ترسیل

سالانہ تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

(تیرہواں شمارہ)

سرپرست

پروفیسر خورشید اقبال اندرابی

مدیرِ اعلیٰ

پروفیسر نیلوفر خان

مدیران

عرفان عالم، الطاف انجم

حقوق بحقِ ناظمہ، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی محفوظ

ISSN 0975 6655

مجلّہ	.....	ترسیل
شمارہ	.....	'۱۳'
مدیر	.....	ڈاکٹر الطاف انجم
تہذیب وتزئین	.....	ڈاکٹر عرفان عالم
سنہ اشاعت	.....	۲۰۱۶ء
کمپوٹر کتابت	.....	صوفی عبدالرشید، شبیر احمد نجار
سرِ ورق	.....	
طابع	.....	آفاق پرنٹرس، جامعہ مسجد نوہٹہ سرینگر
ناشر	.....	ناظمہ، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر کشمیر
قیمت	.....	۱۵۰روپے

خط وکتابت کا پتہ:

Editor Tarseel
Directorate of Distance Education
University of Kashmir, Hazratbal, Srinager
(Jammu and Kashmir, India) -190006
Email altafurdu@gmail.com / irfanaalam@yahoo.com
Contact # 01942272254, 9419763548, 9419009667
website http://ddeku.edu.in/DDEJOURNALS.aspx

نوٹ: ترسیل میں شائع شدہ تحریروں سے ادارے کا کلی یا جزوی طور متفق ہونا ضروری نہیں۔ کسی بھی قسم کی قانونی چارہ جوئی سرینگر، کشمیر کی عدالت میں ہوگی۔

ترسیل اب درج ذیل لنک پر آن لائن دستیاب ہے

http://ddeku.edu.in/DDEJOURNALS.aspx

نظامت فاصلاتی تعلیم کشمیر یونیورسٹی کا بین الاقوامی اُردو تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ''ترسیل'' اب انٹرنیٹ پر بھی دستیاب ہے۔

مجلسِ مشاورت

☆ پروفیسر حامدی کاشمری	ممتاز ناقد وسابق رئیسِ جامعہ، کشمیر یونیورسٹی
☆ پروفیسر قاضی افضال حسین	سابق استاد شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی
☆ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر	شعبہ اُردو، پنجاب یونیورسٹی لاہور، پاکستان
☆ پروفیسر ظہورالدین	سابق صدر شعبہ اُردو، جموں یونیورسٹی
☆ پروفیسر بادشاہ منیر بخاری	شعبہ اُردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور، پاکستان
☆ پروفیسر نذیر احمد ملک	صدر شعبہ اُردو، مرکزی جامعہ کشمیر
☆ پروفیسر بیگ احساس	سابق استاد، شعبہ اُردو، حیدرآباد مرکزی جامعہ، حیدرآباد
☆ پرفیسر یوسف خشک	شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور، سندھ، پاکستان
☆ پروفیسر تسکینہ فاضل	ناظمہ، ادارۂ اقبالیات برائے ثقافت وفلسفہ، کشمیر یونیورسٹی
☆ پروفیسر عارفہ بشریٰ	صدر شعبہ اُردو، کشمیر یونیورسٹی
☆ ڈاکٹر سید مصری	شعبہ اُردو، الازہر یونیورسٹی، قاہرہ، مصر
☆ پروفیسر ظفر احمد	شعبہ اُردو، ڈھاکہ یونیورسٹی، بنگلہ دیش
☆ پروفیسر علی بیات	شعبہ اُردو، تہران یونیورسٹی، ایران

مقالہ نگاروں سے چند گزارشات

''ترسیل'' کے تحقیقی اور تنقیدی معیار کو ملحوظ رکھتے ہوئے مقالہ نگاروں سے گزارش کی جاتی ہے، کہ وہ مقالہ ارسال کرتے وقت مندرج نکات پر توجہ دیں۔

☆ بہتر یہ ہے کہ مقالہ دیئے گئے برقی پتے (e-mail) پر بھیجیں۔ اگر اس طرح ممکن نہ ہو سکے تو مقالہ A4 جسامت کے کاغذ پر ایک ہی جانب (Compose) کمپیوٹر کتابت کروانے کے بعد کم از کم دو (۲) بار پُروف پڑھ کر ''CD'' کے ساتھ بھیجیں۔ (یعنی مقالے کی ''ہارڈ کاپی'' کے ساتھ ساتھ ''سافٹ کاپی'' بھی ارسال کریں)

☆ کتابت (Composing) کے دوران مقالے کی سطر ''۵x۸'' انچ میں رکھنے کے علاوہ نوری نستعلیق کے ۱۶ / پوائنٹ فونٹ میں ہونی چاہیے اور A4 کے ہر صفحے میں کم سے کم ۲۰ / سطریں ہونی چاہیں اور آپ کا مقالہ کم سے کم ۱۵ / صفحات پر مشتمل ہونا چاہیے۔

☆ مقالہ کے ساتھ لازماً اس کا خلاصہ ''تلخیص'' (Abstract) نوری نستعلیق کے ۱۴ / پوائنٹ فونٹ میں ۱۵۰ / الفاظ یا پھر کم از کم ۱۵ / سطروں پر مشتمل ہونا چاہئے۔

☆ مقالے کے ساتھ اپنا نام، پتہ، فون نمبر یا موبائیل نمبر اور اپنا برقی پتہ (e-mail) اردو زبان میں لکھنے کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان کے بڑے حُروف میں بھی ضروری لکھیں۔

☆ مقالہ میں لئے جانے والے حوالوں کی ترتیب ''حوالہ جات'' کی صورت میں آخر پر دیجئے، اگر کوئی حوالہ دوبارہ آئے، تو اُس کے لئے ایضاً یا مذکورہ تصنیف نہ لکھیں، بلکہ تمام حوالہ دوبارہ لکھیں۔ اگر مقالے کے دوران کسی ''تاریخی مقام''، ''نام'' یا کسی اور چیز کی مزید وضاحت آپ دینا چاہتے ہیں، تو قوسین (——) میں وہی پر یا پھر نمبر دے کے ''حوالہ جات'' میں نہ لکھیں، بلکہ وہاں پر ستارہ ''☆'' کی نشانی لگا کر اُس کی مزید تفصیلات نیچے 'فوٹ نوٹ' میں دیں۔ نقل کئے جانے والے اقتباسات کو واوین ''.....'' میں رکھتے ہوئے، اس کی سطریں باقی ماندہ سطروں سے چوڑائی میں کم ہونی چاہئے اور اس کا فونٹ، نوری نستعلیق کے

۱۴/ پوائنٹ فونٹ میں ہونا چاہیے، تاکہ فرق دور سے واضح ہو جائے۔ حواشی مقالے کا آخری حصہ ہوگا اس لئے کتابیات کو مقالے میں شامل نہ کریں، آج کل انٹرنیٹ سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے، اس لئے محققین کو چاہیے اگر اُنہوں نے انٹرنیٹ سے کوئی معلومات حاصل کی ہو، تو اُس کا بھی باضابطہ حوالہ دیں۔ حوالہ جات اس طریقے سے ہونے چاہیے:

(مصنف/مرتب کا نام، کتاب کا نام، ناشر و مقامِ اشاعت، سَن اشاعت (جلد، شمارہ) اور صفحہ نمبر۔)

☆ تمام مقالات اشاعت سے قبل مختلف ماہرین کو بلینڈ ریویو (Blind Review) کے لئے بھی بھیجے جا سکتے ہیں، ایسی صورت میں مقالات چھپنے میں تاخیر بھی ہو سکتی ہے۔ اس لئے مقالات بھیجنے کے بعد اس کی اشاعت کے لئے بار بار ادارے کو گزارشوں کی ضرورت نہیں، معیاری اور غیر مطبوعہ مقالہ ہی شائع کیا جائے گا۔ اس لئے مطبوعہ مقالات ارسال نہ کریں، ایسے مقالات کو ترسیل میں جگہ نہیں مل سکتی۔ اگر کسی طرح سے نادانستہ طور پر ایسا مقالہ 'ترسیل' میں شائع ہو بھی جاتا ہے، تو دوبارہ ایسے مقالہ نگاروں کو 'ترسیل' سے بلیک لِسٹ کیا جائے گا۔ مقالہ تحقیقی و تنقیدی ہونا چاہیے، شخصی اور تاثراتی (مدحیہ) نوعیت کے مضامین بھیج کر ادارے کا وقت ضائع نہ کریں۔

☆ اگر آپ کا مقالہ ترسیل کے قواعد و ضوابط کی کسوٹی پر پورا اُترتا ہے، تو ہی اسے شائع کیا جا سکتا ہے۔

☆ مقالے کے مندرجات کے لئے محققین خود ذمہ دار ہوں گے اور محققین کی آرا سے ادارے کا متفق ہونا لازمی نہیں، کوئی بھی قانونی چارہ جوئی صرف اور صرف، جموں و کشمیر کے گرمائی مستقر سرینگر میں ہی ہوگی۔

☆☆☆

فہرست مضامین

نمبر شمار	نام مضمون	قلم کار	صفحہ نمبر
۱۔	اداریہ	الطاف انجم	۸
۲۔	موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ	ناصر عباس نیّر	۱۳
۳۔	''دوگز زمین'': ہجرت کے المیے کا منظر نامہ	اسلم آزاد	۳۷
۴۔	گردشِ رنگِ چمن: ماضی کی بازیافت یا ماضی پرستی؟	خالد اشرف	۴۵
۵۔	جاں نثار اختر کی ادبی قدر و قیمت کے تعیّن کی کوشش	انور ظہیر انصاری	۵۶
۶۔	عصمت چغتائی کی ڈراما نگاری	محی الدین زور کشمیری	۸۰
۷۔	جدید فارسی شاعری کا ارتقائی سفر: ایک تجزیاتی مطالعہ	عابد گلزار	۹۳
۸۔	علی گڑھ تحریک.... نو آبادیات کے حوالے سے	امتیاز عبدالقادر	۱۰۸
۹۔	مولانا ابوالکلام آزاد کے صنفی تصورات	جاں نثار معین	۱۲۰
۱۰۔	علامہ شبلی کی فارسی غزل گوئی	عبداللہ امتیاز احمد	۱۳۹
۱۱۔	ترقی پسند ادب کی شعری جمالیات	محمد امتیاز احمد	۱۴۹
۱۲۔	پیرِ رُومیؔ مُریدِ ہندی	عرفان عالم	۱۶۶
۱۳۔	''حکایاتِ زاغ و بلبل'' کا بیانیاتی مطالعہ	الطاف انجم	۱۷۷

اداریہ

اُردو کی ترویج وترقی سے زیادہ یہ زبان موجودہ دور میں تحفظ کے لیے ہاتھ پیر مار رہی ہے۔ اُردو کا ہر کوئی طالب علم، استاد، ادیب، شیدائی اس بات سے بخوبی واقف ہے اور ہر اپنے فہم وادراک کے مطابق اس کی زبوں حالی پر نوحہ کناں ہے۔ اُردو کی جائے پیدائش اور اس کے مقامِ افزائش کے تعلق سے اب احباب قسمیں تک کھانے لگے ہیں کہ یہ ہندستان کی ہی زبان ہے مگر سُننے والا کون ہے۔ فی زمانہ قومی سطح پر ہندستان میں جو سیاسی نظام رائج ہے اُس نے اُردو بولنے اور لکھنے والوں کو اور بھی عدم تحفظ کے احساس سے دوچار کیا ہے۔ اُردو زبان کو اس وقت ہندستان میں جتنے بھی مسائل درپیش ہیں وہ ایک بڑے مسئلے کی کڑی کے طور پر دیکھا جا رہا ہے۔ یوں تو ۱۹۴۷ء سے لے کر تا حال حکومتِ ہند اور کئی دوسرے صوبہ جات نے اُردو کی ترقی اور ترویج کے لیے مختلف اور متعدد منصوبے مرتب کیے، جو اکثر و بیشتر انتخابی منشوروں کی زینت بنا کرتے ہیں لیکن زمینی سطح پر وہ منصوبے ہمیشہ تشنۂ تکمیل ہی رہا کرتے ہیں۔ حق تو یہ ہے کہ اُردو زبان کی ترقی انتخابی سیاست سے مشروط ہو کر رہ گئی ہے۔ اس ضمن میں اُردو کا ایک دل چسپ اور درد انگیز پہلو بھی توجہ طلب ہے۔ اُردو کی بقا اور ترویج کے لیے مرکزی اور صوبائی انتظامیہ کے تحت جو ادارے معرضِ وجود میں لائے گئے ہیں اُن کے ذمّہ داران اور اُن میں برسرِ روزگار لوگ ہی اُردو کی تابوت میں آخری کیل ٹھونکنے کے لیے پیش پیش دیکھے جا رہے ہیں۔ یہاں پر کسی خاص شخص یا ادارے کی تذلیل وتوہین مقصد نہیں بلکہ اپنے قارئین کو وہ آئینہ دکھانا چاہتا ہوں جس میں وہ اُردو زبان کی مخدوش صورت حال کے لیے ذمّہ دار عناصر، افراد اور اداروں کا عکس دیکھ سکیں۔ یہ حضرات کتابوں کی اشاعت کے لیے فراہم کی جانے والی مالی امداد سے لے کر ادبا اور شعرا کو انعامات کی تفویض تک جس طرح حلقہ سازی، سانٹ گھانٹ اور گٹھ جوڑ کے مرتکب ہو رہے ہیں اُس کی مثالیں دوسروں کے یہاں ناپید ہیں۔ کچھ اداروں نے کتب کی اشاعت کے لیے فراہم کی جا رہی مالی امداد کے لیے عجیب قوانین وضع کیے ۔ وہ پست و بلند کے معیار سے بے نیاز ہو کر ہر قسم کے مسوّدے کی اشاعت کے لیے امداد فراہم کرنے میں فراخ دلی کا مظاہرہ تو کرتے ہیں لیکن اُس مسوّدے کو امداد سے محروم رکھتے ہیں جس پر قلم کار کو ڈاکٹریٹ کی سند تفویض کی گئی ہو۔

اس تعلق سے سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ کیا ہر اُس مسوّدے کی قسمت میں کتاب کی صورت میں منقلب ہونا ہوتا ہے؟ نہیں، ہرگز نہیں بلکہ خال خال ہی کوئی مسودّہ کتاب کے سانچے میں ڈھلنے کے لیے خود کو پیش کرتا ہے جس میں قلم کار کی عرق ریزی اور ذہنی پختگی کو براہِ راست دخل ہے۔ کتاب چھاپنے کے آرزومند حضرات وخواتین ادبی میدان کے خوب وزشت سے کما حقہ واقف ہوتے ہیں اور اسی لیے مسودّے کو شائع کرنے کی گزراشات کرتے رہتے ہیں، جس کی جسارت سبھی سند یافتہ نہیں کرتے ہیں۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ کوئی ادارہ کس طرح سند کی تحصیل کے لیے لکھے گئے ہر طرح کے مقالے کو بیک جنبشِ قلم نظر انداز کر سکتا ہے اور جامعات سے باہر مرتب کیے گئے ہر طرح کے مسودّے امداد کے لیے منظور کیے جاتے ہیں؟ سرکاری اداروں کی یہ بے معنی منطق کم سے کم ہماری سمجھ میں تو نہیں آ رہی ہے۔ سند کے لیے لکھا جانے والا ہر کوئی مقالہ معمولی نہیں ہوتا ہے بلکہ کچھ مقالے یقیناً غیر معمولی ہوتے ہیں۔ دیکھا یہ گیا ہے کہ کچھ ادبا ور ناقدین کے تحقیقی مقالے اتنے اہم ثابت ہوئے کہ وہ ادبی دنیا میں اُن کی شہرت وانفرادیت کے ضامن بن گئے۔ اس حوالے کئی مثالیں ہمارے سامنے ہیں جن کے تذکرے کی یہاں پر گنجائش نہیں۔ سرکاری اداروں کی یہ ناقص منصوبہ بندیاں اور یہ بے تکے اصول وضوابط یہیں تک محدود نہیں بلکہ انعامات کی تفویض وتقسیم کا معاملہ بھی غیر تسلی بخش ہے۔ یہ ادارے انعامات کی تفویض کے لیے قلم کاروں سے کتابیں جمع کراتے ہیں اور بعد میں جتنی کتابیں موصول ہوتی ہیں اُن سب کتابوں کو ایک ہی طرح کے انعام سے نوازتے ہیں۔ یہ ادارے ماہرین کے نام پر یونیورسٹی اساتذہ کی ایک کمیٹی بھی بلاتے ہیں اور اپنے جانبدارانہ فیصلہ جات پر اُن کی مہرِ تصدیق ثبت کرانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں مگر دیکھنا یہ ہے کہ کیا اِن اداروں سے اُردو زبان کی خاطر خواہ خدمت ہو رہی ہے یا کچھ بااثر افراد اپنا اپنا اُلو سیدھا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس تعلق سے اُتر پردیش اُردو اکادمی کا معاملہ سرفہرست ہے۔ مذکورہ ادارے میں جتنی بھی کتابیں انعام کے لیے موصول ہوتی ہیں، سب کتابیں بلا لحاظِ معیار ومقام، موضوع ومواد اور پست وبلند کے ''انعام سے سرفراز'' کی جاتی ہیں اور توصیفی سند پر یہ الفاظ کہ ''اس تصنیف کو اُردو اکادمی ادبی سرمایہ سمجھتی ہے'' جہاں صاحبِ کتاب کی پیٹھ تھپتھپاتے ہیں وہیں اُس کی غیر معیاری اور غیر سنجیدہ تحریروں کو سند عطا کی جاتی ہے اور وہ اپنی سطح پر خود کو اپنے فن کا ماہر متصور کرنے کا مستحق سمجھتا ہے۔ اس صورتِ حال میں اُردو اداروں کے ذمّہ داروں کو اپنے اصول وضوابط پر از سرِ نو غور کرنے کی شدید ضرورت ہے۔

ہندستان کی ہر جامعہ میں شعبۂ اُردو قائم نہیں ہے تاہم جہاں موجود ہے وہاں اُردو کی تعلیم وتعلم اور تحقیق وتنقید کی تمام سرگرمیوں پر وقتاً فوقتاً سوالات قائم کیے جارہے ہیں۔ یونیورسٹی کی سطح پر لگ بھگ ہر شعبہ کا ایک سالانہ یا شش ماہی مجلّہ شائع ہوتا ہے جو اُس شعبہ کی تحقیق وتنقید کے ضمن میں ہوئی رہی پیش رفت کا عکاس ہوتا ہے نیز اساتذہ کی نکتہ رسی اور دانش وبینش کا آئینہ ہوتا ہے۔طلبا وطالبات اِن مجلّوں میں شامل مقالوں سے استفادہ کرتے ہیں اور اِن سے اپنی علمی اور ادبی میلانات اور رجحانات کی سمت نمائی کا کام بھی لیتے ہیں۔لیکن جب ہندستان کی جامعات میں قائم اُردو کے مختلف شعبہ جات پر ایک سرسری نظر ڈالتے ہیں تو انگلیوں پر گنے جانے والے چند ایک مجلّات مثلاً ''تہذیب وثقافت''(اُردو تہذیب وثقافت مرکز، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد)، ''تسلسل''(شعبہ اُردو، جموں یونیورسٹی، جموں)،''بازیافت''(شعبہ اُردو، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر)، ''ترسیل''(اُردو ڈیوژن، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر)،''اقبالیات''(ادارۂ اقبالیات برائے ثقافت و فلسفہ، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر)، ''اُردو جرنل''(شعبہ اُردو، پٹنہ یونیورسٹی، پٹنہ)،''اُردو نامہ''(شعبہ اُردو، ممبئی یونیورسٹی، ممبئی)، ''تنقید''(شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) کو چھوڑ کر دور دور تک سناٹا ہے۔ ہندستان کے مقابلے میں پاکستان کی ہر جامعہ میں قائم اُردو کے شعبہ جات میں لازمی طور پر سالانہ تحقیقی وتنقیدی مجلّہ شائع کیا جاتا ہے جن میں بیشتر اپنے مواد اور معیار کے اعتبار سے پاکستانی تحقیق وتنقید کا شناخت نامہ قرار پاتے ہیں۔''اکادمی''،''بازیافت''(شعبہ اُردو، پنجاب یونیورسٹی کالج، لاہور)،''بنیاد'' (گورمانی مرکزِ زبان و ادب، لاہور یونیورسٹی آف منیجمنٹ سائنسز، لاہور)، ''خیابان''(شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور)، ''دریافت''(شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لنگویجز، اسلام آباد) جیسے مجلّات فی زمانہ اعلیٰ علمی اور ادبی حلقوں میں نہایت احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ ہندستانی جامعات کے جن شعبہ جات میں جہاں کوئی مجلّہ شائع نہیں ہوتا ہے وہاں کے اساتذہ یقیناً باصلاحیت ہیں لیکن اس سمت میں وہ زیادہ مستعد نظر نہیں آتے۔گزشتہ چار پانچ سالوں سے حکومتِ ہند کے بااختیار ادارہ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن، نئی دہلی نے جامعات میں برسرِ روزگار اساتذہ کی ترقی آئی۔ایس۔ایس۔این۔ یافتہ مجلّات میں اُن کے مقالات کی اشاعت سے مشروط کر رکھا ہے جس سے بہت سارے اساتذہ متحرک سے ہو گئے لیکن منصبی ترقیوں کے بعد اُن کے قلم وقرطاس پہ زنگ لگ جاتی ہے اور مجلّہ جات میں اُن کی شمولیت برائے نام ہی رہتی ہے۔بعض جامعات میں مجلّات کی

عدمِ اشاعت مالی دشواریوں سے جوڑ کر دیکھا جا رہا ہے اور یہ معاملہ صوبائی حکومتوں کے تحت کام کر رہی جامعات میں زیادہ نظر آ رہا ہے کیوں کہ اس قسم کی جامعات اکثر و بیشتر مالی پریشانیوں کے حصار میں ہوتی ہیں۔ مرکزی حکومت کے زیرِ انتظام جامعات میں مالیات کی فراوانی سے ایسے اہم علمی اور ادبی کام ہو جانے چاہئے تھے لیکن اُن میں برسرِ کار بعض اساتذہ جب باہمی نظریاتی اور دوسرے اختلافات میں سال بھر گھرے رہتے ہیں تو وہ مجلّہ کی اشاعت کی جانب توجہ مرکوز کریں تو کیسے؟ بعض شعبہ جات میں نظریاتی اختلافات باہمی رقابتوں کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں اور اساتذہ آپس میں دست و گریباں دیکھے گئے ہیں۔ یہ ساری صورتِ حال اساتذہ کی منفی تصویر پیش تو کر ہی دیتی ہے اور اس طرح بدنامی کا طوق بھی وہ پہن لیتے ہیں لیکن سب سے زیادہ نقصان اُردو زبان کا ہی ہوتا ہے۔ وہ اس لیے کہ اساتذہ کا یہ طبقہ اُردو کے نام پر غیر معمولی طور پر موٹی تنخواہیں وصول کرتے ہیں اور نتیجے کے طور پر اُردو دوستی کے بجائے بالواسطہ طور پر اُردو دشمنی کے مرتکب ہو جاتے ہیں۔

اُردو زبان ہماری تہذیبی اور ثقافتی روایات اور اقدار کی امانت دار ہے۔ تہذیب و ثقافت کی مختلف توضیحات و توجیہات کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہر کسی ادیب، مورخ، دانشور اور فلسفی نے اِن میں اجتماعی خمیر کے نہاں اور عیاں ہونے پر اتفاق کیا ہے۔ لیکن اس اجتماعیت میں بہر صورت سماج کے ہر شخص کے انفرادی تفاعل کے اینٹ گارے کی بُو باس شامل ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے اُردو زبان ہماری اجتماعی تہذیب و ثقافت کا شناخت نامہ ضرور ہے لیکن اس کی تعمیر و تشکیل میں مختلف ادوار میں مختلف اشخاص نے جو انفرادی خدمات انجام دیں ہیں اُن سے کوئی بھی شخص صرفِ نظر نہیں کر سکتا بلکہ انہی انفرادی کاوشوں اور کوششوں سے یہ زبان آج مانندِ گلستان اپنی شادابی اور نکہت سے سارے برِ صغیر کو معطر اور محظوظ کر رہی ہے۔ غرض ہماری انفرادی سعی ہی اس اجتماعی میراث کو ہماری آنے والی نسلوں تک منتقل کر سکتی ہے۔ اس اہم میراث کے تئیں ہماری غفلت ہمیں ایک قومی سانحہ سے دوچار کر سکتی ہے۔ اس نوعیت کے اجتماعی سانحات کا فہم و ادراک سماج کا ہر شخص نہیں کر سکتا بلکہ ذِی شعور اور حساس افراد ہی اس اجتماعی وراثت کے بارے میں فکر مند ہوتے ہیں۔ فی زمانہ ہندستان کے وہ لوگ اپنے بچوں کو اُردو زبان کی تعلیم سے دانستہ طور پر محروم کرنے کے مرتکب ہو رہے ہیں جن کی مادری زبان اُردو ہے۔ اگر چہ اعلیٰ تعلیمی سطح پر اُردو کے فارغ التحصیل طلبہ کو روزگار کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے لیکن ابتدائی، تحتانوی، وسطانوی، ثانوی اور اعلیٰ ثانوی درجات میں دوسری زبانوں

کے ساتھ ساتھ بچوں کو احسن طریقے سے اُردو پڑھائی جاسکتی ہے۔اس ضمن میں مرکزی تعلیمی کمیٹی کے سفارش کردہ سہ لسانی فارمولے کا بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔لیکن مسئلہ وہی ہے کہ جب خود والدین ہی بچوں کو اُردو تعلیم دلانے پر رضامند نہیں ہیں تو آئینِ ہند میں شامل دفعات ۲۸ اور ۲۹ پر مشتمل بنیادی حقوق ہوں یا سہ لسانی فارمولہ؛ یہ سب اس معاملے میں کچھ بھی نہیں کر سکتے۔سماج کے باشعور اور حساس افراد کو آگے آکر اُردو زبان کے تحفظ اور ترقی کے لیے کوئی بھی دقیقہ فروگزاشت نہیں کرنا چاہئے، بصورتِ دیگر اُردو اُن ساڑھے تین ہزار زبانوں میں شامل ہوجائے گی جن کے متعلق ماہرینِ لسانیات نے ۲۰۵۰ء تک معدوم ہونے کا اندیشہ ظاہر کیا ہے۔آیئے ہوش کے ناخن لے کر سرکاری اداروں کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھے بغیر آج سے ہی انفرادی سطح پر اس خوبصورت زبان کے تحفظ کا سامان کریں۔

زیرِ ترتیب شمارہ آپ کے ہاتھوں میں دیر سے آرہا ہے۔ع

ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
وہ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا

کشمیر گزشتہ چار مہینوں (جولائی تا نومبر ۲۰۱۶ء) سے جس درد و کرب اور اضطراب و اضمحلال سے گزر رہا ہے اِن حالات میں جب عام انسان زندہ رہنے کے آداب تک بھول بیٹھے، اور گردشِ شام وسحر انسان کو بس سانس لینے کی رسم ادا کرنے کی اجازت دے، تو قلم کار جسے حساس اور ذِی شعور ہونے کا لیبل لگا ہے، کس طرح قلم وقرطاس کی بزم آرائی کرے۔

ہم مقالہ نگاروں کے سپاس گزار ہیں کہ انہوں نے دستِ تعاون بڑھاتے ہوئے ''ترسیل'' کی اشاعت کا سفر جاری رکھنے میں ادارہ کی مدد کی۔ادارہ ''ترسیل'' فرداً فرداً سب خواتین وحضرات کا شکریہ ادا کرتے ہوئے توقع کرتا ہے کہ مستقبل میں بھی آپ کی قلمی معاونت جاری رہے گی۔زیرِ نظر شمارہ کے مشمولات کے تعلق سے ادارہ کو آپ کے تبصرہ، تجزیہ، تنقید، رائے اور زرّیں مشورہ کا انتظار رہے گا۔

ڈاکٹر الطاف انجم
مدیر ترسیل

بتاریخ: ۸/نومبر ۲۰۱۶ء

موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ

تعارف (ناصر عباس نیّر)

بلراج مین را کا تعلق جدیدیت کے دور کے اُن افسانہ نگاروں سے ہے جو جدید افسانے کی شعریات ترتیب دینے والے ہراول دستے میں شمار کیے جاتے ہیں۔ مین را کی افسانوی کائنات اُردو کے علامتی افسانوی ادب کا ایک اہم اور منفرد حصّہ ہے۔اُردو کے ممتاز نقاد ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے اس مقالہ بعنوان ''موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ'' میں مین را کی افسانہ نگاری کا نہات ہی باریک بینی اور غیر جانبداری کے ساتھ تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے۔مقالہ نگار نے علامتی افسانے کی شعریات کو زیرِ بحث لاتے ہوئے مین را کے افسانوں پر اس کا انطباق کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔اس کے علاوہ مین را کے وہ افسانے جو غیر علامتی ہیں، بھی زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔مثلاً ''بھاگوتی''، ''دھن پتی''، ''آسا رام''، ''غم کا موسم''، ''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے''۔ بنیادی طور پر ڈاکٹر ناصر عباس نیّر فکشن کی شعریات کے ایک اہم ناقد کی حیثیت سے اپنا وجود مقتدر ادبا کے درمیان منوا چکے ہیں، اسی لیے انھوں نے جس بے باکی اور دِقتِ نظر کے ساتھ مین را کے افسانوں کا تنقیدی جائزہ لیا ہے اور ہر ہر ذیلی پہلو پر جو بسیط و عمیق مطالعہ پیش کیا ہے، اس کے لیے اِن کے سامنے کوئی دوسرا نقاد مشکل سے ہی کھڑا ہو سکتا ہے۔مقالہ نگار نے اپنی مخصوص تنقیدی ڈکشن کے استعمال سے مین را کے افسانوں کے تجزیوں کو جاندار بنایا ہے۔اس طرح یہ مقالہ فکشن کی تنقید سے دلچسپی رکھنے والے ہر اُس طالبِ علم اور استاد کے لیے غیر معمولی طور پر اہم ہے جو فکشن شناسی میں اپنا مستقبل

چاہتا ہے۔

اہم لفظیات : علامت نگاری، جدیدیت، مابعد جدیدیت، تجریدیت، اشتراکی حقیقت نگاری، جادوئی حقیقت نگاری، فکشن شعریات، جنسی نفسیات، فحاشیت، بیگانگیت، عظیم انسانی صداقت، جدلیات، لاشعوری محرکات، آئرنی، سسی فس۔

(سرورالہدیٰ کے نام)

انتظار حسین نے ایک جگہ بلراج مین را کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے: ''میرے عزیز میرے حریف نئے افسانہ نگار بلراج مین را، نیا افسانہ تمھیں مبارک ہو''۱۔اس ایک جملے میں بلراج مین را کے افسانے پر ایک طرف طنز ہے تو دوسری طرف جدید افسانے کی متناقضانہ صورتِ حال کی طرف اشارہ بھی موجود ہے۔طنز کی وجہ اسی خط نما مضمون میں موجود ہے، جس میں باقر مہدی کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ'' انتظار حسین کی داستان یا کتھا علامتی اور تجریدی افسانے کے لیے بہت بڑا چیلنج ہے''۲۔گویا انتظار حسین کے 'داستانوی افسانے' کی شعریات اور 'جدید افسانے' کی شعریات ایک دوسرے کی نقیض وحریف ہیں۔انتظار حسین نے طنزاً بلراج مین را کو اپنا حریف کہا ہے؛ ایک ایسا حریف جو افسانوی کرداروں کی تعمیر اور افسانوی علامتوں کی تشکیل کے لیے اپنے عصر اور روزمرہ زندگی کی طرف رجوع کرتا ہے۔انتظار حسین نے بہ ظاہر جدید افسانے کے اس تصور سے دست برداری کا اعلان کیا ہے، اور خود کو گیارھویں صدی کے سوم دیو (کتھا سرت ساگر کے مصنف) کا معاصر کہا ہے۔مگر کیا واقعی انتظار حسین اور بلراج مین را ایک دوسرے کی نفی کرنے والے حریف ہیں؟ ہماری رائے میں نہیں۔حقیقت یہ ہے کہ جدید اردو افسانے کی صورتِ حال متناقض یعنی Paradoxical ضرور ہے، اور اس کی وجہ سے جدید افسانے کی شعریات کو اپنے امکانات ظاہر کرنے کا موقع ملا ہے۔(یہ بات کوئی پچاس برس پہلے کہی گئی تھی۔اگرچہ اب جدید افسانے کے بنیادگزاروں میں انتظار حسین، بلراج مین را (اور انور سجاد، سریندر پرکاش) کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں، مگر یہ نکتہ اب بھی بحث طلب ہے کہ آخر کیا چیز انتظار حسین کے داستانوی اور مین را کے علامتی افسانے میں مشترک ہے)۔قصہ یہ ہے کہ ہم چیزوں کو جدلیاتی انداز میں سمجھنے کے کچھ زیادہ ہی عادی ہیں۔ہم ایک شے کے امتیاز کو کسی دوسری شے کے امتیاز کے لیے چیلنج (اور بعض

صورتوں میں خطرہ) سمجھتے ہیں۔جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے، جدید افسانہ روزمرہ کی جدلیاتی فکر ہی کو معرضِ سوال میں لے آتا ہے۔مثلاً بلراج مین را کے یہاں سیاہی، موت، الم، تنہائی چیلنج یا خطرہ نہیں ہیں روشنی، زندگی، خوشی، ہجوم کے لیے؛ یہ تضادات ایک ہی وقت میں، ایک جگہ موجود ہو سکتے ہیں؛ سیاہی میں روشنی یا زندگی میں موت شامل ہو سکتی ہے۔پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ جدید افسانے کی شعریات، جدلیاتی (Dialectical)فکر سے زیادہ مکالماتی (Dialogical) فکر کی حامل نظر آتی ہے؛ یعنی وہ تضادات وتناقضات کی موجودگی سے انکار نہیں کرتی، مگر متضاد عناصر کے باہمی رشتوں سے متعلق تصورات کا 'تنقیدی جائزہ' ضرور لیتی ہے۔جدید شعریات یہ سوال قائم کرتی ہے کہ کیا متضاد عناصر میں محض تصادم، یا ایک دوسرے کی نفی و بے دخلی سے عبارت رشتہ ہی قائم کیا جا سکتا ہے، یا ان میں مکالمہ بھی ممکن ہے؟ کیا موت صرف زندگی کو خاموش کرا سکتی ہے، یا زندگی موت سے مکالمہ بھی کر سکتی ہے؟ نیز جدید افسانے کی شعریات اس نظامِ مراتب پر سوالیہ نشان لگاتی ہے، جس کے مطابق انسانی ہستی سے متعلق بیانیوں میں 'سیاہی، موت، الم' کو 'روشنی، زندگی اور مسرت' پر مطلقاً برتری حاصل ہے؛ یہ برتری ایک ایسی علامتی فضیلت ہے، جو 'سیاہی، موت اور الم' کو 'روشنی، زندگی اور مسرت' کے مقابل خاموش رہنے کی تعلیم دیتی ہے۔جدید ادب نے اس نظامِ مراتب کو ایک ایسی 'مابعد الطبیعیاتی تشکیل' سمجھا ہے، جو حقیقی، روزمرہ زندگی سے انسان کے زندہ، حسی ربط کو محال بنا دیتی ہے۔جدید افسانہ (اور خصوصاً بلراج مین را کا افسانہ) سیاہی، موت اور الم کی خاموشی کو زبان دیتا ہے؛ انھیں زندگی کے بیانیے میں مرکزی اہمیت دیتا ہے۔تاہم واضح رہے کہ مذکورہ عناصر مین را کے افسانوں میں مرکزی حیثیت حاصل کرنے کے باوجود کسی نئی مابعد الطبیعیات کو وجود میں لاتے محسوس نہیں ہوتے۔کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مین را سیاہی و موت سے روشنی و زندگی کے مکالمے کا اہتمام تو کرتے ہیں، کسی ایک کی فضیلت کے نام پر دوسرے پر خاموشی مسلط نہیں کرتے۔

ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ انتظار حسین اور بلراج مین را کے افسانے ایک ہی شعریات سے متعلق ہیں۔جدید افسانے کی شعریات میں تناقضات ہیں، جو سطحی نظر میں ایک دوسرے کو رد کرتے محسوس ہوتے ہیں، مگر حقیقت میں جدید افسانے کی 'پیچیدہ، تہ دار سچائی' کا اثبات کرتے ہیں۔انتظار حسین کا افسانہ داستانوں، کتھاؤں، سامی و ہندوستانی اساطیر کی طرف رجوع کرتا ہے، اور بلراج مین را کا افسانہ بیسویں صدی کی ساٹھ وستر کی دہائی کے

دہلی کے شہری تمدن (اور ضمناً پنجاب کی دیہی معاشرت) سے متعلق ہے۔ یوں بہ ظاہر ایک کا رخ ماضی کی طرف اور دوسرے کی سمت اس معاصر زندگی کی طرف ہے، جسے افسانہ نگار اور اس کے ہم عصر جی رہے، اور بھگت رہے ہیں۔ نیز انتظار حسین نے ہجرت کا دکھ سہا، مین را نے نہیں۔ یہ ایک جائز سوال ہے کہ اس سب کے ہوتے ہوئے دونوں کے افسانے، ایک ہی شعریات سے کیسے متعلق ہو سکتے ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ دونوں حقیقت نگاری کو افسانے کے ایک اسلوب کے طور پر کہیں کہیں بروے کار لائے ہیں، مگر بنیادی طور پر وہ اپنے زمانے کی 'تہ دار، پیچیدہ سچائی' کی ترجمانی کے لیے 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری، علامت اور انہونی یعنی uncanny سے کام لیتے ہیں۔ جدید افسانے کی بنیادی پہچان ہی سماجی واشترا کی حقیقت نگاری کے تصور سے بیزاری میں ہے۔ (یہاں سماجی واشترا کی حقیقت نگاری کا ایک باریک فرق بھی نظر میں رہنا چاہیے: اشترا کی حقیقت نگاری میں طبقاتی کش مکش کو اشترا کی آئیڈیالوجی کی روشنی میں نمایاں کیا جاتا ہے، جب کہ سماجی حقیقت نگاری میں سماجی صورتِ حال کی عکاسی کسی خاص نظریے کے بغیر کی جاتی ہے)۔ سماجی واشترا کی حقیقت نگاری 'باہر' کی ٹھیک ٹھیک عکاسی کرتی ہے، اس لیے کہ اس کی نظر میں حقیقت وہی ہے جو 'باہر' موجود ہے؛ تخلیق کار حقیقت خلق نہیں کرتا؛ وہ موجود حقیقت کا ادراک کرتا ہے اور اسے فنی اہتمام (جس میں ایک طرف ابتدا، وسط اور انجام سے عبارت پلاٹ شامل ہے، تو دوسری طرف حقیقت کے ساتھ وفاداری کی غرض سے مانوس زبان کا استعمال شامل ہے) کے ساتھ کہانی میں منعکس کر دیتا ہے۔ یوں حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے فکشن کے لیے 'باہر' حکم کا درجہ رکھتا ہے؛ اور اس 'باہر' کی دنیا کے کنارے، حاشیے، مرکز سب متعین و واضح ہوتے ہیں۔ جب کہ 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری' بہ یک وقت 'باہر' اور 'اندر' کی دنیاؤں سے متعلق ہے۔ یہی نہیں، 'باہر' اور 'اندر' کی سرحدیں پگھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہیں۔ حقیقت و فکشن، معروضیت و موضوعیت، واقعہ و فنتاسی، سماجی و نفسی دنیا، تجسیم و تجرید کی تفریق تحلیل ہوتی محسوس ہوتی ہے؛ روشنی میں سایہ، سیاہی میں اجالا، الم میں مسرت، خواب میں بیداری، اور فرد کی سماجی زندگی میں داخلی تنہائی کچھ اس طور باہم آمیز ہوتی ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ جدید افسانے کے لیے حکم 'باہر' اور 'اندر' نہیں ہوتے، (انتظار حسین کے ضمن میں 'ماضی' اور 'حال' کا اضافہ کر لیجیے) بلکہ ان دونوں کی تفریق اور درجہ بندی کی تحلیل سے رونما ہونے والی 'نئی حقیقت' ہوتی ہے۔ یہ نئی حقیقت جدید فکشن کی تخلیق کے دوران ہی میں خلق ہوتی ہے؛ یوں جدید افسانہ اپنی بہترین صورت میں کسی نفسی

واردات کا بیانیہ ہے، نہ کسی خواب نما بیداری کا قصہ ہے، نہ کسی واقعے وحادثے کا بیانیہ۔ جدید افسانہ (یعنی مین را کا افسانہ) حقیقت خلق کرنے کے شعور یعنی 'خود شعوریت' کا حامل ہوتا ہے۔ مین را نے کمپوزیشن کے عنوان سے جو آٹھ افسانے لکھے ہیں، وہ اس امر کی اہم مثال ہیں۔

بلراج مین را نے اپنے افسانوں کو کمپوزیشن کا عنوان کیوں دیا؟ ہم اس سوال کے جواب میں مین را کی افسانوی دنیا کے کچھ اسرار تلاش کر سکتے ہیں۔ کمپوزیشن کا لفظی مطلب 'وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے اجزا کی تنظیم کی جاتی ہے'۳۔ چوں کہ

مصوری، مجسمہ سازی، فلم، موسیقی، شاعری میں اجزا کو منظّم کرنے کا عمل ہوتا ہے، لہٰذا ان کے سلسلے میں کمپوزیشن کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ فکشن کے لیے کمپوزیشن کا لفظ شاید ہی استعمال کیا گیا ہو۔ کہانی کہی یا لکھی جاتی ہے، نظم یا دھن کمپوز کی جاتی ہے۔ مین را نے اگر اپنے چند افسانوں کے لیے کمپوزیشن کا لفظ استعمال کیا ہے تو اس کے دو سبب نظر آتے ہیں۔ وہ یہ بات باور کرانا چاہتے ہیں کہ ان کی نظر میں [جدید، یا ان کا اپنا] افسانہ آرٹ کی وہ خصوصیات رکھتا ہے، جو مصوری، موسیقی یا فلم سے مخصوص ہیں۔ وہ اپنے متعدد افسانوں میں نظم کی طرح ہی، ایک قسم کا آہنگ وجود میں لاتے ہیں۔ تاہم یہ آہنگ شعری آہنگ نہیں، بیانیہ آہنگ ہے؛ اسے کردار، واقعے، صورت حال، منظر نامے کے بیان کے عمل کی مدد سے ابھارا گیا ہے۔ اسی طرح وہ بصری آرٹ کی کچھ تیکنیکوں کام میں لاتے ہیں۔ بصری آرٹ میں رنگ، ان کے شیڈ، خطوط، دائرے استعمال ہوتے ہیں، مین را رنگوں، خطوط، دائروں کا کام لفظوں سے لیتے ہیں۔ یہ بات کہنا آسان، مگر اس پر عمل کرنا آسان نہیں۔ اس کے لیے زبان کا صرف استعاراتی وعلامتی استعمال کا سلیقہ کافی نہیں، بلکہ تحریر کی زبان کی متعدد رسمیات (جیسے اوقاف) کو غیر معمولی ہنرمندی سے کام میں لانا پڑتا ہے۔ مین را نے اس ضمن میں کئی تجربے کیے ہیں۔ وقفے، قوسین، خط، سوالیہ نشان، نقطے وغیرہ سے بصری تاثرات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز فلم کی زوم ان اور زوم آؤٹ کی تیکنیک ('کمپوزیشن پانچ' میں) سے کام لیا ہے۔ انھوں نے پڑھنے کو دیکھنے اور بیان کو مشاہدے میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ واضح رہے کہ یہ ایک فن کی تیکنیک کو دوسرے فن کے لیے مستعار لینے کا محض اختراعی عمل نہیں ہے۔ پڑھنا جب دیکھنے میں بدلتا ہے تو پڑھنے کا عمل ختم نہیں ہوتا، اور ہم فقط دیکھنے کی حیرت میں گرفتار نہیں ہوتے، بلکہ پڑھنے کے ذریعے ایک نئی طرح کی تفہیم اور ایک انوکھا، عجب تاثر حاصل کرتے

ہیں۔جدید اردو افسانے میں یہ ایک نئی انہونی یا uncanny ہے جسے مین را نے متعارف کروایا۔کمپوزیشن کے ذریعے مین را جس دوسری بات پر زور دینا چاہتے ہیں، وہ یہ ہے کہ ان کا افسانہ ایک فنی، جمالیاتی تشکیل ہے، جس کے لیے زبان کے استعمال اور ہیئت کی تعمیر کے لیے نئے تجربے کیے گئے ہیں۔سوال کیا جاسکتا ہے کہ افسانہ ایک جمالیاتی تشکیل ہی ہے، پھر اس پر اصرار کی کیا ضرورت ہے؟ اصل یہ ہے کہ کمپوزیشن کے مفہوم میں ہیئت رفارم، تشکیل ،ڈیزائن وغیرہ شامل ہیں، موضوع شامل نہیں۔(البتہ جب کمپوزیشن وجود میں آجاتی ہے تو خود بہ خود موضوع بھی ظاہر ہوجاتا ہے)۔تو کیا ہم یہ سمجھیں کہ مین را افسانے میں ہیئت ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں یا ہیئت کے مقابلے میں مواد و موضوع کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں؟ کیا وہ ہیئت پسندوں میں شامل ہیں؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ہیئت پسندی بھی کوئی گالی نہیں۔اگر ہیئت پسندی سے یہ مراد لیا جائے کہ ہر موضوع کے لیے ایک خاص ہیئت درکار ہے، اور ہیئت خود موضوع کی تشکیل اور ترسیل میں حصہ لیتی ہے تو مین را کو آپ ہیئت پسند کہہ سکتے ہیں۔حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے ان کے چند افسانوں (جیسے بھاگوتی، دھن پتی، آتمارام، جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے) کو چھوڑ کر باقی افسانوں میں سے ہر ایک کی اپنی مخصوص ہیئت ہے؛ یہاں تک کہ کمپوزیشن کی سیریز میں لکھا گیا ہر افسانہ اپنی الگ ہیئت رکھتا ہے۔'کمپوزیشن دسمبر ۶۴' اور 'تہ در تہ' میں نئی ہیئت کی تلاش اپنی انتہا کی پہنچی محسوس ہوتی ہے؛ ان میں فاصلے، خطوط، آڑی ترچھی لکیروں سے کام لیا گیا ہے، تیز اور ہلکے رنگوں کی طرح لفظوں کو چھوٹے بڑے سائز میں لکھنے کی تیکنیک کا تجربہ کیا گیا ہے۔یہ دونوں افسانے کولاژ مصوری کے خاصے قریب ہوگئے ہیں۔(مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہاں ہیئت سے مراد افسانے کا مجموعی ڈیزائن ہے)۔مین را کے افسانوں کی ہیئت، موضوع کے اندر سے، موضوع کی خاص جہت سے برآمد ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ہم مین را کی سب افسانوی ہیئتوں کو پسند کریں یا نہ کریں، مگر اس بات کو نظر انداز نہیں کرسکتے کہ انھوں نے اس 'ہیئت پسندی' کا مظاہرہ افسانے کو 'خالص آرٹ' میں بدلنے کی خاطر کیا ہے۔مین را کی اس کوشش کے پیچھے شاید اس عمومی رائے کو مسترد کرنے کا جذبہ رہا ہو، جس کے مطابق افسانہ آرٹ نہیں ہے؛ خود ان کے ایک ہمعصر نقاد افسانے کو آرٹ نہیں مانتے۔

مین را کے کمپوزیشن کے تصور میں ایک نیم فلسفیانہ جہت شامل ہے۔ان کے کمپوزیشن والے افسانے پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ افسانہ کمپوز کرنے کو 'حقیقت خلق کرنے' کا فنی عمل سمجھتے ہیں، جو حقیقت کی نقل سے مختلف عمل

ہے۔ 'حقیقت خلق کرنا' فلسفیانہ اعتبار سے آزاد انسانی ارادے کا اثبات ہے، اور اس مقولے پر ایمان رکھنے کے مترادف ہے کہ 'انسان ہی تمام اشیا کا پیمانہ ہے'۔ یہ اتفاق نہیں کہ مین را کے کردار سیاہی وموت، تاریکی وتنہائی کا شدید تجربہ کرنے کے باوجود تقدیر کا گلہ نہیں کرتے؛ وہ اپنی صورتِ حال کو اپنے فیصلے اور ارداے کے ماتحت سمجھتے ہیں، اور اس کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں؛ وہ جو کچھ ہیں، اس کی اصل اور origin خود اپنی دنیا میں دیکھتے ہیں؛ یہاں تک کہ خودکشی کو بھی اپنے آزاد ارادے کا اظہار سمجھتے ہیں؛ یعنی وہ اپنی صورتِ حال کو اپنی خلق کی گئی حقیقت سمجھتے ہیں۔ کمپوزیشن بھی آزاد انسانی ارادے کا فنی اظہار ہے۔ چناں چہ مین را کا افسانہ 'کمپوزیشن' کردار کی خلق کی گئی حقیقت' اور 'فنی حقیقت' میں مساویانہ رشتہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں بیان کیا گیا ہے، مین را کا افسانہ 'سررئیلی ، جادوئی حقیقت نگاری'، علامت اور uncanny سے عبارت ہے۔ 'کمپوزیشن دو' اس کی اہم مثال ہے۔ یہ افسانہ ہماری فہم عامہ کی شکست اور توثیق کی متناقضانہ صورتِ حال کو پیش کرتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے ہمارا فہم مسلسل 'بے مرکز' ہونے کی صدمہ انگیز صورتِ حال سے دوچار رہوتا ہے؛ وہ بہ یک وقت ممکن اور محال، حس اور تخیل کے منطقوں میں سرگرداں ہوتا ہے۔ موت کا فرشتہ زندہ لوگوں سے انسانی زبان میں کلام کررہا ہے؛ موت کا فرشتہ ہوکر وہ ایک آدمی کو اپنی مشکل کہہ رہا ہے؛ ایک آدمی کی کائنات ایک کمرہ ہے، اور وہاں ہر شے سیاہ ہے؛ یہی سیاہ پوش موت کے فرشتے کی کہانی سناتا ہے، اور لوگوں پر جب انکشاف ہوتا ہے کہ موت کے فرشتے کی مشکل یہی آدمی ہے تو اسے مار ڈالتے ہیں۔ یہ ساری کہانی ممکن ومحال کے ان دائروں میں سفر کرتی ہے، جو برابر ٹوٹتے رہتے ہیں؛ ہماری فہم عامہ کی جگہ جگہ شکست ہوتی ہے، اور ساتھ ہی ساتھ اس کی کہیں کہیں توثیق بھی ہوتی ہے۔ موت کے فرشتے کا کلام کرنا محال ہے، مگر جب وہ انسانی زبان میں کلام کرتا ہے تو یہ سب ممکن محسوس ہوتا ہے؛ انسانی کلام اس کی ماورائی ہستی کو قابلِ فہم بناتا ہے۔ (تمام الہامی مذاہب، اور ان کے خدا اس لیے قابلِ فہم ہیں کہ انھیں انسانی زبان میں اتارا گیا ہے)۔ یہاں ہمیں قابل فہم اور معقول ہونے میں فرق پیش نظر رکھنا چاہیے؛ کوئی چیز قابلِ فہم ہونے کے باوجود غیر معقول ہوسکتی ہے۔ طلسم وفنتاسی پر مبنی داستانی فکشن بھی ہمارے روزمرہ فہم کے برعکس ہوتا ہے، اور اس فکشن میں فرشتے ، دیوتا، جن، پریاں، بھوت اور جانے کیا کیا مافوق الفطری مخلوقات ہوتی ہیں۔ اس فکشن کے بڑے حصے کو محض تفریحی سمجھا جاتا ہے، جس کی توجیہ وتعبیر کی ضرورت نہیں

ہوتی،مگر کچھ حصے کوعلامتی سمجھا جاتا ہے،اس لیے اس کی تعبیرات کی جاتی ہیں ۔ جب کہ 'کمپوزیشن دو' مافو الفطری، طلسماتی کہانی نہیں ،ایک حقیقی علامتی کہانی ہے،جس کا ہر حصہ توجیہ وتعبیر چاہتا ہے ۔تاہم اس افسانے کا داخلی رشتہ داستانی فکشن سے ہے۔ہم نے داستانی فکشن کے ذریعے فوق البشری مخلوق اور پراسرار واقعات پر یقین کرنا اوران کی مدد سے انسانی وجود کے بعض بنیادی سوالات کو سمجھنا سیکھا۔داستانی فکشن سے متعلق ہمارا یہ فہم کہیں نہ کہیں، مین را کے افسانوں کی انتہائی زیریں تہوں میں سہی،موجودضرور ہے۔

اس افسانے کے 'ڈیزائن' کودیکھیں تو اس کے دو حصے نظر آتے ہیں۔ پہلے حصے میں موت کے فرشتے کو قصہ سناتے ہوئے پیش کیا گیا ہے؛اس قصے کا سب سے انوکھا،غیر معمولی طور پر پراسرار،انتہائی تحیر خیز واقعہ سیاہ پوش کا ہے، جس کی زندگی مکمل سیاہی کے احاطے میں ہے۔دوسرے حصے میں انکشاف ہوتا ہے کہ وہی سیاہ پوش موت کا فرشتہ بن کر قصہ سنا رہا تھا۔ جب اس بات کا علم سامعین کو ہوتا ہے تو وہ اسے مار ڈالتے ہیں۔ پورا افسانہ حقیقت وفنتاسی کی حدوں کے تحلیل ہونے،اورایک 'علامتی وجودی حالت' خلق ہوتے چلے جانے سے عبارت ہے۔موت کا فرشتہ لوگوں سے مخاطب ہے ؛یہ فنتاسی ہے۔مگروہ جن باتوں کو پیش کررہا ہے ،وہ زندگی وموت سے متعلق بنیادی 'سچائیاں' ہیں۔مثلاً:

> آپ لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ پیدا ہوتے ہی آپ کی زبان پر درازی عمر کا کلمہ ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب آپ کا کوئی دوست،عزیز یا رشتہ دار اٹھ جاتا ہے،آپ لوگ رونے پیٹنے،غم منانے کا اتنا بڑا آڈمبر رچاتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے...کسی بھی آدمی کی پہچان،اس کا مرنا نہیں،اس کا جینا ہوتی ہے۔اور یہ کہ آپ لوگوں کو جینے کی کوئی خواہش نہیں ہوتی،مرنے کا غم ہوتا ہے[۴]۔

افسانے کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ 'آدمی کی پہچان اس کا مرنا نہیں، جینا ہوتی ہے'۔انسانی ہستی سے متعلق یہی بصیرت ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔اس لیے ہمیں جینے کی خواہش سے زیادہ مرنے کا غم لاحق رہتا ہے۔لوگ موت سے خوف زدہ رہتے ہیں،اوران کا حال غالب کے اس شعر کی مثل ہوتا ہے۔

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا

مین رانے 'کمپوزیشن دو' میں ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے، جس کا رنگ موت کے خوف یا غم سے زرد نہیں ہے۔ وہ موت کے فرشتے کے لیے اس لیے مشکل بنا ہے کہ اسے دیگر لوگوں کے برعکس درازیِ عمر کی خواہش نہیں ہے۔ اس کے کمرے کی دیواریں، دیواروں پر ٹنگی تصویریں، چھت، کھڑکی، دروازہ، پردے، غرض یہ کہ ہر شے سیاہ ہے۔ میز کرسی، کتابوں کی جلدیں، اوراق اور ان پر پھیلی عبارت سیاہ ہے۔ اس کا لباس سیاہ ہے۔ وہ سیاہ قلم کی سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر رات کی تاریکی میں لکھتا ہے۔ دن کو وہ سیاہ تابوت میں پڑا رہتا ہے، اور رات کو جاگتا ہے۔ اس پر، اس کی دنیا، اس کے شب و روز پر سیاہی کا مکمل تسلط ہے؛ وہ سیاہی کی اس حقیقت کا بھرپور تجربہ کر رہا ہے، جس میں تخیلی و حقیقی دنیا کا امتیاز مٹ گیا ہے۔ اسے uncanny کے سوا کیا نام دیا جا سکتا ہے۵؟ تاہم سیاہی کا یہ تسلط ایک اختیاری معاملہ ہے۔ اس نے اپنی مرضی سے کمرے کی ہر شے کو سیاہ کر رکھا ہے، اور اپنی مرضی سے وہ سیاہ تابوت میں چلا جاتا ہے۔ اس کردار کی تشکیل میں مین رانے سادھوؤں کے 'انہونے' کردار سے کچھ نہ کچھ مدد لی ہے۔

یہ کہنا تو سادہ لوحی ہوگی کہ افسانے میں سیاہی پر اس شدت سے اصرار اس لیے ہے کہ معاصر عہد کی تیرہ نظری و ظلمت پسندی کی ترجمانی ہو سکے۔ جیسا کہ ہم پہلے واضح کر چکے ہیں، علامتی افسانہ 'باہر' کی حقیقت کی ترجمانی نہیں کرتا، 'باہر' اور 'اندر' کے تحلیل ہوتے منطقوں میں تخلیق کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اس افسانے میں سیاہی 'باہر' کی ظلمت کی ترجمان نہیں۔ یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ جدید حسیت کا سیاہی، موت، زوال، ویرانی وغیرہ سے گہرا تعلق ہے، مگر جدید علامتی افسانہ سیاہی و موت کو سامنے کی حقیقت کے طور پر پیش نہیں کرتا؛ انھیں علامت بناتا ہے، اور علامت حوالہ جاتی (referential) نہیں، تلازماتی (associative) ہوتی ہے۔

یہ کردار، اپنی شخصیت، رنگ ڈھنگ، طرزِ زندگی ہر اعتبار سے معمول کی انسانی زندگی، اور معمول کی انسانی زندگی کے فلسفے کی نفی کرتا ہے۔ معمول کی زندگی میں دن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے؛ سیاہی، رات اور موت سے خوف یا گریز موجود ہے. نیز معمول کی زندگی میں دن شعور کی اور رات لاشعور کی علامت ہے۔ یہ کردار ان سب باتوں کو منظر عام پر لاتا ہے، جن سے ہم خوفزدہ رہتے ہیں، اور جنھیں ہم نے اپنے لاشعور کی سیاہ، تاریک دنیا میں دھکیل رکھا ہے، یا جنھیں ہم نے اپنے سماجی بیانیوں میں کبھی جگہ نہیں دی۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہ افسانہ لاشعور میں موجود موت و تاریکی کے خوف کا سامنا کرنے کی جرأت مندانہ، 'انہونی' مثال ہے۔ کردار کے رات کے ختم ہوتے ہی تابوت میں چلے

جانے کی چار توجیہات کی جا سکتی ہیں۔ پہلی یہ کہ کردار مسلسل تاریکی میں رہنا چاہتا ہے؛ وہ دن کے وقت تابوت کے تاریک خول میں بند رہتا ہے؛ غار یا قبر میں مراقبے کی خاطر چلے جانے والے سادھوؤں کی طرح۔ دوسری یہ کہ تابوت لاشعور کا استعارہ ہے۔ تابوت کی تاریک، بند دنیا اور لاشعور کی تاریک مخفی دنیا میں گہری مماثلت ہے؛ وہ کردار ہر روز اپنے لاشعور کی گہری تاریکی میں اترنے کی جرأت و بے خوفی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تیسری ممکنہ توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ تابوت میں جیتے جی داخل ہو کر وہ کردار، موت کے خوف کا سامنا کرتا ہے، تا کہ اس کے خوف سے آزاد ہو سکے۔ وہ موتو قبل ان تموتو کی مثال بنتا ہے۔ جو آدمی موت کے خوف سے آزاد ہو، وہ موت کے فرشتے کی مشکل تو بنے گا! چوتھی ممکنہ توجیہ کی رو سے تابوت ماں کی کوکھ کا استعارہ ہے۔ وہ کردار تابوت میں داخل ہو کر وجود کی اوّلین حالت کو طرف لوٹنے کی ریاضت کرتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ موت بھی وجود کی اوّلین حالت کی طرف لوٹ جانا ہے۔

سیاہ پوش کردار رات کے وقت دو کام کرتا ہے۔ سیاہ عبارت لکھتا ہے، اور سیاہ ساری اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی، لمبے سوکھے سیاہ بالوں والی لڑکی سے ملتا ہے۔ وہ کیا لکھتا ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری سمجھی گئی ہے، تاہم لڑکی اور اس کے درمیان مکالمے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں 'کہی' کم اور 'ان کہی' زیادہ ہے۔ جتنا کہا گیا ہے، اس سے زیادہ چھپایا گیا ہے، اور اصل و گہری باتیں وہی ہیں جو چھپائی گئی ہیں۔

یہ جیون ہے نا...

اور یہ بدن...

تم...

اور تم...

ایک ہی مٹی...

ہم سکھی ہیں...

ہم دکھی تھے نا اس لیے..٦.

غالباً آدمی کہتا ہے کہ یہ جیون، اس لمحے کا جیون ہماری دست رس میں ہے؛ اس میں کیسے کیسے دکھ، کیا کیا سکھ ہیں؟ لڑکی کہتی ہے، اور بدن کے بارے میں کیا خیال ہے؟ آدمی کہتا ہے ہاں بدن بھی ہے، مگر میرے سامنے تو 'تم'

ہو۔ایک بدن ہے،اور ایک مَیں یا تم ہے۔لڑکی کہتی ہے کہ تمھارے ساتھ بھی تو یہی معاملہ ہے۔دونوں اس بات پر اتفاق کرتے ہیں کہ ہم ایک ہی مٹی سے بنے ہیں؛ ہمارے درمیان حقیقی ،زندہ رشتہ مٹی کا ہے،یعنی ہماری اصل ایک ہے۔مٹی فنا ہو جاتی ہے۔یہی فنا ہماری اصل ہے؛ ہماری اصل کا عرفان ہمیں سکھی کرتا ہے؛ مٹی مٹی سے ملتی ہے یا مٹی جب مٹی میں مل جاتی ہے تو ہمیں سکھ ملتا ہے۔اپنی اصل جاننے سے پہلے ہم دکھی تھے۔لیکن اس افسانے کا اہم ترین نکتہ وہ ہے جسے سیاہ چوکھٹوں میں جڑی تین تصویروں کی زبانی پیش کیا گیا ہے۔یہ تصویریں کس کی ہیں،افسانے میں اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔مین رانے اپنے بعض دیگر افسانوں میں بھی تصویروں کا ذکر کیا ہے،اور خود اپنی سوانحی تحریروں میں بھی بتایا ہے کہ ان کے کمرے میں دستوفسکی ،مارکس،لینن کی تصویریں ہیں جنھیں وہ دیکھتے رہتے ہیں۔افسانے میں یہ تصویریں،آدمی اور لڑکی سے مخاطب ہو کر کہتی ہیں:

ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے...

رات کا اجالا زندگی ہے...ے

یہ دونوں جملے متناقضانہ یعنی Paradoxical ہیں۔ان جملوں کا پیراڈاکس اس وقت سمجھ میں آ سکتا ہے ،جب ہم یہ پیشِ نظر رکھیں کہ یہ جملے کس سیاق میں کہے گئے ہیں۔آدمی اور لڑکی وصل کی سرگوشیوں میں مصروف ہیں،اور سکھ کی کیفیت میں ہیں۔اس سیاق میں تصویریں یعنی دانائی و بصیرت کے نمائندے ان سے کہتے ہیں کہ تم لوگوں نے بالآخر ہمارے کہے کو توثیق کر دی ہے۔جو کچھ تم نے ہماری کتابوں میں پڑھا تھا،اب اس کا تجربہ کر لیا ہے۔ ہمارا کہنا تھا کہ دن کا اندھیرا یعنی معمول کی زندگی اور محض شعور کی زندگی ،وجود کے تاریک خطوں سے گریز سے عبارت ہے،اور خوف کی زندگی ،موت ہے۔جب کہ رات یعنی لاشعور اور ذات کے تاریک خطوں سے مکمل، بے خوف آگاہی ہی حقیقی روشن ضمیری (enlightenment) ہے،اور یہی زندگی ہے۔افسانہ نگار اگر یہیں افسانے کا اختتام کر دیتے تو بھی یہ ایک مکمل کمپوزیشن تھی،مگر وہ اسے سرریئلی حقیقت سے روزمرہ کی حقیقت میں کھینچ لاتے ہیں، یہ ظاہر کرنے کے لیے رات کے اجالے کو زندگی کہنے والوں کا سماج میں کیا مقام ہے،اور سماج ان سے کس قسم کا سلوک کرتا ہے۔جب لوگوں کو پتا چلتا ہے کہ سیاہ پوش آدمی ہی ،موت کا فرشتہ بن کر اپنی ہی کہانی سنا رہا تھا تو ان کا طرزِ عمل ایک دم بدل جاتا ہے؛ وہ کہانی،اور کہانی کار کی آواز کے طلسم میں گرفتار تھے۔جوں ہی یہ طلسم ٹوٹتا ہے تو ہال میں (جہاں افسانہ

سنایا جارہا تھا،اور جہاں سنانے والا سٹیج کے پس منظر میں تھا، یا سٹیج پر روشنی نہیں کی گئی تھی) قیامت برپا ہوجاتی ہے۔ یہ قیامت اصل میں سامعین کے ہاتھوں اس سیاہ پوش پر گزرتی ہے جو موت کے فرشتے کے کردار کی مدد سے، اپنی کہانی سنا رہا تھا؛ اسے مار ڈالا جاتا ہے۔افسانے کے اس اختتامی ٹکڑے کی کوئی سادہ توجیہ نہیں کی جاسکتی۔مثلاً صرف یہ نہیں کہا جاسکتا کہ افسانہ نگار نے ترقی پسندوں پر طنز کیا ہے جو جدیدیت پسندوں کو مریضانہ لکھنے والے کہتے تھے۔میرا جی سے مین را تک کو یہ الزام سننا سہنا پڑا ہے۔اگر' کمپوزیشن دو' میں یہ سامنے کی باتیں ہی ہوتیں تو اس پر دو چار جملے ہی کافی ہوتے۔اصل یہ ہے کہ مین را نے سادہ جملوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات میں کچھ گہری باتیں کہی ہیں۔افسانے کے آخری ٹکڑے میں رمز یہ طنز یعنی Irony ہے، جسے روشنی و تاریکی، زندگی و موت، ہجوم و فرد، تشدد و تسلیم کی جدلیات سے ابھارا گیا ہے۔مثلاً یہی دیکھیے کہ افسانہ انسانی سائیکی (جس کے لیے تھیٹر کی مثال لائی جاتی ہے) کے تاریک حصوں کو جوں ہی روشنی میں لایا جاتا ہے؛ لاعلمی کو آگاہی میں بدلا جاتا ہے تو لوگ اس 'تاریک روشنی' کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتے ۔ وہ تشدد پر اتر آتے ہیں۔تشدد کا ذات کے تاریک حصوں سے جو گہرا تعلق ہے،اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

یہ افسانہ اس امر پر بھی زور دیتا محسوس ہوتا ہے کہ جدید لکھنے والا، اپنے سماج میں اجنبی، بے خانماں یعنی ایک Displaced آدمی تو ہے ہی خود اپنی تحریر میں بھی بے خانماں ہے۔جدید تخلیق کار کا یہ المیہ بھی ہے،اور اس کے غیر معمولی تخلیقی اضطراب کا سرچشمہ بھی! مین را کے افسانے پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک حقیقی جدید تخلیق کار کا کوئی گھر نہیں؛ نہ اس کا بدن، نہ اس کا مکان، نہ کافی ہاؤس، نہ دہلی شہر،اور نہ اس کے افسانے۔ لے دے کے اس کے پاس مسلسل سوچنے ،کریدنے اور برابر لکھنے کی سرگرمی ہے،جس میں وہ 'جیتا' ہے؛اور یہاں بھی وہ ظلمت میں روشنی اور روشنی میں ظلمت، یا تنہائی میں ہجوم اور ہجوم میں تنہائی، یا پھر گھر میں بے گھری جیسی متضاد حالتوں کو ایک دوسرے سے بغل گیر پاتا ہے۔

مین را اپنے افسانوں میں طرح طرح کے 'افسانوی التباسات' پیدا کرتے ہیں۔یوں لگتا ہے جیسے وہ فکشن کے ذریعے 'فکشن کی حقیقت خلق کرنے' کی اہلیت کو پوری طرح کھنگالنا چاہتے ہیں۔وہ اس تناقض کو اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ فکشن، عظیم انسانی صداقتوں کو پیش کرتا ہے، مگر ان تک رسائی کے لیے طرح طرح کے جھوٹے واقعات، فرضی

کردار، تخیلی صورتِ حال گھڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت وفنتاسی، روشنی وتاریکی، مشاہداتی واقعیت اور تخیلی ہیولے ایک دوسرے کو مسلسل تہ و بالا کرتے رہتے ہیں۔ ان کا افسانہ، حقیقت وفنتاسی میں سے کسی ایک کو افسانوی عمل اور بیانیہ عمل پر حاوی ہونے نہیں دیتا۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت وفنتاسی میں سے کوئی ایک حاوی ہوجاتی ہے تو ان کا افسانہ یا تو سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کا صحافیانہ چربہ بن جاتا ہے، یا پھر محیر العقول فنتاسی، جس کا مقصد فقط تفریح ہوتا ہے، یا ایک طرح کا مداری پن۔ مین را سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کو بھی افسانے میں جگہ دیتے ہیں، دہلی، کناٹ پلیس، کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن وغیرہ کا ذکر بھی کرتے ہیں، مگر ان کے اردگرد، ان کے پہلو میں ایک تخیلاتی دھندلکا بھی اگاتے ہیں۔ مین را سامنے کی معمولی چیزوں، روزمرہ کے عام واقعات کے ذریعے زندگی کے بعض بنیادی سوالات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے کچھ انتظار حسین کی طرح پرانی اساطیر کی طرف رجوع نہیں کیا۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ ان کے افسانے سے ایک نئی اسطورہ تشکیل پاتی محسوس ہوتی ہے۔ اس امر کی مثال میں افسانہ 'مقتل' اور 'وہ' پیش کیا جاسکتا ہے۔

'مقتل' ایک جدید اسطورہ ہے۔ یہ اسطورہ عبارت ہے، ایک آدمی کی بے رحم، لاتعلق، ویران، سیاہ دنیا میں، اس کے خلاف جدوجہد سے۔ وہ خود کو سنگین دیواروں کے ایک بند تاریک کمرے (جس پر قید خانے کا گمان ہوتا ہے) کے باہر پاتا ہے؛ اسے معلوم نہیں کہ اسے کون وہاں، کب پٹخ گیا تھا؛ وہ ماضی کے بارے میں کچھ نہیں جانتا ؛ اسے ایک صورتِ حال درپیش ہے کہ اسے دیواروں پر لگی کیلوں سے الجھتے ہوئے چھت پر پہنچنا ہے۔ وہ بھوک، پیاس، ویرانی، سیاہی، دیوار، نوکیلی کیلیں اور وقت، سب کے احساس سے عاری ہوچکا ہے مگر اسے ناقابلِ بیان لذت کا احساس ہے۔ یہ انوکھی لذت ہے کہ جس کی طلب بیٹھے بیٹھے ہنسادے اور بیٹھے بیٹھے رلادے۔ یہ زخم کی لذت ہے۔ زخم کی لذت ہی میں پیراڈاکس ہے کہ اس کی طلب بہ یک وقت ہنسا اور رلاسکتی ہے۔ اس پیراڈاکس کی وجہ ہی سے وہ اس لذت کا اسیر نہیں ہوتا، اور سیاہی اور ویرانی سے باہر نکلنے کی جی توڑ کوشش کرتا ہے۔ چھت کے شیشے کو پتھر سے (جسے اس نے نیچے سے اوپر چھت کی طرف پھینکا تھا) توڑتا اور روشنی کو اندر آنے دیتا ہے۔ پھر خود کمرے میں کود جاتا ہے۔ آدمی کی یہ ساری جدوجہد، جدوجہد کا طریقہ، ویرانی وسیاہی سے نکلنے کے سلسلے میں استقامت ہمیں ایک اسطوری ہیرو (مثلاً سسی فس کی) کی یاد دلاتی ہے۔ روشنی کے اندر آنے سے کمرہ بدی کی روشنی سے چمکنے لگتا ہے۔ قدیم میز کی چھاتی میں

چاقو پیوست ہے۔ چاقو کے پھل کا حصہ جو میز کی چھاتی سے باہر رہ گیا ہے، اسی سے بدی کی روشنی نکل رہی ہے۔ 'بدی کی روشنی' اسی طرح کا ایک پیراڈاکس ہے جس طرح کی وہ لذت جس کی طلب آدمی کو ہنسا دے، رلا دے۔ نیز یہ کتنی بڑی آئرنی ہے کہ آدمی ویران، سیاہ دنیا سے باہر آنے کی جدوجہد کرتا ہے مگر اس کا سامنا بدی کی روشنی سے ہوتا ہے۔ یہ افسانہ اس لیے بھی جدید اسطورہ ہے کہ یہ جدید انسان کی جدوجہد میں کلاسیکی عہد کی استقامت و اخلاص کو ظاہر کرتا ہے ،مگر جدوجہد کے نتیجے کی مہملیت کو پیش کرتا ہے۔ 'بدی کی روشنی' سے چمکنے والے کمرے میں موجود میز پر ایک بوسیدہ جلد والی فائل ہے، اور دیواروں پر تین تصویریں ہیں؛ ایک بوڑھے شخص، ایک بوڑھی عورت اور ایک جوان عورت کی۔ فائل میں انھی تصویروں سے متعلق معلومات ہیں۔ بوڑھے مرد نے لاعلمی کے جرم کی پاداش میں گلے میں پھندا ڈال کر خود کشی کی؛ بوڑھی عورت نے معصومیت کے جرم کی سزا میں دودھ میں زہر ملا کر موت کو گلے لگایا؛ اور جوان عورت نے فریب کے جرم میں سینے میں گولی کھا کر موت سے ہمکنار ہوئی۔ کمرے میں چاقو موجود ہے، مگر تینوں کو قتل کرنے میں چاقو سے مدد نہیں لی گئی۔ اسی فائل میں ایک کاغذ پر اس آدمی کا جرم لکھا گیا تھا اور سزا بھی تجویز کی گئی تھی۔ ''اے کہ تو نے مجرموں سے سمبندھ رکھا، تیری سزا عمر بھر کی قید تنہائی ہے''۔ اپنے بارے میں پڑھ کر آدمی اسی پتھر کو اٹھاتا ہے، جس سے اس نے بند کمرے کا چھت پر سے شیشہ توڑ کر اندر داخل ہوا تھا، اور اس پتھر سے اپنی پیشانی پر ضرب لگاتا ہے۔ کیوں؟ اس کا جواب افسانہ نگار نے اپنے قارئین پر چھوڑ دیا ہے۔ شاید وہ اپنی تقدیر کے خلاف احتجاج کرتا ہے؛ یا شاید اپنا ماتھا پھوڑ کر اپنی بے بسی کا اظہار کرتا ہے۔ افسانے کا آخری جملہ ہے ''وہ پتھر اب بھی میرے پاس ہے''۔ گویا جس پتھر سے اس نے کمرے میں داخل ہونے کا راستہ بنایا تھا، اور بعد میں جس سے اپنی پیشانی پر ضرب لگائی تھی، اسے اپنے پاس محفوظ رکھا ہے؛ اسے بیکار سمجھ کر پھینک نہیں دیا گیا؛ کل اس سے کوئی اور راستہ نکالا جا سکتا ہے، خود کو یا کسی اور زخمی کیا جا سکتا ہے؛ کسی کے خلاف احتجاج کیا جا سکتا ہے۔ پتھر افسانے کا اہم موتیف ہے۔

یہ افسانہ تاریخ کے اندر سفر کی اسطوری جدوجہد کی علامت کہا جا سکتا ہے۔ اس سفر میں آدمی پر کھلتا ہے کہ تاریخ ایک مقتل ہے۔ اس مقتل کو مقفل رکھا گیا ہے؛ اس تک رسائی ایک پرصعوبت اور صبر آزما سفر کے بعد ممکن ہے ۔تاریخ کو گہری تاریکی میں مخفی رکھا گیا ہے، جس کے باطن میں 'بدی کی روشنی' جگمگا رہی ہے۔ یہ بدی کی روشنی کیا ہے؟ یہی کہ تاریخ میں ان لوگوں کے نام روشن حروف سے لکھے گئے ہیں جنھوں نے انسانیت کے خلاف جرم کیے۔ انھوں

نے ان جرموں پر لوگوں کو موت کی سزا دی جو جرم تھے ہی نہیں۔ لاعلمی، معصومیت اور فریب کو باقاعدہ جرم قرار دے کر ان کا دستاویزی ثبوت باقی رکھا گیا ہے۔ یہی نہیں، آنے والے لوگوں کے لیے بھی سزا تجویز کر دی گئی ہے۔ یعنی جو اس تاریخ کی تحقیق کریں گے، اس کی اصل تک رسائی کی سعی کریں گے، انھیں 'مجرموں' کا ساتھی سمجھا جائے گا، اور ان کے لیے تاعمر قید تنہائی ہے۔ یہاں بھی وہی آئرنی ہے جو مین را کے دیگر کئی افسانوں میں ہے۔ جو حقیقت کو جانتا ہے، اسے تنہائی کا عذاب جھیلنا پڑتا ہے۔ نیز اس جانب بھی اشارہ ہے کہ جو لاعلم ہوتا ہے، یا معصوم (یعنی کچھ نہیں جانتا) اس کی 'سزا' موت ہے۔ یہاں لاعلمی اور موت کی سزا دونوں پر رمزیہ طنز ہے۔ آئرنی تو یہ بھی ہے کہ تاریخ اور اپنی تقدیر کا سامنا کرنے کے لیے آدمی کے پاس پتھر ہے!

