کا ایک مجموعہ تھا جس میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کے چند افسانے شامل تھے لیکن ان افسانوں میں سرکشی اور احتجاج کا جو انداز نمایاں ہوا اس نے آگے چل کر ادبی تحریک کی بنیاد کے لئے سامان فراہم کیا۔

تحریک کا آغاز

ترقی پسند ادبی تحریک کا آغاز باضابطہ طور پر ہندوستان سے بہت دور لندن میں ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دنیا پر دوسری جنگ عظیم کے بادل منڈلا رہے تھے۔ اور ہٹلر کا فاشزم سارے یورپ کو کچلنے کے ارادے سے بھیانک روپ اختیار کر رہا تھا۔ اُن دنوں سجاد ظہیر (جنھیں اس تحریک کا بانی رہنما قرار دیا جاسکتا ہے) وکالت کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے لندن میں قیام پذیر تھے۔ اُن کے کمرہ میں چند پڑھے لکھے ہندوستانی طالب علم یکجا ہو کر دنیا کے سیاسی

نقشے پر غور کرتے، استحصالی قوتوں اور ان کے بڑھتے ہوئے اثرات کا بغور جائزہ لیتے اور یہ سوچتے کہ ان حالات میں ادیبوں کا رویہ کیا ہونا چاہیے؟

جب سجاد ظہیر کی ملاقات والف فاکس اور لوئی آراگواں جیسی ممتاز انقلابی شخصیتوں سے ہوئی اور ان کے انقلابی نظریات کا سجاد ظہیر کو علم ہوا تو وہ ان سے بے حد متاثر ہوئے اور انھوں نے یہ طے کرلیا کہ ہندوستانی ادیبوں کو بھی ان حالات میں محض خاموش تماشائی بن کر نہیں رہنا ہے۔ کیونکہ بہ حیثیت مجموعی ہم دنیا کے حالات، خاص طور پر نازی فاشزم کے بڑھتے ہوئے اثرات کے محض خاموش تماشائی نہیں رہ سکتے۔ بلکہ ان حالات کے خلاف آواز احتجاج بلند کرنا ہمارا بھی خاص مقصد ہونا چاہئیے۔

چنانچہ ان ہندوستانی طالب علموں نے مل کر سب سے پہلے سجاد ظہیر کے کمرہ میں ایک جلسہ کرکے ادیبوں کی ایک انجمن کی بنیاد ڈالی ۔ پہلے پہل اس انجمن کے اراکین میں سجاد ظہیر کے علاوہ ملک راج آنند، ڈاکٹر محمد دین تاثیر، جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا شامل تھے۔ ان لوگوں نے مل کر لندن میں ایک مشہور ریسٹوراں میں ایک نام Indian Progressive Writers Association کی بنیاد ڈالی جسے اردو میں ترقی پسند ادیبوں کی انجمن کے نام سے یاد کیا گیا۔ اس انجمن کے پہلے صدر ملک راج آنند مقرر کئے گئے۔

اس طرح ترقی پسند مصنفین کی انجمن کا قیام عمل میں آگیا۔ ان ہندوستانی نوجوانوں کے سامنے کوئی واضح لائحہ عمل نہیں تھا۔ لیکن اس زمانے میں (جولائی ۱۹۳۵ء) پیرس میں تمام ادیبوں کی ایک کانفرنس ہوئی جسمیں مکسم گورکی، رومان رولاں ، ٹامس مان اور آندرے مالرو جیسی ممتاز ہستیاں شریک تھیں۔ اس کانفرنس میں اتفاق رائے سے پایا گیا کہ ادیبوں کو اپنی ذات کے نہاں خانوں سے نکل کر اجتماعی مفادات کے تحفظ کے لئے رجعت پرست قوتوں کا مقابلہ کرنا چاہئے۔ اس کانفرنس نے نوجوان ہندوستانی ادیبوں کو بے حد متاثر کیا۔ اور ان نوجوانوں نے اپنی تحریک کا پہلا مینی فیسٹو جاری کیا۔ جس پر سجاد ظہیر اور ملک راج آنند کے علاوہ ڈاکٹر تاثیر، ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر کے۔ این لاٹ اور ڈاکٹر ایس سنہا کے بھی دستخط تھے۔ اس مینی فیسٹو کے ذریعہ ان ادیبوں نے یہ عہد کیا تھا کہ ہندوستانی سماج میں جو دوررس تبدیلیاں واقع ہورہی تھیں انھیں ملک کی ترقی و تعمیر کے کاموں میں لگانے کے لیے ادیبوں کو بھی موثر کردار ادا کرنا ہے۔ اس مینی فیسٹو کے ذریعہ ان ادیبوں نے ترقی پسند ادبی تحریک کے حسب ذیل مقاصد مقرر کئے:

(۱) تمام ہندوستانی زبانوں کے ادیبوں میں انجمن قائم کی جائے اور ان میں باہمی ربط وضبط پر زور دیا جائے

(۲) ایسے ادیبوں کو یکجا کرنا جو ان کے نظریات سے اتفاق کریں۔

(۳) ایسے ادب کی تخلیق کرنا جو صحت مند نظریات پر مبنی ہو اور جس کے ذریعہ ملک کو ترقی کی راہ پر آگے لے جایا جاسکے۔

(۴) ہندوستانی کو قومی زبان اور رومن رسم الخط کو قومی رسم الخط تسلیم کرنا۔

(۵) فکر و نظر اور اظہار خیال کی آزادی کے لئے جدوجہد کرنا۔

(۶) ادیبوں کے مفادات کا تحفظ کرنا۔

یہ مینی فیسٹو جب ہندوستان پہنچا تو جس ادیب نے اس کا سب سے پہلے کھلے دل سے استقبال کیا وہ اردو کے ممتاز افسانہ نگار منشی پریم چند تھے۔ پریم چند نے اس مینی فیسٹو کو اپنے رسالے "ہنس" میں شائع ہی نہیں کیا بلکہ اس کی تائید میں ایک اداریہ بھی سپرد قلم کیا۔

☆☆☆