ISSN : 2582-1229

(سہ ماہی)

تاریخِ ادبِ اردو

جلد۔۱ شمارہ۔۲

سرپرستِ اعلیٰ: ارتضیٰ کریم

مدیر: ڈاکٹر محمد یحییٰ (صبا)

سہ ماہی دہلی

تاریخِ ادب

اردو

جلد:۱ (اردو کے تاریخی ادب کا ترجمان) شمارہ:۲

جولائی تا ستمبر ۲۰۱۹ء

سرپرست اعلیٰ:
ارتضٰی کریم

سرپرست: ڈاکٹر راکیش کمار پانڈے، پروفیسر رئیس انور رحمٰن، پروفیسر کوثر مظہری، ڈاکٹر محمد رضی الرحمٰن، ڈاکٹر پرمود کمار بھارتی

مدیر اعلیٰ: ڈاکٹر محمد بہلول مینیجنگ اڈیٹر: صادق اقبال

مدیر: ڈاکٹر محمد یحییٰ (صبا) نائب مدیر: عبداللہ صوفی

International Peer Reviewed Refereed Journal. ISSN:2582-1229

مجلس مشاورت:

بیرون ملک: پروفیسر اسومان اوذکین، پروفیسر دُرمُش بُلگر، ڈاکٹر اعجاز رحمت علی، پروفیسر ابراہیم محمد ابراہیم السعید،، ڈاکٹر علی بیات،، ڈاکٹر محمد کیومُرسی، ذکائی کارداس، ڈاکٹر عبدالمجید حبیب اللہ، ڈاکٹر ایمان شکری طحٰہ، فاطمہ عمر عبداللہ محمود

اندرون ملک: ، پروفیسر حبیب نثار، پروفیسر محمد آفتاب اشرف، ڈاکٹر افسر کاظمی، ڈاکٹر محمد محسن، ڈاکٹر مجیب احمد خان، ڈاکٹر نصرت جہاں، ڈاکٹر مشتاق عالم قادری ، ڈاکٹر رحمٰن اختر ، رضوان ندوی، ڈاکٹر متھن کمار

معاونین: ڈاکٹر شبیر عالم، عریشہ تسنیم، ہاجرہ نور احمد زریاب، شائستہ مہ جبیں، انا حمیدی (ایران)، علما قریشی (ورجینیا)

قانونی مشیر: ایڈوکیٹ انل کمار سنگھ، ایڈوکیٹ سیما سنگھ

ازتعاون

فی شمارہ	اس شمارے کی قیمت	سالانہ	خصوصی
25/-	200/-	100/-	5000/-

رابطہ سہ ماہی ''تاریخِ ادب اردو''

2496, 2nd Floor, Punjabi Basti, Subzi Mandi, Ghanta Ghar Delhi-07
Email : taudelhi@yahoo.com,
A/c Name: PEACE INDIA FOUNDATION
A/c No: 51521131001918
IFSC: ORBC0105152
Mobile No. : +91-9968244001, +91-9430082053

مالک، طابع و ناشر ڈاکٹر محمد یحیٰی صبا نے J.K Offset Printing press, سے چھپوا کر دفتر ''تاریخِ ادب اردو'' 2496nd Floor,Punjabi Basti, Subzi Mandi,Ghanta Ghar Delhi-7 سے شائع کیا۔

''تاریخِ ادب اردو'' کی مشمولات سے مدیر/وابستگان کا متفق ہونا لازمی نہیں۔ ''تاریخِ ادب اردو'' سے متعلق کسی بھی تنازعہ کا حقِ سماعت صرف دہلی کی عدلیہ میں ہوگا۔

مشمولات

اداریہ		05
مضامین		
منشی پریم چند کے ڈراما ''کربلا'' کا تجزیاتی جائزہ	ڈاکٹر روحی سلطانہ	08
گنگا جمنی تہذیب کا امین.......	ڈاکٹر اشتیاق احمد شاکر	18
علامہ اقبال: فکری جہات کا شاعر	ڈاکٹر بہلول	25
سلام بن رزاق کے افسانوں میں جنسی.......	محمد نسیم	37
جدید علوم کی تدریس اور اردو.......	محمد جابر حمزہ	48
'جرمیات' منٹو کا پسندیدہ موضوع	محمد ماجد	54
تانیثیت کی تاریخ.........	رابعہ تبسم	66
افسانہ کالی شلوار اور عہد جدید	عازم عدنان	102
ابن انشا بحیثیت ''مترجم'' ایک اجمالی جائزہ	شاہنواز عالم	106
آپسی اتحاد اور اخوت کا حقیقی عکاس.......	محمد التمش	113
ناول ''امراؤ جان آدا'': لکھنوی معاشرے.......	محمد امان اے کے	133
ڈراما ''چھٹا بیٹا'' کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ	سفینہ سماوی	146
شاگردِ شبلی مولانا حمید الدین فراہی: ایک تعارف	شاہین فاطمہ	158
زبان، تخلیقی زبان اور اسلوب	عطیہ خانم	173
دکنی ادب کے فروغ میں..........	محمد معاذ	187
اردو ناولوں کا موضوعاتی مطالعہ 1900 سے 1955 تک	صلاح الدین شاہ	196
انور سجاد: ایک منفرد اسلوب کا باغی ادیب	عبداللہ صوفی	206
انتظار حسین: ہجرت سے قبل	شہرین جہاں انصاری	216
ترنم ریاض کا ناول ''مورتی'' نسائی......	آسیہ یاسمین	229
اردو نظم اور قومی یکجہتی	محمد رضوان	237

اردو میں نقد افسانہ کی روایت	محمد نجم الحسن عارض:	242
بچوں کی نفسیات پر مبنی ناول.......	صادق اقبال	257
دبستان لکھنؤ کے میرؔ۔عبدالعلیم آسیؔ غازی پوری	ڈاکٹر وصی احمد شمشاد	279
افسانے		
مکر	ذبیح اللہ ذبیحؔ	287
غلطی	محمد رضی صدیقی	292
ترجمہ		
تقسیم (پرگیہ)	حفیظ بن عزیز	295
انشائیہ		
مجھے نیند نہ آئے	فریدہ بیگم	320
نظم		
خوبصورت لمحات	عاتکہ ماہین	322
ای ساقی	علما قریشی	324
غزل		
غزل	عازم عدنان	325
غزل	تنویر کوثر	326

اداریہ

تاریخ ادب اردو کا یہ خصوصی شمارہ قارئین کی خدمت میں پیش کرتے ہوئے نہایت خوشی اور مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔

ابتدا سے ہی اردو ادب نے اپنے دامن میں بہت سے جواہر چھپا رکھے ہیں۔ ہر دور میں کسی ادبی تحریک یا رجحان کے ذریعہ کوئی جوہری ان نگینوں کو تراش کر نکھری ہوئی صورت میں پیش کرتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔

ادب میں دو طرح کے اصول کام کرتے ہیں۔ ایک جمود اور ثبات کا ہے اور دوسرا حرکت اور تغیر کا۔ ادب کے حوالے سے ان دونوں طرح کے اصولوں کا اطلاق ہم مواد اور ہیئت پر کرتے ہیں۔ ہر ادیب اپنے سماج اور ماحول سے مواد اخذ کرتا ہے اور اسے کسی ادبی ہیئت میں پیش کرتا ہے۔ یہ مواد یا موضوع ادیب سے منسلک ماحول کے مطابق تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ یعنی اس میں حرکت اور تغیر کا اصول کارفرما ہوتا ہے۔ دوسری طرف جب کوئی ادیب اپنے اس تبدیل ہوتے احساسات و جذبات کو کسی فارم یا ہیئت میں پیش کرنا چاہتا ہے تو عموماً وہ ان ہیئتوں کا سہارا لیتا ہے جو زمانۂ قدیم سے ادب میں رائج ہیں۔ یعنی موضوع کے ساتھ ساتھ ہیئت میں تبدیلی واقع نہیں ہوتی لہٰذا ادب میں ہیئت پر جامد اور ثبات کا اصول لاگو ہوتا ہے۔ مواد کا تعلق چونکہ تاریخ سے ہوتا ہے اور تاریخ وقت اور لیل و نہار کی گردش سے وجود میں آتی ہے۔ اس لیے اس کا براہِ راست تعلق حرکت سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ رہی کہ تاریخ دانوں نے تاریخ اور حرکت کے مابین رشتے کو بہت قریب جانا۔ دوسری طرف ہیئت میں چونکہ تغیر اور تبدیلی کا امکان کم ہوتا ہے اس لیے وہ غیر تاریخی یا کم تاریخی کہلائے گی۔ ادب کے قاری کو چاہیے کہ وہ اس نکتے کو سمجھے اور تاریخ کی روشنی میں مواد کے تعلق سے تین باتوں کو دھیان میں ضرور رکھے۔ اول وہ یہ جانے کہ گزشتہ دور میں ہمارہ مواد کیا تھا، اور ادیبوں نے کون کون سے حقیقی یا خیالی مواد پیش کیے۔ دوم: ادب کے قاری کو چاہیے کہ وہ اپنے عہد کے مواد کو جانے اور زمانہ حال کے مواد یا موضوع کی تغیر ہوتی صفت پر غور کرے۔ ادب کے

طالب علموں کے لیے تیسری اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ ماضی اور حال کے درمیان تعلق تلاش کرے اور اس پر ایک تنقیدی نگاہ ڈالے۔ کیونکہ تنقیدی بصیرت ہی ادیب کی حساس طبیعت کا وصف خاص ہے اور یہی وصف فن پارے کی اعلیٰ تخلیق کا لزوم ہے۔ ادیب اپنے زمانے کے واقعات کو تاریخ کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور ماضی میں رونما ہونے والے واقعات کو حال کی کڑیوں سے ملا کر ایک ایسا ادب تیار کرتا ہے جسے ہم تاریخی ادب کہتے ہیں۔ یہ تاریخی ادب اپنے ٹریٹمنٹ اور وسیع کینوس کے باعث ماضی، حال اور مستقبل کی قیود سے نکل کر لازوال بن جاتا ہے۔ اس سمت میں اردو کے ادیبوں کی خاص پیش رفت رہی ہے۔

اردو کے بیشتر ادیبوں نے تغیر کے اصول کو ملحوظ خاطر رکھا مگر ان میں کامیاب وہی ہوئے جنھوں نے اپنی روایت کو فراموش نہیں کیا بلکہ مستقبل کے پیش نظر ماضی سے ربط رکھتے ہوئے حال کی تبدیلیوں کو واضح کیا۔ اس ضمن میں ایک بڑا نام سرسید احمد خاں کا ہے۔ ایک طرف انھوں نے دلی کے قدیم اور خستہ حال عمارتوں سے متعلق دستاویز تیار کیے وہیں دوسری طرف وہ اردو کے پہلے ایسے ادیب ہیں جنھوں نے اپنے ماحول کا باریک بینی سے جائزہ لیا اور تغیر کے اصول پر عمل کرتے ہوئے یہ بتایا کہ ادب کو ماحول کے تقاضوں کے مطابق تبدیل ہونا چاہیے۔

اردو ادب کا تبدیلی کے عمل سے گزرتے رہنا اور مواد کے تغیر پزیر ہوتے رہنے میں مغرب کا کافی عمل دخل رہا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ کلاسیکی ادب کے بعد اردو میں کوئی ایسی تحریک یا رجحان نے سر نہیں اٹھایا جسے ہم خالص مشرقی کہہ سکیں۔ اور مغربی ادب میں ثبات اور تغیر کے معاملے میں اصول تغیر کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ جس کے تتبع میں اردو کے بعض ادیبوں نے بھی اصول تغیر کو اپنایا لیکن وہ فنی اسٹرکچر کے تعلق سے اصول ثبات و تغیر کے اطلاق میں توازن قائم نہ کر سکے۔ لہٰذا ان ادیبوں نے فن پاروں کی ہیئت میں بھی نئے نئے تجربے کر ڈالے۔ جن میں بعض مقبول ہوئے اور بعض صرف ادبی تاریخ کا حصہ ہو کر رہ گئے۔ یہیں سے ادبی ناقدین دو گروہوں میں بٹ گئے۔ ایک وہ جنھوں نے ادب کو تاریخ اور سماج کا حصہ سمجھا۔ انھوں نے ادب کو تاریخ کا آئینہ جانا اور فن پاروں کا مطالعہ تاریخی اور سماجی شعور پر کیا۔ دوسرا گروہ ان ناقدین کا ہے جنھوں نے ادب کو ایک آزاد اکائی تصور کیا اور اس کے مطالعے کے لیے کسی دوسرے جزو کی ضرورت محسوس نہ کی۔ پہلے گروہ نے مواد پر زیادہ زور دیا اور حقیقت پسند کہلائے اور

جب ادب کا مطالعہ تاریخی پس منظر میں کیا گیا تو تاریخیت اور نو تاریخیت جیسے تنقیدی مباحث کی ابتدا ہوئی۔ دوسرے گروہ کے ناقدوں نے ہیئت پر زور دیا اور ہیئت پسند کہلائے۔ انھیں کے ذریعہ ہیئتی تنقید کا ایک نیا دبستان وجود میں آیا۔ یہاں میرا مطمح نظر ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل جیسے مباحث سے قطع نظر ادب میں تاریخی شعور اور تاریخی حسیت کی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔

جس طرح ادب کے مطالعہ میں تاریخی شعور کو بروئے کار لا کر ہی کوئی تنقید نگار بلند پایہ تنقید پیش کر سکتا ہے ٹھیک اسی طرح تاریخ نویسوں کے لیے بھی یہ امر اشد ضروری ہے کہ وہ جس قوم کی تاریخ مرتب کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں انھیں اس قوم یا سماج کی ادبی نگارشات کو تاریخی دستاویز سمجھنا چاہیے۔ ادب انسانی نفسیات، دکھ، سکھ، سوچ وفکر اور جذبات وخیالات کا نتیجہ ہوتا ہے لہٰذا کسی قوم یا معاشرے کے شعور اور اس کی ترقی کے منازل کو جاننے میں ادب کا مطالعہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اگر ادب زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی تاریخ کو بھی ایک ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے۔

یہ شمارہ مختلف قسم کے موضوعات پر مبنی مضامین کا مجموعہ ہے۔ فہرست دیکھ کر ہی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں قدیم وجدید دور کے موضوعات کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جن میں شاگرد شبلی 'مولانا حمیدالدین فراہی': ایک تعارف، جدید علوم کی تدریس اور اردو: مسائل وامکانات، سلام بن رزاق کے افسانوں میں جنسی بے راہ روی کی عکاسی (مجموعہ شکستہ بتوں کے درمیان کے تناظر میں)، ناول ''امراؤ جان ادا'': لکھنوی معاشرے اور تہذیب کی حقیقی دستاویز، زبان، تخلیقی زبان اور اسلوب، دکنی ادب کے فروغ میں ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور کا حصہ، 'جرمیات' منٹو کا پسندیدہ موضوع، انور سجاد: ایک منفرد اسلوب کا باغی ادیب، افسانہ کالی شلوار اور عہد جدید، ابن انشا بحیثیت ''مترجم'' ایک اجمالی جائزہ، آپسی اتحاد اور اخوت کا حقیقی عکاس: ڈراما ''جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جمناہی نئیں'' وغیرہ اہم مضامین شامل ہیں۔ ساتھ ساتھ قاری کی دلچسپی کا خیال رکھتے ہوئے شمارے کو افسانہ، انشائیہ، نظم، غزل وغیرہ سے بھی مزین کیا گیا ہے۔

مدیر

منشی پریم چند کے ڈراما ''کربلا'' کا تجزیاتی جائزہ

ڈاکٹر روحی سلطانہ (کشمیر)

ملخص

پریم چند کے طبع زاد ڈراموں میں پہلا ڈراما ''کربلا'' ہے یہ ڈراما کربلا کے سانحہ پہ لکھا گیا ہے اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس موضوع پر لکھا گیا یہ اپنی نوعیت کا پہلا ڈرامہ ہے۔ یہ ڈراما نہایت ہی موثر انداز میں لکھا گیا ہے۔ چونکہ ڈراما کی کہانی اسلامی تاریخ اور اسلامی معاشرے سے تعلق رکھتی ہے ۔لہذا اس ڈرامے کی تصنیف سے پہلے پریم چند نے مختلف اسلامی تاریخوں کا گہرا مطالعہ کیا اور اس کوشش میں لگے رہے کہ ڈرامے میں کوئی ایسی بات نہ رہ جائے جس سے کسی مسلمان فرقے کے مذہبی جذبات مجروح ہوں یا جو تاریخ کی مسخ شدہ صورت ہو۔ڈرامے کی پوری تخلیقی صورت کے بعد بھی مشہور رسالہ ''زمانہ'' کے دفتر میں اس ڈرامے پر مزید غور وخوض کیا گیا اور چند مسلم دوستوں کے علاوہ بعض شیعہ احباب سے بھی اس کے بارے میں مشورہ کیا گیا۔ چنانچہ اس سلسلے میں عرصہ تک خط وکتابت بھی رہی اور ڈرامے پر ہر ممکن پہلو پر روشنی ڈالی گئی بعض تواریخ کی ورق گردانی بھی کی گئی۔

.

منشی پریم چند کے ڈراما ''کربلا'' کا تجزیاتی جائزہ

منشی پریم چند بنیادی طور پر ایک افسانہ نویس اور ناول نگار ہیں لیکن اس حقیقت سے بہت کم لوگ واقف ہیں کہ انہوں نے ڈرامے بھی لکھے ہیں، مگر ڈراما نگاری کی حیثیت سے انہیں شہرت حاصل نہیں ہو پائی۔ اگر چہ پریم چند ایک مصلح تھے۔ ان کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ اگر فکشن نگار نہ ہوتے تو بڑے سیاسی لیڈر یا سوشل ورکر ہوتے۔ ان کی کہانیوں میں ایک مقصد تھا، ایک منزل تھی جس کی کھوج میں وہ نکلے تھے۔ وہ سماج کی تمام برائیوں اور بیماریوں کو ڈھونڈھ کر نکالتے تھے۔ ان کی نشاندہی بھی کرتے تھے اور علاج بھی۔ اسی مقصد کے لئے انہوں نے فکشن کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ پریم چند کے مخاطب ہندوستان کے کسان اور مزدور تھے۔ جب پریم چند نے لکھنا شروع کیا تھا اس وقت اس بات کا تصور بہت کم تھا کہ تمثیل اور ناٹکوں سے اصلاح و تعمیر کے مقاصد بھی پورے ہو سکتے ہیں۔ چونکہ ڈرامے کا حسن اسٹیج پر چمکتا ہے اور جب تک اسے زندہ کرداروں کے ساتھ پیش نہ کیا جائے اس کی تمام خوبیاں نہ بروئے کار آ سکتی ہیں اور نہ ہی وہ اصلاحی مقاصد کی تکمیل کر سکتا ہے۔ شاید ان چیزوں کی کمی کی وجہ سے پریم چند ڈراما نگاری میں بانسبت افسانہ نویسی اور ناول نگاری کوئی خاص مقام حاصل نہ کر پائے۔ اس کے باوجود بھی ان کے ڈرامے ایک اہمیت رکھتے ہیں خاص کر ان کا ڈراما ''کربلا'' جو کربلا کے سانحہ پر اردو ادب میں پہلا ڈراما ہے۔ پریم چند نے طبع زاد ڈراموں کے علاوہ دوسری زبانوں کے چند ڈراموں کا اردو میں ترجمہ بھی کیا ہے

پریم چند کے چار طبع زاد ڈرامے اور پانچ تراجم ہیں۔ تراجم ڈرامے ہندوستانی ماحول اور کرداروں کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔ پریم چند کے ڈراموں کی فہرست درج ذیل ہے:

۱۔ ہونہار براو کے چکنے چکنے پات (اردو طبع زاد غیر مطبوعہ)

۲۔ سنگرام (ہندی طبع زاد)

۳۔ شبِ تار (ڈنمارک کے مصنف میٹرلنک کے تمثیلی ڈرامے کا ترجمہ)

۴۔ کربلا (اردو طبع زاد)

۵۔روحانی شادی (اردو طبع زاد)

۶۔چاندی کی ڈبیا(انگریزی ڈرامے کا ترجمہ)

۷۔ہڑتال(انگریزی ڈرامے کا ترجمہ)

۸۔نیائے(انگریزی ڈرامے کا ترجمہ)

۹۔آہنکار(فرانسی ڈرامے کا ترجمہ)

پریم چند کے طبع زاد ڈراموں میں پہلا ڈراما ''کربلا'' ہے یہ ڈراما کربلا کے سانحہ پہ لکھا گیا ہے اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس موضوع پر لکھا گیا یہ اپنی نوعیت کا پہلا ڈرامہ ہے۔یہ ڈراما نہایت ہی موثر انداز میں لکھا گیا ہے۔اس تصنیف کے بارے میں نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں:

''اس کی تصنیف غالبًا ۲۳۔۱۹۲۲ء میں ہوئی اور ۱۹۲۶اور ۱۹۲۸ء تک ''زمانہ'' کانپور کی سترہ اشاعتوں میں بلاقساط شائع ہوتا رہا۔بعد میں کتابی شکل میں چھپا۔''

(منشی پریم چند:شخصیت اور کارنامے،ص۔۳۱۷)

چونکہ ڈراما کی کہانی اسلامی تاریخ اور اسلامی معاشرے سے تعلق رکھتی ہے۔لہذا اس ڈرامے کی تصنیف سے پہلے پریم چند نے مختلف اسلامی تاریخوں کا گہرا مطالعہ کیا اور اس کوشش میں لگے رہے کہ ڈرامے میں کوئی ایسی بات نہ رہ جائے جس سے کسی مسلمان فرقے کے مذہبی جذبات مجروح ہوں یا جو تاریخ کی مسخ شدہ صورت ہو۔ڈرامے کی پوری تخلیقی صورت کے بعد بھی مشہور رسالہ ''زمانہ'' کے دفتر میں اس ڈرامے پر مزید غور وخوض کیا گیا اور چند مسلم دوستوں کے علاوہ بعض شیعہ احباب سے بھی اس کے بارے میں مشورہ کیا گیا۔چنانچہ اس سلسلے میں عرصہ تک خط وکتابت بھی رہی اور ڈرامے پر ہر ممکن پہلو پر روشنی ڈالی گئی بعض تواریخ کی ورق گردانی بھی کی گئی۔

جب ڈرامے کے بارے میں ہر طرف سے مثبت پہلو نظر آیا اس کے بعد ڈرامے کو حتمی شکل دے کر رسالہ ''زمانہ'' میں شائع کرنے کی سوچی تو رسالہ کے ایڈیٹر منشی دیا نارائن نگم اس کی اشاعت بالاقساط شروع کرنے سے پہلے منشی پریم چند کو ایک بار پھر لکھا کہ اس میں ایسی کوئی بات تو نہیں جس سے شیعہ حضرات کو ناگواری ہو۔پریم چند نے اس کا جواب یوں دیا تھا:

''آپ یقین رکھیں میں نے احترام کہیں نظر انداز نہیں ہونے دیا۔ایک ایک لفظ
پراس بات کا خیال رکھا ہے کہ مسلمانوں کے مذہبی احساسات کو صدمہ نہ پہنچے۔
اس کا مقصد پولیٹکل ہے۔باہمی اتحاد کو بڑھانا اور کچھ نہیں۔''

(پریم چند نمبر،''زمانہ'' کانپور،ص۔۹۸)

ڈراما کی اشاعت سے پہلے منشی دیا نارائن نگم نے مزید احتیاط یہ کی کہ بعض لوگوں سے ان کی رائے طلب کی اوراس پر تنقیدی نوٹ لکھنے کا مطالبہ بھی کیا۔ان دنوں احسن سنبھلی ''زمانہ'' کے دفتر میں بطور اسسٹنٹ کام کر رہے تھے۔انہوں نے بھی اس ڈرامے پر چند اعتراضات کئے تھے۔جب کہ ایک بزرگوار نے پوسٹ کارڈ پر اپنی تنقیدی رائے لکھ کر بھیجی تھی جس میں ڈراما ''کربلا'' کی اشاعت کو نامناسب بتایا تھا پھر یہ سارے تنقیدی کاغذات پریم چند کے پاس پہنچائے گئے جن کو پڑھ کر پریم چند نے منشی دیا نارائن نگم کو ایک تفصیلی خط لکھا جس کا اقتباس درج ذیل ہے:

''بہتر ہے۔کربلا نہ نکالے۔میرا کوئی نقصان نہیں ہے نہ میں مفت کا خلجان سر پر لینے کو تیار ہوں۔میں نے حضرت حسینؓ کا حال پڑھا ان سے عقیدت ہوئی۔ان کے ذوقِ شہادت نے مفتون کر لیا۔اس کا نتیجہ یہ ڈراما تھا۔اگر مسلمانوں کو یہ بھی منظور نہیں کہ کسی ہندو کے زبان وقلم سے ان کے کسی مذہبی پیشوا یا امام کی مدح سرائی ہو تو میں اس کے لئے مصر نہیں ہوں اس کارڈ کا جواب دینا تو فضول ہے ہاں حضرتِ احسن کے نوٹ کے متعلق کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں۔آپ فرماتے ہیں کہ شیعہ حضرات یہ نہیں پسند کر سکتے کہ ان کے کسی مذہبی پیشوا کا ڈراما تیار کیا جائے۔یہ شیعہ حضرات مذہبی پیشوا کی مثنوی پڑھتے ہیں۔افسانے پڑھتے ہیں۔مرثیے سنتے اور پڑھتے ہیں تو انہیں ڈراما سے کیوں اعتراض ہو۔کیا اس لئے کہ ایک ہندو نے لکھا ہے۔''

(پریم چند نمبر،''زمانہ'' کانپور،ص۔۱۰۱)

اسی خط میں مزید لکھتے ہیں:

''خواجہ حسن نظامی نے کرشن بھگتی لکھی۔ایک ہندو نقاد نے اس کی تعریف کی۔

صرف اس لئے کہ مولانا نے کرشن سے اپنی عقیدت کا اظہار کیا تھا۔میرا بھی یہی
منشا تھا۔اگر حسن نظامی کو وہ آزادی ہے اور مجھے نہیں تو مجھے اس کا افسوس نہیں۔
برائے کرم اس مسودے کو واپس فرما دیجئے۔'' ۴

(پریم چند نمبر، ''زمانہ'' کانپور، ص۔۱۰۱)