یہ افسانہ اس لیے بھی ایک جدید اسطورہ ہے کہ یہ ماضی کا ایک تاریک تصور پیش کرتا ہے۔ جدید ادب میں ماضی سے، اجداد سے، روایت سے ایک شدید نوعیت کی بے زاری، اور بعض صورتوں میں نفرت پائی جاتی ہے؛ بعض ریڈیکل جدیدیت پسند خود کو اپنے باپ کی نافرمان اولاد کہنے میں فخر محسوس کرتے رہے ہیں۔ نیز جدید ادب ماضی کی عظمت کے کسی پرشکوہ بیانیے پر سخت شبہے کا اظہار کرتا ہے۔ جو کچھ 'آج' درپیش ہے، اس کے اندر، اور اس کی وساطت سے زندگی کے چھوٹے بڑے معانی سمجھنے کی سعی کی جاتی ہے۔ اس تھیم کو مین را کا افسانہ 'وہ' پیش کرتا ہے۔

یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ مین را نے اپنے افسانوی ہیرو کے لیے فنکار کا انتخاب کیوں کیا؟ نیز کیا اس سے ان کے افسانے محدود یا ایک خاص ذہنی صورتِ حال میں مقید ہو کر نہیں رہ گئے؟ یہ سوال اس حقیقت کے سیاق میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بڑے فکشن میں زندگی کے مختلف، متنوع، متضاد، تکثیری پہلو ملتے ہیں۔ باختن ایسے فکشن کو مکالماتی (dialogical) کہتے ہیں۸۔ یعنی فکشن نگار محض زندگی کو محض ایک زاویے یا تناظر میں پیش کرنے کے بجائے، مختلف و متنوع تناظرات میں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ مین را کے یہاں ہمیں تنوع، تضاد، تکثیریت کے عناصر ملتے ہیں؛ تاہم ان کی نوعیت 'سماجی' نہیں، 'نفسیاتی' ہے۔ یعنی مین را نے سماج کے مختلف طبقات، مختلف زاویہء نظر کے حامل افراد، زندگی و سماج کی متنوع صورتِ حال سے متعلق سیدھے سادے انداز میں افسانے نہیں لکھے، مگر اپنے افسانوں میں ایک ایسی نفسی حالت کو ضرور جگہ دی ہے، جو تضاد و تنوع کو اپنی گرفتِ فہم میں لا سکتی ہے، اور زندگی سے متعلق ایک خاص (فنکارانہ) بصیرت کو تخلیق کر سکتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا افسانہ کسی

محدود ذہنی صورتِ حال میں مقید نہیں ہوا، بلکہ ایک خاص فنکارانہ بصیرت کا حامل بنا ہے۔ نیز ان کے کچھ افسانوں میں زندگی سے ایک جمالیاتی رشتہ قائم کرنے پر اصرار ملتا ہے (مثلاً 'ہوس کی اولاد')۔ یہاں تک کہ خودکشی میں بھی جمالیاتی قدروں کے احترام پر زور ملتا ہے (مثلاً افسانہ 'بے زاری')۔ جہاں تک فنکار کو اپنے افسانوی کردار کا پروٹو ٹائپ بنانے کا سوال ہے تو (ان کے افسانوں کو پڑھ کر) یہ وجہ سمجھ میں آتی ہے کہ وہ ہستی، وجود، سماج، وقت، تقدیر کے ساتھ ایک پر جوش تخلیقی رشتہ استوار کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے تمام مرکزی کردار ایک ولولہ انگیز تخلیقی لمحے یا تجربے کی تلاش میں نظر آتے ہیں؛ وہ دنیا و تقدیر کے سلسلے میں ایک منفعل رویہ نہیں رکھتے؛ وہ اپنی حقیقت، اپنی تقدیر، اپنی حالت خود خلق کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ بجا کہ وہ خود کو تاریکی، سیاہی، موت، ویرانی، تنہائی، بیگانگیت میں محصور پاتے ہیں، مگر وہ منفعل نہیں ہیں؛ وہ اپنی حالت کو، اس کی پوری شدت کے ساتھ، اور پورے اخلاص کے ساتھ محسوس کرتے ہیں؛ وہ اسے باوقار انداز میں قبول کرتے ہیں؛ وہ اپنے اندر کی خباثتوں، ہوس، موہ، کرودھ، انتقام، انا پرستی ج اور دیگر کمزوریوں کو تسلیم کرتے ہیں، یعنی اپنی بشریت کی ملکیت کو قبول کرتے ہیں؛ وہ خود سے بھاگ کر کسی تخیلی، مابعد الطبیعیاتی دنیا میں پناہ نہیں لیتے؛ مگر وہ روشنی کی تلاش کرتے ہیں۔ ان کا روشنی کا تصور بھی بشری ہے؛ انھیں ایک ایسی روشنی کی جستجو ہے جو زندگی، اور اس کی فنا پذیری کے ساتھ ایک والہانہ، تخلیقی رشتے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس ضمن میں کوئی روشنی، کوئی روشنی کے سلسلے کے تین افسانے قابلِ ذکر ہیں۔

'کوئی روشنی، کوئی روشنی' کے افسانوں کا آغاز خلیل الرحمٰن اعظمی کے اس شعر سے کیا گیا ہے۔

میں شہیدِ ظلمتِ شب سہی مری خاک کو یہی آرزو
کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی

اس شعر میں واقعیت اور خواب کی جدلیت ملتی ہے؛ متکلم کے لیے ظلمت ایک واقعہ ہے، مگر اس کا خواب اور آرزو یہ ہے کہ اسے کوئی روشنی مل جائے۔ گویا متکلم ایک حالت کو جی رہا ہے، اور اس کے برعکس حالت کی آرزو کر رہا ہے۔ تاہم مین را کے افسانے اس شعر کی تفسیر نہیں ہیں۔ مین را کے افسانوں کا ہیرو، جس کا نام گیان ہے، اور وہ ایک افسانہ نگار ہے، اسے 'کوئی روشنی' نہیں 'اپنی روشنی' چاہیے۔ پہلے افسانے میں ستائیس سالہ، دبلے پتلے گیان کے شب و روز کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ وہ اکیلا رہتا ہے۔ ایک ہسپتال کی لیبارٹری میں ملازمت کرتا ہے۔ شام کو ٹی ہاؤس میں پہنچتا

ہے؛ اپنے ادبی دوستوں سے بات چیت کرتا ہے۔ رات کو گھر آتا ہے۔ چائے سگریٹ کا شوقین ہے۔ صبح، رات جس وقت کوئی خیال گرفت میں آجائے، لکھنا شروع کر دیتا ہے۔ اس کے کمرے میں ایک کیلنڈر اور ایک تصویر ہے۔ تصویر البیر کامیو کی ہے، جس کی ''آنکھوں سے یاسیت جھلک رہی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ خودکشی کی پیچیدگیوں میں کھو گیا ہے''۔ گیان کو ان کیلنڈروں سے وحشت ہے جن پر اوتاروں اور سیاسی لیڈروں کی تصویریں ہوں۔ یہ دونوں باتیں گیان کے سماج کے ساتھ رشتے پر روشنی ڈالتی ہیں۔ اسے کامیو پسند ہے، مذہبی و سیاسی رہنما نہیں؛ یعنی وہ اپنی زندگی میں آرٹ اور آرٹسٹ کو تو شامل رکھنا چاہتا ہے، مگر سیاست و مذہب اور ان کے ٹھیکیداروں کو خارج رکھنا چاہتا ہے۔ چناں چہ جب وہ کافی ہاؤس کے پاس نہرو کو تقریر کرتے ہوئے سنتا ہے تو طنزیہ تبصرہ کرتا ہے: ''یار یہ شخص اپنا علاقہ بھی Contaminate کر رہا ہے....!'' اگر ہم اس افسانے کو مین را کے دیگر افسانوں سے الگ کر کے پڑھیں تو لگے گا کہ مین را ادب و فن کی دنیا کی خودمختاری میں یقین رکھتے ہیں، اور ریاست و سماج کے کسی ادارے کو ادب و فن کی دنیا میں دراندازی کی اجازت نہیں دیتے۔ لیکن اگر اسے دیگر افسانوں کے ساتھ ملا کر اور خود اس افسانے کے بنیادی تھیم (روشنی کے لیے) کی روشنی میں پڑھیں تو لگے گا تو دوسری رائے قائم ہوگی۔ گیان اور اس کے دوستوں کا وہ کون سا علاقہ ہے جسے سیاست دان آلودہ کر سکتا ہے، اور کیسے آلود کر سکتا ہے؟ ان کا علاقہ 'اپنی روشنی' کی تلاش کا ہے۔ گیان کے قلم سے جب سفید، بے داغ، کنوارے کاغذ پر متناسب الفاظ جنم لیتے ہیں تو اس کے ذہن میں سیاہی ابل رہی ہوتی ہے، اور پیٹ میں بھوک۔ وہ اپنے ذہن کی سیاہی کی مدد سے اپنی روشنی خلق کرتا ہے۔

دہلی شہر میں گیان کا سانس گھٹنے لگتا ہے، تو وہ گاؤں چلا جاتا ہے۔ شہر سے گاؤں گیان کا، روشنی کی جستجو کا سفر ہے۔ یہاں اسے گیان یہ ہوتا ہے کہ ''گرد و غبار سے اٹی ہوئی ایک آدمی کی دنیا..... گرد و غبار تہ در تہ اس کی دنیا پر جم چکے تھے اور وہ..... ایک آدمی..... ایک اکائی جو واضح ہوتے ہوئے بھی غیر واضح تھی''۔ وہ مزید سفر کرتا ہے تو اپنی ذات کو برہنہ حالت میں دیکھتا ہے۔ پھر اسے شمشان گھاٹ کی یاد آتی ہے، جہاں اس نے اپنے باپ کی جلی ہوئی ہڈیاں جمع کی تھیں (غالباً 'آتمارام' اسی واقعے کی بنیاد پر لکھا گیا ہے)، اور یہ لمحہ ایک 'وجودی تجربے' کا ہے، جس کے دوران میں وہ اپنی زندگی کے راستے کا انتخاب کرتا ہے؛ اپنی تقدیر اپنے ہاتھ میں لیتا ہے۔ روشنی کی تلاش کا یہ وہ راستہ ہے جو مین را کا ہیرو اختیار کرتا ہے، اور یہ وہی راستہ ہے جسے ایک جدید تخلیق کار اختیار کر سکتا ہے، اور جس کی مثال کامیو کے یہاں

ملتی ہے۔اس راستے میں گیان بہ یک وقت بے حس اور شدید حسیت کا حامل ہو جاتا ہے۔وہ اپنی محبوبہ کے لیے بے حس ہے مگر اپنے خالق کے لیے انتہائی زود حس ہے۔اس کا خالق،اس کا اندر کا آرٹسٹ ہے۔''اب اسے محبوبہ نہیں بھاتی، ہاتھوں کا ترانہ بھاتا ہے''۔ہاتھوں کا ترانہ،ہاتھ میں قلم کی روانی ہے۔یہ ٹکڑا دیکھیے جس میں گیان نے محبوبہ کے سلسلے میں بے حسی اختیار کرنے کے بعد محبوبہ کی شبیہ تخلیق کرتا ہے:

> کھلے ہوئے اور کندھے پر پھیلے ہوئے سنہری سیاہ بال،صاف شفاف پیشانی،سیدھی ساھی بھنویں ،نیم خوابیدہ آنکھیں جیسے نیلی جھیلوں میں دیے لودے رہے ہوں،دبے دبے سے گلابی ہونٹ اور چہرے کی سلگتی ہوئی رنگت جیسے لپٹوں کو ڈھال کر شبیہ کی تشکیل کی گئی ہو اور لپٹوں ہی سے ڈھالا گیا اس بے نام ہستی کا بدن،شہد سے بھری ہوئی،جوان، پکی ہوئی گول چھاتیاں اور ان کی گلابی منھ بند کلیاں جو صرف ہوا اور پانی کے لمس سے مانوس ہیں....سکوت کے پروں پر اڑتی ہوئی آواز دل کی دھڑکن کی طرح محسوس ہوتی ہے...جس کی تصویر لفظوں کی محتاج ہے نہ رنگوں کی....تصور کی محتاج ہے...دیوانے کے خواب کی محتاج ہے....
>
> ''میں خالق ہوں،دیوانے کے خوابوں کا....خدا....''''خدا....''[۹]

یہ اقتباس دنیا اور آرٹسٹ کی دنیا کے باہمی رشتے کی پیچیدگی اور اس کی معمائی صورت (Problematic) کو واضح کرتا ہے۔وہ دنیا،سیاست و مذہب کے علم برداروں اور یہاں تک کہ اپنی محبوبہ سے دوری اختیار کرتا ہے،تا کہ وہ 'اپنے خالق' سے متعارف ہو سکے۔خالق سے تعارف 'لکھنے' کے دوران میں،لکھنے کے طفیل اور لکھنے سے پیدا ہونے والی موسیقی کے سبب ہوتا ہے؛ یہ خالق 'باہر، ماورا' میں نہیں،تخلیق کے دوران میں تخلیق سے جنم لینے والے سوز و ساز میں وجود رکھتا ہے۔چوں کہ یہ خالق ہے،اسے لیے وہ محبوبہ،دنیا،سیاست و مذہب سے بے نیاز ہے؛ کیوں کہ وہ ان سب کو (یعنی ان کی شبیہوں کو) خلق کر سکتا ہے؛ لہٰذا ان سب سے اس کی دوری،حقیقت میں دوری نہیں ہوتی۔یہ سب اس کے عملِ تخلیق میں جنم لیتے رہتے ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ جس تنہائی کا وہ باہر کی دنیا میں شکار ہوتے ہیں،وہ تخلیق میں ختم ہو جاتی ہے؛ ان کا مخفی حسن،ان کا مستور قبح،نیز وسیع سماجی و فطری تناظر میں ان کی معنویت سامنے آتی ہے۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ خالق کو اپنی تشکیل دی گئی شبیہ عزیز ہوتی ہے۔کیوں کہ شبیہ میں اس

کا اعجازِ تخلیق، اس کا سوز و ساز ظاہر ہوتا ہے؛ شبیہ میں محبوبہ، سیاست، مذہب کی طرف اشارے ہوتے ہیں۔اس سے زیادہ کچھ ہوتو شبیہ Contaminate ہوجاتی ہے۔

تاہم 'خدا' یا فن کار کی دنیا میں وہ سکوت بھی شامل ہے، جس کی تصویر لفظوں میں آسکتی ہے نہ رنگوں میں۔ حقیقت یہ ہے کہ 'خدا' یا خالق کی اپنی دنیا یہی ہے، جہاں وہ خاموشی کی موسیقی کو سنتا ہے؛ جہاں کچھ دیکھا بھالا نہیں ہوتا؛ جہاں رنگ، الفاظ نہیں ہوتے، صرف ہیئتیں ہوتی ہیں۔مگر اسی دنیا میں وہ تنہا بھی ہے۔اپنی روشنی کی تلاش میں خالق اور 'خدا' کو اس تنہائی کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے، جسے صرف وہی اپنے اندر پیدا کرتا، اور محسوس کرتا ہے۔مین را اس نازک نکتے کو اپنے افسانے میں فراموش نہیں کرتے کہ ایک آرٹسٹ جب خالق یا 'خدا' بنتا ہے تو یہ دیوانے کا خواب ہے، اور اس کی قیمت بھی ہے؛ آرٹسٹ اپنی اصل میں بشر ہے، اور یہی اس ہیرو کا 'ہمارشیا' ہے، اور اسی میں اس کا المیہ چھپا ہے۔گیان روشنی کے حصول کے لیے شام ڈھلے گاؤں سے پرے ایک ٹیلے پر چلا جایا کرتا تھا۔۵ر دسمبر کو بھیانک طوفان آیا، بجلی کڑکی اور اس خالق کو ڈس گئی۔یہ آرٹسٹ اپنی روشنی کی جستجو میں مر گیا۔افسانے میں معکوس طور پر اس واقعے کی طرف اشارہ کہ گیان موسیٰ نہیں تھا کہ ٹیلے پر جلوہ گر ہونے والی روشنی اس کی نجات دہندہ بنتی۔کیا آئرنی ہے کہ اس کی روشنی کی تلاش میں کوئی کھوٹ نہیں تھا، پھر بھی وہ المناک انجام سے دوچار ہوا؛ اس کی سعی اخلاص کے باوجود کامیاب نہیں ہوئی۔اس نے دنیا کو ہجوم کی نظر سے بھی نہیں دیکھا تھا، اپنی آنکھ سے دیکھا تھا، اور اس کے نتیجے میں اسے دنیا بالکل مختلف نظر آئی۔(اس 'مختلف دنیا' میں وہ قیام نہ کرسکا)۔اس کی اپنی آنکھ ہی اس کی روشنی تھی۔اس کی روشنی کے حصول کی جدوجہد تو باقی رہ گئی، مگر وہ خود باقی نہیں رہا۔مین را کا افسانہ خود روشنی پر بھی یہ استفہامیہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے کہ کیا واقعی روشنی موجود ہے؟ ان کے افسانوں میں روشنی کی جستجو میں جان دینے والے کردار تو موجود ہیں، مگر روشنی میں شرابور ہونے کی کسی واردات کا بیان نہیں ملتا؛ روشنی کی طرف اندھیرے میں سفر ملتا ہے، مگر کوئی روشن لمحہ نہیں آتا۔اسے ہم جدید ادب کا ایک بنیادی مسئلہ، یا زیادہ مناسب لفظوں میں ڈائلیما بھی کہہ سکتے ہیں۔روشنی اپنی اصل میں ایک مابعد الطبیعیاتی تصور ہے، جسے اس طبیعی دنیا میں حاصل کرنے کی کوشش کیا جاتی ہے جو ہر طرح کی مابعد الطبیعیات سے انکار کرچکی ہے۔دوسرے لفظوں میں جدید ادب نے پرانی مابعد الطبیعیاتی دنیا سے خود کو منقطع کرنے کے بلند بانگ دعوے کے باوجود، اس کی بعض علامتوں کو نہ صرف قائم رکھا، بلکہ ان سے کام بھی لیا؛ جدید ذہن میں

ماقبل جدید دنیا کی یادداشت باقی رہی۔مثلاً یہ دیکھیے کہ مین را کے آرٹسٹ ہیرو کے تصور میں بار بار سادھو جھلک دکھلاتا ہے؛ اسے ہم ایک جدید تصور میں پرانے تصور کی یادداشت کا کھیل کہہ سکتے ہیں۔سادھو کو روشنی مل جاتی تھی، مگر آرٹسٹ ہیرو کے حصے میں سادھو کی مانند روشنی کی جستجو آتی ہے، روشنی نہیں۔تاہم وہ سادھو کے برعکس تاریکی و سیاہی کی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ہیرو جدید ادب میں جو آئرنی اور پیراڈاکس پیدا ہوئے، ان کا بڑا سبب یہی تھا۔جدید ادب کے اس ڈائلیما کو جس فکشن نے عبور کیا، اسے ہم مابعد جدید کہہ سکتے ہیں۔

مین را اپنے علامتی افسانوں کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں۔اس غلغلے میں ان کے وہ افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں، جو 'غیر علامتی' ہیں یا علامت کے خاص تصور میں جگہ نہیں پا سکے۔یہاں ہم خاص طور پر 'بھاگوتی'، 'دھن پتی'، 'آتما رام'، 'غم کا موسم' اور طویل افسانہ 'جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے' جیسے افسانوں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔یہ کمپوزیشن سیریز اور 'مقتل'، 'وہ'، 'میرا نام مَیں ہے' جیسے افسانوں سے مختلف ہیں؛ نہ صرف اپنے موضوعات کے سبب، بلکہ اسلوب، پلاٹ، واقعہ سازی وغیرہ کے حوالے سے بھی۔مین را نے علامتی افسانوں میں زبان کے ذریعے فکشنی حقیقت خلق کرنے پر غیر معمولی توجہ دی ہے، جب کہ مذکورہ افسانوں میں حقیقت کی ترجمانی کو مقصود بنایا ہے۔یہ حقیقت نفسیاتی اور سماجی ہے۔چناں چہ انھیں بڑی حد تک 'نفسیاتی، سماجی حقیقت نگاری' کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔یہ بھی دیکھنے والی بات ہے کہ مین را نے آغاز میں یہی اسلوب اختیار کیا تھا۔اس طور اپنا رشتہ منٹو (اور بیدی) کی روایت سے قائم کیا تھا۔یہ درست ہے کہ انھیں اس روایت میں رخنے نظر آنے لگے تھے، اور انھوں نے علامتی اسلوب اختیار کیا؛ تاہم اس اسلوب کو انھوں نے ترک نہیں کیا۔

'بھاگوتی' (۱۹۵۷ء میں لکھا گیا مین را کا پہلا افسانہ) اور 'دھن پتی' کو پڑھتے ہوئے منٹو بار بار یاد آتے ہیں۔ان میں حاشیائی کرداروں کی سماجی صورتِ حال اور نفسی الجھنوں کو پیش کیا گیا ہے۔دونوں کے انجام میں چونکانے کا وہی عنصر ہے جو ہمیں منٹو کے یہاں ملتا ہے۔بھاگوتی محلے بھر کی عورتوں کے حمل گراتی ہے، لیکن جب اس کی بیٹی دھن پتی حاملہ ہوتی ہے تو پہلے سخت غصے میں آتی ہے اور پھر قطعی غیر متوقع طور پر اپنی بیٹی کو حمل گرانے سے اس لیے باز رکھتی ہے کہ اب سمجھنے لگتی ہے کہ حمل گرانا سب سے بڑا پاپ ہے۔'دھن پتی' میں دھن پتی اپنے چھوٹے بھائی سے جنسی شرارت کرتی ہے اور ایک نوعمر لڑکے سے شادی کے بعد اپنے دیور دھرم داس سے جنسی مراسم قائم کرتی ہے۔جب

دیوارنی اسے طعنہ دیتی ہے تو اس سے انتقام لیتی ہے۔ دھرم داس کو اس کی بیوی کے خلاف اکساتی ہے؛ وہ اسے قتل کر دیتا ہے، اور عمر قید کی سزا پاتا ہے۔ جب اسے اس کا شوہر اوم بتاتا ہے کہ بڑے بھائی کو عمر قید کی سزا ہوگئی ہے تو دھرم داس کے روتے ہوئے بیٹے کو سینے سے لگا کر کہتی ہے ''آج سے میں تیری ماں ہوں''۔ برے کرداروں کے اندر بھلائی دریافت کرنے کی یہ وہی تیکنیک ہے، جسے منٹو نے سب سے زیادہ برتا۔ تاہم واضح رہے کہ مین رامنٹو کی روایت سے رشتہ قائم کرتے ہیں، اس کی نقل نہیں کرتے۔

'آتما رام' بھی مین را کے ابتدائی افسانوں میں شامل ہے۔ اسے اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ پورا افسانہ بلدیو کی کشمکش کے بیان پر مرتکز ہے۔ بلدیو کی کشمکش کا مرکزی نکتہ ایڈی پس کمپلیکس کہا جا سکتا ہے ، جسے خود بلدیو کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ بلدیو کا والد نتھورام پہلی عالمگیر جنگ کے دنوں میں میٹرک کرنے کے بعد برطانوی فوج میں بھرتا ہوا۔ ترقی کرتے کرتے آرڈر آف برٹش انڈیا کا تمغہ حاصل کیا۔ ''نتھورام ایک فوجی شخصیت، مثالی کردار، کم گوئی کی شہرت، مہاتما کا لقب'' جب کہ ''بلدیو، کمزور، دبلا پتلا، باپ کی سماجی شخصیت اس کا کامپلیکس اور فرار.... مارکس، بدھ، دوستووسکی، بلزاک، ایک راہ کی تلاش''۔ بلدیو کا کردار بھی 'آرٹسٹ ہیرو' کا ہے۔ وہ باپ کی سماجی حیثیت کو اپنا حوالہ نہیں بنانا چاہتا؛ وہ الگ اپنی پہچان چاہتا ہے۔ اس کی باپ کے خلاف بغاوت، درحقیقت روایت و وراثت اور سماجی مراتب کے خلاف بغاوت ہے۔ اس بغاوت کا اظہار اس وقت شدت سے ہوا ہے جب وہ شمشان بھومی میں اپنے باپ کے پھول چننے آتا ہے (جو ایک دن سیر کرتے ہوئے انتقال کر گیا، اور اسے لاوارث سمجھ کر سیوا سمیتی نے اس کا انتم سنسکار کیا تھا)۔ ''ہندوؤں کی ان رسوم کو ادا کرنے کا عمل اسے ذلت آمیز محسوس ہو رہا تھا اور اس کے باپ کے پھول جو محض ہڈیوں کے چھلکے تھے، اس کی آنکھوں میں چبھنے لگے تھے''۔ اسی طرح وہ جمنا کو پوتر گٹر کہتا ہے۔ بلدیو نے اپنی راہ کی تلاش میں مشرق و مغرب کی عظیم شخصیات جیسے مارکس، بدھ، دوستووسکی، بلزاک کی طرف رجوع کیا تھا، اور وہ اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ موت کی یہ رسوم کھوکھلی ہیں؛ ان کا کوئی مطلب ہی نہیں ہے۔ بلدیو کا المیہ یہ ہے کہ اسے اپنی رائے، اپنی فکر کے خلاف چلنا پڑتا ہے۔ وہ باپ کے سلسلے میں کمپلیکس رکھتا ہے، اور ہندوؤں کی بعد از موت کی رسوم کو ذلت آمیز قرار دیتا ہے، اس کے باوجود اسے باپ کی موت پر صدمہ ہوتا ہے، اور رسوم ادا کرنا پڑتی ہیں۔ وہ ایڈی پس کمپلیکس کے زیر اثر باپ کو چھوڑ کر چلا گیا، لیکن باپ کی موت کی خبر اسے شدید صدمے سے

دوچار کر دیتی ہے۔اس کے دل اور ذہن میں جنگ شروع ہو جاتی ہے۔وہ رونا چاہتا ہے،مگر اس کا ذہن موت کو معمول کی بات سمجھتا ہے۔دل اور ذہن میں جنگ کا آغاز اسی لمحے ہوا تھا جب اس نے باپ کی سماجی شخصیت کے سلسلے میں کمپلیکس محسوس کیا تھا۔ایڈی پس کمپلیکس میں باپ ،روایت، اتھارٹی کے ضمن میں دو جذبی (Ambivalent) رجحان ہوتا ہے؛نفرت اور محبت ،گریز اور کشش ،انسپریشن اور ڈیپریشن کے متضاد جذبات بہ یک وقت ایک ہی شے کے سلسلے میں موجود ہوتے ہیں۔بلدیو اپنے باپ سے انسپائر بھی تھا؛اس نے ایک اپنی راہ بنانے کی انسپریشن اپنے باپ سے حاصل کی تھی ،کیوں کہ اس کا باپ بھی سیلف میڈ تھا۔وہ باپ کی مانند ہی اپنی الگ شناخت چاہتا تھا،اور یہ اسی وقت ممکن تھا،جب وہ باپ کی مثالی شخصیت کے سائے سے دور ہو۔وہ باپ سے دور چلا گیا تھا،باپ کی طرح ایک اپنی شناخت بنانے کے لیے۔لیکن والد کے انتقال کی خبر نے اسے ایک نئی صورتِ حال سے دوچار کیا۔یہ کافی الجھی ہوئی جذباتی حالت تھی۔اس میں کچھ نیا پن تھا اور کچھ پرانا پن،اور دونوں باہم الجھ گئے تھے ۔ایک طرف اسے احساسِ جرم ہو رہا تھا کہ بیٹے کے ہوتے ہوئے باپ تنہائی میں مرا،اور اس کا انتم سنسکار سیوا سمیتی نے کیا۔اسی لیے وہ رونا چاہتا تھا۔یہ اس کی جذباتی حالت کا نیا پن تھا۔اسے خیال آیا کہ اسے رشتہ داروں اور دوستوں کا والد کے انتقال کی اطلاع دینی چاہیے۔وہ خود کلامی کرتے ہوئے کہتا ہے:''کیا میں رشتہ داروں اور دوستوں کو آگاہ کر دوں کہ والد رخصت ہو گئے ۔نہیں!...نہیں...میں یہ مصیبت مول نہیں لے سکتا۔لوگ والد کے مثالی کردار کے گن گائیں گے اور میں آوارہ ، بے کار،صفر...صرف ذلت محسوس کروں گا...صرف ذلت....ذلت...''۔یہ اس کی جذباتی حالت کا پرانا پن تھا۔وہ والد کے انتقال کے بعد بھی ایڈی پس کمپلیکس سے آزاد نہیں ہو سکا تھا۔اس الجھی ہوئی حالت کی وجہ سے بلدیو کی حالت غیر ہو چکی تھی۔وہ بھوک سے نڈھال تھا۔اس کا دل تیزی سے دھڑک رہا تھا،اور ایسے میں اسے اچانک پنڈت کی یاد آئی تھی ،جس نے راکھ میں لپٹی ایک ہڈی ہاتھ میں لے کر بلدیو سے کہا تھا کہ''دیکھو یہ آتما رام ہے۔دیکھیے کیسے سمادھی لگائے بیٹھا ہے۔جن لوگوں کا آتما رام سمادھی لگا کر بیٹھا ہوتا ہے،ان کی آتما کو شانتی ملتی ہے''۔یہ سن کر بلدیو نے دل میں کہا تھا کہ''مرنے والے کو دکھ ہو سکتا ہے کیا؟''بلدیو کو والد کی آتما کے سکھی ہونے کا خیال آیا،اور اسی شدت سے اپنے دکھی ہونے کا۔یہاں بلدیو کا کمپلیکس اپنی انتہا کو پہنچ گیا،اور شدید صدمے سے اس کے دماغ کی رگیں کٹ گئیں؛وہ دکھ کی حالت میں مر گیا؛دل اور ذہن کی جنگ میں وہ زندگی ہار گیا۔تیسرے دن

پنڈت کو بلدیو کا آتما رام دکھی حالت میں ملا۔اس نے دل میں کہا'' بابو جی کو باپ کے مرنے کا کتنا دکھ تھا،مرنے کے بعد بھی ان کی آتما دکھی ہے''۔مین را نے اس افسانے میں کمال کی فنی مہارت کا اظہار کیا ہے۔ بلدیو کے سلسلے میں صرف ایک جگہ بدھ کا ذکر آیا ہے۔افسانے کے آخر میں کھلتا ہے کہ بلدیو بدھ کو کیوں پڑھتا تھا۔ بدھ نے زندگی کو دکھ کہا تھا۔ بلدیو کی زندگی اور موت پر دکھ کا گھنا سایہ نظر آتا ہے۔

'غم کا موسم' اور 'جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے' جنسی نفسیات کے پیچیدگیوں سے متعلق ہیں۔ممکن ہے کچھ لوگ ان دونوں افسانوں پر فحاشی کا الزام لگائیں،خاص طور پر وہ لوگ جو جنس اور اس کی نفسیات کو زندگی کے تمام بیانیوں سے خارج رکھنا چاہتے ہیں۔ مین را نے دونوں افسانوں کے لیے بے حد نازک موضوعات منتخب کیے،مگر دونوں کو لکھتے ہوئے غیر معمولی فنی ہنرمندی کا مظاہرہ کیا ہے؛ ایجاز و اشاریت کے ساتھ جنسی جمالیات کو پیش کیا ہے، اور کہیں بھی جنسی ترغیب کا شائبہ تک نہیں۔'غم کا موسم' تو انتہائی اداس کر دینے والا افسانہ ہے۔ یہ ایک بڑی عمر کے مرد (ایک بار پھر آرٹسٹ ہیرو) اور ایک بارہ سالہ لڑکی کی 'محبت' کی کہانی ہے،جس کا نقطہء ارتکاز نوخیز روح کی قبل از وقت جنسی بیداری ہے۔ایک بھولی بھالی گڑیا کے جسم میں ایک عورت جنم لیتی ہے،جس کی وہ تاب نہیں لاسکتی اور مین را کے اکثر مرکزی کرداروں کی مانند مر جاتی ہے۔اس کے بعد مرکزی کردار پر مسلسل غم کا موسم رہتا ہے۔'جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے' (۱۹۸۱ میں لکھا گیا ان کا آخری افسانہ) میں بھی دو مختلف عمروں کے اشخاص کی جنسی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں عورت بڑی عمر کی اور لڑکا کم عمر ہے۔ مین را کا یہ واحد افسانہ ہے،جس میں زخم کی لذت کے ساتھ ساتھ،جسم کی مسرت کا بیان بھی ہے۔اس افسانے میں مین را نے جنسی الجھنوں کو موضوع بنانے کے بجائے جنس میں جمالیات کے کچھ پہلوؤں کا ذکر کیا ہے۔تاہم اس طویل افسانے میں بھی مرکزی کردار مایا مر جاتی ہے۔

مین را کے قاری کو اس بات سے الجھن محسوس ہوتی ہے کہ آخر ان کے اکثر کردار خودکشی کیوں کرتے ہیں،یا طبعی موت مر جاتے ہیں؟ آخر موت،ان کے افسانوں کا اس قدر اہم سروکار کیوں ہے؟ موت ایک حقیقت،مگر مین را کے یہاں ایک کبیری حقیقت کیوں بن گئی ہے؟ ہم ان سوالوں کے جواب مین را کے افسانوں ہی میں تلاش کر سکتے ہیں۔ مین را کا جدید افسانہ،اس جدید عالمی ادب سے منسلک ہے، جو موت،ظلمت،تاریکی،ویسٹ لینڈ کو عصر کی بنیادی سچائی کے طور پر پیش کرتا ہے۔تاہم یہ جواب مکمل نہیں۔ ہمارے نزدیک مین را کے افسانے میں موت ایک تھیم

سے زیادہ ایک تیکنیک ہے؛ قاری کو زندگی کے تاریک، ویران، سیاہ رخوں سے آگاہ کرنے اور ان کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کی تیکنیک!

☆☆☆☆☆

حوالے وحواشی

۱۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷، ص ۷۰۳

۲۔ ایضاً

۳۔ ویبسٹر زنیو ورلڈ کالج ڈکشنری، تیسرا ایڈیشن، میکملن، امریکا، ۱۹۹۷ء، ص ۲۸۶

۴۔ بلراج مین را، سرخ وسیاہ (ترتیب وتعارف سرور الہدیٰ) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۰۴ء، ص ۱۴

۵۔ یہاں لفظ uncanny کو ان معنوں میں استعمال کیا گیا ہے، جن معنوں میں اسے فرائیڈ نے برتا ہے۔ فرائیڈ نے اپنے مقالے 'The 'Uncanny میں لکھا ہے کہ Uncanny کہا جاسکتا ہے جس میں حقیقت اور تخیل کا امتیاز مٹ جائے، نیز جسے ہم اب تک تخیلی سمجھتے چلے آرہے تھے، وہ ہمارے سامنے حقیقت بن آجائے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

[سگمنڈ فرائیڈ، On Creativity and The Unconscious، ہارپر پیرینیل ماڈرن تھاٹ، لندن، نیویارک، ۱۹۵۸، ص ۱۵۲]

۶۔ بلراج مین را، سرخ وسیاہ (ترتیب وتعارف سرور الہدیٰ) المحولہ بالا، ص ۱۶۔۱۷

۷۔ ایضاً

۸۔ میخائل باختن، Problems of Dostoevsky's Poetics (مترجم ومرتب کیرل ایمرسن)، (یونیورسٹی آف مینوسٹا پریس، لندن) ۱۹۸۶، ص ۲۵

۹۔ بلراج مین را، سرخ وسیاہ (ترتیب وتعارف سرور الہدیٰ) المحولہ بالا، ص ۱۹۰

رابطہ:

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

شعبۂ اُردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، پاکستان

اِی میل: nanayyar@gmail.com

''دوگز زمین'': ہجرت کے المیے کا منظر نامہ

تعارف (اسلم آزاد)

بیسویں صدی کے ربع آخر میں اُردو فکشن کے دامن پر جن تخلیق کاروں نے سلماں ستارے ٹانکنے کی کوشش کی اُن میں عبدالصمد یقیناً ایک اہم نام ہے۔ یوں تو عبدالصمد نے افسانہ نویسی میں بھی اپنے فکری اور جمالیاتی جوہر کو آشکار کیا لیکن مجموعی طور پر ناول ہی اُن کی لسانی فن کاری اور وسیع کینوس کو سمیٹنے کی ہنرمندی کا شناخت نامہ متصور کیا جاتا ہے۔ تحریکِ خلافت، برصغیر کی آزادی، تقسیمِ ملک، فسادات، ہجرت اور قیامِ بنگلہ دیش اِن کے اہم موضوعات میں سے شمار کیے جاتے ہیں۔ زیرِ نظر مضمون میں پروفیسر اسلم آزاد نے عبدالصمد کے مشہور ناول ''دوگز زمین'' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ مقالہ نگار نے تجزیاتی مطالعے کے دوران ناول کے جن پہلوؤں پر توجہ کی اُن میں ہندستان میں مسلمانوں کی بے وقعتی اور بے بسی، فرقہ وارانہ فسادات، ہجرت کا کرب، کانگریسی سیاست کی بوالعجبیاں، مسلم لیگی سیاست دانوں کی اٹھکھیلیاں، سراغ رساں اداروں کی پریشان کُن حرکتیں، لوٹ مار، ہندستان میں مسلمانوں کی معاشی پستی، مغربی پاکستان میں مہاجروں کی اجنبیت بطورِ خاص اہم ہیں۔ مقالہ نگار کے مطابق ناول نگار نے ان اہم موضوعات کو اپنی تخلیقی فن کاری کے ذریعے پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ چوں کہ ناول نگار خود سیاسیات کے مدرس ہیں اس لیے انہوں نے ''دوگز زمین'' میں آزادیٔ ہند سے چند برس قبل سے لے کر قیامِ بنگلہ دیش تک کی سیاست کا مکمل اور مربوط نقشہ کھینچا ہے۔ مضمون نگار نے ناول کے بنیادی اور ذیلی کرداروں کے حوالے سے اپنی بات کہنے کی کوشش کی ہے۔ ادارہ 'ترسیل' پُر اُمید ہے

کہ یہ مضمون فکشن کے شائقین کے لیے اہم ثابت ہوگا۔

اہم لفظیات: تحریکِ خلافت، مسلم لیگ، قیامِ بنگلہ دیش، حقیقت نگاری، سیکولرازم، آزادیٔ ہند، تقسیمِ برصغیر، فرقہ وارانہ فسادات، کانگریسی سیاست، علاقائیت، معاشی عدمِ استحکام، تخلیقی بصیرت، تخئیلی قوت، ملکی اتحاد۔

عبدالصمد کا شمار اس عہد کے ممتاز فکشن لکھنے والوں میں ہوتا ہے۔ وہ ناول اور افسانہ دونوں میں یکساں فنی مہارت رکھتے ہیں۔ ''دوگز زمین'' (۱۹۸۸ء) ''مہاتما'' (۱۹۹۲ء) ''خوابوں کا سویرا'' (۱۹۹۴ء) ''مہاساگر'' (۱۹۹۹ء) اور ''دھمک'' (۲۰۰۴ء) ان کے پانچ مشہور ناول ہیں، جن میں ''دوگز زمین'' کو ۱۹۹۰ء میں ساہتیہ اکادمی انعام سے نوازا گیا۔

''دوگز زمین'' ((۱۹۸۸ء) کا آغاز تحریک خلافت سے ہوتا ہے اور اختتام قیام بنگلہ دیش پر، اس لئے ناول میں تقسیمِ وطن کے نتیجے کنبہ کا کرب والم جا بجا جھلکتا ہے۔ اصغر حسین مغربی پاکستان میں مہاجر ہیں اور اختر حسین اپنے آبائی وطن ہندوستان کو ترک کرنا نہیں چاہتے لیکن مالی بدحالی سے پریشان ہوکر ''گردنیا'' پاسپورٹ کے سہارے مشرقی پاکستان میں داخل ہوجاتے ہیں۔ وہاں انہیں ملازمت بھی مل جاتی ہے لیکن قیام بنگلہ دیش کے بعد بہاری ہونے کے جرم میں ہندوستان واپس لوٹنا پڑتا ہے۔ اختر حسین کو ہندوستان میں ایک اور مسئلہ کا سامنا کرنا پرتا ہے۔ ان کے گھر میں ان کے پاکستانی اعزہ واحباب کے خطوط آتے رہتے ہیں جن کو بنیاد بنا کر ان پر الزام لگتا ہے کہ ان کے گھر میں ٹرانسمیٹر کے ذریعے پاکستان کو خفیہ خبریں پہنچائی جاتی ہیں۔ حالانکہ اس کے برعکس اختر حسین کا رویہ یہ ہے کہ بنگلہ دیش کی خبریں پاکستان ریڈیوں کے ذریعے سننا پسند نہیں کرتے۔ ان کے گھر کی تلاشی سی بی آئی لیتی ہے۔ اس مسئلے کے تجزیے میں عبدالصمد نے حقیقت نگاری کے جوہر دکھائے ہیں اور سیاست کی دوہری شاطرانہ چال کو بے نقاب کیا ہے کہ ایک طرف تو سیکولرزم ہونے کی دعویداری ہے اور دوسری جانب قوم پرور مسلمانوں کو شک وشبہے کی نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ اختر حسین کی وطن پرستی اپنے بیٹے حامد کو پناہ دینے سے روکتی ہے۔ حالانکہ وہ جانتے ہیں کہ ڈھاکہ کے حالات حامد کے لئے درست نہیں ہیں۔

عبدالصمد نے آزادی سے چند برس قبل سے لے کر تقریباً پچیس تیس برس بعد تک کی سیاست کا جیسا مربوط مسلسل اور موثر بیان ''دوگز زمین'' میں پیش کیا ہے وہ لاجواب ہے۔ کانگریس اور مسلم لیگ کی سیاست، فرقہ وارانہ فسادات کے نتیجے میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے ووٹ کا Polarisation اور اس کے نتائج، ملک کی آزادی اور اس کے بعد آزاد ہندوستان کے سیکولر لیڈروں کی بدمستی، نیشنلسٹ مسلمانوں کی ناقدری، زمینداری کا خاتمہ اور اس کے نتیجے میں مسلمانوں کی مالی بدحالی، سیاسی رہنماؤں کی مفاد پرست سیاست اور لوٹ کھسوٹ کے سبب روز افزوں بے روزگاری، اس کے سبب مسلمانوں کی مشرقی یا مغربی پاکستان کی طرف ہجرت، پھر بنگلہ دیش کا قیام اور قتل وغارت گری، ہندوستان میں ایمرجنسی کا نفاذ اور کانگریس کی شکست، پاکستان میں مہاجرین کی درگت اور تلاش رزق میں عرب ممالک کی طرف روانگی، یہ وہ بنیادی موضوعات ہیں جو اس ناول کا تانا بانا تیار کرتے ہیں اور بالکل صاف ستھرے اور سچے طریقے سے اس طرح سامنے آتے ہیں کہ ان میں خیال آفرینی کا شبہ بھی نہیں ہوتا۔ یہ سارے احوال واقعات کی کڑیوں سے لپٹ کر بڑے فطری انداز میں پیش ہوئے ہیں جیسے از خود کوئی پودا نمو پذیر ہوتا ہے، پھر اس میں برگ وبار آتے ہیں اور پھر وہ ایک تناور درخت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ عبدالصمد نے کمالِ فن کاری سے ایسے چھوٹے چھوٹے واقعات کو زیب داستان بنایا ہے جن کی حیثیت بعد میں ناگزیر بن کر ابھرتی ہے اور جو ناول کے بنیادی ڈھانچے کو مضبوط بناتے ہوئے اسے تکمیل تک پہنچاتے ہیں۔ مثلاً اصغر حسین اور اختر حسین کی سرد جنگ، اصغر حسین کا بہار شریف آنا جانا، اسلام پور سے پٹنہ تک کا سفر، متعلقین کے ساتھ گفت وشنید، مسلم لیگ کا الیکشن، نواکھالی کا فساد اور قتل وغارت گری کے واقعات وغیرہ۔ یہ سب چھوٹے چھوٹے واقعے ہیں، مگر ایک بڑے مقصد کا جزو بن جاتے ہیں۔ یعنی اس وقت کے مسلمانوں کی نفسیاتی اور جذباتی کیفیات کا احاطہ کرنا۔ یہ مقصد بحسن وخوبی پورا ہوتا ہے کیوں کہ حصول آزادی کے آخری چند سالوں سے قیام بنگلہ دیش تک بہاری مسلمان جتنے المیہ موڑوں سے گزرے ہیں ان کی ایسی کوئی تاریخ ''دوگز زمین'' کے سوا نہیں ملتی جس میں عوامی سطح پر جز جز معلومات فراہم کر دی گئی ہوں اور جس میں مسلمانوں کی نفسیاتی وجذباتی کیفیات کی زندہ تصویریں محفوظ ہوگئی ہوں۔

قصہ کا آغاز جنوبی بہار کے ایک قصبہ 'بین' سے ہوتا ہے۔ سیاسی تاریخی اعتبار سے یہ زمانہ خلافت تحریک اور قومی آزادی کی تحریک کا زمانہ ہے۔ شیخ الطاف حسین ایک زمیندار ہیں اور عصری سیاست میں سرگرم ہونے کی وجہ سے

انھوں نے 'بین' کو مذکورۂ بالا دونوں تحریکوں کا مرکز بنا رکھا ہے۔ ان کی شادی ایک سیدانی بی بی سے ہوتی ہے جو بی بی صاحبہ کے لقب سے بصد احترام یاد کی جاتی ہیں۔ ان ہی کے ایما پر الطاف حسین 'بین باؤس' کے نام سے بہار شریف میں ایک حویلی تعمیر کراتے ہیں اور اپنی فیملی کے ساتھ شہر میں آباد ہو جاتے ہیں۔ بہار شریف میں سکونت اختیار کرنے کے بعد ان کی سیاسی سرگرمیاں اور بھی بڑھ جاتی ہیں۔ پٹنہ سیاست کا صوبائی مرکز ہے تو بہار شریف علاقائی مرکز بن جاتا ہے اور گاندھی، نہرو، آزاد جیسے قومی سیاستدانوں کی بھیڑ لگنے لگتی ہے۔ الطاف حسین کے دو بڑے بیٹے سرور حسین اور اصغر حسین ایک طرف دولت علم سے آراستہ ہوتے ہیں تو دوسری طرف اختر حسین جو الطاف حسین کے بھتیجہ ہیں وکالت پاس کرتے ہیں۔ شیخ صاحب اپنی بڑی بیٹی عصمت بی بی سے اختر حسین کی شادی کر دیتے ہیں۔ ادھر سرور حسین اور اصغر حسین کی بھی شادی ہو جاتی ہے۔

الطاف حسین محض ۴۵ ربرس کی عمر میں رحلت فرماتے ہیں اور اب 'بین ہاؤس' کی سرپرستی اختر حسین کے ذمّے لگ جاتی ہے کیونکہ اصغر حسین اپنے سسرال اسلام پور میں بسے ہوتے ہیں، وہ سسرالی جائیداد کے تنہا وارث ہیں۔ سرور حسین پٹنہ میں آباد ہیں۔ اختر حسین میں الطاف حسین کی ساری خوبیاں موجود ہیں چنانچہ الطاف حسین کی روایات نہ صرف یہ کہ برقرار رہتی ہیں بلکہ پروان بھی چڑھتی ہیں۔ اختر حسین سیاست میں الطاف حسین سے بھی آگے جاتے ہیں۔ وہ اپنے ماموں کی طرح ہی پکے نیشنلسٹ کانگریسی ہیں لیکن اصغر حسین حالات کی نامساعدت سے متاثر ہو کر لیگی سیاست سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ جب وہ بہار شریف آتے ہیں تو بین ہاؤس میں ہی ایک طرف کانگریسی سرگرمی اور دوسری طرف لیگی سرگرمیوں کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ خاندانی روایات اور تہذیبی وضع داریاں زندہ ہیں کہ باہمی چپقلش کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ اصغر حسین ہر طرح سے اختر حسین کا احترام اور ادب کرتے ہیں۔ اختر حسین بھی ان کا لحاظ رکھتے ہیں۔ بہر حال حالات بد سے بدتر ہوتے ہیں۔ ۱۹۴۶ء کا خون آشام المیہ سامنے آتا ہے اور ۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم کے سانحے سے گزرتا ہے۔ اصغر حسین اور سرور حسین تقسیم کے بعد پاکستان چلے جاتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ کم از کم والدہ بھی پاکستان آ جائیں لیکن بی بی صاحبہ اس کے لیے راضی نہیں ہوتیں، اختر حسین اپنے موقف پر جمے رہتے ہیں۔ وہ کانگریس کے تنظیمی شعبے سے متعلق ہیں اور بہار شریف ضلع کانگریس کے صدر ہیں جب ملک میں اپنا نیا قانون لاگو ہوتا ہے تو پہلا عام انتخاب ہوتا ہے۔ رفقاء کار کے اخلاقی دباؤ کی وجہ سے اختر حسین

امیدواری کی درخواست دیتے ہیں اور کافی تگ ودو کے بعد ٹکٹ ملتا ہے۔ انتخاب میں کامیاب ہوتے ہیں اور نائب وزیر کی حیثیت سے اوقاف کے شعبہ میں شامل کر لیے جاتے ہیں۔

ناول نگار نے عہد متعلقہ کی سیاسی صورتِ حال کا تجزیہ کرتے ہوئے اس امر کی نشاندہی کی ہے کہ جب نہرو رپورٹ شائع ہوئی تو مسلم لیگی لیڈروں نے مسلمانوں کو ورغلایا کہ کانگریس آزادی حاصل کرنے کے بعد ان کو ہندوؤں کا غلام بنا دینا چاہتی ہے جبکہ مسلمان اس ملک میں سات سو برسوں تک حکومت کر چکے ہیں چنانچہ تحریک آزادی کے سرکردہ مجاہدین کے ساتھ ساتھ عام مسلمان عوام کا ایک بڑا حلقہ لیگی قیادت کی طرف جھک گیا اور مسلم لیگ، کانگریس کے بالمقابل قومی حریف کی حیثیت سے صف آراء ہوگئی۔ بعض سرکردہ مسلمان کانگریس سے اس وجہ سے بددل ہوئے کہ کانگریسی ممبران ہندو مہاسبھا میں نہ صرف گھسنے لگے تھے بلکہ زہریلی تقریریں بھی کرتے تھے۔ یہاں تک کہ علاقہ اور مذہب کی بنیاد پر آزادی کی قومی تحریک بٹ گئی تھی پہلے کوئی ہندو تھا، کوئی مسلمان اور کوئی سکھ، پارٹی اور پالیٹکس ذیلی اور ضمنی حیثیت رکھتی تھی۔ ہندو آبادی والے علاقے میں مسلم لیڈروں کی کوئی وقعت نہیں تھی اور مسلم آبادی والے علاقے میں ہندو لیڈر بے وقعت ہو رہے تھے۔

'بین ہاؤس' کبھی خلافت اور آزادی دونوں تحریکوں کا مرکز تھا، اب زمانہ بدلا اور حالات بدلے تو وہی 'بین ہاؤس' کانگریس اور مسلم لیگ دونوں کی سیاست کا گہوارہ بن گیا۔ دراصل اختر حسین تو نیشنلسٹ کانگریسی تھے اور بین ہاؤس میں ان کی حیثیت ایک بزرگ سرپرست کی سی تھی۔ ان ہی کی وجہ سے 'بین ہاؤس' کانگریسی سیاست کا علاقائی مرکز تھا جبکہ شیخ الطاف حسین کے بیٹے اصغر حسین جو اختر حسین کے ماموں زاد بھائی اور سالہ بھی تھے، مسلم لیگ سے وابستہ ہو چکے تھے اور ان کا علاقائی سیاسی مرکز گرچہ اسلام پور تھا لیکن بہار شریف میں 'بین ہاؤس' ان کے والد بزرگوار کی حویلی تھی چنانچہ جب وہ بہار آتے تو بین ہاؤس میں لیگی سیاست کی سرگرمیاں بڑھ جاتیں۔ جلسے ہوتے، ضیافت میں اصغر حسین اختر حسین کو بھی مدعو کرتے جو ان کو کسی بھی حال میں گوارا نہ ہوتا لیکن انھیں اندر ہی اندر کوفت اور اذیت تو جھیلنی ہی پڑتی تھی۔ دوسری طرف ۱۹۴۶ء کے فسادات میں بہار شریف کے مسلمانوں کے بیشتر علاقے صاف ہو گئے اور مسلمانوں کے پشتوں کے جمے جمائے قدم یہاں سے اکھڑ گئے۔ وہ عزت آبرو اور جان مال سے بھی گئے۔ جائداد یا تو چھوڑ کے بھاگے یا اونے پونے میں فروخت کر گئے۔ یہی حال اصغر حسین کا بھی ہوا۔ مگر وہ پاکستان جا کر اپنی پوزیشن

بنانے میں کامیاب ہوگئے کیوں کہ پہلی کھیپ میں بھاگے تھے اور اونے پونے بیچی ہوئی جائداد سے جو دولت ہاتھ لگی تھی وہ ساتھ لے گئے تھے۔ بعد کو الطاف حسین کے بڑے بیٹے سرور حسین بھی پاکستان ہجرت کر گئے۔

اختر حسین نے وکالت شروع کر دی تھی لیکن سیاست ان کے مورث الطاف حسین کی چھوڑی ہوئی وراثت کے طور پر ساتھ لگی تھی چنانچہ ضلع کانگریس کمیٹی بہار شریف کے دباؤ ڈالنے پر انھیں انتخاب کے لیے میدان میں آنے پر آمادہ ہونا پڑا اس کی ایک اہم وجہ یہ بھی تھی کہ اس علاقے سے ایک پرانے لیگی اور نئے کانگریسی کو کانگریس کے صوبائی صدر نے ٹکٹ دینے کی پرزور تجویز رکھی تھی اور یہ بات ضلع کانگریس کو بری طرح کھل گئی تھی۔ اختر حسین ضلع کانگریس کے صدر تھے، اس کے باوجود وہ ضبط کر گئے لیکن ایک دوسرے فعال اور سرگرم رکن اور اختر حسین کے قریبی دوست اجودھیا بابو تو بالکل ہی پھٹ پڑے۔ اختر حسین کو سیاسی گر سمجھاتے ہوئے انھوں نے یہ تاثر دیا کہ ہم سیاست کی دیوی کے پجاری ضرور ہیں لیکن کسی مندر کے پجاری نہیں کہ جائز اور ناجائز سب کچھ خاموشی سے برداشت کر لیں۔ اجودھیا بابو نے اختر حسین کو ساتھ لیا اور پٹنہ جا کر صوبائی صدر سے ملے تو ان کا موقف یہ تھا کہ محمد یونس کو اس علاقے سے ٹکٹ اس لیے دیا جا رہا ہے کہ مسلمانوں پر ان کا اثر اختر حسین کے مقابلے میں زیادہ ہے چنانچہ پارٹی کے مفاد میں یہی بہتر ہے کہ اس فیصلے کے خلاف کوئی احتجاج نہ کیا جائے۔ یہ خود غرضانہ پالیسی، اجودھیا بابو کے حلق سے نیچے نہ اتر سکی اور انھوں نے اختر حسین کو ساتھ لے کر دلی کی دوڑ لگا دی۔ اس مہم میں وہ کامیاب ہوئے۔ نہرو جی اور مولانا آزاد تک یہ بات پہنچا دی تو اختر حسین کو ٹکٹ مل گیا اور وہ انتخاب میں کامیاب ہو بھی گئے لیکن وزارت میں انھیں نائب کی حیثیت سے شامل کیا گیا اور بعد میں وزیر اعلیٰ نے محمد یونس کو پہلے ممبر آف لیجس لیٹو کونسل منتخب کرایا اور جب وزارت کی نئی تشکیل عمل میں آئی تو انھیں اختر حسین کے سر پر بٹھلا دیا۔ اس طرح ''آ جک بنیا کا لُک سیر'' کے مصداق محمد یونس نے اختر حسین پر سبقت حاصل کر لی۔ دراصل کانگریس نے اکثر و بیشتر اپنے فرماں برداروں اور جاں نثاروں کے ساتھ ایسا ہی سلوک روا رکھا جس کے نتیجے میں اس کی بنی بنائی ساکھ بری طرح سے گرنے لگی اور جب وہ عوام کا اعتماد حاصل کرنے میں ناکام رہی تو اس نے غنڈہ گردی کو بڑھاوا دیا اور قانون کی خلاف ورزی کر کے جب پھنسی تو قانون ہی کو بدل ڈالا۔ اس سلسلے میں الہ آباد ہائی کورٹ سے اندرا گاندھی کی شکست، ایمرجینسی کے نفاذ اور ایمرجینسی کے بعد شکست اور پھر بوتھ قبضہ کرنے کی روایت کی تشکیل سے اقتدار حاصل کرنے کے واقعات تک کی تفصیل ناول

نگار نے اپنے ناول میں پیش کی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ناول نگار نے کانگریس کی دھجیاں اڑا کر رکھ دی ہیں تو غلط نہ ہوگا۔ لیکن میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اس نے کانگریس کی دکھتی رگ پر بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ انگلی رکھی ہے۔ کانگریس نے فساد اور فسادیوں کی حوصلہ افزائی اپنی مقصد براری کے لیے کی۔ قانون کے وقار اور اس کی بالادستی کا اعتبار کم کیا۔ بے کاری اور بے روزگاری کے فروغ میں نمایاں کارکردگی انجام دی۔ اہلیت پر نااہلیت کو ترجیح دے کر سماجی انصاف کا محول اُڑایا۔ کالا بازاری اور رشوت خوری کی حوصلہ افزائی کی۔ سیاست میں علاقائیت اور اونچ نیچ کے بھید بھاؤ کو ختم کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا۔ اس نے تمام اخلاقی قدروں کو بالائے طاق رکھ کر زر پرستی، کنبہ پروری اور اخلاق باختگی کے رجحان کو فروغ دینے میں جو کچھ ہوسکتا تھا وہ سب کچھ کیا۔

لیکن ناول نگار واقعات کے تسلسل میں بہتا ہوا جب آگے بڑھتا ہے تو سیاست کا منفی رویہ بنگلہ دیش اور پاکستان میں بھی ایسا ہی دکھائی دیتا ہے جیسا کہ ہندوستان بالخصوص کانگریسی دور اقتدار میں دیکھتے ہیں۔

ناول نگار نے اس اہم نکتے کی بھی نشاندہی کی ہے کہ بنگلہ دیش کے قیام کے بعد ہندستان کے مسلم باشندوں کی ہجرت کا سلسلہ رکا اور وہ ذہنی طور پر بھی ہندستان میں آباد ہونے لگے۔ اس سے قبل اکثر مسلمان ذہنی طور پر بھی ہندستان میں آباد نہیں تھے وہ ہجرت کے لیے موقع کی تلاش میں رہا کرتے تھے۔ اب جب سے وہ ذہنی طور پر بھی ہندستان میں آباد ہونے لگے ہیں تو نامساعد حالات سے مفاہمت کی قوت وصلاحیت بھی ان میں پیدا ہوئی ہے۔ مسلمانوں کی توجہ عرب ممالک میں ملازمت کے موقع کی طرف مبذول ہوئی ہے جس کی وجہ سے مسلمانوں کی اقتصادی حالت بہتر ہورہی ہے دوسری طرف ملک کا بھی فائدہ ہورہا ہے لیکن ہندستان میں فرقہ وارانہ فسادات کے تواتر وتسلسل نے ہندو اور مسلمان دونوں طبقوں میں عدم تحفظ کے احساس کو اس قدر فروغ دیا ہے کہ اب الگ الگ کالونیاں آباد ہونے لگی ہیں۔ اس سے عدم اعتماد کی کیفیت ظاہر ہوتی ہے جو علاحدگی پسندی کے میلان کو فروغ دیکر ملک کے اتحاد اور سالمیت کے لیے خطرہ پیدا کرسکتی ہے۔ یہ طے ہے کہ مستقبل میں کیا ہوگا، کسی کو اس کی خبر نہیں لیکن مستقبل کے امکانات کی پیش بینی اور پیش قیاسی فنکار اپنی وجدانی صلاحیتوں کی بنا پر کرتا آیا ہے اور کرتا رہے گا۔ لیکن وجدانی بصیرتیں بالعموم جواز کی محتاج نہیں ہوتیں۔ عبدالصمد کی پیش بینی اور پیش قیاسی میں تخلیقی بصیرت سے زیادہ تخیلی قوت کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ اس لیے انھوں نے اپنے تجزیے کو معقول منطقی جواز

دینے میں بھی کامیابی حاصل کی ہے۔

''دوگز زمین'' سے پتہ چلتا ہے کہ عبدالصمد کا مطالعہ بہت وسیع ہے اور انہیں زبان و بیان پر بھی قدرت حاصل ہے۔انہوں نے مشاہیر ادب کے ساتھ ساتھ زندگی کا، سماج کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ان کے مشاہدات باریک اور عمیق ہیں۔اسی لئے اپنی کہانی کو تجربات ومشاہدات کے ذریعہ انہوں نے وہ حقیقی رنگ دے دیا ہے کہ اس پر تخیل کی کارفرمائی کا شبہ بھی نہیں ہو پاتا۔اس میں ان کے مخصوص اسلوب کی شگفتگی اور سلاست کا بھی بڑا اہم رول رہا ہے۔

☆☆☆

پروفیسر اسلم آزاد

پروفیسر بنگلا، رانی گھاٹ، پٹنہ ۸۰۰۰۰۶

E-mail- prof.aslamazaad@gmail.com

Mob. 9431063199

گردشِ رنگِ چمن: ماضی کی بازیافت یا ماضی پرستی؟

تعارف (خالد اشرف)

اُردو فکشن کی تاریخ قرۃ العین حیدر کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔ موصوفہ نے ناول، افسانہ، رپورتاژ، سفرنامہ، صحافت میں غیر معمولی حد تک اپنی فنّی اور تخلیقی بصیرت کا اظہار نہایت ہی فکری عمدگی اور جمالیاتی پختگی کے ساتھ کیا ہے۔ انہوں نے کم نصف صدی تک اُردو فکشن پر حکمرانی کی۔ تقسیمِ ہند، فسادات اور ہجرت کے موضوع پر ان کا ناول ''میرے بھی صنم خانے'' ادبی اُفق پر اُن کی شاندار آمد پر دال ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے عینی نے اودھ کے جاگیردارانہ معاشرے سے وابستہ یادوں کو اپنے تخلیقی فن پاروں میں جگہ دی ہے بلکہ ان پر یہ بھی اعتراض کیا جارہا ہے کہ اُن کے ادب میں متوسط اور نچلے طبقے کے کرداروں کا گزر ممکن نہیں اور نہ ہی یہ طبقات اُن کی توجہ کے مستحق قرار پائے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ عینی کے یہاں ماضی پرستی اس حد تک غالب آگئی ہے کہ اُن کا ہر فن پارہ ناسٹلجیائی عناصر سے بھرپور ہے۔ ڈاکٹر خالد اشرف نے اس مقالے میں ''گردشِ رنگِ چمن'' کے تحت قرۃ العین حیدر کی ناسٹلجیائی ذہنیت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے قرۃ العین حیدر کے بورژروا طبقے سے ہمدردی کو مثالوں سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ مقالہ فکشن سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے بالعموم اور عینی کے فکر و فن سے تعلق رکھنے والوں کے لیے بالخصوص اہمیت کا حامل ہے۔ مقالہ نگار نے قرۃ العین حیدر کے متون کے برمحل حوالے دے کر اپنی بات کو موثر انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ادارہ ترسیل کو یہ معلوماتی مقالہ قارئین کی خدمت میں پیش کرتے ہوئے مسرت ہورہی ہے۔

اہم لفظیات: تقسیمِ برصغیر، فکشن، متوسط طبقہ، طبقہ اشرافیہ، سوانحی ناول ، رپورتاژ، اودھی تہذیب، آفاقیت، مغرب پرستی، فرقہ واریت، فسادات، تصوف۔

قرۃ العین حیدر کا ذکر آتے ہی ہم اُردو والوں کے سر عقیدت اور مرعوبیت سے خم ہوجاتے ہیں اور ایسا ہونا بھی چاہئے کیوں کہ وہ پریم چند کے بعد اُردو فکشن کا دوسرا اہم ترین نام ہیں۔ یہاں سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ پریم چند کے بعد کیوں، اُن کے ہم پلّہ کیوں نہیں؟

راقم کے خیال میں پریم چند کو اوّلیت کا مقام دینے کی وجہ اُن کا دائرۂ فکر World view ہے جس کے مقابلے میں قرۃ العین حیدر پس ماندہ رہ جاتی ہیں۔ پہلی بات پریم چند کے فکشن کے تعلق سے یہ ہے کہ اُن کے ناولوں اور افسانوں کا کینوس زیادہ وسیع تھا کیوں کہ ان کے یہاں ہندو، مسلمان، کسان، مزدور اور گاندھی، نہرو کے عہد کا شہری مڈل کلاس سبھی نظر آتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر خود کو زیادہ تر اودھ کے جاگیرداروں اور ان کی انگریزی تعلیم یافتہ اولادوں تک ہی محدود رکھتی ہیں۔ دوسرا سوال 'آگ کا دریا' (۱۹۵۹) اور پاکستان ہے۔ وہ برضا و رغبت ایم۔اے انگریزی کی ڈگری حاصل کرنے کے بعد شاید ۱۹۴۹ء میں کراچی گئیں، وہاں بارہ تیرہ سال سرکاری و غیر سرکاری اداروں سے وابستہ رہیں۔ سرکاری حلقوں سے قدرت اللہ شہاب اور جمیل الدین عالی کے ذریعے روابط قائم رکھے، لیکن جب 'آگ کا دریا' کی اشاعت کے بعد ناول پر اور مصنفہ کی ذات و شخصیت پر پست قسم کے حملے ہونے لگے تو وہ (شاید) ۱۹۶۰ء میں خاموشی سے براستہ لندن ہندوستان چلی آئیں۔ پاکستان میں ایوب خان کے مارشل لاء کے بعد ''آگ کا دریا'' کو سنسر کیا گیا اور اس کا ایک مکمل صفحہ اور شاید ۲۰ سے ۳۰ سطور حذف کردی گئیں، تاہم قرت العین حیدر اس مسئلہ پر بھی تمام عمر خاموش رہیں۔ آج بھی ''آگ کا دریا'' کے محذوف شدہ متن کے بارے میں ہم کو کچھ علم نہیں کہ وہ مواد کیا تھا اور کہاں گیا؟ جب کہ پریم چند اپنے سامراج دشمن خیالات کا عملی اظہار کرتے ہیں۔

وہ (عینی) خواجہ احمد عباس کی مدد سے نہرو حکومت سے شہریت حاصل کر کے شاید سب سے پہلے بمبئی آباد ہوئیں اور (شاید) ۱۹۶۰ء کے بعد آٹھ نو برس انگریزی رسالے "Imprint" کی مینجنگ ایڈیٹر اور پھر ایڈیٹر رہیں۔ دراصل یہ رسالہ امریکی بدنام ایجنسی C.I.A کی سوویت یونین مخالف مہم کا حصہ تھا۔ اس رسالے کے اولین مدیر

Philip Knightley نے اپنی کتاب "A Hack's Progress" میں اعتراف کیا ہے کہ خود اس کو بہت بعد میں علم ہوا کہ وہ C.I.A. کا ملازم رہا تھا۔ 'Imprint' میں امریکی کلچر اور ادب کی تعریف و تحسین میں مضمون شائع کیے جاتے تھے اور امریکہ کی مشہور کتابوں کے مختصر شدہ نسخے ایک روپیہ فی کاپی کے حساب سے فروخت کیے جاتے رہے۔ یہ رسالہ ۱۹۸۶ء میں بند ہوا۔ 'Imprint' پر ایک مفصل مضمون دہلی کے مشہور انگریزی رسالے 'Outlook' کے شمارہ بابت ۱۳ اکتوبر ۲۰۰۵ء میں شائع ہو چکا ہے، پھر بھی قرۃ العین حیدر Imprint کی ملازمت کے بارے میں خاموش رہیں۔ پھر وہ ٹائمس آف انڈیا گروپ کے رسالے 'Illustrated Weekly of India' میں مدیر خوشونت سنگھ کی ٹیم میں چند برس کام کرتی رہیں۔ اس پر بھی انھوں نے کبھی نہ کچھ بتایا نہ ہی لکھا۔ 'Imprint' سے بھی اہم C.I.A. کا انگریزی رسالہ 'Encounter' لندن سے ۱۹۵۳ء سے ۱۹۹۱ء تک شائع ہوتا رہا تھا۔ یہی فریضہ گوپال متل کا سوویت یونین مخالف رسالہ ''تحریک'' ادا کرتا رہا تھا، اور کچھ اسی قبیل کی مشکوک نوعیت کا ادارہ لندن میں قائم افتخار عارف کا اردو مرکز اور دہلی میں قائم قرۃ العین حیدر کا Third World Foundation تھا۔ ان دونوں کلچرل اداروں کے لیے سرمایہ آغا حسین عابدی کا بدنام بنک BCCI کرتا تھا جو تجارتی و مالی گھپلوں کی بنا پر بالاخر بند ہوا۔

یہ بات صاف ہے کہ قرۃ العین حیدر کی ہمدردیاں ان طبقوں کے ساتھ بالکل نہیں تھیں جن کی نمائندگی اور حمایت پریم چند کرتے تھے۔ اس کے علاوہ پریم چند کے فکر و فن کی ایک قوت ان کے مضامین میں بھی ہے جن وہ ایک سیکولر اور انسان دوست ادیب کے طور پر سامنے آتے ہیں جب کہ قرۃ العین حیدر کے مضامین یا سوانحی ناول ان کو صرف اعلیٰ طبقے (Upper Class) تک محدود رکھتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی فکر کا ایک اہم عنصر ان کے انٹرویو ہیں جن میں سے تقریباً ڈیڑھ درجن انٹرویوز کو انھوں نے ۲۰۰۱ء میں ''نوائے سروش'' جیسے غلو آمیز عنوان کے تحت کتابی شکل میں شائع کرا دیا تھا۔ ان انٹرویوز میں سب سے اذیت ناک اور طویل انٹرویو جمیل اختر نے لیا۔ باقی آغا سہیل، آصف فرخی، سہیل احمد خان، شفیع عقیل، افتخار امام صدیقی، ابوالکلام قاسمی، شمیم حنفی، زبیر رضوی، حسن رضوی اور شہزاد منظر صاحبان نے لیے تھے۔ ان انٹرویوز میں لہجے کی درشتگی اور طعن و تشنیع اکثر گراں گزرتے ہیں۔ کچھ مثالیں مندرجہ ہیں:

۱۔ ''یہ بالکل بکواس ہے، غلط ہے، کہاں خفا ہوئی، کس پر خفا ہوئی، کس کو میں نے جھاڑا''؟ ۱

۲۔ ''شوکت صدیقی بیوقوفی کی باتیں کرتے ہیں''۔ ۲

۳۔ ''شروع کرتے ہیں تو عصمت چغتائی سے یا رشید جہاں سے۔ اس سے پہلے حجاب امتیاز علی کو مذاق کے طور پر، ہمارے یہاں جو فکشن کے بارے میں لکھا گیا، وہ جاہلانہ ہے''۔ ۳

۴۔ ''فیوڈلزم کی طرف دار کب تھی میں، یہ سوال آپ کا نہایت بے وقوفانہ اور جاہلانہ ہے۔ کیا ثبوت ہے آپ کے پاس کہ میں فیوڈلزم کی طرف دار ہوں۔ کہاں ہے ثبوت؟'' ۴

۵۔ یہ جو جدیدیئے ہیں ان لوگوں کا کوئی ایک بھی رائٹر سروائیو Survive نہیں کر سکا، سوائے چند ایک کے جن کے یہاں تھوڑی سے جھلک پرانے بیانیہ کی تھی۔ ورنہ ایک زمانہ وہ تھا کہ چھت سے اُڑی چھپکلی، بندر کی چونچ میں مرغا اور مرغے کی چونچ میں سورج۔ اس قسم کی مہمل چیزیں ایک زمانے میں بہت آ رہی تھیں''۔ ۵

۶۔ ''مابعد جدیدیت کیا ہے؟ مجھے نہیں معلوم۔ میرے پاس اس طرح کی فالتو باتوں کے لیے وقت نہیں ہے''۔ ۶

۷۔ ''ہمارے ہاں فکشن کی تنقید ہی نہیں۔ ابھی ہمارے ہاں فکشن کو پڑھا نہیں گیا۔ آپ لوگ بس شاعری کو سمجھ لیتے ہیں کیونکہ یہ اُردو میں بہت پہلے سے موجود ہے''۔ ۷

۸۔ I would not like to use this word لیکن ایک تنقید کی مافیا ہے۔ اس مافیا کو آپ توڑ نہیں سکتے''۔ ۸

۹۔ میرے ناقدین کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ جو کچھ میں کہنے کی کوشش کر رہی ہوتی ہوں وہ اس کی گہرائی تک پہنچنے کی کوششیں نہیں کرتے''۔ ۹

۱۰۔ ''فسادات برابر ہو رہے ہیں لوگ اس بارے میں لکھتے ہی نہیں۔ اتنے بے حس ہو گئے ہیں کہ لکھتے ہی نہیں ہیں۔ لیکن میں لکھ رہی ہوں عنوان تھا ''قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے''۔ ۱۰

ان بیانات سے جو تصویر قرۃ العین حیدر کی ابھرتی ہے وہ مثبت نہیں ہے کیوں کہ جو عزت و احترام، انعامات و اکرام ان کو ملے اُردو میں شاید ہی کسی دوسرے ادیب کو ملے ہوں۔ اُردو کے تقریباً ہر ایک چھوڑے بڑے نقاد نے ان

پر لکھا، ان پر دانش گاہوں میں مقالے لکھے گئے لیکن رسائل کے خصوصی نمبر کم نکلے کیوں کہ وہ رسائل کے مدیروں کو ہمیشہ فاصلے پر رکھتی تھیں اور مزاجاً کم آمیز تھیں۔ ان کو ہندوستان کا سب سے اہم ادبی اعزاز گیان پیٹھ حاصل ہوا اور ایک نہیں دو۔ دو یونیورسٹیوں میں بطور مہمان پروفیسر تدریس کا شرف ملا۔

جب ۱۹۴۹ء میں قرۃ العین کا پہلا ناول ''میرے بھی صنم خانے'' شائع ہوا، ترقی پسند افسانہ نگاروں بالخصوص کرشن چندر، عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی اور راجندر سنگھ بیدی کی شہرت و اہمیت کا سورج نصف النہار پر تھا۔ کرشن چندر اس گروپ کے سب سے زیادہ پاپولر اور Highest paid مصنف تھے اور قرۃ العین حیدر ہی کی طرح انگریزی میں ایم۔اے۔ لیکن انگریزی اور انگریزوں سے کچھ سیاسی قسم کی رنجش رکھتے تھے۔ اسی لیے 'میرے بھی صنم خانے' پڑھ کر انھوں نے بڑی جچی تلی رائے دی تھی کہ اس ناول میں پارٹیوں کے تذکرے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ پھر ۱۹۵۰ء میں اسی ناول کا Re-flash 'سفینۂ غمِ دل' کی شکل میں شائع ہوا تو بھی قرۃ العین حیدر کا زیادہ نوٹس نہیں لیا گیا۔ اس وقت ان کی عمر ۲۳ یا ۲۴ برس تھی۔ یہ دونوں ناول اودھ کے رئیس زادوں کی Family SAGA اور تقسیمِ ہند کے صدموں کی شاعرانہ روداد سے زیادہ اہمیت حاصل نہ کر سکے۔ اصل ہنگامہ اور بحیثیت قرۃ العین حیدر کے تیسرے ناول 'آگ کا دریا' (1959) پر ہوئی جس میں اودھ کی مشترکہ تہذیب کے خاتمے اور وہاں کے جاگیردار طبقے کے معاشی و تہذیبی بے چارگی کو وجودی سطح پر دکھایا گیا تھا۔ مصنفہ کے ''سوانحی ناول Non-Fictional Novel ''کارِ جہاں دراز ہے'' (۱۹۷۷ تا ۱۹۷۹ء) کا دائرہ وسیع تھا لیکن یہ ایک بڑے خاندان کی بڑی مرصع سوانح ہی رہی، ناول کی کوئی رمق اس میں نہیں تھی۔ اس روشن خیال قبیلے کی یہ سوانح تیسری جلد بعنوانِ ''شاہراہِ حریر'' (۲۰۰۸ء) پر ختم ہوئی۔ قرۃ العین حیدر کی دیگر تحریروں کی طرح ان تین جلدوں کی زبان بھی بڑی خوبصورت اور شاعرانہ تھی لیکن ان کا احساسِ تفاخر مولانا ابوالکلام آزاد کی انانیت سے بھی شاید کچھ زیادہ ہی بلند نکلا۔

''آخرِ شب کے ہم سفر'' (۱۹۷۹ء) بھارت چھوڑو کی عظیم الشان تحریک کے رومانس سے شروع ہو کر قیامِ بنگلہ دیش کے Disillusionment پر ختم ہوتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں وہ بنگال کی آرٹسٹ ثقافت کو نہ تو مہارت کے ساتھ پیش کر سکیں اور نہ ہی بنگال کی دہشت پسند تحریک کی جڑوں تک پہنچ سکیں۔

چاندنی بیگم (۱۹۸۹ء) قرۃ العین حیدر کا آخری ناول تھا جس میں نئے ہندوستان میں فرقہ واریت

اور رشوت کے فروغ کے ساتھ ساتھ ادنیٰ و کمتر سمجھے جانے والی پسماندہ ذاتوں کے تازہ Political Assertion کو موضوع بنایا گیا تھا۔ بقولِ مصنفہ زمین اور اس کی ملکیت اس پہلودار ناول کا بنیادی استعارہ ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ ایمرجنسی کے بعد کے متشدد اور بدعنوان ہندوستانی معاشرے کی کلی تفہیم نہ ہونے کی بنا پر قرۃ العین کا یہ آخری ناول بھی ان کے پہلے ناول کی طرح کمزور ثابت ہوا۔

قرۃ العین حیدر کے تعلق سے ہم اُردو والے بخوبی جانتے ہیں کہ اودھ کی نوابی ثقافت اور کمپنی کے زیر اثر وجود میں آئی نئی اینگلو انڈین تہذیب کی افہام و تفہیم پر جیسی گرفت قرۃ العین حیدر کو تھی تمام ہندوستان و پاکستان میں شاید کسی اور دانشور یا ادیب کو نہیں تھی۔ شاید اسی لیے شمس الرحمان فاروقی نے اپنے تہذیبی مطالعے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' (۲۰۰۶ء) کے لیے دلی کی مغل سرِ زمین کو منتخب کیا اور اودھ کی طرف نہیں گئے، جو اُن کا بھی وطن ہے۔

میرے خیال میں 'گردشِ رنگ چمن' نہ تو عندلیب بیگ کی کم نصیبی کا بیان ہے اور نہ ہی ڈاکٹر عنبرین کی محروم اور تشنہ آرزؤں کا آئینہ۔ یہ ناول دراصل اودھ کی رئیسانہ تہذیب کی نفاست اور نزاکت کے زوال کا رزمیہ ہے۔ قرۃ العین حیدر آگاہ کرتی ہیں کہ وہ نہایت تحقیق اور تلاش کے بعد ہی کوئی تحریر سپردِ قلم کرتی ہیں اور ان کا یہ دعویٰ سرتاسر درست بھی ہے کیوں کہ تاریخ کے چند گوشوں، فنِ موسیقی اور فنِ تعمیر پر ان کی معلومات ان کی تحریروں میں خود کو منوا بھی لیتی ہیں لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ ان کی ریسرچ پر معروضیت (Objectivity) کے بجائے اودھ سے ان کا جذباتی لگاؤ غالب آجاتا ہے۔ ان کی Magnum opus 'آگ کا دریا' کا ایک کردار جب کہتا ہے کہ:

''یہ لکھنؤ کی مٹّی ہے۔ اسے تم اپنے ساتھ لے جاؤ۔ کیوں کہ اس شہر کا یہ جادو ہے کہ یہ چھٹ جائے تو بے طرح یاد آتا ہے''۔[۱۱]

تو ذہین قاری سمجھ جاتا ہے کہ یہ قرۃ العین حیدر کے دل کی آواز ہے اور اس آواز کا سلسلہ ۱۸۵۶ء کے الحاقِ اودھ کے سانحے سے جا کر ملتا ہے۔ جب بے کس و لاچار اختر پیا مٹیا برُج سدھارے تھے۔ قرۃ العین حیدر مسعود حسن رضوی کی طرح واجد علی شاہ کے بارے میں بڑی جذباتی ہو کر لکھتی ہیں:

''آخری مغل بادشاہ اور اودھ کے فرمانروا اگر عیش پرست، ظالم اور لغو تھے، محمد شاہ رنگیلے اور واجد علی شاہ صرف ناچا گایا کرتے تھے تو سارے ہندوستان میں دولت اور تجارت کی یہ فراوانی کیسے

رہی؟ سلطانِ عالم جب مٹیا بُرج لے جائے گئے ہیں تو اودھ کا بچہ بچہ اشکبار تھا۔ بھلا کوئی جابر اور نمکّے بادشاہوں کے لیے روتا ہے؟''[۱۲]

قرۃ العین حیدر، واجد علی شاہ جیسے عیش پرستوں کے تہذیبی کردار پر تو زور دیتی ہیں لیکن ان کی پست اخلاقیات کو نظر انداز کر جاتی ہیں۔ خود واجد علی شاہ اپنی confession نما کتاب ''پری خانہ'' (تقریباً ۱۸۵۰ء زیورِ طباعت سے آراستہ ہوئی) میں مطلع کرتے ہیں کہ ان کو سوزاک جیسی غلیظ بیماری لگ گئی تھی جس کی بنا پر ان کی طوائف پریاں ان کو نظر انداز کرنے لگی تھیں۔ ان کا ذاتی وقومی وقار تو اس قدر مُردہ ہو چکا تھا کہ ان کی تخت نشینی کے پہلے ہی سال یعنی ۱۸۴۷ء میں گورنر جنرل لارڈ یارڈ نگ لکھنؤ آیا تو واجد علی شاہ اس کا استقبال کرنے کے لیے کان پور تک گئے۔ 'پری خانہ' کے مترجم تحسین سروری کتاب کا خلاصہ ان الفاظ میں درج کرتے ہیں:

''یہ ایک جنسی مریض کی داستانِ ہجر و وصال ہے جو بادشاہ ہونے کے باوجود حالات وخواہشات کا غلام اور ایک مجبور و بے بس انسان ہے۔ یہ ہرگز محسوس نہیں ہوتا کہ ہم ایک تخت و تاج کے مالک کی تحریر پڑھ رہے ہیں۔ اس لحاظ سے واجد علی شاہ اختر کی یہ تصنیف بڑی اہم ہے''۔[۱۳]

عہد وسطیٰ کی فیوڈل شخصیات کی تعریف وتحسین نے 'گردش رنگِ چمن' کو اس قدر لبریز کر دیا ہے کہ اوسط ذہنو ں کے قاری کو یہ سوچنے کا موقعہ ہی نہیں ملتا ہے کہ جب اودھ کی نوابی تہذیب اس درجہ سیکولر اور انسان دوست تھی کہ رعایا واجد علی شاہ کو یاد کر کے آنسو بہاتی تھی تو ۱۸۵۶ء میں کمپنی کے ناجائز قبضے کا مقابلہ کیا، اس کے خلاف احتجاج تک کیوں نہیں ہوا؟

قرۃ العین حیدر نوابی عمارات کی تعمیر، نوابین کی شاعر مزاجی اور ان کے متوسلین ومصاحبین کی نفاست میں اس قدر محو ہو جاتی ہیں کہ ان کو لکھنؤ شہر کے اطراف کی غریبی، بھکمری اور بے وقعتی غیر اہم یا نا قابلِ ذکر محسوس ہوتی ہیں۔ یہاں پر سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ مصنفہ کی تربیت دہرہ دون، علی گڈھ اور لکھنؤ کے نیم جاگیرداری اور نیم انگریزی ماحول میں ہوئی تھی، کیا ان سے اودھ کے گاؤں میں جاگیردارانہ جبر کے شکار کسان، مزدوروں اور ان دستکاروں وصناعوں کی کسمپرسی کو تحریر کرنے کا مطالبہ نامناسب اور غیر شریفانہ ہے؟ قرۃ العین حیدر نے کسی انٹرویو میں کہا بھی تھا کہ وہ اپنے انگریزی داں طبقے کی ہی عکاسی کر سکتی ہیں، جس کا انھوں نے بچپن سے مشاہدہ اور تجربہ کیا ہے لیکن بات یہاں پر ختم

نہیں ہوجاتی۔اس لیے کہ عام فنکار اور بڑے فنکار کے درمیان فرق ہی یہ ہے کہ بڑا فنکار اپنے مذہب اور کلاس اور اپنی علاقائیت کی سرحدوں کو توڑ کر آفاقیت (Universality) کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ پریم چند کسان نہیں تھے لیکن انھوں نے De-Class ہوکر کسانوں اور دلتوں کے بارے میں شاہکار فن پارے تخلیق کیے۔

قرۃ العین حیدر بیسویں صدی کے اواخر کے ہندوستان میں فروغ پا رہی ہندو فرقہ پرستی سے بجا طور پر پریشان تھیں اور اسی پریشانی کے اظہار کے طور پر انھوں نے ایک 'عالمِ آشوب' بعنوان ''قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے'' قلمبند کیا تھا۔ حالاں کہ اُردو ناول اور افسانوں میں فرقہ پرستی ایسا موضوع ہے جس پر ۱۹۹۰ء کے بعد سے لگاتار لکھا جارہا ہے لیکن قرۃ العین حیدر شہزاد منظر کو دیئے گئے انٹرویو میں اُردو والوں کو 'بے حس' قرار دیتی ہیں کیوں کہ ان کو غلط فہمی تھی کہ فرقہ واریت پر بالکل نہیں لکھا جارہا ہے۔ چلئے یہ تو ان کی بے خبری رہی، لیکن ان کی خوش فہمی بھی عجیب ہے کہ وہ سمجھتی ہیں کہ مزاروں، درگاہوں اور تعزیوں کے جلوس میں غیر مسلم افراد کی شرکت سیکولرازم کو مستحکم کرے گی۔ انھوں نے لکھا تھا کہ:

> ''یہ تعزیوں، پیروں، فقیروں اور درگاہوں اور رام لیلاؤں کی کلچر ہماری اصل کلچر ہے اور بڑی نعمت ہے کہ اسے ہرگز ہرگز مٹنے نہیں دینا چاہئے۔ نہ یہ بدعت ہے نہ اوہام پرستی، نہ شرک نہ بت پرستی، یہ محض ہمارے عوام کا تہذیبی سرمایہ ہے''۔[۱۴]

پروفیسر شہریار کو ۱۹۸۷ء میں دیے گئے ایک انٹرویو میں قرۃ العین نے کہا تھا کہ وہ تصوف میں بہت دلچسپی رکھتی ہیں اور تصوف پر وہ کچھ تحقیقی کام کررہی ہیں اسی زمانے میں 'گردشِ رنگِ چمن' شائع ہوا تھا، جس کے تقریباً دوسو صفحات مجگاواں شریف (ضلع بارہ بنکی، اتر پردیش) کے پیر عارف صاحب کی تعریف وتحسین کے لیے وقف ہیں۔ پیر عارف صاحب اسموکنگ کرتے ہیں، اپنی مرسیڈیز خود ڈرائیو کرتے ہیں اور روایتی پیروں کی طرح اسلامی لباس پہننے کے بجائے جینز اور شرٹ زیب تن کرتے ہیں۔ حد ہے کہ پندرہ بیس کتے بھی پال رکھے ہیں لیکن گاؤں قصبوں کی ہندو مسلم خلقت ہے کہ ماڈرن میاں صاحب کے چاروں طرف اُمڈی چلی آتی ہے۔

چلئے یہاں تک تو غنیمت تھا کہ میاں صاحب ماڈرن قسم کے پیر ہیں کیوں کہ آج کے ہندستان میں ہزاروں نام نہاد بابا اور سنیاسی ایسے ہیں جو ائیر کنڈیشن آشرموں میں رہتے ہیں اور یورپ وامریکہ ہوائی جہازوں سے گھومتے

ہیں بالخصوص ہندو سماج ان جوگیوں بھوگیوں کے طرزِ زندگی پر انگلی نہیں اٹھاتا کیوں کہ آج کے نیم تعلیم یافتہ اور سطحی طور پر ماڈرن نظر آنے والے معاشرے میں بدعقیدگی اور اندھ وشواس کروڑوں روپے کی انڈسٹری بن گئے ہیں۔قرۃ العین حیدر عمر کے اواخر میں پیر عارف میاں کی بڑی بھگت بن گئی تھیں اور ان کی پیری کے Glorification کے لیے عجیب وغریب تاویلات Create کرنے لگی تھیں۔'گردشِ رنگِ چمن' میں بیان کنندہ ٹائپ ایک کردار عربی باجی کا ہے جو عربی زبان کی پوسٹ گریجویٹ تھی اور شمالی افریقہ کی کسی یونیورسٹی میں استانی رہ چکی تھی۔ یہ عربی باجی ناول کو غور سے پڑھنے پر قرۃ العین حیدر کا Clone ہی نظر آتی ہے اور اس قسم کے ناقابل یقین بیانات دے کر عارف میاں کے پبلسٹی ڈویژن کی ناظم کا رول ادا کرتی ہے:

''میاں کے والد علیہ الرحمہ بھی صاحبِ وقت تھے، میاں اس دور کے قطب ہیں بلکہ قطب الاقطاب''۔۱۵

''جب مجھے لوگوں نے بتایا کہ وہ میاں کو بیک وقت کئی مسجدوں میں نماز پڑھتے دیکھ چکے ہیں تو میں نے زور کا قہقہہ لگایا۔پہلی بار آئے سرکار بس اسٹاپ تک چھوڑنے۔قصبے تشریف لے گئے۔ کوئی میلہ چل رہا تھا۔میں اتر کر بمشکل ہجوم سے نکلتی بس میں پہنچی، وہ کھچا کھچ بھری ہوئی تھی۔ پلٹ کر دیکھا سرکار دوراپنی جیپ میں موجود تھے۔کیا دیکھتی ہوں بس کے اندر کھڑے مسکرا رہے ہیں۔مجھے جگہ دلوائی اور خدا حافظ کہہ کر اُتر گئے''۔۱۶

''تم میاں کے متعلق جن شک وشبہات کا اظہار کروگے میاں کسی فاصلے پر ہوں انھیں فوراً معلوم ہوجائے گا''۔۱۷

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ 'گردشِ رنگِ چمن' دو کمزور عورتوں کی کہانی ہے یا اودھی کلچر کے ماضی کی بازیافت کی کوشش؟ راقم کا خیال یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر نے عندلیب بانو بیگم کو صرف بیان کنندہ کے طور پر استعمال کیا ہے اور ناول کو ناول کم ثقافتی تاریخ (Cultural History) زیادہ بنا دیا ہے حالاں کہ پروفیسر شمیم حنفی کا خیال ہے کہ 'آگ کا دریا' اور 'کارِ جہاں دراز ہے' دونوں کے مقابلے میں 'گردشِ رنگِ چمن' تاریخ کے بوجھ سے زیادہ آزاد ہے لیکن ناول کے نہایت گھنے ۵۹۰ صفحات کا مطالعہ کر کے اندازہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نئی اُردو داں نسل کو اپنی کلچرل

معلومات کا خزانہ جلد از جلد منتقل کرنے کی آرزومند ہیں اور اس جلد بازی کے نتیجہ میں نہ ہی کہانی زیادہ ڈیولپ ہو پاتی ہے اور نہ ہی عہدِ حاضر اور عہدِ سابق کا Continuum قائم ہو پاتا ہے۔ انھوں نے جب یہ ناول شائع کیا، اس وقت ان کی عمر ساٹھ سال سے تجاوز کر چکی تھی اور یہ منفی احساس شاید اُس وقت ان کے اندر پیدا ہو گیا تھا کہ اگر وہ بسرعت اودھ کی ثقافتی تاریخ کو اگلی نسل تک منتقل نہیں کریں گی تو یہ اس نسل کی محرومی ہوگی۔ وہ اپنے مختصر سے حلقے میں تاریخ کے چند گوشوں اور چند منتخبہ سنتیوں کے سوانح کا گہرا مطالعہ ہمیشہ سے کرتی رہی تھیں لیکن تاریخ جو سماج کے مختلف طبقوں کے عہد بہ عہد تغیرات کی معاشی و فکری دستاویز ہوتی ہے کبھی قرۃ العین حیدر کا پسندیدہ مضمون نہیں رہا۔ دراصل وہ اپنے ماضی قریب سے چند واقعات اور چند اشخاص کو Pick & Choose کر کے ان کے ثقافتی پہلوؤں کو کرداروں کی زبان سے ادا کراتی ہیں۔ ان کے سبھی کردار تقریباً یکساں شخصیات کے حامل ہوتے ہیں، سماج کے خوشباش حصے سے تعلق رکھتے ہیں، مزاج اور فکر میں گہرا شعری رچاؤ رکھتے ہیں اور شائستہ طور پر جاگیرداری کے نفیس پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ شائستہ لوگ عمل سے زیادہ فکر Contemplation میں یقین رکھتے ہیں۔ گفتگو کی حد تک انسان دوست ہوتے ہیں لیکن اپنے اپر کلاس اطراف سے باہر جانا پسند نہیں کرتے ہیں اور باطن میں تبدیلی مخالف ہیں۔

'گردشِ رنگِ چمن' کا موضوعاتی و اسلوبیاتی سلسلہ 'آگ کا دریا' اور 'کارِ جہاں دراز ہے' سے ملتا ہے لیکن اطلاعات کے بوجھ نے اسے ناول نہیں بننے دیا۔ راقم کے خیال میں ناول میں اگر تاریخی واقعات کا عنصر زیادہ شامل کر دیا جائے تو وہ فکشن نہیں رہتا، ایک بھاری بھرکم بلکہ ادق ادب پارہ بن جاتا ہے۔ یہی 'گردشِ رنگِ چمن' کے ساتھ ہوا کہ یہ تاریخ کے بوجھ تلے دب کر رہ گیا ہے۔

ناول میں نگار خانم، شہوار خانم کے کردار بھی ہیں۔ اور آندرے رنبال، شیخ عبدالباسط، کنور سیٹھ، منصور کا شغری، نواب بیگم، نور ماڈریک اور نوابن وغیرہ بھی لیکن اس کا اصل اور کلیدی کردار ماضی ہے، جس سے باہر نکلنا قرۃ العین حیدر کو قبول نہیں تھا، اس لیے اگر 'گردشِ رنگِ چمن' کو ماضی پرستی کا آخری نمونہ کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ جمیل اختر (مرتب)، نوائے سروش، جمیل اختر (ناشر)، دہلی، ۲۰۰۱ء، ص....۹۸

۲۔ ایضاً۔ص:۹۷

۳۔ ایضاً

۴۔ ایضاً۔ص:۶۵

۵۔ ایضاً۔ص:۹۵

۶۔ ایضاً۔ ص:۹۶

۷۔ ایضاً۔ ص:۲۶۷

۸۔ ایضاً۔ ص:۳۰۳

۹۔ ایضاً۔ص:۲۷۳

۱۰۔ ایضاً۔ص:۳۸۴

۱۱۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۸ء، ص۔۳۶۱

۱۲۔ قرۃ العین حیدر، گردشِ رنگِ چمن، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۷ء،ص۔ ۵۲

۱۳۔ واجد علی شاہ، پری خانہ، کتاب کار پبلکیشنز، رام پور، ۱۹۶۵ء،ص:۱۰

۱۴۔ دیباچہ، نوائے سروش از قرۃ العین حیدر، مرتب و ناشر جمیل اختر،، دہلی، ۲۰۰۱ء،ص:۱۳

۱۵۔ گردشِ رنگِ چمن،ص:۵۳۳

۱۶۔ گردشِ رنگِ چمن،ص:۵۴۷

۱۷۔ گردشِ رنگِ چمن،ص:۵۴۹

☆☆☆

رابطہ:
ڈاکٹر خالد اشرف
ایسوسیٹ پروفیسر
کروڑی مل کالج، دہلی یونیورسٹی
ای میل:khaliddu@gmail.com
موبائل:+91 8800489012

جاں نثار اختر کی ادبی قدر و قیمت کے تعیّن کی کوشش

تعارف

(انور ظہیر انصاری)

جاں نثار اختر (۸؍فروری ۱۹۱۴ء تا ۱۸؍اگست ۱۹۷۶ء) اپنے دلفریب لب و لہجے اور دلپذیر موضوعات کی بدولت ادبی سطح پر مقبول رہے۔ اِن کی شہرت کا ڈنکا یکساں طور پر فلمی دنیا میں بھی بجتا رہا۔ جاں نثار اختر کا شمار ترقی پسند شعرا کے ہراول دستے میں کیا جاتا ہے۔ اِن کی ساری زندگی عوامی جدو جہد اور مزدور تحریکات سے وابستگی سے عبارت ہے۔ ان کے اور صفیہ اختر کے مابین مکاتیب کا سلسلہ کئی سالوں تک چلتا رہا جو دو ادیبوں کی ازدواجی زندگی کے کھٹے میٹھے پہلوؤں کو ادبی اور جمالیاتی معیار و وقار کے ساتھ آشکار کرتا ہے۔ زیرِ نظر مقالہ میں پروفیسر انور ظہیر انصاری نے جاں نثار اختر کی شخصیات کے اَن چھوئے پہلوؤں سے امتدادِ زمانہ کی نقاب سرکاتے ہوئے اُن کی ادبی قدر و قیمت کے تعین کی بھی قابلِ قدر کوشش کی ہے۔ چوں کہ مختصر مقالہ کسی بڑے ادیب کی شخصیات اور ادبی خدمات کے بھرپور جائزے کا متحمل نہیں ہوسکتا اس لیے مقالہ نگار نے جاں نثار اختر کی حیات اور ادبی خدمات کے اہم ترین پہلوؤں کو دائرۂ تحقیق و تنقید میں لانے کی مستحسن کوشش کی ہے۔ اس مقالے میں شاعر کے شعری سفر کا جائزہ لیتے ہوئے فلمی دنیا سے وابستہ اُن کے یادگار واقعات کو بھی قلم بند کیا گیا ہے۔ ہم عصر ترقی پسند شعرا ساحرؔ لدھیانوی، مجازؔ لکھنوی سردار جعفری اور جاں نثار اختر کے مابین شعری اور فکری مماثلت بھی مقالے کا حصہ ہے۔ مقالہ نگار نے جہاں جاں نثار اختر کی انقلابی، مزاحمتی اور احتجاجی شاعری پر قلم اٹھایا ہے وہیں عملی سیاست سے ان وابستگی پر بھی حتی المقدور روشنی ڈالی ہے۔ یہ مقالہ ترقی پسند ادبی تحریک سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے زیادہ کارآمد ثابت ہوگا۔

اہم لفظیات: ترقی پسند تحریک،علی گڑھ میگزین، انجمن اُردوئے معلیٰ ، انقلاب ، احتجاجی ادب ،سرمایہ داریت ،تغزل ،سماجی اقدار ،تہذیبی تشخص،شعریات،نظمیہ آہنگ، ماضی پرستی، مارکسیت ،اشتراکیت،روشن خیالی۔

جاں نثار اختر نے ایک ایسے خانوادے میں آنکھ کھولی جو علم و ہنر اور شعر و ادب ہر دو سے بہرہ ور تھا۔ جاں نثار اختر کا آبائی وطن علاقۂ اودھ کے ضلع سیتا پور کا خطۂ خیر آباد تھا لیکن رفتہ رفتہ اس کی اصل شناخت معدوم ہوتی گئی اور یہ محض ایک داستان پارینہ بن کر رہ گیا۔ ورنہ اس علاقے کے علم و فضل اور شعر و ادب کے باکمالوں سے کون واقف نہیں تھا۔ گو آج اس پر یادِ ماضی کی ایک دبیز تہ پڑی ہوئی ہے اور وہ باکمالوں کو اپنے اندرون میں چھپائے بیٹھا ہے۔ انہی باکمالوں میں ایک نام مضطر خیر آبادی (۱۸۷۵ء تا ۱۹۳۷ء) کا بھی ہے۔ جاں نثار اختر انہی کے فرزند تھے۔ ان کا پورا نام سید محمد افتخار حسین رضوی تھا۔ یہ وہی مضطر خیر آبادی ہیں جن کی غزل نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں، نہ کسی کے دل کا قرار ہوں۔

جو کسی کے کام نہ آ سکے، میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں

ایک عرصے تک بہادر شاہ ظفر سے منسوب رہی۔ انتہا تو یہ ہوئی کہ ۱۹۶۰ء میں مغل شہنشاہ بہادر شاہ ظفر کی زندگی پر بننے والی فلم لال قلعہ میں بھی یہ غزل شامل کی گئی ہے لیکن بہادر شاہ ظفر کے نام سے۔ اس کے فلم موسیقار ایس این ترپاٹھی ہیں اور آواز محمد رفیع کی ہے۔ یہ نسبت کس وجہ سے دی گئی، الگ بحث کا موضوع ہے اور ہمارے دائرۂ کار سے باہر بھی، لیکن اس قدر مرصع غزل کا خالق ایک عرصے تک اپنی ہی تخلیق سے محروم رہا، حیرت اور افسوس کی بات ہے۔ یہ پوری غزل پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ سادگی و پرکاری سے معمور اور لفظی و معنوی حسن سے بھرپور۔ بعینہٖ مضطر صاحب کے اس شعر ؎

اسیر پنجۂ عہدِ شباب کر کے مجھے
کہاں گیا مرا بچپن خراب کر کے مجھے

کو بھی مَیں شکیل بدایونی کا ہی سمجھتا تھا۔ یہ شعر فلم شباب کے اس نغمے ؎

ہوئے ہم جن کے لیے برباد وہ چاہیں ہم کو کریں نہ یاد
جیون بھر ان کی یاد میں ہم گائے جائیں گے

کے شروع میں محمد رفیع صاحب کی آواز میں صدا بند ہوا تھا۔

بہر حال آمدم برسرِ مطلب.....

سلسلۂ قدیم چلا آتا ہے کہ ان کے جدِّ امجد بہ غرضِ ملازمت ریاستِ ٹونک چلے آئے اور یہیں کے ہو رہے ۔ یہ پورا خاندان جیسا کہ عرض کیا گیا نہ صرف علم وفضل سے معمور تھا بلکہ ادب وادبیات اور شعروشعریات سے بھی بہرہ ور تھا، اس کو اس بات سے بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب کہ مَردوں کے لیے بھی شعروشاعری معیوب تصور کی جاتی تھی اس زمانے میں مضطر خیر آبادی کی والدہ یعنی جاں نثار اختر کی دادی نہ صرف قادر الکلام شاعرہ تھیں اور حرماں تخلص کرتی تھیں بلکہ فقہ وحدیث کی واقف کار بھی تھیں۔ اسی طرح جاں نثار اختر کے ایک چچا حافظ محمد حسین بسمل شاعری میں ٹونک کے نواب ابراہیم علی خاں بہادر کے استاد تھے۔ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ خاندان کس حد تک مذہبی وادبی اقدار کا پاس دار تھا۔ اسی زندہ اور متحرک ماحول میں جاں نثار اختر کی پرورش و پرداخت ہوئی تو یہ باور کیا جانا چاہیے کہ جاں نثار اختر میں جو اس قدر بلا کی رومانیت اور ہمدردی وغم گساری ہے، وہ ان کے خاندانی اور اس عہد کے سماجی وادبی اور مذہبی ماحول وحالات کی ہی دین ہے۔ شاعری تو ان کے خمیر کا ہی حصہ تھی لہٰذا زندگی کے حسن سے زندگی کو سنوار لینے کی ہنرمندی ان کے یہاں اسی وراثت کی دین تصور کر لینی چاہیے۔

غور طلب بات یہ بھی ہے کہ جاں نثار اختر اور ان کے معاصرین شعرا وادبا چوں کہ کھاتے پیتے گھر گھرانوں سے تھے، فارغ البال تھے اور معاشی پیچیدگیوں اور بدحالیوں سے بے نیاز بھی، لہٰذا سماجی ناہمواری، معاشی بدحالی اور سیاسی ابتری سے متعلق ان لوگوں کا انفرادی طور پر جو اور جیسا مشاہدہ تھا اس پر اظہارِ خیال بھی کر سکے۔

جاں نثار اختر کے یہاں ان معاملات ومسائل کی واضح تصویریں شاید اسی لیے نظر آتی ہیں کہ ان کا دل عوام کی دھڑکنوں کے ساتھ دھڑکا ہے۔ ان کا دردمند دل اس بات پر قانع نہیں تھا اور نہ حالات وماحول کی اس طرح کی ناہمواریوں کو قبول کرنے پر آمادہ تھا کہ سماج کو اپنے ایثار وانکسار سے رنگ ورعنائی عطا کرنے والا طبقہ زندگی کی بنیادی ضرورتوں سے بھی محروم کر دیا جائے یا ہوتا رہے، نہ سماج کی بہتری کا موجب ہے نہ انسانی برادری کی خوش حالی کے حق

میں ہے اور نہ زندگی کی خوش گواری کے لیے کارآمد۔غور کریں تو جاں نثار کی شاعری انہی افکار وخیالات سے معتبر ہوئی ہے اور زندگی کے نشیب وفراز کا اعتبار بن گئی ہے۔

خیر بہر حال....جاں نثار اختر کا آبائی وطن خیر آباد تھا لیکن ان کی ولادت اگر گوالیار میں ہوئی تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ان کے والد ترکِ وطن کر کے یہاں متوطن ہوئے ہوں گے ۔مضطر خیر آبادی کے داد جیسا کہ ڈاکٹر کشور سلطان اور مصنف جدید شعرائے اردو ڈاکٹر عبدالوحید نے بھی لکھا ہے کہ ٹونک کے سفیر ریاست رہے۔گویا ایک طویل سلسلہ جاں نثار اختر کا اس علاقے سے رہا ہے۔ان کے برادر نسبل بھی جن کا سطورِ بالا میں ذکر کیا گیا نہ صرف ٹونک کے نواب ابراہیم علی خاں کے شعری استاذ تھے بلکہ ان کے ریاستی امور سے بھی وابستہ تھے۔ایک خوش گو شاعر کی حیثیت سے ان کا شہرہ بھی خوب تھا۔نسبل کے انتقال کے بعد والیِ ٹونک نے مضطر کو نہ صرف اپنا استاذ مقرر کیا بلکہ اپنی ریاست میں اعلا عہدے سے سرفراز بھی کیا۔ اول اول ادے پور، میواڑ اور راجپوتانہ کے وکیلِ دربار رہے ۔بعد ازاں گوالیر میں ڈسٹرکٹ جج اور سٹی مجسٹریٹ دونوں عہدوں پر تعینات ہوئے۔یہیں ۸/فروری ۱۹۱۴ء کو جاں نثار اختر کی ولادت ہوئی اور یہیں ان کے بچپن کا بیشتر زمانہ بھی گزرا۔لیکن ان کے گھر کا ماحول جس قسم کا تھا اور ان کی پرورش وپرداخت جس ماحول میں ہوئی اس سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''پاس پڑوس کے بچوں سے جو زیادہ تر غریب لوگوں کے بچے تھے، میرا کوئی ربط ضبط ممکن نہ تھا۔ گھر میں مجھ سے تین سال بڑی میری بہن تھی ۔میں تمام وقت اسی کے ساتھ کھیلتا رہتا.....(یا) پھر گھنٹوں اپنے کھلونوں سے اکیلا بیٹھا کھیلا کرتا.....بہر کیف کھلونوں سے اتنی دلچسپی تو بچپن میں اپنے ہم عمر ساتھی نہ ملنے کی وجہ سے تھی۔لیکن بچپن کے اس اکیلے پن نے مجھ میں سماجی میل جول کے جذبے Social Instinct کو بڑی حد تک مار دیا اور میری طبیعت دیر آشنا ہوگئی.....خیرات وزکوٰۃ کی پابندی بھی ہمارے یہاں کی جاتی تھی اور نذر ونیاز کا سلسلہ بھی قائم تھا، مذہبی اوہام اور دینی بدعتیں تھیں....تعویذ گنڈے.....جھاڑ پھونک کا سلسلہ بھی تھا.....میں یا میری بہن بھی بیمار پڑ جاتے تو.....تازہ گوشت ہمارے ماتھے، سینے، ہاتھ اور پاؤں کو چھُوا کر چیلوں کو کھلایا جاتا۔''[۱]

اس نوع کے گھریلو ماحول اور اس طرز کے سماجی حالات میں ان کی ابتدائی تعلیم مکمل ہوئی۔ وکٹوریہ کالجیٹ ہائی اسکول گوالیار سے ۱۹۳۰ء میں میٹرک کا امتحان پاس کرنے کے بعد اعلا تعلیم کے لیے علی گڑھ مسلم یونیوسٹی، علی گڑھ چلے آئے، جہاں سے ۱۹۳۷ء میں بی اے آنرز اور ۱۹۳۹ء میں اردو میں ایم اے کیا۔ ۱۹۴۰ء میں گوالیار کے وکٹوریہ کالج میں بحیثیت لکچرران کا تقرر ہوا اور وہ علی گڑھ چھوڑ گوالیار چلے آئے (۲) حالانکہ ایم اے کرنے کے بعد ان کا ارادہ ڈاکٹریٹ کرنے کا تھا تحقیقی مقالے کا عنوان ''اردو ناول اور اس کا ارتقا'' بھی مقرر ہو گیا تھا لیکن تقرر کے تفوق نے ان کو گوالیار پہنچا دیا۔

علی گڑھ کا دورانیہ عام علی گیرین کی طرح جاں نثار اختر کے لیے بھی کسی نعمتِ غیر مترقبہ سے کم نہیں تھا۔ اس کو وہی محسوس کر سکتا ہے جس کی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے قربت و وابستگی رہی ہو۔ یوں بھی ہاسٹل میں گزرے اور گزارے ہوئے شب و روز کا زمانہ زندگی کا شاید سب سے خوش گوار زمانہ ہوتا ہے۔ جاں نثار اختر کی پرورش و پرداخت جس ادبی و شعری ماحول میں ہوئی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے دانشورانہ ماحول نے اس پر جِلا کی۔ مزید برآں اَسرار الحق مجاز، علی سردار جعفری، معین احسن جذبی، آل احمد سرور، اختر حسین رائے پوری، سید سبطِ حسن، حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو ایسے رفقاء کی رفاقت ومعیت اور پروفیسر رشید احمد صدیقی ایسے مخلص و مشفق استاذ کی صحبت و شفقت کے جو مثبت اثرات ان پر مرتب ہوئے، اس نے ان کی شعری و ادبی فکر کو نہ صرف مہمیز کیا بلکہ آبیاری بھی کی۔ جگر مرادآبادی اور مجروح سلطان پوری اگرچہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے وابستہ نہیں تھے لیکن اس زمانے میں ان کی آمد و رفت بھی رہی، بلکہ مجروح کا بمبئی تک کا سفر تو علی گڑھ سے ہی شروع ہوا۔ علی گڑھ کے شب و روز کی مٹر گشتیاں بھی تاریخ ساز ہیں۔ شمشاد مارکٹ کی چہل پہل ہو یا تصویر محل کی چائے نوشیاں، ریلوے اسٹیشن کی چہل قدمیاں ہوں یا نمائش کی رنگینیاں، ہر دور کی خوش گواریوں کی شاہد رہی ہیں۔ یہ تاریخی شہادتیں آج کی نہیں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی روایت کا حصہ ہیں۔ اُس عہد میں بھی جب سرور و جاں نثار، سردار و مجاز اور جذبی و منٹو کا دور تھا اور آج بھی جب نئی نسل کا اجارہ ہے، یہ روایتیں زندہ ہیں۔ جاں نثار اختر کی شاعری میں یہ زندہ حقیقتیں انہی روایتوں کو آئینہ کرتی ہیں اور یہ روایتیں دوسری تخلیقات میں تو عام طور سے لیکن گرلز کالج کی لاری میں خاص طور سے اجاگر ہوئی ہیں۔

اس طرح ایک جانب پروفیسر رشید احمد صدیقی، خواجہ منظور حسین، ڈاکٹر محمد اشرف اور پروفیسر محمد حبیب ایسے

اساتذہ کی تربیت اور دوسری جانب مارکسی فلسفے کے اثرات نے ان کے فکر وشعور کو ایک نئی جہت دے دی۔ چنانچہ علی گڑھ کے تعلیمی ماحول میں ہی انھوں نے زندگی، سماج اور سیاست سے متعلق دوسرے جیالوں کی طرح ڈھیر سارے خواب دیکھ ڈالے، یہی سبب ہے کہ ۱۹۳۵ء میں جب لندن میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پڑی تو اس کا ایک جلسہ علی گڑھ میں بھی ہوا۔ جاں نثار اختر نے بھی اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا، یہی گویا جاں نثار اختر کے سماجی وادبی سفر کا نقطۂ آغاز تھا۔

یہی زمانہ علی گڑھ میگزین سے بحیثیت مدیر جاں نثار اختر کی وابستگی کا زمانہ بھی تھا۔ اس جلسے میں جو مقالے پڑھے گئے انھیں جاں نثار اختر نے اپنے خصوصی ریمارک کے ساتھ علی گڑھ میگزین میں شائع بھی کیا۔ مجاز کے بعد جاں نثار اختر اس میگزین کے مدیر مقرر ہوئے تھے اور پھر علی گڑھ میگزین کا مدیر ہونا بھی بڑی عزت وعظمت کی بات تھی۔ مزید برآں فخر کی بات یہ بھی تھی کہ میگزین کی ادارت کے ساتھ ساتھ جاں نثار اختر شعراء کی انجمن حدیقۃ الشعراء اور انجمن اردوئے معلیٰ کے سکریٹری بھی رہے۔ اسی زمانے میں جاں نثار اختر کی شاعری بھی پروان چڑھی ۔ جاں نثار اختر کی ایک اور خصوصیت جو اس زمانے میں شاید سب سے زیادہ مجاز کے حصے میں آئی، وہ تھی ایک شاعر کی حیثیت سے ان کی شہرت۔ اِسے شاعری سے فطری لگاو اور شعروسخن سے جذباتی رشتوں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تاہم عشق بن یہ ادب نہیں آتا اور یہ رفاقت جیسا کہ ان کی زندگی کے گزرتے ہوئے لمحات کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے، انجم سے وابستگی کی جانب رجحان کا احساس دلاتا ہے شاید یہ وہی انجم ہیں جن کا ذکر جاں نثار اختر نے نظم '' **آجا**''، '' **زندگی کے موڑ پر**'' اور '' **کون سا گیت سنوگی انجم**'' میں کیا ہے۔ یا پھر

کچھ محبت کے سوا اور بھی سوچا ہوتا
زندگی صرف محبت تو نہیں ہے انجم

کا حوالہ بھی اس کا حصہ بن سکتا ہے۔ ڈاکٹر کشور سلطان نے بھی اس جانب واضح اشارے کیے ہیں۔ اس ضمن میں نظم '' **زندگی کے موڑ پر**'' کا حوالہ خصوصیت کے ساتھ آیا بھی ہے۔ ظاہر ہے یہ ایسا انکشاف ہے جو تقریباً مخفی تھا۔ صفیہ سے نسبت کے سلسلے میں بھی اس کا ذکر خصوصیت کے ساتھ ہوتا ہے کیوں کہ اس نسبت کے تعلق سے جاں نثار اختر نے ایک بار انکار بھی کیا تھا شاید اس کے پس منظر میں یہی رویہ کارفرما تھا۔ لکھتی ہیں:

''جاں نثار صاحب نے ایک ملاقات میں انکشاف کیا کہ صفیہ سے نسبت ہونے کے بعد اس میں جو تاویل ہوئی اور پھر جو شادی کا ارادہ منسوخ کیا گیا اس کی وجہ یہی تھی کہ شاید انجم سے تجدیدِ پیمان کی نوبت آجائے۔ لیکن حالات سازگار نہ ہوئے۔ نظم زندگی کے موڑ پر.....میں اس حقیقت کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے۔''[۳]

صفیہ خاتون، مجاز لکھنوی کی بڑی بہن تھیں اور حمیدہ خاتون چھوٹی، جو ڈاکٹر ابو سالم سے شادی کے بعد حمیدہ سالم کے نام سے مشہور ہوئیں اور صفیہ جاں نثار اختر سے شادی کر کے صفیہ اختر ہو گئیں۔ مجاز جاں نثار اختر کے ہم جلیس۔ دونوں ترقی پسند۔ دونوں کا نظریہ ایک۔ دونوں علی گڑھ کے پروردہ۔

صفیہ اور جاں نثار کی شادی ۲۵ر دسمبر ۱۹۴۳ء کو ہوئی۔ عین نکاح کے وقت ایک عجیب واقعہ پیش آیا۔ دراصل صفیہ کا اصل نام آصفہ سراج الحق تھا، یہ ان کا عقیقے کے نام تھا اور نکاح اسی نام سے ہو رہا تھا جو ظاہر ہے جاں نثار کے لیے سوہانِ روح سے کم نہیں تھا کیوں کہ وہ تو صفیہ سے شادی کر رہے تھے اور انھیں اس کا علم ہی نہیں تھا۔ خیر جاں نثار اختر کو جب اس حقیقت سے آگاہ کیا گیا تو ساری باتیں صاف ہوئیں۔

صفیہ اعلا تعلیم یافتہ تھیں۔ اس زمانے میں لڑکیوں کی اعلا تعلیم تو کجا، انگریزی تعلیم کا ہی تصور مفقود تھا اور صفیہ نے امتیازی پوزیشن میں ایم اے، بی ٹی کیا تھا اسی بنا پر گرلس کالج علی گڑھ میں اقتصادیات کی لکچرر بھی مقرر ہوئیں۔ ان کے خطوط کے دو مجموعے ''**حرفِ آشنا**'' اور'' **زیرلب**'' شائع ہو چکے ہیں۔ شادی کے بعد جاں نثار اختر جیسا کہ عرض ہوا وکٹوریہ کالج گوالیار میں رہے صفیہ اختر علی گڑھ میں۔ یہ سلسلہ کوئی چار سال تک جاری رہا۔ وہ موبائل فون کا زمانہ تو تھا نہیں کہ دل کے آئینے میں بسی ہوئی تصویرِ یار کو جب ذرا گردن جھکائی دیکھ لی۔ لہٰذا تعطیلات میں ہی ملاقات ہوتی، بقیہ ایام میں خطوط کے سہارے ہی اپنے دردوغم کا اظہار ہوتا، جاں نثار اور صفیہ میں کس حد تک جذباتی لگاؤ تھا اس کا اندازہ صفیہ کے ان جذباتی خطوط سے ہوتا ہے جو انھوں نے جاں نثار اختر کو لکھے تھے۔ یوں بھی تنہائی کا اس سے زیادہ خوب صورت سہارا ہو بھی کیا سکتا ہے؟

ستمبر ۱۹۴۷ء میں جاں نثار اختر گوالیار کی ملازمت ترک کر کے حمیدیہ کالج بھوپال آ گئے اس کے کچھ عرصے بعد صفیہ بھی یہیں منتقل ہو گئیں۔ جاں نثار اختر پروفیسر و صدر شعبۂ اردو و فارسی رہے اور صفیہ لکچرر۔ لیکن محض دو برس بعد

دسمبر ۱۹۴۹ء میں انھیں استعفیٰ دینے پر اس لیے مجبور کیا گیا کہ وہ ترقی پسند جماعت سے تعلق رکھتے ہیں۔ پروفیسر محمد حسن صاحب نے اس کی توجیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کی کوششوں سے وہاں ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس منعقد ہوئی ،جس کے سبب ان پر عتاب نازل ہوا اور وہ نوکری چھوڑ کر بمبئی کی فلمی دنیا میں قسمت آزمائی کے لیے وہاں چلے گئے''۔[۴]

فلم ایک ایسا میڈیم تھا جس کے وسیلہ سے اپنے خیالات ونظریات کی ترسیل وتوسیع کے بہتر مواقع بمبئی میں مل سکتے تھے۔ ۱۹۴۹ء تک بہت سارے ترقی پسند ادباء وشعراء بمبئی پہنچ چکے تھے۔ کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، مجروح، ساحر، کیفی، سردار جعفری، عصمت وغیرہ قسمت آزمارہے تھے اور روزگار کی فراہمی پر کمر بستہ تھے۔ جاں نثار اختر ابتداء عصمت کے یہاں قیام پذیر ہوئے۔

اِدھر بھوپال میں لوگوں نے یہ قیاس لگالیا کہ جاں نثار اختر صفیہ سے ناراض ہوکر چلے گئے ہیں۔ چنانچہ نہ خبر کی توثیق کی توفیق ہوئی نہ کسی کی عزت کی پرواہ، اتر گئے میدانِ جنگ میں۔ ایک عورت کے لیے ایسی خبریں کس قدر جانکاہ رہی ہوں گی صفیہ اختر ہی جانتی ہوں گی۔ ڈاکٹر کشور سلطان نے لکھا ہے کہ اُدھر حمیدیہ کالج سے جاں نثار اختر کے ترکِ ملازمت کے بعد اس پوزیشن پر ۱۰/ جولائی ۱۹۵۰ء کو صفیہ اختر کا تقرر ہوگیا باوجودیکہ وہ اپنے دونوں بچوں جاوید اختر اور سلمان اختر کے ساتھ بھوپال کے اس تنہا ماحول میں زندگی کے اس کڑے وقت سے نبرد آزمارہیں۔ جن میں جاں نثار اختر کی موجودگی ایک شجرِ سایہ دار کی تھی۔

جاں نثار اختر کا یہ عبوری دور تھا۔ ذریعۂ معاش کی فکر سے آزاد پروفیسر کی نوکری اس طرح چھن گئی تھی جس طرح پاؤں کے نیچے سے زمین نکل جاتی ہے۔ اب پھر فکرِ معاش دامن گیر تھی۔ اس درمیان صفیہ اختر انھیں خرچ کے لیے بھیجتی بھی رہیں۔ لیکن حوصلہ زندہ ہو تو بڑے سے بڑے مصائب ومسائل بھی راستہ دیتے ہیں۔ جاں نثار اختر بھی فلم کمپنی ''شاہین پکچرز'' سے بحیثیت نغمہ نگار وابستہ ہوگئے۔ لیکن یہ کمپنی چل نہ سکی اور یہ آسرا بھی ٹوٹ گیا۔ پھر بھی کسی نہ کسی طرح کام چلتا ہی رہا۔

دوسری جانب صفیہ اختر تنہا زندگی کی صعوبتوں اور بچوں کی نگہداشت کی تھکن کے سبب علیل بھی رہنے لگیں۔ پھر ایک ایسا وقت بھی آیا کہ وہ ملازمت چھوڑ لکھنؤ منتقل ہوگئیں۔ صفیہ نے بہت چاہا کہ جاں نثار لکھنؤ آجائیں لیکن

بہتیری کوششوں کے باوجود وہ لکھنؤ نہ جا سکے حالانکہ انھوں نے علاج کے سلسلے میں حتی الوسع ان کا خیال رکھا لیکن وہ جان بر نہ ہو سکیں، اور ۱۷ر جنوری ۱۹۵۳ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔ جس وقت جاں نثار اختر کو یہ خبر ملی اس وقت ان کے پاس اتنے پیسے بھی نہیں تھے کہ لکھنؤ پہنچ سکیں زندگی کا اس سے بڑا المیہ اور کیا ہوگا کہ کوئی شخص شریکِ زندگی اور شریکِ احساس کے آخری دیدار سے ہی نہیں اس کے جنازے سے بھی محروم رہ جائے۔ اور جب تک پہنچتے سب کچھ ختم ہو چکا تھا، تدفین ہو چکی تھی۔ خاکِ دل اسی بے بسی اور بے مائیگی کی کیفیت کی عکاس ہے۔

اس دورِ آزمائش سے گزر کر صحیح سلامت لوٹ آنا جاں نثار اختر کا ہی حوصلہ تھا لیکن اس الم ناکی نے اردو زبان و ادب کو دو انتہائی خوب صورت نظمیں بھی دیں، ایک ۶۷ مصرعوں پر مشتمل خاکِ دل جس کا اختتام ایسے دل خراش مصرعوں پر ہوتا ہے ؎

لکھنؤ میرے وطن، میرے چمن زار وطن
دیکھ اس خاک کو آنکھوں میں بسا کر رکھنا
اس امانت کو کلیجے سے لگا کر رکھنا

اور درمیانی اشعار کچھ اس نوع کے جذبات و احساسات کے نمائندہ بنے ہیں، مثلاً ؎

زندگی دیکھ مجھے عزمِ سفر دیتی ہے
ایک دل شعلہ بجاں ساتھ لیے جاتا ہوں
ہر قدم تو نے کبھی عزمِ جواں بخشا تھا
میں وہی عزمِ جواں ساتھ لیے جاتا ہوں

ان کے علاوہ چھے مصرعوں والی نظم ''لوحِ مزار پر'' بھی ہے، جو نہ صرف ذہنی انتشار و دلی شکستگی کا موجب ہوئی ہے بلکہ جاں نثار اختر کے جذبہ و احساس کا آئینہ بھی بن گئی ہے ؎

ڈھل چکا دن اور تیری قبر پر
دیر سے بیٹھا ہوا ہوں سر نگوں
روح پر طاری ہے اک مبہم سکوت

اب وہ سوزِ غم نہ وہ ساز جنوں
مستقل محسوس ہوتا ہے مجھے
جیسے تیرے ساتھ میں بھی دفن ہوں
جیسے تیرے ساتھ میں بھی دفن ہوں

اسی نوع کی حسّیاتی فکر سے معمور اور ۱۸۰ مصرعوں پر مشتمل قطعہ بند نظم 'خاموش آواز'' (جنوری کی چاندنی رات میں صفیہ کے مزار پر) بھی ہے، جو نہ صرف جاں نثار اختر کی داستانِ غم ہے بلکہ صفیہ اختر کی زبانی نظم کی گئی ایک عورت کے مجروح جذبات، ذہنی انتشار اور دلی کرب واضطراب کی داستان بھی بن گئی ہے۔ ابتدائی اشعار یہ ہیں۔

کتنے دن میں آئے ہو ساتھی
میرے سوتے بھاگ جگانے
مجھ سے الگ اس ایک برس میں
کیا کیا بیتی تم پہ نہ جانے

مزید برآں وہ نغمے بھی جو زندگی اور محبت کے ہمہ جہت امکان کی جانب رہنمائی کرتے ہیں، جاں نثار اختر کی فکری صلابت کے ترجمان بن گئے ہیں۔ ان نغموں کا اسلوب بھی اپنے آپ میں موضوعِ بحث بن سکتا ہے۔ معلوم تو ہو کہ فلمی نغموں کو ادبی اور تخلیقی شاعری سے مبرا اور جداگانہ قرار دینے کا جواز محض جواز ہی ہے، حقیقت نہیں ورنہ غیر مرئی اور بے جان چیزوں کو حرکت وحرارت سے معمور کرنے کا ہنر اس دور کے شعراء کا خاصّہ رہا ہے، یہی ہنرمندی جاں نثار اختر کا فنی حسن بھی ہے۔ ملاحظہ کیجیے اور فیصلہ بھی ؎

کب ترے حسن سے انکار کیا ہے میں نے
زندگی تجھ سے بہت پیار کیا ہے میں نے
مسکراتی ہے کبھی آنکھ میں کاجل بن کر
کسی سینے میں دھڑک اٹھتی ہے آنچل بن کر
کبھی پھولوں کے کٹوروں سے چھلک جاتی ہے

کبھی شعلے، کبھی شبنم، سی لچک جاتی ہے
کیسے کیسے ترا دیدار کیا ہے میں نے
زندگی تجھ سے بہت پیار کیا ہے میں نے

جاں نثار اختر کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ جہاں نظم وغزل ہر دو اصناف میں انھوں نے اپنے فن کارانہ جوہر دکھائے ہیں، فلمی نغموں میں بھی یہی گل کھلائے ہیں۔تشبیہات واستعارات اور دوسری صنعتوں کے علاوہ لفظوں کے برمحل استعمال سے اپنے فن کو زندگی سے ہم کنار کرنے کا ہنر جاں نثار اختر کی اہم صفت ہے۔فلم کلپنا کی غزل ''بے کسی حد سے جب گزر جائے'' کی مثال سامنے ہے، یہی صفات دوسری فلمی غزلوں میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں، دیکھیے ؎

بے مروت، بے وفا، بے گانۂ دل آپ ہیں
آپ مانیں، یا نہ مانیں، میرے قاتل آپ ہیں
غم نہیں، جو لاکھ طوفانوں سے، ٹکرانا پڑے
میں وہ کشتی ہوں کہ جس کشتی کا ساحل آپ ہیں

ذرا سی بات پہ ہر رسم توڑ آیا تھا
دلِ تباہ نے بھی کیا مزاج پایا تھا
شگفتہ پھول سمٹ کر کلی بنے جیسے
کچھ اس کمال سے تو نے بدن چرایا تھا
گزر گیا ہے کوئی لمحۂ شرر کی طرح
ابھی تو میں اسے پہچان بھی نہ پایا تھا

اک جاں گداز نشہ رگ و پے میں بس گیا
سارے بدن سے رات کوئی مجھ کو ڈس گیا

آنکھیں اٹھیں تو درد کے چشمے اُبل پڑے
پلکیں جھلیں تو پیار کا بادل برس گیا

ان کے علاوہ وہ فلمیں جن کے نغمے جاں نثار اختر کے افکار سے مزیّن ہیں، ان میں **ڈنکا ، میں اور میرا بھائی، نیا انداز ، لیڈی ، انجانا سفر ، ایک عورت چار آنکھیں ، ایکتا ، پیاسا ساون، قیدی ، منگو دادا ، ایک سال بعد ، آنسو بن گئے پھول، استاد ، رستم و سہراب ،داستانِ لیلیٰ مجنوں** اہم ہیں۔ایسی فلمیں جن کے نغمے تو ریکارڈ ہوئے لیکن فلمیں بوجوہ ریلیز نہ ہوسکیں، یہ ہیں **پیاسے دل، پیاسی عورت ، پیار کی رفتار، مٹھی بھر چاول، چنبیلی** اور **بھتی جمنا** وغیرہ۔

۱۹۷۴ء میں جے دیو کی موسیقی میں ایک بار پھر جاں نثار اختر کا نغمہ گونجا۔ پریم پربت کا یہ نغمہ لتا منگیشکر کی آواز میں صدا بند ہوا۔ اس نغمہ کا اسلوب خصوصاً قابلِ توجہ ہے۔لفظوں کے ذریعے کیفیت پیدا کرنے کا سلیقہ اس میں بہت صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ پھر استعاروں کے استعمال سے جس طرح جدید شعری رنگ و آہنگ پیدا کیا گیا ہے اس سے جاں نثار اختر کے سلیقۂ شعری کے ساتھ ان کی فکری ہنروری کو نشان زد کیا جا سکتا ہے۔سرِ دست وہ نغمہ دیکھیے اور محسوس کیجیے کہ جاں نثار اختر کو فلموں نے مواقع دیے ہوتے تو ان کی پرواز کہاں تک پہنچتی ؎

یہ دل اور ان کی نگاہوں کے سائے
مجھے گھیر لیتے ہیں بانہوں کے سائے
پہاڑوں کو چنچل کرن چومتی ہے
ہوا ہر ندی کا بدن چومتی ہے
یہاں سے وہاں تک ہیں چاہوں کے سائے
مجھے گھیر لیتے ہیں، بانہوں کے سائے
دھڑکتے ہیں دل کتنی آزادیوں سے
بہت ملتے جلتے ہیں ان وادیوں سے

محبت کی رنگیں پناہوں کے سائے
مجھے گھیر لیتے ہیں بانہوں کے سائے

جاں نثار اختر کا زمانہ جیسا کہ عرض کیا گیا فلموں میں ادبی نغموں کا انتہائی زمانہ تھا آرزو لکھنوی، آغا حشر کاشمیری، جمیل مظہری وغیرہ کے ساتھ ڈی این مدھوک، پی ایل سنتوشی، آر سی بورال جیسے گیت کار بھی تھے۔ان کے بعد کا کم وبیش تیس برسوں کا زمانہ ہندوستانی نغمہ نگاری کا سنہری زمانہ(Golden Era) تھا لیکن ظاہر ہے ساحر ،مجروح، شکیل، شیلندر، راجہ مہدی، راجندر کرشن کی موجودگی میں زیادہ موقع ملنا مشکل ہی تھا۔یہی مشکل جاں نثار اختر کو بھی درپیش آئی لیکن ان مشکلات کے باوجود انھوں نے اپنی پہلی فلم ساز کے ذریعے راہ نکالی اور اپنی جگہ بنائی ۔

اس مقام پر یہ انکشاف ضروری ہے کہ جاں نثار اختر کا فلموں میں کنٹری بیوشن محض نغمہ نگاری تک محدود نہیں تھا، بلکہ وہ دوسرے میدانوں اور شعبوں میں بھی درک رکھتے تھے۔فلم غزل کا مشہورِ زمانہ نغمہ ''رنگ اور نور کی بارات کسے پیش کروں'' ساحر کا لکھا ہوا ہے۔اس تاریخ ساز فلم کے تمام نغمے ساحؔر نے لکھے ہیں۔اس فلم کی اسکرپٹ ،اس کے منظر نامے اور مکالمے سب جاں نثار اختر نے تحریر کیے تھے۔لیکن فلم ساز کی بے جا مداخلت کے سبب انھوں نے یہ فلم چھوڑ دی۔

جاں نثار اختر ۱۸/اگست ۱۹۷۶ء کو اس جہانِ فانی سے رخصت ہوئے۔ اس زمانے میں کمال امروہوی رضیہ سلطان، مجنوں اور آخری مغل پر کام کر رہے تھے۔نغمہ نگاری کے لیے انھوں نے جاں نثار اختر کا انتخاب کیا تھا لیکن زندگی نے ساتھ نہیں دیا ورنہ شاید کچھ اور خوب صورت اور جدید تر رنگ وآہنگ سے مزیّن نغمے،نغمہ نگاری کی روایت کا حصہ بنتے۔مجنوں اور آخری مغل سے متعلق تو معلومات فراہم نہ ہوسکیں لیکن رضیہ سلطان ضرور مکمل ہوئی اور ۱۹۸۳ء میں منظرِ عام پر آئی بھی۔خیام کی دُھن اور موسیقی سے آراستہ یہ نغمے بہت مشہور ہوئے خصوصاً :

''جلتا ہے بدن''، ''آئی زنجیر کی جھنکار، خدا خیر کرے'' اور'' اے دلِ ناداں.....آرزو کیا ہے، جستجو کیا ہے؟''

اول الذکر دو نغمے کیفی اعظمی کے لکھے ہوئے ہیں، آخری الذکر کی تفصیلات نہیں مل سکیں لیکن میرا خیال ہے کہ یہ نغمہ جاں نثار اختر کا ہی ہے، کیوں کہ انتقال سے قبل وہ محولہ بالا فلموں کے کچھ نغمے لکھ بھی چکے تھے۔ڈاکٹر کشور سلطان

نے بھی اس جانب اشارے کیے ہیں۔۵ حالانکہ اس سے قبل خیام کی موسیقی میں ہی ان کے چند بہت ہی نمایاں اور مقبول نغمے ریکارڈ ہو چکے تھے، یہ فلم نوری تھی۔لیکن اس کو ریلیز ہوتے ہوتے تقریباً تین سال لگ گئے۔نمائش ۱۹۷۹ء میں ہوئی،اس فلم کا یہ نغمہ اتنا مشہور ہوا تھا کہ گلی کوچوں میں تو بجتا ہی تھا شائقین کی زبان پر بھی تھا:

آجا رے.....آجا رے او مرے دل بر آجا.....مَن کی پیاس بجھا جا رے
اجلا اجلا نرم سویرا روح میں میری جھانکے
پیار سے پوچھے،کون بسا ہے دل میں میرے آ کے
شام سہانی مہکی مہکی، خوش بو تیری لائے
پاس کہیں جب کلیاں چٹکیں میں جانوں تُو آئے
آجا رے.....پھر سے آس بندھا جا رے

جاں نثار کے نغموں کا لب ولہجہ جیسا کہ عرض کر آیا ہوں جدت آمیز ہے، غیر مرئی چیزوں کو زندہ اور متحرک صورت میں پیش کرنے کا فن بہت آسان نہیں ہے اور جب اس نوع کی مشکل کو آسان بنا دیا جائے تو باور کیا جانا چاہیے کہ شعری سوجھ بوجھ اور ذہنی وفکری قوتوں سے وہ قلم کار یا فن کار بہرہ مند ہے لہٰذا جاں نثار اختر کے نغموں میں اگر یہ خصوصیات بدرجۂ اَتَم موجود ہیں تو یہ ان کی قدیم وجدید شعری روایتوں سے کماحقہٗ آگہی کی دلیل ہے۔یہ وہی خصوصیات ہیں جو ساحر لدھیانوی کی فلمی اور تخلیقی شاعری کا جوہر بن کر ابھری ہیں۔اس لحاظ سے ان کی فلمی شاعری کو تخلیقی شاعری سے منفک اور جدا کیوں کر قرار دیا جا سکتا ہے؟

جاں نثار اختر کی غزلوں کا حصہ نسبتاً بہتر ہے جب کہ ساحر کی نظمیہ شاعری بے مثل ہے، پھر ساحر کے یہاں مختلف صنعتوں کے خوب صورت استعمال کا جو سلیقہ ملتا ہے اس سے فن پارے کی نہ صرف تاثیریت میں اضافہ ہوا ہے بلکہ ذہن و دل میں ایک ارتعاشی کیفیت پیدا ہو اٹھتی ہے۔دوسرے یہ کہ علامتی اشارے ہوں یا یا ستعاراتی تنظیم ،تشبیہی نظام ہو یا قافیوں کا صوتی حسن،ساحر کے یہاں ان سب کے استعمال میں ایسی سلیقہ شعاری ملتی ہے جن سے شاعری ،ساحری بن جاتی ہے۔ لہٰذا میرا معروضہ اور استدلال ہے کہ افواہوں اور لوگوں کی پھیلائی ہوئی غلاظتوں سے دامن بچا کر تجزیہ کریں تو شاید ہم کسی بہتر اور مثبت نتیجے تک پہنچ سکتے ہیں ورنہ ہماری ساری تنقیدی بحث