آخر کار اتنے بحث وتکرار کے بعد یہ ڈراما رسالہ ''کانپور'' میں قسط وار شائع ہونے لگا۔منشی دیانارائن نگم نے پھر یہ لکھا کہ ڈرامے میں آپ نے جو غزلیں لکھیں ہیں وہ کہیں قابلِ اعتراض نہ ہوں۔اس کے جواب میں پریم چند نے لکھا:

''غزلیں حذف کرنے کی ضرورت نہیں۔میں نے حضرت حسین کی زبان سے
کوئی عاشقانہ غزل کہیں ادا نہیں کرائی ہے۔یزید کی مجلس میں غزلیں گائی گئی اور
بے موقع نہیں ہیں۔غزلوں کا انتخاب اچھا نہیں ہوا تو آپ کو اختیار ہے اچھی
غزلیں چن کر شامل کر لیجئے۔'' ۵

(منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے، ص۔۳۲۲)

آخر کار جب ڈراما شائع ہونے لگا تو کئی لوگ نکتہ چینی اور حرف گیری کرنے لگے جس کے بارے میں احتیاط کی چھلنی میں اتنا چھان کر جب یہ شائع ہوا تو بڑی لے دے ہوئی اور اس کے خلاف اخباروں میں اودھم مچایا گیا۔مگر پریم چند نے ان سب باتوں کی کوئی پروا نہیں کی نہ ہی ایڈیٹر زمانہ نے اس ہنگامے کی طرف توجہ نہ دی۔اگر ہر اعتراض کا جواب دیا جاتا تو تضیع اوقات اور خوانخواہ پریشانی کے سوا کچھ حاصل نہ ہوتا۔

اس میں شک نہیں کہ یہ ڈراما پریم چند کے حسنِ عقیدت کا مظہر ہے۔انہوں نے اس میں کوئی واقعہ کوئی جملہ کوئی لفظ ایسا نہیں لکھا جس سے کسی فرقے یا فرد کی دل آزاری یا تضحیک وتوہین مراد و مقصد ہو۔اس کے علاوہ انہوں نے تاریخی واقعات کو اس طرح توڑ مروڑ کر پیش نہیں کیا جس سے حقیقت مسخ ہوئی ہو۔ذیب داستان میں دلچسپی بڑھانے کے لئے بعض باتوں کا اضافہ ضرور کیا ہے۔لیکن ایسی بہت سی چیزیں انیس ودبیر کے مرثیوں میں بھی مل جاتی ہیں۔تمام مرثیہ نگاروں نے ہرگز یہ التزام نہیں کیا کہ جو کچھ وہ لکھیں سراسر تاریخی واقعات کے خلاف نہ ہوں ان مرثیوں میں جذبات نگاری، مناظر موسم عادات

واطوار بیشتر ہندوستانی مزاج کے ہیں ۔اصل واقعہ میں اضافے اور اختلاف محض اس لئے قبول کر لئے جاتے ہیں کہ ان سے واقعہ کے اظہار میں شدت اور تاثیر پیدا ہو جاتی ہے اور اصل ماجرے پر کوئی منفی اثر نہیں پڑتا۔

آخر کار ڈراما ''کربلا'' رسالہ ''زمانہ'' میں شائع ہوا اور تضحیک والتفات کے بعد ایک مشہور ادبی ڈراما کی حیثیت سے ابھر آیا۔اس ڈراما کے منظر عام پر آنے کے بعد ڈاکٹر نامی اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''چونکہ اس میں واقعاتِ کربلا پیش کئے گئے تھے اس لئے مسلمانوں نے اس کی سخت مخالفت کی خود ہندی اخبارات نے مصنف پر لے دے کی۔ پریم چند جب ہندی اسٹوری بنام ''مل'' لکھ رہے تھے تو اسٹوڈیو (بمبئی) کے احاطے میں ان کی چند مسلمانوں سے تو تو میں میں ہوگئی اور انہوں نے ''کربلا'' پھاڑ کر ان کے منھ پے دے مارا اور بہت سے ناشائستہ الفاظ کہے ایک جرمن خاتون مسسز نرگس ہنرے نے بیچ بچاؤ کیا۔''

(اردو تھیٹر، حصہ سوم، ص ۱۰۷)

کربلا ڈراما پانچ ایکٹ پر مشتمل ہے۔ پہلے ایکٹ میں سات سین ہیں۔دوسرے ایکٹ میں تیرہ سین، تیسرے ایکٹ میں سات، چوتھے میں دس جبکہ پانچویں میں چھ سین ہیں۔پوری کہانی میں ان واقعات کو پیش کیا گیا ہے جن کی وجوہات کے بنا پر سانحۂ کربلا پیش آیا۔

کہانی کچھ اس طرح ترتیب دی گئی ہے: کہ امیر معاویہ کے بعد یزید شہر میں اپنی خلافت کی منادی کراتا ہے اور اس سازش میں ضحاک، ولید اور مروان اس کا ساتھ دیتے ہیں ،۔حضرت امام حسینؓ حضرت عباسؓ کے ساتھ مسجد میں بیٹھے اپنے نانا جان کے قصے یاد فرمارہے ہوتے ہیں کہ انہیں یزید کا پیغام دیا جاتا ہے۔حضرت امام حسینؓ کو جب یہ اطلاع مل جاتی تو انہیں بہت افسوس ہوتا ہے اس لئے کہ بیعت کے حقدار وہ خود تھے۔مسجد میں اس سلسلے میں حضرت عباسؓ سے مشورہ کرتے ہیں کہ مروان اور ولید آتے ہیں اور امام حسینؓ سے یزید کے نام کی بیعت لینے کی درخواست کرتے ہیں ۔۔حضرت امام حسینؓ انکار کرتے ہیں اور وہ ناکام واپس چلے جاتے ہیں۔حضرت عباسؓ امام حسینؓ سے گھر چلنے کی درخواست کرتے

ہیں جس پر امام حسینؑ فرماتے ہیں ''نہیں عباس اب لوٹ کر گھر نہ جاؤں گا ابھی میں نے خواب دیکھا ہے نانا آئے اور مجھے چھاتی سے لگا کر کہتے ہیں کہ بہت تھوڑے عرصے میں ایسے آدمیوں کے ہاتھ شہید ہوگا جو خود کو مسلمان کہتے ہوں گے اور وہ مسلمان نہیں ہوں گے۔ میں نے تیری شہادت کے لئے کربلا کا میدان چنا ہے اس وقت تو پیاسا ہوگا لیکن تیرے دشمن تجھے پانی کا ایک قطرہ بھی نہ دیں گے۔ تیرے لئے جنت میں ایک بہت اونچا درجہ مخصوص کیا گیا ہے۔ مگر وہ درجہ شہادت کے بنا حاصل نہ ہوگا۔ یہ فرما کر نانا تشریف لے گئے''۔ اس بشارت پر امام حسینؑ حق اور صداقت کے لئے ایمان کی حفاظت کے لئے اپنے کنبہ والوں اور چند خیر خواہوں کو ساتھ لے کر کوفہ کے لئے روانہ ہو جاتے ہیں۔ کوفہ پہنچ کر بھی ان کی کوشش صلح کی ہوتی ہے اور وہ حضرت عباسؑ سے کہتے ہیں ''نہیں ابھی نہیں میں جنگ میں پہلا قدم بڑھانا نہیں چاہتا۔ میں ایک مرتبہ پھر صلح کی تحریک کروں گا۔ ابھی تک میں نے شام کے لشکر سے کوئی تقریر نہیں کی۔ سرداروں سے کام نکالنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ اب میں جوانوں سے روبرو باتیں کرنا چاہتا ہوں''۔ لیکن امام حسینؑ کو ہر طرح سے بیعت کے لئے مجبور کیا گیا اور وہ اس سے انکار کرتے ہوئے جنگ کے لئے تیار ہو جاتے۔ وہ شمر سے کہتے ہیں ''تو اس شرط پر صلح کرنا میرے لئے غیر ممکن ہے خدا کی قسم میں ذلیل ہو کر تمہارے سامنے سر نہ جھکاؤں گا اور نہ خوف مجھے یزید کی بیعت قبول کرنے پر مجبور کر سکتا ہے۔ اب تمہیں اختیار ہے ہم بھی جنگ کرنے کے لئے تیار ہیں''۔ اور اس طرح کربلا کی جنگ شروع ہو جاتی ہے جس میں حضرت امام حسینؑ اور ان کے تمام ساتھی شہادت کا جام نوش فرماتے ہیں۔ بیگمات بے گھر ہو جاتی ہیں۔ [۴]

موضوع کے اعتبار سے ڈرامے میں نیا پن نہیں ہے لیکن اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ ضرور نیا ہے۔ ڈراما نگار نے ادبی تخلیق پیش کرنے لے لئے اس موضوع کا انتخاب کیا۔ اس سے پہلے اس موضوع پر کسی نے کوئی ڈراما نہیں لکھا تھا۔ میر انیس نے صنفِ مرثیہ کے فروغ کے لئے واقعۂ کربلا کو اپنا موضوع بنایا۔ اگرچہ پریم چند کو اس ڈرامے کے لکھنے کے بعد مسلمانوں کی طرف سے وہ مایوسی ہاتھ نہ آئی جس کا شروع میں ذکر کیا گیا ہے تو شائد اس واقعہ پر اور لوگ بھی قلم اٹھاتے اور نادر نمونے پیش کرتے۔

واقعۂ کربلا کو ڈرامے کا موضوع بنانا واقعی ہمت کا کام ہے جہاں تک اس کے ادبی حیثیت کے تعین کا سوال ہے پریم چند کی اس کوشش کو سراہا جا سکتا ہے۔ ڈرامے کی زبان بہت صاف اور رواں

ہے۔مکالموں کا انداز بھی قریب قریب فطری سا ہے مثال کے لئے چند مکالمے پیش کئے جاتے ہیں:

''علی اکبر: دریا کے کنارے خیمے لگائے جائیں۔ٹھنڈی ہوا آئے گی

عباس: بڑی فراغت کی جگہ ہے

حسین: (انکھوں میں آنسو بھرے ہوئے) بھائی لہراتے ہوئے دریا کو دیکھ کر دل بھر آتا ہے۔مجھے خوب یاد ہے کہ اس جگہ ایک بار والد مرحوم کی فوج ٹھہری تھی بابا بہت غمگین تھے۔ان کی آنکھوں سے آنسو نہ تھمے تھے۔نہ کھانا کھاتے تھے نہ سوتے تھے میں نے پوچھا یا حضرت آپ اس قدر بے تاب کیوں ہیں مجھے چھاتی سے لپٹا کر بولے بیٹا تو میرے بعد ایک دن یہاں آئے گا۔اس دن تجھے میرے رونے کا سبب معلوم ہوگا۔'' آج مجھے ان کی وہ بات یاد آتی ہے۔ان کا رونا بے سبب نہیں تھا۔اس جگہ ہمارے خون بہائے جائیں گے۔اسی جگہ ازدواجِ مطہرات قید کی جائیں گی۔اسی جگہ ہمارے سارے ساتھی شہید کئے جائیں گے اسی جگہ کا وعدہ میرے نانا سے اللہ تعالیٰ نے کیا ہے اور اسی کا وعدہ تقدیر کی تحریر ہے۔''

(کربلا،ص۔۱۲۶)

ڈرامے کی دلچسپی کے لئے اس میں ایک رومانی داستان بھی موجود ہے اور شعروشاعری کی چاشنی بھی۔

(شام کا وقت ہے نسیمہ باغیچہ میں بیٹھی آہستہ آہستہ گا رہی ہے)

دفن کرنے چلے تھے میرے گھر سے تجھے — کاش تم بھی دیکھ لیتے روزن در سے مجھے
سانس پوری ہو چکی دنیا سے رخصت ہو چکا — تم اب آئے ہو اٹھانے میرے بستر سے مجھے
کیوں اٹھاتا ہے مجھے میری تمنا کو نکال — تیرے در تک کھینچ لائی تھی یہی گھر سے مجھے
ہجر کی شب کچھ نہیں مونس تھا میرا اے قضا — اک ذرا رونے دے مجھے مل کر کے بستر سے مجھے
یاد ہے لیکن اب تک وہ زمانہ یاد ہے — جب چھڑایا تھا فلک نے میرے دلبر سے مجھے

(کربلا،ص۔۱۱۸)

پریم چند کو مناظر قدرت کے بیان کرنے پر کمال حاصل ہے۔حسبِ عادت انھوں نے جگہ جگہ مناظر کی تصویر کشی کی ہے۔دوپہر کا وقت تھا اور حضرت حسین کے قافلے کا پڑاؤ تھا۔بگولے اُٹھ رہے تھے۔حضرت امام حسین حضرت اصغرؑ کو گود میں لئے خیمے کے دروازے پر کھڑے تھے۔یہ سین ملاحظہ فرمائیں:

> حسینؑ :(دل میں) یہ گرمی نگاہیں جلتی ہیں۔پتھر کی چٹانوں سے چنگاریاں نکل رہی ہیں۔جسم جُھلسا جاتا ہے۔بچوں کے چہرے سنولا گئے ہیں۔یہ لا انتہا ہی سفیدی۔یہ وسیع ریگستان۔اس کی کہیں حد بھی ہے یا نہیں۔جن لوگوں نے پیاس کے مارے ہوک ہوک پانی پی لیا ہے ان کے کلیجوں میں درد ہو رہا ہے۔اب تک کوفہ سے کوئی قاصد نہ آیا۔''

(کربلا،ص۔۱۱۳)

یہ ڈراما پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ اسے لکھتے وقت پریم چند کے سامنے میر انیس کے مرثیے تھے۔جس کے بارے میں ڈاکٹر عطیہ نشاط اپنی تصنیف 'اردو ڈراما روایت اور تجربہ' میں لکھتی ہیں:

> ''بعض جگہ بالکل وہی الفاظ شعر کے بجائے مکالمے کے اندر پیش کئے گئے ہیں۔مثال کے لئے عون اور محمد کے میدان جنگ میں جانے کے اشتیاق کو پریم چند اس طرح بیان کرتے ہیں:
>
> شہر بانو: ہے ہے بہن تم نے کیا ستم کیا۔اب ننھے ننھے بچوں کو جنگ میں جھونک دیا۔ابھی علی اکبر بیٹھا ہوا ہے۔عباس موجود ہی نہیں ایسی کیا جلدی پڑی تھی۔
>
> زینب: یہ کسی کے رُکے رُکتے ہیں۔کل ہی سے ہتھیار سجے منتظر بیٹھے تھے۔رات بھر تلواریں صاف کی گئیں اور یہاں آئے ہی کس لئے تھے۔زندگی باقی ہے تو دونوں پھر آئیں گے۔مرجانے کا غم نہیں آخر کس دن کام آتے بہاؤ میں چھوٹے بڑے کی تمیز نہیں رہتی۔رسولِ پاک کو کیا منہ دکھاتی۔''

(اردو ڈراما روایات اور تجربہ،ص۔۲۰۴)

الختصر فنی نقطۂ نظر سے ڈرامے میں خامیاں بھی نظر آتی ہیں۔طویل مکالمے اور خود کلامی کا زیادہ

استعمال کیا گیا ہے جس سے قاری کو اُکتاہٹ پیدا ہوئی ہے۔ چونکہ برصغیر میں مذہب کا جو تصور ہے۔ اس میں یہ کسی طرح ممکن نہیں کہ اداکار مذہبی شخصیتوں کا پارٹ کریں اور لوگ اس کو گوارا کریں۔ اس لئے پریم چند نے یہ تو کبھی سوچا ہی نہیں ہوگا کہ ''کربلا'' ڈراما کبھی اسٹیج پر بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ پھر بھی چونکہ واقعہ ٔ کربلا میں حق و باطل کی زبردست کشمکش ہے اور خیر و شر کی قوتیں مختلف مرحلوں پر ٹکراتی رہتی ہیں۔ اس لئے ممکن ہے کہ ان واقعات پر مشتمل زبردست ڈراما لکھا جا سکتا ہے لیکن پریم چند کا کربلا اس کشمکش اور تصادم کو ڈرامائی انداز سے پیش کرنے کے بجائے ناول کے بیانیہ انداز میں نظر آتا ہے۔ مناظر کی تقسیم جذباتی تصادم کو اپنے عروج پر پہنچنے نہیں دیتی۔ ڈرامے کی ان خامیوں کو ایک طرف چھوڑ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ڈراما کربلائی نثر میں اہمیت کا حامل ہے۔ لیکن جو چیز اس ڈرامے کو انفرادیت اور اہمیت بخشتی ہے وہ ہے اس کا موضوع جس پر اس سے پہلے برصغیر کے کسی بھی ادیب نے ڈرامائی صورت میں قلم آزمائی کرنے کی کوشش نہیں کی۔ لیکن پریم چند نے ایک غیر مسلم ہونے کے باوجود بھی حضرت امام حسینؑ سے عقیدت کے سلسلے میں سانحۂ کربلا کے بارے میں تفصیل سے پڑھنے اور جاننے کے بعد اس ڈرامے کو تخلیقی عمل کا وجود بخشا۔

☆☆☆

گنگا جمنی تہذیب کا امین: پروفیسر گوپی چند نارنگ

ڈاکٹر اشتیاق احمد شاکر

پورنیہ (بہار)

ملخص

پروفیسر گوپی چند نارنگ گنگا جمنی تہذیب کے امین ہیں۔ وہ بیک وقت کامیاب مقرر، ماہر لسانیات، شگفتہ اسلوب کے خالق اور سیمابی شخصیت کے مالک ہیں۔ اردو ان کی مادری زبان نہیں ہے لیکن اردو ان کے جسم وجان میں اس طرح حلول کر گئی ہے جس طرح انسان کا رشتہ جسم اور روح سے ہوتا ہے۔ اردو تنقید کی تاریخ گوپی چند نارنگ کے تذکرے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ انہوں نے اپنی دیدہ وری، دانشوری اور فنی پختگی کو بروئے کار لاتے ہوئے اردو ادب کے دامن کو مالا مال کیا ہے اور دیار غیر میں بھی اردو ادب کے فروغ وتحفظ کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر جاتا ہے۔ ادیب وفنکار چاہے وہ کسی بھی زبان اور علاقے سے تعلق رکھتا ہو اگر وہ صداقت وحق گوئی سے کام لیتا ہوا امن وآشتی کا پیامبر ہو انسانیت اور فلاح کا دلدادہ ہو وہ عظیم اور قابل رشک ہے۔ گوپی چند نارنگ کا نظریہ یہی ہے کہ ادیب بھی سماج کے مسائل کو انسانی فلاح و بہبود سے ہمکنار کرنے کی کوشش کرے۔

گنگا جمنی تہذیب کا امین: پروفیسر گوپی چند نارنگ

ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کی شہرت پوری دنیا میں پھیلی ہوئی ہے۔ سرزمین ہند اپنے اندر بے پناہ کشش اور وسعت رکھتی ہے۔ دنیا بھر کے سیاح اور سفر نامہ نگاروں نے یہاں کے رسم و رواج، آب و ہوا، قدرتی مناظر، تہذیبی رنگارنگی اور آپسی میل جول کی جی کھول کر تعریف کی ہے۔ ہندوستان کو زبانوں کا مرکز کہا جاتا ہے۔ یہاں مختلف علاقوں میں مختلف زبانیں بولی جاتی ہیں، واقعہ یہ ہے کہ زبان و ادب کا کوئی مذہب نہیں ہوتا کسی زبان کو کسی مذہب کے ساتھ جوڑنا سراسر غلط ہے۔ عموماً اردو کو مسلمانوں کے ساتھ جوڑ کر دیکھا جاتا ہے، لیکن اردو زبان و ادب کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ جہاں مسلمانوں نے اردو کے گیسو کو سنوارنے اور نکھارنے کی کوششیں کی ہیں وہیں سینکڑوں غیر مسلم برادران وطن نے اس شیریں زبان کو اپنے خون جگر سے فروغ دینے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے، جن میں عالمگیر شہرت کے مالک پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام سرفہرست ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ گنگا جمنی تہذیب کے امین ہیں۔ وہ بیک وقت کامیاب مقرر، ماہر لسانیات، شگفتہ اسلوب کے خالق اور سیمابی شخصیت کے مالک ہیں۔ اردو ان کی مادری زبان نہیں ہے لیکن اردو ان کے جسم و جان میں اس طرح حلول کر گئی ہے جس طرح انسان کا رشتہ جسم اور روح سے ہوتا ہے۔ اردو تنقید کی تاریخ گوپی چند نارنگ کے تذکرے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ انہوں نے اپنی دیدہ وری، دانشوری اور فنی پختگی کو بروئے کار لاتے ہوئے اردو ادب کے دامن کو مالا مال کیا ہے اور دیار غیر میں بھی اردو ادب کے فروغ و تحفظ کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر جاتا ہے۔ اردو کی صورتحال پر وہ اپنے سفر نامہ ''سفر آشنا'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''جب ہم آکسفورڈ کے لئے روانہ ہوئے تو موسم صاف تھا، سڑکیں
> خالی راستہ بھر باتیں ہوتی رہیں اور سفر مزے سے کٹا۔ تین بجے ہم آکسفورڈ پہنچ
> گئے لندن اور لندن کے نواح لگ بھگ ہر جگہ اردو کے ادیب و شاعر آباد ہیں۔

ایک حالیہ جائزے کے مطابق برطانیہ میں اردو بولنے اور سمجھنے والوں کی تعداد دس لاکھ کے لگ بھگ ہے۔اس وقت اردو بولنے والوں کا اوسط برطانیہ کی کل آبادی کا دو فیصد ہے اور یہ حقیقت ہے کہ برطانیہ میں انگریزی کے بعد اردو ہی رابطے کی دوسری بڑی زبان ہے۔'' (سفرآشنا ص ۵۲)

گوپی چند نارنگ کا یہ امتیاز اور انفرادیت ہے کہ وہ جہاں بھی جاتے ہیں وہ زبان وادب کے حوالے سے اور گنگا جمنی تہذیب کے فروغ سے متعلق بات کرنے کو اپنا فریضہ سمجھتے ہیں۔ان کا احساس ہے کہ ادیب وشاعر کو حق وصداقت کا عملی نمونہ ہونا چاہئے اور اپنی صلاحیت ولیاقت کا استعمال انسانیت کی ترقی قوم وملک کی بھلائی کے لئے وقف کرنا چاہئے۔وہ ہمیشہ مذہبی تنگ نظری،عقائد،افکار وخیالات کی سختی سے دور رہنے کی تلقین کرتے ہیں،ایک جگہ لکھتے ہیں:

''ہمارے معاشروں میں بہت سے گروہ ایسے بھی پیدا ہوگئے ہیں جو مذہب کا استحصال کرتے ہیں اور مذہب کو انسانی خدمت،ایثار یا اخلاص ومحبت کے بجائے منافرت،تعصب اور تنگ نظری کے لئے استعمال کرتے ہیں۔معاف کیجئے یہ مذہب کا وہ استعمال ہے جن کے لئے کوئی بھی مذہب خلق نہیں ہوا تھا۔'' (گوپی چند نارنگ سے ایک غیر رسمی مکالمہ''الفاظ،علی گڑھ''بحوالہ گوپی چند نارنگ حیات وخدمات۔ڈاکٹر محمد حامد علی خاں ص۵۱)

پروفیسر نارنگ کے یہاں انسانی اقدار کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔واقعہ یہ ہے کہ نارنگ نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں تھیں اس سے اثر قبول کیا تھا۔انہوں نے دوسری عالمی جنگ کو دیکھا اور محسوس کیا کہ اس وقت پوری دنیا میں خوف ودہشت،ظلم وستم اور بے شمار مسائل کا لامتناہی سلسلہ جاری تھا۔ہندوستان میں بھی تردد وانتشار کی کیفیت تھی،ہندوستان پر بھی دوسری عالمی جنگ میں شامل ہونے کا دباؤ بڑھ رہا تھا۔سیاسی وسماجی اتھل پتھل کے دوران ان کی تعلیم کی تکمیل ہوئی۔چنانچہ وہ اپنے عہد کی سیاسی سر گرمیوں سے فطری طور پر متاثر ہوئے۔اس کا اہم فائدہ یہ ہوا کہ ڈاکٹر نارنگ میں عزم وحوصلہ،مایوس کن حالات سے مقابلہ کرنے کی بنا پر صلاحیت پیدا ہوئی وہ باضابطہ طور پر عملی سیاست میں شامل نہیں ہوئے تھے لیکن مہاتما گاندھی،نہرو اور مولانا آزاد سے خاص تعلق کی بنا پر اپنے مخلصانہ فکر وخیالات کے ذریعے ملک

کی تعمیر میں نمایاں خدمات انجام دیں۔ وہ مولانا آزاد کی شخصیت سے بے حد متاثر تھے۔ آزاد صدی کی تقریب کے دوران انہوں نے جو خطبہ پیش کیا تھا وہ ملاحظہ کیجئے:

''حضرات! مولانا آزاد غیر معمولی انسان تھے۔ وہ حب الوطنی وعزم وارادے کا آہنی پہاڑ تھے۔ وہ کچھ ایسی خوبیوں کے مالک تھے کہ جس میدان میں انہوں نے قدم رکھا، سیاست ہو یا مذہب، ادب ہو یا صحافت، انہوں نے اپنے ولولے، جذبات کی سچائی اور جوش عمل سے دھوم مچادی۔ وہ ہمارے ان قومی رہنماؤں میں تھے جن کے دانش اور تدبر پر گاندھی جی اور جواہر لعل نہرو بھروسا کرتے تھے۔ مولانا عالم دین بھی اس پائے کہ تھے کہ بڑے بڑے علماء ان کا نام احترام سے لیتے تھے اور خطیب وادیب وانشا پرداز بھی اس مرتبے کے کہ ایک صدی ہونے کو آئی زمانہ بھر ابوالکلام آزاد کی نظیر پیدا نہ کرسکا۔ ہندوستان کے دل کی دھڑکن کو، ہندوستان کے قومی مسائل اور ہندو مسلمان کے جذبات کو جیسا مولانا جانتے تھے انہیں کا حصہ تھا۔''

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ گوپی چند نارنگ کے جس طرح گہرے مراسم جواہر نہرو اور گاندھی جی سے تھے اسی طرح مولانا آزاد بھی ان کی نگاہ میں قابل احترام تھے۔ ان کی قومی، ملی، سماجی، مذہبی رواداری کے نہ صرف قائل تھے، بلکہ انہوں نے کھلے دل سے اعتراف کر کے وسیع المشربی کا ثبوت پیش کیا ورنہ عام طور پر تعصب کی دیواریں حائل ہو جاتی ہیں۔ بسا اوقات جب ذہنوں میں تعصب کی سبز چادر اوڑھ لی جاتی ہیں اس وقت نام اور مذہب سے فاصلے بڑھ جاتے ہیں۔ اعتراف کے بجائے افترا کا سلسلہ جاری ہو جاتا ہے۔ کون انصاف پسند سیکولر مزاج ہندوستانی نہیں جانتا ہے کہ ہندوستان کی آزادی اور گنگا جمنی تہذیب کی تعمیر میں مسلمانوں کی خاص کر علمائے کرام کی بے مثال قربانیاں شامل ہیں۔ مولانا حسین احمد مدنی ایک خاص مقدمہ میں عدالت کو بڑے ہی حوصلے اور عزم کے ساتھ مخاطب تھے:

''اگر گورنمنٹ کا منشا مذہبی آزادی کو سلب کرنا ہے تو صاف صاف اعلان کر دیا جائے تا کہ سات کروڑ مسلمان اس بات پر غور کرلیں آیا ان کو مسلمان رہنا منظور ہے یا گورنمنٹ کی رعایا۔ اسی طرح ۲۲ رکروڑ ہندو بھی غور کرلیں کہ ان کو کیا کرنا

چاہئے، کیوں کہ جب مذہبی آزادی چھینی جائے گی تو سب کی چھینی جائے گی۔''

(بحوالہ متاع قلم ص ۳۰۹)

آج ملک میں جو حالات ہیں فرقہ پرستی کا جادو جو سر چڑھ کر بول رہا ہے، ذات پات کی جو سیاست ہو رہی ہے دلت اور مسلم کو نشانہ بنایا جا رہا ہے مسلمانوں سے حب الوطنی کی سند مانگی جاری ہے ایسے حالات میں ادیبوں اور شاعروں کی ذمہ داری بہت بڑھ جاتی ہے کہ مثبت انداز میں غلط فہمیوں کو دور کرنے کی کوشش کریں۔ مذکورہ بالا اقتباس سے فرقہ پرست طاقتوں کو سبق سیکھنا چاہئے کہ جب مذہبی آزادی کو انگریزوں کی جانب سے چھیننے کا کوشش کی گئی سب سے پہلے مسلمانوں نے اپنی جان کی بازی لگا کر نہ صرف اپنے مذہب کی حفاظت کا بیڑہ اٹھانے کی ذمہ داری لی بلکہ ابنائے وطن کو بھی اپنے مذہب کے تحفظ کے لئے للکارا۔ مجھے اس وقت جگر مرادآبادی کے یہ اشعار بے حد یاد آ رہے ہیں۔

چمن کے مالی ، اگر بنالیں موافق شعار اب بھی
چمن میں آسکتی ہے پلٹ کر چمن سے روٹھی بہار اب بھی
زمیں بدلی ، زمانہ بدلا ، مگر نہ بدلے تو وہ نہ بدلے
جو تنگ و تاریک ذہنیت تھی ، وہی جو بروئے کار اب بھی
وسیع مسلک ، رفیع فطرت ، خلوص ایماں خلوص نیت
انہیں فضائل پہ ہے وطن کے وقار کا انحصار اب بھی

ادیب و فنکار چاہے وہ کسی بھی زبان اور علاقے سے تعلق رکھتا ہو اگر وہ صداقت و حق گوئی سے کام لیتا ہو امن و آشتی کا پیامبر ہو انسانیت اور فلاح کا دلدادہ ہو وہ عظیم اور قابل رشک ہے۔ گوپی چند نارنگ کا نظریہ یہی ہے کہ ادیب بھی سماج کے مسائل کو انسانی فلاح و بہبود سے ہمکنار کرنے کی کوشش کرے۔ گوپی چند نارنگ کی دانشوری، دیدہ وری اور وسیع المشربی کی معنویت پر ڈاکٹر محمد حامد علی خاں لکھتے ہیں:

''میں نہیں کہتا کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کوئی ایسے انساں ہیں جنہیں فوق العادات یا فوق الفطری وجود تصور کیا جائے۔ وہ انسان کے کس درجے پر فائز ہیں اس سے بھی بحث نہیں۔ لیکن زبان، فرد، خاندان، گاؤں، شہر، صوبہ، مسلک کی سرحدوں

سے آگے نکل کر پڑوسی ممالک سے مل جل کر دکھ، درد اور خوشیوں میں شریک ہو کر دور دراز ممالک میں جا کر اگر اپنی زبان، اپنی قوم اور اپنے ملک کی نمائندگی کر رہے ہیں تو کیا یہ خدمت خلق نہیں؟ ہمیں سمجھنا چاہئے کہ حق کی گفتگو اگر انسان کی زبان سے ادا ہوتی ہے تو وہ زبان بھی حق ہی کی ہوتی ہے۔ اس کے عمل سے ایسے اقدام رونما ہوتے ہیں تو وہ بھی حق ہی کے اقدام ہوتے ہیں۔''

(گوپی چند نارنگ: حیات وخدمات ص ۶۷ حامد علی خاں)

گوپی چند نارنگ کی شخصیت میں انسان دوستی، بے پناہ لگاؤ، اردو سے عشق، ہندوستانی تہذیب وتمدن کے دلدادہ اور ہندو مسلم اتحاد شامل ہیں۔ وہ تہذیبی رشتے پر گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نوعیت کے اعتبار سے تہذیبی رشتے خاصے پیچیدہ اور جدلیاتی ہوتے ہیں اور ذہن ومزاج اور تاریخ وعمرانیات میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ اس قول محال کی صورت ہیں کہ بیٹا اپنا باپ بھی ہے۔ اس کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ فردوسی ورومی و سعدی وحافظ ہر چند کہ اپنی تہذیب کے بطن سے پیدا ہوئے، لیکن یہ اس تہذیب کے معمار اور اس کے نقش گر بھی ہیں۔ بعینہ والمیکی ہوں، ویاس یا کالی داس یہ ہندوستانی ذہن ومزاج یا تہذیب وشعریات کے پروردہ یا تشکیل کردہ بھی ہیں اور اس کے تشکیل کنندہ بھی۔ یہی معاملہ جدید ہندوستانی ادبی روایتوں اور کلچر کا بھی ہے۔ اردو ملی جلی ادبی اور تہذیبی روایتوں کے بطن سے ابھری ہے اور اپنی نقش گری خود بھی کرتی ہے۔ اس ضمن میں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ اردو ایک ہند آریائی زبان ہے۔ ہندی و بنگالی و مراٹھی سے اس کا رشتہ اصلی واساسی ہے۔ اس کا ذہن ومزاج ہندوستانی ہے لیکن اس میں عربی و فارسی اثرات کا رنگ چڑھا ہے۔ اس کی شعریات باقی تمام ہندوستانی زبانوں سے اس اعتبار سے الگ ہے کہ اس نے عربی فارسی اجزاء کو انڈک سے ممزوج کر کے ایک نیا ہیولیٰ خلق کیا ہے۔ جس کی بدولت یہ نہ عربی فارسی کی کاربن کاپی ہے نہ سنسکرت کی۔:''

گوپی چند نارنگ نے نہ صرف اردو میں لکھا بلکہ انگریزی اور ہندی زبان میں بھی اپنی یادگار

تصانیف پیش کی ہیں۔ اردو اور ہندی کے رشتوں پر بھی سیر حاصل گفتگو کی ہے اور اپنے ملک کی رنگا رنگی، کثرت میں وحدت، ہندو مسلم شعرا کی شاعری میں ہندوستانی عناصر کی جا بجا عکاسی، مذہبی رواداری اور گنگا جمنی تہذیب کی جو جھلکیاں نظر آتی ہیں انہوں نے اپنے تحقیقی و تنقیدی بصیرت سے اپنی مایہ ناز کتاب ''اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب'' میں شرح و بسط کے ساتھ مختلف تہذیبوں اور ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی جو روایت رہی ہے چاہے و اسلامی تہذیب ہو یا بھکتی تحریک ہندوستانی تلمیحات ہو یا تشبیہات بڑے ہی دلنشیں انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ خود ہندو مسلم مذہبی اختلافات کے باوجود بھائی چارگی کا بہترین نمونہ ہیں۔

> ''قدیم صوفیوں کے ملفوظات سے مذہب کے اختلاف کے باوجود باہمی محبت اور اخوت کے ایسے کئی واقعات کا پتہ چلتا ہے۔ شیخ اسماعیل لاہوری کی مجلس وعظ میں ہندو ہزاروں کی تعداد میں شریک ہوتے تھے، فوائد الفواد میں لکھا ہے کہ بابا فرید گنج شکر کی خانقاہ میں کئی جوگی آتے تھے اور تصوف کے مسائل پر گفتگو ہوتی تھی۔'' (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب ص ۹۴)

حالات حاضرہ میں ہندو مسلم اتحاد کی شدید ضرورت ہے۔ سرزمین ہند جس کا شہرہ چہ چا صرف برصغیر ہی میں نہیں بلکہ پوری دنیا میں ان کی رواداری، آپسی بھائی چارگی انیکتا میں ایکتا کی مثال ہے اس کو سنبھال کر رکھیں۔ گنگا جمنی تہذیب سے متعلق جو بھی لٹریچر ہوں ان کا ترجمہ کرایا جائے تا کہ ہندی اردو والے ایک دوسرے سے قریب ہو سکیں اور اخوت و محبت کا پرچار ہو سکے اور ایک دوسرے کے دکھ درد میں شریک ہو سکیں۔

☆☆☆

علامہ اقبال: فکری جہات کا شاعر

ڈاکٹر محمد بہلول
492 First Floor, Gali Bahar Wali,
Chhatta Lal Miyan, Daryaganj,
New Delhi - 110002

ملخص

اقبال نے 16-17 برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کیا تھا۔ اقبال کی شاعری، ان کے فن اور زبان و بیان پر ان کی طالب علمی کے زمانہ ہی میں اعتراضات ہونے لگے تھے۔ غالب کی طرح اقبال پر بھی جو ان العمری ہی سے اعتراضات کے سنگ گراں برسنے شروع ہو گئے تھے۔ غالب اور اقبال میں صرف یہی بات مشترک نہیں تھی بلکہ فکر و اظہار کی سطح پر دونوں کے اجتہادی میلانات، تراکیب و استعارہ کے معاملہ میں ان کے انقلاب آفریں اقدام بھی یکساں تھے۔

اقبال کی شاعری پر بہت سے لوگوں نے نکتہ چینیاں کیں۔ بعض حضرات نے انھیں ناظم اور خطیب کہہ کر ان کے تمام تر شاعرانہ اوصاف پر پانی پھیر دینے کی بھی کوششیں کیں۔ ایسی معاندانہ مخالفتوں کا سبب ان کی وہ بے مثال اٹھان تھی جس نے پوری مملکت شعر میں ایک نوع کا انقلاب برپا کر دیا تھا۔ اس اٹھان میں موضوعات کی جدت اور رنگا رنگی، فکری اور نظری اجتہاد، زبان اور محاورے کا جدلیاتی استعمال اور گھسی پٹی رعایت لفظی سے انکار اور ایک نئی شعری کائنات اور مختلف معنوی جہات کی دریافت و جستجو کا جذبہ کارفرما تھا جو عربی اور فارسی کے لوازم شعری کا اتباع کرنے والے مشاہیر کو کسی طرح گوارہ نہیں تھا۔

علامہ اقبال:فکری جہات کا شاعر

ہیرا نند سوز نے ’’ارتکاز‘‘ کے سالنامہ 1996 میں لکھا تھا کہ’’ شیکسپیئر کا مقام متعین کرنے میں چارسو سال کی بحثوں کا عمل دخل ہے۔ غالب کی اہمیت کو ایک صدی کی تنقیدی کوششوں کے بعد سمجھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا قول ہے کہ’’ غالب کے تبحر علمی کا چرچا تو ابتدا ہی سے ہونے لگا تھا۔ وہ عربی اور فارسی کے مستند استاد تھے۔‘‘ اور سجاد نقوی نے مختصر سے جملے میں ایک اہم بات کہی کہ’’ غالب اب زندہ و جاوید ہو چکے ہیں۔‘‘ غالب ہی کی طرح اقبال بھی عربی اور فارسی زبان پر مکمل دسترس رکھتے تھے، وسیع المطالعہ تھے اور ان کے تبحر علمی اور بے پناہ ذہانت کے چرچے ان کی طالب علمی کے زمانے میں ہونے لگے تھے۔ انھوں نے اسکول میں پڑھنے کے دوران ہی موزوں اور بامعنی شعر کہنے شروع کر دیے تھے اور مقامی مشاعروں میں شرکت بھی کرنے لگے تھے۔ اپنی کم سنی ہی میں وہ اپنے شہر میں بطور شاعر متعارف ہو گئے تھے۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ ابتدائی دور ہی میں ان کی شخصیت نے فن میں اپنی رونمائی کر دی تھی اور ان کے اندر پوشیدہ کائنات کے ابواب نے ورق ورق کھلنا شروع کر دیا تھا۔ پنجاب میں لاہور ادب اور صحافت کا مرکز رہا ہے مگر پنجاب کو دبستان کا درجہ حاصل نہیں تھا۔ دہلی اور لکھنؤ کے شعرا پنجاب کے مختلف شہروں میں اور خصوصیت سے لاہور میں اپنے اپنے دبستان کی ترجمانی کرتے تھے مگر اس کم عمری میں بھی اقبال کا شعور اتنا بالغ تھا کہ انھوں نے دبستانی بدعت کو قبول نہیں کیا اور اپنے آپ میں ایک دبستان نو کی تشکیل شروع کر دی۔ اس کی توثیق اکبر حیدری کے اس قول سے ہو جائے گی:

’’لاہور میں بھاٹی دروازے کے اندر بازار حکیماں میں انجمن مشاعرہ کا ڈول ڈالا گیا۔ مجلس شاعری حکیم امین الدین (جن کے نام پر بازار مشہور ہے) کے گھر پر ہوتی تھی۔ میر مجلس اسی خاندان کے بزرگ حکیم شجاع الدین صاحب تھے۔ مرزا ارشد گورگانی دہلوی اور میر ناظم حسین ناظم لکھنوی مشاعرے کے روح رواں تھے اور اپنے اپنے دبستان کی ترجمانی کرتے تھے۔ اقبال اس زمانے میں انٹرمیڈیٹ کے طالب علم تھے۔ مشاعرے میں انھوں نے جو غزل پڑھی تھی اس کا مقطع یہ ہے

اقبال لکھنؤ سے نہ دلی سے ہے غرض
ہم تو اسیر ہیں خم زلف کمال کے

1894 کی یہ غزل پہلی مرتبہ شیخ عبدالقادر نے اقبال کے سوانح حیات اور فوٹو کے ساتھ نوبت رائے نظر کے رسالہ ''خدنگ نظر''، لکھنؤ مئی 1902 میں شائع کرائی تھی۔غزل کا مقطع اقبال کے نظریہ زبان کا آئینہ دار ہے اور وہ اس پر آخری عمر تک عمل پیرا رہے۔ وہ دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کے قائل نہیں تھے اور اپنے آپ کو دہلی اور لکھنؤ کے ادبی جھگڑوں سے بالاتر رکھ کر شاعری کے ذریعہ سے جدت مضامین کی ایک علاحدہ کائنات قائم کرنا چاہتے تھے زبان کے متعلق ایک اور جگہ فرماتے ہیں ؎

نہ یہ دلی کی اردو ہے نہ یہ پورب کی بولی ہے
زباں میری ہے اے اقبال بولی دردمندوں کی

جب ان کی زبان پر اعتراضات ہونے لگے تو واشگاف الفاظ میں اعلان کیا ؎

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرم راز درون میخانہ

(اقبال کا نظریہ فن:اقبالیات،ص40)

اکبر حیدری کے اس اقتباس میں دوتین باتیں اہم ہیں،جن پر اختصار کے ساتھ گفتگو ضروری ہے۔ ان کے قول کے مطابق 1894 کی غزل شیخ عبدالقادر نے ''خدنگ نظر'' ماہ مئی 1902 میں اپنے خصوصی نوٹ کے ساتھ شائع کرائی تھی۔ یہاں یہ بات واضح نہیں ہے کہ اقبال کی غزل انھوں نے 1902 میں اشاعت کے لیے بھیجی تھی یا اس سے قبل۔ان کے الفاظ ''پہلی مرتبہ'' بھی متوجہ کرتے ہیں کیونکہ شیخ عبدالقادر نے ''بانگ درا'' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ ''میں نے ادب اردو کی ترقی کے لیے رسالہ ''مخزن'' جاری کرنے کا ارادہ کیا۔اس اثنا میں شیخ محمد اقبال سے میری دوستانہ ملاقات پیدا ہو چکی تھی۔ میں نے ان سے وعدہ لیا کہ اس رسالہ کے ''حصہ نظم'' کے لیے وہ نئے رنگ کی نظمیں مجھے دیا کریں گے۔ پہلا رسالہ شائع ہونے کو تھا کہ میں ان کے پاس گیا اور میں نے ان سے کوئی نظم مانگی۔انھوں نے کہا ''ابھی کوئی نظم تیار نہیں''میں نے کہا ''ہمالہ'' والی نظم دے دیجیے اور دوسرے مہینے کے لیے کوئی اور لکھیے۔انھوں نے اس نظم کو دینے میں پس وپیش کیا کیونکہ انھیں خیال تھا کہ اس میں کچھ خامیاں ہیں مگر میں دیکھ چکا تھا

کہ وہ بہت مقبول ہوئی۔اس لیے میں نے زبردستی وہ نظم ان سے لے لی اور''مخزن'' کی پہلی جلد کے پہلے نمبر میں جو اپریل 1901 میں نکلا، شائع کردی۔ یہاں سے گویا اقبال کی اردو شاعری کا پبلک طور پر آغاز ہوا۔''

شیخ عبدالقادر کے اس بیان کے مطابق سب سے پہلے اقبال کی نظم ''ہمالہ'' شائع ہوئی اور ان کی غزل بعد میں مگر ماہ فروری 1894 ہی میں اقبال کی ایک غزل ماہنامہ ''زبان'' دہلی میں شائع ہو چکی تھی۔ اکبر حیدری نے اپنے مضمون میں دوسری اہم بات یہ لکھی ہے کہ اقبال نے شروع ہی سے اپنے آپ کو دہلی اور لکھنؤ کے ادبی جھگڑوں سے الگ رکھا تھا اور زبان واظہار کے بندھے ٹکے اصولوں اور شعر گوئی کے قدیم رسمی تقاضوں کی پیروی ضروری نہیں سمجھی تھی۔ انھوں نے زبان ومحاورہ اور روزمرہ کے ساتھ ساتھ شعری اصطلاحات ''ترکیب سازی اور فکر وخیال کی شیرازہ بندی کے معاملے میں بھی آزادانہ رویہ اختیار کیا جو دبستان دہلی اور لکھنؤ کے اساتذہ فن کی نظر میں سخت ناگوار اور قابل اعتراض تھا۔ غالب کی طرح اقبال پر بھی جوان العمری ہی سے اعتراضات کے سنگ گراں برسنے شروع ہو گئے تھے۔ غالب اور اقبال میں صرف یہی بات مشترک نہیں تھی بلکہ فکر و اظہار کی سطح پر دونوں کے اجتہادی میلانات، تراکیب واستعارہ کے معاملہ میں ان کے انقلاب آفریں اقدام بھی یکساں تھے۔اس زمانہ میں غالب کے ''سیلاب بلا'' یا ''گنجینۂ معنی کے طلسم'' اور اقبال کی ''نوائے پریشاں'' اور ''از درون میخانہ'' کی امیجریز بھلا کتنے لوگ قبول کر سکتے تھے۔ ہاں، اگر کچھ فرق تھا تو یہ کہ غالب کے یہاں اپنی ستائش اور ایک نوع کی تعلّی کی بہتات ہے تو اقبال کے یہاں انکساری اور عاجزی کا احساس نمایاں ہے۔ غالب اور اقبال دونوں اردو کے بڑے دانشور شاعر تھے۔ دونوں مجتہد تھے اور دونوں نے ہی اختلاف وانحراف کا شکار ہوئے۔ بقول شیخ عبدالقادر:

> ''غالب اور اقبال میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ اگر میں تناسخ کا قائل ہوتا تو ضرور کہتا کہ مرزا اسداللہ خاں غالب کو اردو اور فارسی سے جو عشق تھا، اس نے ان کی روح کو عدم میں جا کر بھی چین نہ لینے دیا اور مجبور کیا کہ پھر جسد خاکی میں جلوہ افروز ہو کر شاعری کے چمن کی آبیاری کرے اور اس نے پنجاب کے ایک گوشے میں جسے سیالکوٹ کہتے ہیں دوبارہ جنم لیا اور محمد اقبال کا نام پایا۔''

غالب کی شاعری پر اعتراضات ان کی زندگی میں بھی ہوئے اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ مظہر امام نے لکھا ہے کہ ''غالب کے بارے میں جب میں سوچتا ہوں تو مجھے سرکس کے اس مسخرے کا خیال آتا ہے جو اپنا سوانگ بدل بدل کر اور عجیب وغریب حرکتیں کر کے دوسروں کو ہنسانے یا دوسروں کی توجہ اپنی جانب راغب کرانے کی کوشش کرتا ہے۔'' غالب نہ صرف اردو ادب بلکہ عالمی ادب میں زندہ جاوید ہو چکے ہیں۔ ولادت کے لحاظ سے تقریباً ایک سو پچیس برس مگر عمر شاعری کے لحاظ سے اقبال نے بھی ایک صدی پوری کر لی ہے۔ غالب نے 13-14 سال کی عمر میں معیاری اور چونکانے والی غزلیں کہنی شروع کر دی تھیں لہٰذا وہ شک وشبہ کے دائرے میں بھی آئے۔ اقبال نے 16-17 برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کیا تھا۔ اقبال کی شاعری، ان کے فن اور زبان و بیان پر ان کی طالب علمی کے زمانہ ہی میں اعتراضات شروع ہو گئے تھے۔ اسی ضمن میں محمد بدیع الزماں رقم طراز ہیں کہ:

> ''اقبال کے کلام پر اعتراضات کی شدت ان کی زندگی کے ہر دور میں رہی مگر ہر دور میں سب سے زیادہ حملے ان کے فن پر ہوا کیے۔ اس لیے نقادان ادب نے اردو شعرا کے کلام کی قدر و قیمت کو پرکھنے اور تولنے کا جو ایک بندھا ٹکا اصول مرتب کر رکھا تھا، جو آج بھی قائم ہے اور جس پر مغرب کی تنقید نگاری کا اثر زیادہ نمایاں ہے۔ ان اصولوں کے مطابق اقبال کا کلام، ان کے معیار پر پورا نہیں اترتا، اس لیے انھوں نے ان کے کلام پر طرح طرح کے اعتراضات کیے۔'' (عمل سے زندگی بنتی ہے، ص164)

اقبال کے فن اور زبان پر اعتراضات کی بوچھار اس زمانہ میں شروع ہو گئی تھی جب وہ دنیائے شعر میں نووارد ہی نہیں، نوآموز بھی تھے اور ان کی عمر زیادہ سے زیادہ 23 - 24 سال تھی۔ 1894 سے 1902 کے دوران ان کی ایسی نظمیں اس عہد کے معیاری اور مقتدر رسائل میں شائع ہوتی رہیں، جو موضوع، مواد اور اسلوب کے لحاظ سے پرکشش، نئی اور متاثر کن تھیں۔ نتیجتاً اقبال ادب پسند قارئین اور وسیع النظر علمائے ادب وشعر کے چہیتے بن گئے۔ دراصل یہی بات اساتذہ فن اور بعض انشا پردازوں کو گراں گزری کہ انتہائی قلیل مدت میں مٹھی بھر نظمیں لکھ کر اقبال نے بے پناہ مقبولیت حاصل کر لی تھی اور پورے ہندوستان میں ان کی مدح سرائی ہونے لگی تھی۔ یہ بات صحیح نہیں معلوم ہوتی کہ مغرب کی

تنقیدی معیار پر ان کے کلام کو پرکھا گیا اور ان کے شعر وفن پر اوچھے وار کیے گئے کیونکہ اس وقت تک (جب اعتراضات کی ابتدا ہوئی تھی) انگریزی طرز تنقید اور نظریہ سازی کے طور طریقوں سے بہت کم لوگ واقف تھے شاعری لفظی بازی گری اور قافیہ بندیوں کی اسیر تھی خصوصاً لکھنوی شعرا مشکل قوافی اور ردیفوں میں شعر گڑھنے کو معراج فن سمجھتے تھے۔ وہ لوگ خود کو اہل زبان میں شامل کرتے تھے اور اہل پنجاب کو خاطر میں لاتے تھے۔ اقبال چونکہ پنجابی تھے لہٰذا لکھنوی دبستان کے بیشتر ارباب فن نے انھیں قابل اعتنا نہیں سمجھا اور ان کے شعر وفن پر سخت نکتہ چینی کی۔ اقبال نے شوکت حسین کے نام تحریر کردہ اپنے 6 جنوری 1919 کے خط میں لکھا تھا کہ ''لکھنوی ناقدوں کو ابھی فنی تنقید کے اصولوں کو سیکھنے کی ضرورت ہے۔'' خواجہ احمد فاروقی نے اس جانب واضح اشارہ کیا ہے:

''اکبر اور حسن نظامی کی متصوفانہ مخالفت میں ایک دبی ہوئی چنگاری اس احساس کی بھی تھی کہ اقبال اہل زبان نہیں ہیں۔''

ایسی ہی ایک دبی ہوئی چنگاری کی نشاندہی شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کی فارسی شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے اپنے ایک مضمون میں بڑی چالاکی سے آل احمد سرور کے حوالے سے ان الفاظ میں کی ہے:

''شبلی اور غالب کے مقابلے میں ہم اہل لکھنؤ اور اقبال کو پیش کر سکتے ہیں کہ لکھنؤ والوں (بلکہ عام اردو والوں) کو اقبال کو مستند ماننے میں ہمیشہ تامل رہا ہے۔ سرور صاحب نے مجھ سے بیان کیا کہ ایک بار لکھنؤ میں بحث اٹھی تھی کہ ''آویزش'' بمعنی جھگڑا۔ اختلاف صحیح ہے کہ نہیں۔ سرور صاحب نے فوراً اقبال کا شعر پڑھا۔