رائیگاں جائے گی۔

جاں نثار اختر کا شعری کینوس بہت وسیع ہے۔ غیر مطبوعہ فلمی نغموں، غزلوں، نظموں اور دوسری اصناف کے علاوہ مطبوعہ یا ریکارڈیڈ فلمی نغمے، آٹھ مطبوعہ مجموعہ ٔ کلام اور دو ضخیم جلدوں پر مشتمل ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے مطالعہ کا حوصلہ اور ہنر بھی جاں نثار اختر کا ہی کارنامہ ہے۔

ایک ترقی پسند شاعر کی حیثیت سے انھوں نے انسانوں کی قدر کرنے اور انسان کو انسان سمجھنے کا جذبہ بھی جگایا ہے، ایک صالح اور صحت مند معاشرے کی تشکیل کی خاطر اس احساس کو بیدار بھی کیا ہے اور اپنی تخلیقات کے ذریعے ان کے حوصلوں کو مہمیز کرنے کا کام بھی کیا ہے۔ سند درکار ہو تو یہ اشعار دیکھ لیجیے ؎

یہ ٹھیک ہے کہ ستاروں پہ گھوم آئے
مگر کسے ہے سلیقہ، زمیں پہ چلنے کا
ہر ایک سمت سے اک آفتاب ابھرے گا
چراغِ دیر و حرم کو بجھا کے دیکھ ذرا
اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو پلکوں پہ کواب جتنے ہیں
اور تو مجھ کو ملا کیا مری محنت کا صلہ
چند سِکّے ہیں مرے ہاتھ میں چھالوں کی طرح
ہم نے ان تند ہواؤں میں جلائے ہیں چراغ
جن ہواؤں نے الٹ دی ہیں، بساطیں اک جینے
کا ہمیں خود نہ ملا وقت تو کیا؟ ہم
لوگوں کو سکھاتے رہے جینے کا ہنر ہم

ان کے علاوہ غزلوں کا یہ رنگ بھی کہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ شہری زندگی کی گہما گہمی اور چکا چوند سے دور ایک ایسی زندگی کا احساس جو زندگی کے حسن سے معمور تو ہو اور حسن و جمال کی کیفیت سے بھرپور اور رومانیت سے لبریز بھی ہو۔ جاں نثار

اختر کے یہاں جلوہ گر ہو گیا ہے۔خوب صورت ت بصری تشبیہی اور استعاراتی پیکروں اور امیجری کا حسن ایک نئی شعری فضا کا اعتبار بن گیا ہے۔دیکھیے ؎

ایک تو نینا کجرارے، اور تس پر ڈوبے کاجل میں
بجلی کی بڑھ جائے چمک، کچھ اور بھی گہرے بادل میں
برکھا کی تو بات ہی چھوڑو چنچل ہے پروائی بھی
جانے کس کا سبز دوپٹا، پھینک گئی ہے دھانوں پر
پیار کی یوں ہر بوند جلا دی، میں نے اپنے سینے میں
جیسے کوئی جلتی ماچس، ڈال دے پی کر بوتل میں
آہٹ سے کوئی آئے، تو لگتا ہے کہ تم ہو
سایہ کوئی لہرائے، تو لگتا ہے کہ تم ہو
جب شاخ کوئی ہاتھ لگاتے ہی چمن میں
شرمائے لچک جائے، تو لگتا ہے کہ تم ہو

اس سے قبل اس نوع کا فکری آہنگ فراق گورکھ پوری کی روپ کی رباعیوں میں ضرور نظر آتا ہے لیکن جاں نثار اختر کے یہاں اس کی توسیع ہوئی بھی تو اس نسائی بانکپن کے ساتھ جس کا راست تعلق اودھ کے علاقے سے ہے۔ شاید اسی لیے محمد حسن صاحب نے اسے اردو ادب میں ایک نئی آواز سے تعبیر کیا ہے کیوں کہ اسی لہجے کی توسیع ''گھر آنگن'' کی رباعیوں اور قطعات سے ہوئی ہے۔لکھتے ہیں:

''اسی تجربے کو جاں نثار اختر نے ذرا اور زیادہ وسعت کے ساتھ گھر آنگن کی رباعیوں اور قطعات میں استعمال کیا اور فراق گورکھ پوری کی'' ہندوستانیت'' لہجے کو زیادہ وسعت اور گیرائی عطا کر دی۔ یہ صرف ایک ہندوستانی عورت کی محبت اور گرہستن کی وفاداری اور لگاوہی کی شاعری نہیں ہے بلکہ قدیم ہندوستانی لب و لہجے کی شاعری بھی ہے جس کا سلسلہ قدیم سنسکرت کی شعری روایت سے لے کر برج بھاشا اور اودھی تک کی شاعری تک پھیلا ہوا ہے اور جسے اردو نے بہت

دیر میں جاں نثار اختر کے ذریعے اپنایا۔اس سے قبل اس کی نظیریں ہیں تو عظمت اللہ خاں اور فراق گورکھ پوری ہی کے ہاں ہیں، وہ بھی ذرا مختلف طرز کی اور کسی قدر محدود۔'' ۶

اسی طرز کو انھوں نے اپنی غزلوں کے ذریعے بھی عام کیا ہے۔مثلاً ؎

آج بھی جیسے شانے پر تم ہاتھ مرے رکھ دیتی ہو
چلتے چلتے رک جاتا ہوں، ساڑی کی دوکانوں پر

لیکن یہ طرز بھی ایجاد تبھی ہوسکتی ہے جب خود آگاہی کے ساتھ خود فراموشی بھی جذبے کا حصہ بنے ،انہی جذبات کا ادغام اس شعر میں ڈھلا ہے اور جاں نثار اختر کا سِکّہ چلا ہے۔محبوب کو ہمہ وقت آس پاس محسوس کرنا بھی انہی محسوساتی کیفیات کا حصہ بنا ہے۔جاں نثار اختر کی اسلوبی انفرادیت بھی یہی ہے جو ان کو اپنے ہم عصروں سے جدا کرتی ہے۔چند نمونے اس کے بھی دیکھتے چلیں، اندازہ ہوگا کہ جان نثار اختر کے یہاں گھریلو زندگی کا یہ حسن کتنا بوقلموں ہے۔

جاتے ہوئے وہ پیار سے کہنا میرا
ہر رات تُو سپنوں میں نظر آئے گی
اور اس کا بڑے ناز سے اتنا کہنا
کیا میرے بِنا نیند بھی آ جائے گی

کہتے ہیں کہ تو غم کو بھی دے دیتی ہے روپ
گھر تک نہیں محدود ترا روپ انوپ
جیون کی سلگتی ہوئی راہوں میں بھی
تو جب ساتھ چلے تو نرم پڑ جاتی ہے دھوپ

دروازے کی کھولنے اٹھی ہے زنجیر
لوٹا ہوں کہیں سے جب بھی پی کر کسی رات
ہر بار اندھیرے میں لگا ہے ایسا
جیسے کوئی شمع چل رہی ہو مرے سات

''کچھ ان کا پتہ چلا؟ ان کو خط لکھا
کل سوچ رہی تھی کہ میں تجھ سے پوچھوں''
''جو میرا پتہ سکھی، وہی ان کا پتہ
وہ دور ہوں مجھ سے تو انھیں خط لکھوں''

جاں نثار اختر کی رباعیوں کا مزاج ٹوٹ کر چاہنے اور چاہے جانے کے جذبے سے عبارت ہے۔ایک عورت کے جذبات خصوصاً جب وہ ایک وفا شعار اور عشق بار عورت کا کردار ہو۔ یہاں جان و دل نثار کر دینے کے جذبے سے سرشار ایک ہندوستانی عورت کا کردار جو ایک وفا شعار بیوی بھی ہے اور ایک جنوں خیز محبوب بھی۔ یہی وفا شعاری ان کی رباعیوں میں عشق کے گہرے جذبے کو پُر تاثیر کرتی ہے۔تیسرا اور اہم پہلو ترقی پسند نظریات کی پیش کش ہے جس پر عمل پیرا ہونے کی پاداش میں ان کو اپنی پروفیسر شپ بھی گنوانی پڑی تھی۔ باوجود یکہ وہ عمر بھر اس پر کاربند بھی رہے۔ یہ خیال خصوصاً تبدیل ہوتی تہذیبی فضا اور بدلتی ہوئی سماجی قدروں کے تناظر میں اسی لیے غیر معمولی ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند فکر محض بندھے ٹکے مفہوم و موضوعات کا نام نہیں بلکہ وقت کے ساتھ آگے بڑھتے رہنے سے عبارت ہے کیوں کہ شاد و آباد رہنے کا حق اور اختیار پسماندہ طبقے کو نہیں ہے تو پھر سماج کا تصور ہی بے معنی اور سماجی بہبودی کا خیال لایعنی ہے لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ جو طبقہ سماج کا حاوی طبقہ ہے اس سے صَرفِ نظر نہ کیا جائے بلکہ ان کی جانب بھی نگاہِ کرم و التفات ضرور کی جائے۔ان افکار کی تلاش ان کے شعری سرمائے میں جا بہ جا کی جا سکتی ہے۔

ایک وہ منزل ہے جہاں جاں نثار اختر نے اپنا رنگ پا لیا ہے اور وہ موضوعات بھی جنھوں نے ان کی فکر کو روشن اور خیال کو تابندہ کیا ہے۔ یہاں ''ترقی پسندی کی مفروضہ حد بندی'' نہیں ہے اور نہ ہی'' انھوں نے ترقی پسندی کے مفہوم کو پرانے دور کی طرح صرف چند موضوعات تک محدود.....رکھا ہے بلکہ ایک وسیع تناظر عطا کیا ہے''۔ یہاں گردشِ حالات کا ضرب ہے سماجی تبدیلی کا ارمان اور انسان اور انسانیت کے تحفظ کا حوصلہ ہے۔ اخلاق کی تہذیب اور خاندانی وقار کا احساس ہے۔آزادیِ وطن کی خاطر جلاوطنی کا اذیت ناک کرب ہے لیکن جینے کی آرزومندی اور دل شکن حالات سے نجات کی خواہش ہے،اور پھر وہ امید افزا پیغام بھی جس نے فکری صلابت کو

شدت سے اور احساس کو حدت سے معمور کیا ہے اور زندگی کی اذیتوں اور غم گینیوں کو کامرانیوں میں ڈھال لینے کا جذبہ بھی جگایا ہے

کل تم جو بڑی ہو جاؤ گی، جب تم کو شعور آجائے گا
سوچو گی کہ دنیا طبقوں میں، تقسیم ہے کیوں، یہ بھید ہے کیا
یہ نسل ہے کیا، یہ ذات ہے کیا، یہ نفرت کی تعلیم ہے کیوں
سرمائے کے ہاتھوں لوگوں کی کی کس طرح محبت دھول ہوئی
وہ وقت کبھی تو آئے گا، جب دل کے چمن لہرائیں گے
مرجاؤں تو کیا مرنے سے مرے یہ خواب نہیں مرجائیں گے
ایسے میں نہ گھٹ کر رہ جانا، اشکوں سے نہ آنچل بھر لینا
اوروں کے لیے ہی جینا تو، خود اپنے لیے بھی جینا ہے

چمن سے چند ہی کانٹے میں چن سکا لیکن
بڑی ہے بات، جو تم رنگِ گل نکھار سکو

تم ایک ایسے گھرانے کی لاج ہو جس نے ہر ایک دور میں تہذیب و آگہی دی ہے
تمام منطق و حکمت، تمام علم و ادب چراغ بن کے زمانے کو روشنی دی ہے
جلا وطن ہوئے، آزادیِ وطن کے لیے مرے تو ایسے کہ اوروں کو زندگی دی ہے

یہ میری نظم مرا پیار ہے تمھارے لیے
یہ شعر تم کو مری روح کا پتہ دیں گے
کبھی جو غم کے اندھیرے میں ڈگمگاؤ گی
تمھاری راہ میں کتنے دیے جلا دیں گے
آخری لمحہ ہے سینے پہ میرے سر رکھ دو
دل کی حالت ہوئی جاتی ہے عجیب، آجاؤ

کوئی اس وقت نہیں میرے قریب آ جاؤ

تم تو قریب آ جاؤ

اسی نوع کی ایک نظم امن نامہ بھی ہے جو مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ عام روایتی مثنویوں سے مختلف اور ہندوستانی سماجی زندگی کو ایک نئے انداز اور زاویے سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش بھی ہے اور عصری سماجی زندگی میں پیدا شدہ بے چینی و بے رنگی کو رنگ و رعنائی سے بہرہ ور کرنے کی جانب ایک مثبت کوشش ہے۔

جاں نثار اختر کی تخلیقات کو بیک نگاہ دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کو یک جا کیا جائے۔ میں نے حتی المقدور اس کی تفصیلات پیش کرنے کی کوشش کی ہے، غور کیجیے:

۱۔ سلاسل: کتب خانہ علم و ادب دہلی ۱۹۴۲ء ۳۸ نظموں پر مشتمل اس مجموعے کا پیش لفظ جوش ملیح آبادی نے لکھا ہے۔

۲۔ تارِ گریباں: یہ سلاسل کی ہی نئی شکل ہے اور اس طرح کہ چند نظموں، غزلوں اور قطعات کے اضافے کے بعد ۱۹۴۹ء میں اسٹار پبلی کیشنز دہلی کی جانب سے تارِ گریباں کے نام سے شائع کیا۔

۳۔ جاوداں: یہ مجموعہ ادارۂ ادب و زندگی بمبئی کی جانب سے غالباً ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا (غالباً اس لیے کہ سنِ اشاعت درج نہیں ہے لیکن چونکہ اس میں ۱۹۵۴ کے اخیر تک کا کلام شامل ہے لہٰذا ۱۹۵۵ء قرار دینا نا مناسب نہیں ہے)۔ اس مجموعے کے پس منظر میں صفیہ اختر کو رکھا گیا ہے۔ اس کا انتساب بھی صفیہ کے ہی نام ہے۔ ۲۵ رباعیات و قطعات، ۳۴ نظموں، ۱۳ غزلوں، اور ایک مثنوی پر مشتمل یہ مجموعہ اس لیے اور بھی اہم ہو گیا ہے کہ اس کی تمام تر تخلیقات کسی نہ کسی زاویے سے صفیہ سے تعلق رکھتی ہیں لہٰذا وہ نظمیں بھی جو پہلے شائع ہو چکی ہیں اور صفیہ سے متعلق ہیں اس میں شامل ہیں۔ صفیہ اختر کا انتقال ۱۷ر جنوری ۱۹۵۳ء کو لکھنؤ میں ہوا۔ لیکن جاں نثار اختر بوجوہ پہنچ نہ سکے۔ لہٰذا اسے جاں نثار اختر کی جانب سے صفیہ اختر کو تحفۂ عقیدت و محبت سمجھنا چاہیے۔ چند متفرق اشعار بھی اس مجموعے کی زینت بنے ہیں۔

۴۔ نذرِ بتاں: یہ مجموعہ ۱۹۵۹ء کے اخیر میں شائع ہوا۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جاں نثار اختر کی مشہورِ زمانہ نظم گرلس کالج کی لاری جو ایامِ علی گڑھ کی یادگار رہے، شامل کی گئی ہے۔

۵۔ گھر آنگن: مکتبہ شاہ راہ، دہلی سے ۱۹۷۱ء میں مطبوع رباعیوں اور قطعات پر مشتمل اس مجموعے کا دیباچہ کرشن چندر نے لکھا ہے۔اس کا انتساب ان کی اہلیہ خدیجہ اختر کے نام ہے، جنھیں جاں نثار اختر صفیہ کا دوسرا روپ سمجھتے تھے۔اس لحاظ سے ان رباعیوں اور قطعات کو ہر دو خواتین کی نسائی حسّیت کے تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔

۶۔ خاکِ دل: مکتبہ شاہ راہ، دہلی سے ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔یہ مجموعہ ابتداء انہی کی نظم ''اک زخم ِ تمنا اور سہی'' کے نام سے شائع ہونے والا تھا لیکن اشاعت کے وقت اس کا نام بدل کر خاک ِ دل کر دیا گیا عنوان کی اس تبدیلی کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ اس میں چند دوسری نظموں کے علاوہ، وہ جاں سوز اور کرب آلود نظم بھی شامل ہے، جسے جاں نثار اختر نے خاکِ دل کا نام دیا ہے۔اس سلسلہ کا ایک خط جو ۱۹۵۵ء میں حمیدیہ کالج میگزین، بھوپال کے اداریے میں شامل ہے، حسرتوں اور آرزوؤں کے ساتھ نئی صبح کی آمد کے تیقن آمیز بشارت دیتا ہے۔'' جس منزل کا خواب ہم نے آج تک دیکھا، جس صبح کا انتظار ہم اب تک کرتے رہے وہ منزل ضرور آئے گی، وہ صبح ضرور طلوع ہوگی۔اگر چہ صفیہ اس صبح کو دیکھنے کے لیے زندہ نہ رہ سکی لیکن مجھے یقین ہے کہ جب وہ صبح طلوع ہوگی صفیہ اس میں ضرور مسکرائے گی۔''[۷] اس ضمن میں میرا خیال ہے کہ صفیہ کی علامت میں جاں نثار نے اختر نے ان تمام عورتوں بلکہ تمام بنی ِ نوع انسان کی خوشی وخوش حالی اور حالات کی خوشگواری کی آرزومندی کا جذبہ جگایا ہے، جو خوابِ سحر کی آرزومندی میں زندگی گزار دیتے ہیں۔

۷۔ پچھلے پہر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی کی جانب سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔اس کا انتساب سابق وزیر اعظم ِ ہند جناب اندر کمار گجرال کے نام اس شعر کے ساتھ ہے۔

بہت ہیں تجھ کو سیاست سے چاہنے والے
ہماری طرح کوئی تیرا جاں نثار تو ہو

گجرال صاحب لاہور میں انجمن ترقی پسند مصنّفین سے وابستہ بھی رہے ہیں۔اس مجموعے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں معتبر ومستند ناقدین اُردو پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر خواجہ احمد فاروقی اور

پروفیسر محمد حسن کے تعارفی اور تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔

۸۔ ہندوستان ہمارا: ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیبی روایت کو اس کے تاریخی پس منظر میں پیش کیا گیا ہے اور یہ پس منظر یہاں کے رسم و رواج، تیج تہوار، قدرتی مناظر اور علاقائی تہذیبی روایات سے متعلق شعری انتخاب دو حصوں پر مشتمل اس کتاب میں سمو دیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ مذہبی اور سیاسی رہنماؤں کے کارناموں سے متعلق لکھی جانے والی مختلف شعری تخلیقات کا بھی احاطہ کیا گیا ہے۔ بھگوان شری کرشن، حضرت عیسیٰؑ اور آنحضور ﷺ کی تکریم و تعظیم اور تمام مذاہب کا احترام اس لیے بھی کرتے تھے کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ تمام مذاہب کا ظہور عالمِ انسانیت کی خیر و فلاح کے لیے ہی ہوا ہے لہٰذا یہ عقیدت مند ہندوستان ہمارا میں بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ سیاسی رہنماؤں مثلاً گاندھی جی، پنڈت جواہر لال نہرو، سبھاش چندر بوس اور ڈاکٹر امبیڈکر سے عقیدت کی وجہ بھی یہی تھی کہ ان لوگوں سے کم و بیش نظریاتی ہم آہنگی رکھتے تھے اور ترقی پسند تو خیر وہ تھے ہی۔

ان کے علاوہ جاں نثار اختر کی نثری تخلیقات کا بھی اپنا مقام ہے۔ ہر چند ان کی وہ حیثیت نہیں جو ان کی شعریات سے معتبر ہوتیہے لیکن ان کا مطالعہ اس لحاظ سے ضرور کیا جائے گا کہ انھوں نے مختلف موضوعات پر اپنی تنقیدی بصیرتوں کا مظاہرہ کیا ہے اور اردو دنیا کو اپنی ان تخلیقات سے بہرہ ور کیا ہے۔ ان میں کچھ تو مکمل مضامین ہیں اور کچھ تبصرے اور دوسری تخلیقات۔ ان میں سے صرف ایک مضمون ''ساحر کی فلمی شاعری'' میری نظر سے گزرا ہے۔ یہ مضمون دراصل مضمون نہیں بلکہ وہ دیباچہ ہے جو ساحر کے فلمی گیتوں کے مجموعے **''گاتا جائے بنجارہ''** پر جاں نثار اختر نے لکھا اور پرکاش پنڈت نے مرتب کیا تھا۔ ڈاکٹر کشور سلطان نے جن تخلیقات کا ذکر کیا ہے، وہ یہ ہیں:

۱۔ علی گڑھ میگزین کے دو اداریے، الف۔ جلد ۱۴ نمبر ۱ جنوری ۱۹۲۶ء، ب۔ جلد ۱۴ نمبر ۲ اپریل ۱۹۲۶ء

۲۔ مضطر ہندی شاعر کی حیثیت سے (علی گڑھ میگزین، جنوری ۱۹۲۶ء ص ص ۳۶ تا ۵۰)

۳۔ عشق و محبت کے تصورات قدیم شاعری میں، (ماہ نامہ افکار بھوپال، اکتوبر ۱۹۴۷ء ص ص ۴۹ تا ۵۰)

۴۔ کل ہند ترقی پسند کانفرنس (ماہ نامہ افکار بھوپال، خاص نمبر ۱۹۴۹ء ص ص ۸۷ تا ۹۷)

۵۔ اردو شاعری میں عورت کا تصور

۶۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے

۷۔ غالب کا مسلک

۸۔ علم وادب کی نشو ونما میں خیر آباد کا حصہ

۹۔ شاعری کا نیا موڑ (ماہ نامہ کردار بھوپال، جنوری ۱۹۵۹ء)

۱۰۔ خیمۂ گل۔ محمد علی تاج کے مجموعے کا دیباچہ، (خیمۂ گل ص ص ۵ تا ۱۰)

۱۱۔ میرا دوست میرا مہمان۔ مجاز کی موت پر تأثر، (شاعر شہرِ نگاراں مرتبہ سید محمد ہاشم مجاز ص ص ۳۱ تا ۳۹)

۱۲۔ ساحر کی فلمی شاعری (ساحر اور اس کی شاعری مرتبہ پرکاش پنڈت ص ص ۱۱۴ تا ۱۲۴)

۱۳۔ ہزار باتیں (ہفت روزہ بلٹز اردو، بمبئی ، ۳۰ / اکتوبر ۱۹۷۰ء سے ۱۹۷۱ء تک کے مختلف شمارے)، (یہ دراصل جاں نثار کی وہ یادداشتیں ہیں جو، ان کے حافظے کا حصہ ہیں۔ رفیقوں اور قرابت داروں کے ساتھ گزرے اور گزارے ہوئے وہ شب و روز جو زندگی کا ناقابل تقسیم وفراموش حصہ بن جاتے ہیں۔ ان میں بھی مجاز کا ذکر خصوصیت کے ساتھ اس لیے بھی ہوا ہے کہ ہر دو میں ذہنی ہم آہنگی بہت زیادہ تھی۔

جاں نثار اختر ترقی پسند قلم کار تھے۔ ان کے نظریات، ادب اور ترقی پسندی سے متعلق کیا تھے؟ انھوں نے اس کی تفصیل سے وضاحت بھی کی ہے۔ اس کا ایک حصہ یہاں پیش کر رہا ہوں اس طرح سے ان نظریات کی روشنی میں شاید ان کی تخلیقات کو سمجھنے اور پرکھنے مدد ملے گی۔ ایک مخصوص لیبل کا جو الزام ترقی پسندوں پر لگایا جاتا ہے وہ محض اس قصور میں کہ وہ سب ایک طرح کیوں سوچتے ہیں'' حالانکہ ایک طرح سوچنے سے بہتر کوئی اور بات نہیں ہوسکتی بشرطیکہ ان کا سوچنا انسان کی بھلائی، سماج کی بہبودی اور دنیا کو نکھارنے اور سنوارنے کے لیے ہو۔'' [۸]

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ فن اور شخصیت'' آپ بیتی نمبر'' جلد اول مدیر صابر دت، جلد ۴ شمارہ ۷ مارچ ۱۹۸۰ء، ص ۱۱۴۔۱۱۳

۲۔ جاں نثار اختر نے فن اور شخصیت'' آپ بیتی نمبر'' میں گوالیار کالج لکھا ہے

ترسیل

۳۔ جاں نثار اختر: حیات وفن، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، دسمبر ۱۹۷۷ء ص۔ ۶۵

۴۔ انتخابِ کلام مجاز، جذبی، جاں نثار اختر: از محمد حسن، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، پہلا اڈیشن ۱۹۹۶ء ص۔ ۲۳۱

۵۔ تفصیلات جاں نثار اختر: حیات وفن ص ۳۳۶ پر دیکھی جاسکتی ہیں

۶۔ انتخابِ کلام، جاں نثار اختر، ص۔ ۴۲

۷۔ بحوالہ جاں نثار اختر: حیات وفن۔ ڈاکٹر کشور سلطان ص.....۱۷

۸۔ جاں نثار اختر: حیات وفن ص.....۴۰۵

★★★

بنیادی مآخذ

۱۔ کلیاتِ جاں نثار اختر، الحمد پبلی کیشنز، لیک روڈ، لاہور پہلا اڈیشن ۲۰۰۳ء

۲۔ انتخابِ کلام (مجاز، جذبی، جاں نثار اختر) محمد حسن، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، پہلا ایڈشن ۱۹۹۶ء، پہلا ری پرنٹ ۲۰۰۷ء

۳۔ جاں نثار اختر: حیات وفن، ڈاکٹر کشور، سلطان، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، بار اول دسمبر ۱۹۷۷ء

۴۔ اردو شاعری کی گیارہ آوازیں، عبدالقوی دسنوی، نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دہلی، پہلی بار دسمبر ۱۹۹۳ء

۵۔ جدید شعرائے اردو، ڈاکٹر عبدالوحید، فیروز سنز پشاور، لاہور، کراچی، سن ندارد

۶۔ فن اور شخصیت بمبئی، آپ بیتی نمبر جلد اول مدیر صابر دت، جلد ۴ شمارہ ۷، مارچ ۱۹۸۰ء

۷۔ فلم فیئر انگریزی پندرہ روزہ بمبئی، مدیر پرتش نندی، جلد ۳۴ شمارہ ۱۶، ۱۶ تا ۳۱ اگست، ۱۹۸۵ء ص ۷۷

۸۔ یووک بھارتی (بارھویں جماعت)، مہاراشٹر اسٹیٹ بورڈ آف سیکنڈری اینڈ ہائر سیکنڈری ایجوکیشن، پونے، ۱۹۸۶ء

۹۔ جاں نثار اختر: شخص اور شاعر، آفاق حسین صدیقی، مادھو کالج، اُجّین، ایم پی، ۱۹۸۷ء

☆☆☆☆

عصمت چغتائی کی ڈراما نگاری

تعارف (محی الدین زور کشمیری)

عصمت چغتائی اُردو فکشن کا وہ معتبر اور ممتاز نام ہے کہ انہیں اُردو فکشن نگاروں کے کڑے سے کڑے انتخاب میں میں شامل کیا جارہا ہے۔اس رجحان ساز تخلیق کار نے اُردو میں ناول، افسانہ، فلم کے ساتھ ساتھ ڈراما پر بھی توجہ کی ہے۔زیرِ نظر مقالے میں مقالہ نگار نے عصمت کے ڈراموں پر سنجیدگی کے ساتھ قلم اٹھایا ہے۔فاضل مقالہ نگار نے عصمت کے نمائندہ ڈراموں کے کچھ پہلوؤں کو منتخب کر کے بحث کرتے ہوئے یہ سوال قائم کیا ہے کہ عصمت کا میلان اپنے ڈراموں میں ترقیٔ نسواں کی طرف ہے یا اُسے تانیثیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔''فسادی''، ''سانپ''، ''دوزخ''جیسے ڈراموں کا تفصیلی تجزیہ پیش کرتے ہوئے مقالہ نگار نے عصمت کے فن کا محاکمہ کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔تجزیے کے دوران مقالہ نگار کا زاویۂ نظر غیر جانب دارانہ رہا ہے۔عصمت کی تخلیقات پر ایک طائرانہ نظر ڈالتے ہوئے ایک تربیت یافتہ قاری کو ڈراموں کے حوالے سے مایوسی سی ہوجاتی ہے کیوں کہ ان کے ڈراموں پر سنجیدہ اور پُرمغز مباحث مفقود ہیں۔ہمیں خوشی ہے کہ ہم ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری کا یہ مقالہ اس سمت میں ایک اہم پیش رفت کے طور پر شائع کررہے ہیں۔

اہم لفظیات: ترقیٔ نسوان، تانیثیت، ڈراما، فکشن، ناول، افسانہ، ترقی پسند تحریک، جدیدیت، ہندو مسلم فسادات، شوہریت، نسائی ادب، جنسیت، اسٹیج۔

عصمت چغتائی (پیدائش ۲۱ راگست ۱۹۱۵.....وفات ۲۴ راکتوبر ۱۹۹۱ء) کا شمار اردو کے نمائندہ فکشن نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ان کے معاصرین میں منٹو، کرشن چندر، بیدی، خواجہ احمد عباس، اوپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، دیوندر ستیارتھی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، اختر حسین رائے پوری، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، عزیز احمد ،غلام عباس، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری، کرتار سنگھ دگل وغیرہ چند اہم نام ہیں جنھوں نے اُردو فکشن کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے اسے ایک منفرد معیار و مقام عطا کیا۔بحیثیتِ مجموعی ان سبھی لوگوں نے ترقی پسندی کے طلوع کے ساتھ ہی اپنے ادبی سفر کی شروعات کی اور جدیدیت کا زور ٹوٹنے تک اِن کی طبعی عمر بھی اپنے آخری پڑاؤ پر تھی۔

متعدد افسانوں اور ناولوں کے ساتھ ساتھ ان لوگوں نے کچھ مجبوریوں یا ضرورتوں کے تحت ڈرامے بھی لکھے۔اب اسے ہمارے ڈرامے کی شومئی قسمت پر ہی محمول کیا جا سکتا ہے کہ ان سبھی نے صنف ڈراما کو یا تو سہل سمجھا یا وقتی ضرورتوں کو ہی پورا کیا، اسے ایک سنجیدہ فن نہیں مانا یا انہیں اس صنف میں روشن امکانات نظر نہیں آئے، حالاں کہ جو محنت شاقہ انہوں نے فکشن پر کی ہے اور جس سنجیدگی کا اظہار اپنے اپنے فکشن پاروں میں کیا، اگر اس کا نصف ہی حصہ وہ صنفِ ڈراما پر صرف کرتے، تو ہمارا ڈراما بہت آگے بڑھ جاتا ''ٹھیک یہی حال عصمت چغتائی کا بھی ہے، وہ کوئی خاص بڑی ڈراما نگار ثابت نہیں ہو پائیں، جس طرح انہوں نے بہت سارے شاہکار افسانے اور ناول لکھے اس قدر ان کے ڈرامے مقبول نہیں ہو پائے؟''[۱]

دوسرا سوال یہ بھی قائم کیا جا سکتا ہے کہ اگر چہ متذکرہ بالا فکشن نگاروں کے فکر و فن کے گوشے گوشے کو نقد و نظر کی کسوٹی پر نمایاں کیا گیا مگر ان لوگوں کی ڈراما نگاری کو اکثر ہمارے ناقدین، محققین اور مبصرین نے نہیں چھیڑا ہے ،عصمت چغتائی پر جمیل اختر، جگدیش چندر ودھان، ڈاکٹر دلافروز گنجو نے قابل قدر کام کیا ہے، اس کے علاوہ ماہنامہ 'مکالمات' دسمبر ۱۹۹۱ دہلی، ماہنامہ 'آجکل' (جنوری ۱۹۹۲ء) نے ان پر اپنے خصوصی شمارے شائع کئے۔پطرس بخاری ،فیض، منٹو، قرۃ العین حیدر، اوپندر ناتھ اشک اور کرشن چندر جیسے ادبا نے ان پر مضامین تحریر کیے۔مگر نہ جانے کیوں ان سبھی لوگوں نے ان کی ڈراما نگاری پر چپ سادھ لی۔حالاں کہ جب ہم عصمت آپا کی حیات کا بغور مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اس بات کا خوب پتہ چلتا ہے کہ ''بچپن'' عصمت چغتائی کی پہلی مطبوعہ کہانی ہے۔جو رسالہ 'ساقی' میں مئی ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی۔اس کے بعد ان کی دوسری تحریر صنفِ ڈراما کے روپ میں جلوہ گر ہوئی جو ۱۹۳۹ء میں 'فسادی'

کے عنوان سے منصۂ شہود پر آئی۔ڈراما نگاری کی طرف ان کی طبیعت کا رجحان بھی ان کے اندر بچپن سے ہی موجود تھا ۔جب ان کے خاندان کے افراد گھر میں جمع ہو کر گفتگو کرتے تو عصمت ان کے ڈائیلاگ نقل کیا کرتی تھیں اور پھر بعد میں سب کو وہی سنایا کرتی تھیں ۔اس عادت نے ان کے اس رجحان پختہ صورت میں آگے بڑھایا پھر دوران تعلیم نصابی ضرورتوں کے تحت یونانی اور بہت سی دوسری زبانوں کے ڈراموں کا مطالعہ کیا۔عصمت چغتائی بیسویں صدی کے ایک اہم نوبل انعام یافتہ ڈراما نگار جارج برنارڈ شا سے بہت متاثر ہوئیں اور وہی ان کی ڈراما نگاری کا محرک بھی بنے۔عصمت آپا نے خود لکھا ہے:

''کسی زمانے میں برنارڈ شا کے ڈرامے پڑھنے سے میرے دل میں ڈرامے پڑھنے کا شوق پیدا ہو گیا تھا۔اور علی گڑھ میں جب میں بی۔ایڈ کر رہی تھی اُس وقت میں برنارڈ شا سے اتنی متاثر تھی کہ کلاس کی لڑکیاں مجھے برنارڈ شا کہہ کر چڑاتی تھیں ۔مجھے افسانہ سے زیادہ ڈرامے لکھنے میں دلچسپی تھی ۔ مجھے افسانے لکھنے میں بڑی تکلیف ہوتی تھی ۔میرا سب سے پہلا مضمون جو چھپا وہ میرا ڈراما 'فسادی' ہے۔ مجھے افسانہ لکھنا نہیں آتا تھا۔ڈراما لکھنا آسان لگتا تھا کیوں کہ میں نے لکھنا ایسے شروع کیا تھا کہ اپنے خاندان میں جب سب جمع ہوتے تھے تو میں ایک کونے میں چپ بیٹھی ان کی باتیں سنا کرتی تھی اور اپنا رف بک میں جو ڈائیلاگ جو شخص بولتا تھا اور جب پانچ سات حصے لکھ جاتے تھے تو میں اُن سے کہتی تھی سنئے آپ لوگ کیا باتیں کر رہے تھے،اور وہ ڈائیلاگ میں اُنہیں پڑھ کر سنایا کرتی تھی ۔[۳]

یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ عصمت چغتائی نے شیام بینگل کی فلم ''جنون'' میں ایک بڑھیا کا رول بھی بحسن وخوبی ادا کیا ہے اور ایک درجن سے زائد فلمیں بھی لکھیں۔

عصمت چغتائی کے ڈرامے مختلف رسائل میں شائع ہوئے ۔اس کے علاوہ درج ذیل تصانیف میں بھی موجود ہیں:

۱۔افسانے ڈرامے،مکتبہ اُردو ادب،بازارستان لاہور۔۱۹۷۱ء

۲۔فسادی،روہتاس بکس لاہور،۱۹۹۲ء

۳۔آجکل کلیات عصمت چغتائی (مشمولات: ضدی،ٹیڑھی لکیر،معصومہ،سودائی،دل کی دنیا،عجیب آدمی ،جنگلی کبوتر،باندھی،تین اناڑی،ایک قطرۂ خون۔تمام ناول لگ بھگ ۱۲۰۰ صفحات پر کتابی دنیا سے شائع ہوئی ہے۔

ان کے ڈرامے مختلف مثلاً تین اناڑی، دھانی بانکیں، شیطان، سانپ، دوزخ، انتخاب، فسادی پرانے رسائل یا مجموعوں میں شامل ہیں جن تک ہر کسی کو رسائی حاصل نہیں ہوسکتی ہے۔ کسی وسیع موضوع کو مختصر ڈرامے میں پیش کرنا ایک بہت بڑا فن ہے۔ عصمت چغتائی کے ڈرامے 'دھانی بانکیں' میں تقریباً سارے کردار مختصر ہی ہیں۔ اس ڈرامے میں عصمت چغتائی نے ۱۹۴۷ء کے ہندو مسلم فسادات کے خونچکاں مناظر پیش کیے ہیں۔ اس میں برج اور حامد علی کے کردار اختصار کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں جن میں بے حد دوستی ہوتی ہے۔ اسی طرح برج نرائن کی بیوی روپا اور حامد علی کی بیوی عائشہ کے کردار کو بھی اختصار کے ساتھ پیش کیا گیا ہے لیکن جب دنگا فساد بھرپا ہو جاتے ہیں تو وہاں سب رشتے ناطے بے کار پڑ جاتے ہیں۔ فساد میں عائشہ کا بیٹا خورشید اور روپا کے بیٹے سورج کا قتل ہو جاتا ہے، تو اس طرح ہماری قومی یک جہتی اور آپسی بھائی چارے کے دامن پر فرقہ پرستی اور مذہبی انتہا پسندی کا بانما داغ لگ جاتا ہے۔

'فسادی' ایک یک بابی ڈراما ہے۔ جو آٹھ مناظر پر مشتمل ہے۔ اس میں یوں تو کئی کردار ہیں لیکن سب سے اہم تین ہی کردار ہیں۔ یہ ایک سماجی ڈراما ہے جس میں ہمارے گھروں میں اس سماجی نظام کے تاریک پہلو سے پردہ ہٹانے کی کوشش کی گئی ہے جس میں پیدا ہوتے ہی لڑکے لڑکی کی شادی کی بات ان کے والدین یا گھر کے دیگر افراد پکی کر لیتے ہیں۔ انہیں اس بات کا گمان ہی پیدا نہیں ہوتا ہے کہ آگے چل کر ان بچوں کے مزاج کیسے ہوں گے۔ ان کا مستقبل کیسا ہوگا۔ یا یہ لوگ اس کارزارِ حیات میں الگ الگ راستے تو چن سکتے ہیں۔!

اس ڈرامے میں عزّت کی شادی کی بات بچپن میں ہی ان کے چچازاد بھائی ایاز سے کی گئی، جب کہ آگے ہوتا یہ ہے کہ ایاز کا چھوٹا بھائی نشاط 'عزت' کے پیچھے پڑ جاتا ہے، چونکہ یہ لوگ مشترکہ طور پر ایک ہی گھر میں رہتے ہیں جہاں نشاط ایک دن عزت کو چھیڑنے کے لیے بہانے ڈھونڈ ہی لیتا ہے۔ نشاط بڑا چرب زبان ہوتا ہے۔ وہ اپنی میٹھی میٹھی اور ہوس ناک باتوں سے عزت کو پھسلاتا ہے۔ اس طرح ان تینوں کرداروں میں آپسی ٹکراؤ پیدا ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ نشاط اپنے بڑے بھائی کے سامنے واضح الفاظ میں کہتا ہے:

''اب اگر آپ کو یہ معلوم ہو جائے کہ میں نے ابھی عزت کے رخسار اور ہونٹ چومے تو آپ اسے محبوب سمجھیں گے۔۔۔''

''عزت کچھ بھی نہ جانتی تھی بے چاری جب سے وہ بڑی ہوئی آپ ہی کو شوہر یت کے لئے مقدر کیا ہوا پایا ہے ۔لیکن وہ بھی تو انسان ہے اس کی خود بھی کوئی آزاد رائے ہے وہ مجھے پسند کرتی ہے خواہ ہفتہ بھر بعد وہ تمہاری قانوناً بیوی ہو جائے۔''

''بھائی جان آپ تو دنیا کے غلام ہیں ۔آپ وہی سوچ سکتے ہیں جو دنیا سوچتی ہے۔آپ کے خیالات تک دوسروں کے غلام ہیں۔آپ کی عقل اپنی نہیں انا جی اور دوسرے استادوں کی عقل کی نقل ہے۔''

اس ڈرامے میں سارے فتنے کی جڑ نشاط ہی ہوتا ہے۔جو اس گھر کے ماحول کو تباہ کر دیتا ہے، وہ ایک سرکش نوجوان ہے اور اس کا کردار ڈرامے میں حرکت بھی پیدا کر دیتا ہے ۔اگر چہ عزت اپنے ہونے والے شوہر کی ہم خیالی نہیں ہوتی لیکن پھر بھی اس کے ساتھ گفتگو میں ہر بات کا ہمیشہ لحاظ رکھتی ہے۔ یہاں عصمت چغتائی نے اس کا کردار اس قدر سنجیدہ اور مبہم تخلیق کیا ہے کہ ہمیں لگتا ہے کہ نہ عزت اور ایاز سے نفرت ہے اور نہ یہ واضح ہو پاتا ہے کہ اس کو نشاط سے کس قسم کا پیار یا ہمدردی ہے ۔حالاں کہ نشاط ایک تو ہوس زدہ عاشق ہوتا ہے ۔چوں کہ یہ ڈراما عصمت چغتائی کی ابتدائی تحریر ہے اور اس میں فنِ ڈراما نگاری کے ساتھ ساتھ موضوع کو برتنے کی کئی خامیاں ہمیں نظر آتی ہیں، یہاں تک کہ مکالموں میں بھی جگہ جگہ غیر فطری انداز پایا جاتا ہے۔غیر یقینی اور غیر سماجی اخلاق کی باتیں بھی اس میں کہی گئی ہیں۔جو ایک اسٹیج ڈرامے کے شایانِ شان نہیں ہیں۔

''سانپ'' کے عنوان سے عصمت چغتائی کا ایک مشہور یک بابی ڈراما ہے۔جس کے کرداروں میں:۱۔رفیعہ، ۲۔رفیعہ کا بھائی سید،۳۔اِن کا نوکر،۴۔رفیعہ کی سہیلی خالدہ،۵۔رفیعہ کا عاشق غفار،۶۔رفیعہ کا دوسرا عاشق ظفر خاص شامل ہیں۔

یہ ایک رومانی طربیہ ہے،جس میں عورت کے اس روپ کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جہاں وہ مرد کو اپنی میٹھی میٹھی باتوں اور اداؤں سے پھسلا کر اسے ہمیشہ دھوکے میں رکھتی ہے کیونکہ عورت کو سمجھنا بہت مشکل ہے۔ڈرامے میں سانپ کو ایک علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔دراصل یہ عورت ''سانپ'' ہے جو اپنی چال سے چھچھوندر کو نگلتی ہے،اسی لیے پطرس بخاری نے اس کے بارے میں لکھا ہے:

''سانپ میں عصمت نے چند ایسی عورتیں دکھانے کی کوشش کی ہے جو۔۔۔۔شکاری عورتیں ہیں،یعنی وہ

رنگین تر یہ چلتر سے مردوں کے جذبات کے ساتھ کھیلتی ہیں جیسے بلی چوہے سے کھیلتی ہے۔۴؎

سید اور رفیعہ کو اپنے باپ کے مرنے پر کوئی غم نہیں ہوتا ہے، البتہ دکھاوے کے لیے انہوں نے ماتمی لباس پہن رکھا ہے۔ اتنے میں ان کے ہاں رفیعہ کا منگیتر غفار آجاتا ہے جس پر سید کو بہت حیرانی ہوتی ہے۔ پھر تینوں ایک دوسرے سے مذاق کرنے لگتے ہیں دوسرے منظر میں سید اپنی بہن کو بڑی بے باکی سے کہتے ہیں کہ تمہاری حرکتوں سے تمہیں شرم بھی نہیں آتی ہے اور میں ذلیل ہوتا ہوں.... سید جب اسے ان لڑکوں کے بارے میں پوچھتے ہیں جو اس کے پیچھے پڑے ہوئے ہوتے ہیں تو وہ کہتی ہے ''رفیعہ: کیا معلوم..... قسمت کی کس کو کیا خبر؟ فرض کرو غفار مجھ سے شادی نہ کرے اور جیسے کہ تم کہتے ہو ظفر میرے اوپر تھوکنے بھی نہیں۔ تو پھر یہ..... ٹھیک رہے گا..... روپیہ بہت ہے ..... سّید پر دونوں.....۵؎

اتنے میں سید کی چاہنے والی خالدہ آجاتی ہے۔ مگر سید اسے بڑی بے مروتی سے دیکھتے ہیں۔ اب خالدہ پر کیا گزرتی ہے۔ سید ان دونوں لڑکیوں کو پوڈر لگانے اور بھویں اُکھیڑنے کے طعنے بھی دیتا ہے۔

اب خالدہ سید سے چھیڑ چھاڑ کرنے لگتی ہے۔ مگر یہ ہمیشہ اس سے دور بھاگنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہاں تک کہ رفیعہ خالدہ کو ایسے مواقع بھی فراہم کرتی ہے، تاکہ خالدہ سید سے کوئی ایسی شرارت کر سکے۔ جس سے اسے کچھ جنسی تسکین حاصل ہو سکے۔ تیسرے منظر میں ظفر آجاتے ہیں۔ اب رفیعہ ظفر سے چھڑ چھاڑ کرتی ہے کہ وہ اسے فلاسفی پڑھائے حالانکہ وہ تو سائنس کا طالب علم رہ چکا ہے۔ کبھی وہ اسے اکنامکس اور کبھی شاعری پڑھانے کو کہتی ہے۔ غرض یہ کہ یہ سبھی حیلے اور بہانے ہوتے ہیں کہ کیسے ظفر کا آنا جانا روز ان کے گھر میں رہے گا۔

غفار آکر رفیعہ کو فرشتہ خصلت لڑکی سمجھتا ہے اور اس کے خلاف ظفر کچھ بھی سننے کے لیے تیار نہیں ہوتا ہے۔ ظفر غفار سے کہتا ہے کہ کیا تم نے رفیعہ سے شادی کے بارے میں کچھ پوچھا ہے اس پر غفار کہتا ہے کہ ایک دفعہ مجھ سے یہ غلطی ہوگئی تھی۔ پھر جب سید ظفر کو رفیعہ سے شادی کرنے کے بارے میں پوچھتا ہے۔ غفار اب بھی اسے سچے دل سے چاہتا ہے اور اس کے ہاتھوں مرنا بھی اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہے۔ پھر جب اسے اس بات کا پورا یقین ہو جاتا ہے کہ رفیعہ اب ظفر سے ہی شادی کرے گی، تو وہ وہاں سے جانے کی کوشش کرتا ہے، مگر رفیعہ اسے اپنے پاس لیکر مذاق میں کہتا ہے:

رفیعہ: (غفار سے جا کر پیار سے) تم غصہ میں تو نہیں ہو۔

غفار: (غصہ سے) نہیں

رفیعہ: اور رنجیدہ

غفار: رنجیدہ

رفیعہ: ایک دم اس کا حسین چہرہ ہاتھوں میں لی کر بڑی محبت سے دیکھتی ہے۔تم بڑے پیارے ہو غفار! تم نہیں جانتے مجھے تم سے کتنی محبت ہے۔

سید: (تنبیہاً) پھر پھیلایا جال!

رفیعہ: (ویسے ہی اس کا چہرہ دیکھتے ہوئے) تم کون ہوتے ہو سید بیچ میں بولنے والے غفار سے میں تمہیں بچپن سے پسند کرتی ہوں (ظفر آنکھیں پھاڑے دیکھ رہا ہے)

غفار: (امید بھری آواز میں) رفیعہ!

رفیعہ: (بڑی رومانٹک آواز میں) ہاں

غفار: (اسکے بازوؤں پر ہاتھ پھیر کر) تم نے ابھی کہا ہے کہ تم مجھ سے محبت کرتی ہو۔

رفیعہ: ہاں اور ہمیشہ اسی طرح محبت کرتی رہوں گی (مگر اسکا منہ قریب کر کے) تمہیں یاد ہے غفار، بچپن میں میں کس قدر تمہاری شرارتیں پسند کرتی تھی۔

سید: جھوٹی غفار سے کبھی شرارت کی ہی نہیں۔

غفار: (سید کی پروانہ کر کے جوش سے) تو پھر۔ تو پھر رفیعہ

رفیعہ: ہاں پھر اب میں نے فیصلہ کر لیا ہے کہ ظفر سے شادی کرنے کے بعد میں فوراً تمہیں گود لوں گی کیوں ظفر ہے''

یہ سن کر غفار کے جسم کو دھچکا سا لگ جاتا ہے اور وہ ''سانپ'' کہہ اٹھتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ظفر بھی مردہ آواز میں سانپ!!! شور مچاتا ہے۔ دراصل یہ ایک علامتی ڈراما ہے۔ جس میں کہا گیا ہے کہ عورت پر کوئی بھروسہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کے کئی روپ ہیں۔ وہ اب عشق میں مر نہیں سکتی ہے بلکہ اس کا سودا کر سکتی ہے۔

عصمت چغتائی کے چند اہم ڈراموں میں 'انتخاب' عنوان کا ایک ڈراما ہے۔ یہ یک بابی ڈراما چار منظروں پر مشتمل ہے اور اس میں عورت کی جنسیاتی نفسیات کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ادھیڑ عمر (لگ بھگ ۴۵ سال) کی خالہ بی ایک بیوہ عورت ہے مگر شکل وصورت سے وہ بہت ہی خوبصورت لگتی ہے اور مالدار بھی ہے۔ چوں کہ اِن کی اپنی کوئی اولاد نہیں ہے ان کا بھانجا واجد اور بھانجی شمیم اب ان کے ہی گھر میں رہتے ہیں۔ واجد کا دوست اور ہم سبق عالم ان کے پاس اس گھر میں آتا رہتا ہے اور وہ دھیرے دھیرے شمیم میں دلچسپی لینے لگا جس سے خالہ بی کو کچھ احساس کمتری اور کچھ حسد بھی پیدا ہو جاتا ہے یہ سبھی باتیں انسانی فطرت کا ایک حصہ ہیں۔ لیکن اس ڈرامے میں کشمکش اس وقت پیدا ہو جاتی ہے، جب عالم کا باپ ایک مقدمے میں سب کچھ ہار جاتا ہے اور اب خالہ بی چاہتی کہ عالم شمیم سے کسی طرح دور ہو جائے تا کہ اس کنگال گھر میں انکی بانجی کی شادی نہ ہو پائے۔

اب عصمت چغتائی نے اس ڈرامے کا موضوع روایت سے بالکل ہٹا دیا ہے یہاں ڈراما ایک نئی کروٹ لے لیتا ہے۔ چونکہ شمیم عالم سے دور ہٹ جاتی ہے اور خالی جگہ پا کر خالہ خود اس میں گھسنے کی کوشش کر پاتی ہے اور عالم بھی مجنون نہیں بلکہ وہ آجکل کا جنس زدہ عاشق ہے، جو خالہ کا ہاتھ دیکھ کر یوں پھسل جاتا ہے:

عالم: بہت۔ اے بہت کمزور دل۔ تکلیف

خالہ بی: (ٹھنڈی سانس لیکر) دل تو بہت دن سے کمزور ہو گیا ہے۔

عالم: اور۔ شاعرانہ۔ خواب۔ تخیل بلند

خالہ بی: (لڑکیوں کی طرح ہنس کر) ارے

عالم: (دیکھتے ہوئے) کیوں؟

خالہ بی: اے یہی بلند تخیل، نظم نما نثر لکھنے کا بہت شوق تھا۔ مجھے دو ایک جگہ اخباروں میں۔ وہ تو کہو اب گھر کے جھگڑوں سے فرصت نہیں ملتی اور کچھ ڈھنگ کی بات بتاؤ، تو جانیں۔

عالم: بی۔۔ اور۔۔ الجھن۔۔ پریشان دماغ بالکل فلاسفروں کا سا۔ خیالات کی بھرمار۔

خالہ بی: (غمزدہ تبسم سے) اور

عالم: (اور ایک دم پھٹ سے) دو بچے نہیں تین

خالہ بی: (شرما کر ہاتھ کھینچتے ہوئے) ہٹ دیوانے

عالم: کیوں کیا ہوا؟ آپ شادی کریں تو۔۔۔۔(ہنس کر) اچھالائیے دیکھنے تو دیجئے (ہاتھ پکڑ کر لیتا ہے۔)

خالہ بی: تو ڈھنگ کی بات بتاؤنا

عالم: بھئی آپ ماریں گی پھر

خالہ بی: کیا۔۔ ؟ بات ہے؟ کہوتو

عالم: شادی۔۔بہت جلد

خالہ بی: (شرم سے گلابی ہوکر) اونہہ اے ''ہٹ لڑکے''

عالم کی جوانی کو دیکھ کر (یعنی چھوکر بھی) خالی بی کی دھنی ہوئی جنسیت یکدم بیدار ہونے لگتی ہے اور یہاں ان کی عمر کے سارے حصار ٹوٹنے لگتے ہیں۔مرد اور عورت کے ازلی رشتے کا رس پھوٹنے لگا۔پنتالیس سال کی عمر میں بھی وہ اپنے آپ کو بیس سالہ جوان عالم کے برابر پانے لگتی ہے۔وہ اپنے تجربات کا بھرپور فائدہ اٹھانے لگی۔وہ اپنے آپ کو عالم کے لیے پوری طرح پیش کرتی ہے ۔یہاں مصنفہ نے ان کے اندرون کی تصویر ان الفاظ میں کھینچی ہے:

خالہ بی: (ذرا جھک کر) بخار تو نہیں؟ (دوسرا ہاتھ اسکی گردن پر رکھ کر دیکھتی ہیں اور پھر اپنا ماتھا چھوتی ہیں)۔نہیں پنڈا تو ٹھنڈا پڑا ہے۔کیسا ہے اب جی!

عالم: (ویسے ہی آنکھیں بند کیے) بڑا سکون مل رہا ہے۔۔۔۔۔آہا۔۔۔آہا۔۔وہ آنکھیں بند کیے انگلیوں سے کھیلتا ہے۔۔۔۔۔[۸]

عالم اگرچہ ایک پرجوش نوجوان ہے مگر عشق کے معاملات میں ابھی ناتجربہ کار ہی ہے۔اسے جب خالہ بی کے ارادوں کا پورا پتہ چلتا ہے تو وہ سخت گھبرا کر وہاں سے بھاگ جاتا ہے۔دراصل خالہ بی عالم سے شادی کر کے اس کے نام اپنی ساری جائداد بھی کرنا چاہتی تھی۔خالہ بی اپنے جذبات اور مقاصد کا اظہار ایک خط میں کرتی ہے۔جو پرزے پرزے ہوکر بکھر جاتا ہے لیکن کسی طریقے سے اس کے چند ٹکڑے شمیم اور واجد کے ہاتھ لگ جاتے ہیں ان میں کچھ چونکا دینے

والے لفظ لکھے گئے تھے، جیسے:

''ٹھکرانا مت، مایوس نہ کرنا، زبانی کہنے کا موقع نہ ملا''

یہی الفاظ اس ڈرامے میں نقطۂ عروج بھی پیدا کر جاتے ہیں۔

اس ڈرامے کا انجام بھی بڑا دلچسپ ہے۔ چوں کہ عالم اصل میں شمیم کو چاہتا ہے، جس میں خالہ بی اپنے مطلب کی لیے رکاوٹ بنی لیکن نہ شمیم نے اور نہ خالہ بی نے کسی طرح عالم کو حاصل کر لیا۔ نہ عالم کا انتخاب پورا ہوا، تو اس طرح دونوں عورتیں آخر میں عالم کی راہوں کو تکتی رہیں۔ بظاہر اس ڈرامے کا کوئی خاتمہ ہی نہیں ہو پاتا، بلکہ یہاں ایک سوال قائم کیا جا سکتا ہے، جس پر ناظرین رقارئین آگے سوچ سکتے ہیں اور جس کہانی کا اختتام قاری کی صوابدید پر چھوڑا جائے تو وہی اچھے ادب کی صحیح پہچان ہے۔

عصمت چغتائی کا ایک اور اہم ڈراما ''دوزخ'' کے عنوان سے ''سویرا'' لاہور میں شائع ہوا۔ یہ ڈراما دو ایکٹروں پر مشتمل ہے، جس میں دو مرکزی کرداروں نولاسی خانم اور عمدہ خانم کے ارد گرد کہانی گھومتی رہتی ہے۔ یہ دونوں عورتیں لاوارث، کم عقل بڑھیاں ہیں، جن کا اس دنیا میں کوئی نہیں ہوتا ہے۔ وہ محلے والوں کے رحم و کرم پر پلتی ہیں، دونوں کی زبانیں ہمیشہ قینچی کی طرح چلتی رہتی ہیں۔ دونوں دنیا کی خوشیوں سے دور رہ کر ہمیشہ ایک دوسرے کا دماغ چاٹتی رہتی ہیں۔ کبھی دونوں میں بنتی ہے اور کبھی بگڑتی ہے۔ پھر بھی وہ ایک دوسرے کے ہی سہارے جیتی ہیں۔ ان کے علاوہ ڈرامے میں خیر النساء ایک پنتالیس سال کی مطلب پرست عورت بھی ہے جو عمدہ خانم کی بھانجی ہے اور وہ اپنے گھر کی حفاظت کے لیے ان کو لے جانا چاہتی ہے۔

للا ایک چار پانچ سال کا بچہ ہے۔ وہ ابھی زندگی کے مسائل سے دور اور ان دونوں بڑھیوں کے لیے ایک نئی زندگی کا پیغام دیتا ہے۔ اس ڈرامے میں بہو یعنی للا کی ماں بھی ہے۔ اسے ان بڑھیوں سے نہ سر مارنے کی فہرست ہے اور نہ شوق، مگر پھر بھی دونوں اس کو نہیں چھوڑتی ہیں۔

متذکرہ بالا ڈرامے کو ایک ہی سیٹ پر کھیلا جا سکتا ہے۔ دونون ایکٹوں میں معمولی سا وقفہ ہے۔ اس ڈرامے کے چھوٹے چھوٹے اور برجستہ مکالمے ہیں۔ مگر پلاٹ میں کوئی خاص ارتقاء نہیں ہو پاتا ہے۔ یہاں عصمت چغتائی نے ان بڑھیوں کے ذریعے عورتوں (خاص کر بوڑھیوں یا بیواؤں) کے بہت سارے مسائل پر بھی روشنی ڈالی ہے

۔ یہاں انسانی جذبات اور نفسیات کا بیان ہمیں جگہ جگہ ملتا ہے۔

''عمدہ: اے لو اور سنو دل کا بڑا کون ہووے ہے۔ دو برتن ساتھ دھویں ہیں تو کھڑکا ہووے ہیں۔

نولاسی: (رقت سے) سوچ رہی ہوں میں نے سدا تمہارے احسانوں کا الٹا ہی بدل دیا۔ یاد ہے پچھلے جاڑوں میں جو گردے کا درد اٹھا۔ تم نہ ہوتیں، تو تڑپ تڑپ کے مر جاتی۔ کوئی حلق میں پانی بھی پلانے والا نہ ہوتا۔ تم نے میری کیسی کیسی خدمت کی۔

عمدہ: (ٹالنے کو) اُوئی، اس میں خدمت کی کیا بات ہوئی، انسان ہی انسان کے دکھ درد میں کام آوے ہے، مجھے جو تین مہینے جاڑی کا بخار آیا تھا۔ ہڈیاں تک پگھلی جاویں تھیں۔ تم ہی نے میرا گو موت کیا۔

نولاسی: پر اب سے نہیں ہمیشہ سے تم میری دیکھ بال کیا کرتی تھیں، یاد ہے۔ جب شبیر پیدا ہوا تھا، اللہ! کیا درد تھا جیسے کوئی آرا چلا رہا ہو۔

عمدہ: (پیار سے) پہلوئی کا تھا نا لونڈیا کی دفعہ اتنا نہیں ہوا۔

نولاسی: جبھی تو درد لگتے ہی تمہیں بلوا لیتی تھی۔ ساس، نند، ماں، بہن، تب تم ہی تو تھیں، تم جب تک پٹی تھام کر نہ بیٹھتیں ایسا لگتا اب نہیں جیوں گی۔'' ۹

اس ڈرامے میں ایبسر ڈ ڈرامے کے کچھ عناصر موجود ہیں۔ پلاٹ بالکل بے ربط ہے، مکالمات بے جوڑ ہیں، مگر ان میں کہیں کہیں جہانِ معنی پایا جاتا ہے جو قاری کو سوچنے کے لیے مجبور بھی پیدا کرتے ہیں۔ کرداروں میں کوئی ارتقا نہیں ہو پاتا ہے۔ اگر چہ عصمت چغتائی اُردو ڈرامے کی دنیا میں کوئی خاص اضافہ نہیں کر پائیں لیکن ان کے ڈراموں میں چند موٹی موٹی خامیوں کے ساتھ ساتھ بہت ساری خوبیاں بھی نمایاں ہیں، عصمت کے افسانوں میں بھی جگہ جگہ ڈرامائیت ہمیں ملتی ہے، انہیں مکالمہ بازی پر بے پناہ قدرت حاصل ہے۔ ان کے موضوعات سے آپ لاکھ اختلاف کریں گے، مگر پھر بھی ان کے ہر بیان میں زبان کا اس قدر زور پایا جاتا ہے کہ ہر واقعہ ہمیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتا ہے ۔ایسی چند اور بھی خوبیاں ہیں جو ان کے ڈراموں میں بھی بہ درجۂ اتم موجود ہیں لیکن اسٹیج کاری کا عصمت کے ڈراموں میں فقدان ہے۔ انہیں کافی تبدیلیوں کے بعد ہی کسی میڈیم کے ذریعے عوام تک پہنچایا جا سکتا ہے۔

فکشن کی طرح ڈراموں میں بھی عصمت کا خاص موضوع ''عورت'' ہے۔ جن کی وہ اپنے خاص انداز میں

ترجمانی کرتی رہی۔انہوں نے عورت کی نفسیاتی اور جنسیاتی کیفیات کو ظاہر کیا۔ان کے نزدیک عورت کے سماجی مسائل زیادہ تر ان کے خود کے پیدا کردہ ہیں۔ان کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے منفی روپ کی علم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔عصمت چغتائی کی شخصیت کا ایک مخصوص پہلو یہ ہے کہ انہوں نے نچلے اور متوسط طبقے کی عورت کی زبوں حالی پر اپنے نظریات کا بلند بانگ اظہار نہ صرف اپنے فکشن پاروں،مختلف بیانات اور مضامین میں کیا ہے بلکہ انہیں اپنے ڈراموں میں جگہ جگہ سمویا ہے۔وہ جبلی طور پر باغی عورت واقع ہوئی تھیں۔ان کی نس نس میں باغیانہ انداز روزِ ازل سے ہی موجود تھا تو اِن باغیانہ جذبات کے اظہار کا لبادہ اوڑھا ہی نہیں بلکہ انہیں عملی جامہ پہنانے کے لیے بے لچک رویہ اپنانا پڑا۔

عصمت نے اپنی آنکھوں سے جو عورت کی زبوں حالی دیکھی،مرد کے ہاتھوں اس کی جو درگت بنتے ہوئے دیکھی اور جس خاموشی،بے بسی اور بے چارگی سے اسے سوسائٹی کے ظلم کو سہتے ہوئے دیکھا۔ اس نے انہیں حد درجہ متاثر کیا اور اس کے ردِعمل میں عصمت کا لٹریچر (بشمول ڈراما) وجود میں آیا۔جسے اگرچہ ہم سیدھے طور پر تانیثی ادب میں شامل نہیں کر سکتے ہیں البتہ اُردو میں سعادت حسن منٹو کی طرح یہ اس قسم کی ابتدائی کوشش ہے جسے ترقیِ نسوان کے بعد نسائی ادب بھی ہم کہہ سکتے ہیں۔اس موضوع کے حوالے سے یہاں یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ ہمارے بہت سارے مقبولِ عام ادیبوں کی طرح عصمت چغتائی بھی فلموں سے جڑ گئی۔ان کے شوہر شاہد لطیف ایک جانے مانے فلم ساز تھے۔فلموں سے وابستگی کے بارے میں انہوں نے خود لکھا ہے :

''میں نے چودہ پندرہ کہانیاں،ڈائیلاگ اور سینار یو لکھے ہیں۔میں نے کوئی (ادب کی) زیادہ خدمت ودمت نہیں کی بلکہ اپنی خدمت کی۔زیادہ تر اپنے گزارے کے لیے میں نے لکھا۔صرف افسانے لکھ کر تو میں اپنا گزارہ نہیں کر سکتی۔میگزینوں اور اخباروں میں لکھ کر تو میرا گزارہ نہیں ہوسکتا میرے لیے فلم ایک ذریعہ آمدنی ہے''۔[۱]

☆☆☆☆☆

حوالے وحواشی

۱۔عصمت کے شاہکار افسانوں میں لحاف،چوٹیں،دو ہاتھ؛ ناولوں میں ضدی،ٹیڑھی لکیر،معصومہ،ایک قطرہ خون؛ خاکوں میں دوزخی اور خود نوشت کاغذی ہے پیرہن قابل ذکر ہیں۔

۲۔افسانے،ڈرامے،عصمت چغتائی،مکتبہ اردو ادب بازارستان،لاہور، ۱۹۷۱ء،صفحہ ۱۷۳
۳۔ایضاً.....ص۔۱۴۶۔ ۱۴۷،۱۷۶
۴۔بحوالہ سوغات،محمود ایاز، بنگلور،۱۹۹۲ءص۔۔۲۲
(یہاں اپنے موضوع کے حوالے سے ''رگ ویدا'' میں شامل یہ قول بھی نقل کیا جاتا ہے۔
women's hearts are like wild hyenas ,there can not be any friendship with them یا شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے Antony and cleopatra میں مصر کی ملکہ کلو پترا ا اور اس کی خواصیں شارمیاں charmian اور آئیرس Iras ساری عمر شوہروں کی تلاش میں رہیں۔بہت سے مردوں کو وہ ٹھکراتی ہیں ،طرح طرح کے دھوکے انہیں دے دیتی ہیں اور آخر کار اپنے آپ کو ایک زہریلے سانپ سے ڈسوالیتی ہیں ۔مزید معلومات کے لیے مندرج کتاب کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے:)
Antony and cleopatra,edited by M R Ridley. Mathueu and co. and ltd (New father lane # c4 .London 1971)
۵۔بیسویں صدی،نئی دہلی (سالنامہ)،جنوری،۱۹۹۲ء، ص۔۲۴۴
۶۔ایضاً
۷۔ افسانے،ڈرامے،عصمت چغتائی،مکتبہ اردو ادب،بازارستان، لاہور،۱۹۷۱ء،ص۔۱۴۷
۸۔ایضاً.....ص۔۱۵۹
۹۔سویرا،مدیران: حنیف رائے/سیدہ شاہین، نیا ادارہ،لاہور،۶۳،ص۔۱۳۰/۳۱
۱۰۔عصمت چغتائی سے گفتگو،اردو ماہنامہ مکالمات، دسمبر،۱۹۹۱ء، دہلی،ص۔۲۲ بحوالہ عصمت چغتائی: شخصیت اور فن،جگدیش چندر ودھان،ناشر مصنف،مکھرجی نگر ایسٹ،۱۹۹۶ءص۔۱۹۳

☆☆☆

رابطہ:
ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری
صدر شعبۂ اُردو
گورنمنٹ ڈگری کالج،
ماگام،بڈگام کشمیر ۱۹۳۴۰۱

جدید فارسی شاعری کا ارتقائی سفر: ایک تجزیاتی مطالعہ

تعارف

(عابد گلزار)

تیسری صدی ھ کے ابتدائی برسوں سے ہی فارسی زبان وادب کے احیاء کا با قاعدہ آغاز ہوا۔ ایران پر عرب حکمرانیت کے زوال کے ساتھ ہی فارسی شاعری کے افق پر گزشتہ ۱۳ صدیوں میں ایسے درخشندہ ستارے طلوع ہوئے جنکا کلام ادب نوازوں کی عدم دلچسپی کا شکار کبھی نہیں ہوسکتا۔ زیر نظر مقالے میں مشروطیت (ایران میں آئینی اصلات کی تحریک) کے زمانہ سے روایتی فارسی شاعری میں نئی ضرورتوں کے مطابق شعر میں ھیّت (قالب) وموضوع کے حوالے سے تغیرّات کی جو بحث چھڑ گئی اسکا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اس کے نتیجہ میں تخلیق ہونے والی شاعری جسکو جدید شاعری کے عنوان سے پہچانا جانے لگا، میں تنوع اور تبدیلیوں کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے۔ یہ ارتقائی سفر جاری رہا یہاں تک ایران میں اسلامی انقلاب (۱۹۷۹) کی کامیابی نے اس جدید شاعری پر ھمہ جہت اور گہرے نقوش چھوڑے جسکا احاطہ بھی اس مقالہ میں کیا گیا ہے۔

اہم لفظیات: دورہ باستان، عرب حکمرانیت، قدیم پارسی، پہلوی، مشروطیت، موضوعات شعر، محکوم ومجبور، سبک خراسانی، سبک ھندی، دورہ بازگشت، تکلف وتصنع، قالب شعر، تجدّد پسندی، اعتدال پسندی، شعر نو، شعر موج نو، سبک جدید، شعر نوی میانہ رو، شعر انقلاب۔

ایرانیوں کی قدیم زبان ہند آریائی فیملی کی ایک شاخ تھی، جہاں سے متمدن دنیا کی چند زبانیں سنسکرت،

لاطینی، یونانی وغیرہ، معرض وجود میں آ گئیں۔ایران کی قدیم زبان کو تین تاریخی ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ دورۂ باستان (قدیم ھخامنشی شہنشائیت تک)

۲۔ دورۂ میانہ (وسطی) ھخامنشیوں سے لیکر ایران پر عربوں کے تسلط تک)

۳۔ دورۂ جدید (ایران پر عرب تسلط سے شروع ہوتا ہے۔اور ہزار سالہ مراحل تکامل سے گذر کر موجودہ فارسی کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔(۱)

ایران پر عرب حکمرانیت (۲۱ھ سے ۲۰۵ھ تک) فارسی میں تخلیقی کام کی کوئی مستند سند نہیں ملتی۔(۲) ۲۰۵ھ میں ایرانی خود مختار حکمرانیت طاہری دور کا آغاز ہوتا ہے۔ان کے درباری شاعر حنظلہ بادغیسی کو کچھ افراد عرب حکومت کے خاتمے کے بعد ایران کا پہلا شاعر مانتے ہیں۔(۳)

صحیح ترین قول یہ ہے کہ فارسی کا پہلا شاعر محمد بن وصیف سیستانی ہے۔(۴) عوفی نے لباب الالباب میں اس بات کی صراحت کی ہے کہ وصیف سے پہلے کسی نے فارسی میں ایک مصرعہ بھی نہیں کہا ہے۔(۵)

تاریخ سیستان نے اس حوالہ سے تفصیلات فراھم کی ہیں کہ کس طرح یہ اشعار یعقوب بن لیث صفار، جس نے عربوں کے خلاف کامیاب قیام کیا اور ہر لحاظ سے مستقل حکومت کی بنیاد ڈالی، کی جنگی کامیابوں پر وصیف کے قصیدے کی صورت میں تخلیق ہوئے۔

چند اشعار یہ ہیں۔(۶)

اے امیری کہ امیران جھان خاصہ و عام
بندہ و چاکر ومولای و سگ و بند غلام
ازلی خطی در لوح کہ ملکی بدھی
بی یوسف یعقوب بن اللیث ھمام

یہ بات ثابت ہے کہ ایران میں شاعری کا آغاز ۳ ھزار سال پہلے ہوا۔ ماہرین کا اتفاق ہے کہ زرتشت کی اوستا اور اشکانیوں کی متعدد تصانیف اور کتبے شعر کی حیثیت رکھتے ہیں۔(۷)