تا کجا آویزش دین و وطن
جوہر جاں پر مقدم ہے بدن

تو سراج لکھنوی مرحوم نے فرمایا کہ اقبال مستند نہیں، کسی اہل زبان کا شعر سنایئے۔''

(اوراق، لاہور، سالنامہ 1997، ص 25)

اقبال کے کلام پر سب سے پہلے 1902 میں کڑی تنقید بلکہ نکتہ چینی ہوئی جو ''تاج الاخبار'' راولپنڈی میں چھپی۔ جس کا فاضلانہ منطقی جواب ''فولاد'' کے نام سے کسی ادبی شخصیت نے لکھا۔ اس اخبار

میں اس سال کسی صاحب نظر روایت پسند انشا پرداز نے اپنی شخصیت کو پوشیدہ رکھ کر ''تنقید ہمدرد'' کے نام سے اقبال کے شعروفن پر بے تحاشہ اعتراضات کیے۔ اقبال کی مدافعت میں جوابی مضمون میر غلام بھیک نیرنگ نے انبالوی کے نام سے لکھا۔ یہ ادبی نوک جھونک اقبال کے حق میں مفید ثابت ہوئی مگر وقت کے ساتھ ساتھ اقبال کے فن اور زبان پر اعتراضات کا سلسلہ دراز ہوتا گیا۔ محمد بدیع الزماں نے لکھا ہے کہ:

> ''ابھی یہ آگ سلگ رہی تھی کہ حسرت موہانی آتشیں اسلحوں کے ساتھ اقبال کے زبان و بیان کے خلاف میدان میں کود پڑے۔''

اس جنگ میں چکبست نے بھی حسرت کا ساتھ دیا۔ خواجہ حسن نظامی اور اکبر الہ آبادی نے پورے ملک میں اقبال کے خلاف محاذ قائم کیا۔ علامہ سیماب اکبرآبادی نے بھی اپنے معروف جریدہ ''شاعر'' میں کئی مضامین شائع کیے اور اقبال کی زبان، محاورہ، ترکیب سازی اور عروضی خامیوں کی نشاندہی کی۔ ان کی پیروی کرتے ہوئے عبدالسلام ندوی نے ''اقبال کامل میں اغلاط'' کے زیر عنوان ایک باب لکھا۔ اکبر حیدری نے انھیں بے جا اعتراضات قرار دیا اور اثر لکھنوی نے چوبیس اعتراضات کو صریحاً غلط ٹھہرایا اور مدلل جواب لکھا۔ ماضی قریب کے نامور نقاد کلیم الدین احمد تو گویا ہاتھ دھو کر اقبال کے پیچھے پڑ گئے۔ انھوں نے ''اقبال ایک مطالعہ'' میں جگہ جگہ اقبال کا مذاق اڑایا ہے۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''اقبال کا کلام خطابت ہے، پیغام ہے، شاعری نہیں۔'' احسان دانش نے تو یہ لکھ کر سارے معترضین کو پیچھے چھوڑ دیا کہ ''اقبال شاعر نہیں ناظم ہے۔'' ڈاکٹر جگن ناتھ آزاد ماہرین اقبال میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کے قول کے مطابق کلام اقبال کی نکتہ چینی کرنے والوں میں پیارے صاحب رشید، مجنوں گورکھپوری اور فراق گورکھپوری بھی پیش پیش رہے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اقبال جس اٹھان کے ساتھ اردو شاعری میں نمودار ہوئے اس کی دوسری مثال شاید ہماری شاعری میں نہ مل سکے۔ شاعرانہ اعتبار سے وہ شروع ہی میں متنازعہ فیہہ شخصیت بن گئے۔ پیارے صاحب رشید کو ان کی اردو عجیب وغریب بلکہ فارسی نظر آئی۔ دہلی اور لکھنؤ کے بعض اہل زبان نے انھیں زبان سے ناآشنا قرار دیا۔ مجنوں صاحب اور فراق صاحب کو ان میں حجازی کے قابل اعتراض حد تک بلند نظر آئی لیکن یہ کہ اقبال کی شاعری، شاعری نہیں خطابت ہے۔ اس

بات کو منطقی حدوں تک لے جانے کا سہرا پروفیسر کلیم الدین احمد کے سر ہے۔ اکثر نئے اہل قلم اس قسم کی آرا سے متاثر ضرور ہوئے ہیں اور ان کا کہنا ہے کہ اقبال کی شاعری محض واقعات کا بیان ہے اور شاعرانہ تڑپ سے خالی ہے۔ سچدانند سنہا نے اپنی انگریزی کتاب ''اقبال'' میں ان کی شاعری سے متعلق لکھا ہے کہ یہ شاعری غیر سرور آگیں ہے اور متناسب ترنم سے عاری ہے۔ سید عبداللطیف نے حالی کو اقبال سے بہتر شاعر قرار دیا تھا اور اس کی یہ وجہ بیان کی تھی کہ جہاں تک سادگی، صفائی بیان، دل ربائی اور رعنائی، انتخاب الفاظ اور بندش کے حسن کا تعلق ہے اقبال کی شاعری حالی کی شاعری کے معیار تک نہیں پہنچ سکتی۔''

(ماہنامہ ''شاعر'' اقبال نمبر 1988)

اس قسم کی نکتہ چینیاں اقبال کی زندگی میں بھی بہت ہوئیں۔ کسی نے زبان کے نقائص بیان کیے، کسی نے ترکیب واستعارہ میں کیڑے نکالے، کسی نے فنی معائب کی نشاندہی کی اور بعض حضرات نے انھیں ناظم اور خطیب کہہ کر ان کے تمام تر شاعرانہ اوصاف پر پانی پھیر دینے کی بھی کوششیں کیں۔ ایسی معاندانہ مخالفتوں کا سبب ان کی وہ بے مثال اٹھان تھی جس نے پوری مملکت شعر میں ایک نوع کا انقلاب برپا کر دیا تھا۔ اس اٹھان میں موضوعات کی جدت اور رنگا رنگی، فکری اور نظری اجتہاد، زبان اور محاورے کا جدلیاتی استعمال اور گھسی پٹی رعایت لفظی سے انکار اور ایک نئی شعری کائنات اور مختلف معنوی جہات کی دریافت وجستجو کا جذبہ کارفرما تھا جو عربی اور فارسی کے لوازم شعری کا اتباع کرنے والے مشاہیر کو کسی طرح گوارہ نہیں تھا۔ اقبال نے کبھی اپنے معترضین کی کوئی خاص پروا نہیں کی۔ انھوں نے نہ تو کبھی غم وغصہ کا اظہار کیا اور وضاحتی یا جوابی مضامین لکھنے کی ضرورت سمجھی۔ اپنے قدر دانوں کی ایما پر کبھی کبھی انتہائی انکسارانہ لب ولہجہ میں کچھ اس طرح کی باتیں لکھیں:

1 ''بہر حال نظم کی خامیاں نفسیاتی ہیں اور بعض مقامات پر خامیوں کا تعلق اظہار بیان سے ہے۔''
(خطوط اقبال، ص 134)

2 میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا، اس واسطے میرا کوئی رقیب نہیں اور نہ میں کسی کو اپنا رقیب تصور کرتا ہوں۔ فن شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی۔ ہاں، بعض مقاصد خاص رکھتا ہوں جن

کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات اور روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کیا ہے۔

ورنہ ؎

نہ بینی خیر ازاں مرد فرودست
کہ بر من تہمت شعر و سخن بست

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید نے اقبال کے جذبہ عجز و انکسار پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

''اقبال نے ازرہ انکسار خود کو شاعر نہ کہا ہو لیکن شاعر کا رتبہ ان کے نزدیک معاشرتی زاویے سے بے حد بلند اور اہم ہے۔ اور یہ کہنا تو خیر نہیں ہے کہ اقبال نے اردو شاعری کی روایات سے یکسر بغاوت کی، تاہم اتنا ضرور ہے کہ انھوں نے اجتہاد سے کام لیا اور اس اجتہاد میں بھی اتنی احتیاط برتی اور ایسا اہتمام کیا کہ ہماری شاعری کی خوبیوں اور مثبت پہلوؤں کو نہ صرف اپنایا بلکہ انھیں فروغ دینے کی سعی بھی کی۔''

(ماہنامہ ''شاعر'' اقبال نمبر 1988)

واقعی اقبال نے اپنے آپ کو شاعر تسلیم نہ کر کے انکساری کا ثبوت پیش کیا ہے۔ حقیقتاً وہ شعر و فن پر نہ صرف خلاقانہ دسترس رکھتے تھے بلکہ شاعری کے رموز و علائم سے بھی پوری طرح واقف تھے۔ شاعرانہ مزاج اور وجدانی کیفیات انھیں فطرت کی جانب سے ودیعت ہوئی تھیں اور ناقدانہ بصیرت ان کی علمی اور فکری صلاحیتوں کی دین تھی۔ انھوں نے شاعری اور اس کے رتبے سے متعلق جا بجا اظہار خیال کیا ہے اور اس سچائی کو بھی تسلیم کیا ہے کہ شعر ان پر ''نازل'' ہوتے تھے اور ''آیات'' کی طرح ''حفظ'' ہو جایا کرتے تھے۔

اقبال کی زندگی میں بھی ان کے قدردانوں اور ان کے علم و فن کے پرستاروں کی کمی نہیں تھی۔ شیخ عبدالقادر، سید سلیمان ندوی، مولانا الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی، اثر لکھنوی اور ابوالکلام آزاد جیسے دانشوران ادب بھی ان کے نئے شعری رویہ اور نئی فکری اپج کے معترف تھے۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے:

''زبان کے لحاظ سے ڈاکٹر اقبال کو ان شعرا میں گنتا ہوں جو معنوی محاسن اور باطنی

خوبیوں کے مقابلے میں الفاظ اور محاوروں کی ظاہری صحت کی پروانہیں کرتے لیکن حق یہ ہے کہ اس ایک لغزش مستانہ پر ہزاروں سنجیدہ اور متین رفتاریں قربان ہیں۔'' (''معارف'' اعظم گڑھ جلد دوم، اپریل 1918)

موجودہ عہد میں اقبال کے شیدائیوں، مداحوں اور معتقدوں کی اتنی زیادہ تعداد ہے کہ صرف ان کے نام اور کام کی فہرست تیار کی جائے تو ایک بھاری بھرکم کتاب تیار ہو جائے گی۔ بلاشبہ برصغیر میں ان کے رجحانات، افکار، فلسفہ حیات اور شاعرانہ عظمت پر سیکڑوں کتابیں لکھی جا چکی ہیں اور بے شمار معیاری، جریدوں کے خصوصی نمبر شائع ہو چکے ہیں۔ ہندوستان میں اقبال پر قابل ذکر کام کرنے والوں میں ڈاکٹر جگن ناتھ آزاد، ڈاکٹر ظ انصاری، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر عبدالحق، مولوی عبدالسلام ندوی، ڈاکٹر عبدالمغنی، سردار جعفری اور محمد بدیع الزماں وغیرہ کے علاوہ پروفیسر آل احمد سرور بھی ہیں۔ انھوں نے اقبال پر ہونے والے اعتراضات اور ان کے فکر وفن پر کم سے کم الفاظ میں بڑی جامع باتیں کہی ہیں۔ ملاحظہ ہوں:

''اب بھی ایسے اشخاص موجود ہیں جو اعلانیہ نہیں تو چھپے دبے ضرور اقبال کی زبان پر اعتراضات کرتے ہیں۔ وہ ترکیب غلط ہے۔ اس محاورے کو صحت کے ساتھ نظم نہیں کیا۔ یہ مونث نہیں مذکر ہے۔ یہاں تعقید معنوی پائی جاتی ہے۔ غالب و اقبال کی ترکیبیں ادب وانشا کی چمن ہیں۔ ان کی حیثیت دیا سلائی کی ہے جس سے پڑھنے والوں کو آتش بازی چھوٹتی ہے۔ یہ یاد رکھنا چاہیے کہ اقبال اور غالب کا کام تو قواعد کی پابندی نہیں۔ گریمر کا کام ہے کہ ان اشخاص کی مقرر کردہ شاہراہوں پر چلے اور ان کے طرز کو دیکھ کر اپنے قوانین مرتب کرے۔'' (نئے اور پرانے چراغ)

''اقبال دراصل کوہ ہمالہ کی طرح ہے۔ ہمالہ کا تاج صرف ایورسٹ نہیں ہے بلکہ اس میں ''کنچن جنگا'' کے ٹو ننگا پربت! ''نندا دیوی'' ایسی بہت سی چوٹیاں ہیں اور ہر چوٹی کا الگ الگ حسن اور الگ عظمت ہے۔''

(اقبالیات'' اقبال انسٹی ٹیوٹ سرینگر، شمارہ 1، 1981)

سطور بالا میں شمس الرحمٰن فاروقی کے ایک مضمون کا اقتباس بطور حوالہ نقل کر چکا ہوں۔اس میں بھی اہل زبان نہ ہونے کی بات ''دبے چھپے'' اعتراض کے مصداق ہے۔اقبال تو پھر بھی نہ صرف زبان آشنا تھے بلکہ ندرت فن اور معنی کی ترسیل وابلاغ کی مختلف جہات سے بھی بخوبی واقف تھے۔اعلیٰ وادنیٰ، بلندو کمتر اور بامعنی ومہمل کلام میں امتیاز کرنے کا درک رکھتے تھے مگر فاروقی صاحب کی شعرفہمی اور زبان دانی ہمیشہ مشکوک رہی ہے۔انھوں نے خود لکھا ہے کہ ''ایسا نہیں ہے کہ ہم سب بالکل صحیح اور عمدہ زبان لکھتے ہیں۔یہ کمبخت چیز ہی ایسی ہے کہ بڑے بڑے دھوکا کھا جاتے ہیں۔'' شمس الرحمٰن فاروقی اس حقیقت سے بھی انکار کرتے ہیں کہ اقبال کا عالمی ادب میں بہت اونچا مقام ہے انھوں نے ایک صریحاً غلط بات لکھی ہے۔

اقبال کی فکر اور نظریہ حیات پر بھی بعض نقادوں نے انتہائی لچر او چھے اعتراضات کر کے ان کی حب الوطنی اور فلسفہ زندگی کو غلط ثابت کرنے کی سعی لاحاصل کی ہے۔ان میں فراق اور تاراچرن رستوگی پیش پیش رہے ہیں فراق کا ایک بچکانہ قسم کا اعتراض یہ بھی تھا کہ اقبال نے ابتدا میں ہندوستان کو ''سارے جہاں سے اچھا'' قرار دیا اور بعد میں اپنے قول سے گھبرا کر انھوں نے ''چین وعرب ہمارا'' اور ''سارا جہاں ہمارا'' وغیرہ کہا۔اقبال کی دونوں باتیں ان کے نظریے اور فلسفے کے عین مطابق ہیں۔ترانہ ہندی کا مطلع اس تناظر میں ہے کہ تم جہاں بھی سکونت پذیر رہو اس سرزمین (وطن) کے لیے اپنا جان مال سب کچھ نثار کردو۔بعد میں جو شعر انھوں نے خلق کیا اس کا پس منظر یہ ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے، اس کو ملائک پر بھی فضیلت حاصل ہے اور پوری کائنات اس کی وراثت ہے۔قرآن کی نظر میں انسان عظیم ہے اور کائنات حقیر جبکہ فراق کا مذہبی نصب العین بالکل اس کے برعکس ہے۔کاش انھوں نے اعتراض کرنے سے پہلے ان نکات پر غور وخوض کر لیا ہوتا!

تاراچرن رستوگی اقبال کی ڈائری کے بعض فقروں کو لے اڑے اور ان کی حب الوطنی اور جذبہ وطنیت پر دھاوا بول دیا جبکہ پرستش صرف خدا کی ہوتی ہے۔کسی اور شئے کی نہیں۔!

علامہ اقبال کے ناقدین ومعترضین کو یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ ہمیشہ کسی تخلیقیت شعار فن کار کے تخلیقی اسرار، فکری عوامل اور زاویہ نظر کو سمجھنے کے لیے، اس کے لفظوں، اشاروں اور کنایوں کی مختلف صورتوں میں پوشیدہ ان آفاقی اور ماورائی قدروں کی بسیط کائنات کا مطالعہ کرنا ضروری ہوتا ہے، جو تہ در تہ

ہوتی ہیں اوران کی نقاب کشائی اس وقت ممکن ہوتی ہے جب شارح یا ناقد یا مفکر تخلیق کار کے کرب کو مس کرتا ہے، اس کے عرفان وادراک سے ہم ربطگی پیدا کرتا ہے اوراس کی وجدانی کیفیات اورفکری اعجاز کی گزرگاہوں تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ ہرتخلیق کار کی اپنی ایک بسیط کائنات اور منفرد شخصیت وفن ہوتی ہے جوسخت سے سخت حصار نقد کوتوڑ کراپنا امیج خود بناتی ہے اوراپنی انفرادی شناخت کاادراک کرتی ہے۔ علامہ اقبال ایسے ہی بڑے دانشور شاعر ہیں جنھیں کبھی کوئی نیچا نہیں دکھا سکا اور انھوں نے انتہائی شان بے نیازی سے کامیابی وکامرانی کی منزلیں طے کیں۔ یہ معمولی بات نہیں کہ ان کی بلند قامتی کوکبھی کوتاہ ناقدین کوئی زک نہیں پہنچا سکے۔

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہ شاعر رنگیں نوا میں ہے جادو

☆☆☆

سلام بن رزاق کے افسانوں میں جنسی بے راہ روی کی عکاسی

(مجموعہ شکستہ بتوں کے درمیان کے تناظر میں)

محمد نسیم (ریسرچ اسکالر)

شعبۂ اردو

یونیورسٹی آف حیدرآباد

MOB - 9618474155

ملخص

لوگ شخصی آزادی اور خود کو جدید معاشرے سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش میں بے حیائی اور جنسی بے راہ روی کو پروان چڑھا رہے ہیں۔خود ہمارا معاشرہ انھیں لوگوں کو ترقی یافتہ سمجھنے لگا ہے جو جدید طرز معاشرت میں اپنی زندگی گزار رہے ہیں،جدید طرز معاشرت میں تعلیم کی شرح بلند ہوئی ہے لیکن جنسی بے راہ روی بھی عمومیت کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ایسی معاشرت کی طرف آج کا نوجوان طبقہ خاص طور پر للچاتی نظروں سے دیکھ رہا ہے اور ایک جست میں اپنے آپ کو اس صف میں کھڑا کر دینا چاہتا ہے۔1970ء کے بعد کے افسانہ نگاروں میں سلام بن رزاق ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ان کے افسانوی مجموعہ ''شکستہ بتوں کے درمیان'' میں جہاں فرقہ وارانہ فسادات،خودداری اور اخلاقی اقدار کی گراوٹ جیسے موضوعات ملتے ہیں تو ساتھ ہی جنسی بے راہ روی کے موضوع بھی جا بجا ملتے ہیں۔سلام بن رزاق کے اس موضوع پر لکھے گئے افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ منٹو سے کسی حد تک متاثر ہیں۔

سلام بن رزاق کے افسانوں میں جنسی بے راہ روی کی عکاسی

(مجموعہ شکستہ بتوں کے درمیان کے تناظر میں)

جنسی بے راہ روی موجودہ تمام سماجی حقائق میں سے ایک حقیقت ہے۔ایک ایسی حقیقت جس سے معاشرہ شعوری یا غیر شعوری طور پر لطف اندوز ہونا چاہتا ہے لیکن اس کا اظہار جرم سمجھتا ہے۔جرم اس لیے کہ ہمارا مشرقی معاشرہ اس کی قطعاً اجازت نہیں دیتا اور نہ ہی اس بات کی اجازت دیتا ہے کہ لوگ جنسی بے راہ روی کے شکار ہوں۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ معاشرتی ممانعت کے باوجود بھی یہ معاشرہ کا حصہ کیوں کر بن گیا؟اس کا سیدھا سا جواب یہ دیا جاتا ہے کہ ممانعت صرف نصیحت کے وقت دوسروں کے لیے ہوتی ہیں خود کے لیے نہیں۔آج کے دور میں زبان،وعدہ،اصول وانسانیت کی وقعت نہیں رہی۔قول و فعل میں تضاد عام سی بات ہے۔

یہاں یہ بات محل نظر ہے کہ جنسی بے راہ روی جب ایک قابل نفرت اور گھناونا عمل ہے تو ایک تخلیق کار اسے اپنی تخلیق کا موضوع کیوں بناتا ہے؟۔ظاہر ہے کہ تخلیق کار کا موضوع بنانا اس بات پر دال ہے کہ معاشرہ میں کہیں نہ کہیں اس کا وجود ضرور ہے اور جسے معاشرے میں محسوس کیا جا رہا ہے جو پورے معاشرہ کو اپنے زد میں لینے کے قریب پہنچ چکا ہے۔ایک تخلیق کار معاشرے کی اس کج روی سے بے چین ہو جاتا ہے اور ان خفیہ طور پر روبہ عمل ہونے والے جنسی جرائم کو عوام کے سامنے پیش کر کے اس سے احتراز کرانے کی کوشش کرتا ہے۔اس کی حساس نظر یہ بات تسلیم کرنے سے منع کر دیتی ہے کہ کسی عورت کے عصمت فروش ہونے میں صرف وہ عورت ذمہ دار ہے بلکہ اپنے عمیق مشاہدے کے سبب اس بات کی بھی نشاندہی کرتا ہے کہ اس عمل میں مرد و عورت دونوں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔مرد پہلے عورت کی عصمت کو چند پیسوں کے عوض خرید کر لطف اندوز ہوتا ہے پھر اسی عورت کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔

اسی سے متعلق سعادت حسن منٹو اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

''عصمت فروش عورت ایک زمانے سے دنیا کی سب سے ذلیل ہستی سمجھی جاتی

رہی ہے۔مگر کیا ہم نے غور کیا کہ ہم میں سے اکثر ایسی ذلیل وخوار ہستیوں کے در پر ٹھوکریں کھاتے ہیں؟۔۔۔کیا ہمارے دل میں یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ ہم بھی ذلیل ہیں۔''

سعادت حسن منٹو،منٹونما،سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور،2003،ص 627

اگر عصمت فروشی کو گھناونا عمل سمجھ کر اس سے مکمل بے اعتنائی برتی جائے یا عصمت کی قیمت مال ودولت اور عہدہ سے نہ لگائی جائے تو یقیناً عصمت فروشی کا لفظ اپنا وجود کھو بیٹھے گا۔

1970ء کے بعد کے افسانہ نگاروں میں سلام بن رزاق ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں ۔ان کے افسانوی مجموعہ ''شکستہ بتوں کے درمیان'' میں جہاں فرقہ وارانہ فسادات ،خودداری اور اخلاقی اقدار کی گراوٹ جیسے موضوعات ملتے ہیں تو ساتھ ہی جنسی بے راہ روی کے موضوع بھی جا بجا ملتے ہیں۔سلام بن رزاق کے اس موضوع پر لکھے گئے افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ منٹو سے کسی حد تک متاثر ہیں۔اگرچہ افسانہ ''روزگار'اور آواز گریہ' کے سوا سلام بن رزاق کے افسانوں میں منٹو جیسی بے باکی نظر نہیں آتی لیکن دیگر افسانوں میں دور سے منٹو کی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔منٹو جنسیات پر لکھے گئے اپنے افسانوں کی وکالت اس لیے کرتا ہے کہ ان کے کردار جسم فروشی شوقیہ نہیں کرتے بلکہ مفلسی وناداری سے بچنے کے لئے کرتے ہیں۔سلام بن رزاق کے کردار بھی اس کے شکار ذریعہ معاش کے سبب ہوتے ہیں لیکن ایک اور سبب شہرت وعزت بھی ہے۔وہ پیشہ ور جسم فروش نہیں ہے لیکن اپنے اصل مقصد کی تکمیل کے لیے جنسی تعلق سے گریز بھی نہیں کرتا۔

افسانہ ''روزگار'' کا کردار اشوک ایک ایسا ہی کردار ہے جو گاؤں سے ممبئی فلمی دنیا کا ہیرو بننے کی خواہش لے کر آتا ہے۔ایک انٹرویو میں اس کی ملاقات ''چمپا'' نام کی لڑکی سے ہوتی ہے۔''چمپا'' بھی بالی ووڈ کی ہیروئن بننے کی جدوجہد کر رہی ہے۔''اشوک'' ایک بھولا سالڑکا ہے۔وہ دنیا کے مکروہ چہروں سے بالکل ناواقف ہے۔چمپا اسے لے کر فلم پروڈیوسر مسٹر بھلا کی بیوی کے پاس جاتی ہے۔مسز بھلا اشوک کو اشارتاً لالچ دیتی ہے کہ وہ اپنے شوہر سے بات کر کے کسی فلم میں ہیرو کا کردار دلا دیں گی۔اشوک کو اس بات پر یقین ہو جاتا ہے۔لیکن اشوک کے پیر اس وقت کانپنے لگتے ہیں جب مسز بھلا اس کو جسمانی رشتے کی دعوت دیتی ہے۔اشوک ہیرو بننے کے لیے جدوجہد کرنا چاہتا ہے اور گزارے کے لیے کچھ وقت

ملازمت بھی کرنا چاہتا ہے۔مسز بھلا اشوک کو جسمانی رشتے کے عوض پیسہ بھی دیتی ہے اور ہیرو کے لیے اپنے شوہر سے سفارش کی امید بھی دلاتی ہے۔ایسے حالات میں اشوک مسز بھلا کی اس پیش کش کو ٹھکرا نہیں پاتا ہے اور نہ چاہتے ہوئے بھی مسز بھلا سے جسمانی تعلق قائم کر لیتا ہے۔سلام بن رزاق اپنے الفاظ میں یوں لکھتے ہیں:

''گھبراؤ نہیں۔۔۔میں تمھیں کھا نہیں جاؤں گی۔سنو! تمھیں ہفتے میں ایک دن
اسی ٹائم آنا ہوگا۔ایک دن کے دو سو روپے ملیں گے۔''
پ۔۔پر کام کیا ہے؟''
مسز بھلا نے مسکراتے ہوئے کہا۔
کام؟''
پھر اس کی طرف پیٹھ کر کے کھڑی ہوگئیں اور بولیں۔
''اس میکسی کی زپ کھولو''