طاہری دور کے آغاز کے ساتھ ایران میں مختلف ادوار تاریخ (ساسانی، غزنوی، مغول، صفوی، قاچاری) میں

فارسی شاعری کے عظیم ترین ستارے ادبی فلک پر نمودار ہوئے جن کے فن کا تعمّق اور تخیل کی پرواز نے انکو رہتی دنیا تک زندہ وجاوید کر دیا۔(۸)

فارسی شاعری کے شعری مکاتب سبک ترکستانی (سبک خراسانی) سبک عراقی، سبک ھندی، سبک بازگشت، سبک مشروطیت (سبک جدید) اور شعرنو کے تناظر میں فارسی شاعری اپنے مضامین، ھیت، قالب اور موضوعات کے اسلوب بدلتی رہی۔ سبک خراسانی اور سبک عراقی سادگی سے مزیّن تھے اور سبک ھندی میں تصنع اور دقت پسندی تھی۔(۹)

چند شعراء من جملہ سید محمد شعلہ اصفہانی (متوفی ۱۷۴۷ء)، سید علی مشتاق اصفہانی (متوفی ۱۷۷۵ء) وغیرہ نے سبک خراسانی کے دوبارہ احیاء کے لئے کوششیں کی۔ اسطرح سے آخر کار کلاسیکی فارسی شاعری کے عظیم اساتذہ فردوسی، عنصری، فرخی، منوچہری، حافظ، سعدی، رومی وغیرہ کی دوبارہ پیروری ہونے لگی اور سبک ھندی کو خیر باد کہا گیا۔ اسکو سبک بازگشت کا نام دیا گیا۔ سبک بازگشت زند دور (۱۷۵۰-۱۷۹۴ء) کے آخر سے شروع ہوکر قاچاریوں کے دور حکومت (۱۷۵۰-۱۷۹۴ء) کے دوران اپنی آب وتاب کے ساتھ جاری رہا۔(۱۰)

روایتی فارسی شاعری اگر چہ بادشاہوں کی مدح سرائی اور چاپلوسی سے بھری پڑی ہے۔ تاہم اس میں اعلیٰ ترین مضامین، علوم وفنون، روحانی، اعتقادی، اخلاقی تعلیمات کے ساتھ ساتھ فن عروض اور صنعت شعر میں خاصا کمال حاصل ہوا۔(۱۱)

یہ شاعری قاچاری دور (۱۹۲۱-۱۷۹۷ء) کے اواخر تک اپنے ارتقائی سفر پر گامزن رہنے کے بعد ایک زبر دست انقلاب سے روبرو ہوگئی۔ ایران میں انیسوی صدی کے اوایل سے ہی سیاسی اور سماجی بے اطمنانی کا آغاز ہوا۔ مغرب کے سیاسی، تمدنی اور تہذیبی اثرات کے نتیجہ میں ایران کی جوان اور تعلیم یافتہ نسل حکام کے ظلم وتشدد، رشوت اور قومی خزانے کی لوٹ کھسوٹ سے چھٹکارا پانا چاہتی تھی۔ اس دوران یورپی زبانوں کے جدید اصطلاحات ایران میں رائج ہوئے۔ انگریزی اور فرانسی کتابوں کا ترجمہ ہونے لگا۔ ایران میں چھاپ خانوں کے قیام اور اخباروں کی اشاعت نے انقلاب پسند افراد کو ایک پلیٹ فارم عطا کیا۔ قاچاریوں کے دور اقتدار میں ایران کی حالت بد سے بدتر ہوگئی۔ روس کے ساتھ دو جنگیں ہوئی اور اہم علاقے بشمول گورجستان ایران سے چھن گئے۔(۱۲)

۵ اگست ۱۹۰۶ کو مظفر الدین شاہ قاچار نے ایرانی عوام کا آئینی اصلاحات (مشروطیت) کا مطالعہ منظور کیا ۔لیکن بدقسمتی سے ایک سال بعد مظفر الدین کا انتقال ہوا اور اسکے بیٹے نے ۱۹۰۸ء میں مشروطیت کو معطل کر دیا۔ اسکے نتیجہ میں آزادی خواہ پورے ایران میں منظّم ہوئے۔ شاعر بھی میدان میں کود پڑے اور وطن کی سر بلندی، وقار اور ناموس کی حفاظت کی خاطر اپنے ہم وطنوں کو پکارتے رہے۔ مشروطیت کے خاتمہ (۱۹۰۸ء) کے تیرہ ماہ بعد (۱۹۰۹ء) میں آزادی خواہوں اور وطن پرستوں نے تہران پر حملہ کیا۔ محمد علی شاہ روسی سفارت خانہ میں پناہ گزین ہوا۔ اس پر تناؤ ماحول میں روس اور برطانیہ نے ایران میں اپنی فوجیں جھونک دی اور قتل و غارتگری کا بازار گرم کر دیا۔ شعراء نئے آب و تاب کے ساتھ ایران کی آزادی اور خارجیوں کے خلاف صف آرا ہونے کے لیے اپنے اشعار عوام تک پہونچاتے رہے۔ (۱۳)

اس انقلابی دور میں فارسی شاعری نے ایک مختلف جہت چن لی۔ تازہ الفاظ کے ساتھ سیاسی، اجتماعی اور اقتصادی مضامین نے شاعری میں چار چاند لگا دئے۔ شعر کی زبان روزمرہ محاورہ کے نزدیک تر ہوتی گئی تا کہ شعر میں سلاست، سادگی، اور روانی پیدا ہو اور شعر عوام تک پہونچ پائے۔ (۱۴) اسطرح سے فارسی شاعری میں انقلابی شعر زبان زد عام ہو گئے۔ قالب (form) کے لئے عوام میں رائج بعض ہیجان انگیز اور موثر قالب مثلاً مستزاد، مسمط و ترجیعات وغیرہ کا از سر نو رواج ہونے لگا۔ تصنف (Ballad) اور سرود (ترانے) بھی شعراء کے لئے توجہ کا مرکز بنے۔ مختصر یہ کہ جدید فارسی شاعری، مشروطیت کے قیام کی جدوجہد اور اسکی وجہ سے رونما ہونے والے سیاسی اور سماجی حالات کی دین ہے۔ (۱۵)

ملک الشعرا بہار کی کوششوں سے ۱۹۱۶ء میں انجمن ادبی دانشکدہ کے نام سے ایک ادبی انجمن کی تشکیل ہوئی جس نے ''مجلّہ دانشکدہ'' کا اجرا کیا جسکا مقصد قدیم اساتذہ شعر و ادب کے اسلوب و طرز بیان کا احترام کرتے ہوئے ادبیات ایران میں تجدید نظر کی ضرورت کو اجاگر کرنا تھا۔ (۱۶)

قدیم و جدید اسالیب کے حوالہ سے ادباء میں بحث جاری تھی۔ بہارؔ نے اسی دوران ''مجلّہ دانشکدہ'' میں مرام ما کے عنوان سے مقالہ لکھ کر قدیم و جدید ادب کے درمیان اختلاف کم کرنے کی زبردست کوشش کی۔ لیکن تقی رفعت نے اسکی سخت تنقید کی اور چند مضامین تحریر کر لئے۔ نیز اس حوالہ سے اپنی انقلابی افکار کی آئینہ داری کے لئے ''ای جوان

ایرانی'' کے عنوان سے نظم لکھی۔

زمانہ مشروطیت کے دوران تخلیق کی گئی شاعری کی خصوصیات کو مختصر طور پر اسطرح بیان کیا جا سکتا ہے کہ یہ شاعری حب الوطنی اور حماسی افکار سے پر ہے۔ اور تنقیدی عوامل' زبان و بیان کی سادگی' سلاست و روانی' اسکو قدیم شاعری سے ممتاز کرتی ہے۔ اس حوالہ سے ادیب الملک نے سب سے پہلے سماجی شعر کہے۔ انکی نظم ''عدلیہ'' اسکی مثال ہے۔ ادیب الملک کے بعد دھخدا' عشقی' عارف' ایرج مرزا اور کمالی وغیرہ وہ شعرا ہیں جنہوں نے شعر کے قدیم قالبوں میں نئے نئے مضامین اور مقاصد بیان کئے۔ ان شعرا کے کلام میں وطن' ملت' احزاب سیاسی' حمیّت ملی' مساوات وغیرہ الفاظ کثرت سے ملتے ہیں۔ اس اسلوب بیان اور طرز شاعری کا سب سے زبردست نمایندہ میرزا زادہ عشقی ہے ۔جس نے اخبار ''قرن بیستم'' میں ان موضوعات پر غزلیں لکھیں اور مختلف قطعات شایع کیے۔ دھخدا' ایرج میرزا' ملک الشعرا بہار وغیرہ نے قصیدہ' قطعہ اور مثنوی کے قالبوں میں نئے نئے مضامین پیش کئے۔ عارف قزوینی نے بھی اپنی شور انگیز غزلوں میں ایسے ہی مضامین پیش کئے۔

اس دور کے شعراء کے کلام میں سائنس کی ایجادات سے متعلق بہت سے الفاظ استعمال ہوئے مثلاً ماشین' ھواپیما' چراغ برق وغیرہ۔

مختصر کہا جا سکتا ہے کہ پہلے مرحلہ میں فارسی شاعری، تین بنیادی تبدیلیوں سے دوچار ہوئی:

۱۔ شعر عوام اور سماج تک پہونچا اور یہی عوام اس کے مخاطب قرار پائے۔

۲۔ فارسی شاعری میں نئے الفاظ' کلمات اور خیالات متعارف ہوئے۔

۳۔ شعراء نے اپنے خیالات غیر رائج شدہ اصناف سخن میں پیش کئے۔

اسطرح سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ جدید فارسی شاعری کے حوالہ سے اس دور میں ابھی صرف نئے مضامین، جدید اسلوب بیان اور نئی زبان پر زیادہ زور دیا گیا۔ ابھی شاعری کی شکل وصورت کے خدوخال یا اسکے قالب (form) وغیرہ میں تغیّر وتبدّل کی کوئی سنجیدہ کوشش عمل میں نہیں لائی گئی۔ (۱۷)

<u>شعرنو</u>

دورۂ مشروطیت میں جیسا ذکر ہوا مضامین شعر میں تجدد ہوا لیکن قالب شعر میں تنوع کے حوالہ سے کوئی نیا

تجربہ نہ ہوا۔۱۹۱۶ء کے بعد موضوع شعر کے علاوہ شعر کی ھیت وصورت کے حوالہ سے نئے تجربوں کا آغاز ہوا۔(۱۸)

پہلی عالمگیر جنگ نے ایران کو سخت مصائب سے دوچار کر دیا۔اسلئے ایرانیوں میں اجتماعی اور سیاسی سطح پر نئی دیدگاہ ضروری تھی اسطرح رائج ادبیات میں بھی ایک بحرانی صورت پیدا ہوئی۔

بالخصوص فارسی شاعری کے سخت ترین قواعد سے سرمو انحراف ایک عظیم بغاوت تصور کی جاتی تھی۔نئے شعراء جو نئے مضامین اور مسائل،شعر کی زبان میں بیان کرنا چاہتے تھے وہ مقررات اور فنون وصنایع ادبی میں اپنے آپ کو اسیر پاتے تھے۔ادیب الملک فراھانی، بدیع الزمان خراسانی' وحید دستگردی اور انکے ہم نوا جنہوں نے خاقانی اور انوری کے ادب کے زیر سایہ پرورش پائی تھی اور سعدی اور حافظ کے دسترخوان سے نمک کھایا تھا کسی صورت میں اساتید کے مقرات سے تجاوز کو جائز نہیں قرار دے سکتے تھے۔یہ لوگ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ ہر نیا موضوع قدیم قالب میں بیان کیا جا سکتا ہے۔لیکن ان کی کوششیں بے فائدہ ثابت ہوئی اسلئے کہ جدید اجتماعی اور سیاسی مسائل کو قدیم قالب (form) میں نظم کرنا مشکل تھا۔

لیکن چند انقلابی شعرا جیسے جعفر خامنہ ای،شمس کسائی' تقی رفعت وغیرہ نے چند تجربے کئے۔جعفر خامنہ ای نے پہلی بار چہار پارہ کی شکل میں ایک نظم ''بہ وطن''لکھی۔یہ اسلوب اور قالب کے لحاظ سے نیا تجربہ تھا۔

ھر روز بہ یک منظر خونین بہ در آیی
ھر دم متجلی تو بہ یک جلوۂ جانسوز
از سوز غمت مرغ دلم ھر شب وھر روز
با نغمۂ تو تازہ کند نوحہ سرایی

ایسے نمونے آسانی سے قبول نہیں ہوئے۔اسلئے محض قافیہ کو آگے پیچھے کرنے یا مصرعہ کو چھوٹا بڑا کرنے سے شعر کی عمارت میں کوئی اساسی تبدیلی نہ لائی جا سکی۔بلکہ صرف قدیم ادبیات کے شیدائیوں کو آشفتہ کر لیا گیا۔(۱۹)

البتہ یہ ضرور ہے کہ تجدّد خواہوں میں یہ احساس تھا کہ قدیم فارسی میں تبدیلی،ترمیم اور تنسیخ کرنا ضروری ہے۔اسلئے کہ فارسی شاعری میں داخلی اور خارجی دوگانگی مناسب نہیں۔اگر موضوع شعر میں تبدیلی ہوتی ہے تو قالب شعر بھی اس کے مطابق تبدیل ہونا چاہئے۔(۲۰)

ڈاکٹر محمد استعلامی شعرنو کی تعریف اسطرح کرتے ہیں ''شعرنو بیانی است از واقعیتھای زندگی امروز ودراین بیان سخن از اندیشہ ھایی تازہ، دردھاوسرگردانیھای نسل امروز وآنچہ این نسل راسیراب می کند،ضرورت دارد''۔(۲۱)

(یعنی شعرنو آج کی زندگی کے واقعات کا اظہار ہے۔اس میں جدید افکار وخیالات،آج کی نسل کے مسائل اورسرگردانیوں کا بیان ہے۔اور جوحقائق آج کی نسل کوسیراب کرتی ہیں،ان کا اظہار کیا جاتا ہے۔)

اسلئے قالب (form) اور موضوع دونوں میں تبدیلی کوشعرنو کے عنوان سے پہنچانا جانے لگا اور اسکا بانی نیما یوشیج کو ہی مانا گیا ھر چند کہ نیما کے بعد اس حوالہ سے کافی تجربات ہوئے لیکن نیما نے ہی فارسی شاعری کواس جادہ پر لگا دیا۔نیما وزن کے ضرور قائل تھے لیکن قافیہ لازم نہیں جانتے تھے اور جس بحر میں شعر کہا جائے ضروری نہیں ہر ایک مصرعہ میں ارکان کی تعداد برابر ہو۔(۲۲)

نیما کے عقائد سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اگر نئے خیالات اور نئی فکری دریافت کو نئے اسلوبِ بیان کے ساتھ بیان کرنے میں قافیہ کا اہتمام ہوجائے تو نامناسب نہیں مگر شعرنو میں آج کی زندگی کی واقعیت اور حقیقت کا بیان ہونا چاہئے۔یعنی شعر میں نئے افکار وخیالات اور موجودہ نسل کی پریشانی،مسرتیں،سرگردانیاں،ھیجانات،اطمینان وغیرہ کا احاطہ ہو۔ان تمام لوازمات کومھیا کرنے کے لئے،شاعر اس بات کا مجاز ہے کہ جہاں کہیں قدیم اور کلاسکی شاعری کے قید وبند اور قواعد وضوابط،اس کے راستہ میں مانع ہوں اور اس کوآگے بڑھنے سے روکیں تو وہ ان اصولوں میں ترمیم کرسکتا ہے اور اپنی منزل مقصود تک پہنچ سکتا ہے۔شعرنو کا تقاضا ہے کہ قدیم اصول وضوابط کوشاعر کی آسانی اور اس کے فکری ارتقاء کی تکمیل پر قربان کردیا جائے۔لیکن موجودہ ضروتوں کے مطابق شعر کہنے کے لیے،افکار وخیالات، نئی ذہنی اپج اور عزائم کوشاعری کے قدیم قواعد وضوابط پر قربان کردینا جائز نہیں۔

نیما کا سب سے بڑا کارنامہ اس قاعدے سے روگردانی ہے کہ دومصرعے وزن کے لحاظ سے برابر ہوں۔شعرنو اور قدیم فارسی شاعری میں یہ فرق سب سے زیادہ محسوس ہوتا ہے کہ جدید فارسی شاعری میں دومصرعوں کے وزن کا برابر ہونا لازمی قرار نہیں دیا جاتا۔لیکن یہ دومصرعے وزن کی رو سے،مساوی نہ سہی،البتہ دونوں کسی نہ کسی بحر اور وزن کے مطابق ہوتے ہیں۔مثلاً نظم امید کا یہ شعر:

دوتا کفر

نشستہ اند روی شاخۂ سدر کھنسالی

یہ دونوں مصرعے بحرھزج میں ہیں۔لیکن پہلے مصرعے میں صرف ایک مفاعیلن، کے برابر الفاظ ہیں جبکہ دوسرے مصرعے میں مفاعیلن چار بار آتا ہے۔یعنی پہلے مصرعے میں وزن پورا کرنے کے لیے شاعر نے غیر ضروری الفاظ استعمال نہیں کیے۔

اس اصول کے حامیوں کا عقیدہ ہے کہ اس امر کی قید کہ مصرعے مساوی ہوں، کئی مشکلات ایجاد کرتی ہے۔ چونکہ قدیم شاعری میں اس کا رواج تھا، اس لیے قدیم شاعر مجبور محض تھا کہ دونوں مصرعے وزن اور بحر کے لحاظ سے برابر ہوں۔ان شرائط پر عمل کرنے سے بعض اوقات شاعر کی بات اور اس کا مطلب آدھے مصرعے میں ختم ہو جاتا لیکن وہ پابند تھا کہ باقی ماندہ آدھے مصرعے کو غیر ضروری الفاظ سے پُر کرے۔تاکہ وزن پورا ہو جائے۔اس کے علاوہ ایسا بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ ایک عبارت، اگر عروضی قالب کے مطابق ایک مصرع میں نہ سما سکے تو اس کی بقیہ عبارت دوسرے مصرعے میں لائی جاتی۔مثال کے طور پر فردوسی کے یہ مصرعے:

بپوشید خفتان و بر سر نہاد
یکی ترک چینی بہ کردار باد
بیامد دمان پیش گرد آفرید

ان تین مصرعوں میں ''بہ کردار باد'' جو دوسرے مصرعے میں لایا گیا ہے، درحقیقت تیسرے مصرع کا جز ہے۔ لیکن مصرعوں میں وزن و بحر کی رعایت برتنے کی وجہ سے اس عبارت کو دوسرے مصرعے میں لایا گیا ہے۔

جدید شاعر اور خاص طور پر نیما نے اس قید و بند کی مخالفت کی۔اوزان و بحور عروضی (ارکان وافاعیل) کو اپنی آسانی اور شعر کی مناسب شکل وصورت کو دھیان میں رکھتے ہوئے، مختصر یا طویل کیا۔اسی وجہ سے کوئی مصرع چھوٹا اور کوئی طویل وجود میں آیا۔چونکہ مصرعے مساوی نہ رہے، اس لیے قافیہ کے استعمال میں بھی تبدیلی کی گئی۔قافیہ کے سلسلے میں نیما نے یہ جدّت برتی کہ جس مصرعے میں ان کی بات مکمل ہوتی اس میں قافیہ لاتے۔اگر ان کا مقصد یا ان کا جملہ چوتھے یا چھٹے یا کسی اور مصرعے میں پورا ہوتا تو اس میں قافیہ کی رعایت کرتے اور دوسرے مصرعوں میں قافیہ سے صرف نظر کرتے۔

فارسی شاعری کی ایک متداول بحر، بحر رمل ہے اور اس کی مثمن سالم صورت یہ ہے (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)۔ مثلاً اس بحر کے مطابق یہ شعر ہے

؎ آفتابا از سر میخانہ مگذر کاین حریفان

یا بنوشندت کہ جامی یا ببوسندت کہ یاری

اسی بحر کی مختلف اور متعدد شاخیں ہیں۔ جیسے بحر رمل مثمن مجنون یا مقصور یا محذوف۔ اس کے مطابق ھر مصرعے کے ارکان اس طرح ہوں گے۔ (فعلاتن) یا فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلات، جیسے سعدی کا یہ شعر:

بامدادن کہ تفاوت نکند لیل و نہار

خوش بود دامن صحرا و تماشای بہار

جس کی تقطیع اس طرح کی جائے گی: (فعلاتن) یا فاعلاتن، فعلاتن، فعلات۔ ایرج مرزا کا یہ شعر اسی کے مطابق ہے:

ای خدا باز شب تار آمد

نہ طبیب و نہ پرستار آمد

قدیم شاعر اس بحر میں شعر کہتا تو شروع سے آخر تک ھر شعر اسی بحر کے مطابق ہوتا۔ اور اسی وجہ سے ہر مصرع، دوسرے مصرعوں سے مساوی، وجود میں آتا۔ وہ اس بات کا مجاز تھا کہ اس بحر کے پہلے رکن کو فاعلاتن یا فعلاتن اور آخری رکن کو فعلن یا فعلان کے مطابق لائے۔ نیما نے یہ جدّت برتی کہ اس فاعلاتن یا فعلاتن کو ختم نہیں کیا بلکہ اس کی پابندی کی البتہ ان کی نظر میں ضروری نہیں کہ ہر مصرع میں فعلاتن کی تعداد دوسرے مصرعوں میں فعلاتن کی تعداد کے برابر ہو۔ کسی مصرع میں فعلاتن، تین بار آتا ہے اور کسی میں چھے بار یا جس قدر شاعر نے ضروری سمجھا (۲۱)

مکتب نیما کو وسعت دینے اور انکی پیروی کرنے میں جن معروف شعرا نے خاص رول ادا کیا اُن میں منوچہر شیبانی، احمد شاملو، مھدی اخوان ثالث، منوچہر آتشی، فروغ فرخزاد، محمود آزاد، محمد علی سپانلو، سہراب سپہری، یداللہ رویائی وغیرہ شامل ہیں۔ (۲۳)

شعر نو کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ شعر نو غنائی و تغزلی اور شعر نو حماسی و اجتماعی۔ اگر چہ تغزل روایتی

فارسی قصیدوں اور غزلوں میں موجود ہے تاہم اسکی کوئی منفرد شناخت نہیں تھی۔ البتہ شعرنو میں تغزلی یا غنائی شاعری کو منفرد پہچان کے ساتھ دیکھا جا سکتا ہے۔ روایتی فارسی شاعری میں تغزل عموماً قصیدے میں تشبیب کی شکل میں موجود تھا۔ مگر شعرنو میں شاعروں نے جب تغزل کو برتنا شروع کیا تو انہوں نے مناظر فطرت کے آئینہ میں اپنے احساسات و جذبات اور اجتماعی خدوخال کو دیکھنے کی بھی کوشش کی۔ شعرنو تغزلی کا آغاز بھی شعرنو کے موجد نیما یوشیج سے ہی ہوتا ہے۔ نظم ''افسانہ'' شعرنو تغزلی کا ایک شاہکار نمونہ ہے۔ اسکی تقلید میں فریدون توللّی، پرویز ناتل خانلری اور رشید یاسمی نے شعرنو تغزلی میں اپنا مقام پایا۔

شعرنو اجتماعی میں براہ راست عوامی مسائل' انسانی زندگی اور اجتماعی شعور سے متعلق موضوعات برتے گئے ہیں۔ دراصل شعرنو اجتماعی یا حماسی ہی جدید شاعری کی پس پردہ عوامل اور اسباب کا مطلوبہ ثمر ہے۔ اگرچہ شاہنامہ فردوسی یا قصائد ناصرخسرو میں حماسی شاعری کا رنگ موجود ہے۔ تاہم جس آب وتاب اور جانداری کے ساتھ شعرنو میں حماسی شاعری کو موزون اور سازگار فضا نصیب ہوئی وہ اس سے پہلے کبھی نہیں تھی۔ شعرنو حماسی کا شاعر زندگی کے تلخ حقائق سے پردہ ہٹاتا ہے۔ اس میں مزدور، مجبور، بھکاری، بیوہ، فاقہ کش، مظلوم، غرض زمانے کے بے رحم ہاتھوں کے ماروں کی سسکیاں سنی جاسکتی ہیں۔ اس قسم کی شاعری میں بھی نیما ہی تقدم رکھتا ہے اگرچہ فروغ فرخزاد، احمد شاملو، اخوان ثالث، منوچہر آتش اور اسماعیل شابرودی نے بھی شعرنو اجتماعی میں خاص مقام حاصل کیا۔ (۲۴)

<u>شعرموج نو</u>

یہ بات ناقابل تردید ہے کہ نیما کی کوششوں سے شعرنو کا دور شروع ہوا۔ لیکن شعرا کے ایک گروہ نے نیما کو سمجھنے میں غلطی کی شعرنو سے فقط وہ یہ سمجھنے لگے کہ شاعری نہ صرف قافیہ سے بلکہ ہر قسم کے قواعد وضوابط سے بھی آزاد ہو، جسکے نتیجہ میں عجیب وغریب نظمیں لکھی گئیں۔ نتیجتاً کچھ لوگ نیما اور اسکے اسلوب کے ہی مخالف ہو گئے۔ اور اس نوع کی شاعری کو ''شعرموج نو'' کا نام دیا گیا۔ (۲۵)

ڈاکٹر استعلامی لکھتے ہیں'' آنھا از درون خود و درون زندگی حرمنھاسی می شنوند کہ ھمہ شنوایی آن ندارند و می خواھند آن حرمنھاسی را بیان کشد''۔ تلاش شاعر موج نو برای گفتن ناگفتی ھاست (یعنی وہ موج نو کے شعراء) اپنے اند اور زندگی میں ایسی باتیں محسوس کرتے ہیں کہ کسی دوسرے کو وہ سنائی نہیں دیتی اور وہ اُنکو بیان کرنا چاہتے ہیں۔ موج نو

کے شاعر کی تلاش یہ ہے کہ وہ ایسی بات کہے جو کہی نہ جا سکے۔(۲۶)

اگر چہ یہ تحریک زیادہ دیر تک نہیں چل سکی لیکن جدید فارسی شاعری میں ایک بے رونق عنوان ضرور شامل ہوا۔ عبدالعلی دستغیب شعر موج نو کو شہرت طلب اور خود پسند لوگوں کی شعر نو کے ساتھ نامعقول اور نامناسب دست درازیوں کی پیداوار سمجھتے ہیں۔(۲۷)

شعر نو میانہ رو

ایرانی شعرا کا ایک طبقہ جو نیما کا پیروکار نہ سہی لیکن انکی شعر میں تجدّد کی کامیاب کوششوں کا معترف تھا۔اس گروہ نے نیما کے طرز شاعری کا سہارا لیکر شاعری میں بے راہ روی کرنے والوں کی مخالفت کی اور ایک اعتدال پسندانہ روش کی بنیاد ڈالی جسکو ''شعر نوی میانہ رو'' کی تحریک کہا گیا جسکی رہبری کا سہرا ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری (متولد ۱۹۱۵ء) کے سر جاتا ہے۔ڈاکٹر خانلری نے نیما کی حمایت تب تک کی جب تک نیما نے قدیم شاعری کی منطق اور روش سے یکسر اجتناب نہ کیا۔لیکن جیسے ہی بظاہر نیما نے کلاسکی قواعد سے آزاد ہونے کی کوشش کی تو خانلری ان سے جدا ہو گئے اسطرح انہوں نے اپنا الگ اسلوب ایجاد کیا جسکو'' کلاسیک جدید'' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ان کا خیال ہے کہ فارسی بحر و اوزان کی تعداد اس قدر زیادہ ہے کہ ان بحروں کو توڑنا، انھیں کسی مصرعے میں مختصر اور کسی میں طویل انداز میں استعمال کرنا گزید نہیں وہ کہتے ہیں کہ یہ بے راہ روی یورپ کی کلاسیکی شاعری میں اس لحاظ سے جائز ہو سکتی ہے کیونکہ یورپ کی کلاسیکی شاعری میں قالبوں کی تعداد محدود ہے۔(۲۸)

انقلاب کے بعد جدید فارسی شاعری

فروری ۱۹۷۹عیسوی میں ایران میں انقلاب اسلامی کی کامیابی کے بعد شعر و ادب متاثر ہوئے بغیر کیسے رہ سکتا تھا۔ دوران انقلاب محمد رضا شاہ پہلوی کے خلاف جدوجہد بالخصوص زبردست مظاہروں میں جب ایرانی قوم نعرے بلند کرتی اور انقلابی ترانے گاتی ہوئی ظلم و استبداد کی صفیں چیرتی ہوئی آگے بڑھ رہی تھی۔تو شعراء ایران کی عظیم تاریخ و تمدن، انکی اسلام کے تئیں خدمات، اسلامی عقاید میں انکا پختہ یقین، ظلم استبداد کے خلاف امام حسینؑ کا قیام دلوں کو مسخر و مسحور کرنے والے ترانوں کی شکل میں تخلیق کر کے عوام کے حوالہ کرتے رہے۔جسکی وجہ سے جوش و خروش میں اضافہ اور اعلیٰ اسلامی مقاصد کے لئے کسی بھی قربانی سے دریغ نہ کرنے کا جذبہ اجاگر ہو گیا۔

انقلاب اسلامی کی کامیابی کے فوراً بعد ۱۹۸۱ء میں امریکہ اور اُسکے حواریوں کی مدد سے عراق نے ایران پر اسلامی انقلاب کو نابود کرنے کے لیے حملہ کر دیا۔ مگر اس دوران بھی شعراء نے اپنا فریضہ ادا کیا اور مجاہدین کا جذبہ دوبالا کرنے کے لئے عظیم ترین حماسی ماہ پارے تخلیق کر دئے۔ جسکو شعر جنگ کے عنوان سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ (۲۹)

مجموعی طور پر انقلاب اسلامی کی کامیابیوں نے فارسی شاعری کو موضوع اور اسلوب دونوں جہتوں سے یکساں طور پر متاثر کیا۔ اسلامی انقلاب کے بعد کی شاعری فرد اور معاشرہ کو فکری آلائشوں اور عملی آلودگیوں سے اجتناب کرنے پر نہ صرف تلقین کرتی ہے بلکہ اسکا سلیقہ بھی سکھاتی ہے۔ اسکا دائرہ وسیع تر ہوتا گیا اور یہ انسانی فطرت کی زبان بن کر ایران کی سرحدوں کو پار کرتی ہوئی دنیا بھر کے مظلوموں اور محکوموں کی آہ و بکا کی زبان بن گئی۔ دور انقلاب کی شاعری عوامی افکار و احساسات کے ساتھ ساتھ محاورہ سے قریب تر ہوگئی۔ مغلق الفاظ، پیچیدہ اصطلاحات، دور از فہم استعارات و تشبیہات سے مبرا اور ابہام اور لفاظی سے پاک ہوگئی۔

دورِ انقلاب کی شاعری کے موضوعات فطرت انسانی کے عین مطابق ہیں۔ ظلم و جبر کے خلاف نفرت، انسان دوستی، ہمدردی، انسانیت اور اخلاق کی پاسداری، حیا سوز افکار سے پرہیز، ریاکاری، نفاق، تصنع، ظاہرداری، مکاری اور چاپلوسی سے اجتناب، بلند فکری اور عالی ظرفی سے عشق اور دنیاوی لذّات و مفادات پر اخروی زندگی کی پرسکون کامیابی کو ترجیح اس دور کی شاعری کے اہم موضوعات ہیں۔

واقعہ کربلا اور شہدائے کربلا کا تذکرہ ہمیشہ غم والم کا ماحول پیدا کرتا ہے۔ لیکن دور انقلاب کا شاعر سانحۂ کربلا کو ایک نئے اور اچھوتے پیرائے میں پیش کر کے محکوموں اور مظلوموں کی رگوں میں جوش اور ولولہ کا گرم لہو ڈورا کر انہیں ستمگاروں اور استحصال پسندوں کے خلاف صف آرا ہونے پر ابھارتا ہے۔ اسطرح شاعر انقلاب نے عاشورا میں حرکت و عمل اور عزم و استقلال کے حقیقی گوشوں کو تراشا۔

اسلامی انقلاب کے بعد کا شاعر تنگ نظر اور متعصب نہیں بلکہ وہ بیسوی صدی کے عہد تکنالوجی اور سائنسی دور کی محیّر العقول ایجادات کا معترف بھی ہے۔ وہ ایک طرف روایتی فارسی شاعری کے بحرِ بیکراں سے انسانیت کی آرایش کے لئے جواہر کو حاصل کرتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنے فکری نگینوں کو مغربی شعری اسالیب کے استعمال سے بھی دیدہ زیب بناتا ہے۔

پروفیسر محمود عالم دور انقلاب کی فارسی شاعری کے حوالہ سے رقمطراز ہیں۔'' کچھ عرصہ پہلے تک شعر نو یا جدید شاعری کے نام پر نہ جانے کتنی باتیں اخلاقی معیار سے گری ہوئی کہی گئی ہیں۔ جدیدیت ایک خوش آیند لفظ ہے لیکن اسکی آڑ میں برہنگی اور عریانیت کی تبلیغ ہوتی رہی جنسی ہوس کی حوصلہ افزائی کی گئی۔ دونوں ادب کے درمیان سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ایک دنیاوی جاہ وحشمت کا طلبگار اور دوسرا نفحۂ ربانی اور نسیم رحمانی کا دلدادہ''۔(۳۰)

ایران کے اسلامی انقلاب کو ۳۴ سال کا عرصہ گذر چکا ہے یہ قلیل زمانہ مابعد انقلاب، کی جانے والی یعنیٰ جدید فارسی شاعری کی ارتقا میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ھر چند کہ یہ بات درست ہے کہ ۳۴ سال کا وقفہ ھیت ومضامین، تنوع اور پختگی کے حوالہ سے کوئی بڑا زمانہ نہیں البتہ سفر جاری ہے اور ارتقائی منازل اور بھی طے کرنے باقی ہیں۔

انقلابی دور کے نمایندہ شعراء میں محمود آقا جانی (صابر) حسن اجتہادی، حسین اسرافیلی، قیصر حسین پور، طٰہٰ حجازی، جعفر حمیدی، حمید سبزواری، سپیدہ کاشانی، شفق کاشانی، مکشن کردستانی، محمد جواد محبت، محمد علی مردانی، نصراللہ مردانی، احدہ بزرگی، غلام رضا رحمدل، محمود شاھرخی، غلام رضا مرادی، محمد خلیل مذنب جمالی، عبداللہ گیسویان، یوسف علی میر شکاک شامل ہیں۔(۳۱) ان کے علاوہ معاصر شعرا میں جو اس وقت آسمان شعر جدید پر ستارۂ صبح دم کی طرح روشن ہے ان میں ۷ فگ روان شاد سیّد حسن حسینی، زندہ یاد قیصر امین پور، سید علی موسوی گرمارودی، ابو القاسم حسین جانی، مصطفیٰ رحماندوست، محمد رضا عبدالملکیان، مجتبیٰ رحماندوست، عباس باقری، موسی بیدج، ابراھیم حسن بیگی، محمود اکرامی فر، ناصر فیض، سھیل محمودی، عبدالجبّار کاکایی، علی رضا قزوہ، علی ھوشمند، سعید بیابانکی، افشین علاء، رضا امیر خانی، سید عبدالحمید ضیای کا تزکرہ کیا جاسکتا ہے۔(۳۲)

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ خانلری، دکتر پرویز ناتل ''تاریخ زبان فارسی'' جلد انشر نو، تھران ۱۳۶۶ شمسی، ص ۱۷۵-۱۵۷

۲۔ شفق، رضا زادہ ''تاریخ ادبیات ایران'' (اردو)، حیدرآباد، ھند، ص ۳۵-۲۷

۳۔ نعمانی، شبلی ''شعر العجم'' جلد ا، مطبع معارف، علی گڑھ، ھند، ۱۹۴۷، ص ۱۸-۱۷

ترسیل

۴۔ زرین کوب، دکتر عبدالحسین، ''سیری در شعر فارسی'' موسسہ انتشارات نوین، تھران، ۱۲۶۳ش، ص-۱

۵۔ مجوزی، محمد، ''سیستان نگین درخشان فرھنگ فارسی'' دانشگاہ زابل، ۱۳۸۴ شمسی، ص ۳

۶۔ ''تاریخ سیستان''، (بہ تصحیح محمد تقی ملک الشعرا بہار)، انتشارات معین، تھران، ۱۳۸۱ شمسی، ص ۲۱۶-۲۱۴

۷۔ استعلامی، محمد، ''بررسی ادبیات امروز ایران'' موسسہ انتشارات امیر کبیر، تھران ۱۳۴۹ش، ص ۱۳۱

۸۔ مجوزی، محمد، ''سیستان نگین درخشان فرھنگ فارسی'' دانشگاہ زایل، ۱۳۸۴ شمسی، ص ۳۳۔

۹۔ زرین کوب، دکتر عبدالحسین، ''سیری در شعر فارسی'' موسسہ انتشارات نوین، تھران، ۱۲۶۳ش، ص ۱۴۰-۱۳۹

۱۰۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری: ایک مختصر تجزیہ'' انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۴-۱

۱۱۔ خان، محمد شفیع، ''جدید فارسی شاعری کا عصری شعور'' میزان پبلیشرز، سرینگر، ۲۰۱۰، ص ۲۳-۱۹

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۳-۱۹

۱۳۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری'' انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۲۵-۲۲

۱۴۔ آربری، آ۔ج (مترجم: فتح اللہ مجتبایی ''شعر جدید فارسی'' موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، تھران، فروردین ۱۳۳۴ شمسی، ص ۱۱

۱۵۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری'' انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۴۰-۳۸

۱۶۔ آرین پور، یحییٰ، ''از صبا تا نیما'' جلد دوم، تھران ۱۳۵۷ شمسی، ص ۴۳۶

۱۷۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری'' انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۵۳-۴۳

۱۸۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری'' انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۵۵-۵۴

۱۹۔ آرین پور، یحییٰ، ''از صبا تا نیما'' جلد دوم، تھران ۱۳۵۷ شمسی، ص ۴۵۸-۴۳۴۔

۲۰۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری'' انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۵۷-۵۶۔

۲۱۔ استعلامی، محمد، ''بررسی ادبیات امروز ایران'' موسسہ انتشارات امیر کبیر، تھران ۱۳۴۹ش، ص ۱۴۹-۱۴۸

۲۲۔ فسایی، دکتر منصور رستگار، انواع شعر فارسی، انتشارات نوید، شیراز، ۱۳۷۳ شمسی، ص ۸۱

۲۳۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری'' انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۹۲-۸۶

ترسیل

۲۴۔ خان، محمد شفیع، ''جدید فارسی شاعری کا عصری شعور''، میزان پبلیشرز، سرینگر، ۲۰۱۰، ص ۲۰۲-۱۹۷

۲۵۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری''، انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۱۳۱۔۱۲۹

۲۶ استعلامی، محمد، ''بررسی ادبیات امروز ایران''، موسسہ انتشارات امیر کبیر، تھران ۱۳۴۹ش، ص ۱۴۹

۲۷۔ خان، محمد شفیع، ''جدید فارسی شاعری کا عصری شعور''، میزان پبلیشرز، سرینگر، ۲۰۱۰، ص ۳۳۱

۲۸۔ قاسمی، شریف حسین، ''جدید فارسی شاعری''، انڈو پرشین سوسائٹی، دہلی، ۱۹۷۷، ص ۱۱۷۔۱۱۳

۲۹ فسایی، دکتر منصور رستگار، انواع شعر فارسی، انتشارات نوید، شیراز، ۱۳۷۳ شمسی، ص ۳۹۲۔۳۸۹

۳۰۔ خان، محمد شفیع، ''جدید فارسی شاعری کا عصری شعور''، میزان پبلیشرز، سرینگر، ۲۰۱۰، ص ۳۵۵-۳۴۷

۳۱۔ فسایی، دکتر منصور رستگار، انواع شعر فارسی، انتشارات نوید، شیراز، ۱۳۷۳ شمسی، ص ۳۹۳

۳۲۔ سخنوران معاصر ایران، مرکز تحقیقات فارسی، رایزنی فرهنگ اسلامی ایران، دہلی نو، خرداد ماہ ۱۳۸۷ش، ص ۴-۳

☆☆☆

رابطہ:

عابد گلزار

سنٹر آف سنٹرل ایشین اسٹڈیز

یونیورسٹی آف کشمیر

اِی میل: gulzarabid@gmail.com

موبائل: 9906699305

علی گڑھ تحریک.... نوآبادیات کے حوالے سے

تعارف

(امتیاز عبدالقادر)

علی گڑھ تحریک نہ صرف اُردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم موڑ کا درجہ رکھتی ہے بلکہ برصغیر کے مسلمانوں کی علمی تشنگی کو بجھانے اور فکری صلابت پیدا کرنے کے ضمن میں بھی اس نے ناقابلِ فراموش کردار ادا کیا ہے۔ یہ مقالہ بنیادی طور پر نوآبادیاتی برصغیر ہند کے مختلف فکری میلانات کے تجزیاتی مطالعے پر مبنی ہے۔ مقالہ نگار امتیاز عبدلقادر نے نوآبادیاتی ہندوستان میں مسلمانوں کی سماجی و سیاسی، معاشی و تمدنی، تہذیبی و ثقافتی پستی اور بدحالی کو موضوعِ بحث بناتے ہوئے معروضی انداز میں یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ سرسید احمد خان اس دورِ کشاکش میں کس طرح ظلمت کی ردا چاک کرنے کے درپے تھے۔ موخرالذکر کی مغرب پرستی کو عام طور پر لوگوں نے ہدفِ ملامت بنایا یہاں تک کہ کفر کے فتوے تک صادر کرنے سے گریز نہیں کیا گیا۔ مقالہ نگار نے اس مقالے میں استدالی انداز میں حوالوں کے ساتھ اس غلط فہمی کو رفع کرنے کی کوشش کی کہ سرسید احمد خان نے مغرب کی سستی اور اندھی تقلید نہیں کی بلکہ اپنی قوم کے افراد کو مغرب کے سائنسی علوم اور نئی فکریات سے آشنا کرنے کے درپے تھے۔ اس اعتبار سے یہ مقالہ ہر صاحبِ فکر و نظر کو دعوتِ مطالعہ دیتا ہے۔

اہم لفظیات: نوآبادیات، مغرب پرستی، تہذیبی تصادم، نشاۃ الثانیہ، نشاۃ اولین، سائنٹفک سوسائٹی، تہذیب الاخلاق، غدرِ ہند، اسلامی تمدن، علی گڈھ کالج۔

انیسویں صدی کا ہندوستان اپنی کامیابیوں اور ناکامیوں کے لحاظ سے سترھویں اور اٹھارویں صدی کا زائدہ تھا لیکن ہر زمانی تسلسل کی طرح نہ تو خالص ارتقائی، نہ خط مستقیم کی طرح سیدھا۔ روایتوں کی سخت جانی، تہذیبی اثرات کے اختلاط، معاشی تغیّرات اور سیاسی حالات نے ایسے پیچیدہ مرکّب اور متضاد عناصر پیدا کر دیے تھے کہ تصورات اور اقدار کے نئے نئے حلقے بن گئے تھے، جو زوال پذیر معاشی حدوں کے اندر اپنے پجاری رکھتے تھے۔ یہ ہل چل اور اضطراب، بننے اور بگڑنے کی یہ جدوجہد اور کشمکش نہ بے معنی تھی اور نہ اتفاقی، بلکہ اس کے اندر مرنے اور پیدا ہونے کا کرب تھا۔ بگاڑنے کا غم وخوف اور بنانے کا احساس وولولہ تھا اور یہ سب کچھ صدیوں کے کچلے ہوئے ارمانوں اور خوابوں، مشرق ومغرب کے تصادم سے پیدا ہونے والے تاریخی تقاضوں کا نتیجہ تھا۔ اس حرکت اور ذوقِ نمود کی ایک شکل وہ تحریک تھی جو ''علی گڑھ تحریک'' کے نام سے موسوم کی جاتی ہے۔ یہ تحریک ہندوستان کے اُس عام دور بیداری کا ایک جُز تھی جسے نشاۃ الثانیہ کہا جاتا ہے حالانکہ بقول سید احتشام حسین:

> ''حقیقت یہ ہے کہ اپنی ہمہ گیری اور نئے شعوری اثرات اور مطالبات کے لحاظ سے یہ دور تغیر ہندوستان کی کسی اور تحریک سے مماثلت نہیں رکھتا تھا بلکہ اگر کہہ سکیں تو ''نشاۃ اولین'' تھا جسے عام گفتگو میں 'دور جدید' کہتے ہیں''۔(۱)

1857ء کا سال ہندوستان کی تاریخ میں سیاسی، سماجی، اور ادبی نقطۂ نظر سے ایک انقلابی موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی سال ہندوستانیوں نے انگریزوں کی غلامی سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لئے ایک عظیم جدوجہد کی جو ناکام رہی۔ ایک تہذیب نے دم توڑ دیا تو دوسری تہذیب نے نئی زندگی پائی۔ انگریزوں کے تسلط کے زیر اثر ملک میں کئی سماجی، معاشرتی اور ادبی انقلابات رونما ہوئے۔ انگریز تجارت کی غرض سے ہندوستان میں وارد ہوئے اور انیسویں صدی کے ربع دوم تک ایسٹ انڈیا کمپنی کی شکل میں اُن کا اقتدار ملک کے ایک بڑے حصّے پر ہو گیا تھا۔ بقول پروفیسر احتشام حسین:

> ''سچ یہ ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی لٹیروں کی ایک تنظیم تھی، جس نے اپنے ایک صدی کے مجرمانہ عہد اقتدار میں ملک کو اچھی طرح لوٹا۔ اگر بالواسطہ اس سے کچھ فائدہ بھی پہنچ گیا اور کسی طرح کے نئے شعور کا ظہور ہوا، تو اس کے تاریخی اسباب تھے۔ جن سے روگردان نہیں ہوا جا سکتا تھا''۔(۲)

پہلی جنگ آزادی کے زوال کے کئی اسباب تھے۔اول تو یہ کہ ہندوستانیوں میں نہ تو کوئی تنظیم اور باقاعدگی تھی اور نہ ہی اس بغاوت کے پیچھے کوئی سوچا سمجھا منصوبہ تھا۔دوسرے یہ کہ مادی نقطۂ نظر سے انگریزوں کے مقابلے میں ہندوستانیوں میں عشر عشیر طاقت بھی نہیں تھی۔اگر چہ ہندوستان کے سارے طبقات نے مل کر اس جنگ میں حصہ لیا تھا لیکن بحیثیت مجموعی مسلمانوں نے انگریزوں کا بڑی بے جگری سے مقابلہ کیا تھا۔اس لئے یہی طبقہ انگریزوں کا خصوصیت کے ساتھ معتوب بنا۔ انتقامی کاروائی کے طور پر مسلمانوں کو ملازمتوں سے برطرف کیا گیا۔ان کی جاگیریں،مناصب اور وظائف بند کر دیے گئے۔بے شمار لوگوں کو گولیوں کا نشانہ بنایا گیا۔متعدد افراد کو کالے پانی کی سزا دی گئی۔لاتعداد اشخاص تختۂ دار پر چڑھا دئے گئے اور لاکھوں گھر اجاڑے گئے۔سرسید احمد خان لکھتے ہیں:

''کوئی آفت ایسی نہیں تھی جو اس زمانے میں ہوئی ہو اور یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے کی،کوئی بلا آسمان سے نہیں چلی جس نے سرزمین پر پہنچنے سے پہلے مسلمانوں کا گھر نہ ڈھونڈا ہو..... کوئی کانٹوں والا درخت اس زمانے میں نہیں لگا جس کی نسبت یہ نہ کہا گیا ہو کہ اس کا بیج مسلمانوں نے بویا تھا اور کوئی آتشیں بگولا نہیں اُٹھا۔جس کے بارے میں یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے اٹھایا تھا''(۳)۔

سرسیّد نے مسلمانوں پر ٹوٹ پڑنے والی قیامت صغریٰ کا بہت قریب سے مشاہدہ کیا تھا۔بے گناہوں کو تباہ و برباد ہوتے دیکھ کر ان کا دل تڑپ اٹھا۔مسلمانوں کو بے قصور ثابت کرنے کے لئے انہوں نے متعدد مضامین لکھے۔ ڈاکٹر نورالحسن نقویؔ لکھتے ہیں:

''وہ قوم جس کے جان بر ہونے کے آثار نظر نہ آتے تھے،سرسیّد کی کوشش سے اُٹھ کھڑی ہوئی اور ترقی کے راستے پر گامزن ہوئی۔سرسید کی یہ کوشش سرسید تحریک کہلائی اور چونکہ اس کا مرکز علی گڑھ تھا اس لئے علی گڑھ تحریک کے نام سے یاد کی گئی''۔(۴)

علی گڑھ تحریک بنیادی طور پر ایک اصلاحی تحریک تھی جس کا مقصد مسلمانوں میں پائے جانے والے عیوب و نقائص کو دور کر کے انہیں فلاح و بہبود کے راستے پر گامزن کرنا تھا۔سرسیّد مسلمانوں کو عہد جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے۔سرسید نے انگریزوں کو قریب سے دیکھا تھا۔انگریزوں کی تہذیب و تمدّن،اخلاق و معاشرت

اورعلوم وفنون میں جو باتیں قابل تعریف تھیں،سرسید انہیں بھی اچھی طرح سمجھتے تھے۔انہوں نے مسلمان نوجوان کومغربی زبان وادب اورعلوم وفنون سے فیض یاب کرنے کے لئے 1869ء میں انگلستان کا سفر بھی کیا۔اس سفر کا مقصد ایک طرف مسلمانوں کے لئے ایسا تعلیمی منصوبہ پیش کرنا تھا جس کے سہارے مسلمانوں کی نئی نسل متمدّن دنیا میں اپنا موثر حصہ ادا کر سکے اور دوسری طرف ایک ایسے تعلیمی ادارے کے خواب کو عملی جامہ پہنانا تھا جس میں مسلمان نوجوانوں کو مغربی علوم وفنون کی بھی تعلیم دی جائے اور اس کے پہلو بہ پہلو مشرقی تہذیب یا اسلامی تمدّن کی بنیادی خوبیاں بھی ان کی سیرت میں برقرار رہیں۔انگلستان میں کم وبیش ڈیڑھ سال قیام کرنے کے بعد 1870ء میں سرسیّد جب ہندوستان واپس آئے تو 4 مئی 1875ء کو انہوں نے اپنے دیرینہ خواب کو 'محمڈن اینگلو اورینٹل کالج' کی صورت میں عملی جامہ پہنایا(۵)۔ڈاکٹر منظر اعظمی لکھتے ہیں:

''سرسید اس مدرسہ سے چار طرح کے تعلیم یافتہ پیدا کرنا چاہتے تھے۔(۱) وہ جو انگریزی کے ذریعہ تعلیم پاکر مغربی علوم کو اردو میں منتقل کریں۔(۲) وہ جو انگریزی کے ذریعہ تعلیم حاصل کرکے سرکاری اعلیٰ عہدے اور عزتیں پائیں۔(۳) وہ جو انگریزی کے ذریعہ تعلیم پاکر ایسی لیاقت حاصل کریں،جس کا معیار انگلستان کے کالجوں کے برابر ہو۔(۴) وہ جو عربی اور فارسی میں کمال حاصل کرکے مسلمانوں کے قدیم سرمایے کو موجودہ نسلوں تک پہنچائیں''۔(۶)

یہ وہ زمانہ تھا کہ مسلمان شرفا کی حالت بے حد خراب تھی۔سرسید ان کی حالت پر اظہار افسوس کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:

''ہمارے ملک کے شرفا موجب ذلت ورسوائی ہیں۔ جب ہم اپنے ملک کے ان نامی گرامی خاندانوں پر نظر ڈالتے ہیں جو ایک زمانے میں معدنِ علم وہُنر اور مخزن فضل وکمال تھے،تو اب وہی خاندان سب سے زیادہ ننگ وعار معلوم ہوتے ہیں۔اور جن لوگوں کے آباء واجداد نے صرف علم وعقل کے سبب سے کبھی شرف حاصل کیا تھا،وہی لوگ اب علم وعقل سے ایسے بے بہرہ ہیں.....''۔(۷)

شرفا کی طرح عوام کی حالت بھی بے حد خراب تھی اور اس ابتر حالت کا سبب یہ تھا کہ وہ علوم جدیدہ سے بے

بہرہ تھے۔1875ء میں انگریزی تعلیم ہندوستان میں بہت ترقی کر چکی تھی لیکن جیسا کہ الفریڈ کرافٹ کی تعلیمی رپورٹ سے ظاہر ہوتا ہے کہ مسلمان تعلیمی اعتبار سے بہت پسماندہ تھے۔ پورے ہندوستان میں مسلمان گریجویٹ کی تعداد صرف بیس (۲۰) تھی، جن میں سے ۷ ابی۔اے اور تین ایم۔اے تھے (۸)۔ لیکن مسلمانوں کو اپنی تعلیمی پسماندگی کا کوئی احساس نہیں تھا۔ وہ اپنے قدیم علوم پر فخر کرتے تھے۔ جدید علوم سے ناواقفیت بھی ان کی بے روزگاری اور افلاس کا بڑا سبب تھا، چنانچہ تمام حالات پر غور کرنے کے بعد سرسید اس نتیجے پر پہنچے:

''جو علوم مسلمانوں میں مروّج ہیں وہ بلاشبہ غیر مفید ہیں اور حسب احتیاج وقت نہیں ہیں اور یہی باعث ان کی مفلسی اور محتاجی کا ہے کیونکہ مفلسی کا اصل سبب جہل ہے اور غیر مفید علوم کا عالم اور جاہل دونوں برابر ہیں، اس لیے ان سے نہ لوگوں کو فائدہ پہنچا ہے اور نہ وہ خود کچھ اپنا بھلا کر سکتے ہیں..... اور جیسا کہ ایک عقلمند آدمی کا قول ہے، اگر حسبِ احتیاج وقت لوگوں کی تعلیم وتربیت نہ ہو تو اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگ اول مفلس اور محتاج اور پھر نالائق اور کاہل اور پھر ذلیل وخوار اور پھر چور و بدمعاش ہو جاتے ہیں''۔(۹)

غرض سرسید کے نزدیک معاشرتی اصلاح کے لئے تعلیم سب سے زیادہ ضروری چیز تھی۔ ۱۸ویں اور ۱۹ویں صدی کے اوائل میں بہت سے مدارس ومکاتب ہندوستان میں موجود تھے لیکن جدید مغربی علوم سے مسلمانوں کی کلّی بے اعتنائی کی ایک وجہ یہ تھی کہ وہ مغربی تعلیم کے حصول کو دین کے لئے مسلسل خطرہ تصور کرتے تھے۔ علماء اور قائدین ملت نے بھی انگریزی تعلیم کو ان کے لئے مضرت رساں قرار دیا۔1835ء میں آٹھ ہزار علماء کے دستخط کے ساتھ ایک عرض داشت حکومت کو پیش کی گئی جس میں کہا گیا تھا کہ ہم مسلمان انگریزی تعلیم کے خواہاں نہیں (۱۰)۔ اس کے برخلاف سرسید چاہتے تھے کہ مشرق کی ہر عمدہ چیز کی قدر اور اس کے باقی رکھنے کے ساتھ ساتھ مغرب سے بھی بلا تامل مستفید ہونے کی کوشش لازمی ہے:

''مسلمانوں کو بھی یہ لازم ہے کہ عربی زبان کی تحصیل نہ چھوڑیں۔ یہ ہمارے باپ دادا کی مقدس زبان ہے.... اس زبان میں ہمارے مذہب کی ہدایتیں ہیں، لیکن جب کہ ہماری معاش، ہماری بہتری، ہماری زندگی با آرام بسر کرنے کے ذریعے بلکہ ہمارے اس زمانے کو موافق انسان بنانے

کے وسائل انگریزی زبان سیکھنے میں ہیں، تو ہم کو اس طرف بہت توجہ کرنی چاہیئے''۔(۱۱)

مسلمانوں کی تباہی، بربادی اور ابتری کو دیکھنے کے بعد سب سے بڑا مسئلہ ان کے سامنے یہ تھا کہ قوم کو اس مزلت سے کیونکر نکالا جائے۔ غور وفکر کے بعد سرسید اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کا علاج صرف جدید مغربی علوم میں مضمر ہے۔ پروفیسر شان محمد لکھتے ہیں (۱۲):

> "He is primarily trying to persuade the Muslim community to adjust itself to the new circumstances which had appeared after the revolt of 1857. He is concious of the fact that the countries of Europe had developed economically and politically as a result of the acceptance of science and the new techniques....Syed is a champion of this new knowledge and an admirer of western science & technique, without abandoning the fundamentals of theIslamic faith" .

سرسید مرحوم یہ سمجھتے تھے کہ تعلیم کے ذریعے ہی قوم آگے بڑھ سکتی ہے۔ چنانچہ لکھنؤ میں ایک تقریر کے دوران انہوں نے کہا تھا کہ مجھ کو اس سے زیادہ خوشی نہیں ہے کہ کسی نے بے۔اے یا ایم۔اے کی ڈگری حاصل کر لی، میری خوشی قوم کو قوم بنانے کی ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب قوم علمی خزانوں پر قابض ہو(۱۳)۔ تعلیم کے سیاسی اور معاشی فائدے بھی ان کے پیش نظر تھے۔ چنانچہ وہ کہا کرتے تھے:

> ''وہ ملک دولتمند نہیں ہوتا جس میں دوسرے ملک کی چیزوں کی تجارت ہوتی ہے بلکہ وہ ملک دولتمند ہوتا ہے جس کی چیزوں کی تجارت دوسرے ملکوں میں ہوتی ہے..... ہم کو چاہیے کہ دوسرے ملکوں میں آڑھٹ اور کمپنیاں قائم کریں۔ ملک کی پیداوار جو قدرتی چیزوں سے جو زمین سے گری پڑی ہے اُن سے فائدہ اُٹھاویں''(۱۴)۔

چنانچہ اس مقصد کے حصول کے لئے اسکول کھولے، مدارس قائم کئے تاکہ جدید سائنس اور تعلیم سے استفادہ کیا جائے اور مسلمان سیاسی ومعاشی میدان میں دوسری قوموں کا ساتھ دے سکیں، انہیں ملازمتیں حاصل ہوں اور حکومت کے دائرے میں انہیں اونچا مقام حاصل ہو۔

☆ سائنٹفک سوسائٹی اور تہذیب الاخلاق:

سرسید نے اپنی تعلیمی و اصلاحی تحریک (علی گڑھ تحریک) کو ترقی دینے، نیز مغربی تعلیم کی جانب مسلمانوں کو راغب کرنے اور ذہنی آزادی کی فضا پیدا کرنے کے لئے متعدد انجمنیں بھی قائم کی تھیں۔ مولانا حالی نے 1905ء میں بمقام حیدرآباد دکن، سرسید کی آٹھویں برسی کے موقع پر ایک تقریر کے دوران فرمایا:

''ہندوستان میں جس قدر انجمنیں، سوسائٹیاں، سبھائیں اور کانفرنسیں قائم ہوئی ہیں۔ جس قدر ہندو اور مسلمانوں نے ملک کے اطراف و جوانب میں مذہبی اور علمی درسگاہیں قائم کی ہیں اور جس قدر اردو، ہندی اور سنسکرت میں تالیفات اور تراجم شائع ہوئے ہیں۔ اگر غور کر کے دیکھا جائے تو یہ سب اسی ایک انسان ضعیف البنیان کی تحریک کے کرشمے ثابت ہوں گے''۔(۱۵)

سرسید کا خیال تھا کہ سماج کی اصلاح و ترقی کی کوئی تدبیر اس وقت تک بارآور نہیں ہوسکتی جب تک عوام کے خیالات میں تبدیلی کے لئے مسلسل اور پرخلوص جدوجہد نہ کی جائے۔ وہ کہا کرتے تھے کہ صرف نئے خیالات کی روشنی سے ہی تنگ نظری، تعصب اور ذہنی جمود کا کہرا چھٹ سکتا ہے۔

1863ء میں سرسید نے غازی پور میں اس سوسائٹی کی داغ بیل ڈالی اور تقریروں، علمی، مباحثوں اور سائنسی تجربوں کے علاوہ ایک عظیم الشان منصوبہ مغربی علوم کی اہم کتابوں کو ہندوستانی زبانوں میں منتقل کرنے کو تیار کیا۔ ایک سال بعد وہ علی گڑھ آئے تو یہ سوسائٹی بھی ان کے ساتھ وہاں منتقل ہوئی۔ سوسائٹی کے اغراض و مقاصد یہ تھے (۱۶):

☆ اس سوسائٹی کا مقصد صرف Scientific Attitude پیدا کرنا ہوگا۔ یہاں ذہن سے ذہن ٹکرائیں گے اور فکر و نظر کے نئے سانچے بنیں گے۔

☆ سرسید نے سائنٹفک سوسائٹی کے اخباروں کی لوح پر جو عبارت لکھی تھی:

"To permit the liberty of the press is the part of a wise Government, To preserve it is the part of a Free people".

وہ اس سوسائٹی کے ہر علمی کام کا مطمح نظر ہوگی۔

☆ یہاں علمی مزاکرے ہوں گے، جدید سائنسی تحقیقات پر تقاریر ہوں گی اور سرسید کے اصول

کے مطابق ہر تقریر سے پہلے اس سے متعلق لٹریچر Show Cases میں رکھ دیا جائے گا۔

☆ یہ سوسائٹی انگریزی اور دیگر یورپین زبانوں سے اعلیٰ علمی کتابوں کو ہندوستانی زبانوں میں منتقل کرنے کا اپنی بساط کے مطابق انتظام کرے گی، اور اس طرح علمی تحقیقات اور سائنسی انکشافات کو عام لوگوں تک پہنچائے گی۔

☆ یہ سوسائٹی ایشیاء کے قدیم مصنفوں کی کمیاب کتابوں کو تلاش کر کے چھاپے گی۔

☆ اس سوسائٹی کی جانب سے ایک رسالہ نکالا جائے گا جس میں نئے علوم اور نئے سائنسی تحقیقات پر مضامین شائع ہوں گے۔

☆ سوسائٹی اپنا ایک علیحدہ کتب خانہ جمع کرے گی۔ وغیرہ وغیرہ

سرسید کی نظر میں سوسائٹی کا اہم کام یہ تھا کہ ایک ایسا تنقیدی ذہن تیار کیا جائے جو پوری آزادی کے ساتھ فکر و عمل کے ہر گوشہ کا جائزہ لے سکے جو ماضی کی غلطیوں سے خبردار کر سکے اور مستقبل کے لئے روشنی بہم پہنچا سکے۔ چنانچہ سوسائٹی کے پہلے جلسہ سے خطاب کرتے ہوئے انہوں نے کہا تھا:

''جب میں اپنے پیارے ہم وطنوں کے حال پر نظر کرتا ہوں، تو دیکھتا ہوں کہ وہ گزشتہ حالات سے اس قدر ناواقف ہیں کہ آئندہ رستہ چلنے کو ان کے پاس کچھ بھی روشنی نہیں ہے۔ وہ نہیں جانتے کہ کل کیا تھا اور آج کیا ہے اور اس سب سے وہ کچھ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ کل کیا ہوگا۔ وہ نہیں جانتے کہ دنیا میں جو بہت چھوٹی چھوٹی قومیں تھیں، انہوں نے کیونکر ترقی پائی اور کس طرح وہ ایک بڑے شاندار اور سایہ دار درخت کی مانند ہو گئیں۔ وہ نہیں جانتے کہ جو بڑی بڑی قومیں ایک بڑے میوہ دار درخت کی مانند پھل پھول رہی تھیں وہ کیوں کر مرجھا کر سوکھ گئیں''۔(۱۷)

اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے قدیم تہذیبوں کے مطالعہ پر زور دیا اور ان سے متعلق معیاری اور مستند کتابوں کا ترجمہ کرایا مثلاً یونان، مصر، چین اور ہندوستان کی قدیم تاریخ سے متعلق انگریزی کتابوں کے ترجمے شائع کئے گئے۔ سرسید چاہتے تھے کہ قوموں کے عروج و زوال کی اس داستان اور تہذیبوں کے ارتقاء و تنزل کی اس

تاریخ میں ہندوستانی اپنے مقدر کا نوشتہ بھی پڑھ سکیں اوران میں یہ احساس پیدا ہوکہ جوقومیں وقت کے تقاضوں کا ساتھ نہیں دیتیں وہ کس طرح حرف غلط کی طرح صفحۂ ہستی سے مٹ جاتی ہیں۔

سرسیداحمدخان نے اپنے اصلاحی خیالات کی ترویج واشاعت کے سلسلے میں 1870ء میں اپنامشہور رسالہ''تہذیب الاخلاق'' جاری کیا۔اس رسالے کا مقصد 1857ء کی تباہ حال قوم کوسماجی،اخلاقی اور مذہبی نقطۂ نظر سے دوبارہ زندگی بخشنا تھا۔سرسیداوران کے رفقاءاس رسالے میں روزمرہ کے مسائل پر بڑے سلجھے ہوئے اور عالمانہ انداز میں مضامین لکھا کرتے تھے۔اس رسالے نے 1857ء کی بغاوت کے بعد مسلمانوں کی بازآبادکاری میں ایک نمایاں کرداراداکیا۔حالؔی،ڈپٹی نذیراحمدؔ،شبلؔی،آرنلڈؔ،محسن الملکؔ،وقارالملک،اعظم جنگ،چراغ علی،ذکاءاللہ،کاشی ناتھ،وحیدالدین سلیم وغیرہ''تہذیب الاخلاق''میں مضامین لکھا کرتے تھے۔اس رسالے کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس نے اردو میں مضمون نگاری کے فروغ میں ایک نمایاں کرداراداکیا۔اس رسالے میں شائع ہونے والے سبھی مضامین معیاری ہوتے تھے۔ان مضامین نے نہ صرف لوگوں کی ذہنیت کی تربیت کی بلکہ ان میں روشن خیالی پیدا کی اوران کے سوچنے اور سمجھنے کے انداز کوبھی بدل دیا۔تہذیب الاخلاق نے اردوشعروادب کی قدیم وجدیدتمام اصناف پراپنے گہرے اثرات مرتب کیے۔مولانا ابولاکلام آزادؔ لکھتے ہیں:

> ''مرحوم سرسیداوران کے ساتھیوں نے علی گڑھ میں ایک کالج ہی نہیں قائم کیا تھا بلکہ وقت کی تمام علمی وادبی سرگرمیوں کے لئے ایک ترقی پسند حلقہ پیدا کردیا تھا۔اس حلقہ کی مرکزی شخصیت خود ان کا وجودتھا اوراس کے گردملک کے بہترین دماغ جمع ہوگئے تھے۔ہندوستان کے کسی موقت الشیوع رسالے نے شاید ہی ایسے گہرے اثرات وقت کی دماغی رفتار پرڈالے ہوں گے جیسے کہ تہذیب الاخلاق سے مرتب ہوئے۔فی الحقیقت جدیدعلم وادب کی بنیادیں اسی رسالے نے استوارکیں اوراس کواس قابل بنادیا کہ آج ہرطرح کے علمی وادبی مطالب اداکرنے کی اس میں صلاحیت پیدا ہوگئی ہے۔اس عہد کا شاید ہی کوئی قابل ذکراہل قلم ایسا ہوگا جواس مرکزی حلقہ کے اثرات سے متاثر نہ ہوا ہو۔جدید ہندوستان کے بہترین مسلمان مصنف اس حلقہ کے زیراثر پیدا ہوئے اور یہیں نئے قلم کی اسلامی تحقیق وتصنیف کی راہیں پہلے کھولی گئیں۔اردو کی نئی شاعری

کی بنیاد اگرچہ لاہور میں پڑی تھی مگر اس کو نشو نما یہیں کی آب وہوا سے ملی.....''(۱۸)

یورپ کی نشاۃ الثانیہ کے لئے کہا جاتا ہے کہ اُس نے قومی زبانوں کو زمین سے اُٹھا کر آسمان تک پہنچا دیا۔ معمولی بول چال کی زبانوں کو ادبی خزانوں سے مالا مال کر دیا، یہی بات ہندوستان کے ادبی ارتقاء کے لئے کہی جاسکتی ہے۔ ہندوستان کی سبھی جدید زبانوں میں شعر وادب موجود تھے لیکن اس دور بیداری نے حقیقت پسندی، تنومند اسلوب بیان، ادب اور زندگی کے رشتے پر زور دے کر ادب کو جاندار بنایا۔ بقول احتشام حسین:

''سرسید اور اُن کے ساتھیوں کے ہاتھوں میں اردو ادب نے ایک نئی کلاسیکی عظمت حاصل کی، جس کے حُسن میں رعنائی کم، صحت زیادہ ہے۔ ان لوگوں نے جن نئی چیزوں کو قبول کیا اُسے محض نقالی یا تقلید نہیں کہہ سکتے بلکہ یہ نئی زندگی میں داخل ہونے کا شعوری احساس تھا، جس نے ادب کو سماج اور تہذیب کے ارتقاء کا ایک اہم آلہ کار بنا دیا۔ شعر وادب کے گیسو تو ہمیشہ ہی شانے کے منت پذیر رہتے ہیں، آرائش خم کاکل کا سلسلہ جاری ہی رہتا ہے لیکن سرسید کے دور میں اور علی گڑھ تحریک کے زیر اثر اردو ادب کی ایک منزل آئی اور ایک نئی منزل ہی کی طرف ادب کا کارواں روانہ ہو گیا، نئے یقین اور نئے حوصلوں کے ساتھ، نئے امکانات اور نئے جزبے کے ساتھ۔ علی گڑھ تحریک کی یہی وہ ممتاز خصوصیت ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہی نہیں بلکہ اسے اس تحریک کی بہت سی خامیوں کا کفّارہ قرار دیا جاسکتا ہے''۔(۱۹)

ان تمام پہلوؤں کو بیش نگاہ رکھ کر علی گڑھ تحریک کے وجود میں آنے کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ بعض صورتوں میں یہ تحریک مغرب کی محض سطحی اور سستی نقالی بن کر رہ گئی اور بعض صورتوں میں دیرپا اور دوررس نتائج کی محرکِ اول ثابت ہوئی۔ علی گڑھ تحریک اپنے اساسی پہلوؤں میں ہندوستان کے اُس عالمگیر دور بیداری کا ایک حصّہ تھی جس نے مسلمانوں کو جگایا اور اُن میں نئی راہوں کی طرف چلنے کی سکت پیدا کی۔ علی گڑھ تحریک عملی اور افادی طریقِ کار کو اپنانا چاہتی تھی۔ اس سلسلہ کا پہلا قدم یہ تھا کہ مسلم ذہن کو علوم وفنون کی بہترین جدید معلومات کا شائق بنایا جائے جو بلاشبہ مغرب ہی میں مل سکتی تھی، اس کے ساتھ ساتھ اُن کے دماغ سے یہ غلط خیال بھی نکالا جائے کہ یہ علوم وفنون کسی طرح بھی مذہب اسلام کے منافی ہیں۔ دوسرا قدم جو فائدہ مندی کے لحاظ سے اسی کے ساتھ اُٹھانا تھا یہ تھا کہ ان کے

علوم وفنون کوزندگی اورافکاروخیالات کے تمام شعبوں پرعملاً منطبق کیاجائے اور یہ تحریک کماحقہ ان دونوں میدانوں میں کامیاب ہوئی۔

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

(۱) علی گڑھ نمبر۱۹۵۳ء (مشمولہ مضمون) علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو۔ص ۱۷ از سید احتشام حسین

(۲) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ۔ص ۱۷۹

(۳) ادیب (ماہنامہ)، زبان وادب کی تاریخ نمبر۱۹۹۳ء ص ۲۲۰

(۴) ایضاً۔ص ۲۲۲

(۵) محمڈن کالج سے مسلم یونیورسٹی تک۔ص ۱۸۳ از نورالحسن نقوی

(۶) اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصّہ۔ص ۲۲۹

(۷) اخبار سائنٹفک سوسائٹی (علی گڑھ)۔۷ اپریل ۱۸۷۶ء

(۸) سرسید کی تعلیمی تحریک۔ص ۱۵ از پروفیسر اختر الواسع۔مکتبہ جامع لمٹیڈ، جامع نگر نئی دلّی ۱۹۸۵ء