سلام بن رزاق،شکستہ بتوں کے درمیان،ایڈ شاٹ پبلی کیشنز ممبئی،2001،ص176

یہ صرف اشوک کی کہانی نہیں ہے بلکہ اشوک نمائندہ ہے ان تمام نوجوانوں کا جو فلم انڈسٹری میں اپنی جگہ بنانے کی تگ ودو کر رہے ہوتے ہیں وہ اکثر اسی طرح مصلحت کا شکار ہو کر جنسی بے راہ روی کو اپنی ترقی کا زینہ سمجھتے ہیں۔مسز بھلا کے پاس دولت کی فراوانی ہے لیکن جنسی تشنگی کی سیرابی اس لیے نہیں ہو پاتی ہے کیونکہ ان کے شوہر مصروفیات کی وجہ سے بیوی کو وقت نہیں دے پاتے یا پھر کوئی نئی لڑکی کو ہیروئن بنانے کی ایک خام امید دلا کر جنسی استحصال کرتے رہتے ہیں۔

سلام بن رزاق کا بالی ووڈ فلم انڈسٹری سے تعلق رہا ہے۔وہ خود بھی انڈسٹری میں اپنا ایک مقام بنانا چاہتے تھے لیکن انڈسٹری کے تقاضوں پر پورا نہ اتر پانے کے سبب خود ہی کنارہ کش ہوگئے۔انھوں نے آندھی میں چراغ، خون بہا،انجام کار اور باہم جیسی ٹیلی فلمیں لکھی ہیں اور ''ایک لمبی رات'' کے نام سے شارٹ فلم بھی لکھی ہے۔اس کے علاوہ ''انگار وادی،تیرا ساتھ اور نائک بنا کھلنائک'' کے نام سے فیچر فلمیں بھی لکھی ہیں۔اگر چہ اب وہ فلموں کے لیے کچھ نہیں لکھ رہے ہیں لیکن فلم انڈسٹری کا مرکز ممبئی میں رہنے کی وجہ سے فلمی دنیا کے کئی لوگوں سے واقفیت رکھتے ہیں۔اسی واقفیت کی بنا پر سلام بن رزاق نے

ایسے لوگوں کو بھی دیکھا جو ظاہری طور پر فلموں میں کام کر رہے ہیں لیکن خفیہ طور پر ان کام کے لیے جنسی بے راہ روی کے شکار ہوتے جا رہے ہیں۔

مذکورہ اقتباس افسانے کا اختتامیہ حصہ ہے، ایک تخلیق کار کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ جہاں چاہے جس موڑ پر چاہے افسانے کو ختم کر دے۔ سلام بن رزاق نے اپنے حق کا استعمال کرتے ہوئے اشوک کے بارے میں یہ تو بتا دیا کہ وہ جنسی بے راہ روی کا شکار ہو گیا لیکن یہ نہیں بتایا کہ وہ ہیرو بننے میں کامیاب ہوا یا نہیں۔ دراصل تخلیق کار کو اس سے سروکار نہیں ہے کہ وہ زندگی کے کس اعلیٰ مقام پر ہے۔ اسے سروکار ہے تو صرف اس بات سے کہ وہ جس بھی مقام پر ہے اس سے سماج پر مثبت و منفی اثرات کیا مرتب ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے کہ اشوک جنسی طور پر استعمال ہوتے ہوتے ہیرو بن بھی گیا ہو لیکن اس وقت اشوک کا ہیرو بننا اس لیے لائق تحسین نہیں سمجھنا چاہیے کیوں کہ اس نے اپنی منزل کو پانے کے لیے غیر سماجی اور غیر اخلاقی راستے کو اختیار کیا ہے۔

افسانے کے اختتام پر قاری کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ کیا اس افسانے کے پس پردہ سلام بن رزاق فلم انڈسٹری سے بیزاری چاہتے ہیں؟ یا پھر جنسی بے راہ روی کو فروغ دینا چاہتے ہیں؟ تو میں ان دونوں سوالوں کا جواب نفی میں دوں گا۔ ان کا مقصد فلموں سے بیزاری ہرگز نہیں اور نہ ہی ایکٹر بننا کوئی غیر انسانی فعل ہے۔ سلام بن رزاق سماج سے مطالبہ کرتے ہیں تو اس بات کا کہ اپنے مقصد کے حصول کے لیے جسم کا سودا نہ لگایا جائے۔ وہ بہتر اور اچھے سماج کا مطالبہ کر رہے ہیں۔ وہ مطالبہ کرتے ہیں سماج میں بدلاؤ کا۔ حالانکہ انہیں معلوم ہے کہ ادب سے سماج میں مکمل تبدیلی نہیں لائی جا سکتی پھر بھی ادب سے اتنی امید ضرور ہے کہ وہ تبدیلی کے لیے قاری کی ''ذہن سازی'' کر سکتا ہے۔ سلام بن رزاق ایک سوال کے جواب میں لکھتے ہیں:

> ''رہی معاشرہ میں بدلاؤ نہ آنے کی وجوہات تو میری ناقص رائے ہے۔ ادب براہِ راست معاشرے میں بدلاؤ لانے کا اہل نہیں ہوتا البتہ وہ بدلاؤ لانے میں عوام کی ذہن سازی ضرور کرتا ہے۔ میرے علم میں اب تک کوئی معاشرہ یا ملک نہیں جہاں صرف ادب کی وجہ سے بدلاؤ آیا ہو، ادب اپنے قارئین کے ذہنوں میں دھیرے دھیرے نفوذ کرتا ہے اور بدلاؤ کے لیے زمین ہموار کرتا ہے''۔

ماہنامہ، چہارسو، راولپنڈی، پاکستان، جلد 24، شمارہ، ستمبر۔اکتوبر 2015، 23

جنسی بے راہ روی ایک ایسا موضوع ہے جسے پڑھتے ہی ہمارا ذہن عورت کی بدکرداری کی طرف چلا جاتا ہے اور یہ بھی کہ سماج میں جنسی بے راہ روی کا چلن عورتوں کے دم سے ہے۔ جب کہ ایسا نہیں ہے کم از کم اس صدی میں تو قطعاً نہیں ہے۔ ہاں یہ حقیقت ہے کہ 21 ویں صدی سے قبل بعض جگہوں پر طوائف خانے ہوتے تھے جہاں عورتیں جسم فروشی کرتی تھیں لیکن وہاں بھی عورتوں کو خریدنے والا مرد ہی ہوتا تھا یوں ہم کسی ایک کو حتمی طور پر اس کا ذمہ دار نہیں ٹھہرا سکتے۔ موجودہ دور میں اگرچہ وہ طوائفوں کے مکانات نہیں رہے لیکن ابھی بھی جسم کو کسی نہ کسی شکل میں بیچا جاتا ہے۔ گو اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ خود غرضی، غیر انسانیت، اخلاقی کج روی اور عیاری معاشرے کا ایک ناقابل انکار حصہ بن چکا ہے۔ انسان ہر حال میں سب سے آگے نکل جانے کی تگ و دو میں ہے، انسان اپنی منزل تک پہنچنے میں اس قدر تیز رفتار ہو چکا ہے کہ اس کے نزدیک جنسی بے راہ روی لائقِ اجتناب عمل نہیں رہا۔ سلام بن رزاق بہت گہری نظر سے سماج کی اس بدفعالی کو دیکھ رہے ہیں۔ وہ مرد و عورت میں سے کسی کی حمایت نہیں کرتے اور نہ ہی کسی کے ایک دوسرے پر بالادستی کے قائل ہیں۔ وہ صنفی تفریق کیے بغیر ہر طبقے میں اس کا وجود دیکھ رہے ہیں۔

انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ اگر سماج کی اس حقیقت کو پیش کیا کہ کس طرح ایک فارغ البال عورت اپنی جنسی آسودگی کو پورا کرنے کے لیے نوعمر لڑکوں کا جنسی یرغمال کر رہے تو دوسری طرف اس حقیقت سے بھی نظر انداز نہیں کیا کہ کس طرح ایک عیار، مکار شخص عورتوں کو روشن مستقبل کا خواب دکھا کر جنسی استحصال کر رہا ہے۔ سلام بن رزاق اپنے افسانہ ''دوسرا قتل'' میں لکھتے ہیں کہ:

> ''وہ فطرتاً ایک نرم دل عورت تھی وہ تم سے جسمانی قربت ضرور چاہتی تھی مگر اس کے لیے خون خرابہ اسے پسند نہیں تھا تم اسے تین دن تک برابر ورغلاتے رہے تم نے اس کے سامنے رنگین مستقبل کا تصور پیش کیا، خوب صورت الفاظ کا طلسم کھڑا کر دیا۔ آخر جنسی طور پر ناآسودہ عورت کو بہکانا کتنا مشکل تھا؟ وہ تمھاری باتوں میں آگئی۔''

سلام بن رزاق، شکستہ بتوں کے درمیان، ایڈشاٹ پبلی کیشنز ممبئی، 2001، ص 79

مذکورہ اقتباس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ سلام بن رزاق کے دل میں عورت کے تئیں ہمدردی

موجود ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ عورت جس کا نام رجنی ہے وہ اپنے شوہر سے نفرت نہیں کرتی ہے۔اس کا شوہر کثرت شراب نوشی کی وجہ سے اپنی بیوی سے جسمانی تعلق نہیں رکھ پاتا ہے۔شوہر کا بزنس پارٹنراور دوست شنکراپادھیائے اس کی بیوی سے اس لیے جسمانی رشتہ بنالیتا ہے تاکہ وہ اس کے شوہر کو بزنس سے بر طرف کر سکے اور ہوا بھی ایسا ہی۔ پورے افسانے کو پڑھتے ہوئے کئی جگہوں پر یہ احساس ہوتا ہے کہ افسانہ کا راوی قاری سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ بھی عورت ''رجنی'' کے ساتھ ہمدردی کرے اور اس کے غم میں شامل رہے۔لیکن میرا خیال ہے کہ ایک ایسی عورت جو شوہر کی موجودگی کے باوجود غیر مرد سے جسمانی رشتہ بنالے اور اس رشتے کو ابدیت دینے کی خاطر اپنے شوہر کو قتل کرانے میں شامل ہو تو ایسی عورت کے ساتھ ہمدردی وہمنوائی کرنا سماج میں جنسی جرائم کو بڑھاوا دینے کے مترادف ہوگا۔سلام بن رزاق یہ کہتے ہوئے عورت ''رجنی'' کی سیاہ کاریوں کی پردہ پوشی کرنا چاہتے ہیں کہ ''وہ فطرتاً ایک نرم دل عورت تھی'' تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عورت کی نرم دلی اپنے عاشق کے ساتھ ہی کیوں؟ اگر یہی نرم دلی اپنے شوہر سریش کے ساتھ دکھائی جاتی تو سریش کا قتل نہیں ہوتا۔اور سلام بن رزاق کا یہ کہنا کہ ''آخر جنسی طور پر ناآسودہ وعورت کو بہکانا کتنا مشکل تھا؟ تو کیا ہم جنسی طور پر ناآسودہ عورت کی حمایت اس قدر کریں کہ وہ اپنے شوہر کے قتل کے منصوبے میں شامل ہوجائے۔یہ دونوں حمایتی جملے جانب داری پر محمول ہیں۔یہاں میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ عاشق شنکراپادھیائے کے ساتھ ہمدردی روا رکھی جائے، شنکر بھی ایک صحت مند معاشرہ کے لیے مضر شخص ہے کیوں کہ اس نے محض کمپنی پر قابض ہونے کی خاطر اپنے دوست کی بیوی رجنی سے جھوٹی محبت کا جال بچھا کر اس کے قتل کا ذمہ دار ہے۔سریش کے ساتھ بھی ہماری کوئی ہمدردی نہیں ہونی چاہیے کیونکہ اس نے خود ہی اپنی زندگی کثرتِ شراب نوشی کی وجہ سے برباد کی ہے۔تینوں ہی رحم کے قابل نہیں ہیں۔جھوٹ، مکروفریب، جنسی تقاضے، اور شراب نوشی جیسے گھناؤنے جرم سے ایک دوسرے میں کڑیاں اس طرح پیوست ہوگئی ہیں کہ نتیجے کے طور پر سبھی کی دنیا تباہ ہوگئیں۔

اس افسانے میں سلام بن رزاق نے ایسے طبقے میں جنسی بے راہ روی کو دکھایا ہے جو کہ اس کے شکار فاقہ کشی کو دور کرنے کے لیے نہیں ہوتے ہیں اور نہ ہی جنسی بے راہ روی میں ملوث ہونے کے اسباب تنگ دستی کو دور کرنا ہے۔ بلکہ وہ کردار اعلیٰ سوسائٹی سے تعلق رکھتے ہیں۔عیار عاشق تعلیم یافتہ اور ایک کمپنی کا مینیجر بھی ہے۔یہاں یہ تلخ حقیقت ہمارے سامنے آجاتی ہے کہ صرف نچلے اور دبے کچلے طبقے میں ہی جنسی

بے راہ روی نہیں پائی جاتی ہے۔ بلکہ اعلیٰ سوسائٹی میں بھی ایسے گھناونے عمل ہوتے رہتے ہیں۔اور یہی موجودہ عہد کی صحیح ترجمانی ہے۔

سلام بن رزاق موجودہ دور میں بدلتے ہوئے سماجی شعور کو شدت سے محسوس کررہے ہیں،لوگ شخصی آزادی اور خود کو جدید معاشرے سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش میں بے حیائی اور جنسی بے راہ روی کو پروان چڑھارہے ہیں۔خود ہمارا معاشرہ انھیں لوگوں کو ترقی یافتہ سمجھنے لگا ہے جو جدید طرز معاشرت میں اپنی زندگی گزارر ہے ہیں،جدید طرز معاشرت میں تعلیم کی شرح بلند ہوئی ہے لیکن جنسی بے راہ روی بھی عمومیت کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ایسی معاشرت کی طرف آج کا نوجوان طبقہ خاص طور پر للچاتی نظروں سے دیکھ رہا ہے اور ایک جست میں اپنے آپ کو اس صف میں کھڑا کر دینا چاہتا ہے۔چوں کہ ان نوجوان نسلوں کے ذہن میں یہ بات سرایت کر چکی ہے کہ ہم ترقی یافتہ تب ہی تسلیم کیے جائیں گے جب ہم جدید طرز معاشرت کو اپنالیں گے اور دوستی کا مقدس نام دے کر جنس مخالف سے جسمانی رشتے قائم کرلیں گے۔اسی ذہنیت کی عکاسی سلام بن رزاق یوں کرتے ہیں:

”بھئی ہم لوگوں نے تمھیں آزادی دے رکھی ہے اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ تم
آوارہ لڑکیوں کی طرح سگریٹ پھونکو،
چرس کے دم لگاؤ،اور روزانہ رات گئے اپنے کسی بوائے فرینڈ کے ساتھ گھر لوٹو۔“
”پاپا اس میں ایسا کچھ بھی نہیں ہے،جس پر آپ کو پریشانی ہو میری سب سہیلیاں
یہی کرتی ہیں۔“

سلام بن رزاق،شکستہ بتوں کے درمیان،ایڈشاٹ پبلی کیشنز ممبئی،2001،ص16

باپ بیٹی کو راہ راست پر لانے کی کوشش کرتا ہے لیکن بیٹی اپنے آپ کو موجودہ معاشرہ کا حصہ بتا کر خاموش کر دیتی ہے۔ادھر بیٹی کی حمایت کرتے ہوئے ماں کہتی ہے۔

”آج کل آپ بلاوجہ معمولی معمولی باتوں سے پریشان ہو جاتے ہیں۔آپ ہی تو
کہا کرتے تھے۔آدمی کو سوسائٹی کے رنگ میں ڈھلنا چاہیے۔
نازو جو کچھ کر رہی ہے وہ آج کل کے سوسائٹی کا تقاضا ہے۔“

سلام بن رزاق،شکستہ بتوں کے درمیان،ایڈشاٹ پبلی کیشنز ممبئی،2001،ص16

یہ موجودہ عہد کا تبدیل ہوتا ہوا منظر نامہ ہے جسے سلام بن رزاق نے چند سطروں میں پیش کر دیا ہے۔سلام بن رزاق نے اس افسانے میں نہ صرف سماج میں پھیلتے ہوئے جنسی بے راہ روی کو پیش کیا بلکہ اس کے منفی نتائج کو پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:''ایک دن ناز و نے آکر بتایا وہ ماں بننے والی ہے''ناز و پندرہ سال کی بچی ہے جو کالج میں پڑھائی کرتی ہے ناز و کے کمسنی میں حاملہ ہونے کی خبر سے اسکی ماں کسی صدمے سے دوچار نہیں ہوتی بلکہ کسی الجھن کا شکار ہوئے بغیر آسانی سے ناز و کا حمل ساقط کرادیا جاتا ہے۔ سلام بن رزاق اس جنسی نتیجہ کو پیش نہیں کرتے تب بھی ان کا افسانہ پورے اثر انگیزی کے ساتھ پایہ تکمیل کو پہنچ جاتا لیکن نہیں انھوں نے اس نتیجے کو پیش کر کے سماج کو دعوتِ فکر دی ہے کہ وہ اس کے قلع وقمع کی تدابیر تلاش کریں۔

اس سمت کی طرف صرف عورتوں اور لڑکیوں ہی نے پیش قدمی نہیں کی ہے بلکہ عالمی تناظر میں دیکھا جائے تو لڑکے ولڑکیاں ،مرد وعورت سبھی جنسی حفاظت کا لباس دور پھینک کر ایک ہی کشتی میں سفر کررہے ہیں۔دونوں ہی جنسوں میں ذہنی طور پر منفی تبدیلی آچکی ہے۔جنسی ہوس کے پرستارانہ ماحول میں پرورش پانے والے افراد زیادہ سے زیادہ لوگوں کے ساتھ جسمانی تعلق بنانے ہی میں اپنی شانِ امتیاز سمجھنے لگے ہیں۔کسی ایک لڑکی یا لڑکے کے ساتھ پوری زندگی گزارنے کو تہذیب وکلچر کے منافی سمجھا جانے لگا ہے،سلام بن رزاق ایسے ذہنیت کی نقاب کشائی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''وہ تین مہینوں سے اسے ایک کٹھ پتلی کی طرح نچا رہی تھی۔مگر ادھر چند دنوں سے اسے احساس ہونے لگا کہ اس نے اشوک کو اپنے سے باندھے رکھنے کے لیے جو جال بچھا رکھا ہے اس میں خود بھی الجھتی جارہی ہے۔جب سے اشوک کے ساتھ اس کی راتیں گزرنے لگی تھیں اس کا بزنس کی طرف سے دھیان کم ہو گیا تھا۔اور اس کی آمدنی گھٹنے لگی تھی۔پھر ہر دوسرے روز اشوک بھی اس سے پندرہ بیس بیکاری بھتا مانگ ہی لیتا تھا یا وہ خود اسے دے دیتی تھی۔یہ سلسلہ زیادہ دنوں تک چل نہیں سکتا تھا۔اس لیے اس نے چند روز پہلے ہی فیصلہ کر لیا تھا کہ کسی طرح اشوک سے پیچھا چھڑالے گی۔''

سلام بن رزاق،شکستہ بتوں کے درمیان،ایڈشاٹ پبلی کیشنز ممبئی،2001،ص168

اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ جسمانی رشتے بنانے میں پہل لڑکی نے کی تھی لیکن جب اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ اس لڑکے کے چکر میں اپنے پرانے آشناؤں سے دور ہوتی جارہی ہے تو پھر وہ خود ہی اس سے الگ ہونا چاہتی ہے۔

یہ کہانی دراصل فلم انڈسٹری سے متعلق ہے، جہاں اپنی منزل مقصود تک پہنچنے کے لیے جسمانی تعلق کو زینہ تصور کیا جاتا ہے۔ سلام بن رزاق نے اس افسانے میں دو کردار 'اشوک اور چمپا کے ذریعہ پوری فلم انڈسٹری کی اندرونی حقیقت کو ہمارے سامنے پیش کردیا، اشوک چمپا سے اس امید پر جنسی تعلق کو روا رکھتا ہے کہ وہ کسی دن فلموں میں اکٹنگ کا موقع دلائے گی اور چمپا کئی پروڈیوسروں اور ڈائرکٹروں کے بستر کی زینت اس امید پر بن جاتی تھی کہ شاید اگلی صبح جب وہ جاگے تو اس کے ہاتھ میں کسی نئی فلم کی ہیروئن کا کانٹریکٹ ہو لیکن چمپا کی یہ امیدیں محض خام امیدیں بن کر رہ گئیں۔ ہیروئن بننے کی امید میں اس کی جوانی ڈھلنے کے قریب پہنچ چکی ہے لیکن وہ ایکسٹرا سے ایک قدم آگے نہیں بڑھ پاتی ہے۔ یہ دراصل ان تمام نوجوانوں کا المیہ اور فلم انڈسٹری پر قابض افراد کی زیادتیاں ہیں جو ان سے جھوٹے وعدے کرکے محض جنسی تلذذ حاصل کرتے ہیں۔ فلم انڈسٹری میں جنسی استحصال کے ذمہ دار دونوں لوگ ہیں۔ سلام بن رزاق نے افسانے کے ذریعہ اس طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ جو فلم انڈسٹری میں ناکام ہو جاتے ہیں اور انھیں ترقی کی کوئی امید باقی نہیں رہتی ہے، کیا ایسے افراد ناامیدی کے بعد بھی جنسی رشتے کو ترک کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ نہیں پہلے خود غرضی اور ترقی کی لالچ میں جسم کو دوسرے کے حوالے کر رہا تھا اب اس کی عادت بن چکی ہوتی ہے اور اسے اس کے عوض کچھ پیسے مل جاتے ہیں اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے جب تک کہ اس کے جسم میں شہوانی کشش باقی رہتی ہے۔

فلم انڈسٹری سے باہر نکل کر جنسی بے راہ روی کو عالمی تناظر میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ بعض لوگ صرف جنسی ہوس کی تسکین کی خاطر ایک لڑکی سے رشتے بناتے ہیں پھر ہوس کو پورا کرنے کے بعد دوسری اور تیسری کی تلاش میں لگ جاتے ہیں۔ یہ ترقی یافتہ دور کی ذہن سازی ہے کہ انسان مسلسل جنسی ہوس کا شکار ہوتا جارہا ہے پھر بھی اسے اپنے اس فعل پر کوئی پشیمانی نہیں ہورہی ہے۔ بلکہ تفاخرانہ انداز میں اپنے متعلقین سے اس کا تذکرہ بھی کیا جاتا ہے۔ سلام بن رزاق معاشرے کی اس بدلتی ذہنیت کو اپنی غائرانہ نظر سے دیکھتے ہیں اور ایک کرب کے ساتھ اپنے افسانوں کے ذریعہ اسے منظر عام پر لانے

کی کوشش کرتے ہیں۔افسانہ’’آوازگریہ‘‘ کا واحد متکلم اپنی بیوی سے اپنے ماضی کے کارناموں کو بتاتے ہوئے کہتا ہے کہ:

’’میرے ملنے جلنے والوں کا حلقہ بہت وسیع تھا۔ان میں عورتیں بھی تھیں، میں نے کئی عورتوں سے دوستیاں کیں بعض سے جسمانی تعلقات بھی قائم کیے مگر گلے میں شادی کا طوق باندھنے کا کبھی خیال نہیں آیا۔زینب سے پہلے میں عورت کو کھیلنے کی چیز سمجھتا تھا،جھیلنے کی نہیں‘‘ (8)

سلام بن رزاق،شکستہ بتوں کے درمیان،ایڈشاٹ پبلی کیشنز ممبئی،2001،ص16

اس اقتباس سے آج کے نوعمر لوگوں کی ذہنیت کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔یقیناً لڑکیوں کا مرد کے شانہ بشانہ چلنا معیوب نہیں ہے۔گھر کی چہاردیواری میں قید رہنا اور اسی چہار دیواری میں بچے اور دیگر لوازمات میں اپنی زندگی کو تمام کردینے سے بدرجہا بہتر ہے کہ وہ’’خاتون خانہ‘‘اور’’چراغ خانہ‘‘ کا مصنوعی خطاب ٹھکرا کر کھلی فضا میں سانس لے اور عملی زندگی میں مرد کے مساویانہ حصہ داری کی جدوجہد کرے۔عصر حاضر میں لڑکیوں نے اس مساویانہ حصہ داری میں کافی اچھی پیش رفت بھی کر لی ہیں۔لیکن سماج کے ان نوجوان نسلوں کی ذہنیت کو بدلنے کی کیا تدابیر نکلنی چاہیے جو’’عورت کو کھیلنے کی چیز سمجھتا ہے۔‘‘ سلام بن رزاق نے مذکورہ بالا اقتباس میں اسی فکر کی دعوت دی ہے کہ عورتوں کی آزادی کے نعرے سبھی لگاتے ہیں لیکن ایک صالح معاشرہ کا قیام تبھی ممکن ہے جب لوگ لڑکیوں کو شہوانی نظروں سے دیکھنا بند کردیں۔

سلام بن رزاق کے افسانوی مجموعہ’’شکستہ بتوں کے درمیان‘‘ میں کل 16 افسانے شامل ہیں جن میں ایک چوتھائی افسانے ایسے ہیں جسمیں جنسی بے راہ روی سے متعلق واضح نقوش ملتے ہیں۔اب تک جو باتیں کی گئی ہیں انہیں افسانوں کی روشنی میں کی گئی ہیں۔ان افسانوں میں موضوعاتی لحاظ سے یکسانیت ضرور ہے لیکن تکنیک اور جنسی بے راہ روی کے اسباب جداگانہ ہیں۔دوسری بات یہ کہ جن افسانوں کے اقتباس دیئے گئے ہیں ایسا قطعی نہیں ہے کہ ان افسانوں کا موضوع صرف جنسی بے راہ روی ہی ہے۔ایک افسانے کے کئی مفاہیم ہو سکتے ہیں اور کئی موضوعات کو تلاش کیا جاسکتا ہے۔یہ قاری کے قوت تفہیم پر موقوف ہوتا ہے کہ وہ ایک افسانے کے کتنے معنیاتی اور موضوعاتی گرہوں کو کھول سکتا ہے۔

☆☆☆

جدید علوم کی تدریس اور اردو: مسائل و امکانات

محمد جابر حمز
شعبۂ اردو
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد
رابطہ: mohdjabir786@gmail.com
9198329043

ملخص

وہ ترقی پذیر ممالک جو سائنس اور ٹکنالوجی کو باہر سے درآمد کر رہے ہیں اور جن میں سرفہرست ہمارا ملک ہندوستان ہے، ان کا مسئلہ یہ ہے کہ ان کی اپنی زبان میں جدید سائنس اور ٹکنالوجی سے متعلق الفاظ و اصطلاحات کی بڑی کمی ہے جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ باہر سے آنے والی ہر نئی ٹکنالوجی اپنے متعلقہ الفاظ و اصطلاحات بھی ساتھ لے آتی ہے اور پھر یہ الفاظ و اصطلاحات ہماری زبان میں شامل ہو کر رائج ہو جاتے ہیں۔ اردو کو جدید علوم کی زبان بنانے کے لیے ہمیں مختلف میدانوں میں کام کرنا ہوگا یہ میدان ترجمے کا بھی ہوگا اور راست استفادے کا بھی۔ ہمیں تمام جدید علوم سے متعلق معلومات کو اردو میں منتقل کرنا ہوگا۔ اس کے لیے بڑی تعداد میں جدید علمی، سائنسی اور تکنیکی اصطلاحات اردو میں وضع کرنی ہوں گی۔ ان کا طریق کار کیا ہو اور اس کے لیے کیا نظام قائم کیا جائے اس پر بحث ہونی چاہیے۔ وضع اصطلاحات کا عمل انفرادی اور ادارہ جاتی دونوں سطحوں پر ہونا چاہیے۔

جدید علوم کی تدریس اور اردو: مسائل و امکانات

آج ہم وقت کے اس پڑاؤ پر ہیں جہاں سائنس اور ٹکنالوجی کے بغیر زندگی بسر کرنے کا تصور بھی ختم ہو گیا ہے۔ عامر خان کی فلم '3idiots' کا ایک مکالمہ ہے کہ 'پینٹ کی زپ سے لے کر پین کی نب تک ہم مشینوں سے گھرے ہوئے ہیں' یہ مشینیں سائنس کی ہی دین ہیں۔ جدید سائنسی علوم کی برق رفتاری ہی کچھ ایسی ہے کہ پتلون کب پینٹ ہو گئی اور قلم کب پین بن گیا پتہ ہی نہیں چلا۔ یعنی کب ہماری زبان کا لفظ ہم سے دور ہو گیا اور اس کی جگہ ایک دوسری زبان کے لفظ نے لے لی ہمیں اس کا احساس ہی نہیں ہوا۔ لیکن اگر بہ نظر انصاف دیکھیں تو ایسا ہونا نہ تو غیر فطری ہے اور نہ ہی کسی طور پر منفی کیونکہ ہر زندہ زبان اسی طرح سے دوسری زبانوں کے اثرات قبول کرتی ہے اور اسے قبول کرنا بھی چاہئے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی بڑی زبان کا سیلاب ہماری زبان کو بہا لے جائے گا۔ ظاہر ہے کہ اس کے امکانات موجود ہیں، اگر ہماری زبان جدید علوم اور معلومات کا ساتھ نہ دے سکے گی تو ایسا ہی ہوگا۔ کیونکہ عصر حاضر میں جو زبان جدید علوم اور معلومات کی زبان ہوگی اور جس میں جدید ترین تحقیقی مواد موجود ہوگا وہ بڑی ہی آسانی سے ایک موثر عالمی زبان کا مقام حاصل کر لے گی۔ اور پھر یہی زبان رابطے کی زبان بھی بن جائے گی۔ موجودہ دور میں انگریزی زبان نے یہ مقام حاصل کر لیا ہے کیونکہ آج یہ زبان جدید علوم کے نقطہ نظر سے انتہائی مکمل زبان قرار دی جا سکتی ہے۔ جدید علوم کی جتنی بھی شاخیں ہیں چاہے وہ میڈیکل سائنس ہو، کمپیوٹر سائنس ہو، نیچرل سائنس ہو، فارمل سائنس ہو یا جدید ٹکنالوجی کے جو بھی میدان ہیں ان تمام سے متعلق جتنی اہم معلومات ہیں وہ سب اسی زبان میں موجود ہیں۔ اس لیے موجودہ دور میں جدید علوم کی سب سے بڑی زبان انگریزی ہے۔ یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ اس دنیا کی ترقی میں بہت سارے ایسے ممالک شامل ہیں جن کی زبان انگریزی نہیں ہے مثلاً روس، چین، جاپان وغیرہ۔ لیکن یہ بھی اپنے ملک کے باہر پوری دنیا میں اپنی سائنس، ٹکنالوجی یا اپنے کسی بھی پروڈکٹ کی خرید فروخت کرتے ہیں تو انھیں بھی انگریزی کا ہی استعمال کرنا پڑتا ہے یا انگریزی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ جہاں تک ان ترقی پذیر

ممالک کا تعلق ہے جو سائنس اور ٹکنالوجی کو باہر سے درآمد کر رہے ہیں اور جن میں سرفہرست ہمارا ملک ہندوستان ہے، ان کا مسئلہ یہ ہے کہ ان کی اپنی زبان میں جدید سائنس اور ٹکنالوجی سے متعلق الفاظ واصطلاحات کی بڑی کمی ہے جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ باہر سے آنے والی ہر نئی ٹکنالوجی اپنے متعلقہ الفاظ و اصطلاحات بھی ساتھ لے آتی ہے اور پھر یہ الفاظ واصطلاحات ہماری زبان میں شامل ہو کر رائج ہو جاتے ہیں۔ موجودہ دور میں بہت سے ایسے ہی الفاظ واصطلاحات آج ہماری زبان میں شامل ہو کر اس کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً موبائل، انٹرنیٹ، فیس بک، سیٹ لائٹ، واٹس اپ، کمپیوٹر، سم، ہارڈ ویئر، سافٹ ویئر، کی بورڈ وغیرہ یا کچھ اور پہلے جائیں تو کار، موٹر، ٹیلی گرام، وائرلیس وغیرہ۔ بظاہر اس میں کوئی قابل اعتراض بات بھی نہیں ہے لیکن اس کا نتیجہ یہ ہو رہا ہے کہ ہماری اپنی زبان میں ان الفاظ یا اصطلاحات کے مرادفات وجود میں نہیں آ پا رہے ہیں جس کی وجہ سے جدید علوم کا وہ ڈسکورس اردو یا دوسری ہندوستانی زبانوں میں ابھی قائم نہیں ہو سکا ہے جو انگریزی میں موجود ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ایک بڑی ترقی یافتہ جدید علمی زبان کے طور پر انگریزی میں مہارت پیدا کی جائے اور ان تمام علوم وفنون کا علم انگریزی کے ذریعے ہی حاصل کیا جائے یا انہیں اردو میں ترجمے کے ذریعے منتقل کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ پورا ایک ملک یا معاشرہ ایک ایسی زبان کو جو اس کی نہیں ہے اجتماعی طور پر اس حد تک نہیں سیکھ سکتا کہ وہ ان تمام علوم کو سمجھ سکے یا ان سے متعلق معلومات حاصل کر سکے۔ کسی بھی ملک میں ایسا شائد کبھی نہیں ہوا لیکن یہ ضرور ہوتا ہے کہ اس ملک کے کچھ لوگ یا ایک طبقہ اپنے دور کی بڑی علمی زبان میں کامل استعداد پیدا کر لیتا ہے اور پھر اس زبان سے مختلف علوم کو ترجمے کے ذریعے اپنی زبان میں منتقل کرتا ہے اور پھر ترجمے کے اس عمل کے ذریعے اس زبان میں ایک علمی اور تحقیقی مزاج پیدا ہوتا ہے ٹھیک اسی طرح جیسے عربوں نے یونانی علوم کو عربی میں ترجمہ کیا۔ عربوں کے ان تراجم کی وجہ سے عربی میں ایک بڑی فکری بحث ہوئی اور نتیجہ یہ نکلا کہ وہ اپنے دور کی سب سے متمدن اور پڑھی لکھی قوم بن گئی۔ اس طرح سے اپنے دور کی کسی بڑی زبان سے استفادہ کرنا ایک بڑا کام ہے جسے ہونا چاہیے۔ اور یہ کام ترجمہ کے ذریعے ہی ہو سکتا ہے۔ جب ہم جدید علوم کو ترجمے کے ذریعے اپنی زبان میں منتقل کرتے ہیں تو پھر ہماری زبان میں بھی یہ وسعت پیدا ہوتی ہے کہ وہ ایک علمی زبان بن سکے کیونکہ ترجمے کے ذریعے نئی معلومات کے آنے سے ہدفی زبان میں نئے نظریات کو فروغ حاصل ہوتا ہے اور پھر

یہی نئے نظریات ایک جدید علمی ڈسکورس ہدفی زبان میں قائم کرتے ہیں، یہی معاملہ ہمارا اردو کے ساتھ بھی ہونا چاہیے۔ اردو میں یہ پیش رفت ہوتو رہی ہے لیکن اس طرح سے بڑا اور منظّم کام نہیں ہو رہا ہے کہ جس طرح سے خود انگریزی والوں نے کیا ہے۔ انہوں نے دنیا کے تمام ملکوں میں جا کر کے وہاں کی جو بڑی علمی زبانیں تھی اور ان میں جو بھی اہم کتابیں تھیں ان سب کو انگریزی میں منتقل کیا اور اس حد تک کیا کی آج یہ صورتحال ہے کہ اگر ہم اپنے یہاں کی تاریخ وتمدن، تہذیب، وثقافت، رسوم رواج، مذہب وعقائد، افکار ونظریات اور سیاسی وسماجی نظام کے تعلق سے اگر کوئی معیاری کتاب کی تلاش کرتے ہیں تو ہمیں بڑی حدتک انگریزی کی طرف دیکھنا پڑتا ہے۔

آج جب ہم اردو میں جدید علوم کی تدریس کی بات کرتے ہیں یا تو انگریزی جزولازم کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے یعنی بغیر انگریزی سے مدد لیے یہ تصور بھی محال ہے کہ اردو میں جدید علوم پڑھائے جاسکیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ تدریس کے نقطہ نظر سے اردو کے ایک بڑی علمی زبان بننے کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ ہر نئی علمی اصطلاح کے لیے ہمیں انگریزی کی طرف ہی دیکھنا پڑتا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ جدید سائنس اور ٹکنالوجی کی موثر اور کامیاب تدریس اردو میں ممکن نہیں ہو پاتی ہے۔ ہم اگر یہ سوچیں کی انگریزی سے نابلد رہیں اور جدید علوم پر دستگاہ حاصل کرلیں تو یہ ایک ناممکن بات ہے۔ یہ سہی ہے کہ ہم کسی بھی علم کو دوسری کسی بھی زبان میں پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں لیکن اکتساب کا یہ عمل ہمیں بڑی دور تک نہیں لے جائے گا کیونکہ مادری زبان کے علاوہ کسی بھی اکتسابی زبان کی اپنی حدود ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدید علوم اور سائنس کے تعلق سے ہماری زبان میں کوئی بڑا نظریہ فروغ نہیں پا سکا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ افکار ونظریات اپنی مادری زبان میں ہی وجود میں آتے اور فروغ پاتے ہیں۔ کوئی مفکر، دانشور یا فلسفی جب کوئی بڑا نظریہ پیش کرتا ہے تو اسے اپنی مادری زبان میں ہی پیش کرتا ہے۔ اسی لیے ہم دوسری زبانوں سے اکتساب تو کر سکتے ہیں لیکن یہ اکتساب بڑے پیمانے پر ہو اور اسے ترجمے کے ذریعے مکمل کیا جائے۔ یہ نہیں کہ ہزاروں میں سے دو چار کتابوں کا ترجمہ کر دیا جائے بلکہ ہر شعبۂ علم سے متعلق اہم کتابیں اور جدید معلومات ایک مسلسل اور منظّم طریق کار کو عمل میں لاتے ہوئے اردو میں منتقل کی جائیں۔ یہ کام افراد کے ذریعے بھی ہو سکتا ہے اور اداروں کے ذریعے بھی۔ جب یہ تراجم کثرت سے ہوں گے تو ہمارے یہاں بھی ان علوم کے تعلق سے نظریات وافکار پیدا ہوں گے۔ جیسا کہ مذہبی اور ادبی تراجم کے ذریعے اردو میں ہوا

ہے۔ابتدا میں ہم نے بھی مذہب کے لیے عربی اورادب کے لیے فارسی کی طرف دیکھا ان دوزبانوں سے ہم نے ترجمے بھی کئے اور فکری سطح پر ان سے استفادہ بھی کیا۔ ہمارے تمام ادبی مباحث بری حد تک فارسی کے ذریعے ہی ہم تک پہونچے ہیں۔ یہی معاملہ دینی علوم اور اسلامی تاریخ وتمدن کا بھی ہے کہ ان کا منبع عربی زبان ہے۔ابتدا میں صوفیہ کرام نے تبلیغ دین کے لیے مقامی زبانوں کا سہارا لیا۔ان مقامی زبانوں میں کھڑی بولی بھی شامل تھی جو آگے چل کر اردو کہلائی۔ان صوفیہ اور علما کی کاوشوں سے اسلام کے دینی عقائد اور شرعی قوانین اردو میں منتقل ہوئے اور اس کثرت سے ہوئے کہ آج علوم اسلامی کے نقطہ نظر سے عربی کے بعد اردو شائد سب سے بڑی زبان ہے۔لیکن یہی بات ہم جدید سائنس اور ٹکنالوجی کے حوالے سے نہیں کہہ سکتے۔خواہ وہ میڈیکل سائنس ہو یا پھر اسپیس سائنس، کمپوٹر سے متعلق معلومات ہوں یا جدید ذرائع ابلاغ سے متعلق معلومات، اردو ابھی بھی ایک کم مایہ زبان ہی قرار دی جائے گی۔ظاہر ہے جب تک اردو ایک بڑی علمی زبان نہیں بنے گی تو اس میں جدید علوم کی تدریس کیسے ممکن ہو سکے گی۔

اردو کو جدید علوم کی زبان بنانے کے لیے ہمیں مختلف میدانوں میں کام کرنا ہوگا یہ میدان ترجمے کا بھی ہوگا اور راست استفادے کا بھی۔ہمیں تمام جدید علوم سے متعلق معلومات کو اردو میں منتقل کرنا ہوگا۔اس کے لیے بڑی تعداد میں جدید علمی، سائنسی اور تکنیکی اصطلاحات اردو میں وضع کرنی ہوں گی۔ان کا طریق کار کیا ہو اور اس کے لیے کیا نظام قائم کیا جائے اس پر بحث ہونی چاہیے۔وضع اصطلاحات کا عمل انفرادی اور ادارہ جاتی دونوں سطحوں پر ہونا چاہیے۔ایک اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ اردو میں کسی ایک جدید علمی اصطلاح کے لیے کئی مرادفات رائج ہیں جس سے طالب علم کے ذہن میں کنفیوژن پیدا ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہنا بہتر ہوگا کہ ایک ایسا ادارہ ہمارے یہاں ہونا چاہیے جو کسی بھی جدید علمی، سائنسی یا تکنیکی اصطلاح کے مقابل مختلف اردو اصطلاحوں کا جائزہ لے اور پھر ان میں سے جو سب سے زیادہ مناسب ہو اسے قبول کر کے باقی کو رد کر دے اور پھر اسی اصطلاح کی پابندی کو دوران ترجمہ لازمی قرار دے۔اس کے ساتھ ہی ایک دوسرا طریقہ یہ بھی اختیار کیا جائے کہ مختلف علوم کے وہ ماہرین جو اردو زبان سے پورے طور پر واقف ہوں اپنے اپنے مضامین سے متعلق اردو میں کتابیں تصنیف کریں۔مثلاً اگر کوئی ایسا شخص ہے جو معاشیات کا ماہر ہے تو وہ اردو میں اس مضمون سے متعلق تحقیقی مضامین یا اگر ہو سکے تو کتاب لکھے۔یہ کتاب ہو سکتا ہے کہ ابتدائی نوعیت کی ہی ہو لیکن اس سے بہرحال مذکورہ مضمون کے تعلق سے کچھ نہ کچھ معلومات

اردو جاننے والوں تک ضرور پہنچیں گی۔ ترجمے کے ذریعے اگر یہ کام بڑے پیمانے پر ہو تو اردو میں بھی یہ صلاحیت ازخود پیدا ہو جائے گی کہ اس میں ہر قسم کے علوم کو پیش کیا جا سکے۔

دوسرا طریقہ یہ ہے کہ اردو جاننے والوں کے مزاج کو سائنسی اور علمی بنایا جائے، ان میں جدید علوم سے مزاجی مناسبت ہونی چاہیے۔ ہم اس سلسلے میں ادب سے بھی کام لے سکتے ہیں۔ عام اور دلچسپ سائنسی معلومات پر مبنی افسانوی ادب اس سلسلے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ انگریزی میں سائنس فکشن کی ایک شاندار روایت رہی ہے۔ اور اس روایت نے یوروپ میں سائنسی مزاج کی تشکیل کے حوالے سے اہم کردار ادا کیا ہے۔ اردو میں مشہور جاسوسی ناول نگار ابن صفی نے کئی یادگار ناول ایسے لکھے ہیں جنھیں سائنس فکشن کہا جا سکتا ہے۔ اپنے ایک ناول 'طوفان کا اغوا' میں انھوں نے لوہے کے ایک ایسے روبوٹ کا ذکر کیا ہے جو بالکل انسانوں کی طرح چلتا پھرتا اور گفتگو کرتا ہے، وہ سوالات کے جواب بھی دیتا ہے۔ اس روبوٹ کو انھوں نے فولادمی کا نام دیا ہے یعنی فولاد کا آدمی۔ اسی طرح اردو میں سائنس فکشن کی بنیاد پر فلمیں اور سیریل بھی تیار کیے جا سکتے ہیں۔ بچوں کو سائنسی معلومات کہانیوں، تصویروں، ڈراموں اور فلموں کے ذریعے اردو میں بہم پہنچائی جائیں تا کہ ان میں سائنسی مزاج کو فروغ دیا جا سکے۔ اردو اخبارات میں بھی جدید سائنسی اور تکنیکی موضوعات پر مضامین اور ہفتہ وار فیچرز شائع کیے جائیں۔ یہ وہ چند اقدامات ہیں جو اردو کو ایک جدید علمی زبان بنا سکتے ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں ایک منظّم و مربوط اجتماعی منصوبہ بندی کی ضرورت ہے تبھی اردو میں جدید علوم اور سائنس نیز ٹکنالوجی کی کامیاب اور موثر تدریس ممکن ہو سکے گی۔

☆☆☆

'جرمیات' منٹو کا پسندیدہ موضوع

محمد ماجد ریسرچ اسکالر
شعبۂ اردو (دہلی یونیورسٹی)
majidkhan2384@gmail.com

ملخص

جرائم سے انسانی معاشرے کا چولی دامن کا رشتہ ہے۔ جب سے انسانی معاشرہ وجود میں آیا جرم کا بھی آغاز ہوا۔ جرم کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ جو حرکت خلاف آئین سرزد ہو وہ جرم ہے اور اس کا ارتکاب کرنے والا مجرم کہلاتا ہے، لیکن لفظ آئین ایک سیّال تصور ہے، جسے ہر جگہ ایک ہی انداز سے منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ ہر معاشرے کے اپنے اخلاقیات و آئین ہوتے ہیں، جو دوسروں سے مختلف اور کبھی کبھی متضاد بھی ہوتے ہیں۔ جرم کے لیے مکان کے علاوہ زمان کو بھی دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ کل تک جو جرم بڑا سنگین تصور کیا جاتا تھا آج اسے بہت ادنیٰ تصور کیا جاتا ہے نیز کل تک جس جرم کو ادنیٰ تصور کیا جاتا تھا آج اسے سنگین تصور کیا جاتا ہے۔ اس لیے جرم کا مطالعہ اس مخصوص معاشرے اور حالات کو مدِّ نظر رکھ کر کیا جاتا ہے، جس میں وہ جرم سرزد ہوا ہو۔ جرمیاتی مطالعے کا مقصد جرائم کے اسباب کا سراغ لگانا ہوتا ہے نیز ان کی نوعیت و ماہیت معلوم کرنا ہوتا ہے۔ جرائم کے اسباب کا پتا لگانے کے بعد اس کے انسداد کی تدابیر بھی تجویز کی جاتی ہیں تاکہ مجرموں کی اصلاح کر کے انہیں سماج کا مفید رکن بنایا جا سکے۔ لیکن کسی ادبی فن پارے کا جرمیاتی تجزیہ دراصل جرم کے موضوعات سے متعلق فنکار کے استدلالی زاویہ نگاہ، فکر و فن اور اس کی ظرف نگاہی کا مطالعہ ہے، تاکہ اس کے گہرے سماجی شعور اور افادی و فنّی طریق اظہار پر اس کی گرفت کا اندازہ لگایا جا سکے۔

'جرمیات' منٹو کا پسندیدہ موضوع

جرمیات کو سمجھنے کے لیے ہمیں سب سے پہلے جرم کو سمجھنا ہوگا۔ جرم کیا ہے؟ کس فعل کو ہم جرم سمجھتے ہیں؟ لفظ جرم کو ہم کس زمرے میں رکھتے ہیں؟ یا کن حالات میں جرم سرزد ہوتا ہے؟ ان سب باتوں کا جاننا لازمی ہے۔ جرم کی کوئی مخصوص تعریف نہایت مشکل ہے کیونکہ ''جرم'' قانون اور جرمیات کے حوالے سے تعریف کی گرفت میں نہ آنے والا واحد لفظ ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ زمانی اور مکانی اعتبار سے اس کے معانی و مفاہیم مختلف اور متنوع ہیں اور جنہیں اکثر قانون کے حوالے سے پیش کیا جاتا ہے۔ جبکہ قانون خود کوئی جامد چیز نہیں ہے۔ اس لیے جرم کی کوئی ایک تعریف بیان کرنا ممکن نہیں ہے۔ کسی شخص کے جان و مال کو نقصان پہنچانا یا کسی اور طریقے سے اسے نقصان پہنچانے کی کوشش کرنا قانون کے مطابق جرم ہے۔ جرم کی سنگینی کے مطابق سزا مقرر کی گئی ہے۔ جیسے، جرمانہ، جیل یا کسی سنگین جرم کے لیے سزائے موت۔ کوئی قول و فعل اس وقت تک جرم نہیں سمجھا جائے گا جب تک کہ وہ قانون کی نظر میں جرم ثابت نہ ہو جائے۔ وہ شخص جو جرم کا شکار ہوا ہے۔ جرم کرنے والے شخص پر سزا یا معاوضے کا دعویٰ کرسکتا ہے۔ چوری، ڈکیتی، اغوا کرنا، عصمت دری، جان سے مارنے کی کوشش کرنا، قتل وغیرہ جرم کے زمرے میں آتے ہیں۔

جرم کو سمجھنے کے بعد اب ہم جرمیات کی طرف بڑھتے ہیں۔ جرمیات ایک سائنسی اصطلاح ہے جو جرم + یات سے مل کر بنی ہے جس کے معنی جرم کا سائنسی مطالعہ ہے۔ جرمیات ایک ایسی سائنس ہے جس میں جرم اور مجرم کی نفسیاتی وجوہات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ موجودہ دور کے حالات اور بڑھتے ہوئے جرائم کی وجہ سے جرم کے سائنسی مطالعے کی ضرورت پیش آئی اور جرمیات کی بنیاد پڑی اس لیے ہم جرمیات کو ایک نیا شعبۂ علم بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس کا مقصد جرائم کی نوعیت و ماہئیت اور ان کی وجوہ کو تلاش کرنا اور ان کے تجزیے اور تحلیل کے بعد ان کی انسدادی تدابیر تجویز کرنا ہے۔ اس کے علاوہ مجرم، مجرم نہ رہ کر ایک اچھا انسان بنے اس کے اقدامات بھی تجویز کرنا جرمیات کا کام ہے۔ دور حاضر میں علم جرمیات کو

بہت فروغ حاصل ہوا ہے، مستقبل میں جرمیات کی ضرورت و اہمیت کے پیش نظر اس شعبہ علم کو یو جی سی کے مسلمہ مضامین میں شامل کیا گیا ہے اور مختلف جامعات میں اس کے شعبے قائم کیے گئے ہیں، تا کہ جرائم کا سائنسی مطالعہ کر کے سماج میں بڑھتے ہوئے جرائم کے انسدادکی کوشش کی جا سکے۔

جس طرح کسی فن پارے کا ہم تنقیدی یا تاثراتی تجزیہ کرتے ہیں ٹھیک اسی طرح کسی ادبی فن پارے کا جرمیاتی تجزیہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ ہر قصہ یا کہانی میں اچھائی اور برائی کے کردار ضرور ہوتے ہیں، جہاں برائی ہوگی وہاں جرم بھی ہوگا۔ظاہر ہے جس سماج میں جرم کے واقعات ہوں گے وہاں اسی نوعیت سے اس سماج کے ادب کا مطالعہ کیا جائے گا۔اردو میں آج تک کوئی ایسا کام نہیں ہوا جس میں کسی فنکار کے یہاں پیش کردہ جرائم کا مطالعہ خود جرمیات کے نقطۂ نظر سے کیا گیا ہو یہ ایک طرح کا بین العلومی کام ہے جس میں اردو کے ساتھ جرمیات کے اصول وقواعد بھی جاننے کی ضرورت ہے۔اس سے نہ صرف مجرموں کی نفسیات کو سمجھنے کا موقع ملے گا بلکہ خود فنکار کی نفسیاتی پرتوں کو ادھیڑنے کا موقع مل سکے گا۔میرا اس مقالے میں جرمیاتی تجزیہ کرنے کا مقصد جرمیات کو نفسیات کی ایک ذیلی شاخ کے طور پر متعارف کرانا اور ایک نیا دبستان قائم کرنا ہے۔اس کے علاوہ اردو ادب اور خاص طور پر افسانوی ادب میں جرم کی اہمیت ومعنویت پر روشنی ڈالنا اور منٹو کے پیش کردہ جرائم کے اسباب اور سد باب کو تلاش کرنا ہے۔