(۹) خطوط سرسیّد۔ص ۳۹ از سرراس مسعود (مرتب)، بدایوں ۱۹۲۲ء

(۱۰) سرسید اور شبلی..... ص ۸۶ از ڈاکٹر محمد فاروق دیوا

(۱۱) سرسید احمد خان اوران کا عہد۔ص ۳۱۲ از ڈاکٹر ثریا حسین۔ایجوکیشنل بک ھاؤس علی گڑھ ۲۰۰۶ء

(۱۲) *Sir Syed Ahmad Khan (A political Biography) pg. 193 by Shan Mohammad*

(۱۳) خطبات سرسیّد۔جلد:۲۔ص ۱۷۴

(۱۴) ایضاً ص ۲۰

(۱۵) مقالات سرسید ص ۱۵۱ (مرتبہ) محمد عبداللہ خویشگی

(۱۶) علی گڑھ کی علمی خدمات۔ص ۹۱ از پروفیسر خلیق احمد نظامی۔انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۶ء

(۱۷) تہذیب الاخلاق، جلد اول۔ص۹۔شوال ۱۲۸۷ھ

(۱۸) کانوکیشن ایڈریس، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰ فروری ۱۹۴۹ء

(۱۹) علی گڑھ تحریک آغاز تا امروز۔ص ۳۵ از نسیم قریشی (مرتب)۔احباب پبلشرز، لکھنؤ (۱۹۶۰ء)

☆☆☆

رابطہ:

امتیاز عبدالقادر

ریسرچ اسکالر، کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سری نگر

موبائل:9796341156

اِی میل: imtiyazabdulqadir@gmail.com

مولانا ابوالکلام آزاد کے صنفی تصورات

تعارف (جاں نثار معین)

مولانا ابوالکلام آزاد ایک شش جہات شخصیت کا نام ہے۔ وہ بیسویں صدی کے پہلے نصف میں برصغیر کے سیاسی اُفق پر چھائے رہے۔ اِن کی ادبی نگارشات یوں تو اوائل عمری میں ہی منصۂ شہود پر آنا شروع ہوگئی تھیں لیکن گردشِ شام وسحر نے ان سے اتنے اور ایسے کام لیے کہ جن کی تفصیل کے لیے باضابطہ طور پر دفتر درکار ہے۔ سیاست سے لے کر معاشرت تک اور ادب سے لے کر مذہب تک انہوں نے تقریباً ہر موضوع پر اپنے انفرادی اور مجتہدانہ انداز واسلوب میں خامہ فرسائی کی ہے۔ زیرِ نظر مقالہ میں مقالہ نگار جاں نثار معین نے مولانا آزاد کے صنفی تصورات کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ انہوں نے شرح وبسط کے ساتھ آزاد کے مختلف متون کا تحقیقی وتجزیاتی مطالعہ پیش کر کے اپنی رائے قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ خود آزاد کے اپنے گھر کی خواتین کے ساتھ کیسا برتاؤ رہا ہے اور اُن کی نظر میں آزاد کا مقام ومرتبہ کیا تھا، مقالہ نگار نے مستند حوالہ جات کے ساتھ ان تمام پہلوؤں پر باریک بینی سے روشنی ڈالی ہے۔ اس مقالے میں مغرب میں نام نہاد نسوانی آزادی پر بھی بھرپور بحث کی گئی ہے نیز اسلام کے نظریۂ نسواں پر جامع اور پُر مغز گفتگو کی گئی ہے اور ابوالکلام آزاد کے صنفی تصورات کو اسلامی عقائد اور اصولوں کے تحت پیش کیے گئے ہیں۔ مولانا آزاد کے خاندان کی عورتوں مثلاً فاطمہ بیگم تخلص آرزو، حنیفہ بیگم تخلص آبرو، محمودہ بیگم (بہنیں)، زلیخا بیگم (بیوی) کے ساتھ ساتھ مقالہ نگار نے ہندستانی سیاست کی اُن مشہور و معروف خواتین کے ساتھ ساتھ اُردو ادب کی عہد ساز ادیباؤں کی خدمات کا بھی

جائزہ لیا ہے جو یا تو آزاد کی ہم عصر تھیں یا ان کے پس رو۔ آزادیات اور تانیثیت سے دلچسپی رکھنے والے محققین کے لیے یہ مقالہ کئی اعتبار سے ثمر آور ہے۔ جاں نثار معین نے جدید تحقیقی اصولوں کی پاسداری کرتے ہوئے معتبر اور مستند کتب اور رسائل و جرائد کے حوالوں سے اپنی بات رکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

اہم لفظیات: نسوانیت، خطابت، ابوالبلاغت، حیاتیات، سادہ لوحی، مغربیت، اسلامیات، مشرقی تہذیب وثقافت، مادّہ پرستی، زمانۂ جاہلیت، صنفی مساوات، انجمنِ خواتین، ہند، پدرانہ نظام۔

ہزاروں سال نرگس اپنی بےنوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

اس مقالہ میں مولانا آزاد کے صنفی تصورات کو تصدیق شدہ تجربات ومحسوسات، مشاہدات سے صنفی مساوات اور پردہ نشینی سے متعلق بکار آمد دلائل سے تمام افکار کو بالا جمال چند صفحوں پر تحریر کیا گیا ہے۔ تاکہ قارئین کو معمولی غور سے ہی اجمالی فکر کا احاطہ کرنے میں آسانی ہو۔ آج مغرب میں آزادی نسواں کی تحریک سے خواتین کو عہدہ ملا وشہرت ملی اور مطالعاتِ نسواں پر کثرت سے زور دیا جا رہا ہے۔ پھر بھی یورپ میں عورت خاندانی نظامِ زندگی وسکون سے محروم ہو رہے حتیٰ کہ اپنا وجود بھی کھو رہی ہے۔

موجودہ دور میں صنف نازک کے نام پر نسائی فکر کو باقاعدہ سیاسی رنگ دے کر معذور طبقہ کی طرح تحفظّات کا مطالبہ کیا جا رہا ہے۔ یہ مفروضے صنفی مساوات کے لیے رکھے گئے تھے لیکن یہ حقیقت میں قدرتی نظام ہے۔ یہ ایک سچ ہے کہ مغرب نے خواتین کے ساتھ غیر مساویانہ رویہ روا رکھا جس کی بناء پر آج عورت پست ہو رہی ہے۔ مذکورہ چیزوں کو مدنظر رکھتے ہوئے مولانا نے قرآن کی روشنی میں پرکھا ہے۔ قدرت نے بنی نوع انسان کو اشرف المخلوقات بنایا ہے۔ اسی لیے انہوں نے غیر مفاہمانہ عقلیت پرستی کے بجائے انسانیت کو اپنایا۔ قیاسی نظریات کے بجائے روایت

کے ساتھ جدیدیت کا امتزاج پیش کیا۔ جس میں دونوں صنف بالکل مساوی ہیں۔

مولانا آزاد کے خیال میں عورت قدرت کی مایہ ناز کاریگری ہے۔ جو نوع انسانی کی بقاء، حفاظت، تربیت اور توانائی بہم پہنچانے میں معاون ہیں۔ بالخصوص حمل، وضع حمل اور رضاعت وتربیت کے فرائض۔ یہ ایام عورت کے لیے نہایت ہی صبر آزماں ہوتا ہے۔ اس میں حد درجہ احتیاط اور طبی سہولیات کی ضرورت پڑتی ہے۔ جس کی تفصیل مندرجہ ذیل زمروں پر منحصر ہیں:

۱۔ **مدتِ حمل**: عورت کا نازک دور ہوتا ہے اسی لیے گھریلو یا دیگر فرائض ادا کرنے کے قابل نہیں ہوتی، اس کا جنین نہایت ہی ضعیف ہوتا ہے، اسکی زندگی وموت کا دارومدار محض ماں کی احتیاط اور حفاظت پر منحصر ہوتا ہے۔

۲۔ **وضعِ حمل**: اس دوران عورت نہایت ہی ضعف وآلام میں مبتلا ہوتی ہے۔ دردزہ کے اثرات طویل عرصہ تک باقی رہتی ہے۔ بعض امراض تو زندگی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جس سے ہزاروں جانیں تلف بھی ہو جاتی ہیں۔

۳۔ **رضاعت**: یہ ایام مذکورہ بالا ایام سے زیادہ نازک ہوتا ہے۔ اس میں تھوڑی سی کوتاہی سے بچہ یا ماں کے لیے جان لیوا خطرہ ثابت ہوتا ہے۔ ان دنوں میں جیسی غذا، صفائی اور احتیاط ہوگی ویسے ہی اثرات بچہ پر مرتب ہوں گے۔ لیکن مولانا کے مطابق ان تینوں ادوار سے زیادہ نصیحت' تربیت' سے متعلق کی ہیں۔

۴۔ **تربیت**: تربیت کا دور عورت کا سب سے زیادہ خطرناک اور نازک ہوتا ہے۔ اس میں جسمانی، توانائی، ذہنی وفکری توازن بگڑنے کے امکانات ہوتے ہیں۔ بچہ ماں سے متاثر ہوتا ہے۔ غذا سے ماں اور بچہ کی صحت متاثر ہوتی ہیں۔ قدرت نے نوعِ انسان کی حفاظت اور افزائش نسل کے لیے منفرد انتظامِ تمدُّن اور جسمانی و روحانی قوّتیں عطا کی ہیں۔ تاکہ اعضاء واجزاء افعال وحرکات صحیح طور پر انجام دے سکیں۔ قدرتی نظام کے برخلاف عمل سے ہی معاشرے کے انتظام میں خلل اور سینکڑوں دشواریاں پیدا رہو رہی ہیں۔ اس لیے عورت کے طبعی فرائض اگر مردوں کے فرائض میں شریک کیا جائے تو معاشرے میں ہزاروں خرابیاں مزید پیدا ہونگی۔ عورت کو طبعی دائرے میں رہنا ہی زینت ہے۔ اس کے برعکس وہ تمام فنون لطیفہ، فلسفہ، علوم، ماہر

طب یا بیسیوں مراحل طے کر کے اپنی طبعی وظیفہ سے غافل ہو جائے تو یہ خلافِ فطرت عمل ہے۔

خواتین کی عزت واحترام اور تعلیم سے جوڑنے کی فکریں مولانا آزاد کو آباء واجداد سے بچپن ہی سے وراثت میں ملی تھیں۔اس کا مشاہدہ ان کی بہنوں کی علمی وادبی، سیاسی لیاقت بہت زیادہ تھیں۔بہنوں میں فاطمہ بیگم تخلص آرزو، حنیفہ بیگم تخلص آبرو اور محمودہ بیگم نے شعروسخن سے شغف، خواتین بیداری، اصلاح معاشرہ، جدوجہد آزادی اور تعلیم نسواں کے لیے فعال کردار ادا کئے ہیں۔ان کے والد متقی پرہیز گار اور مذہبی تھے۔لیکن دونوں صنف میں کوئی فرق نہیں رکھتے تھے۔'اپنے بیٹے اور بیٹیوں کو ایک ساتھ پڑھاتے تھے'۔[۱] وہ سبھی کو نماز روزہ کے مسائل، فارسی قواعد، نحو، گلستان وبوستان، منطق، شرح تہذیب، فقہ میں شرح وقایہ، ہدایہ، حدیث میں مشکوٰۃ اور دیگر کتابوں کا درس دیتے تھے۔مولانا آزاد اپنے والدِ محترم کے متعلق کہتے ہیں'انہوں نے ہماری بہنوں کو بھی اتنا ہی اور ویسے ہی تعلیم کا اہل سمجھا، جیسے ہم کو'[۲] جیسے آرزو بیگم فقہ کی تمام کتابیں پڑھ چکی تھیں، وہ پورے اعتماد سے والد کی بیماری اور کمزور بصیرت میں تصنیف وتالیف کے کام میں ہاتھ بٹاتی تھیں، بڑی صفائی کے ساتھ مسودے بھی لکھتی تھیں۔یہاں تک کہ والد کے اسلوب میں خطوط لکھنے اور جوابات دینے میں کافی ماہر تھیں۔ان کاوشوں میں ان کی والدہ محترمہ کی سرپرستی تھی۔لکھتے ہیں"میری والدہ حضرت شیخ الحدیث محمد بن طاہر وتری مفتی مدینہ منورہ کی بھانجی تھی، جو اکثر علماء حجاز کے استاد حدیث اور شیخ عبداللہ سراج کے بعد مکہ معظّمہ کے آخر محدث تھے۔ان کے بعد اس درجے کا کوئی شیخ الحدیث حرمین میں پیدا نہیں ہوا۔'[۳] مولانا آزاد سے غلطی یہ ہوئی تھی وہ اپنے والدِ محترم کے مہمان کے لیے ناشائستہ الفاظ یہ کہے تھے'وہ بڑے گندے آدمی ہیں'تو ان کی امی جاں نے سلیس لہجہ میں نصیحت کی'میری جان! ایسا نہ کہو ہوسکتا ہے کہ وہ خدا کی نظر میں تم سے اور ہم سے عزیز ہو۔[۴] اس تربیت کے بعد ان کی نگاہ میں والدین کا احترام اور اہمیت زیادہ ہوگئی تھی۔وہ ماں اور باپ میں تفریق نہیں کرتے تھے۔جس کا ثبوت 'انتخابِ الہلال' تصنیف کے ابتدائی سطور میں لکھا ہے 'لوگ دنیا میں سیکڑوں قوموں کے محکوم، احباب کے محکوم، استاذ ومرشد کے محکوم، امیروں، حاکموں اور بادشاہوں کے محکوم ہیں۔لیکن مومن ایک ہی کا محکوم رہتا ہے وہ والدین ہیں۔اسی لیے انہی کی اطاعت وفرماں برداری کرتا ہے'[۵] مولانا آزاد کے خیال میں دونوں صنف پر اسلامی حق اور حقوق مساوی ہیں۔لیکن اسلام نے باپ پر ماں کو زیادہ ترجیح دی ہے۔جیسے ماں کے قدموں کے نیچے جنّت ہے۔

مولانا آزاد کی ہمشیرہ محترمہ فاطمہ بیگم کہتی ہیں سچ تو یہ ہے کہ فیروز بخت نے بچپن نہیں دیکھا۔ چھ سات برس کی عمر سے ہی معلوم ہوتا تھا کہ ننھے ننھے کندھوں پر ایک سر ہے جس میں ایک بڑا اُونچا دماغ ہے۔۔۔۔۔بارہ تیرہ سال کی عمر میں والدین نے ان کی شادی کردی۔لڑکی کی عمر سات آٹھ برس کی تھی۔شادی کے وقت مولانا روتے ہوئے کہہ رہے تھے مجھ کو عورتوں میں کیوں لے جایا جارہا ہے۔ادھر لڑکی بھی رو رہی تھی۔'[۶]

مولانا آزاد نے ہر شعبہ میں نمایاں کامرانی،نسائی فکر میں پختگی،متضاد،مختلف محاذوں پر اپنی اہمیت ثابت کی نیز ان کی دوراندیشی نے ہر بدلتے نقش پر اپنی توجہ مبذول کی۔مذہبی تعلیم کے ساتھ جدید دور کے تمام علوم وفنون حاصل کرنے میں صنفی مساوات کے قائل تھے۔پدرانہ نظام کے تحت خواتین محکوم ہوگئیں اور کافی حد تک جنسی تفریقات موسوم ہوگئی ہیں۔اس کے متبدل مولانا مطالعاتِ نسواں کے یکساں مواقع فراہم کرنے کی حتیٰ الامکان کوششیں کی ہیں۔ کیوں کہ 'انسان فطرتاً مادہ پرست ہے اس لیے مادی چیزوں کو اپنا حقیقی سرمایہ سمجھتا ہے۔لیکن مادیات کا آب ورنگ اس کو بھی مسحور بنادیتا ہے۔[۷]

دونوں صنفوں کی برتری یا مساویانہ بحثیں مغرب کے زیر اثر عرصۂ دراز سے آئی ہیں۔جو کُلی مساواتِ نسواں کے نعرے اور پردے کے مسائل سے متعلق بنیادی موضوعات ہیں۔اس مہم کے تناظر میں علماءِ کرام نے دینی کتابوں کے ذریعہ تحریروں سے نہ صرف صنفی مساوات بلکہ اسلامی حجاب کی مصلحتوں کی وضاحت کی ان کاوشوں کو مصر کے فرید وجدی آفندی نے 'المرأۃ المسلمۃ' کے نام سے ایک کتاب لکھ کر یہ سوالات پیدا اُٹھائے۔عورت کیا ہے؟عورت کے قُدرتی فرائض کیا ہیں؟ کیا مرد اور عورت جسمانی طاقت میں مساوی ہیں؟ کیا عورت کو مردوں سے پردہ کرنا چاہیے؟ کیا پردہ عورتوں کے لیے غلامی کی علامت ہے؟ کیا عورت کی آزادی کا منافی ہے؟ کیا پردہ عورتوں کی ترقی وکمال کا مانع ہے؟ کیا پردہ کا عالمی اثر زائل ہوسکتا ہے؟ کیا موجودہ مادی مدنیّت کی عورتیں کامل عورتیں ہیں؟ مسلمان عورت کی تعلیم کا احسن طریقہ کیا ہے؟۔ان سولات کے عالمانہ جوابات مولانا ابوالکلام آزاد نے اردو ترجمہ 'مسلمان عورت' کے نام سے کر کے مقدمہ اور آخر میں محاصل تحریر کیا ہے۔تاکہ خواتین کی فلاحی،بہتری اور مساوی حیثیت ہوسکے۔یہ تمام جوابات قدیم اور جدید دونوں گروہوں کی درمیانی حدّ فاصل کو مدنظر رکھ کر لکھے گئے ہیں:

۱۔ انسان فطرتاً آزاد ہے اس میں کسی قسم کی خصوصیّت نہیں ہے۔پھر وہ کونسا معیار ہے جس کی بنا پر انسانوں کا

ایک گروہ آزادی سے فائدہ اُٹھاتا ہے۔ دُوسرا محروم؟ ان سوالات کو مولانا نے بجا فرمایا ہے۔ فطری تقاضے اور صنفی مساوات کے باہم متضاد تفریقات اور پستی کے اہم نکات پر واضع طور پر اظہارِ خیال یوں کیا ہے۔ جب انسانی قویٰ کی نشو ونما تمدّنی اور شائستہ ضروری ہے تو کیا وجہ ہے خواتین عقلی نشو ونما سے محروم رکھی جائیں؟ مردوں نے علوم وفنون، انتظام، سیاست اور دُنیا کے تمام تمدّنی مشاغل میں خواتین کو محروم رکھ کر اپنے لیے مخصوص کر لیے ہیں، جس کے تحت لڑکیوں کو تعلیم نہیں دی جاتی اگر دی بھی جاتی ہے تو صرف معمولی۔ کیا وہ انسان نہیں ہیں؟ کیا ان میں دماغی قوتیں موجود نہیں ہیں؟ اگر جواب اثبات میں ہے تو کیا یہ صریح ظلم نہیں ہے؟ علمی دنیا کے شائستہ مشاغل سے انھیں یک تخت محروم کر دیا جائے۔ یہ سوالات سماج کے لیے پیدا کیے ہیں۔ جس کے لیے موجودہ تحریکات سے نسائی تحفظ اور حقوق دلانے کے بیسیوں اسکیمات قائم کی جارہی ہیں۔ لیکن حقیقت میں اسلام کا آئینی نقطہ ہے جو مولانا کی بنیادی فکروں میں شامل ہے اور ان کے خیال کے مطابق عورت کو مابعد جدید طرز میں ازسرِنو Deconstruct کرنا چاہیے۔ ان فکروں سے جہاں مرد اعلیٰ ابتر کارنامے انجام دے رہے ہیں۔ وہیں خواتین بھی مواقع پاتے ہی مرد سے بہتر خدمات انجام دے رہی ہیں۔

۲۔ آج بھی زیادہ تر خواتین علم سے ناآشنا ہیں کیوں کہ تمام تمدّنی اختیارات مردوں کے ہاتھ میں ہیں۔ اس لیے یہ کہنا درست نہیں عورت میں دماغی صلاحیّت کم ہوتی ہے۔ علم تشریح اور فزیالوجی کی تحقیقات سے معلوم ہوتا ہے۔ دونوں صنف کی دماغی قوّت بالکل برابر ہے، اس وجہ سے انہیں عام آزادی دی گئی ہے، یورپی خواتین ہر امور میں مردوں کے برابر خدمات انجام دے رہی ہیں چاہے ڈاکٹر ہو یا پروفیسر ہر میدان میں برابر شریک ہو رہی ہیں اور ترقی بھی کر رہی ہیں۔ اگر انھیں مردوں کے تسلّط سے نجات ملے اور اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے موقعے فراہم ہوئے تو وہ کسی سے کم ثابت نہیں ہوسکتیں۔ مولانا جہاں نسائی مساوات کی تاویلات پیش کی ہیں وہیں مشرقی ومغربی رکاوٹوں سے متعلق اپنا متصورہ نقطہ پیش کیا ہے۔

۳۔ مشرق نے ظالمانہ رائے خواتین سے متعلق زمانہ جاہلّیت میں قائم کی تھی جو آج بھی جاری ہے۔ مسلمان خاتون عام طور پر ناقصات العقل اور وَالدّین فتنہ وفساد کی جڑ سمجھتے ہیں۔ برخلاف اس کے یورپ خواتین کی

غیر معمولی عزّت اور احترام کرتا ہے اور مردوں سے کسی امر میں کم نہیں سمجھتا۔[۸]

صنفی مساوات کے یہ مدّلل ومتوازن جوابات قدیم و جدید دونوں گروہوں کے سوالوں کے لیے ہیں۔ مولانا مذہب کو غیر ضروری سمجھتے ہیں نہ جدید علوم کو۔ اسی لیے تمام غلط فہمیوں پر درست تجاویز پیش کی ہیں۔ خاص کر نئے گروہوں نے جہاں پردے سے متعلق یورپ کے اثرات سے خرابیاں دکھائی ہیں۔ اس پر بھی انہوں نے اپنے فہم و ادراک اور وسیع النظری سے خواتین کی ترقی کے لیے نئے راستے دکھانے کی کوشش کی ہیں۔ مشترکہ کلچر کی پرزور وکالت فرمائی ہیں۔ ہندوستانی ثقافت کی بے وجہ تھوپے گئے رسوم کے خلاف سخت تنقید کرتے ہوئے فرماتے ہیں قوم کا سنورنا بگڑنا تعلیم نسواں کے ہونے پر موقوف ہے۔[۹] غالباً یہی فکر یں سرسید احمد خاں کی بھی تھیں۔ مولانا دیگر فکروں کو وقت کے لحاظ سے کم زیادہ ترک کرتے گئے لیکن خواتین کی تعلیم اور ترقی کے لیے ہمیشہ کوشاں رہتے تھے لیکن وہ عورت کی حیثیت کو تو کمتر یا غیر مساوی نہیں سمجھتے تھے۔ لیکن انہوں نے خواتین کی بہتری کو مرد کے ساتھ ایک دوسرے کی امداد سے ہی دنیا کی ترقی وسکوں حاصل کر سکتی ہیں۔ جیسے ان کی تصنیف 'مسلمان عورت' کے محاصل میں پیش کیے گئے نکات کا مختصر خلاصہ یہ ہے:

۱۔ قدرتی طور پر عورت جسمانی اور علم قبول کرنے میں مرد سے کمزور ہے۔ یہ طبعی اور فطری ہے۔ اس کے برعکس عورت ہزار کوششیں کر لیں لیکن جسم اور اِدراک کے لحاظ سے مرد کی ہم پلہ نہیں ہو سکتی۔

۲۔ عورت جسمانی توانائی اور وسعتِ معلومات پر موقوف نہیں۔ لیکن روحانی قوت مرد کے بہ نسبت بہت زیادہ اور اعلیٰ ہے۔ اس کے رقیق احساسات زیادہ ہوتے ہیں اور شعوری سطح بھی کئی گنا زیادہ ہوتے ہیں۔ اپنے حقوق معاف کر کے دوسرا کا ادا کرنے کا جذبہ زیادہ ہوتا ہے۔ اگر یہ فطری قوتیں صحیح قواعد کے مطابق نشوونما پائیں تو حقوق کی حفاظت وتائید کے لیے بھی مرد کی محتاج نہ رہے گی، بلکہ ان صلاحیتوں کے استعمال سے معاشرت کو اعلیٰ مرتبہ پر پہنچا سکتی ہے۔ نیز وہ کسی معاملہ میں اپنی پہچان بنالے گی۔ لیکن قدرت کا یہ فیصلہ ہے عورت کی اندرونی قوتیں اسی وقت نشوونما پا سکتی ہیں جب مرد کے زیر اثر وحفاظت میں زندگی گزارے۔ خواہ وہ مرد پر فوقیت پالے یا اپنا بندۂ بے دام ہی کیوں نہ بنالے پھر بھی اس کی ذات کے لیے مناسب نہیں۔ وہ مرد کو اپنی فطری خوبیوں کے دام میں اسیر کر بھی لیں تو اس کی فطری محبت کی چمک دمک

ماند پڑ جاتی ہے اور ایک ایسی کشمکش میں گرفتار ہو جاتی ہے جسے وہ خود پسند نہیں کرتی۔

۳۔ عورت کی کامیابی بیوی یا ماں بن کر بچوں کو درست تربیت دینے میں ہے۔ بلکہ اس کے ملکات کا نشو ونما اور اندرونی جذبات کی تہذیب و درستی اسی قدرتی نظام میں ہے۔ اور وہ اپنے وجود کا حق ادا کریں، کیونکہ قدرت نے جسمانی اور روحانی اعتبار سے اس کی اہم ذمہ داری ہے۔

۴۔ عورت کا مردوں کے کاروبار میں حصہ لینا، خارجی زندگی کے خطرناک معرکوں میں اس کی شریک ہونے سے اس کے فطری جذبات قتل ہو رہے ہیں، اپنے ملکات کو مٹا رہی ہے اور اپنی رونق اور طراوت کو پژمردہ، اپنی ترکیب کو خراب اور اپنی قوم کے جسم میں خلل پیدا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ یورپین خواتین کا منزل زندگی کے دائرہ سے قدم نکالنا ان ممالک کے علما کی نگاہوں میں قوم کے دل اور جگر پر زخم کاری نظر آتا ہے۔ اس بات کی گمازی نظر آ رہی ہے مرد چاہے تو عورت کو سخت سے سخت مصیبت و آفت میں مبتلا کر سکتا ہے۔

۵۔ عام طور پر نوعِ انسانی کی بہبودی کے لیے عورت کو پردہ میں رہنا ایک ضروری امر ہے۔ یہ اس کی خودمختار استقلال کا ضامن اور حریت کا کفیل ہے، نہ اس کی ذلت کی علامت، اس کے اسیری کا پیش خیمہ، پردہ عورت کے کمال کا مانع نہیں، بلکہ وہ اسے کمال کے ذرائع و اسباب مہیا کرنے والا ہے۔ ہر چیز میں کچھ نقصانات بھی ضرور ہوتے ہیں اس لحاظ سے اگر پردہ سے جو بھی جزوی مسائل پیدا ہو تو اس کے بالمقابل جو فائدے مند ہے۔ جیسے عورت کو اپنے وظیفہ طبیعی کے دائرہ سے باہر قدم رکھنے میں مانع ہے، وظیفہ طبیعی میں بھی سعادت کا انحصار ہے۔ اسی سے اعلیٰ خصوصیتوں کو نشو ونما دینے کا موقع ملتا ہے۔ جو اس معرکہ زندگی میں اس کے یکتا ہتھیار ہیں۔

۶۔ خواتین میں مادّی مدنیت چاہے جس قدر ظاہری نمائش اور دل فریبی ہو۔ لیکن وہ کامل جنس نسواں کی نمونہ یا کمالِ نسوانی کے راستہ پر چلنے والی ہرگز نہیں ہو سکتی۔ خود یورپ اور امریکہ کے علماء بھی اس پر اعتراض کر رہے ہیں اور قدرتی نظام قائم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ نیز موجودہ تعلیمی نظام کے بھی خلاف ہیں۔

۷۔ خواتین کے لیے جو ہدایتیں اسلامی ہیں وہ فطرت کے مطابق اور موافق ہیں۔ ان سے نسائی تعلیم کے خصائص اور ملکات کو اچھی صورت میں ڈھالنے کا اعلیٰ سانچہ ہے۔ اگر عورت ان اصول کے موافق خصائص

کے بنانشو ونمائی طبعی حدود میں رہے کر اعلیٰ درجہ کی کامل واکمل بن سکتی ہے۔

۸۔ مسلم خواتین اعلیٰ واکمل مرکز تک پہنچنے کے لیے صرف علومِ ضروریہ کے مبادی سے بے خبر ہے۔ اگر اتنی تعلیم دی جائے تو کوئی نقص باقی نہ رہے گا۔ مولانا آزاد کے مطابق پردہ نسواں کے حامیوں کا پہلو قوی کیا جائے اور معترضین کے حملوں سے محفوظ رکھیں۔ لیکن تعصب اور رسم ورواج کی تقلید کی وجہ سے پردہ کی حمایت نہیں کی ہے۔ پردہ داری پر آمادہ ہو جائیں اور ہمارے ہم آہنگ بن کر ان علاماتِ مرض کو زائل کریں جو ہماری مصیبت کا باعث بن گئی ہیں۔ اس طرح ہم اس مقدس فرض ادا کر سکیں گے جو ہمارا ضمیر قوم وملت کے لیے ہم پر واجب قرار دیتا ہے۔"[۱۰]

اوپر دیے گئے صنف کے قدرتی نظام کے علاوہ مولانا آزاد نے خواتین کی حمایت میں سائنسی تاویلات بھی پیش کی ہیں۔ جن سے معلوم ہوتا ہے ان کے خیالات مذہبی تھے لیکن وہ کسی بھی کام میں مرد اور عورت کو دماغی قوتوں کے اعتبار سے کم نہیں سمجھتے تھے۔ یہ سچ ہے موجودہ عہد میں جہاں انہیں موقعے فراہم ہوئے وہاں دونوں صنف ہر میدان میں مساوی خدمات انجام دے رہے ہیں۔ اس وقت خواتین سائنسداں، ڈاکٹر، انجینئر، وکیل نیز ہر شعبہ میں اپنا لوہا منوا رہی ہیں۔ جو یہ جدید تعلیم کا ہی نتیجہ ہے۔ اس ضمن میں مولانا نے بجا فرمایا ہے "اس وقت تک عورتیں علمی لذت سے محض نا آشنا ہیں۔ اور یہ تمام تمدنی میدان مردوں کے قبضہ میں رہا ہے۔ اس لیے یہ کہنا صحیح نہیں ہوگا عورت میں مرد جیسی دماغی ترقی کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ انہیں موقعہ ہی کب دیا گیا یورپ نے آج علمِ تشریح اور فیزیالوجی کی تحقیقات سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ مرد اور عورت دماغی قوتوں میں بالکل برابر ہیں۔[۱۱] ان کی نظر میں صنفی تفریق فرد کے لحاظ سے بالکل نہیں ہے جس بہترین نمونہ ان نسائی فکر سے متعلق 'ترجمان القرآن' ان کا اعلیٰ نمونہ ہے اور سورۂ النساء کی 34 ویں آیت کی تفسیر میں روایتی غلط فہمیوں کو دلیلوں سے دور کیا ہے:

> "وہ کہتا ہے کہ خدا نے نوع انسان کو مرد اور عورت کی دو جنسوں میں تقسیم کر دیا ہے اور دونوں یکساں طور اپنی ہستی، اپنے اپنے فرائض اور اپنے اپنے عمال رکھتی ہے۔ کارخانہ معاشیت کے لیے جس طرح ایک جنس کی ضرورت تھی، ٹھیک اسی طرح دوسری جنس کی بھی ضرورت تھی۔ انسان کی معاشرتی زندگی کے لیے دو مساوی عنصر ہیں۔ جو اسی لیے پیدا کیے گئے ہیں کہ ایک دوسرے

کے ساتھ مل کر ایک مکمل زندگی پیدا کریں۔ البتہ اللہ نے دنیا میں ہر گروہ کو دوسرے گروہ پر خاص خاص باتوں میں مزیّت دی ہے۔ اور ایسی ہی مزیّت مردوں کو بھی عورتوں پر ہے۔ مرد عورتوں کی ضروریاتِ معیشت کے قیام کا ذریعہ ہیں، اس لیے سربراہی اور کارفرمائی کا مقام قدرتی طور پر انھیں کے لیے ہو گیا۔"[۱۲]

ہم جانتے ہیں مرد و عورت کے احساسات، خیالات اور کیفیات یکساں نہیں ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ خواتین کا سماج کے تئیں کوئی اظہاری وسائل نہیں۔ وہ بھی اپنی تخلیقات، نظریات سے سماج کو انقلاب سے دوچار کر سکتی ہیں۔ جیسے اردو ادیباؤں میں صالحہ عابد حسین، عصمت چغتائی، امتیاز علی تاج، قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی وغیرہ نے مردوں کے برابر اپنے ہنر کا لوہا منوایا ہے۔ سیاست میں سروجنی نائڈو، اندرا گاندھی، سونیا گاندھی، پرتبھا پاٹیل، ممتا بنرجی، میرا کماری، اوما بھارتی اور برندا کرات وغیرہ کے نام اہم ہیں جنھوں نے موقعے پا کر مرد کے برابر تو کبھی مردوں سے آگے اپنی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے۔

مولانا آزاد نے حقوق نسواں پر سنجیدگی سے غور و فکر کیا اور سماجی رکاوٹوں کی نشاندہی کی جس سے تعلیم نسواں کے نئے نئے تجربات عمل پزیر ہوئے۔ اور وزیرِ تعلیم کی حیثیت سے بیشتر تاویلات میں خواتین کی ترقی اور جدید تعلیم کو فوقیت دیے۔ اور خواتین یونیورسٹی کے قیام کی اولین تحریک میں مکمل حمایت کیے۔ 4 مارچ سنہ 1918 میں لاہور میں آل انڈیا مسلم لیڈرز کانفرنس کے ایک سالانہ اجلاس میں ان کا پیغام پڑھا گیا جس میں تحریر تھا، یہ جلسہ مسلم یونیورسٹی سے مستدعی ہے کہ وہ سرمایہ مسلم یونیورسٹی سے کچھ حصہ، خاص قوانین و قواعد کے ماتحت ایک ایسی جماعت مقرر کرنے کے لیے منتقل کریں جو لڑکیوں کے لیے اپنے خاص حالات و روایات کے مطابق مدارِس کا انعقاد، ترتیب نصاب، تالیف و تصنیف، اشاعت کتب نصاب اور اپنے معینہ نصاب میں امتحانات کا کام انجام دیں اور اس طرح تمام ہندوستان کی خواتین کے لیے حقیقی معنوں میں ایک جامعہ اسلامیہ یا یونیورسٹی وجود میں آئے۔ اسی طرح سے ایک اور اہم تاریخی تقریر میں مولانا کی بہن فاطمہ بیگم آرزو نے بطور سکریٹری انجمن خواتین ہند بھوپال، کہا تھا کہ تمام مسلم خواتین کے لیے مخصوص طرز تعلیم اور نصاب و کتب کی ضرورت ہے۔ سرکاری یا امدادی مدارس میں سرشتہ تعلیم کا مجوزہ نصاب پڑھایا جانا چاہیے۔ لہٰذا ہندو بہنوں کے مقابلہ میں مسلمان خواتین کو پردے کے باعث اور بھی زیادہ ایسی آزاد

یونیورسٹی کی ضرورت ہے۔شاید انہیں فکروں سے اللہ تعالیٰ نے مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی قائم کی ہے۔

محاصل :مولانا ابولکلام آزاد خواتین کی ترقی کے لیے مکاتب،اور معاشرے میں ہر اعتبار سے الگ انتظامات کے مخالف تھے۔ان کی بنیادی فکریں اسلامی ہے۔سورۂ النساء کی تفسیر میں عورت کی مساوات کا ذکر کیا ہے "جہاں تک معاشی اور مالیاتی استقلال ہے وہ صرف مردوں ہی کے حصے میں آیا ہے۔اس لیے انہوں نے قرآن کی روشنی میں قطعی لفظوں میں اعلان کر دیا کے مرد ہو یا عورت جس کی کمائی اسی کے لیے ہوگی۔عورت بیٹی ہوکر باپ سے الگ، بہن ہوکر بھائی سے الگ، بیوی ہوکر شوہر سے الگ مستقل اپنی کمائی کا انتظام کرسکتی ہے اور اس کی مالک ہو سکتی ہے۔"[۱۳] اس وضاحت کے علاوہ نسائی مساوات کا ذکر قرآنِ پاک میں بیشتر جگہ آیا ہے۔مخصوص سورۂ یوسف میں۔

مولانا نسائی مساوات کی سخت مذمت کی ہیں۔مساوی حیثیت فضائل ہو یا خصائل ہر لحاظ سے یکساں ہیں۔جس طرح مردوں میں مومن، قانت اور صادق ہیں اسی طرح خواتیں میں مومنہ، قانیتہ اور صادیقہ ہیں۔اگر غور کیا جائے تو کسی بھی وصف میں کسی قسم کا فرق یا فضیلت میں امتیاز نہیں ہے۔وہ لکھتے ہیں 'اُس نے ہر طرح کے نسلی، خاندانی، جغرافیائی اور طبقاتی امتیاز مٹا دئے، اُس نے زندگی کے ہر میدان میں انسانی مساوات کا اعلان کر دیا، اُس نے وہ تمام رُکاوٹیں دور کر دیے جو سوسائٹی کے اُونچے طبقوں نے کمزور افراد کی خوشحالی و ترقی کی راہ میں پیدا کر دی تھیں۔[۱۴]

مولانا کے ترقی پسند اقدامات، قیادت، فکر اور نظریات سے تعلیم نسواں کو فروغ ملا، پدرانہ سماج کمزور ہو ا۔خواتین خود کفیل، بہترین تعلیم یافتہ، کامیاب و مقبولیت کے ساتھ آج اونچے عہدوں پر فائز ہو رہی ہیں۔انہوں نے عورت کی تعلیم و تربیت، مبادیادتی ضرورتوں کے مدلل مباحث اسلام کے عین مطابق ہیں، حق وراثت، شادی اور معاشرتی روّیوں کو تنقید نشانہ بنایا تا کہ خواتین ہر روپ میں معزز مقام سے روشناس ہوسکیں، ہندومت کے عورت دشمن نظریات سے برصغیر کی عورت کو نجات دلائی، اس کی عظمت و وقار کو بلند کرنے تجاویز قرآن و حدیث کی روشنی میں اسے تمانی ترقی اور سماجی مرتبے پر امتیازی حیثیت سے احترام دیا، اس کی قدر و منزلت کو ناصحانہ انداز میں نمودار کیا، انہوں نے اپنی تحریروں اور خطبات میں شایان شان خراج عقیدت بھی پیش کی، عورت کی عزت و حرمت کو قوموں کی ترقی کا ذریعہ قرار دیا، عورت کو ماں کی حیثیت سے نسل انسانی کی بقاء کی ضمانت قرار دیا، حسن سیرت اور صورت کے مجموعہ اور

شاہکار کی حیثیت سے بھی متعارف کیا، اس کی فضیلت سماجی مقام و مرتبہ اور ذمہ داریوں سے متعلق شفقت و محبت کا سمندر قرار دینے کے ساتھ ساتھ اسے کائنات کا قیمتی اثاثہ بھی قرار دیا ہے۔

مولانا مغربی تمدن کے زوال کی وجہ عورت کا سماجی مرتبہ اور آزادی کے نام پر اس کے استحصال کو قرار دیا، عورت کے حقوق پر آواز اٹھائی، تعلیم کے لیے منتخب نصاب پر زور دیا، عورت کی محرومیوں اور پریشانیوں کا بڑا سبب تعلیم کی کمی قرار دیا۔ ان کی نظر میں عورت کی تعلیم مرد کی تربیت کے لیے ضروری ہے۔ انسانی ترقی کے لیے عورت تعلیم یافتہ ہونے سے ہی کامیاب ہوسکتی ہے، قوم کے کارہائے نمایاں تعلیم یافتہ مہذب سلیقہ مند عورت کے دم سے ہی تہذیب کی ترقی، اولاد کی تربیت اور خاندانوں کی پہچان کا بہترین ذریعہ قرار دیا ہے۔

مولانا خواتین کی تعلیم و تدریس کو اسلامی اصولوں کے مطابق بنانے کی ہدایت کرتے ہیں، مغربی طرز تعلیم اور ثقافت کو غیر مفید سمجھتے ہیں۔ جس کے باعث اولاد کی تربیت متاثر ہوتی ہے اسی سے تقدس پامال ہوتا ہے، جو آج اسلامی تہذیب کے لیے لمحۂ فکریہ ہے، امور خانہ داری سے متعلق علوم و فنون اور خصوصیت کے ساتھ دینی تعلیم عورت کے لیے بنیادی ضرورت تسلیم کرتے ہیں۔ تعلیم نسواں کا مقصد متعین ہونا چاہیے۔ نسوانی زندگی اور ان سے جڑے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو۔ اگر اس کے برعکس مغربی تقلید ہو تو غیر مفید اور منفی ہوگی، اگر مشرقی خواتین کو مغربی طرز پر تیار کیا تو ان کی حیثیت، تعلیم و تدبیریں تمام متاثر ہوسکتی ہیں۔

مولانا خواتین کی مخلوط تعلیم کے نتائج سے بخوبی آگاہ تھے، آپ نے عورت کی انفرادی ذمہ داریوں کے حوالے سے الگ نصاب تعلیم پر زور دیا۔ تاکہ عورت آزادی کے ساتھ وظائف زندگی کے لیے تعلیم حاصل کرے۔ بے پردگی کے ماحول میں مخلوط تعلیم معاشرے کے لیے نقصان دہ ہے، آپ نے معاشرے میں فساد اور بگاڑ کی بڑی وجہ مخلوط تعلیم کو قرار دیا، الگ اداروں میں تعلیم ہی الگ نصاب اور ماحول کے مثبت اثرات کے ذریعے معاشرتی زندگی میں تعمیر کا سبب بنتی ہے جس سے تعلیم کے مبادیاتی مسائل بھی حل ہوجائیں گے۔

مولانا عادلانہ نظام کے نقائص ختم کرنے کے لیے قرآنی تعلیمات سے استفادہ کرکے تاویلات پیش کی ہیں، عدالتی نظام کی خامیوں میں عورت کے حقوق کا استحصال سرفہرست ہے اس لیے نسائی تحفظ کو یقینی بنانا چاہتے ہیں، اس سلسلے میں روایتی رسم و رواج کو قرآنِ پاک کی روشنی میں تجدید کا بھی مشورہ دیا۔ تاکہ خواتین کے حقوق کا صحیح

استعمال ہو سکے، وراثت کی بجا تقسیم ہو، نکاح لڑکی کی مرضی کے مطابق ہو نیز تمام معاملات اسلامی ہدایات کی روشنی میں ہوں۔اس بحث سے معلوم ہوتا ہے مولانا صنفی حقوق وفرائض میں دونوں کو پابند کرتے ہیں۔اس لاعلمی کا ازالہ کرتے ہیں کہ مرد اور عورت انفرادی طور پر مساوی حقوق رکھتے ہیں۔

عورت زندگی کے ارتقاء میں ہر لمحہ مرد کی معاون و مددگار رہتی ہے،لیکن سماج اسے بہتر مرتبہ،قدر یا احترام کا مستحق نہیں سمجھتا،مرد سماج انہیں مساوی درجہ نہیں دیتا جس سے اس کی تربیت میں کمی ہوتی ہے۔اس کے انفرادی احساسات واجتماعی عمل بھی متاثر ہوتے ہیں، عورت کے احترام میں قوم و ملک اور ملت کی طاقت ہے۔بجائے انہیں نظر انداز، حاشیہ بردار اور غیر مساوی حیثیت دینے کے بجائے خاص نصاب تعلیم کا تعین کو ضروری سمجھتے ہیں۔تا کہ عورت مرد آزادانہ ماحول کی بجائے اپنے رجحان اور حالات کے مطابق خود اعتمادی کے ساتھ اپنی اپنی مرضی کے مطابق شعبوں کا انتخاب کر سکے۔ان کا متصورہ نقطہ خواتین کے استحصال کی بنیادی وجہ ناخواندگی ہے۔اسی لیے وہ کہتے ہیں تعلیم نسواں عام کی جائے تا کہ وہ خود اپنا تحفظ کر سکے۔

مولانا عورت کا جسمانی ودماغی ضُعف اور حواسِ خمسہ سے متعلق جتنی تحقیقات ثابت ہو چکی ہیں ان کے مدلل دلائل سے ناقدین کے اقوال پیش کرتے ہوئے عورت اور مرد کا موازنہ کر کے یہ ثابت بھی کیا ہے عورت مرد کے برابر جسمانی اعتبار سے نہیں ہوسکتی۔یہ قرآن کہتا ہے 'اللہ کی فطرت کو اس کی مخلوق کو بدلنے کی کوشش نہ کرو یہ تمہارے بس کی بات نہیں۔فطرۃ اللہ الّتی فَطَرَ النَّاسَ عَلَیھا لاَ تبدِیلَ لِخَلَقِ اللہ'[۱۵] کون ہے جو قدرتی فیصلے کو بدل سکے؟ کسی بھی ترقی یافتہ تکنالوجی سے طبعی فطرت نہیں بدلی جاسکتی۔

مولانا آزاد نسائی تحفظ سے متعلق فرماتے ہیں جو قرآنِ کریم نے نوعِ انسان کو دیے ہیں وہی کام کرے۔عورت کے کام عورت کے لیے مرد کے کام مرد کے لیے۔ورنہ وہ سخت مشکلات میں گھر جائے گی۔مرد انہیں خارجی زندگی کے مصائب اور تکلیفوں سے محفوظ رکھیں ورنہ اس شعر کے مصداق ہو جائے گی ؎

گئے دونوں جہاں کے کام سے وہ
نہ اِدھر کے ہوئے، نہ اُدھر کے ہُوئے

اگر خواتین اپنی فطری تقاضوں کو بھول کر تمام توانائی مغربی نظریات کی عکاسی میں صرف کرتی رہیں تو اپنا وجود

کھوکر کوئی تیسری شکل اختیار کرلیں گی۔عورت بحیثیتِ فرد کے آزاد ہے۔لیکن وہ مذہبی دائرے میں رہ کر تمام امور میں حصہ لے سکتی ہے۔آج یورپ صنفی مساوات کے نام پر جن تحریکات کو ہوا دے رہا ہے ان سے خواتین کو انصاف نہیں سودا ہو کیا جارہا ہے۔

مولانا آزاد پختہ مسلمان تھے وہ خود اس طرح اظہار کرتے ہیں'ایک مسلمان سے یہ توقع رکھنا کہ وہ حق کا اعلان نہ کرے اور ظلم کو ظلم نہ کہے، بالکل ایسی ہی بات ہے، جیسے یہ کہا جائے کہ وہ اسلامی زندگی سے دست بردار ہو جائے۔[۱۶] مولانا کے مطابق عورت کو جو حقوق اسلام نے دیئے ہیں وہ کسی اور قانون یا مذہب نے نہیں دیے۔جیسے اچھی بیوی کو آدھا ایمان قرار دیا، ماں کو اُف تک کہنے کی اجازت نہ دی نیز اس کے قدموں کے نیچے جنّت قرار دیا ہے۔ یہ تمام احکامات قرآن پاک میں اس وقت نازل ہوئے جس وقت عورت کو پوری طرح انسان ماننے سے بھی انکار کیا جارہا تھا۔اگر بحیثیت انسان قبول بھی کیا گیا تو اسے مذہبی کتابیں چھونے کی اجازت نہ تھی، یہاں تک کہ اسے منحوس سمجھا جاتا تھا۔اس ضمن میں لکھتے ہیں'تم سب کی بندگی و نیاز کے لیے ایک ہی چوکھٹ ہے۔تم بے شمار اختلاف رکھنے پر بھی ایک ہی رشتۂ عبودیت میں جکڑے ہوئے ہو۔۔۔تمام نسل انسانی تمہارا گھرانہ ہے اور تم سب ایک ہی رب العالمین کی بندیاں ہو۔۔۔جب اصل مقصد سب کا ایک ہے تو محض ظواہر و اعمال کے اختلاف سے کیوں ایک دوسرے کے مخالف و معاند ہو؟ کیوں ہر گروہ دوسرے گروہ کو جھٹلائے؟ کیوں مذہبی سچائی کسی ایک ہی نسل و گروہ کی میراث سمجھیں؟۔۔۔خدا نے تمھیں ایک ہی جامۂ انسانیت دیا تھا۔لیکن تم نے طرح طرح کے بھیس اور نام اختیار کر لیے اور رشتۂ انسانیت کی وحدت سینکڑوں ٹکڑوں میں بٹ گئی۔[۱۷]

مولانا آزاد مغربی تحریکات کے مخالف تھے۔کیوں کہ نسائی تحفظ کی نقلی ہمدردی سے ہی مضر اثرات مرتب ہو رہے تھے، خواتین بچوں کی تربیت اور گھریلو فرائض انجام دینے میں شرم محسوس کر رہی ہیں، کال گرل یا ایٹم گرل بننے میں فخر محسوس کر رہی ہیں۔اس طرح کی تحریکات سے پست درجہ ہو رہی ہیں، یورپ عورت کو استحصال کا سامان بنا رہا ہے، غیر شائستہ عورت کو مولانا عورت نہیں سماج پر داغ اور کوئی مسخ شدہ ایڈیشن سمجھتے ہیں۔اسے روح سے خالی لاشے ایک خوبصورت کھلونا تصور کرتے ہیں۔لکھتے ہیں'اگر یورپ نے مساوات انسانی کا راز پالیا ہے تو اب تک بادشاہ و رعیت کے حقوق و امتیازات میں یہ فرق کیوں ہے؟'[۱۸] اگر واقع مساوات کی بات کرتے ہیں تو ہر لحاظ سے مساوی

حقوق ادا کریں نا کے ایر ہوسٹیس ،نرس، پراؤیٹ سیکریٹری، ریسپ شنیسٹ یا کسی بھی اشتہار میں سوائے خوبصورت خواتین کے کسی کی بحالی نہیں کی جاتی آخر کیوں؟ اس طرح کے آزاد خیال پر مولانا کے اعتراضات ہے۔ خلاف عدل کی تکذیب کرتے ہیں۔ اور دارخواست کرتے ہیں" میں ہر ایک مسلمان مرد اور عورت سے اسلام کے نام پر درخواست کرتا ہوں کہ وہ اس بارے میں اس ملک کی دوسری قوموں کے بنسبت تیزی کے ساتھ میدان عمل کی طرف قدم بڑھائیں۔ کوئی مسلمان مرد یا عورت کوئی بھی غیر ملکی کپڑا پہنے نظر آئے گا تو وہ اسلام کا دشمن سمجھا جائیگا'۱۹ اس طرح مولانا جو چیز اسلام کے خلاف ہے اس قطعی انکار کرتے تھے۔ جیسے ان کے تاویلات ہو یا ملبوسات یا دیگر بیرونی چمک دمک ہو۔ مولانا کی خواہش کے مطابق خلافِ اسلام بائیکاٹ کر دیا گیا۔ اور یہ اعلان کرتے ہیں' ہماری لڑائی اس لیے ہے کہ ہم اس امر کی ضمانت حاصل کر لیں کہ یورپ کی چھوٹی قومیں آئیندہ اپنی آزادی کو بے جا زیادتیوں کی دھمکیوں سے بالکل محفوظ پائیں گی'۲۰

غرض مولانا فخر و مسرت کے ساتھ با آواز بلند علی الا اعلان کہا کرتے تھے "میں مسلمان ہوں اور فخر کے ساتھ محسوس کرتا ہوں کہ مسلمان ہوں۔ اسلام کی تیرہ سو برس کی شاندار روایتیں میرے ورثے میں آئی ہیں۔ میں تیار نہیں کہ اس کا کوئی چھوٹے سے چھوٹا حصہ بھی ضائع ہونے دوں۔ اسلام کی تعلیم، تاریخ، علوم و فنون اور تہذیب میری دولت کا سرمایہ ہے۔ میرا فرض ہے اس کی حفاظت۔۔۔فخر کے ساتھ محسوس کرتا ہوں کہ میں ہندوستانی ہوں۔۔۔اپنے اس دعویٰ سے کبھی دست بردار نہیں ہوسکتا۔۲۱ مولانا کی اتنی نفرت کے کئی وجوہات ہیں لیکن اس کے یہ چند نمونے ہیں پروفیسر رویمبر ے اٹھارہ برس سے تیس برس تک ترکوں کا نمک کھایا اور عثمانی خواہ دوست کے سرائے یلدیز کی شاہانہ مہمان نوازیوں سے متمتع ہوتا ہے لیکن وہ کہتا ہے' اسلام کی حمایت سے اب کوئی فائدہ نہیں، عنقریب فنا ہوجائے گا۔ اس کو فنا ہی ہونا چاہیے۔ مسلمان ایک ایسی وحشی قوم ہے۔۔۔۔ پروفیسر مکین ہارڈن لکھتا ہے اب اور کب تک اسلام کو آزاد چھوڑ دیا جائے گا کہ وہ اپنی ہزار سالہ وحشت و خونخواری کے واقعات بیسویں صدی میں دہراتا رہے؟۲۲ اتنے تنگ ذہن ہو چکے تھے۔ پھر بھی مولانا انسانیت کو ترجیح دیتے تھے۔ کیوں کہ وہ نہیں چاہتے تھے کسی وجہ سے جنگیں ہوں وہ کہتے ہیں' بے شمار انسانوں کی قربانیاں دی جاتی ہیں۔ اور خون کی ندیاں بہتی ہیں۔ عورتیں بیوہ، بچے یتیم اور والدین زندہ درگور ہوجاتے ہیں۔ جب کہیں جا کر ایک چھوٹا سا انقلاب تکمیل کو پہنچتا ہے۔۲۳ اس کے بر

خلاف اگران کی ذات گرامی پر نقصان دہ حالات درپیش آجائیں تو ہر غم کو مسکر کر بڑی آسانی سے سمجھوتا کر لیتے تھے۔ جیسے انہوں نے خودنوشت میں لکھا ہے 'نواب جہانگیر خاں نے انہیں زہر دینا چاہا۔ ایک روز جب بیگم خود اپنے سامنے سے کھانے کی قابیں اٹھا اٹھا کر مولانا کے سامنے رکھتی تھی کہ ایک پلیٹ مزعفر کی بیگم نے ان کے سامنے اٹھا کے رکھی۔ اسی میں درحقیقت زہر تھا۔ مولانا کو کسی طرح یہ مکیدہ معلوم ہوگیا، انہوں نے وہ قاب اٹھا کر نواب جہانگیر خاں کی طرف یہ کہتے ہوئے بڑھائی نواب صاحب یہ آپ کے کھانے کی چیز ہے! نواب پر اس بات کا از حد اثر پڑا۔ اس نے اسے ان کی کرامت تصور کیا۔ بے اختیار کانپنے لگا اور اسی وقت قدموں پر گر کر صدق دل سے تمام معاصی وفسوق سے توبہ کی۔[۲۴] مولانا صرف مسلمان خواتین کے حقوق کی ہی اہمیت نہیں بلکہ وہ پورے عالمی اقوام کے علمبردار تھے۔ انہوں اپنے اخبار الہلال میں ایک حقیقی مضمون لکھا جس کا موضوع 'ہسڈ روبال کی بیوی کی تقریر' تھا اس میں ایک حسین انکھوں سے غیظ وغضب کی چنگاریاں نکل رہی تھیں۔ وہ پہلے بھی حسین تھی لیکن اس وقت عزت واستقامت اور عظمت وحیرت کے حسن معنوں نے اس کے اندر فرشتوں کی سی ایک ہی ہیبت جمیل پیدا کردی تھی۔ ان حالات میں اس کے چھوٹے بچے اگلے حالات سے بےخبر تھے اس کی چھاتی سے لپٹے ہوئے تھے۔ یہ مظلوم خاتون کی دردناک کیفیت اور اس کے بیان کو مولانا نے اپنی تحریر سے وضاحت کی اس طرح کی 'اے ہنسڈ روبال! اے خائنِ ملت! اے شقی روسیا! اے وہ کہ تو نے اپنی قوم اپنے مقدس وطن اور اپنے دیوتاؤں سے بے وفائی کی! یاد رکھ کہ قرطابہ کی جلی ہوئی دیوروں کی خاک کا ہر ذرہ تجھ پر لعنت بھیج رہا ہے اور قیامت تک کے لیے تیری روح سفیہہ اور ہستی نجس پر انسانوں کی پھٹکار ہوگی! تو نے اپنوں کو فاقہ موت کی حالت میں چھوڑ کر غیروں کی اطاعت کرلی! تو نے اپنی اس جماعت کو چھوڑ کر جو تیرے قدموں پر سر رکھے ہوئے تھی۔ اس روم کے ملعون ظالم قدموں تلے جگہ ڈھونڈھی۔ تو نے اپنی قوم کو چھوڑ دیا۔ تاکہ فاقہ وتشنگی سے ہلاک ہو اور روٹی کے ایک ایک ٹکڑے اور پانی کے ایک کوزے کے لیے غیر قوموں کی قدامت کریں کھانے کے لیے چلا آیا! بتلا کہ تو نے دیوتاؤں کی مقدس قسم، قوم کی وفاداری اور وطن کی محبت کو بیچ کر کیا پایا؟ اس حیات فانی کی چند گھڑیاں میں جو ممکن ہے کہ ابھی ہی ختم ہوجائیں؟۔۔۔ کیا ظالم رومی تیرے سر پر رومتہ الکُبرٰی کے تخت کا تاج رکھ دیں گے؟ تیری زندگی تیری قوم کے کام نہ آسکی تو نے آرام وراحت کے لیے اپنی قوم اور اپنے ملک سے بے وفائی کرلی۔۔۔ پھر بتلا کہ جب تو مجھے اور اپنے بچوں کو آگ میں جلتا ہوا موت کے احتضار سے

تڑپتا ہوا دیکھے گی تو تیرے پاس کیا عذر ہوگا؟ کون ہے جو تجھ کو اس معائنہ تہذیب اور اس نظارۂ الم سے بچائے گا؟ یہ معبود رومی جس کے قدموں کی ٹھوکر کھانے کا تجھے فخر ہے۔ مولانا نے ان سوالات کو اس کردار سے اٹھا کر یہاں جو دیگر قوموں کی فطرت ہے۔ اس چیز کو اجاگر کرنے کوشش کی ہیں۔ ان کا عینی نقطہ یہ بھی تھا کہ جن ترقیافتہ ملکوں کو دیکھ کر خواتین سے آزاد اور صنفی درجہ مساوی سمجھنے کی جو بھول ہو رہی ہیں وہی دھوکا ہے۔ اسی طرح ایک جگہ رقم کیا ہے 'شہداء ملّت کی یاد میں آخری قطرۂ اشک' یہ مضمون اس تصنیف کا آخری حصہ ہے جس میں ایک تشدد سے گھری عورت کی داستان ہے 'اس کی بیوی نے ایک مرتبہ قرطبہ کے جلے ہوئے کھنڈر کو جی بھر کے دیکھا، پھر اپنی قوم اور اپنے ملک کی یاد میں ایک آخری قطرۂ اشک بہایا، اس کے بعد اپنے دونوں بچوں کا گلا گھونٹ کر آگ میں ڈال دیا اور ان کے بعد خود بھی آگ میں کُود کر اس کے بھڑکتے ہوئے شعلوں میں رُوپوش ہوگئی!!۲۵ مولانا ہر قوم کی خواتین کی تکالیف سے واقف تھے اسی لیے انہوں صحافت کے ذریعہ پوری انسانیت کی حمایت کی۔ پروفیسر وہاب قیصر نے رقم کیا ہے مولانا اپنی گرفتاری کے بعد ہندوستانی عوام کے نام ایک پیغام بھیجا 'ہماری فتح مندی کی تمام بنیادیں ہندو مسلمان کا کامل اتفاق، امن، نظم اور قربانی یا اس کی استقامت' اس طرح خواتین سے متعلق حسین جذبات شامل تھے۔ ان سے مخاطب بھی مناسب الفاظ سے ہونے کی تاکید کی۔ کیوں کہ مولانا کو زبان و بیان میں بھی بڑی نفاست تھی انہوں نے لفظ مسز کے صحیح بدل بیگم سے متعلق لکھا ہے 'آج کل جب لوگوں کو 'مسز' کی جگہ کسی موزوں لفظ کی جستجو ہوتی ہے تو 'بیگم' کا لفظ سامنے آتا ہے اور عام طور پر بولا جانے لگا۔ اب چونکہ زبان نے قبول کر لیا ہے۔ تو ٹھیک ہے چلنے دیا جائے ورنہ 'مسز' کے لیے 'بیگم' سے زیادہ موزوں 'خانم' تھا۔ 'بیگم' کو 'لیڈی' کی جگہ رہنے دیا جاتا آج کل اس قدر کثرت سے استعمال کیا جا رہا ہے پھر بھی امارت کی اس قدر تیز بُو اس میں بس گئی تھی کہ اب بھی سونگھی جا سکتی ہے! دراصل 'لیڈی' کی طرح 'بیگم' بھی چنڈول عہد کے امتیازات کی یادگار ہے۔ جمہوریت و عمومیت کی روح کے ساتھ ایسے تلقّب جمع نہیں ہو سکتے۔" ان کی لفظی باریکی ہو یا زندگی کے تجربات کی لطافت ہر جگہ انہوں نے صنف کی بے حد قدر کی ہے۔ چاہے انسان ہوں یا پرندے سب سے محبت کرتے تھے جس کا عکس پروفیسر وہاب قصر نے اپنی تصنیف 'مولانا آزاد کی سائنسی بصیرت' کے 'غبار خاطر: سائنس کے تناظر میں' مضمون میں تفصیلی بحث کی ہیں اور آخر میں ماہر طیوریات ڈاکٹر سالم علی کے لکچر نے جن خیالات کا اظہار کیا تھا رقم کیا ہے ان متذکرہ معلومات کی روشنی سے معلوم ہوتا ہے وہ شاعری،

نثر یا خطوط ہر جگہ ان کی نفاست اور انسان دوستی ملتی ہے۔ وہ خواتین کو بھی اعلیٰ تعلیم دینے کے قائل تھے۔

ان افکار سے متاثر ہو کر مالک رام نے لکھا 'مولانا آزاد ہماری قوم کے محسن تھے۔ مذہب، سیاست، صحافت اور علم و ادب میں انھوں نے جو ذخیرہ اپنی یادگار چھوڑا ہے، وہ ہماری قومی ورثے کا بیش بہا حصہ ہے اور ہم کسی طرح ان کے احسان سے سبکدوش نہیں ہو سکتے۔" یہ قابل احترام شخصیت اب ہمارے بیچ نہ رہی لیکن ان کی خدمات، تاویلات، مشاہدات اور تجربات سے ہمیشہ نسل در نسل کے استفادہ ہوتا رہے گا۔

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ خلیق انجم، مرتبہ، مولانا ابوالکلام آزاد شخصیت اور کارنامے۔ ۱۹۸۶ء، اردو اکادمی، دہلی، ص ۲۴

۲۔ مولانا ابوالکلام آزاد، خودنوشت، ۲۰۰۲، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۱۴۵

۳۔ عبداللطیف اعظمی، معترضینِ ابوالکلام آزاد، علمی ادارہ، ذاکر نگر، نئی دہلی، مارچ ۱۹۹۰، ص ۲۴

۴۔ مضمون نگار، مخمور سعیدی، مولانا ابوالکلام آزاد اور سیکولرزم، اردو دنیا، جلد ۵، شمارہ ۱۲-دسمبر ۲۰۰۳، نئی دہلی، ص ۱۱

۵۔ ابوالکلام آزاد، انتخابِ الہلال، جون ۱۹۹۷ء، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص ۷

۶۔ شرافت حسین مرزا، ڈاکٹر، اردو ادب میں مولانا ابوالکلام آزاد کا حصہ اور مرتبہ، مرتبہ، شائستہ نگیں، ۲۰۰۵، طباعت، مسلم ایجوکیشنل پریس، بنی اسرائیلان، علی گڑھ، ص ۲۰-۲۱

۷۔ مولانا ابوالکلام آزاد، اِسلام کا نظریۂ جنگ، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۸ء، ص ۶۸

۸۔ ابوالکلام آزاد، مترجم، مسلمان عورت، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، جون ۱۹۸۷ء نئی دہلی، ص ۱۳-۱۴ (مقدمہ)

۹۔ منی بھوشن کمار، مولانا آزاد کی نگاہ میں عورتوں کا مقام، ماہنامہ اردو دنیا نومبر ۲۰۰۹ء، نئی دہلی۔ ص ۱۶

۱۰۔ ابوالکلام آزاد، مترجم، مسلمان عورت، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، جون ۱۹۸۷ء نئی دہلی، ص ۲۲۵-۲۴۰

۱۱۔ منی بھوشن کمار، مولانا آزاد کی نگاہ میں عورتوں کا مقام، ماہنامہ اردو دنیا نومبر ۲۰۰۹ء، نئی دہلی۔ ص ۱۵-۱۹

۱۲۔ منی بھوشن کمار، مولانا آزاد کی نگاہ میں عورتوں کا مقام، ماہنامہ اردو دنیا نومبر ۲۰۰۹ء، نئی دہلی۔ ص ۱۷

۱۳۔ منی بھوشن کمار، مولانا آزاد کی نگاہ میں عورتوں کا مقام، ماہنامہ اردو دنیا نومبر ۲۰۰۹ء، نئی دہلی۔ ص ۱۸

۱۴۔ ابوالکلام آزاد، حقیقت الزکوٰۃ، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص ۵۵-۵۶

ترسیل

۱۵۔ محمد اسلم شیخپوری، مولانا، ندائے منبر ومحراب، صدق پبلشرز، کراچی، جنوری ۲۰۰۵ء، ص ۳۷۰ (جلد اول)

۱۶۔ رشید الدین خان، ابوالکلام آزاد ایک ہمہ گیر شخصیت، ادارہ ترقی اردو بیورو، دہلی، ص ۶۴۲

۱۷۔ رشید الدین خان، ابوالکلام آزاد ایک ہمہ گیر شخصیت، ادارہ ترقی اردو بیورو، دہلی، ص ۲۵۳-۲۵۴

۱۸۔ مولانا ابوالکلام آزاد، طنزیاتِ آزاد، فروری/ ۱۹۸۷ء، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص ۱۴۱

۱۹۔ سلسلہ ابوالکلام آزاد صدی تقریبات انتخابِ مدینہ بجنور، مرتبہ، سید محمد عقیل رضوی، پروفیسر، ۱۹۸۸ء، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ، ص ۶۲-۶۳

۲۰۔ مولانا ابوالکلام آزاد، تحریکِ آزاد، ۱۹۹۸ء، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص ۱۴۴

۲۱۔ مولانا ابوالکلام آزاد، خودنوشت، ۲۰۰۲ء، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۳۰۸-۳۱۹

۲۲۔ مولانا ابوالکلام آزاد، نگارشاتِ آزاد، ۱۹۸۸ء، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۱۰۲-۱۰۳

۲۳۔ محمد شجاعت علی، ڈاکٹر، مشمولہ، مولانا ابوالکلام آزاد، مضمون 'مسلمان دنیا کا نقشہ بدل سکتے ہیں بشرطیکہ اپنے دلوں کو خدائی طاقت کا مرکز بنالیں' مرتبہ، افکارِ آزاد، نومبر ۲۰۰۹ء، مرکز برائے اردو زبان ادب وثقافت، حیدرآباد، ص ۱۰۲-۱۰۶

۲۴۔ مولانا ابوالکلام آزاد، خودنوشت، ۲۰۰۲ء، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۵۵

۲۵۔ ابوالکلام آزاد، انتخابِ الہلال، جون ۱۹۹۷ء، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص ۳۸۴

☆☆☆

رابطہ:

جاں نثار معین

ویمنس ایجوکیشن

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

گچی حیدرآباد۔500032

تلنگانہ۔انڈیا

(فون نمبر:9394578313)

اِی میل: jannisarmoin1@gmail.com

علامہ شبلی کی فارسی غزل گوئی

تعارف

(عبداللہ امتیاز)

علامہ شبلی نعمانی ہمارے اُردو ادب کے اُن معماروں میں شمار کیے جاتے ہیں جنھوں نے اپنی خداداد صلاحیت اور نہایت ہی عمیق مطالعہ کی بنیاد پر ادب میں کئی اہم اضافے کیے۔ اُردو تنقید کے تقابلی دبستان کے بنیادگزار ہونے کا سہرا انہی کے سر ہے۔ تاریخ، سوانح، سیرت، شاعری، غرض ہر میدان میں انہوں نے اپنے تحقیقی، تنقیدی اور تخلیقی جوہر کے کمالات دکھائے۔ زیرِ نظر مقالہ ''علامہ شبلی کی فارسی غزل گوئی'' میں شبلی کی فارسی غزل گوئی کے اہم امتیازات کو زیرِ بحث لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ شبلی بنیادی طور پر اُردو کے عہد ساز اور رجحان ساز ادیب ہیں لیکن فارسی زبان و ادب سے ان کے غیر معمولی لگاؤ اور اِن پر کامل قدرت ہونے کی بھی کئی اہم دلائل موجود ہیں۔ مقالہ نگار نے شبلی کی فارسی غزل کو موضوعِ بحث بناتے ہوئے مولانا ابوالکلام آزاد، مولانا عبدالسلام ندوی، مولانا عبدالرزاق کانپوری، شیخ محمد اکرام، الطاف حسین حالی کے حوالے سے بحث کو جاندار بنایا ہے۔ اُمید ہے کہ قارئینِ 'ترسیل' اس مقالہ سے مستفید ہو جائیں گے۔

اہم لفظیات : مبالغہ آرائی، رومانیت، تغزل، جذباتیت، پیکر تراشی، حسن و عشق، سادگی، فارسیت، غنائیت، لطافتِ بیان، شیرینیٔ زبان۔

علامہ شبلی کا شمار اردو، فارسی اور عربی زبان کے اعلیٰ پایہ کے قلمکاروں میں ہوتا ہے۔ شبلی بیک وقت مورخ،

محقق، سوانح و سیرت نگار، شاعر و ادیب اور دانشور تھے۔ انھیں اردو، فارسی اور عربی شاعری میں یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ ان کو بچپن سے ہی شعر و شاعری میں دل چسپی تھی۔ گھر کے ادبی ماحول اور فاروق چریا کوٹی کی تربیت نے ان کے اس شوق کو جلا بخشی۔ فاروق چریا کوٹی کو شبلی پر ناز تھا۔ ان کا قول تھا ''انا اسد وانت شبلی'' ایک بڑی حقیقت کا اعتراف تھا۔ فاروق چریا کوٹی خود بھی شاعر تھے اس لیے ان کا اثر شبلی پر پڑنا فطری بات تھی۔ یہی وجہ ہے کہ زمانۂ طالب علمی میں ہی شبلی نے شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ ان کا پہلا اردو شعر جو ہمیں دستیاب ہوتا ہے، وہ شعر آٹھ یا نو سال کی عمر میں کہا تھا جس میں انھوں نے اپنے والدِ محترم سے ایک لحاف کی التجا کی تھی۔ شعر ملاحظہ ہو ؎

پدر جس کا یوں صاحبِ تاج ہو　　پسر اس کا چادر کو محتاج ہو

علامہ شبلی کا پہلا فارسی کلام ایک مثنوی کی شکل میں دستیاب ہوتا ہے جو انھوں نے روضۂ اقدس پر بطور نذرانۂ عقیدت، محمدؐ کی خدمت میں پیش کیا تھا جس کا ذکر انھوں نے اپنے خطوط میں بھی کیا ہے۔ اس مثنوی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

اے بہ کرم کار جہاں کرد ساز　　مرہمہ را پیش تو روئے نیاز
چو بہ درت آمدہ ام بہ امید　　از کرم خویش مکن نا امید
چو بہ درت آمدم امید وار　　سایہ لطفے زسرم برمدار