جرم اور ادب کا رشتہ بہت قدیم ہے۔ ادب کسی خلا میں پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ کسی انسانی معاشرے میں ہی پروان چڑھتا ہے۔انسانی معاشرہ جب سے وجود میں آیا اس میں اچھائیوں کے ساتھ برائیاں، اعمال خیر کے ساتھ ساتھ جرائم کا وجود بھی عمل میں آیا۔دنیا کا کوئی بھی ادب مغربی ہو یا مشرقی اور کسی زمانے سے تعلق رکھتا ہو قدیم ہو یا جدید اس میں جرم وسزا اور خیر وشر کا ہونا ناگزیر ہے۔ ہمارے یہاں ہندوستان میں پنچ تنتر، ہتوپدیش، کتھا سرت ساگر، مہابھارت اور رامائن مشرق وسطیٰ کے ادب میں الف لیلیٰ، کلیلہ ودمنہ، شیخ سعدی کی گلستاں وبوستاں وغیرہ خیر وشر کے معاملات سے پُر اور پند ونصائح سے معمور ہیں۔انگریزی ادب میں شیکسپیئر کے ڈراموں میں بھی مختلف قسم کے جرائم دیکھنے کو ملتے ہیں۔

اردو ادب میں ہر جگہ اس کی مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔چاہے وہ داستان ہو، ناول ہو یا پھر افسانہ۔منٹو کے افسانوں مثلاً ٹھنڈا گوشت، کھول دو، سرکنڈوں کے پیچھے، پڑھیے کلمہ اور وہ لڑکی وغیرہ اس کی اچھی مثالیں ہیں۔منٹو کے علاوہ بھی کئی افسانہ نگار ایسے ہیں جن کے افسانوں میں ہمیں جرم کے عنصر نظر

آتے ہیں۔ جیسے عصمت چغتائی، پریم چند، کرشن چندر، پیغام آفاقی، الیاس احمد گدی، ابن صفی، مشرف عالم ذوقی وغیرہ ایسے چند نمایاں ادیب ہیں جن کے افسانوں اور ناولوں کو پڑھ کر ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ ہمارے اردو ادب کا ایسا کوئی اہم ناول نگار یا افسانہ نگار نہیں جس نے اپنی تخلیقات میں جرم کے واقعات یا اس سے متاثر کردار پیش نہ کیے ہوں۔

منٹو کی پیدائش 11 مئی 1912 کو لدھیانہ میں اور وفات 18 جنوری 1955 کو لاہور میں ہوئی۔ منٹو کی زندگی کے زمانی و مکانی پڑاؤ کی مختلف صورت حال نے منٹو کی ساخت و پرداخت میں اہم رول ادا کیا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ فنکار کی شخصیت اپنی نوعیت و ماہیت کے پیش نظر رد و قبول کرتی ہے اور ان کے استدلالی اور فنی اظہار کا اہتمام بھی کرتی ہے۔ منٹو نے اپنے زمان و مکاں کی مختلف صورت حال سے اپنے فکر و فن کے لیے جن موضوع و مواد کا انتخاب کیا ان میں متنوع جرائم شامل ہیں، جن کی فنکارانہ عکاسی ان کی تخلیقات میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ منٹو نے اپنی بیالیس سال آٹھ ماہ اور نو دن کی مختصر سی زندگی میں ڈھائی سو سے زائد افسانے، سو سے زیادہ ریڈیائی ڈرامے اور تقریباً اتنے ہی خاکے اور مضامین لکھے، اس کے علاوہ انہوں نے دو درجن روسی افسانوں کے ترجمے بھی کیے۔ منٹو نے فلمی کہانیاں، اسکرین پلے اور مکالمے تحریر کیے۔ ''مرزا غالب'' ان کی مقبول ترین فلم تھی۔ انہوں نے اشوک کمار کے ساتھ فلم ''آٹھ دن'' میں ایک پاگل ملٹری آفیسر ''کرپا رام'' کا کردار بھی ادا کیا ہے۔

عام طور پر جرم محض حکمرانوں کی طرف سے مقرر کردہ قوانین کی خلاف ورزی کے طور پر بیان کیا جاتا ہے۔ جرم کے مطالعے پر دنیا بھر میں مختلف پروگرام منعقد کیے جاتے ہیں جن میں مجرمانہ سرگرمیوں کے بڑھنے کی مختلف وجوہات پر بحث و مباحثے ہوتے ہیں۔ جرائم کی شرح کو نیچے لانے کے لیے حکومت اور پولس تنظیمیں دنیا بھر میں مسلسل کوششیں کر رہی ہیں۔ جرم کے خلاف جنگ انسانی معاشرے میں کوئی نئی بات نہیں ہے یہ تو دنیا کے قیام کے وقت ہی سے ہر معاشرے میں چلی آ رہی ہے۔ ہر معاشرے میں جرم کی شرح کو کم کرنے کی کوششیں کی جاتی رہی ہیں اور آگے بھی جاری رہیں گی۔ جرائم کی کچھ اہم وجوہات مندرجہ ذیل ہیں۔

آبادی، غربت، سیاست، نسل پرستی، ٹی۔وی کے ذریعے تشدد، علاقائیت، خاندان کے حالات، ڈپریشن اور دیگر سماجی اور ذہنی عوارض، منشیات، غیر منصفانہ احکام طرز حکومت و نظام، معاشرے

میں عدم مساوات۔

معاشی محرومی یا صرف غربت تمام دنیا بھر کے جرائم کا ایک بڑا سبب ہے۔غربت ہی مایوسی کی وجہ بنتی ہے اور مایوسی سے پیدا ہونے والے حالات لوگوں کو جرم کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ یہ حالات بذات خود معاشرے کے لیے ایک خطرناک چیز ہے۔منٹو اپنے ایک مضمون میں خود لکھتے ہیں:

''دنیا میں جتنی لعنتیں ہیں بھوک ان کی ماں ہے۔ بھوک گداگری سکھاتی ہے، بھوک جرائم کی ترغیب دیتی ہے، بھوک عصمت فروشی پر مجبور کرتی ہے، بھوک انتہا پسندی کا سبق دیتی ہے۔اس کا حملہ بہت شدید اور اس کا وار بہت بھرپور اور اس کا زخم بہت گہرا ہوتا ہے۔''

(سعادت حسن منٹو، مضمون۔افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

اسی طرح کسی انسان کے خاندانی حالات بھی جرائم کا اہم سبب بنتے ہیں۔اکثر لوگوں کو جرم کی زندگی میں داخل کرنے کے لیے ان کا خاندانی پس منظر ذمے دار ہوتا ہے۔کسی انسان کا گھر، اس کی نجی زندگی، اس کی بیوی، بچے، بھائی، بہن، ماں باپ تمام لوگ اس کے لیے اہمیت رکھتے ہیں۔گھر کا کوئی ایک فرد بھی اگر شراب نوشی، ڈرگس، جوا، سٹا، چوری یا جنسی بے راہ روی میں مبتلا ہو جاتا ہے تو گھر کے دوسرے افراد پر اس کے منفی اثرات مرتب ہوتے ہیں جس کی وجہ سے گھر کے دوسرے افراد بھی جرم کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔

جسم فروشی ایک ایسا عمل ہے جس پر دنیا کے تقریباً تمام ممالک میں بحث و تکرار ہو چکی ہے، جسم فروشی کیا ہے؟ کیا یہ قانوناً جرم ہے؟ کیا یہ ہمارے سماج کو گندہ کر رہی ہے؟ جب بھی ہم جسم فروشی کے متعلق سوچتے ہیں تو ایسے کئی سوالات ہمارے ذہن میں گردش کرنے لگتے ہیں۔ان سوالوں کے جواب سعادت حسن منٹو نے اپنے مضمون ''عصمت فروشی'' میں دینے کی کوشش کی ہے۔بقول منٹو:

''عصمت فروشی کوئی خلاف عقل یا خلاف قانون چیز نہیں ہے۔یہ ایک پیشہ ہے جس کو اختیار کرنے والی عورتیں چند سماجی ضروریات پوری کرتی ہیں۔جس شے کے گاہک موجود ہوں، اگر وہ مارکیٹ میں نظر آئے تو ہمیں تعجب نہ کرنا چاہیے، اگر ہمیں ہر شہر میں ایسی عورتیں نظر آتی ہیں جو اس جسمانی تجارت سے اپنا پیٹ

پالتی ہیں تو ہمیں ان کے ذریعہ معاش پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے اس لیے کہ ہر
شہر میں ان کے گاہک موجود ہیں''۔

بعض ممالک میں جسم فروشی کو قانونی حیثیت حاصل ہے جب کہ بعض ممالک میں جسم فروشی قانوناً جرم ہے اور وہاں پر ایسے لوگوں کو مجرم قرار دے کر مناسب کارروائی کی جاتی ہے۔جسم فروشی دنیا کا ایک قدیم ترین پیشہ ہے اور اس کی بنیادی وجہ انسان کے اندر جنسی جبلت اور نفسیاتی خواہش کی موجودگی ہے۔سعادت حسن منٹو بھوک اور غریبی کو جسم فروشی کی ایک اہم وجہ قرار دیتے ہیں۔

جسم فروشی تب تک جرم نہیں کہلائے گی جب تک کہ یہ قانون کے دائرے میں رہ کر کی جائے لیکن جب یہ جبر واستحصال کا موجب بن جائے تو یہ جرم کے زمرے میں شامل ہو جائے گی۔جب کوئی عورت اپنی عصمت کا سودا کرتی ہے اور اپنی طے شدہ قیمت لے کر اپنے وجود کے قیمتی گوہر کو بیچتی ہے تو یہ اس کا پیشہ کہلائے گا کوئی جرم نہیں لیکن اگر کوئی مرد اپنی طاقت اور جبر سے اس گوہر کو حاصل کرتا ہے تو یہی عمل زنا بالجبر میں تبدیل ہو جاتا ہے جو قانوناً جرم ہے اور اس پر سخت سزا مقرر کی گئی ہے۔اس میں انڈین پینل کوڈ کے سیکشن 376-A کے تحت مجرم کو بیس سال تک کی سزا ہو سکتی ہے۔اسی طرح نابالغ لڑکیوں سے جسم فروشی کا پیشہ کرانا قانوناً جرم ہے،اس کی مثال منٹو کا افسانہ''دس روپے''ہے جس میں سریتا کی ماں اپنی پندرہ سالہ نابالغ لڑکی سے جسم فروشی کا پیشہ کراتی ہے۔قانون کے مطابق نابالغ بچوں سے جسم فروشی کا پیشہ کرانا جرم ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ آخر کار ان بچوں کو پیشہ کرنے پر کون مجبور کرتا ہے۔خود ان کے ماں باپ اپنی اولاد کو ایسے پیشے میں کیوں ملوث کرتے ہیں۔اس کی اہم وجہ غریبی اور بے روزگاری ہے اور خود ہمارا سماج اس کا زمہ دار ہے کیوں کہ جو عورتیں عزت کی روٹی کمانا چاہتی ہیں انہیں بھی یہ سماج عزت کی زندگی بسر نہیں کرنے دیتا اس کی بہترین مثال منٹو کا افسانہ''لائسنس''ہے۔اس افسانے میں ابو کوچوان کے جیل جانے کے بعد اس کی بیوی نیتی اس کا تانگا چلانے لگتی ہے تو کمیٹی والے اس کا لائسنس ضبط کر کے اسے بازار میں جا کے بیٹھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔اقتباس دیکھیے:

''حضور آپ رحم کریں،محنت مزدوری سے کیوں روکتے ہیں مجھے؟ میں کیا کروں
بتایئے نہ مجھے۔اتنا گڑگڑانے کے باوجود بھی افسر نے اس کی ایک نہ سنی اور اسے
جسم فروشی کرنے کی صلاح دے کر کہتا ہے۔جاؤ بازار میں جا کر بیٹھو۔وہاں زیادہ

کمائی ہوگی۔‘‘ (سعادت حسن منٹو: حیات اور کارنامے، ص۔10)

منٹو ایک ایسا افسانہ نگار ہے جس کے افسانوں میں جرائم کی بھرمار ہے۔ جرائم خواہ کسی قسم کے ہوں اس کے پس پردہ کچھ عوامل ومحرکات ہوتے ہیں اور جرم کا ارتکاب کرنے والے کی اپنی نفسیات ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ جرم کا ارتکاب کرتا ہے۔ منٹو کے بیشتر افسانوں میں جرم کے واقعات نمایاں ہیں۔ ان کے مشہور افسانے ’’کھول دو‘‘ میں جہاں سکینہ کی کئی دنوں تک آبروریزی کی جاتی ہے وہیں افسانہ ’شغل‘ میں دو امیرزادے ایک غریب مزدور عورت کو اٹھالے جاتے ہیں اور اس کی آبروریزی کرتے ہیں ’’ٹھنڈا گوشت‘‘ میں ’کلونت کور ایشر سنگھ کا گلا ریت کر اسے قتل کر دیتی ہے۔ وہیں ’’نیا قانون‘‘ میں منگو کوچوان ایک گورے کو اس قدر پیٹتا ہے کہ اسے حوالات کی ہوا کھانی پڑتی ہے۔ منٹو جان بوجھ کر اپنے افسانوں میں جرم کے واقعات کو پیش نہیں کرتے بلکہ وہ اس معاشرے کی عکاسی کرتے ہیں جس میں گاہے بہ گاہے جرم کے واقعات سرزد ہوتے ہیں۔ افسانہ ’’وہ لڑکی‘‘ ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے۔ جو اپنے باپ کے قتل کا بدلہ لینے کے لئے خود قتل جیسے سنگین جرم کو انجام دیتی ہے۔

منٹو کے افسانہ ’پڑھیے کلمہ‘ کی وہ عورت جس کا نام رکما دیوی ہے۔ جو اتنی بے رحم ہے کہ اپنے ہی پتی کا گلا گھونٹ کر اسے قتل کر دیتی ہے۔ عبدالکریم نام کا ایک شخص رکما پر فدا ہو جاتا ہے، لیکن اسے کیا خبر تھی کہ وہ ایک بڑی مصیبت میں مبتلا ہونے والا ہے۔ دونوں میں سلسلہ شروع ہوا لیکن دونوں کے درمیان رکما کا شوہر گردھاری تھا۔ پر رکما نے اسے بھی اپنے راستے سے ہٹا دیا۔ عبدالکریم نے جب گردھاری کی لاش دیکھی تو اس کا جسم بھی ٹھنڈا پڑ گیا لیکن رکما اتنی سنگ دل عورت تھی کہ اس کے چہرے پر شکن تک نہ آئی اور مسکراتی رہی۔ اقتباس دیکھئے:

> ’’کم بخت نے مسکراتے ہوئے مجھ سے کہا۔’’میں نے گردھاری کو مار ڈالا‘‘۔ آپ یقین کیجئے اس نے اپنے ہاتھوں سے ایک ہٹے کٹے آدمی کو قتل کیا تھا۔ کیا عورت تھی صاحب مجھے جب بھی وہ رات یاد آتی ہے، قسم خداوند پاک کی رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں اس نے مجھے وہ چیز دکھائی جس سے اس ظالم نے گردھاری کا گلا گھونٹا تھا۔ بجلی کے تاروں کی گندھی ہوئی ایک مضبوط رسی تھی۔ لکڑی پھنسا کر اس نے زور سے کچھ ایسے پیچ دیئے کہ بے چارے کی زبان

اور آنکھیں باہر نکل آئی تھیں۔ کہتی تھی بس یوں چٹکیوں میں کام تمام ہو گیا تھا۔''

(سعادت حسن منٹو، چغد۔ص۔48)

ان افسانوں کے علاوہ چاہے ''صاحب کرامات'' کا جال ساز نوجوان ہو جو چوہدری موجوں کی بیوی اور بیٹی کی عصمت لوٹتا ہے یا پھر افسانہ ''ممد بھائی'' میں ایک بے قصور لڑکی کی آبروریزی کرنے والے شخص کا قتل کر کے شہر بدر ہونے والا ممد بھائی۔ان تمام افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ منٹو کے ایسے کئی افسانے ہیں جن میں جرم کے واقعات موجود ہیں۔

منٹو کے افسانوں میں انسانی اور مادّی قدروں میں جو تصادم دیکھنے کو ملتا ہے وہ دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں کم ہی ملتا ہے۔موجودہ زمانہ انسانی قدروں کے زوال کا اور مادّی قدروں کے عروج کا زمانہ ہے۔دنیا کی چاہت نے انسان کے دل ودماغ پر حیوانیت طاری کر دی ہے۔بے پناہ دولت اور شہرت حاصل کرنے اور اسے بنائے رکھنے کے لیے انسان کسی بھی حد تک جا سکتا ہے۔وہ کسی انسان کے دکھ درد اور تکلیف کو نظر انداز کر سکتا ہے۔یہاں تک کہ وہ اپنے ذاتی مفاد، روپے پیسوں کی لالچ اور شہرت کے لیے چوری، لوٹ، زنا اور قتل جیسے سنگین جرائم کو بھی انجام دے سکتا ہے۔

سعادت حسن منٹو نے سماج کی مٹتی ہوئی انسانی قدروں کو بڑے ہی پر اثر انداز میں اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔منٹو کا افسانہ ''جی آیا صاحب'' میں ایک انسپکٹر محض دس سال کے نابالغ لڑکے قاسم کو پہلے اپنے گھر میں کام پر رکھتا ہے پھر اس پر کام کا اتنا بوجھ ڈال دیتا ہے کہ پہلے تو وہ اپنے ہاتھ کی انگلی کاٹ لیتا ہے اور بعد میں ڈاکٹروں کو اس کا ہاتھ بھی کاٹنا پڑتا ہے جس سے وہ ہمیشہ کے لیے معذور ہو جاتا ہے۔انسپکٹر دس سال کے بچے کو کام پر رکھتا ہے جبکہ بارہ سال سے کم عمر کے بچوں سے کام کرانا قانونی جرم ہے۔منٹو کے افسانہ ''خونی تھوک'' میں ایک غیر ارادتن قتل کا واقعہ دیکھنے کو ملتا ہے اس افسانے میں ایک فرسٹ کلاس کا مسافر ایک غریب قلی کو اپنے جوتے کی تیز نوک سے اس طرح مارتا ہے کہ وہ وہیں دم توڑ دیتا ہے۔افسانہ ''کتاب کا خلاصہ'' میں ایک باپ اپنی جنسی خواہشات کو پورا کرنے کے لیے اپنی ہی بیٹی کو اپنی حوس کا شکار بناتا ہے۔یہاں جنسی حوس انسانیت اور رشتوں پر حاوی نظر آتی ہے اقتباس دیکھیے:

''قریباً دس مہینے بعد اخباروں میں ایک سنسنی پھیلانے والی خبر شائع ہوئی کہ بڑی سڑک کی بدرو میں ایک نوزائدہ بچہ مرا ہوا پایا گیا۔تحقیقات کی گئی تو معلوم ہوا کہ

بچہ لالہ ہری چرن۔۔۔۔ماسٹر کی لڑکی بملا کا تھا اور بچے کا باپ خود لالہ ہری چرن تھا۔'' (سعادت حسن منٹو،منٹو کے متنازعہ افسانے۔ص۔54)

اس طرح کے واقعے ہماری روح کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔یہ ایک بڑا جرم ہے،اس طرح کی اور بھی مثالیں منٹو کے افسانوں میں موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ انسانی قدریں کس قدر پامال ہو چکی ہیں۔اس طرح یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ہمارے سماج میں جرم کس حد تک کارفرما ہے۔

منٹو نے سماج میں پیش آنے والے موضوعات و مسائل، سیاست،فسادات،طوائف،جنس و جرائم وغیرہ کو اپنے افسانوں میں خصوصی طور پر پیش کیا ہے۔منٹو کا سماجی،سیاسی اور معاشی شعور بہت بلند تھا۔منٹو نے افسانہ''کالی شلوار''میں سلطانہ نام کی پیشہ ور عورت کے معاشی حالات کی عکاسی کی ہے۔اس افسانے میں شنکر سلطانہ کے ساتھ دھوکا دھڑی کر کے اپنا کام نکالتا ہے۔اسی طرح منٹو نے افسانہ''شغل ''میں مزدوروں کی زبوں حالی اور اس کے زیر اثر پیدا ہونے والی ذہنی اور جزباتی کیفیت کی بہترین عکاسی کی ہے۔اس افسانے میں دو امیر نوجوان ایک غریب مزدور عورت رام دئی کو سرے عام زبردستی اٹھا لے جاتے ہیں ایسی واردات کو قانون کی اصطلاح میں Kidnapping یا اغوا کرنا کہیں گے یہ ایک سنگین جرم ہے جس کے لیے IPC-SECTION-364 کے تحت کاروائی کی جاتی ہے۔اسی طرح افسانہ ''ہتک'' کی سوگندھی جو چند روپیوں کی خاطر اپنا جسم بیچتی ہے ایسے عمل کو Prostitution کہتے ہیں بغیر لائسنس کے اس طرح کا پیشہ کرنا قانون کی نظر میں جرم تصور کیا جاتا ہے۔یہ ہمارے سماج کی حقیقت ہے کہ چار پیسے کے لیے انسان سماج میں موجود قانون کے دائرے سے بھی باہر نکل جاتا ہے۔افسانہ''دس روپے'' میں سریتا کی ماں چند پیسوں کی خاطر اپنی کم سن بیٹی سے جسم فروشی کا پیشہ کراتی ہے جو کی IPC-SECTION-372 کے تحت قانوناً جرم ہے۔

اس افسانے میں سعادت حسن منٹو نے ہمارا سماج کی اس دردناک حقیقت سے سامنا کرایا ہے جہاں ایک ماں گھر میں چولہا جلانے کی خاطر اپنی بیٹی کی عزت بھی بیچ سکتی ہے۔منٹو کے ان افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ واضح ہوجاتا ہے کہ ان کے افسانوں میں جرم ایک معاشرتی عمل کے طور پر موجود ہے۔

انسان کے وجود میں اس کا کردار ایک اہم رول ادا کرتا ہے اور فطرت انسانی کو سمجھنے کے لیے

علم نفسیات انسان کے کردار کا مطالعہ کرتا ہے۔ اور اس مطالعہ میں انسان اپنی زندگی کے مشاہدوں سے مدد حاصل کرتا ہے۔ انسانی شخصیت کو سمجھنے کی کوشش صرف ماہرین نفسیات نے ہی نہیں کی بلکہ ادیب، شاعر اور مصنف بھی زمانہ قدیم سے اس کام کو انجام دیتے آرہے ہیں، ٹھیک اسی طرح منٹو نے مختلف کرداروں کی نفسیات کا مطالعہ کر کے انہیں اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ چونکہ جرمیات بھی نفسیات کی ہی ایک ذیلی شاخ تصور کی جاتی ہے لہٰذا منٹو کے کرداروں سے جو جرم سرزد ہوئے ہیں ان کے پیچھے بھی ان کی نفسیات کا بڑا دخل ہے۔ جب انسان سے کوئی جرم سرزد ہوتا ہے تو یقیناً اس کی نفسیات اس پر حاوی ہوتی ہے اور انہیں حالات میں وہ جرم کر بیٹھتا ہے۔ منٹو کے افسانے اس کی جیتی جاگتی مثال ہیں۔ منٹو کے افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' میں کلونت کور ایشر سنگھ کو حسد کی وجہ سے قتل کر دیتی ہے۔ اقتباس دیکھیے :

> ''کلونت کور بالکل دیوانی ہوگئی لپک کر کونے میں سے کرپان اٹھائی، میان کو کیلے کے چھلکے کی طرح اتار کر ایک طرف پھینکا اور ایشر سنگھ پر وار کیا۔ آن کی آن میں لہو کے فوارے پھوٹ پڑے کلونت کور کو اس سے بھی تسلی نہ ہوئی تو اس نے وحشی بلیوں کی طرح ایشر سنگھ کے کیش نوچنے شروع کر دیے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ اپنی نامعلوم سوت کو موٹی موٹی گالیاں دیتی رہی۔''

(منٹو شناسی، منٹو کے افسانوں پر گفتگو۔ ص۔ 129)

اسی طرح منٹو کے افسانہ ''وہ لڑکی'' میں لڑکی اپنے باپ کے قتل کا بدلہ لینے کے لیے خود قتل جیسے سنگین جرم کا ارتکاب کرتی ہے۔ افسانہ ''نیا قانون'' میں منگو کو چوان گوروں سے نفرت اور نئے قانون کی باعث گورے انگریز کو بری طرح پیٹ ڈالتا ہے جس کی وجہ سے اسے حوالات میں ڈال دیا جاتا ہے۔ افسانہ ''پڑھیے کلمہ'' میں رکما اپنے عاشق کی قربت حاصل کرنے کے لیے اپنے ہی شوہر کا قتل کر دیتی ہے۔ اس طرح منٹو کے افسانوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسانی نفسیات ہی جرم کا سبب بنتی ہے۔

سعادت حسن منٹو نے اپنے افسانوں کے پلاٹ کچھ اس طرح سے ترتیب دیے ہیں کہ ان میں سماجی، سیاسی، معاشی، جنسی اور جرمیاتی واقعات کو مخصوص جگہ دی گئی ہے۔ منٹو نے اپنے افسانوں میں جرائم کے واقعات پیش کر کے سماج کو آئینہ دکھایا ہے۔ منٹو کے افسانوں کے موضوعات کا دائرہ بہت وسیع ہے، یہ اپنے اندر ایسے تمام موضوعات کو سمو لینے کی وسعت رکھتا ہے۔ منٹو کے افسانہ، ٹھنڈا گوشت کا پلاٹ

پوری طرح سے جرم کے واقعے پر مبنی ہے۔اس کہانی کی ابتدااور اختتام دونوں جرم کے واقعے پر ہوتے ہیں مثلاً افسانے کی شروعات ہی لوٹ اور قتل کے واقعے سے ہوتی ہے۔ اور افسانے کے آخر میں کلونت کور کے ہاتھوں ایشر سنگھ کا قتل ہو جاتا ہے۔افسانہ 'کھول دو' میں رضا کار نوجوان سکینہ کے ساتھ کئی دنوں تک زنا بالجبر کرتے ہیں ایسے جرم کو قانونی اصطلاح میں "GANG RAPE" کہا جاتا ہے جس کے لیے سخت سزا مقرر کی گئی ہے۔افسانہ 'ممد بھائی' کا پلاٹ بھی جرم کے واقعے پر مبنی ہے۔ممد بھائی ایک غنڈہ ہے جو عرب گلی میں رہنے والی شیرین بائی کی بیٹی کے ساتھ زنا کرنے والے آدمی کا قتل کر دیتا ہے اور خود شہر بدر کر دیا جاتا ہے۔ان افسانوں کے علاوہ نیا قانون، صاحب کرامات، خونی تھوک، طاقت کا امتحان، جی آیا صاحب اور بڑھیے کلمہ کے پلاٹ میں منٹو نے اپنی فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