علامہ شبلی ایک عمر تک قند فارسی سے لطف اندوز ہوتے رہے اور فارسی ادب کی مختلف اصناف سخن پر طبع آزمائی کی۔ ان کا مقصد صرف دیوان مرتب کرنا نہیں تھا بلکہ اپنے گرد و پیش میں رونما ہونے والے واقعات سے لوگوں کو روشناس کرانا تھا۔ ۱۸۸۳ء میں جب وہ علی گڑھ سے وابستہ ہوئے تو یہاں کے ادبی ماحول میں ان کی شخصیت اور شاعری پروان چڑھتی چلی گئی۔ انھوں نے یہاں پر منعقد ہونے والی تقریبات، محفلوں اور مجلسوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس ادبی ماحول میں ان کے فکر و فن کو نکھرنے کا مزید موقع ملا۔ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، ترکیب بند، نظم اور غزل وغیرہ کہہ کر نہ صرف داد و تحسین حاصل کی بلکہ ان کی شہرت دور دور تک پھیلتی چلی گئی۔ ابتدا میں ان کی فارسی شاعری کو اصل داد علی گڑھ میں اس قدر ملی کہ ان کی یہ شہرت علی گڑھ کی مجلسوں سے نکل کر مشاعرے کی محفلوں تک پہنچ گئی۔ علامہ شبلی کی اس دور کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے عبدالرزاق کانپوری رقمطراز ہیں:

''جب وہ کسی قومی نظم کو جوش وخروش میں پڑھتے تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ گویا باربد جہری خسرو پرویز کے دربار میں نغمہ سنجی کررہا ہو۔حاضرین جلسہ پر وجد کی حالت طاری ہوجاتی تھی''۱؎

علامہ شبلی فارسی شاعری کے رموز ونکات سے خوب خوب واقف بھی تھے۔اور انھیں فارسی شعروادب سے گہری دلچسپی بھی تھی،لہٰذاانھوں نے''شعرالعجم''جیسی شاہکار تصنیف لکھی۔شعرالعجم لکھ کر جہاں انھوں نے ایک طرف شعرفہمی کی بنیاد رکھی وہیں دوسری طرف ہندستان کے فارسی ادب میں ایک انقلاب برپا کردیا اور اپنی شاعری کے ذریعے یہ ثابت کردیا کہ فارسی زبان میں شاعری کرنے کے لیے ایرانی ہونا ضروری نہیں۔جس کا اندازہ ان کے اس شعر سے لگایا جاسکتا ہے ؎

روشنم شد زنوا سنجی شبلی کامروز   ہندرانیز فتی ہست وصفاہانی ہست

علامہ شبلی نے''شعرالعجم''کی تالیف کے دوران فارسی شعروادب کا گہرائی وگیرائی سے مطالعہ کیا اور انھوں نے فارسی شعروادب کے مختلف ادوار اور مستند شعرائے کلام پر نظر ثانی کی۔انھوں نے''شعرالعجم''میں شاعری کے جن اصول ونظریات سے بحث کی ہے انھیں عملی طور پر اپنی فارسی شاعری میں برت کر دکھایا بھی ہے۔اگر شبلی کے فارسی کلام کا تجزیہ کیا جائے تو ان کی شاعری میں فنکارانہ مہارت، دست رس،خیالات کی بلندی اور پختگی نظر آئے گی۔مولانا آزاد نے شبلی کی فارسی شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے ؎

''ہندوستان میں فارسی شاعری کا خاتمہ غالبؔ پر نہیں بلکہ شبلی پر ہوا۔''۲؎

علامہ شبلی کو بھی اپنی شاعرانہ عظمت کا احساس تھا۔ان کو اس بات کا افسوس تھا کہ ہندوستان کے لوگ ان کی فارسی شاعری کو سمجھنے سے قاصر ہیں اور ان کی شاعری کی اصل داد صرف ایرانی ہی دے سکتے ہیں۔ان کا یہ قول شاعرانہ تعلّی نہیں بلکہ حقیقت کا اظہار ہے۔ان کے اس قول کی تصدیق کے لیے یہ شعر ملاحظہ ہو ؎

شبلیات کیست کز وداد سخن می خواہی   گر نظیری نہ بود شیخ حزیں می باید

علامہ شبلی نے اپنی فارسی شاعری کے ذریعے ہندوستانی فارسی شعرا کو ایک نئی راہ دکھائی۔ان کی شاعرانہ لطافت،رنگینی اور نازک خیالی کی اصل تماشا گاہ ان کا فارسی کلام ہے۔لذت دیدار اور نشاط وصل یار سے شبلی نے اپنے کلام کو جو رعنائی بخشی ہے وہ ہندوستان ہی نہیں بلکہ ایرانی شعرا کے یہاں ملنا بھی مشکل ہے۔شبلی کی فارسی شاعری میں

والہانہ سرشاری اور وارفتگی کے ساتھ ساتھ سپردگی اور شادکامی اہلِ نظر کو جس طرح گرفت میں لیتی ہے وہ شبلی کے فن کا بہت بڑا معجزہ ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ شبلی آئینِ ہم آغوشی کے تمام آداب کو فراموش کر دیتے ہیں اور گہری جذباتیت اور لذتیت کے احساس میں گم ہو جاتے ہیں ہمیں یہاں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ شبلی کے اسلوب کی بنیاد ان کی تخلیقی فعالیت سے تاب کار ہے۔ وہ طبعاً نغمہ و لے سے بڑی قربت رکھتے ہیں ان کی تحریروں میں شعر و نغمہ کی تجلیات جا بجا بکھری پڑی ہیں جو ہمارے لیے لطف و انبساط کا سامان مہیا کرتی ہیں۔ شبلی نے صرف اشعار تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ اس کے پر اسرار رمز کو بھی بتایا ہے جسے تمام تنقیدی مباحث پر فوقیت حاصل ہے۔ شبلی کے یہاں پیکر تراشی کے بہترین نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کے پیکروں کی ترکیبیں قابل دید ہیں۔ جیسے چشم شرمگیں، چشم سحر طراز، چشم لطف، نگاہِ شوخ، چشم مست اور دیدۂ گستاخ وغیرہ۔ ان ترکیبوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شبلی کی جمالیات میں اور محبوب کے سراپا میں آنکھوں کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ علامہ شبلی کی حیات میں ان کے چار اہم شعری مجموعے ''مجموعۂ نظم''، ''دیوان شبلی''، ''دستۂ گل'' اور ''بوئے گل'' شائع ہو کر منظر عام پر آئے، جسے بعد میں سید سلیمان ندوی نے یکجا کر کے ''کلیاتِ شبلی'' کے نام سے ۱۹۲۵ء میں شائع کیا، اس میں ان کے مذکورہ بالا مجموعوں کے علاوہ غیر مطبوعہ نظمیں، مثنویاں، مراثی، نامکمل غزلیں اور متفرق اشعار شامل ہیں۔ علامہ شبلی کے فارسی کلام کا پہلا مجموعہ ۱۸۹۳ء میں مطبع مفیدِ عام آگرہ سے منشی قادر علی خان نے شائع کیا۔ اس مجموعے کے سرِ ورق پر مشمولات کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

> ''مجموعۂ نظم''، جس میں جناب مولانا محمد شبلی صاحب نعمانی کی وہ فارسی نظمیں مناسب طور پر ترتیب دی گئی ہیں جو مختلف قومی جلسوں اور خاص خاص تاریخی موقعوں پر لکھی گئی ہیں۔ اس کے ساتھ بعض قدیم مذاق کی نظمیں اور تشبیب و غزل کے اشعار ہیں۔ ہر نظم کے شروع میں تاریخی تصنیف لکھ دی گئی ہے کہ زمانے کے اقتدار اور حالتوں کے اقتضائے کلام کے مدارج میں وقتاً فوقتاً جو تفاوت پیدا کیا ہے اس کا اندازہ ہو سکے''۔[۳]

علامہ شبلی کا یہ پہلا فارسی مجموعہ جب شائع ہو کر اہل نظر کے سامنے آیا تو اس پر متعدد تبصرے بھی شائع ہوئے۔ تبصرہ نگاروں میں علامہ شبلی کے چاہنے والوں میں سے، عبدالرزاق کانپوری بھی شامل تھے جنھوں نے ان کے اس مجموعۂ کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اس کو کلیات کہنا چاہئے۔قدیم فارسی اور نئی طرز میں یہ قند و گلاب کا برف آمیز شربت تھا، یہ جملہ قصائد اور ترکیب بند وغیرہ جدید انشا میں اچھوتے تھے جس کی کوئی نظیر موجود نہ تھی''[۴]

ان کا یہ مجموعہ ابتدا سے ۱۸۹۳ء تک کہی گئی غزلوں، نظموں، مثنویوں، قصائد، مراثی اور ترکیب بند پر مشتمل ہے ان میں فارسی شاعری کے قدیم شعرا کی طرح سادگی، شائستگی، رندی و سرمستی کے جذبات کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ان کی شاعرانہ عظمت کا اندازہ ان اشعار سے لگایا جاسکتا ہے

تا کے زغم نہاں نہ گویم　　گویند مگو، چساں نہ گویم
دارم جگرے ومی توانم　　کافسانہ پاستاں نہ گویم
ہوش می گفت بہ آں فتنہ گر ہوش ربائے　　یک رہ از جلوہ بیارم کہ آیم بر جائے
زیں دو سہ حرف فزوں نیست مغاں را سخنے　　کہ بہار آمد، و ابر آمد و باراں آمد
درجلوہ گاہِ حسن دل پارہ پارہ را　　شبلی! نگر کہ تاب چہ عنواں فروختم

مذکورہ بالا اشعار کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ شاعری میں سادگی وہ صفائی کے ساتھ ساتھ زور کلام، رعایت لفظی، معاملہ بندی، واقعیت اور وارداتِ حسن و عشق کی مصوری ان کی شاعری کا اہم مرکز رہا ہے۔ان اشعار میں پامال موضوعات کے ساتھ جدید رنگ بھی غالب نظر آتا ہے۔

''دیوان شبلی''ان کا اہم شعری مجموعہ ہے۔اس پر سالِ تصنیف درج نہیں ہے مگر ان کے اس مجموعے میں شامل کلام کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا یہ مجموعہ قیام حیدرآباد کے آخری دنوں میں شائع ہوا ہوگا۔یہ مختصر سا مجموعہ صرف ستر صفحات پر مشتمل ہے جسے منشی رحمت اللہ رعد نے مطبع نامی پریس، کانپور سے شائع کیا۔''دیوانِ شبلی'' کی اشاعت کے بعد ان کی غزلوں کا پہلا مجموعہ ۱۹۰۸ء میں ''دستۂ گل'' کے نام سے قومی پریس، لکھنؤ سے شائع ہوا۔ان کا یہ مجموعہ ستمبر ۱۹۰۶ء سے اپریل ۱۹۰۷ء تک کہی گئی غزلوں پر مشتمل ہے۔اختصار کے باوجود یہ مجموعہ اپنے اندر بے انتہا معنویت رکھتا ہے۔اس مجموعے سے شبلی کی فنی مہارت اور فارسی شاعری پر ان کی دسترس کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔اس میں غزلیہ شاعری کے تمام روایتی اوصاف کو واضح طور پر برتا گیا ہے اور ناقدین نے بھی اس مجموعے میں شامل غزلوں کو بہت سراہا ہے۔اہلِ نظر نے اس مجموعے میں شامل غزلوں کا موازنہ حافظ کی غزلوں سے کرتے ہوئے جوش اور ولولہ میں شبلی کو حافظ پر فوقیت دی

ہے۔ان کی غزلوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے، مولانا حالی لکھتے ہیں ؎

''میرا ارادہ تھا کہ اپنا فارسی کلام نظم ونثر جو کچھ بھی ہے اس کو چھپوا کر شائع کروں مگر ''دستۂ گل'' کی غزلوں کو دیکھنے کے بعد میری غزلیں خود میری نظر سے گر گئیں۔''۵؎

درحقیقت ان کا یہ مجموعۂ کلام حسن وعشق، ہجر و وصال، درد وفراق، نالۂ شب، اور سوز وساز کے عناصر سے عبارت ہے۔ یہ کلام شبلی کے وہ اوصاف ہیں جن سے فارسی کے قدیم شعرا کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔اس مجموعے کی اشاعت اور مقبولیت پر شیخ محمد اکرام اپنے جذبات کو ضبط نہ کر سکے اور شبلی کی قادرالکلامی اور شاعرانہ صلاحیت کو تسلیم کرتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

''دستۂ گل صحیح معنوں میں اک پھولوں کا گلدستہ ہے اور پھول ایسے جن کی شادابی اور خوشبوئے رنگ و بو کا ہندوستان کی فارسی شاعری میں جواب نہیں۔ یہ غزلیں الفاظ کے انتخاب، خیالات کی تازگی اور طرز ادا کی شستگی میں ترشے ہوئے ہیرے ہیں''۔٦؎

اس مجموعے کی بیشتر غزلیں آمد سے پر ہیں آورد کا کہیں نام ونشاں تک نہیں ہے۔نمونے کے لیے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

گرچہ رندی و ہوس شیوہ دانا نبود　　　حاجتم نیست کہ فرزانہ و دانا باشم
نثار بمبئی کن ہر متاع کہنہ و نورا　　　طراز مسند جمشید و فرتاج خسرورا

''دستۂ گل'' کی بیشتر غزلیں اس دور میں کہی گئی ہیں جس وقت شبلی ''شعرالعجم'' کی تالیف میں مصروف تھے۔ اس کتاب کی تالیف کے دوران فارسی شاعری کے بیشتر شعرا کا کلام ان کی نظروں کے سامنے تھا اور وہ فارسی شعر وادب کی تاریخ سے پوری طرح واقف تھے۔ فارسی شعرا نے اپنے معشوق کے خدوخال اور ناز و ادا کا ذکر جس انداز سے کیا ہے، علامہ شبلی نے تمام لوازمات کو اپنی غزلوں میں جگہ دی ہے اور حسن وعشق کی پیکر تراشی کا نمونہ پیش کیا ہے جس کی مثال عہد شبلی میں شاذ ونادر ہی ملے گی۔شعر ملاحظہ فرمائیں ؎

ہرجا روئے روشن تو جلوہ ساز بود　　　ہرذرہ را نظر بہ جمال تو باز بود
ساقی مست چو سوئے من مدہوش آید　　　ساغراز کف نہد میکدہ بردوش آید

دستۂ گل میں شامل بیشتر غزلیں دوران سفر بمبئی یا قیام بمبئی کے زمانے میں کہی گئی ہیں۔ جس کی وجہ سے ان غزلوں پر بمبئی کا رنگ غالب نظر آتا ہے اور یہاں کے قدرتی مناظر کی عکاسی جا بجا دیکھنے کو ملتی ہے۔ بمبئی کی مشہور سیر گاہ اپالو اور چوپاٹی کے دل کش و حسین مناظر کا ذکر وہ اکثر اپنی غزلوں اور خطوط میں کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شروع میں علامہ شبلی اپنے اس مجموعے کلام کا نام ''بمبئیات'' رکھنا چاہتے تھے مگر بعد میں ''دستۂ گل'' تجویز کیا۔ بمبئی کے ماحول میں کہی گئی غزلوں میں حسن و عشق کی وہ رنگین دنیا آباد ہے جن پر حقیقت کا گمان گزرتا ہے۔ اسی بنیاد پر شیخ محمد اکرام نے خطوط شبلی کے ساتھ ان کی غزلوں میں بھی رنگین پہلو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

علامہ شبلی کا چوتھا مجموعۂ کلام ''بوئے گل'' کے نام سے مطبع احمدی، علی گڑھ سے طبع ہو کر ۱۹۰۹ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں ''دستۂ گل'' کے بعد کہی گئی غزلیں شامل ہیں جن پر دستۂ گل کی غزلوں کا اثر جاری و ساری ہے جن کا اندازہ ان کے ان اشعار سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے ؎

پیک فرخندہ قدم مژدہ سرامی آید　　کز سفر یار سفر کردہ مامی آید

نہ ہمیں عاشق از جہاں برخاست　　کہ ہم از نام و نشاں برخاست

مذکورہ بالا اشعار سے ناقدین فن یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ شبلی فارسی شاعری کے کس بلند مرتبے پر فائز تھے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ سید سلیمان ندوی نے ان کے متفرق مجموعۂ کلام کو یکجا کر کے ''کلیات شبلی'' (۱۹۲۵ء) کے نام سے شائع کیا۔ اس کے علاوہ شبلی کی وفات کے بعد ان کا ایک مختصر سا فارسی مجموعۂ کلام ''برگِ گل'' کے نام سے مولوی معین الدین ندوی نے بارہ بنکی سے ۱۹۲۳ء شائع کیا۔ ان کا یہ مجموعۂ کلام صرف ۲۶ صفحات پر مشتمل ہے جو کہ کلیات شبلی کی اشاعت کے بعد پھر کبھی شائع نہیں ہوا۔ اس مجموعے میں ۱۹۱۳ء تک کہی گئی غزلیں شامل ہیں۔ ''کلیات شبلی'' کی اشاعت کے بعد ۱۹۹۵ء میں سر سید تقریبات کے موقع پر خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ نے ''غزلیات شبلی'' کے نام سے ان کا فارسی مجموعہ کلام شائع کیا جو کہ مذکورہ بالا چاروں مجموعوں کی منتخب غزلوں پر مشتمل ہے۔ ''عطیہ شبلی'' بھی کلیات شبلی کی اشاعت کے بعد شائع ہوا جس کو اکبر علی خاں عرشی زادہ نے مرتب کیا تھا۔ یہ شبلی کی فارسی غزلوں کا منظوم ترجمہ ہے۔ اس ترجمے میں عرشی خاں نے فارسی متن کے بہت قریب رہنے کی کوشش کی ہے جسے شبلی کی فارسی شاعری کو سمجھنے کی اہم کوشش تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ علامہ شبلی کے شاعرانہ جذبات کی تفہیم و ترسیل کا ایک انوکھا کارنامہ

ہے۔عرشی زادہ کی اس کوشش وکاوش پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے خلیل الرحمٰن اعظمی رقمطراز ہیں:

''شبلی کا ترجمہ آپ نے اس کیفیت میں کیا ہے جو اصل کلام میں ہے۔آپ کی شخصیت میں وہی رومانیت موجود ہے جس کی وجہ سے شبلی بدنام ہورہے۔خیران کو تو عالم ہونے کی لاج رکھنی تھی، آپ تو اس رومانیت کو باقی رکھیں۔آپ کی تحریروں میں جان اسی وجہ سے ہے۔''[۷]

غزل فارسی شاعر کی مقبول ترین صنف سخن ہے۔بیشتر ایرانی شعرانے اس صنف پر طبع آزمائی کی ہے۔ہندوستان کے فارسی شعرانے بھی اس صنف سخن میں کمالات دکھائے ہیں۔علامہ شبلی نے فارسی زبان وادب کے بیشتر شعرا کے کلام کا مطالعہ کیا تھا جس کی وجہ سے ان کے سامنے تمام فارسی شعرا کے کلام کا نمونہ موجود تھا۔ویسے تو شبلی نے تمام فارسی شعرا کی پیروی کی ہے مگر شبلی کے مزاج کو خواجہ حافظ شیرازی سے جو انس اور ہم آہنگی ہے وہ کسی سے نہیں شبلی کی شخصیت کے خدوخال اور طبیعت کی گوناگوں کیفیات حافظ کے احوال واحساس کے مماثل ہے۔دونوں میں مطابقت کے کئی پہلو مشترک ہیں جن کا اندازہ اس شعر سے بھی ہوتا ہے ؎

گر خداوندی ہوس داراں در اقلیم سخن　　بندگی حافظِ شیرازی می یاسئت کرد

انھوں نے ''شعرالعجم'' میں بھی حافظ سے اپنی وارفتگی کا اظہار کیا ہے۔شبلی کی غزلوں پر کئی جگہ حافظ کا اثر واضح طور پر دیکھنے کو ملتا ہے جو کہ ان کی پسندیدگی اور والہانہ قربت کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔شعر ملاحظہ فرمائیں ؎

ہندوی زلف تو چوں کفر فروشی بہ کند　　ہندوی زلفشی چیرا دامن ہمی چنید زمن

شبلی کی غزلوں میں حافظ کی سرمستی وسرشاری جابجا نظر آتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ کبھی شبلی کی غزلوں پر حافظ کے کلام کا گمان گزرتا ہے انھوں نے وہی لب ولہجہ اور زبان اختیار کی ہے جو حافظ کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے اور وہی زمین، اوزان اور بحور اختیار کی ہیں جو حافظ کی غزلوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔موضوعاتی اعتبار سے بھی شبلی نے انھیں موضوعات کا انتخاب کیا ہے جو حافظ کے یہاں پہلے سے موجود ہیں۔مثلاً رندی وسرمستی، رنگینی، روانی، حسن ادا، مبالغہ آرائی، وارداتِ حسن وعشق وغیرہ جو کہ حافظ کی غزلوں کے وصف خاص میں شامل ہے۔حافظ کے طرز پر کہی گئی غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

ساقی مست چوسوی من مدہوش آید　　ساغر از کف بہند مے کدہ بردوش آید

چناں نہ شہرت عشق تو برزبانِ انداخت　　کہ پردہ بر رخِ ایں کار می تواں انداخت

اس کے علاوہ شبلی کی غزلوں پر نظر ثانی کرنے کے بعد یہ بات منکشف ہوجاتی ہے کہ انھوں نے انھیں غزلوں میں ظہیر فاریابی، سعدی شیرازی اور نظیر نیشاپوری وغیرہ کی بھی پیروی کرنے کی کوشش کی ہے۔ان کے فارسی کلام میں بے انتہا شیرینی اور لطافت پائی جاتی ہے۔علامہ شبلی نے شیخ سعدی کی زمینوں میں بھی غزلیں کہی ہیں مثلاً ؎

دلبران جور بود زندہ و جفا نیز کنند　　وین جز افسانہ نبا شد کہ وفا نیز کنند

انھوں نے شیخ سعدی کے علاوہ ظہیر فاریابی کی زمین میں بھی غزل کہی ہے، شعر ملاحظہ ہو ؎

باصبامی روم امشت بہ گلستانی چند　　تا کشایم گرہ از سنبل ریحان چند

نظیر نیشاپوری فارسی کا عظیم شاعر تسلیم کیا جاتا ہے جو کہ حافظ کے بعد فارسی کا سب سے بڑا غزل گو شاعر ہے۔ علامہ شبلی نے اس کی بھی پیروی کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔نظیر کی زمین میں کہا گیا شعر ملاحظہ ہو ؎

امی گل باغ صباحت روی تو　　سنبل تر بستہ گیسوئے تو

اسی طرح شبلی کی غزلوں پر بیشتر فارسی شعرا کے کلام کا اثر واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے اور انھوں نے اپنی غزلوں میں متعدد ایران کے اساتذہ کے کلام سے استفادہ کیا ہے۔

عبدالسلام ندوی نے شبلی کی غزلوں کی گوناگوں خصوصیات کی بنیاد پر ان کی غزلوں کو تین ادوار میں تقسیم کر ہر دور کا انفرادی طور پر جائزہ لیتے ہوئے اس دور کی غزلوں کی خصوصیات بیان کی ہیں۔دور اول کی غزلوں کی زبان نہایت صاف اور شستہ ہے۔البتہ خیالات پر قدیم ایرانی شعرا کی سادگی نظر آتی ہے دوسرے دور میں ان کے کلام میں پختگی آئی حتیٰ کہ ان کے کلام کا موازنہ فارسی کے اعلیٰ پایہ کے شعرا کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔کہیں کہیں ان کا کلام ایران کے فارسی شعرا کے کلام سے بھی آگے بڑھ گیا ہے۔تیسرے دور کے کلام کو مولانا نے حقیقی غزل گوئی کہا ہے جس کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے لگایا جا سکتا ہے۔

نثار بمبئی کن ہر متاع کہنہ نورا　　طراز مسند جمشید و فرتاج خسرو را

بہ ہر سو از ہجوم دلبرا ن شوخ بے پروا　　گذشتن از سراہ مشکل افتادست رہرورا

☆☆☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ مولوی عبدالرزاق کانپوری۔ یادِایام، بحوالہ الیاس الاعظمی۔ آثارِ شبلی، صفحہ ۴۱۹

۲۔ مولانا ابوالکلام آزاد۔ کاروانِ خیال، صفحہ ۹۳

۳۔ مجموعہ کلامِ شبلی، مرتب: منشی قادر علی خان، مفیدِ عام، آگرہ، ۱۸۹۳ء، ص: سرِ ورق

۴۔ مولوی عبدالرزاق کانپوری۔ یادِایام، بحوالہ الیاس الاعظمی۔ آثارِ شبلی، صفحہ ۴۲۲

۵۔ الطاف حسین حالی۔ کلیاتِ نثر حالی، صفحہ نمبر ۲۹۲

۶۔ شیخ محمد اکرام۔ یادگارِ شبلی صفحہ ۲۳۰ بحوالہ آثارِ شبلی صفحہ ۴۲۷

۷۔ ماہنامہ تحریک، دہلی سلور جبلی نمبر صفحہ ۵۹۸، ۸ ۱۹۷۸ء

☆☆☆

رابطہ:

ڈاکٹر عبداللہ امتیاز احمد

اسسٹنٹ پروفیسر

شعبۂ اردو، ممبئی یونی ورسٹی

کالینا، سنتا کروز، ممبئی ۴۰۰۰۹۸

موبائل: 9869198168 91+

ترقی پسند ادب کی شعری جمالیات

تعارف

(محمد امتیاز احمد)

اُردو کی ادبی تاریخ میں ترقی پسند ادبی تحریک کئی اعتبار سے اہم ہے۔ اس تحریک نے جہاں ایک طرف اُردو ادب کو نئے موضوعات فراہم کیے وہیں اسلوبِ بیان کی سطح پر بھی ادبی اصناف تغیر وتبدل سے آشنا ہوئیں نیز ہیئت وتکنیک کی حوالے سے بھی ادب کو نئی لیل ونہار کا مشاہدہ کرایا۔ ناول کے ساتھ ساتھ افسانہ نے ترقی اور توقیر کی کئی منزلیں طے کیں جب کہ غزل کے مقابلے میں نظم کو رواج عطا کیا گیا۔ زیرِ نظر مقالہ میں ترقی پسند ادبی تحریک کی شعری جمالیات کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا۔ مقالہ نگار نے حتی المقدور اپنی تحقیقی اور تنقیدی صلاحیت کو بروئے کار لا کر اس تحریک سے وابستہ نمائندہ شعرائے کرام کے شعری اختصاصات کا جائزہ پیش کیا ہے۔ انہوں نے فیض احمد فیضؔ، اسرار الحق مجازؔ، ساحرؔ لدھیانوی، مخدوم محی الدین، معین احسن جذبیؔ، سردارؔ جعفری کے شعری اقتباسات پیش کر کے مقالے کا حق ادا کر دیا ہے۔ دراصل ترقی پسند ادبی تحریک کارل مارکس اور فریڈرک اینجلز کے افکار وخیالات سے نہایت حد تک متاثر تھی بلکہ اُردو کے ترقی پسند ادبا کو طنزاً مارکس کے ڈھنڈورچی کہا جاتا تھا، مقالہ نگار نے مذکورہ ترقی پسند شعرا پر مارکسیت اور اشتراکیت کے اثرات کا بھرپور جائزہ لے کر اُن لفظیات اور اصطلاحات پر بھی صحت مند گفتگو کی ہے جو ترقی پسند شاعری سے ہی مخصوص ہیں۔ یہ مقالہ ترقی پسند شاعری کے انقلابی، احتجاجی، مزاحمتی اور اضطراری پہلوؤں پر بھی عمدہ طریقے سے روشنی ڈالتا ہے۔

اہم لفظیات: خون، انقلاب، مارکسیت، اشتراکیت، سماجی حقیقت نگاری، تشدد، ترقی پسندی، احتجاج، مزاحمت، شعری جمالیات، بغاوت، بورژوا، پرولیتاریت۔

۱۹۳۵ء میں پیرس میں عالمی ادیبوں کی ایک کانفرنس ''تحفظِ ثقافت'' کے لیے منعقد ہوئی۔ جس میں ادب کے تعلق سے کئی اہم مسائل پر روشنی ڈالی گئی۔ اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ادیب سرمایہ دارانہ نظام اور عوام پر ہو رہے ظلم وستم کے خلاف اپنی تحریروں میں روشنی ڈالیں۔ اس بارے میں Carlo Coppola لکھتے ہیں کہ:

"The meeting organized by the writers was called the international congress for the Defence of Culture and met in Paris from 21-26 June 1935, in the Palais de la Mutabilite. Some two hundred writers attended; the number of countries represented varies according to whom one reads". 1

جو کہ E. M. Forster کے مطابق ۱۹/ اور Christina Stead کے مطابق ۳۹ تھی۔ خالد علوی لکھتے ہیں:

''پہلی بار دانشوروں نے منظّم طور پر اپنے تہذیبی ورثے کی حفاظت کے لیے آواز اٹھائی تھی۔ ہندوستانی ادیبوں کی نمائندگی ایک پارسی خاتون صوفیہ ڈارنے کی۔ ''انگارے'' کے مصنفین میں سے سجاد ظہیر بھی ملک راج آنند کے ساتھ اس کانفرنس میں شریک ہوئے۔ اس طرح ''انگارے'' اور اس کے مصنّفین ترقی پسند تحریک کے بانی ٹھہرے''۔۲

گویا اس تصور کے واضح اثرات ہمارے ادب میں ''انگارے'' ۱۹۳۲ء کی اشاعت پر پڑے۔ ۵/ اپریل ۱۹۳۳ء کو "The leader" الہ آباد میں ''ترقی پسند مصنّفین'' کا اعلان نامہ شائع کیا گیا اور احمد علی کی ''شعلے'' ۱۹۳۴ء (افسانوی مجموعہ) کی اشاعت کے بعد یہ اثرات تیز تر ہونے لگے۔ ۱۹۳۶ء میں باضابطہ اُردو ادب میں اس تحریک کی بنیاد پڑی اور ''ترقی پسند تحریک'' "All-India Progressive Writers Association" کہلانے لگی۔ احمد علی کا کہنا ہے کہ:

"The basic fact is that the movement did not start in 1936, but in 1932, and was publicly announced in 1933".Pp-3

لکھنو کانفرنس کے اعلان نامے اپریل ۱۹۳۶ء میں انھوں نے اس کے مقاصد اس طرح بتائے تھے:

۱۔ تمام ہندوستانیوں کے ترقی پسند مصنّفین کی امداد سے مشاروتی جلسے منعقد کر کے لٹریچر شائع کر کے اپنے مقاصد کی تبلیغ کرنا۔

۲۔ ترقی پذیر مضامین لکھنے اور ترجمہ کرنے والوں کی حوصلہ افزائی کرنا اور رجعت پسند رجحانات کے خلاف جدوجہد کر کے اہل ملک کی آزادی کی کوشش کرنا۔

۳۔ ترقی پسند مصنّفین کی مدد کرنا۔

۴۔ آزادئ رائے اور آزادئ خیال کی حفاظت کرنا۔[۴]

اس تحریک سے وابستہ افراد نے مارکسی نظریات کے زیر اثر ادب تخلیق کیا اور اس کی بھرپور ترجمانی کی۔ انھوں نے غمِ دوران کو اپنا موضوع بنایا، اپنی ذات اور غمِ جاناں کو کم اہمیت دی، اس کے بجائے عالمی سیاست اور سماجی مسائل میں دلچسپی لینے لگے، جمالیاتی قدروں اور فنی پابندیوں کو غیر اہم جانا، پروپیگنڈہ کو مستحسن قرار دیا، رمزیت واشاریت، تشبیہ واستعارہ کے بجائے واضح اور صاف اظہار بیان کو فروغ دیا، غم یاس، افسردگی کو معیوب جانا، شعر و شاعری میں محض حسن وعشق کی رودادوں کے بجائے عام انسانوں کے مسائل کو بیان کرنے پر زور دیا اور مزدور کو ادب کا اہم کردار بنایا۔ یہ سب سنی سنائی تک ہی محدود نہ رہا بلکہ اس کو ترقی پسندوں کا فارمولہ قرار دیا گیا جو کہ اس طرح تھا:

۱۔ ''ترقی پسند شاعر وہ ہے جو غم دوراں کو اپنی شاعری کا موضوع بنائے۔ غمِ جاناں، غمِ ذات یا انفرادی احساس اور تجربے کو موضوع بنانا فرار اور رجعت پسندی کی علامت ہے۔

۲۔ شاعر آزادی اور انقلاب کی جدوجہد میں بین الاقوامی سیاست پر ہر آن نظر رکھے اور ہر ملک کے بارے میں لکھنے کی کوشش کرے۔

۳۔ فن کی جمالیاتی قدریں، ہیئت کا تناسب اور اس کی تکمیل، دائمی تاثر اور اس طرح کی دوسری اصطلاحیں بورژوا نقادوں کی وضع کی ہوئی ہیں۔

۴۔ جولوگ یہ کہتے ہیں کہ ترقی پسند شاعری پروپیگنڈہ کی شاعری ہے اوراس کی ادبی قدر و قیمت زیادہ نہیں ہے وہ دراصل سرمایہ دارانہ نظام کے حامی ہیں۔ ہر ادب پروپیگنڈا ہوتا ہے۔ ہم انسانی زندگی کو بہتر بنانے کا پروپیگنڈا کرتے ہیں اس لیے یہ مستحسن ہے۔

۵۔ ادب وشاعری میں رمزیت واشاریت زوال پسندوں کا رجحان ہے، ترقی پسند شاعری واضح اور کھلی ڈلی ہونی چاہیے۔ ظلم کو ظلم کہنے کے لیے استعارہ وتشبیہ کی حاجت نہیں۔

۶۔ ہر ترقی پسند شاعر کو رجائیت پر عقیدہ رکھنا چاہیے۔ غم، اداسی، افسردگی اوراس طرح کی کیفیتیں اوران کا بیان معیوب ہے۔

۷۔ جو شاعر، عالمگیر عوامی جدوجہد اوراس سے متعلق تمام واقعات کو موضوعِ شعر بنانے سے گریز کرتا ہے اس کا سیاسی شعور خام ہے اور وہ اپنے فریضے سے غافل ہے۔

مندرجہ بالا فارمولے پر عمل کرنے کے بعد جس قسم کی ترقی پسند شاعری سامنے آئی اس کی سب سے نمایاں خصوصیت اس کی تکلیف دہ یکسانیت ہے۔ ترقی پسندوں کی نظموں میں ضرورت سے زیادہ چیخ و پکار، بے جا خطابت کے مظاہرے، الفاظ اور خیالات کی تکرار، مصنوعی اور بناوٹی رجائیت اور حقیقی احساس وجذبے کا زبردست فقدان ہے، ان نظموں کے اسلوب اور طرزِ بیان میں ایسی مماثلت اور مشابہت ہے کہ اگر ان کے اوپر سے نام ہٹا دیے جائیں تو یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ نظم کس شاعر کی ہے''۔۵

ادب میں طے شدہ فارمولوں کے بجائے تخلیقی قوتوں کی بنیادی اہمیت ہے۔ ادب اوراس کے فنّی تقاضوں کو اس کی اقدار اور روایات کو اشتراکیت کے پرچار کے لیے بھینٹ نہیں چڑھایا جاسکتا مگر ہمارے ترقی پسند مصنّفین اوپر کے بیان کردہ فارمولہ اور منشور کے تحت بڑے ہی جوش وخروش، شوق وذوق سے کام (شاعری) کررہے تھے اسی کے تقاضوں کے مطابق وہ اپنے جذبات وخیالات کو بھی ڈھالنے پر کاربند تھے۔ ان کے خیالات واحساسات تو اپنے تھے مگر ان کو فکری غذا مارکس وانجلز، لینن واسٹالن کی تحریروں سے فراہم ہورہی تھی۔ ان کا مقصد سیاسی تھا اور اور سیاست ہمیشہ تلوار، جنگ، بغاوت، فرار کی بنا پر چلتی ہے اوراس تحریک کے ادیبوں نے مارکسیت واشتراکیت کو مذہب کی طرف اپنایا تھا۔ غرض اشتراکیت (Communism) کو اپنا عقیدہ، مارکس کو اپنا رہبر اور ماسکو کو اپنا کعبہ تسلیم کیا تھا۔ ان کی

سب سے بڑی کمزوری یہی تھی کہ وہ اس کو الہامی بلکہ وحی سمجھے اور اس پر اس طرح سر دھنتے رہے کہ جیسے آج تک ایسا کوئی نظریہ وجود پذیر ہی نہ ہوا تھا، لہٰذا اب وہ ہر معاملے کو اسی کی عینک سے دیکھنے لگے اور اسی ذہنیت سے سوچنے لگے، اس کے بغیر انھیں نہ تو کچھ نظر ہی آتا تھا اور نہ ہی ان کے خیالات کو اس سرحد سے باہر قدم رکھنے کی اجازت تھی۔ تاریخ عالم میں یہ حقیقت تواتر سے ثابت ہے کہ عقیدہ مذہب اور قائد کہے بنا ہر ایک انسان اپنا سب کچھ نچھاور کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا وہ اپنی ساری حس اسی کی تشہیر، تعلیم و تبلیغ میں لگا دیتا ہے اور اپنا ہر کام منشور کے عین مطابق کرنے کی ہی ممکن سعی کرتا ہے۔ مارکسیت کا نعرہ چوں کہ ''سرخ انقلاب'' کا تھا اس لیے اس ''سرخ انقلاب'' کو روبہ عمل لانے کے لیے جنگ، بغاوت اور اس سے منسوب سارے حربے استعمال کرنے ضروری تھے۔ ترقی پسند ادیبوں کو یہاں کے ''لیڈر'' سجاد ظہیر و رشید جہاں نے بالخصوص تاکید کی تھی وہ اس ''سرخ انقلاب'' کے لیے لوگوں کے دلوں کو گرما دیں، ان کے دلوں میں شعلے بھر دیں، ان کو سرخ رنگ کے پیرہن پہنانے دیں، ان کو آمادہ جنگ کریں، ان کو فساد کے لیے تیار کریں، سرمایہ داروں کی لوٹ مار کے فضائل و کمالات ان کو بتائے جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس طرح کی شعلہ انگیز شاعری ہمیں ہر ادیب کے ہاں مل جاتی ہے جس میں کسی خاص آلہ کار پر زور دیا گیا ہے۔

اب ذرا ترتیب وار اس دور کے کچھ کثیر الاستعمال استعاروں کی مثالیں ملاحظہ فرمائے:

آگ، الاؤ، انگارے، شعلہ اور شرر:

مجاز اور مخدوم کی ذہنی نسبت یکساں ہے۔ خیالات و جذبات کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں الفاظ کے انتخاب اور استعمال کا انداز بھی ملتا جلتا ہے۔ مجاز کی ''انقلاب''، ''نوجوان سے'' ''بتانِ حرم''، ''نوجوان خاتون سے'' اور مخدوم کی ''باغی''، ''موت کا گیت''، ''زلف چلیپا''، ''جنگِ آزادی'' تو ایک ہی لے میں ہیں۔ مجاز جذبات کی رَو میں بہے ہی چلے جاتے ہیں جب کہ مخدوم ایک مقام پر آ کر ٹھہر جاتے ہیں مجاز کے ہاں خون کا رقص ہے تو یہاں آگ کے شعلے اور اس کی لپٹیں ہیں:

رعد ہوں برق ہوں بے چین ہوں پارا ہوں میں — خود پرستار، خود آگاہ خود آرا ہوں میں

میری فریاد پے اہل دل انگشت بہ گوش — لا، تبر، خون کے دریا میں نہانے دے مجھے

آگ ہوں آگ ہوں ہاں دہکتی ہوئی آگ　　آگ ہوں آگ بس آگ لگانے دے مجھے

'باغی'' (مخدوم)

زلزلو، آؤ دہکتے ہوئے الاؤ آؤ　　بجلیو آؤ گرج دار گھٹاؤ آؤ

آندھیو آؤ جہنم کی ہواؤ آؤ　　آؤ یہ کرۂ ناپاک بھسم کر ڈالیں

''موت کا گیت''(مخدوم)

درداور جنگ میں کوئی میل نہیں اے دل طیش میں آتشِ جرار کہاں ہے لاؤ

لاؤ، سلگاؤ کوئی جوش غضب کا انگار

وہ دہکتا ہوا گلزار کہاں سے لاؤ

''درد آئے گا دبے پاؤں'' (فیض)

دلوں میں آگ، نگاہوں میں آگ، باتوں میں آگ گھبرا اٹھے (اٹھا) ہے ظلمت

کبھی تو یوں بھی نکلتی ہے غمزدوں کی برات

شب سے تو بارہا

دونوں میں آگ دونوں میں شعلہ

نالے ہمارے لب پہ شرر بار آئے ہیں (جذبی)

دونوں بجلی کے خاندان سے

بحوالہ ''دو چراغ'' (سردار جعفری)

خون، لہو، کفن:

ان شعرا میں مجاز کے ہاں سرخی بہت زیادہ ہے، رخسار کی سرخی، لبوں کی سرخی، خون کی سرخی، فیض نے تو صرف کہا ہی تھا مگر مجاز نے تو حقیقتاً خونِ دل (انسان) میں انگلیاں ڈبوئی ہیں۔ اس لیے اس کے قلم سے سیاہی نہیں بلکہ خون ہی ٹپکتا ہے۔

خون کی بُو لے کے جنگل سے ہوائیں آئیں گی	خون ہی خون ہوگا نگاہیں جس طرف بھی جائیں گی دشت میں خوں
جھونپڑوں میں خوں، محل میں خوں، شبستانوں میں خوں	وادیوں میں خوں، بیابانوں میں خوں، دیر میں خوں،
	مسجد میں خوں، کلیساؤں میں خوں
پرسکوں صحرا میں خوں، بے تاب دریاؤں میں خوں	ڈوب جائیں گے چٹانیں خون کے طوفانوں میں
خون کے دریا نظر آئیں گے ہر میدان میں	ریگ صحرا میں نظر آئیں گے لاکھوں لالہ زار
خون کی رنگینیوں میں ڈوب جائے گی بہار	نرگس مخمور چشم خون فشاں ہوجائے گی
خون سے رنگین بوستان ہوجائے گی	جابجا آبادیوں میں آگ سی لگ جائے گی
کوہساروں کی طرف سے سرخ آندھی آئے گی	''انقلاب'' (مجاز)
سر سے پا تک ایک خونیں راگ بن کر آؤں گا	لالہ زار رنگ و بو میں ایک راگ بن کر آؤں گا
	''دلی سے واپسی'' (مجاز)
بتاؤں کیا تجھے نغموں کے کرب کا عالم	لہو لہاں ہوا جارہا ہے سنۂ ساز
	''تخلیق کا کرب'' (سردار جعفری)

تلوار، کدال، خنجر، بندوق، توپ:

سردارؔ جعفری، مجازؔ، مخدومؔ، افتخار جالبؔ، جوشؔ کی طرح خطیبانہ وراہنمایانہ انداز رکھتے ہیں، وہ شاعری سے زیادہ تقریر کرتے ہیں اور اس فن میں ماہر وطاق ہیں، جذبات میں اُبال پیدا کرنا، جنگ کے لیے آمادہ کرنا، دشمنوں سے نفرت کرنا سرمایہ داروں کی گردن مارنا، بستیوں کو جلانا، خون کے دریا بہانا، تباہی مچانا کوئی ان سے سیکھے۔ وہ ایک ٹھیٹھ کمیونسٹ ہیں۔ آپ چاہیں تو ان کو سرخ انقلابی بھی کہہ سکتے ہیں ان شعرا میں ساحرؔ، مجروحؔ اور جذبیؔ کی لے فیضؔ کی طرح نرم ہے باقی دماغوں میں شورہ کا مادہ بھرا ہوا ہے۔ موخر الذکر شعراء ''میدانِ اشتراکیت'' میں ڈرڈر کے آہستہ روی سے اور خراماں خراماں داخل ہوتے ہیں۔ جب کہ اول الذکر ہاتھوں میں کدال، پھاوڑا، چاقو، کلہاڑی، بلمیں، بھالیں اور تلوار لیے ''نعرہ مارکس ولینن'' نعرہ اشتراک یا کمیونزم'' چنگھاڑتے ہوئے کود پڑتے ہیں:

مرے عزیزو، مرے رفیقو/ مری کمیونزم کچھ نہیں ہے

یہ عہدِ حاضر کی آبرو ہے/ مری کمیونز زندگی کو
حسین بنانے کی آرزو ہے/ اے ایک معصوم جستجو ہے
تم اپنے تیشے اٹھا کے لاؤ/ میں لے کے اپنی کدال نکلوں
ہم اپنے تیشے کی ضرب کاری/ سے ان کے سینوں کو چھید ڈالیں

مرے عزیزو، مرے رفیقو

دراصل سلطانہ (سردار جعفری کی بیوی) نے ان کو ایک خط لکھا تھا کہ یہ لوگ آپ کی کمیونزم سے خائف ہیں۔ اسی خوف کو دور کرنے کے لیے وہ میدان میں تقریر کرنے کے لیے اترا اور اپنی گھن گرج کے ساتھ اس کی حمایت کرنے لگے:

شعلے کی طرف انجمن شعلہ رخاں ہے — شمشیر بکف لشکرِ اعدائے وطن میں
تلوار کی آغوش میں فولاد کے مانند — تیشے کی طرح کارگہہ شیشہ گراں ہے
''سورنگ'' (سردارؔ جعفری)

یہ وہ بہشت ہے جہاں عیش وسکوں حرام ہے — تیغ و سناں ہے زندگی، تیر و کماں ہے زندگی
''زندگی'' (سردارؔ جعفری)

وہ چمکتی ہوئی آئی ترے سر پر شمشیر — مژدۂ طفلکِ معصوم جھپک! جلد جھپک
سینۂ خاک سے پھر اٹھے گا وہ شور نشور — گنبدِ تیرۂ افلاک بھی تھرائے گا
''میری شاعری اور نقاد'' (جذبیؔ)

سردارؔ جعفری کے نزدیک تو زندگی زندگی نہیں بلکہ تیغ وسناں اور تیر وکماں ہے اور مجازؔ کے نزدیک تو اشتراکیت کا مقصد ہی خون خرابا، فساد اور قتل و غارت گری ہے اس وجہ سے کہ حصولِ اشتراکیت اس کے بغیر ممکن نہیں وہ کمیونزم کو ہر حال میں منطبق دیکھنا چاہتے ہیں۔ انہی ہر وقت اسی کا خیال اسی کی فکر دامن گیر رہتی ہے۔ وہ پہروں پہروں اسی سوچ میں گم رہتے ہیں اس لیے جب یہ سوچ شاعری میں ڈھل جاتی ہے تو الفاظ کے بجائے انگارے، شرارے اور شعلے چھوڑ دیتی ہے۔ محبت، اخلاص، ہمدردی اور ترحم کے برعکس نفرت، کدورت، بغاوت اور ستم کی بجلیاں برسا رہی ہیں۔ جس کی وجہ سے اس کی ساری زندگی (شاعری) خون میں لتھڑی ہوئی ہے۔ سردارؔ جعفری کدال لے کر نکلے تھے تو مجازؔ تلوار لے کر

اٹھتے ہیں:

نکیلی، تیز سنگینیں ہیں، خون آشام شمشیریں
مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھا جاتا ہوں
حکومت کے مظاہر جنگ کے پر ہول نقشے ہیں
کدالوں کے مقابل توپ، بندوقیں ہیں نیزے ہیں
مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھا جاتا ہوں
سلاسل، تازیانے، بیڑیاں، پھانسی کے تختے

بحوالہ ''اندھیری رات کا مسافر'' (مجاز)

دیکھ شمشیر ہے یہ، ساز ہے یہ، جام ہے یہ — تو جو شمشیر اٹھا لے تو بڑا کام ہے یہ

''ایک جلاوطن کی واپسی'' (مجاز)

اور مخدوم بھی تو کسی سے کم نہیں وہ بھی درانتی و تیر لے کر میدان میں کود پڑتے ہیں:

بجلیاں جس کی کنیزیں، زلزلے جس کے سفیر — جس کا دل خیبر شکن جس کی نظر ارجن کا تیر

''حویلی'' (مخدوم)

چمک رہی ہے درانتی اچھل رہے ہیں کدال — بنائے قصر امارت شکستۂ و پا مال

''تلنگانہ'' (مخدوم)

فیض کو بھی نشتر ہی علاج معلوم ہوتا ہے:

نغمہ جراح نہیں مونس و غمخوار سہی — گیت نشتر تو نہیں، مرہم آزار سہی
تیرے آزار کا چارہ نہیں، نشتر کے سوا

بحوالہ ''مرے ہمدم مرے دوست'' (فیض)

ان کے آگے جو بھی آتا ہے وہ 'ست سری اکال' پکار کے اس کی گردن کو اڑا کر اپنی ناانصافیوں کا بدلا لینا چاہتے ہیں۔

اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ ان دنوں ان (ترقی پسندوں) پر جنوں طاری تھا۔ جس کا اعتراف 'مجاز' جیسے شاعر نے خود ہی کیا ہے:

ان دنوں مجھ پر قیامت کا جنوں طاری تھا
سر پر سرشاریٔ عشرت کا جنوں طاری تھا
ماہ پاروں سے محبت کا جنوں طاری تھا
شہریاروں سے رقابت کا جنوں طاری تھا
''اعتراف'' (مجاز)

بغاوت، اتحاد، مزدور:

متحد ہو کے اٹھے ظلم کے قدموں سے عوام
سارے گم گشتہ عزیزانِ جہاں مل ہی گئے
(سردار جعفری)

ہم قبضہ کریں گے دفتر پر
ہم وار کریں گے قیصر پر
ہم ٹوٹ پڑیں گے لشکر پر
مزدور ہیں ہم، مزدور ہیں ہم
(مزدوروں کا گیت'' (مجاز)

ایک ہو کر دنیا پر وار کرسکتے ہیں ہم
خون کا بھر پور دریا پار کرسکتے ہیں ہم
کانگریس کو لیگ کو بیدار کرسکتے ہیں
زندگی سے ہند کو سرشار کرسکتے ہیں ہم
''بنگال'' (مخدوم)

آزادی، شورش، جنگ، سرخ سویرا:

وہ جنگ ہی کیا وہ امن ہی کیا؟
دشمن جس میں تاراج نہ ہو
وہ دنیا دنیا کیا ہوگی؟
جس دنیا میں سوراج نہ ہو
وہ آزادی آزادی کیا؟
مزدور کا جس میں راج نہ ہو
لو سرخ سویرا آتا ہے
آزادی کا آزادی کا
یہ جنگ ہے جنگِ آزادی
آزادی کے پرچم کے تلے
''جنگ آزادی'' (مخدوم)

طوفان، انقلاب:

مجاز ''نوجوان سے'' ہی نہیں بلکہ ''نوجوان خاتون سے'' بھی مخاطب ہیں۔

جلال آتش و سحاب پیدا کر　　اجل بھی کانپ اٹھ وہ شباب پیدا کر
تو انقلاب کی آمد کا انتظار نہ کر　　جو ہوسکے تو ابھی انقلاب پیدا کر
'نوجوان سے'

سنانیں کھینچ لی ہیں سر پھرے نوجوانوں نے　　تو سامانِ جراحت اب اٹھا لیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے کا یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن　　تو اس آنچل سے ایک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا
''نوجوان خاتون سے''

''پردہ اور عصمت'' میں تو مجاز ہمارے سامنے حرفِ آخر اور حجت کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ گویا ''مستند ہے اس کا فرمایا ہوا''۔

جو ظاہر نہ ہو وہ لطافت نہیں ہے　　جو پنہاں رہے وہ صداقت نہیں ہے
یہ فطرت نہیں ہے، مشیت نہیں ہے　　کوئی اور شے ہے یہ عصمت نہیں ہے

اس سے آگے تو وہ جناب الہامی حاکمانہ انداز اختیار کر لیتے ہیں۔ جیسے عصمت کے خالق و مالک وہی ہیں کہ اسی اندازِ جابرانہ سے قسم کھا رہے ہیں:

قسم انجم شب کے ذوق سفر کی　　قسم تازگی نسیم سحر کی
قسم آسمانوں کے شمس و قمر کی　　کوئی اور شے ہے یہ عصمت نہیں ہے
''پردہ اور عصمت''

یکسانیت:

اس طرح کے خیالات اس دور کے ہر شاعر کے ہاں نظر آتے ہیں وہ اس وجہ سے کہ ان کے ہاں شاعری نہیں بلکہ مقابلہ و مسابقت ہو رہی تھی اور ہر ایک کی یہ کوشش ہوتی تھی کہ اس دوڑ اور تقابل میں وہ اول رہے۔ اس لیے الفاظ و تراکیب کو جمع کر کے اعتقادات کو پاش پاش کرنے میں سبقت لے جاتے ہیں۔ اسی یکسانیت نے نہ صرف اس دور کی

شاعری کا 'خون' کیا اور شاعرانہ و فنکارانہ خصوصیات کو 'آگ' لگائی بلکہ اس 'بغاوت' نے ان کی اپنی شناخت کو بھی حرف غلط کی طرح مٹایا۔ اگر اجتماعیت و اشتراکیت کا صحیح مفہوم سمجھنا ہو تو اس دور کے ترقی پسندوں کی تخلیقات کو دیکھئے کہ واقعی انھوں نے اس کا عملی ثبوت دیا ہے (اپنی شاعرانہ انفرادیت کو اجتماعیت پر قربان کر کے)۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید وہ ایک ساتھ بیٹھ کر شاعری کرتے تھے اور ادب لکھتے تھے۔ کہیں اور اگر اشتراکیت (کمیونزم) کی تطبیق ہوئی ہو یا نہ ہوئی ہو ان کی شاعری و ادب میں تو ضرور ہوئی ہے!

جب ایک ادیب کا کینوا س ہی محدود ہو، لفظیات ہی مختصر ہوں تو وہ خیالات و مضامین کہاں سے لائے گا اسی وجہ سے ترقی پسندوں کے ہاں چند ہی الفاظ و مضامین کی تکرار بار بار ہوتی ہے، ان میں سے کچھ اہم اور کثیر المستعمل الفاظ و تراکیب کو میں یہاں بیان کرتا ہوں وہ اس لیے تا کہ اس شعری منظر نامے کے بانجھ پن اور جمود کی نشاندہی ہو سکے جس کی وجہ سے ہمارا شعری سرمایہ اضمحلال کا شکار ہو گیا مثلاً: (مخدومؔ): پیشانی میں سجدوں کا طوفاں، دوزخوں کی آگ، فریبِ سیم و زر کے کلیجے، قہر کا سیلاب، اٹھتا تلاطم، نغمے شرر فشاں، آتشیں رباب، موت کی پرچھائیاں، ظلمتوں کی چادریں، مشعلوں کی برات، مہرِ بغاوت، نجات، زنجیر کا شور، خاموش زنداں، دہکتے ہوئے رخسار، عشق کے شعلے، ذرۂ موت۔ (فیض) قحط، عیش و مسرت، غم کی ارزانی، ظلمتِ یاس، جگر کی آگ، نظر کی امنگ، دل کی جلن، حکمِ عقوبت، جرمِ وفا، ذوی العدل، سرِ دار، پنجۂ جنوں، پنجۂ صیاد، دامنِ جلاد، نالہ ہاؤ ہو، شعلۂ درد، لہو کی تال، شور کی مہک، الزام کی برسات، ملامت کی گھٹا، سلگتی صراحی، مئے زہر ہلاہل، تعزیرِ سیاست، خونِ عشاق، قتل گہ دل، تیغِ ستم گر۔ (جذبیؔ): سنسناہٹ، بجلیوں کی چمک، دلِ نازک کے طوفان، غضب آلود افسانے، توپوں کی گھن گرج، خون کی بھینٹ، برق و باد کی یورش، موت کا دیوتا، موت کا رقص، شعلوں کی لپک، کانپتی ٹوٹتی زنجیریں، چمن کی لوٹ، بجلیوں کی چشمک، لالۂ خونین کفن، شیوۂ دار و رسن، جاں فروشی، غضب ناک خیال، ہنگامۂ حیات، خاموشِ بیکساں، آبجوئے درد، جنسِ درد کی ارزانیاں، برق و باد کی بارش۔ (سردارؔ جعفری): سرخ زمیں، سرخ آسماں، بکھری ہوئی ہڈیاں، اجڑی ہوئی بستیاں، گردشِ رقص، تُند مزاج، شعلہ خو، برق و شرار، نور کا خوں نچوڑتی آتشِ بدن، خنجر کی دلداری، نفرت و نخوت کا زہر، حرص و ہوس کا رقص، حرصِ ہوا کی زنجیریں، رقصِ شرر، بادۂ سرخ، تیغِ منصف، تیغِ دوست، لہو کی پیاسی تیغ، سنگِ محتسب، چکنا چور خواب، ظلم کا ہاتھ، ستم کا وار، لہو کی بارش، شعلۂ جوالہ، آتشِ صد سالہ، شعلہ افشانی، دل کے بجھتے دہکتے

انگارے، ظلم، خوف اور موت کے سناٹے، طویل ظلم کا صحرا، جبر کا دشت، آگ کا طشت، تیرگی کی سازشیں، ہنگامہ شورِ نشور، خون آلودہ نور، خنجروں کی روشنی (مجاز) تباہی کے فرشتے، جبر کے شیطان، جنگ کا خونیں ستارہ، قلب گیتی، گولیوں کی سنسناہٹ، اجل کے قہقہے، زلزلوں کی گڑگڑاہٹ، دلدادگانِ شعلہ، ہنگامۂ جنگ، نرغۂ باطل، جلالِ آتش، برق سحاب، دہقاں کا خرمن، آشوبِ ہلاکت، گرجتا گونجتا میدان، عیش کی شورش، بغاوت کا ستارہ، بےکسوں کا نالہ، باغیوں کا زمزمۂ آتشیں، زخمی پیکانِ مژگاں، نوحہ گر، دردِ ہجراں، تشنہ کامی، تلخ کامی، گنگناتا ہوا زنبور، شعلہ افشاں وشرر، خاک وخون میں لتھڑی زندگی، زنجیر قدامت پاش پاش۔ (ساحر لدھیانوی): بے بس دکھیارے، سینوں میں طوفان کا طلاطم، آنکھوں میں بجلی کے شرارے، سرخ پھریرے، مظلوموں کے باغی لشکر۔ (جان نثار اختر): نعروں سے بغاوت، گونجتا ہوا میدان، شاہوں کے الم وغیرہ۔ اس دور کے شعری ڈکشن پر ایک آسیب کی طرح سوار ہیں۔ یہ گھڑی اور بنائی ہوئی تراکیب اس زمانے میں ہر جگہ ملتی تھیں اب شاعر کو انھیں بس فٹ کرنا پڑتا تھا۔ اس کا استحضار انھیں خود بھی تھا۔ مثلاً جذبی:

اب شاعر ہند میں جذبی، جگر کے بعد　　یہ سوچتا ہوں کوئی صاحب نظر بھی ہے

(جذبی)

''کبھی نعروں، کھری کھری باتوں، یہاں تک کہ دشنام طرازیوں کو ترقی پسندی سمجھ لیا گیا، کبھی صرف تکنیک پر اتنا زور دیا گیا کہ یہی ترقی پسندی کی علامت بن گئی۔ چنانچہ اس دوران میں جو ادب پیدا ہوا ہے اسے ہم مشکل سے ہی ادب کہہ سکتے ہیں' ترقی پسندوں کو 'مارکسی نقطۂ نظر' کے سوا کچھ اور سمجھنا سخت غلطی ہوگی''۔[۶]

جب اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں نے اس طرح کا ادب (بمشکل ہی ادب) تحریر کرنے پر زور دے دیا۔ انفرادیت، غمِ جاناں اور احساس ذات کے شعور پر پابندی لگائی اور ان کو اجتماعیت کی بھینٹ چڑھا دیا تو اس کا یہ نتیجہ نکلا کہ فن اپنی اس حالت اور اس منصب پر نہیں رہا کل تک جو اس کی خالص پہچان تھی اب ایک عام تحریر یا صحافتی کالم اور ادب پارے میں زیادہ فرق ہی نہیں رہا جہاں سے فن کی حدیں شروع ہوتی تھیں۔ ان سرحدوں کو ہی مٹانے کی کوشش کی گئی اور اس کے گرد دیواروں کو منہدم کر دیا گیا۔ وزیر آغا اس نقطے کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

''ایک سچا ادیب بنیادی طور پر انسان دوست ہونے کے باعث استحصال اور جارحیت کی مذمت کرنے میں صدا پیش پیش ہوتا ہے۔ دِقت صرف اس وقت پیدا ہوتی ہے جب سماجی بہبود کا مقصد فنّی تقاضوں کو پس پشت ڈال دیتا ہے اور ادب اور پمفلٹ میں تمیز باقی نہیں رہتی''۔ ۷

ان شعراء وادباء کو مارکسیت واشتراکیت کی آڑ میں گمراہ کیا گیا۔ اپنا الوسیدھا کرنے کے لیے ان کو استعمال کیا گیا۔ سجاد ظہیر، محمد دین تاثیر، رشید جہاں ملک راج آنند بھی ادبی سے زیادہ سیاسی افراد تھے۔ یہ ہندوستان کی آزادی کے اتنے خواہاں نہ تھے جتنی کہ یہاں مارکیست پھیلانے کے مگر اپنی مقصد براری کے لیے ادب کے ساتھ ساتھ وہ آزادی کے ترانے بھی گانے لگے۔ ابواللیث صدیقی، آل احمد سرور اور کئی دوسرے اہم ناقدین نے بھی اس جانب پہلے ہی ہمیں توجہ دلائی تھی، آل احمد سرور کو تو اس تحریک کے بعض علمبرداروں میں بڑی سطحیت، رعونت، تنگ نظری اور قطعیت نظر آئی، ان کے مطابق بھی ان کے یہاں اہمیت سیاسی اور اقتصادی اصولوں کو ہی تھی، نیز وہ ایک اچھے ادیب کے منصب کے خلاف تھے بقول ان کے:

''انصاف کا تقاضا ہے کہ اس تحریک کے بعض علمبرداروں میں بڑی سطحیت، بڑی رعونت، بڑی تنگ نظری، بڑی قطعیت ہے۔ یہ زندگی کو سیاسی فارمولوں اور اقتصادی اصولوں کے سوا کچھ نہیں سمجھتے۔ یہ اب سے دس سال پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے اسے حرفِ غلط کی طرح مٹانا چاہتے ہیں اور یہ ایک اچھے ادیب کے منصب کے خلاف ہیں۔ یہ ایک ذہنی غلامی سے نکال کر دوسری ذہنی غلامی میں انسان کو مبتلا کرنا چاہتے ہیں۔ یہ فن سے ناواقفیت کو آرٹ سمجھتے ہیں اور طوائف کو ہیروئین، یہ مذہب اخلاق اور تہذیب کو آثارِ قدیمہ کہتے ہیں۔ اور مارکس کو انسانیت کا ''حرف آخر''۔ ۸

یہ چوں کہ خود سرمایہ دار تھے اپنے اسی سرمائے کے بل بوتے پر یہاں جلسے جلوس منعقد کرائے، پارٹیاں بنائیں، اور ''انگارے'' و ''شعلے'' لکھ کر بے وقوفوں کو چونکا دیا۔

ان تمام خامیوں کے باوجود یہ بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اس تحریک کی بدولت سماجی انصاف کی ضرورت کا احساس اور استحصال کی بیخ کنی کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اس نے خیال وخواب کی دنیا سے نکال کر زندگی کے عام مسائل، زمینی حقائق اور صورت حال کا جائزہ لینے کی طرف مائل کیا، یاس کے تاریک غاروں میں اس نے ناامیدوں کو

انقلاب کی امید کی کرن دکھائی اوران کے اندر تبدیلی کا جذبہ پیدا کیا۔ان کی سب سے بڑی خوبی رجائیت تھی۔گرچہ وہ شخصی طور پر لاکھ برے سہی مگر جذبی طور پر وہ پراُمید و پروقار تھے۔انھوں نے کبھی بھی اُمید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا، انتظار کی طویل راتوں کی سختی برداشت کی۔اپنی دل بہلائی کے لیے مسلسل شاعری کرتے رہےاوررات کی سنگین تاریکی کوسپیدۂ سحر قرار دیتے رہے۔سردارؔ جعفری کی نظم ''میراسفر'' رجائیت کی عمدہ مثال ہے بلکہ اس میں آئیندہ آنے والے اشتراکی نظام کا خواب اوراس خواب کی حسین تعبیر ہے:

لیکن میں یہاں پھر آؤں گا　　بچوں کے دہن سے بولوں گا
چڑیوں کی زباں سے گاؤں گا　　جب بیج ہنسیں گے دھرتی میں
اور کونپلیں اپنی انگلی سے　　مٹی کی تہوں کو چھیڑیں گی
میں پتی پتی، کلی کلی　　اپنی آنکھیں پھر کھولوں گا
''میراسفر'' (سردارؔ جعفری)

انقلاب آئے گا رفتار سے مایوس نہ ہو　　بہت آہستہ نہیں ہے جو بہت تیز نہیں ہے
(سردارؔ جعفری)

دھڑکتے دلوں کی صدا آرہی ہے　　اندھیرے میں آوازِ پا آرہی ہے
بلاتا ہے کوئی ندا آرہی ہے　　چلا آرہا ہے چلا آرہا ہے
''مستقبل'' (مخدومؔ)

تاریک رات اور بھی تاریک ہوگئی　　اب آمدآمدِ روشن قریب ہے
(جذبیؔ)

یہ کس نے چھیڑ دیا ذکر نامرادی کا　　یہاں کوئی دل امید وار بھی ہوگا
جذبیؔ

ان مثالوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ترقی پسندی سے ہٹ کر جہاں وہ ہمارے سامنے بحیثیت شاعر ہیں وہاں وہ کتنا عمدہ ادب تخلیق کرنے پر قادر ہیں۔یہ اشعار اپنی نہاد میں ترقی پسند تحریک کے منشور کا عملی اظہار ہیں۔سردارؔ جعفری،

فیضؔ، مجازؔ، ساحرؔ، جذبیؔ، مخدومؔ، جیسے سربرآوردہ شعرا کی تخلیقی کاوشوں سے ہی ترقی پسند تحریک کی شعری جمالیات کی تعمیر وتشکیل ہوئی ہے۔

☆☆☆☆☆

حوالہ جات:

1. Carlo Coppla, The all-India progressive writers accociation: the early phases, comprises, Carlo Coppola, Marxist influence and south Asian literature (Delhi: Chanakya Publications, 1988)18

۲۔ مرتب، خالد علوی، انگارے کا تاریخی پس منظر، مشمولہ، انگارے (دلی: عالمی میڈیا پرائیوٹ لمٹیڈ ۲۰۱۴ء) ۵۹

3. Ahmed Ali, The progressive Writers movement and creative writers in Urdu, comprises, Carlo Coppola, Marxist influence and south Asian literature (Delhi: Chanakya Publications, 1988) 43-44

۴۔ ہنس راج رہبر، ترقی پسند ادب ایک جائزہ (دہلی: آزاد کتاب گھر ۱۹۶۷ء) ۳۲۲

۵۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (علی گڈھ ایجوکیشنل بک ہاوس، ۲۰۰۷ء) ۱۷۵

۶۔ معین احسن جذبی، چند باتیں، مشمولہ، کلیات جذبی (دلی: ساہتیہ اکادمی ۲۰۰۶ء) ۱۵

۷۔ وزیر آغا، تنقید اور مجلسی تنقید (لاہور: آئینہ ادب ۱۹۸۱) ۱۶۸

۸۔ آل احمد سرور، نظم کی دنیا، مشمولہ اردو شاعری کا فنی ارتقاء (دلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس ۲۰۰۸) ۱۳۹

☆☆☆☆☆☆☆

بنیادی ماخذات

اسرار الحق مجاز، کلیات مجاز (دلی: کتابی دنیا ۲۰۰۶ء)

ترسیل

ساحرلدھیانوی کلیات ساحیر (لاہور: مکتبہ خزینہ علم)
سردار جعفری، ایک خواب اور (دلی: مکتبہ جامع لمٹیڈ ۲۰۱۱ء)
فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (کلیات) (دلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۲۰۱۲ء)
مخدوم محی الدین، کلیات (دلی: فرید بک ڈپو، ۲۰۱۱ء)
معین احسن جذبی، کلیات جذبی (دلی: ساہیتہ اکادمی ۲۰۰۶ء)

☆☆☆☆☆☆☆

رابطہ

ڈاکٹر محمد امتیاز احمد

اسسٹنٹ پروفیسر اُردو

محکمہ اعلیٰ تعلیم، حکومتِ جموں وکشمیر

اِی میل: tamana866@gmail.com

موبائل: 9797289295 +91

پیرِ رُومیؔ مُریدِ ہندی

تعارف (عرفان عالم)

مولانا جلال الدین رومی فارسی کے سربرآوردہ شاعر گزرے ہیں۔ ان کے کلام کی تہوں اور طرفوں کو منکشف کرنے کا سلسلہ گزشتہ آٹھ سو سالوں سے جاری ہے۔ یوں تو ترکی کے مشہور شہر قونیہ میں اپنے مرشد شمس تبریزی کے پہلو میں مولانا روم آسودۂ خاک ہیں لیکن اپنے شاعرانہ محاسن و مقدمات کی بنیاد پر ساری ادبی دنیا پر اُن کی حکمرانی ہے۔ان کے اعلیٰ ادبی کارنامہ ''مثنوی مولانائے روم'' کو موضوعات کی پاکیزگی اور فکری رفعت کی بنیاد پر پہلوی زبان میں قرآن تصور کیا جاتا ہے۔ان کی فکری بصیرت اور صوفیانہ ثروت مندی نے ہر دور کے حساس لوگوں کو متاثر کیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ شاعرِ مشرق علامہ اقبال ان کے سحر سے راہِ فرار حاصل نہ کر سکے بلکہ موخرالذکر ساری عمر انہیں اپنا معنوی مرشد متصور کرتے رہے۔کلامِ اقبال میں جستہ جستہ مولانا روم کی بزرگی اور دانائی کا اعتراف نظر آتا ہے۔زیرِ نظر مقالہ میں مقالہ نگار نے اقبال کی نظم ''پیرِ رومی اور مریدِ ہندی'' کے کچھ پہلوؤں کی نقاب کشائی کی ہے۔ انہوں نے اپنے طور پر رومی اور اقبال کے مابین تعلقات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ مستند اور معتبر حوالوں کی مدد سے مقالہ نگار نے اپنے تحقیقی اور تنقیدی معروضات کو پیش کرتے ہوئے اقبال اور رومی کے متعلقہ اشعار بھی پیش کیے ہیں۔اقبالؔ کی شاہکار تخلیق ''جاوید نامہ'' کے تعلق سے بھی مقالہ نگار نے بحث اٹھائی ہے۔''جاوید نامہ'' کو مشرق کی ''ڈوائن کامیڈی'' قرار دیتے ہوئے مقالہ نگار نے جیّد علما کی تحریروں سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی بات آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ اقبالیات سے تعلق رکھنے والے اسکالروں اور اقبال کے شیدائیوں کے لیے یہ مقالہ

نعمتِ غیر مترقبہ ہے۔

اہم اصطلاحات : مثنوی مولانائے روم، تخلیقی مکالمہ، ڈیواین کومیڈی ،عشقِ حقیقی، رہبانیت، روحانیت، جمالیاتی نظام، جاوید نامہ ، پیررومی، فلسفہ، ہیئت، تکنیک، وجدانی کفیات۔

مولانا جلال الدین رومؔی کی پیدائش موجودہ تاجکستان کے ایک قصبے وکش میں ۶ ربیع الاول ۶۰۴ ہجری بمطابق ۳۰ ستمبر ۱۲۰۷ عیسوی کو ہوئی، یہ قصبہ دریائے وکش کے کنارے پر آباد ایک مشہور اور بہت بڑے شہر بلخ سے ملحق ہے۔شہرِ بلخ اِس وقت افغانستان اور تاجکستان کے ممالک میں منقسم ہے۔مولانا رومؔی آپ کے والد صاحب بہاوالدین محمد ایک مشہور عالم دین اور فقیہ ہونے کے ساتھ ساتھ فارسی کے بڑے عالم تھے،آپ کی پرورش اسی ماحول میں ہوئی اور آگے جاکے اس پرورش نے ایسا رنگ اختیار کیا کہ پوری دنیا میں آپ مشہور ہوئے۔۵ جمادی الثانی ۶۷۲ ہجری بمطابق ۱۷ دسمبر ۱۲۷۳ عیسوی ۶۸ سال کی عمر میں قونیہ ترکی میں مولانائے رومی واصل بحق ہوئے۔علامہ محمد اقبال کی پیدائش ۹ نومبر ۱۸۷۷ کو موجودہ پاکستان کے ایک مشہور شہر سیالکوٹ میں ہوئی آپ عربی، فارسی اور انگریزی کے ایک جید عالم تھے،اقبالؒ نے فارسی اور اردو میں شاعری اختیار کی، جبکہ انگریزی زبان میں آپ نے مشہور تصنیف ''خطبات اقبال'' (Reconstruction of Regious through in Islam) لکھی ہے۔اقبال برصغیر ہندوپاک کے علاوہ عالمی سطح پر اپنی ایک الگ اور منفرد پہچان رکھتے ہیں۔۲۱ اَپریل ۱۹۳۸ء کو آپ کا انتقال ہوا اور بادشاہی مسجد، لاہور کے احاطے میں مدفون کئے گئے۔

رومی اقبال کے رُوحانی رہبر ورہنما ہیں، دوسرے معنوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں رومی کی روحانی تعلیمات نے اقبال پر براہِ راست اثر ڈالا۔جب ہم اقبال اور رومی کے تخلیقی متون کا گہرائی سے مطالعہ کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک روح دو جسموں میں سما چکے ہیں۔رومی کی شاعری اور فلسفہ نے اقبال کے ذہن ودل میں گھر کرلیا،اقبال جنہوں نے بچپن سے ہی تعلیم، مذہب، تہذیب، ثقافت، فلسفہ، تاریخ، سیاست وغیرہ کا تقابلی مطالعہ کیا تھا۔لیکن باطنی علوم میں اُنہوں نے رُومی کو ہی رہبر اور رہنما منتخب کیا،اقبال کے بقول ؎

اِسی کشمکش میں گذری میری زِندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومیؔ کبھی پیچ وتاب رازیؔ

رومی کی تعلیمات میں اقبال کو عشق ومعرفت اور زندگی کے لیے پاک روحانی تغذیہ حاصل کرنے کے وسیلے نظر آتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ اقبال کی تمام تخلیقات وتصنیفات ذکرِ رومی سے بھری پڑی ہیں، جہاں اقبال رومی کا نہ صرف تذکرہ کرتے نظر آتے ہیں بلکہ مِن وعَن اُن کے اشعار کا نقل کر کے ایک تو خود اور دوسرے قاری کو بھی رومی کی تعلیمات سے بہرہ مند ہونے کا موقعہ فراہم کرتے ہوئے براہِ راست رومیات کے سمندر میں غوطہ زَن ہونے کی دعوت دیتے ہیں۔ اِن معنوں میں مطالعہ رُومیات کے لئے مطالعہ اقبالیات لازمی بن جاتا ہے اور بالعکس مطالعہ اقبالیات کے لئے مطالعہ رُومیات۔

با زبر خانم زِ فیض پیرِ رُوم
دفترِ سر بستہ اسرارِ علوم [1]

مولانا رومی بہت بڑے عالم اور شاعر تھے۔ قرآن، حدیث، تفسیر، فقہ، منطق، فلسفہ، وغیرہ غرض ہر چیز کا انہوں نے گہرائی کے ساتھ مطالعہ کیا تھا۔ اُن کے کلام میں کائنات کے کئی رموز پوشیدہ ہیں، یہی وجہ ہے اُن کی مثنوی کے بارے میں ''ہست قرآن درزبانِ پہلوی'' تک کہا گیا ہے، اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں شامل بہت سی حکایات اور پند وموعظت کے نکات قرآن وحدیث سے ماخوذ ہیں۔

رومی کی شاعری میں انسان دوستی اور انسان شناسی سب سے زیادہ عیاں ہے۔ اُنہوں نے انسان کو امن کی تعلیم دی ہے۔ مولانا کے کلام میں کائنات کی وحدت اور انسان کے رشتوں کی معنویت کو بہت حسین پیرائے میں پیش کیا گیا ہے اور اس امتزج کے جمال میں جلال بھی پوشیدہ ہے۔ رومی کے تصوف اور عشق میں تحرک نمایاں ہے یہی وجہ اقبال نے رومی کے تصوف میں نغمگی، شعری آہنگ اور حسن کے ساتھ ساتھ، رقص، نور اور تحرک پایا اور اس کی تحصیل کے بعد وہ اس حد تک اس میں منہمک ہوئے کہ اس میں اپنے زمانے کا تصوف نظر آیا اور وہ رومی کی نشاۃ ثانیہ میں محو ہو گئے تا کہ لوگ رومی سے صحیح معنوں میں مستفید ہو جائیں، کیوں کہ اقبال کی نظر میں رومی کا طریقہ تصوف مشاہدات پر مبنی ہے اور رہبانیت اسلام کے منافی ہے۔ وہ انسان کے اندرون اور بیرون کو اللہ کے نور سے منور کرنا چاہتے ہیں اور

اس نور کو پانے کے لئے عقل سلیم کے ساتھ ساتھ قلبِ سلیم ہونا بھی لازمی ہے، اسے حاصل کرنے کے لیے انسان کو صراط المستقیم اختیار کرنا ہے۔ اس کے لیے قرآن اور نبیؐ کا دامن پکڑنا ضروری ہے اور مثنوی پڑھ کر یہی خوشبو آتی ہے کہ جیسے آپ قرآن وحدیث کے کسی پہلو سے فیض یاب ہوئے، تو آپ نے اللہ کو پالیا، جب آپ اللہ کے ہو گئے، تو اللہ آپ کا ہو گیا اور اس سب کے لیے ذہن و دل کی پرورش ایسے نظام میں کرنی ہے جو نظام مضبوطی سے باطن میں اُتر کر ایسا چراغاں کرے کہ تمام ظلمت دُور ہو جائے۔ اقبال لکھتے ہیں:

> ''قلب کو ایک طرح کا وجدان یا اندرونی بصیرت کہیے جس کی پرورش مولانا روم کے دلکش الفاظ میں نورِ آفتاب سے ہوتی ہے اور جس کی بدولت ہم حقیقت مطلقہ کے ان پہلوؤں سے اتصال پیدا کر لیتے ہیں جو ادراک یا تحواس سے ماوراء ہیں۔ قرآن مجید کے نزدیک قلب کو قوتِ دید حاصل ہے'' ۲

اقبال قرآن کے حوالے سے یہ بات ظاہر کرتے ہیں کہ دل کو دید حاصل ہے اور چاہتے ہیں کہ دل اس بصیرت کو حاصل کرے، شرط یہ رکھتے ہیں کہ اس کے لئے مطالعہ رومی لازمی بن جاتا ہے۔ اقبالؔ کو رومی کی مثنوی میں وہ بات نظر آتی ہے، جو انسان کے روح کو ایک طرح کا اعتبار بخشتی ہیں۔ اسی لئے اقبال یہ مشورہ دیتے ہیں کہ آپ مولانا رومی کی تعلیمات میں سما جائے کیوں کہ آپ ابھی تک صحیح تعلیمات سے بہرہ مند نہیں ہوئے ہیں۔ اقبال اپنی ایک نظم ''رومی'' میں فرماتے ہیں۔

رومیؔ

غلط نگر ہے تری چشم نیم باز اب تک
ترا وجود ترے واسطے ہے راز اب تک
ترا نیاز نہیں آشنائے ناز اب تک
کہ ہے قیام سے خالی تری نماز اب تک
گسستہ تار ہے تیری خود کا ساز اب تک
کہ تو ہے نغمۂ رومیؔ سے بے نیاز اب تک ۳

اقبالیات کے مشہور استاد اور محقق جناب پروفیسر عبدالحق اپنی ایک تصنیف ''اقبال اور رومی.....عجز بیان کا اعجاز'' میں اپنے خیالات کا آغاز کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

'' دنیائے ادب میں شاید ہی دوسری مثال ملے کہ ایک عظیم شاعر اپنے تمام اکتسابات کو کسی دوسرے بزرگ شاعر سے منسوب کر کے اپنے عجز کا اظہار کرے۔ اقبال فکر و فلسفہ کے اس مقام پر فائز ہیں جہاں فارسی و اردو کے کسی فن کار کی رسائی نہ ہوسکی۔ ایسے فن کار کا پیر رومی کے روبرو سربہ سجود ہونا ایک تخلیقی استعجاب سے کم نہیں ہے۔ اقبال کا یہ عجز و انکساری بھی رومی شناسی میں کہیں نظر نہیں آتا۔ یہ اعتراف عقیدت سے بھی دو قدم آگے ہے۔ راقم کا خیال ہے کہ برصغیر میں رومی شناسی کی تجدید بہت حد تک اقبال سے منسوب کی جاسکتا ہے۔'' ۴

اقبال نے اپنی تمام تخلیقی تصانیف میں رومی کو اپنا مرشد ٹھہرایا ہے یا انہی کی رہنمائی اختیار کی ہے۔ ''بال جبریل'' کی ایک نظم ''پیر و مرشد'' جو کہ دراصل ایک تخلیقی مکالمہ ہے اقبال اور رومی کے درمیان اور اس مختصر نظم کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ اقبال کس قدر رومی سے متاثر تھے۔

پروفیسر یوسف سلیم چشتی بال جبریل کی شرح میں مذکورہ نظم کو ایک مکالمہ تصور کرتے ہوئے اس مکالمے کے مقاصد کے بارے میں چند نقطے قاری کے سامنے رکھتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس نظم کے کیا مقاصد ہیں:

۱۔ اس عقیدت کا اظہار کیا ہے جو انہیں مُرشد رومی کے ساتھ تھی۔

۲۔ مثنوی کے بعض حقائق و معارف سے دور حاضر کے مسلمانوں کو آگاہ کیا ہے۔ تاکہ ان کے دل میں اس کتا بِ لاجواب کا شوق پیدا ہو۔

۳۔ مسلمانوں کی حیاتِ ملی کے بعض مسائل کا حل پیش کیا جائے۔

۴۔ ہمیں اس حقیقت سے آگاہ کیا ہے کہ میرے کلام کو سمجھنے کے لئے مثنوی کا مطالعہ اشد ضروری ہے۔ ۵

اس تخلیقی مکالمے کے ذریعے پیر رومی اور مرید ہندی کے تمام مراسم وا ہوجاتے ہیں، کیونکہ اقبال نے رومی کی رہنمائی اختیار کی ہے، اس مختصر مکالمے میں اقبال رومی سے استفسار کرتے ہیں اور ان کے جوابات اس قدر اطمینان بخش ہیں کہ یہ مکالمہ ہر کسی کے لئے صراطِ مستقیم ثابت ہوتا ہے اور اس نظم کا مقصد بھی یہی ہے کہ ایک انسان نااہلوں کی

صحبت سے بعض رہے، نئے علوم کی تلاش میں رہیے، حق کا متلاشی رہے، اس کے اندر عشقِ حقیقی کی حرارت پیدا ہو، نانِ حلال کمائے، اللہ کی محبت میں محورہ کر غلط چیزوں سے دور رہے، عناصر کائنات کو مسخر کر سکے، اللہ کی کتاب کو تھامے رہے، ہمیشہ جدوجہد میں رہے، رہبانیت ترک کرے، اللہ کی راہ میں جہاد کرتا رہے، اخلاقیات سے زندگی گذارے، وہ علوم حاصل کریں جسے انسان کا من بے داغ رہے جیسے مضمون اس نظم میں باندھے گئے ہیں۔ یہاں اختصاراً اقبال قاری کو ایک تو زندگی جینے کے ڈھنگ سکھاتے ہیں اور دوسرے قارئین کو مولانا جلال الدین رومی کے بارے میں خبردار کراتا ہے کہ وہ کون؟ تھے اور ان کی تعلیمات کا مقصد کیا تھا؟ تاکہ قاری رومی جیسی عظیم شخصیت سے واقف ہو جائے اور ان کی تعلیمات پر عمل کرے۔

کہانی یہی ختم نہیں ہوتی بلکہ جیسا راقم الحروف نے عرض کیا ہے کہ اقبال رومی کے اس قدر مشتاق تھے کہ انہوں نے اپنے کلام میں جگہ جگہ رومی کی تعلیمات پر بحث کی دعوت دی ہے۔ ڈاکٹر محمد علی صدیقی لکھتے ہیں:

> ''علامہ اقبال نے مثنوی روم کو اپنے روحانی اور جمالیاتی نظام کا کچھ اس طرح حصہ بنایا تھا کہ وہ غیر شعوری طور پر بھی مختلف مسائل پر مثنوی روم کے خیالات کو اپنے خیالات کے طور پر پیش کرتے رہتے تھے۔ وجہ یہ تھی کہ علامہ اقبال کے اُستاد مولوی میر حسن اور والد شیخ نور محمد نے مثنوی روم کا درس خشوح وخضوع کے ساتھ دیا تھا''۔ ۶

جاوید نامہ جسے اقبال کی جاودانی کتاب کا نام دیا گیا ہے۔ فارسی کی یہ منظوم شہکار، علامہ اقبال نے ۱۹۳۲ میں تصنیف کی۔ اس کتاب کو علامہ کی سب سے بہترین تصنیف قرار دیا جاتا ہے یہ کتاب اقبال نے دانتے کی ڈیوین کومیڈی (Divide Comedy) سے متاثر ہو کر لکھی ہے اور جس طرح دانتے نے ڈیوین کومیڈی میں قبل مسیح کے لاطینی زبان کے شاعر ورجیل کو اپنا رہنما بنایا ہے۔ اسی طرح اقبالؔ نے اپنی اس شہکار تصنیف ''جاوید نامہ'' میں جلال الدین رومی کو اپنا رہبر اور رہنما بنایا کیا ہے۔ علامہ اقبال لکھتے ہیں:

> ''یہ حقیقت میں ایشاء کی ڈیواین کامیڈی، جیسے دانتے کی تصنیف یورپ کی ڈیواین کامیڈی ہے۔..... .اِس تصنیف میں دورِ حاضر کے تمام جماعتی ،اقتصادی، سیاسی، مذہبی، اخلاقی اور اصلاحی مسائل زیر بحث آئے ہیں۔.....دانتے نے اپنے رفیق سفر یا خضرِ طریق

ورجل کو بنایا تھا۔ میرے رفیق سفر یا خضر طریق مولانائے رومی ہیں۔۔۔' ے

ڈاکٹر اسلم جیراج پوری اپنے ایک مضمون ''جاوید نامہ'' میں لکھتے ہیں

''..... یہ کتاب بھی دماغی لذت اور روحانی کیف کے لئے ایک لطیف نعمت ہے۔ بلکہ اس میں ایک جدت یہ ہے کہ شاعر نے پیر رومی کے ساتھ افلاک کی سیر کی ہے۔ مختلف سیاروں میں ارواح اور ملائک سے ملاقات ہوئی جن کے ساتھ حقائق اور عہد حاضر کے اہم مسائل پر سوالات اور جوابات ہوئے ..... ہم سُنا کرتے تھے کہ فارسی زبان سیکھنے کے بعد چار کتابیں اچھی پڑھنی کو ملتی ہیں شاہنامہ فردوسی، مثنوی مولانا روم، گلستان سعدی اور دیوان حافظ مگر اب ''جاوید نامہ'' کو بھی پانچویں کتاب سمجھنا چاہتے جو کہ معنویت اور نافعیت کے لحاظ سے ان سب پر فوقیت رکھتی ہے حقیقت میں اس قابل ہے کہ اس زمانے میں مسلمانان عالم کے نصاب میں شامل کر لی جائے''۔ ۸

''جاوید نامہ'' میں اقبال اپنے لخت جگر جاوید اقبال کے ذریعے نئی نسل سے ہم کلام ہو رہے ہیں۔ اس تصنیف کو اقبال نے نو بنیادی ابواب میں منقسم کیا ہے۔ پہلے باب جس کو ہم جاوید نامہ کا دیباچہ یا تمہیدی حصہ کہیں گے، اس کے بعد فلک قمر، فلک عطارد، فلک زہرہ، فلک مریخ، فلک مشتری، فلک زحل اور آں سوئے افلاک (افلاک کے دوسرے اطرف) نظام شمسی وغیرہ سے لے کر جنت الفردوس کی تمام سیر اقبال کراتے ہیں اور اس تمام سیر میں رومی اقبال کی رہنمائی کرتے نظر آتے ہیں، اقبال اور رومی جب افلاک کے سفر پر نکلتے ہیں تو سب سے پہلے فلک قمر پر پہنچتے ہیں۔ یہاں پر اِن کی ملاقات قدیم ہندو رشی سے ہوتی ہے اور اس فلک کے دوسری طرف وادی طواسین میں ان کی ملاقات مختلف لوگوں سے ہوتی ہے جیسے گوتم بدھ، زرتشت، ٹالسٹائی، ابوجہل وغیرہ وغیرہ۔ اس کے بعد علامہ اقبال مولانائے رومی کے ساتھ مختلف افلاک کی سیر کو نکلتے ہیں جہاں پر ان کی ملاقات سید جمال الدین افغانی، سعید حلیم پاشا، نٹشے، ناصر خسرو، نادر شاہ، ٹیپو سلطان، بھرتری ہری، امیر کبیر میر سید علی ہمدانی، منصور حلاج، مرزا غالب، قرۃ العین طاہرہ، غنی کاشمیری، میر صادق، میر جعفر، نادر شاہ دورانی، مہدی سوڈانی، وغیرہ وغیرہ سے ہوتی ہے۔ اور آخر پر رومی اقبال سے رخصت ہو جاتے ہیں، یہاں پر پیر رومی مرید ہندی کو اس مقام تک لا کھڑا کرتے ہیں، جہاں اب مرید کو خود اپنے محبوب سے ہم کلام ہونا ہے۔

مختصراً اقبال نے ''جاوید نامہ'' میں ایک نیا ڈرامائی انداز اختیار کر کے اسے کمال فن کاری سے پیش کیا ہے اور تخلیقی استغراق سے کام لے کر ''جاوید نامہ'' کو بلندیوں پر پہنچایا اور ان بلندیوں کو پہنچانے میں مولانا رومی سے غیر معمولی اثر قبول کیا ہے کہ نہ صرف جاوید نامہ کی ہیت میں بلکہ فنی اعتبار سے بھی رومی کا اثر قبول کیا ہے۔ ڈاکٹر وہاج الدین علوی لکھتے ہیں:

''جاوید نامہ میں شعری تلازمات، استعارات اور تلمیحات کا ایسا نظام قائم کیا گیا ہے، جس کے سحر سے نکلنا آسان نہیں، ایک تو علامہ نے رومی کی مثنوی کی بحر اپنائی ہے ہر چند کہ علامہ نے اس میں صرف پیروی نہیں کی ہے، ترکیب بند، ترجیع بند اور غزل کے اسلوب بھی جاوید نامہ میں نظر آتے ہیں لیکن ترنم ریزی اور سماں بندی ہر ہر منظر میں موجود ہے۔'' ۹

جیسا کہ راقم پہلے ہی عرض کر چکا ہے کہ نہ صرف ہیئتی (Form) اور فنی (Technique) اعتبار سے، بلکہ کہیں کہیں اقبال نے جوابات پانے کے لئے من وعن رومی کے اشعار نقل کر کے شاعری میں ایک نئی جدت اور ایک نیا طرز بیان اپنایا ہے اس نئے طریقہ اداء نے قارئین کی دلچسپیوں میں اور اضافہ کیا ہے۔ اشعار کے نقل میں اقبال نے الفاظ میں جہاں تھوڑی بُہت تبدیلی کی ہو لیکن ان اشعار کو یا تو واوین میں یا پھر شاعر کا نام شعر کے اُوپر لکھ کے علمی دیانت داری کا واضح ثبوت فراہم کیا ہے۔ مثال کے طور پر نظم ''پیر و مرید'' کا پہلا شعر دیکھے ؎

مرید ہندی

چشم بینا سے ہے جاری جوئے خون
علم حاضر سے ہے دین زار و زبوں!

پیر رومی

علم را بر تن زنی مارے بود!
علم را بر دِل زنی یارے بود!

اقبال کے اس نئے وژن کے بارے میں خلیفہ عبدالحکیم یوں لکھتے ہیں:

''شعر میں اقبال نے جو موتی پرُو دئے ہیں ان کے متعلق محض یہ کہہ دینا ناانصافی ہوگی کہ وہ موتی

اس نے دوسرے جوہریوں سے لئے ہیں۔ ہیرا جب تک تراشا نہ جائے اور موتی جب تک مالا میں پرُ ویا نہ جائے اور جواہرات جب تک زیور میں جڑے نہ جائیں ان کا جمال معمولی سنگ ریزوں اور خزف پاروں سے زیادہ نہیں ہوتا۔ اقبال نے شاعری پر جو احسان کیا وہ یہ ہے کہ مشرق اور مغرب اور ماضی اور حال کے وہ جواہر پارے جو نفسِ انسانی کے تارے ہیں کمال شاعری سے اس طرح تراشے، پُروئے اور جُڑے ہیں کہ نوع انسانی کے لئے ہمیشہ کے لئے بصیرت افروز ہو گئے ہیں۔ بعض نقادوں کا خیال ہیں کہ اقبال ان بعض متفاد چیزوں کو چھوڑ نہیں سکا جس وقت جو جس سے چاہا پالیا۔ یہی اعتراض افلاطون، رومی اور نطشے پر بھی کیا گیا۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ متضاد رنگوں کے تار و پود کو وہ دلکش نقشوں میں بُن لیتا ہیں۔ منطقی حیثیت سے کسی کو تشفی ہو نہ ہو لیکن بیان کی ساحری ایسی ہے کہ اقبال کو پڑتے ہوئے تضاد کا احساس نہیں ہوتا''۔[۱۰]

اقبال نے مولانائے رومی سے جدوجہد اور عمل کے طریقے سیکھے ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ جہاں پر بھی رومی کا ذکر کرتے نظر آتے ہیں، اُس ذکر میں حرکی عمل شریک کار رہتا ہے۔ اُن کے نزدیک بہتر فکر اور بہتر عمل ہی انسان کو حرکی بنا سکتا ہے۔ جاوید نامہ میں اُنہوں نے عملی طور بیدار لوگوں کو سراہا ہے چاہیے وہ کسی بھی مذہب کے ساتھ کیوں نہ ہو یہی وجہ ہے اقبال بھرتری ہری کو بھی ایک عظیم شخص قرار دیتے ہیں۔ اُنہوں نے جاوید نامہ میں بھرتری ہری کے ساتھ ہندوستان میں پیش نظر مسائل اور تضادات پر تبادلہ خیال کیا ہے۔ اس ملاقات کے دوران بھرتری ہری نے اقبال کو عبادات اور زندگی کے بارے میں یوں کہا:

سجدہ بے ذوق عمل خشک بجائے نرسد
زندہ گانی ہمہ کردار چہ زیبا و چہ زشت

یہ دراصل بھرتری ہری کی کسی سنسکرت نظم کا فارسی ترجمہ ہے، جس میں کہا گیا ہے بغیر ریاضت عبادات کوئی معنی نہیں رکھتیں، زندگی عمل ہی کا دوسرا نام ہے۔ سمجھو اگر عمل صحیح ہے تو زندگی کے مقاصد کی صحیح تکمیل ممکن ہے۔ جاوید نامہ میں بھرتری ہری اقبال کو ایک طویل نظم سناتا ہے، جس کا مختصر تجزیہ کچھ یوں ہے کہ ''عمل اور عمل کے نتائج دونوں ہی تمہارے ہیں یا بہ الفاظ دیگر جیسا عمل ویسا ردعمل۔''

علامہ اقبال نے زندگی کی جستجو اور تلاش کے لئے صرف ہندوفلسفہ کا مطالعہ ہی نہیں کیا، بلکہ یورپ، عرب، فارس اور دیگر مشرقی ومغربی فلسفیانہ افکار سے اپنے تصورات کے ارتقاء میں کافی مدد لی ہے۔لیکن ان سب میں مولانا جلال الدین رومی نے اقبال پر سب سے زیادہ اثر ڈالا۔مولانا رومی نے عمل پر زور دیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اقبال اُن سے متاثر ہوئے۔اُن کے زمانے میں جو صوفیانہ تصورات مروج تھے، وہ زندگی کو بے عملی کی طرف لے جارہے تھے جبکہ رومی حرکت، اُمید اور یقین پر بھروسہ کرتے ہیں۔اُنہوں نے اُمید یقین اور حرکت کو ہی اپنا موضوع سخن بنایا۔اُنہیں اُس انسان کی تلاش تھی جو خُدا کی تلاش میں ہو۔عشق ومحبت انسان کو وہ مقام اور قوت عطا کرتے ہیں، جس کے ذریعے وہ پوری کائنات کی تسخیر کرسکتا ہے۔اقبال رومی کو اپنا پیر اس لئے تصور کرتے ہیں کیونکہ وہ عمل کا سبق دیتے ہیں اور اقبال کے نزدیک عمل ہی سے انسان سچائی کی تلاش کرسکتا ہے۔

اقبال نے فارسی کے کئی اکابر شعرا جن میں سعدی، حافظ، عطار، سنائی، عرفی، وغیرہ کا بھی بغور مطالعہ کیا تھا۔ مگر ان سب میں پہلا درجہ رومی کو حاصل ہے۔اقبال خطبات میں فرماتے ہیں۔

'' آج دُنیا کو کسی رومی کی ضرورت ہے، جو اُمید کی شمع جلائے اور زندگی کے لئے آتش شوق فروزاں کریں۔'' ۱۱

ڈاکٹر عبدالشکور احسن اقبال اور رومی کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

''رومی کے ساتھ اقبال کو والہانہ عقیدت اور وابستگی ہے۔وہ رومی کے افکار سے شدت سے متاثر ہیں اور ان کے پیغام میں قوموں کی تعمیر کا سامان دکھیتے ہیں۔آج کے روحانی افکار کا مداوا بھی انہیں رومی کی تعلیمات میں نظر آتا ہے''۔۔ ۱۲

جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ اقبال رومی کو اپنا رہنما اور رہبر تسلیم کرتے تھے۔اقبال رومی کو اُسی طرح مانتے تھے جس طرح رومی شمس تبریز کو مانتے تھے یہی وجہ ہے کہ اقبال چاہتے تھے کہ نئی نسل کو ایک رومی جیسے رہنما اور رہبر میسر ہو جو اُنہیں اخلاقیات، فلسفہ، انسانیت اور عشق حقیقی کا درس دے اور اُنہیں یہ فکر تھی کہ رومی جیسا اُستاد اور مفکر پیدا ہونا چاہئے، مگر ساتھ میں یہ گلہ بھی تھا کہ بقول اقبال کے؟!

نہ اُٹھا پھر کوئی رومیؔ عجم کے لالہ زاروں سے؟
وہی آب گلِ ایران وہی تبریز ہے ساقی!

ترسیل

حواشی

۱۔ اسرارِخودی،کلیاتِ اقبال، فارسی، لاہور۱۹۹۰،ص ۲۸۔

۲۔ مترجم نذیر نیازی تشکیل جدید الہیات اسلامیہ،ص ۲۳۔

۳۔ محمد اقبال،کلیاتِ اقبال اردو،ضرب کلیم،ص ۵۸۳۔

۴۔ پروفیسر عبدالحق، اقبال اور رومی: عجز بیان کا اعجاز، ہمارا ادب، مولانا رومی نمبر، جموں وکشمیر اکادمی برائے فن، تہذیب اور زبانیں، سرینگر، ص...۲۳۴۔

۵۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی، بال جبریل مع شرح، ص ص۲۲۷۔۲۳۷۔

۶۔ ڈاکٹر محمد علی صدیقی، تلاش اقبال، اقبال اور مولانا رومی ص،۴۸

۷۔ بحوالہ ڈاکٹر وہاج الدین علوی، جاوید نامہ کا ایک منظر فلک عطارد، اقبال کی شعری وفکری جہات 'بین القوامی مذاکرہ' ص ۲۴۷۔

۸۔ اسلم جیراج پوری، جاوید نامہ، اقبال معاصرین کی نظر میں، مرتبہ پروفیسر سید وقار عظیم، ص ص۴۱۳، ۴۲۶۔

۹۔ بحوالہ ڈاکٹر وہاج الدین علوی، جاوید نامہ کا ایک منظر فلک عطارد، اقبال کی شعری وفکری جہات 'بین القوامی مذاکرہ' ص ۲۵۳۔

۱۰۔ عبدالحکیم، رومی، نطشے اور اقبال، مقالاتِ حکیم، جلد دوم، لاہور: ادارہ ثقافتہ اسلامہ ۱۹۶۹، ص ص ۲۶۹۔۲۷۰۔

۱۱۔ مترجم عبدالشکور احسن، اقبال کی فارسی شاعری کا تنقیدی جائزہ، ص ۳۳۱۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۳۲۔

☆☆☆

رابطہ:

ڈاکٹر عرفان عالم

اسسٹنٹ پروفیسر (اُردو)

نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی

urduaalam@yahoo.com

(+919419009667)

''حکایاتِ زاغ وبلبل'' کا بیانیاتی مطالعہ

تعارف (الطاف انجم)

بیسویں صدی کے ربع آخر میں اُردو ادب کے اُفق پر جو تنقیدی نظریات نمودار ہوئے انہوں نے ادب کی تفہیم وتحسین کا ایک نیا پیراڈئم تشکیل دینے کی کوشش کی۔اس ضمن میں فکشن شناسی کے کچھ رویّے سامنے آئے جو اپنی نہاد میں باضابطہ تنقیدی نظریات نہیں تھے لیکن فکشن کے تجزیاتی مطالعات میں ان کو کام میں لایا جانے لگا۔ان میں خاص طور سے نئی تاریخیت اور بیانیات قابلِ ذکر ہیں۔زیرِ نظر مقالہ بیانیات کے نظریاتی اور اطلاقی پہلوؤں سے متعلق ہے۔اس میں جہاں مقالہ نگار نے مختلف ناقدین اور اساتذہ کے حوالے سے بیانیات کی اِجمالی تعریف پیش کرنے کی کوشش کی ہے وہیں اپنی تنقیدی سوجھ بوجھ کو کام میں لاکر بیانیات کا اطلاقی نمونہ پیش کرنے کی سعی کی ہے۔مقالہ نگار نے اس تجزیاتی مطالعہ کے لیے اُردو کے صاحبِ اسلوب نثر نگار ابوالکلام آزاد کے مجموعہ خطوط میں شامل ایک خط بعنوان ''حکایاتِ زاغ وبلبل'' کو منتخب کیا ہے۔ اس خط کے تجزیہ کے دوران انہوں نے بیانیات کے بنیادی پہلو (واقعہ) پر توجہ مبذول کرتے ہوئے اس کے اہم عناصر مثلاً ۱۔فعل کی موجودگی،۲۔عمل کی تبدیلی،۳۔تبدیلی میں زمانے کی شرکت؛اور۴۔کردار کا متحرک تصور؛ کے تحت متن کا جائزہ لیا ہے۔اُردو میں بیانیات کے حوالے سے متون کے تجزیے کی کوئی روایت نہیں ہے،حالاں کہ دوسرے مابعد جدید تنقیدی نظریات کے اطلاقی نمونے بھی خال خال ہی نظر آتے ہیں لیکن مقالہ نگار نے مابعد جدید تنقیدی نظریات کے نظری اور عملی میلانات سے دلچسپی کی بنیاد پر یہ تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔اس اعتبار سے یہ مقالہ

اپنی سطح پر انفرادیت کا متحمل ہے۔ امید کی جاتی ہے کہ قارئینِ ترسیل دلچسپ اور رنگارنگ مضامین کی بزم میں اس قدرے خشک مضمون کو سراہیں گے۔

اہم لفظیات: بیانیہ، بیان، بیان کنندہ، بیانیات، واقعہ، ساختیات، مابعد جدید تنقید، مصنف، راوی، قاری، کہانی، یک زمانی، دوزمانی، نشانیات، نفسِ مطلب۔

بیانیات (Narratology) کا تعلق یقیناً بیانیہ سے ہے جو کسی بھی واقعہ کو لسانی تشکیل میں منقلب کرنے اور اس تفاعل میں کارفرما متعدد صورتوں اور پہلوؤں کا مطالعہ کرنے سے وابستہ ہے۔ بیانیہ میں راوی، زبان اور واقعہ کی تثلیث کو بیانیات کے دائرے میں رکھ کر بحث و مباحثہ قائم کیا جا سکتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ بیانیات ایک ایسا شعبۂ علم ہے جو متن کی تشکیل میں واقع کی موجودگی سے علاقہ رکھتا ہے۔ واقع کی اقسام سے لے کر اس کی بنیادی شرائط تک بیانیات تمام چیزوں کا احاطہ کرتی ہے۔ کرداروں کے آپسی تعامل، قاری کے اثرات، راوی کی فکری ترجیحات، مصنف اور راوی کے درمیان خیالات کی ہم آہنگی یا تضاد جیسے مباحث بیانیات کے دائرے میں آتے ہیں۔ ان سے قطع نظر مابعد جدیدیت کے دور میں بیانیات کی سرحدیں نہایت ہی وسیع ہوئیں۔ مابعد جدیدیت نے جس طرح متعدد علوم، نظریات اور اصطلاحات کے روایتی سکّہ بند تصورات کو مسترد کر کے انہیں نئے اور لامحدود تناظرات سے وابستہ کر دیا ہے، اسی طرح مابعد جدید مفکرین رولاں بارتھ اور کلاڈ بریمنڈ نے بیانیات کی بنیادی روح یعنی نشانیاتی نظام کو دریافت کیا ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ بیانیات اپنے روایتی دائرے سے باہر نکل کر ایک نظری اور تصوری نظام کا داعی ہے جو ''اشیا کو منظّم کرتا، انھیں معرضِ فہم میں لاتا اور مخصوص قسم کا علم پیدا کرتا ہے۔ بیانیہ کے نظری تصور میں بدلنے کے باوجود اس کی بنیادی نہاد ''کہانی کا بیان'' قائم رہتی ہے مگر اب اس کا مقصد اور کردار بدل جاتا ہے۔''(۱)۔ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory میں بیانیات کی تعریف کرتے ہوئے لکھا گیا ہے کہ:

"Narratology (is) the theory, discourse or critique of narrative/narration.2"

(ترجمہ: بیانیات؛ بیانیہ/ بیان کا نظریہ، کلامیہ یا تنقید ہے۔)

مذکورہ تعریف کو ذہن میں رکھتے ہوئے بیانیات کو بیان، بیانیہ، بیان کنندہ، بیان کنندہ کی قسمیں جیسے تمام متعلقہ عناصر کا مجموعہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس میں اسے بیانیہ کی شعریات سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ بیانیات معاصر ادبی ڈسکورس کی اہم اصطلاحات میں سے ایک ہے۔ انگریزی میں اس کو زیوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) نے فرانسیسی کے narratologie سے اخذ کر کے ۱۹۶۹ء میں پہلی بار استعمال کیا۔ اگرچہ اس کے بنیادی مباحث کے ڈانڈے ارسطو سے جا کر ملتے ہیں لیکن اصل میں اس تصور کو روسی ہیئت پسند ولادمیر پروپ اپنی کتاب Morphology of the Folktale میں ۱۹۲۹ء میں ہی بیان کرتا ہے۔ بیانیات بیسویں صدی کے ربع آخر میں تنقیدی ڈسکورس کی آغوش میں پنپنے لگی جب مابعد جدیدیت نے تمام سکّہ بند نظریات کے استرداد کا نعرہ دیا اور کسی بھی ازم یا رویّے کو اپنانے کی آزادی فراہم کی۔ واضح رہے کہ مابعد جدیدیت ایک ایسی ثقافتی صورتِ حال کا نام ہے جس میں کسی بھی ادبی یا تنقیدی، سماجی یا ثقافتی، لسانی یا عمرانیاتی جبر کے بجائے متعدد نظریات کے پروان چڑھنے کی گنجائش ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں مغرب میں اور ربع آخر میں اُردو میں بیک وقت کئی تنقیدی نظریات کی یورش ہوئی جنھوں نے تخلیقِ ادب سے لے کر تفہیمِ ادب اور تحسینِ ادب تک کے سابقہ نظریات اور رسومیات پر کاری ضرب لگادی۔ اس دوران نہ صرف نئے تنقیدی نظریات ادبی اُفق پر سنجیدہ ادبا اور ناقدین کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے بلکہ کئی اہم تنقیدی اصطلاحات بھی نمایاں انداز میں بار پا گئیں جن میں کلامیہ (Discourse)، متن (Text)، ساخت (Structure)، آئڈیالوجی (Ideology)، شعریات (Poetics)، افتراق، التوا، صوت مرکزیت، عالمگیریت، مہابیانیہ (Grand Narrative)، صارفی تہذیب، جیسی دوسری اصطلاحات کے ساتھ ساتھ بیانیات (Narratology) بھی اہم ہے۔ جیسا کہ گزشتہ سطور میں مذکور ہوا ہے کہ انگریزی میں اس کا باضابطہ استعمال زِیوتان تودوروف نے کیا تاہم اُردو میں اس کو ۱۹۶۵ء کے آس پاس ہی نامور فکشن نقاد ممتاز شیریں نے پیش کیا تھا۔ اُن کا مقالہ ''ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوّع'' پہلی بار 'معیار' میں شائع ہوا تھا جو بعد میں اس حوالے سے اہم پیش رفت ثابت ہوا۔ اس کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی اور دوسرے ناقدین نے اس طرف توجہ کی۔ پروفیسر قاضی افضال حسین نے ۲۰۱۱ء میں علی گڑھ سے شش ماہی ''تنقید'' کا بیانیات نمبر شائع کر کے نہایت ہی شاندار کوشش کی۔ اس مجلّہ کی یہ خصوصی اشاعت اُردو میں بیانیات کے حوالے سے اہم پیش رفت

تصور کی جاتی ہے۔اس کے باوجود بھی ہم یہ کہتے ہوئے عاجزی محسوس کرتے ہیں کہ اُردو میں تا حال اس پر لکھا جانا باقی ہے۔اب آیئے دیکھتے ہیں کہ مختلف ناقدین نے بیانیات کی تعریف وتوضیح کے ضمن میں کیا لکھا ہے۔یہاں پر پروفیسر قاضی افضال حسین کی رائے کو پیش کیا جاتا ہے:

''بیانیات (Narratology) اب ایک مستقل شعبہ علم (Discipline) ہے، جس کے ماہرین نے بیانیہ کی تعریف، اوصاف اور تفاعل کے متعلق انتہائی فکر انگیز مباحث کا قابلِ قدر سرمایہ فراہم کر دیا ہے۔افسانوی بیانیہ کے متعلق مسلسل نئے سوالات قائم ہو رہے ہیں: افسانے میں واقع کون بیان کرتا ہے؟ راوی کا ایک طرف متن کے مصنف سے اور دوسری طرف واقع کے بیان سے کیا اور کیسا تعلق ہے؟ خود واقع اور بیان کے تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ کردار کیا ہے اور کیسے تشکیل پاتا ہے .....یہ اور اس طرح کے سوالات ہیں، جن کے جوابات پر مشتمل مباحث سے بیانیات کی Discipline قائم ہوتی ہے۔''[۳]

بیانیات کی مذکورہ بالا تعریف جہاں ایک طرف ہمارے اذہان کو نئے تصور سے آشنا کرتی ہے وہیں ایک غلط فہمی بھی راہ پا رہی ہے۔اس اقتباس میں مصنف نے بیانیات کا تعلق صرف فکشن سے وابستہ کر رکھا ہے جب کہ بیانیات صرف افسانے سے متعلق نہیں بلکہ ہر اُس تحریر سے ہے جس میں کسی واقع کو بیان کیا گیا ہو۔اس کے لیے بنیادی شرط واقع کی موجودگی ہے۔اس طرح سچ اور جھوٹ، صحیح اور غیر صحیح، افسانہ اور حقیقت کے خانوں میں اس کو مقیّد نہیں کیا جا سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اس بابت لکھتے ہیں:

''بیانیہ میں یہ شرط نہیں ہے کہ اس میں جو واقعات بیان ہوں وہ لامحالہ فرضی ہوں۔اگر یہ شرط عائد کی جائے تو بہت سے ناول اور افسانے بھی بیانیہ کی سرحد سے باہر ٹھہریں گے۔اس کے علاوہ اِن افسانوں اور ناولوں کا کیا ہوگا جن میں جھوٹ سچ اس طرح ملا کر پیش کر دیا جاتا ہے کہ جھوٹ اور سچ کی تعریف ناممکن بن جاتی ہے .....لہٰذا بیانیہ محض واقعات پر مبنی ہوتا ہے۔''[۴]

شرجیل احمد خان نے اُردو میں مروج بیانیات کی تعریف کے حوالے سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ بیانیہ کا دوسرا نام کہانی ہے۔ممتاز شیریں نے اپنے معرکہ آرا مضمون

''ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوّع'' میں یہ تاثر دیا ہے کہ بیانیہ دراصل افسانے کا دوسرا نام ہے۔حسن عسکری تو بیانیہ کو کہانیہ کہتے تھے لیکن سچ تو یہ ہے کہ بیانیہ دراصل افسانے کا دوسرا نام نہیں ہے۔''۵؎

روسی ہئیت پسند وں نے بیانیہ کے باب میں کئی مباحث قائم کیے ہیں ۔بورس تو ماشیوسکی (Boris Tomashevsky) نے بیان میں آنے والے واقعات کو Sujet اور جملہ تفصیلی واقعات کو Fabula کے لیے الگ الگ عنوانات قائم کیے ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی نے Sujet کے لیے 'نفسِ مطلب' اور Fabula کے لیے 'پوری کہانی' کا ترجمہ کیا ہے۔ جب کہ ژرارژنیت (Gerard Genette) نے 'پوری کہانی' کے لیے 'مدلول' (Signified) اور 'نفسِ مطلب' کے لیے 'دال' (Signifier) کے متبادلات پیش کیے ہیں(۶)۔غرض کسی متن میں جو اہم واقعات درج ہوتے ہیں اُن کو بیان کنندہ جاذبِ توجہ بنانے کے لیے اپنی تخلیقی توانائی کا سہارا لے کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ مفصل بن جاتا ہے۔ بیشتر موقعوں پر ایسا بھی ہوتا ہے کہ واقع کی ہئیت بیان کنندہ کی تخلیقی شاہراہ سے گزر کر بدل جاتی ہے۔دیکھا جائے تو اُس کا تغیر وتبدل سے آشنا ہونا لازمی بھی ہوتا ہے کیوں کہ واقعے کو مِن وعَن بیان کرنا بھی بیانیہ کے Fabula کی روح کے منافی ہے۔

متذکرہ بالا مباحث کو ذہن میں رکھیں تو بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیانیات کا اطلاق نہ صرف فکشن پر کیا جا سکتا ہے بلکہ غیر افسانوی تحریروں کو بھی اس حوالے سے دائرہ مطالعہ میں لایا جا سکتا ہے۔راقم الحروف نے اس حوالے سے امام الہند مولانا ابوالکلام آزاد کی مشہور تصنیف ''غبارِ خاطر'' کے ایک خط کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مجموعۂ خطوط افسانویت سے بھرپور ہے۔ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی کے مرتب کردہ ''غبارِ خاطر'' از مالک رام میں کے ایک خط کو راقم نے بیانیاتی مطالعہ کے لیے منتخب کیا ہے۔اس تجزیے میں کوشش یہ کی گئی ہے کہ زیرِ بحث خط کے متن کے اُن پہلوؤں کو نشان زد کرنے کی سعی کی جائے جو بیانیات کے دائرے میں آتے ہیں۔

زیرِ مطالعہ خط بعنوان ''حکایتِ زاغ وبلبل'' آزاد کی ''غبارِ خاطر'' میں شامل ہے۔اس خط کا بیانیہ انشائیہ کی صورت میں تشکیل دیا گیا ہے گو کہ غبارِ خاطر خطوط کا مجموعہ ہے جو ابوالکلام آزاد نے قلعہ احمد نگر میں ایامِ اسیری کے دوران ۳/اگست ۱۹۴۲ء سے ۳/ستمبر ۱۹۴۵ء تک سپردِ قلم کیے تھے لیکن اکثر ادبی مورخین کا خیال ہے کہ وہ جولائی قلم کے

سامنے بے دست و پا ہو کر درجنوں اوراق کو سیاہ کرتے چلے جاتے تھے۔ ''غبارِ خاطر'' انھیں دنوں کی یادگار ہے جو ادبی اعتبار سے تا حال اُن کی شناخت کا اہم عنصر تصور کی جاتی ہے۔ اگر چہ الہلال اور البلاغ کی دل پذیر اور پُر جوش نثر نگاری کم و بیش تیس سال پہلے ہی سامراجی قصر و ایوان کو متزلزل کر چکی تھی تاہم ۱۹۴۰ء کی دہائی میں مولانا آزاد کی ہمہ جہت شخصیت کا سیاسی پہلو اتنا روشن ہو چکا تھا کہ اس روشنی کی چکا چوند نے اُن کی دوسری امتیازی خصوصیات پر دبیز چادر ڈال دی، جس کا ادبی اعتبار سے یہ نتیجہ نکلا کہ احمد نگر جیل سے ۳/ستمبر ۱۹۴۵ء کو رہا ہونے کے بعد جب انہوں نے حکیم اجمل خان کی وساطت سے اِن خطوط کو ''غبارِ خاطر'' کے نام سے منصۂ شہود پر لایا تو یہ ادبی حلقوں میں ابوالکلام کی شناخت مستحکم کرنے کا عنصر بن گئی۔ لیکن سید عبداللہ نے اس حوالے سے بہت مختلف مگر بے باک رائے پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''غبارِ خاطر مولانا ابوالکلام آزاد کی تصانیف میں اول درجے کی تصنیف نہیں۔ اِن کے بلند پایہ ادبی کارناموں میں غبارِ خاطر ہی ایک ایسی کتاب ہے جو ابوالکلام کی اصل نثر سے بہت دور ہے۔ اس میں ابوالکلام کی تصویر بہت مدھم اور دھیمی ہے اس میں ابوالکلام کا قلم بیمار اور ضعیف معلوم ہوتا ہے.....غبارِ خاطر میں وہ خصوصیات موجود نہیں جن کے سبب ابوالکلام ابوالکلام تھے۔''[۷]

سید عبداللہ کی اس رائے سے قطع نظر ''غبارِ خاطر'' کو سنجیدہ قارئین مزے لے لے کر پڑھتے ہیں اور اپنے احباب کو بطورِ تحفہ پیش کرتے ہیں۔ تاریخی اعتبار سے یہ بھی ایک نا قابلِ تردید حقیقت ہے کہ ''غبارِ خاطر'' ہر دور میں اعلیٰ سطح کی تعلیم میں نصاب کا حصہ رہی ہے کیوں کہ منفرد اسلوبِ بیان کے لحاظ سے اس کتاب کا مطالعہ طلبہ کے لیے ناگزیر بن جاتا ہے۔

جہاں تک بیانیات کے حوالے سے ''غبارِ خاطر'' میں شامل خط بعنوان ''حکایتِ زاغ و بلبل'' کی بات ہے تو اس میں کئی ایک واقعات ہیں جن کو راوی نہایت ہی اہتمام سے لسانی تشکیل کے ذریعے پیدا کرتا ہے۔ واضح رہے کہ خط انشائیہ کی ہیئت میں ہے جس میں مصنف، راوی پر اس انداز سے غالب آیا ہے کہ قاری کو اکثر مقامات پر دونوں کے کردار کو سمجھنے میں خلطِ مبحث ہوتا ہے لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ مصنف نے خود کو نمایاں کرنے کی شعوری کوششیں کی ہیں۔ اس خط کے مختلف واقعات کو لسانی بافت کے وسیلے سے ظاہر کیا گیا ہے جن سے راوی کے تصورِ کائنات،

مشاہداتی قوت، فکری میلانات اور تہذیبی تصورات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس خط کے مختلف واقعات کی تعمیر میں مصنف نے اپنی انفرادی صلاحیت کو بروئے کار لایا ہے اور اس طرح وہ قاری کو اپنے بیانیہ میں شریکِ سفر بنا کر ہی دم لیتا ہے۔ مصنف نے کوّوں کی دراز دستیوں کے واقع کو بیان کر کے دوسرے جانوروں کے ساتھ اُن کے باہمی تعلق اور عدمِ تعلق کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ وہ دراصل قاری کو اپنے متنوع تجربات اور مشاہدات میں شریک کرنے کے لیے جتنی شعوری کوشش اور جتن کر رہے ہیں اُس سے اُن حضرات کے دعوؤں کو مسترد کیا جا سکتا ہے کہ ابوالکلام نے یہ خطوط اشاعت کی غرض سے نہیں لکھے تھے۔ وہ اپنے قاری کے ساتھ فکری یگانگت اور ہم آہنگی کے مشتاق اور متمنی ہیں۔ کسی متن کو بیانیہ اسی وقت کہا جا سکتا ہے جب اُس میں کوئی واقع پیش کیا گیا ہو، مذکورہ اقتباس اس اعتبار سے بیانیہ کی تعریف پر پورا اترتا نظر آتا ہے کیوں کہ اس میں کوّوں کے افعال کی وجہ سے واقع صورت پذیر ہوا ہے۔ ماہرینِ بیانیات نے کسی تحریر میں بیانیہ کی موجودگی کو جن عناصر سے جوڑا ہے، وہ مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ فعل کی موجودگی

۲۔ عمل کی تبدیلی

۳۔ تبدیلی میں زمانے کی شرکت؛ اور

۴۔ کردار کا متحرک تصور

اساتذہ نے بیانیہ میں واقعہ کی موجودگی کو جن عناصر سے مشروط کیا ہے وہ اس میں (ماسوائے 'کردار کا متحرک تصور') بدرجۂ اتم پائے جاتے ہیں۔ بیانیات کی یہ خصوصیات زیرِ بحث خط کے اس کوّں کے واقع میں ہی موجود نہیں بلکہ جہاں مصنف نے پھولوں کا ذکر مزّہ لے لے کر کیا ہے وہاں پر بھی اِن عناصر کی موجودگی سے قاری کے احساسِ جمال کی ندرت اور لطافتِ حِس میں شریک ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بلبل کا ذکرِ جمیل نہ صرف مصنف کے پختہ جمالیاتی شعور کا خوب صورت مظہر ہے بلکہ بیانیہ کے استحکام کا بھی اہم نشان ہے۔ موقع و محل کی مناسبت سے اس خط میں بیانیات کے عناصر کا تجزیہ الگ الگ طور پر کیا جا رہا ہے جو اس مضمون کے عنوان کے عین مطابق ہوگا:

فعل کی موجودگی:

کسی بھی بیانیہ کی صحت مندی اس میں فعل کی موجودگی سے مشروط ہے۔ دیکھا جائے تو یہ خط مجموعی طور پر فعلیت کا مجموعہ

ہے۔دورانِ قرأت جن افعال کو محسوس کیا گیا ہے وہ اس طرح ہیں:

☆ محمود صاحب کے صلائے عام سے پہلے ہی یہاں کے کوّں کی کائیں کائیں کی روشن چوکی برابر بجتی رہتی تھی ۔اب جو اُن کا دسترخوانِ کرم بچھا تو نقاروں پر بھی چوب پڑ گئی۔ایک دو دن تک لوگوں نے صبر کیا، آخر اُن سے کہنا پڑا کہ اگر آپ کے دستِ کرم کی بخششیں رُک نہیں سکتیں ،تو کم از کم چند دنوں کے لیے ملتوی ہی کر دیجئے۔ورنہ اِن ترکانِ یغما دوست کی ترکتازیاں کمروں کے اندر کے گوشہ نشینوں کو بھی امن چین سے بیٹھنے نہ دیں گی اور ابھی تو صرف قلعہ احمد نگر کے کوّوں کو خبر ملی ہے اگر فیضِ عام کا یہ لنگر خانہ اسی طرح جاری رہا تو تمام دکن کے کوّے قلعہ احمد نگر پر حملہ بول دیں گے۔''۸

☆ چند دنوں کے بعد محمود صاحب کو خیال ہوا، ان کی بھی کچھ تواضع کرنی چاہئے۔ممکن ہے کہ گوریاؤں کی زبانِ حال نے انہیں توجہ دلائی ہو کہ:

نگاہِ لطف و کرم کے امیدوار ہم بھی ہیں

چھپّرہ میں ایک مرتبہ انھوں نے مرغیاں پالی تھیں۔دانہ ہاتھ میں لے کر آ، آ کرتے ،تو ہر طرف سے دوڑتی ہوئی چلی آتیں۔یہی نسخہ چڑیوں پر بھی آزمانا چاہا،لیکن چند دنوں کے بعد تھک کر بیٹھ رہے۔کہنے لگے عجیب معاملہ ہے، دانہ دکھا دکھا کر جتنا پاس جاتا ہوں، اتنی ہی تیزی سے بھاگنے لگتی ہیں۔۹

☆ بہر حال محمود صاحب آ، آ کے تسلسل سے جونہی مڑتے ، یہ دریوزہ گرانِ کوتہ آستین فوراً بڑھتے اور اپنی دراز دستیوں سے دسترخوان صاف کر کے رکھ دیتے۔۱۰

☆ صحن کے شمالی کنارے میں نیم کا ایک تن آور درخت ہے۔اس پر گلہریوں کے جُھنڈ کُودتے پھرتے ہیں۔ انہوں نے جو دیکھا کہ ؎

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

تو فوراً لبّیک لبّیک اور ''مرحمتِ عالی زیاد'' کہتے ہوئے اس دسترخوانِ کرم پر ٹوٹ پڑیں۔ ۱۱

☆ کوؤں کی دراز دستیوں سے جو کچھ بچتا، اِن کوتاہ دستوں کی کامجوئیوں کا کھانا بن جاتا۔پہلے روٹی کے ٹکڑوں پر منہ مارتیں، پھر فوراً گردن اٹھا لیتیں،ٹکڑا چباتی جاتیں،اور سر ہلا ہلا کر کچھ اشارے بھی کرتی جاتیں۔۱۲

☆ کووّں کے غولوں سے اب نجات کہاں ملنے والی تھی! دریوزہ گروں نے کریم کی چوکھٹ پہچان لی؛ وہ روز معین وقت پر آتے اور اپنے فراموش کار میزبان کو پکار پکار کر دعائیں دیتے۔ ۱۳؎

☆ ناچار تختوں کی داغ بیل ڈال کر دو دو تین تین فٹ زمین کھود دی گئی، اور باہر سے مٹی اور کھاد منگوا کر انھیں بھرا گیا۔ کئی ہفتے اس میں نکل گئے، جواہر لال صبح و شام پھاوڑا اور کُدال ہاتھ میں لیے کوہِ کندن اور کاہ برآوردن میں لگے رہتے تھے۔ ۱۴؎

☆ اُسی زمانے کا واقعہ ہے کہ ایک دن دوپہر کے وقت کمرہ میں بیٹھا تھا کہ اچانک کیا سنتا ہوں کہ بلبل کی نواؤں کی صدائیں آرہی ہیں..... باہر نکل کر دیکھا تو خطمی کے شگفتہ پھولوں کے ہجوم میں ایک جوڑا بیٹھا ہے، اور گردن اٹھائے نغمہ سنجی کر رہا ہے۔ ۱۵؎

☆ عین جوش و سرمستی کی ان عالمگیریوں میں بلبل کے مستانہ ترانوں کی گت شروع ہو جاتی ہے اور یہ نغمہ سرائے بہشتی اس محویت اور خود رفتگی کے ساتھ گانے لگتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے، خود سازِ فطرت کے تاروں سے نغمگی نکلنے لگے۔ ۱۶؎

متذکرہ بالا واقعات بیانیات کے اعتبار سے زیرِ تجزیہ خط ''حکایاتِ زاغ و بلبل'' میں اہمیت کے حامل ہیں۔ اس خط میں اِن کے علاوہ بھی واقعات ہیں جن سے طوالت کے خوف سے صرفِ نظر کیا جاتا ہے۔

عمل کی تبدیلی:

کسی بھی بیانیہ میں عمل کی تبدیلی اپنے آپ میں فعالیت سے مشروط ہوتی ہے۔ زیرِ تجزیہ میں اکثر مقامات پر افعال میں عمل کی تبدیلی ظاہر ہو رہی ہے۔ بیانیہ میں عمل کی تبدیلی سے مراد وہ افعال ہیں جن کی ہیئت وقوع پذیر ہوتے ہوتے بدل جاتی ہے۔ اس ضمن میں ذیل میں کچھ مثالیں فراہم کی جا رہی ہیں:

☆ جوں جوں عمر بڑھتی گئی، صافوں کی ضخامت بھی بڑھتی گئی؛ اور پھر ایسا معلوم ہونے لگا جیسے پہرہ داروں کی صفیں رنگ برنگ کی پگڑیاں باندھے کھڑی ہیں۔ ۱۷؎

تبدیلی میں زمانے کی شرکت:

بیانیہ میں ایک اہم عنصر تبدیلی کا ہوتا ہے اور یہ تبدیلی عمل سے مشروط ہے۔ یہ تبدیلی اُس وقت بامعنی تصور کی

جاتی ہے جب اس میں زمانے کی شرکت شامل ہوتی ہے۔ ''تبدیلی میں زمانے کی شرکت'' کو اس طرح بھی سمجھایا جا سکتا ہے کہ جب کسی کردار کا کوئی تفاعل وقت کے کسی دورانیہ پر محیط ہو۔ زیرِ تجزیہ مکتوب میں چند ایک مثالیں موجود ہیں جہاں افعال سے وقوع پذیر تبدیلی میں زمانے کی شرکت واقع ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر:

☆ ''بہارِ صبح'' کی بیلیں برآمدے کی چھت تک پہنچا کر پھر اندر کی طرف پھیلا دی گئی تھیں۔ چند دنوں کے بعد نظر اٹھائی، تو ساری چھت پر پھولوں سے لدی ہوئی شاخیں پھیل گئی تھیں۔ لوگ پھولوں کی سیج بچھاتے ہیں اور اپنی کروٹوں سے اُسے پامال کرتے رہتے۔ ۱۸

☆ اِن پھولوں کو موسمی کہا جاتا ہے۔ کیونکہ ان کی پیدائش اور زندگی صرف موسم ہی تک محدود رہتی ہے۔ ادھر موسم ختم ہوا، اُدھر انہوں نے بھی دنیا کو خیر باد کہہ دیا، گویا زندگی کا ایک ہی پیراہن اُن کے حصے میں آیا تھا، وہی کفن کا بھی کام دے گیا۔ ۱۹

☆ ہر پھول کی آمد و رفت کی یہ مسافت دس سے بارہ دن کے اندر طے ہوا کرتی ہے، چھ دن آنے میں لگتے ہیں، چھ واپسی میں؛ اور دراصل اس کا آنا بھی جانے ہی کے لیے ہوتا ہے:

ترا آنا نہ تھا ظالم! مگر تمہید جانے کی

کی رنگت کے اعتبار سے بھی اس کی بوقلمونیوں کا کچھ عجیب حال ہے۔ کلیاں جب نمودار ہونگی تو ہلکے سبز رنگ کی ہونگی، پھر جوں جوں کھلنے کا وقت آنے لگیگا، زردی اُبھرنے لگیگی۔ اور پھر زردی بتدریج سرخی مائل ہونا شروع ہو جائے گی۔ ۲۰

☆ دوسرے دن صبح برآمدہ میں بیٹھا تھا کہ بلبل کے ترانے کی آواز پھر اُٹھی۔ میں نے ایک صاحب کو توجّہ دلائی کہ سُنتا بلبل کی آواز آرہی ہے۔ ایک دوسرے صاحب جو صحن میں ٹہل رہے تھے، کچھ دیر کے لیے رُک گئے اور کان لگا کر سُنتے رہے۔ پھر بولے کہ ہاں، قلعہ میں کوئی چھکڑا جا رہا ہے، اس کے پہیوں کی آواز آرہی ہے۔ سبحان اللہ! ذوقِ سماعت کی دِقتِ امتیاز دیکھیے؛ بلبل کی نواؤں اور چھکڑے کے پہیوں کی رِیں رِیں میں یہاں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا۔ ۲۱

کردار کا متحرک تصور/ کردار کا ارتقا:

ناقدین ادب نے کردار کی جو تعریف و توضیح کی ہے اس کے مطابق کرداروں کی دو قسمیں گردانی جاتی ہیں (۱) Round: بمعنی متحرک اور (۲) Flat بمعنی سپاٹ۔ کرداروں کی یہ دو اقسام روسی ہیئت پسندوں کے یہاں رواج پا گئیں ۔ جب کہ ساختیات سے وابستہ ماہرین نے 'متحرک' کردار کے لیے 'دوزمانی' Diachronic اور 'سپاٹ' کردار کے لیے 'یک زمانی' Synchronic اصطلاحات کو متعارف کیا۔ بیانیات کے ضمن میں 'کردار کا متحرک تصور/ کردار کا ارتقا' کا جو عنصر بیان کیا جاتا ہے اُس کا تعلق 'متحرک' یا 'دوزمانی' سے ہے۔ زیرِ تجزیہ خط میں کئی کردار ہیں مثلاً محمود صاحب، بلبل وغیرہ۔ اولالذکر کو اُس کے افعال کی بنیاد پر 'سپاٹ' ہی کہا جائے گا کیوں کہ یہ واقع کی تشکیل میں زیادہ اہم کردار ادا نہیں کرتا ہے۔ مکتوب نگار نے واحد راوی کے صیغے میں بلبل کی قسمیں اور خصوصیات دہرائی ہیں لیکن بلبل بذاتِ خود متحرک نظر نہیں آتی۔ اس اعتبار سے اس خط کے بیانیہ میں کردار کا متحرک تصور معدوم ہے کیوں کہ کوئی بھی کردار ارتقائی مراحل طے نہیں کر پاتا۔

دیکھا جائے تو اس خط کے راوی نے اپنے مخاطَب حبیب الرحمان خان شیروانی کو بھی اس فکری اور جمالیاتی سطح تک کھینچ لایا ہے جہاں اُس کے افکارِ عالیہ فنونِ لطیفہ کے ثروت مند شعور سے مزیّن ہیں۔ جستہ جستہ فارسی اور اُردو اشعار کا برمحل انتخاب اور استعمال ابوالکلام کی تخاطبی ترجیحات کے غماز ہیں ورنہ اُن کے حلقہ احباب میں افراد کی کمی نہیں تھی، بس انہوں نے اپنی سطح کے جمالیاتی، فکری، لسانی اور ادبی شعور کے فرد کا ہی انتخاب کیا۔

اس مقالے میں زیرِ بحث انشائیہ نما خط کے بیانیاتی مطالعہ کی کچھ جہتوں کو میں نے حتی المقدور بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں پر اس بات کا اعتراف لازمی ہے کہ راقم نے مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس سے اپنی دلچسپی کے تحت ابوالکلام آزاد کے اس خط بعنوان ''حکایاتِ زاغ و بلبل'' کا بیانیاتی تجزیہ کیا ہے۔ یہ تجزیاتی مطالعہ کس حد تک بیانیات کی رُو سے صحیح ہے، یہ اساتذۂ فن ہی کہہ سکتے ہیں۔ کم سے کم مجھے اس کے مکمل اور بہترین ہونے کا کوئی دعویٰ نہیں ہے البتہ روایتی تنقید سے مختلف کچھ کرنے کی خواہش میں راقم اس نوعیت کے کام کرنے میں پیش پیش رہتا ہے۔ اُردو میں مجموعی طور ہر بیانیات کی اطلاقی مثالوں کا فقدان ہے جس وجہ سے زیرِ نظر مقالہ تحریر کرتے وقت راقم کے سامنے کوئی عملی نمونے نہ تھا۔ مستقبل قریب میں راقم کو اس نوعیت کے کام ہاتھ میں لینے کا ارادہ ہے تاکہ فکشن کے متون کو مابعد جدید

تنقیدی رویّوں کے ساتھ اُردو معاشرے میں پیش کیا جائے۔

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ ناصر عباس نیّر

2. J.A.Cuddon, Dictionary of Literary Terms and Literary Theories, Penguin, London, 1998, Pp-533

۳۔ شش ماہی تنقید، شعبہ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، مدیر قاضی افضال حسین، ۲۰۱۱ء، ص۔۴

۴۔ کچھ بیان بیانیہ کے بارے میں، مشمولہ شش ماہی تنقید، شعبہ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، مدیر قاضی افضال حسین، ۲۰۱۱ء، ص۔۵۴۔۵۵

۵۔ کچھ بیانیات کے بارے میں، از شرجیل احمد خان، مشمولہ انتخاب، کتابی سلسلہ ۳۲، مدیر علیم اللہ حالی، پٹنہ، ص۔۲۱

۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد اول: نظری مباحث، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، ۱۹۹۹، ص۔۴۶، ۵۲

۷۔ ابوالکلام کا اندازِ تحریر از سید عبداللہ، مشمولہ ابوالکلام آزاد: ادبی اور شخصی مطالعہ، مرتبہ افضل حق قریشی، الفیصل ناشران وتاجرانِ کتب، لاہور، جون ۱۹۹۲ء، ص۔۵۵۶۔۵۵۷

۸۔ غبارِ خاطر، ابوالکلام آزاد، مرتب مالک رام، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص۔۱۹۲

۹۔ ایضاً، ص۔ ۱۹۰

۱۰۔ ایضاً، ص۔ ۱۹۱

۱۱۔ ایضاً،

۱۲۔ ایضاً،

۱۳۔ ایضاً، ص۔ ۱۹۳

۱۴۔ ایضاً، ص۔ ۱۹۵

۱۵۔ ایضاً، ص۔ ۲۰۳

۱۶۔ ایضاً، ص۔ ۲۰۶

۱۷۔ ایضاً، ص۔ ۱۹۸

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ ایضاً، ص۔ ۲۰۰

۲۰۔ ایضاً، ص۔ ۲۰۲

۲۱۔ ایضاً، ص۔ ۲۰۳۔۲۰۴

☆☆☆

رابطہ:

ڈاکٹر الطاف انجم

اسسٹنٹ پروفیسر اُردو

نظامت فاصلاتی تعلیم

کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سری نگر، کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

موبائل:9419763548 91+

اِی میل: altafurdu@gmail.com

نظامت فاصلاتی تعلیم، شمالی ہندوستان میں اعلیٰ سطح پر اُردو تعلیم وتدریس کا سب سے بڑا مرکز جہاں ہر سال سات سو طالبانِ علم اُردو زبان میں ماسٹرس کی سند حاصل کر کے زندگی کے مختلف میدانوں میں اپنی صلاحیت اور قابلیت کا لوہا منواتے ہیں۔ آئے اس ادارے کی علمی اور ادبی سرگرمیوں کے متعلق جانیں:

ادبی سرگرمیوں کی کہانی
تصویروں کی زبانی

اُردو کے ریسرچ اسکالرز سیمنار (معاصر اردو افسانہ: مزاج و منہاج) کی کارروائی کی بغور سماعت کرتے ہوئے۔

نظامت فاصلاتی تعلیم کے تحت فومی اردو کونسل کے مالی اشتراک سے سالانہ شیخ العالم یادگاری خطبہ کا اہتمام کیا جاتا ہے۔30 مئی 2015 کو ادارہ کی دعوت پر پروفیسر شیراز انجم نے یہ خطبہ مرحمت فرمایا، تصویر میں دائیں سے ڈاکٹر محمد یوسف وانی، پروفیسر نیلوفر خان، پروفیسر شہزاد انجم، ڈاکٹر الطاف انجم، ڈاکٹر عرفان عالم۔

15 فروری 2014 کو یونیورسٹی کے ابن خلدون آڈیٹوریم میں پروفیسر نذیر احمد ملک نے شیخ العالم یادگاری سالانہ خطبہ مرحمت فرمای۔اس موقع پر ایوان صدارت میں پروفیسر منصور احمد منصور، پروفیسر نذیر احمد ملک، پروفیسر بشیر احمد نحوی،اور پروفیسر نیلوفر خان موجود تھے۔

شیخ العالم یادگاری سالانہ خطبہ کے انعقاد کے موقع پر ابنِ خلدون آڈیٹوریم میں موجود طلبہ کی تصویر۔

15 جون 2015 کو پروفیسر ظہور الدین نے نظامت فاصلاتی تعلیم کے کانفرنس میں ''متن سے اخذِ معنی کا مبتدا'' پر ایک توسیعی خطبہ مرحمت فرمایا۔ اس موقع پر پروفیسر نیلوفر خان، پروفیسر ظہور الدین اور ڈاکٹر الطاف انجم۔

''معاصر ادبی رویے'' سیمنار کی افتاحی تقریب پر تشریف فرما دائیں سے بشیر احمد خان، پروفیسر نیلوفر خان، پروفیسر ایم اے صوفی (عزت مآب قائم مقام رئیسِ جامعہ کشمیر یونیورسٹی)، پروفیسر ابوالکلام قاسمی اور پروفیسر ظہور الدین، مائک پر ڈاکٹر عرفان عالم۔

دوروزہ قومی سیمنار ''معاصر ادبی رویے'' منعقدہ 27-26 مارچ 2014 کی افتتاحی تقریب پر ایوانِ صدارت کے اراکین سوینیٹر کی رسمِ اجرائی انجام دیتے ہوئے۔ تصویر میں دائیں سے ڈاکٹر دردانہ قاسمی، پروفیس قدوس جاوید، پروفیسر نذیر احمد ملک، پروفیسر بشیر احمد نحوی، پروفیسر نیلوفر خان، پروفیسر محمد امین صوفی، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر ظہور الدین اور یاکٹر نذیر آزاد۔

دوروزہ قومی سیمنار بعنوان. معاصر ادبی رویے'' منعقدہ 27-26 مارچ 2016 میں شرکاء سیمنار کی جھلک۔

28-27 مئی 2015 کو دوروزہ قومی سیمنار بعنوان ''مابعد جدید تنقید: اساسی اور اطلاقی جہات'' افتتاحی تقریب میں اراکین صدارت نظامت فاصلاتی تعلیم کے سالانہ تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ''ترسیل'' کی رسمِ رونمائی انجام دیتے ہوئے۔تصویر میں دائیں سے ڈاکٹر آفاق عزیز، بشارت شمیم، پروفیسر قدوس جاوید، ڈاکٹر الطاف انجم، پروفیسر محمد اشراف وانی (ڈین اکیڈیمکس، کشمیر یونیورسٹی)، ڈاکٹر عرفان عالم، پروفیسر حامدی کاشمیری، ظہورالدین اور پروفیسر نیلوفر خان۔

23-24 مارچ 2016 کو نظامت فاصلاتی تعلیم نے دروزہ قومی سیمنار بعنوان ''معاصر اُردو افسانہ: مزاج و منہاج'' منعقد کیا۔ اس سیمنار کی مجلسِ صدارت کی ایک جھلک۔ تصویر میں دائیں سے پروفیسر عارفہ بشریٰ، جناب محمد بشیر مالیر کوٹلوی، پروفیسر نیلوفر خان، پروفیسر بشیر احمد نحوی، ڈاکٹر ترنم ریاض، پروفیسر غضنفر علی، پروفیسر شہاب عنایت ملک کے ساتھ ساتھ جناب حبیب اللہ شاہ، ڈاکٹر طارق چستی، جناب خواجہ محمد شفیع بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ مائک پر ڈاکٹر عرفان عالم نظامت کے فرائض انجام دیتے ہوئے۔

دوروزہ قومی سمینار ''معاصر اُردو افسانہ: مزاج ومنہاج'' میں باذوق شرکائے مجلس کی ایک جھلک۔

نامور افسانہ نگار جناب محمد بشیر مالیر کوٹلوی ''معاصر اُردو افسانہ: مزاج ومنہاج'' کے تحت منعقد کیے گئے سیمنار میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے۔