کردار کے علاوہ تکنیک کے لحاظ سے بھی منٹو کے افسانے مکمل اور پختہ ہوتے ہیں۔منٹو نے اپنے افسانوں میں حسب موقع تکنیک کا استعمال کیا ہے۔وہ اپنے افسانوں میں کہانی کی ضرورت کے مطابق تکنیک استعمال کرتے ہیں۔منٹو نے بیانیہ۔فلیش بیک۔ڈرامائی تکنیک، خطوط اور مکالموں کی تکنیک کا استعمال اپنے افسانوں میں بڑی ہی فنکاری کے ساتھ کیا ہے۔منٹو نے جنس کے موضوع اور جرائم کے واقعات کو ملحوظ خاطر رکھ کر اپنے افسانوں میں تکنیک کا تعین کیا ہے۔منٹو کا افسانہ 'نیا قانون' جرم کے واقعہ پر مبنی ہے۔اس افسانے میں منٹو نے بیانیہ تکنیک کے علاوہ مکالماتی تکنیک اور فلیش بیک کی تکنیک کا بھی استعمال کیا ہے۔افسانے کا مرکزی کردار استاد منگو کو چوان ہے جسے گوروں سے بے حد نفرت تھی، جب وہ اپنے پرانے گاہک گورے انگریز کو 1935 ایکٹ کے پاس ہونے کے بعد دوبارہ دیکھتا ہے تو اس کے اندر نفرت کے جذبات اور بھی بڑھ جاتے ہیں۔گورے کی شکل دیکھ کر استاد منگو کو ایک سال پرانا واقعہ یاد آنے لگتا ہے، اور وہ یہ لفظ "وہی ہے" بار بار دہرانے لگتا ہے۔اس جگہ منٹو نے فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔

جس طرح جرمیات میں جرم اور مجرم کی نفسیات کا مطالعہ کر کے اس کی انسدادی تدابیر تجویز کی جاتی ہیں، ٹھیک اسی طرح منٹو کے افسانوں کو پڑھ کر قاری کے ذہن میں جرم کے خلاف نفرت پیدا ہو جاتی ہے۔چونکہ منٹو انسانی نفسیات کا بہت بڑا نباض تھا اس لیے اس نے اپنے افسانوں کے ذریعہ ایسی کہانیاں پیش کی ہیں جن کا اثر براہ راست قاری کے ذہن پر پڑتا ہے۔اس لیے منٹو کے افسانوں کو ایک نفسیاتی

آلہ کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے۔مثلاً منٹو کے افسانہ " کھول دو" میں 1947ء کی پیدا کردہ صورت حال میں جنسی حیوانیت کی شکار سکینہ کا سانحہ بیان کیا گیا ہے اور اس کے ساتھ ہی اگر ہم دور حاضر میں اپنے سماج میں رونما ہونے والے حالات کا جائزہ لیں تو ہم دیکھیں گے کہ سکینہ کے ساتھ پیش آنے والے دردناک سانحے کی طرح کئی سانحات ہمارے سماج میں پیش آتے رہتے ہیں۔مثلاً 1857ء کی پیدا کردہ صورت حال کی شکار' گل بانو' ہو یا دسمبر 2012ء کو دہلی میں واقع ہوئی جنسی حیوانیت کا شکار' نربھیا' دونوں ہی کی منٹو کے افسانہ ' کھول دو' کی سکینہ سے مماثلت ہے۔اگر منٹو کے افسانوں کو ایک نفسیاتی آلے کے طور پر استعمال کیا جائے تو ممکن ہے کہ سماج میں روز بہ روز بڑھتی گندی ذہنیت پر قابو پایا جا سکے مثلاً جس شخص نے منٹو کے افسانہ کھول دو کا مطالعہ کیا ہو کیا ممکن ہے کہ اس شخص سے اس طرح کا جرم سرزد ہو؟ میرے خیال میں یہ قطعی ممکن نہیں ہے کیونکہ کوئی حساس شخص جو سکینہ اور اس کے بوڑھے باپ سراج الدین کا درد محسوس کر چکا ہو وہ کبھی ایسی گھنونی حرکت نہیں کر سکتا اس کا ضمیر اسے کبھی اس بات کی اجازت نہیں دے گا۔یہی وجہ ہے کہ منٹو کے افسانے اپنے تاثر کی بنا پر جرم کے انسداد میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔

المختصر یہ کہ جس طرح کسی ادبی فن پارے کا سیاسی، سماجی، تاریخی، تہذیبی یا ثقافتی نقطۂ نظر سے تجزیہ کیا جا سکتا ہے اسی طرح سے ادبی فن پارے کا جرمیاتی نقطۂ نظر سے بھی تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔مذکورہ بالا مباحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ منٹو کے بیشتر افسانوں میں مختلف نوعیت کے جرائم کے واقعات فنکارانہ طریقے سے منعکس ہوئے ہیں۔ان کے کردار چوری، قتل، زنا اور اغوا کرنے جیسے مختلف جرائم انجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔منٹو کے افسانوں کو پڑھ کر ہم جرم کے اسباب اور مجرم کی نفسیات کی تشخیص کر سکتے ہیں۔منٹو نے ہمیں اس سماج کا آئینہ دکھایا ہے جس سماج میں گاہے بہ گاہے جرم کے واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں۔منٹو نے معاشرے کے سنگین جرائم اور ناگفتہ بہ حالات کو قابل تجدید توانائی اور قابل اصلاح ذرائع کے طور پر استعمال کیا ہے۔منٹو کے بیشتر افسانوں میں نمایاں جرم کے واقعات کا مطالعہ کرنے کے بعد ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ جرم بطور مرض ہمارے معاشرے کے تانے بانے میں پیوست ہے، اور کس حد تک یہ انسانیت کے لیے نقصان دہ ثابت ہو رہا ہے۔

☆☆☆

تانیثیت کی تاریخ اور روایت سیاسی وسماجی تناظر میں:

رابعہ تبسم ریسرچ اسکالر

جامعہ ملیہ اسلامیہ

نئی دہلی، 110025

ملخص

مؤرخین اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ یونانی تہذیب دنیا کی قدیم اور ترقی یافتہ تہذیب رہی ہے۔ یونان ایک ایسا ملک ہے جہاں علوم وفنون اور فلسفہ کمال کو پہنچے ہوئے تھے مگر عورتوں کی حالت خستہ تھی وہاں عورتوں کے متعلق یہ قانون بنایا گیا تھا کہ عورت جو بھی کام کرتی اسے باطل قرار دیا جاتا تھا۔ یونانی معاشرہ باوجود ترقی یافتہ ہونے کے وہاں کی عورتیں تعلیم سے بے بہرہ تھیں، ان پر یہ لازم تھا کہ وہ اپنے مجازی خدا کی تابعداری کرے۔ مرد جب چاہتا اس کی کم سن بیٹی چھین کر اسے پہاڑوں میں چھوڑ آتا جہاں وہ تنہا چیختے چلاتے مرجاتی مگر ماں کی کوئی حیثیت نہ تھی کہ وہ اپنی کم سن بیٹی کے لیے ایک لفظ کچھ بول سکے۔ جن عورت کو کوئی اولاد نہ ہوتی مرد اس کو طلاق دینے کا پورا اختیار رکھتا تھا۔ یونانی عورتوں کی طرح روم کے عورتوں کی بھی حالت نہایت خستہ تھی پوری طرح خاندان پر مرد کا غلبہ تھا اور عورت کو کوئی حق حاصل نہ تھا۔ رومن قانون کے مطابق مرد عورت کے جسم وجان کا مالک ہوتا تھا۔

تانیثیت کی تاریخ اور روایت سیاسی وسماجی تناظر میں:

عورت اور مرد سماجی تشکیل کے دو اہم جز وہیں،دونوں کے باہمی اشتراک سے سماجی رشتے فروغ پاتے ہیں۔مرد وعورت کے مشترکہ عمل پر ہی تہذیب وتمدن کا ارتقا منحصر ہے۔اس عمل کو برقرار رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ دونوں متوازی طور پر حصہ داری کریں وگرنہ بنی نوع انسان کی بقا خطرے میں پڑ سکتی ہے۔

جب ابتدا میں انسان غاروں اور جنگلوں میں نیم وحشی زندگی بسر کرتا تھا اس وقت سے ترقی یافتہ دور تک تہذیب وتمدن کی ترقی کسی ایک جنس کی مرہون منت نہیں رہی بلکہ دونوں کی مسلسل کوششیں اور جدوجہد کا نتیجہ ہیں،یوں کہنا بجا نہ ہوگا کہ اس حقیقت سے انکار کی کوئی گنجائش نہیں کہ تہذیب وتمدن کی تشکیل وارتقا میں عورت ومرد دونوں برابر کے شریک ہیں۔

تاریخ گواہ ہے کہ ابتدا میں مادری تہذیب بہت ہی شان وشوکت کے ساتھ رائج تھی۔عورت ہی گھر،خاندان،قبیلہ کی مالک تھی، فیصلہ سازی کا حق عورت ہی کو حاصل تھا،سلسلۂ نسب بھی اسی سے چلتا تھا،جائیداد وملکیت کی بھی مالک عورت ہی تھی۔اس وقت لڑکی کی پیدائش کو خوش بختی سمجھا جاتا تھا۔

تہذیب وتمدن کے ارتقائی دور میں جہاں مردوں نے بہت ساری چیزوں کی اختراع عمل میں لائی وہیں بہت ساری چیزوں کی ایجادات عورتوں نے بھی کی۔جب مردوں نے جانوروں کا شکار کیا تو اسے کھانے کے قابل عورتوں نے ہی بنایا،جانوروں کی کھال سے مفید اور کارآمد چیز عورتوں نے ہی بنائی۔رہنے کے لیے خیمے اور جھونپڑیاں بنا کر انسان کو غاروں سے باہر نکالا تو وہیں درختوں کے ریشوں سے لباس بنا کر ایک نئی تہذیب کی بناء ڈالی،علاوہ ازیں بوقت ضرورت اس نے شکار بھی کیا اور پوری دل جمعی کے ساتھ میدان جنگ میں بھی کارگزار رہیں۔نیز زبان کی تشکیل میں بھی اہم کارہائے نمایاں انجام دیا۔جب مرد شکار کے لیے جنگلوں میں ہوتا تھا تو عورت رہائش کی جگہ پر اپنی اولاد اور دیگر افراد کے ساتھ ساتھ مختلف الفاظ کے لین دین اور اظہار خیال کے ذریعہ زبان کی تشکیل کے ساتھ

ساتھ ترسیل کا بھی کارنامہ انجام دیتی رہیں۔ ذہنی وجسمانی صلاحیتوں میں عورت کسی بھی وجہ سے بھی مرد سے کم تر نہیں تھی۔قدیم تہذیب میں مردوعورت کو مساویانہ بلکہ بعض معاملات میں مرد سے اعلیٰ مقام حاصل تھا۔

جہاں عورت اپنی صلاحیت اور ہنر مندی سے مختلف شعبۂ حیات میں ترقی کرتی رہی وہیں مرد بھی مختلف شعبوں میں عورت کا ساتھ دینے لگا اور زراعت کے کاموں میں مرد کی دلچسپی اتنی بڑھی کہ وہ اس پر قابض ہوتا چلا گیا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عورتوں کے پالے ہوئے جانور جب کھیتوں میں کام کرنے لگے تو مرد اس پر قابض ہوگیا اور زراعت کے تمام امور پر اسی کا غلبہ ہوگیا اور زمینی پیداوار و مویشیوں کو اپنی ملکیت بنا ڈالی اس طرح دولت جب ایک مرتبہ خاندانوں کی نجی ملکیت بن گئی اور اس میں تیزی سے اضافہ ہونے لگا اس نے مادری حق والے گن پر کاری ضرب لگائی۔ جوں جوں دولت اور طاقت مرد کے پاس بڑھتی گئی ویسے ویسے خاندان اور قبیلے کے اندر عورت کی حیثیت کم سے کم تر ہوتی چلی گئی نیز مرد کے اندر یہ خواہش جنم لینے لگی کہ اس کے مال و دولت کی وارث اس کی اپنی اولاد ہو لہٰذا ایک عورت، ایک مرد اور ان کی اولاد کا تصور عام ہوا تو یک زوجگی نظام کا آغاز ہوا۔ اس نظام کی ابتدا جیسے ہی ہوئی عورت سے بہت سارے حقوق اس نظام نے چھین لیے۔سب سے پہلے عورتوں کے نام سے نسل کا تسلسل اور ماں سے وراثت پانے کا حق ختم ہوگیا اور مردوں سے نسل کا سلسلہ اور باپ سے وراثت پانے کا حق قائم ہوا۔ اینگلس کے قول کے مطابق ''مادری حق کا خاتمہ عورتوں کی ایک عالمگیر شکست تھی۔''

گھر کے اندر بھی مردوں نے باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لے لی بلکہ عورت کو محض اپنی شہوت کا غلام بنا لیا اور گھر کے باہر بھی مرد ہی کی حکمرانی رہی۔ مال و مویشی، زمین، جائیداد سب پر اسی کا غلبہ ہوگیا اور یہیں سے 'پدرسری'' نظام کا آغاز ہوا اور عورت کا مقام نیچے گرا دیا گیا۔اسی دور میں کام کی جنسی تقسیم بھی عمل میں آئی اور عورت کی فطری جسمانی کمزوری کے باعث گھر کا انتظام، بچوں کی پرورش، دیکھ بھال جیسے کام عورت کے منسوب کر دیئے گئے۔اس تہذیب میں عورت دیویوں کی جگہ پر مرد کو دیوتا بنا کر پوجا جانے لگا اس طرح عورت کی مذہبی حیثیت بھی بالکل ختم ہوکر رہ گئی۔ زبان جب نقطہ اور لکیروں سے آگے بڑھ کر تحریر کی شکل اختیار کی تب تک عورت پورے طریقے سے جہالت کے اندھیرے میں گم ہو چکی تھی چنانچہ تحریر پر بھی مرد کا غلبہ ہوگیا اس طرح مذہب سے لے کر تہذیب وتمدن تک مرد خود مختار و حکمران ہوتا

چلا گیا اور مرد کا رتبہ اتنا بلند ہو گیا کہ لڑکا خاندان کے لیے باعث فخر تصور کیا جانے لگا اور لڑکیاں ناکارہ خاندان اور قبیلہ کے لیے باعث ننگ سمجھی جانے لگیں۔ان کو قتل کرنا یا درگور کرنا کوئی عیب کی بات نہ رہی۔ پدرسری تہذیب میں جنگ کی عورتوں کو بندی بنالیا جاتا تھا اوران کے ساتھ برابرتاؤ کیا جاتا تھا یا تو انہیں باندی بنالیا جاتا یا ان کی خرید وفروخت کی جاتی نتیجہ یہ ہوا کہ دختر کشی کا رواج عام ہو گیا جس کی وجہ سے بعض قبیلوں میں لڑکیوں کی کمی ہونے لگی تو دوسرے قبیلے کی عورتوں اور نوجوان لڑکیوں کو اغوا یا بھگانے جیسی جنسی بیماری پنپنے لگی۔اس طرح معاشرے میں عورت کی کوئی حیثیت باقی نہ رہی،خاندان کے اندر بھی اس کے سارے حقوق چھین لیے گئے۔ان کو کمزور ناقص العقل اور نجس القاب دے کر گھر کے اندر مقید کر دیا گیا اور مذہب وسماج کے نام پر بسیار بندشیں لگا دی گئیں اسے اس بات کا ہر طرح سے یقین دلا دیا گیا کہ وہ صرف بچوں کی پیدائش اور مرد کی خدمت کے لیے بنائی گئی ہیں۔

جیسے جیسے تہذیب وتمدن کی ترقی ہوتی گئی ویسے ویسے مختلف اقوام وسماج کا وجود ہوتا گیا۔مختلف ممالک کی قدیم سماج کی تاریخ کا مطالعہ کرنے سے یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ عورت کی محکومیت کی دلخراش داستانیں تقریباً تمام سماج میں یکساں رہی ہیں تاہم استحصال کے طریقے کار جدا جدا رہے۔عورت کی نہ تو کوئی سماجی حیثیت تھی اور نہ ہی معاشی۔دنیا کی ہر قوم نے عورت کے وجود کو نیست نابود کرنے کی سعی کی ہے۔نیاز فتح پوری اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ’’رومۃ الکبریٰ کے افسانہائے ترقی کس کو نہیں معلوم،لیکن کیا آج ان عورتوں کا شمار کیا جاتا ہے جو راہبوں کے ادنیٰ اشارے پر گلیوں میں مکانوں کے اندر،شاہراہوں پر ذبح کر ڈالی گئیں۔عورت ایک لونڈی تھی اور لونڈی سے بھی بدتر ایک جانور،جس کو مارنا اور طرح طرح کی تکلیفیں پہنچانا معمولات زندگی میں داخل تھا پھر مغرب میں ہی نہیں بلکہ مشرق میں بھی ان کے ساتھ جو سلوک کیا گیا وہ ناصیۂ انسانیت کے لیے ایک بدنما داغ ہے جو کسی طرح نہیں مٹ سکتا،شیر خوارگی کے عالم میں ان کو زندہ دفن کیا گیا،ایام حمل میں ان کے پیٹ چاک کیے گئے خانقاہوں اور گرجوں کے تہہ خانے مندروں کی کوٹھریاں ان کی لاشوں سے مدتوں سڑا کیں۔‘‘(اردو ادب میں تانیثیت،مشتاق وانی،ص28)

مؤرخین اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ یونانی تہذیب دنیا کی قدیم اور ترقی یافتہ تہذیب رہی ہے۔یونان ایک ایسا ملک ہے جہاں علوم وفنون اور فلسفہ کمال کو پہنچے ہوئے تھے مگر عورتوں کی حالت خستہ تھی وہاں عورتوں کے متعلق یہ قانون بنایا گیا تھا کہ عورت جو بھی کام کرتی اسے باطل قرار دیا جاتا تھا۔یونانی معاشرہ باوجود ترقی یافتہ ہونے کے وہاں کی عورتیں تعلیم سے بے بہرہ تھیں،ان پر یہ لازم تھا کہ وہ اپنے مجازی خدا کی تابعداری کرے۔مرد جب چاہتا اس کی کم سن بیٹی چھین کر اسے پہاڑوں میں چھوڑ آتا جہاں وہ تنہا چیختے چلاتے مرجاتی مگر ماں کی کوئی حیثیت نہ تھی کہ وہ اپنی کم سن بیٹی کے لیے ایک لفظ کچھ بول سکے۔جن عورت کو کوئی اولاد نہ ہوتی مرد اس کو طلاق دینے کا پورا اختیار رکھتا تھا۔یونانی عورتوں کی طرح روم کے عورتوں کی بھی حالت نہایت خستہ تھی پوری طرح خاندان پر مرد کا غلبہ تھا اور عورت کو کوئی حق حاصل نہ تھا۔رومن قانون کے مطابق مرد عورت کے جسم وجان کا مالک ہوتا تھا۔شوہر کے مرنے کے بعد عورت کی کوئی اولاد بیٹا یا بیٹی نہ ہونے کی صورت میں دوسرے مرد رشتہ داروں کی وارث تصور کی جاتی۔باپ کو بھی یہ اختیار حاصل تھا کہ وہ بیٹی کو کہیں بھی فروخت کرسکتا تھا،یہ حق شوہر کو بھی حاصل تھا۔یہاں عورت جائیداد کی وارث نہ ہوتی بلکہ عورت بذات خود ایک جائیداد تصور کی جاتی روم میں بھی جسم فروشی اپنے عروج پر تھی۔

یورپ کے معاشرہ میں خواتین کی حالت نہایت ہی پست تھی اسے کوئی قانونی حقوق حاصل نہ تھے وہ کسی چیز کو خریدنے اور فروخت کرنے کی مجاز نہ تھی۔عورت بیچی اور خریدی جاتی تھی اس کی حیثیت عین جانوروں کی تھی۔جون اسٹوارٹ مل اپنی تصنیف ''محکومیت نسواں''میں لکھتا ہے:

> ''باپ اپنی بیٹی کو جہاں چاہتا بیچ ڈالتا تھا۔شادی ایک طرح تجارت تھی یعنی والدین اپنی لڑکیوں کو فروخت کرتے ۔وراثت میں خواتین کے حقوق نہایت محدود تھے کیوں کہ اس کی ہر چیز کا مالک شوہر ہوتا تھا۔مرد جب چاہتا عورت کو چھوڑ دیتا۔لیکن عورت کو طلاق یا خلع کی اجازت نہ تھی بیوی کی جائیداد کا بھی وہ حق دار سمجھا جاتا۔اس کے علاوہ گرجا گھر میں نکاح کے وقت عورت کو تمام عمر شوہر کی اطاعت کا عہد لیا جاتا............غرض پرانے زمانے میں یورپ کا قانون عورت کی حیثیت اتنی بھی باقی نہ رہنے دیا جو اکثر ممالک میں غلاموں کی

تھی۔''(مطالعات نسواں، ڈاکٹر آمنہ تحسین، ص 30)

مصری سماج و معاشرے میں عورت اپنے تمام حقوق پر فائز تھی۔ اسے عزت واحترام وقدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ مصر کی عورتیں شہنشاہیت کا درجہ بھی حاصل کی ہوئی تھیں مگر ملکہ مصر عورتوں کے لباس میں نہیں بلکہ مردانہ لباس استعمال کرتی تھیں کیوں کہ مصریوں کا خیال تھا کہ عورت حکومت کی سرداری کی اہلیت نہیں رکھتیں۔

دھیرے دھیرے عورت کا یہ رتبہ ختم ہو گیا کیوں کہ وہاں بہت سے ایسے رسم ورواج تھے کہ عورت کو پستی کی طرف دھکیل دیا۔ نکاح کے بعد عورت مرد کی ملکیت تصور کی جاتی۔ شادی کے بعد عورت کا سارا مال مرد کے نام ہو جاتا حتیٰ کہ اولاد پر بھی عورت کو کوئی حق نہیں ہوتا تھا۔ غرض کہ وہ مکمل طور پر غلام بنالی جاتی تھی۔ ڈاکٹر محمد شہزاد شمس مصری عورت کی حیثیت کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''فراعنہ مصر کے آخری زمانے میں جب عیش، خوشی اور آرام پسندی کا دور آیا تو تعداد ازدواج کا سلسلہ بہت بڑھ گیا اور عورتوں کو اپنے حقوق کی حفاظت کی فکر ہوئی تو انہوں نے شادی کے لیے مختلف شرطیں رکھیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نکاح نامہ کی ایجاد سب سے پہلے قدیم مصر میں ہوئی۔ اس سے قبل کسی بھی ملک میں شادی کے وقت شرطیں لکھ کر ان پر دستخط کرنے کا رواج نہیں ملتا ہے۔''(عورت اور سماج، شہزاد شمس، ص 19)

مذہب اسلام کے ظہور سے قبل عرب سماج میں بھی عورت کی حیثیت اچھی نہ تھی۔ لڑکی کی پیدائش کو عار سمجھا جاتا تھا عورت پوری طرح غلامی کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی تھیں۔ لڑکی پیدا ہوتے ہی اسے قتل کر دیا جاتا تھا یا پھر زندہ درگور کر دیا جاتا تھا۔ شادی کے بعد عورت مرد کی ملکیت تصور کی جاتی تھی۔ ایک سے زیادہ کئی بیویاں رکھنے کا رواج عام تھا۔ عورت کو کرائے پر بھی دیا جاتا تھا۔ شمیہ محسن اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

''دور جاہلیت میں عرب بیٹی کے پیدا ہونے کو باعث ننگ و عار سمجھتے تھے جب کسی کے ہاں بیٹی پیدا ہوتی تو وہ لوگوں سے چھپتا پھرتا اور جلد سے جلد اس سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا۔ اسی لیے لڑکی کو پیدا ہوتے ہی مٹی میں

دبا دیا جاتا۔اس ظلم پر اللہ تعالیٰ ظالموں سے ضرور سوال کرے گا کیوں کہ اللہ کی مخلوق کو حق زندگی سے محروم کرنے کا کسی کو حق نہیں ہے۔"(اردو ادب میں تانیثیت ،مشتاق وانی،ص35)

ملک چین میں بھی عورت کی حیثیت غلامانہ تھی۔وہاں بھی مرد ہی غالب سماج تھا۔عورت کو محض جذبات کی تسکین اور افزائش نسل کے لیے رکھا جاتا،لونڈیوں کو بھی رکھنے کا رواج تھا،لڑکیاں بیچی اور خریدی جاتی تھیں،ان کو تعلیم سے بھی دور رکھا جاتا تھا،کم سنی میں ان کی شادی کردی جاتی اور سسرال میں ان کی حیثیت محض ایک خادمہ کی سی ہوتی تھی اور بیوہ ہوجانے کی صورت میں دوسری شادی ممنوع تھی۔چینی معاشرے میں کم عمری ہی میں لڑکی کے پاؤں میں پیتل یا سخت دھات کے بنے ہوئے جوتے پہنا دیے جاتے تھے تاکہ پیر بڑھ نہ سکے کیوں کہ بڑی پیر والی لڑکی اس سماج میں بری نظر سے دیکھی جاتی۔یہ تکلیف دہ رواج اس سماج میں ایک عرصے تک رائج رہا۔

ملک چین میں کنفیوشس ایک مذہبی پیشوا تھا عورت کے متعلق اس کے نظریات سخت تھے۔اس کا حکم تھا کہ عورت قبل از شادی اپنے بھائی اور باپ کی فرمانبردار رہے اور بعد شادی اپنے شوہر اور بیٹے کی مطیع۔کنفیوشس کے اس نظریات نے عورت کو بہت ہی پست درجے تک پہنچا دیا تھا۔

چین کے جیسے ہی جاپان میں بھی عورت گھر کی چہار دیواری کے اندر مقید تھی،سیاسی وسماجی معاملات میں اس کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔اس ملک میں لڑکی کی پرورش بڑے سختی سے کی جاتی،ہر طرح کی آزادی سے مفقود تھیں حتیٰ کہ بحالت نیند بھی اسے بالکل سمٹ کر سونا پڑتا تھا۔گھریلو معاملات میں انہیں ماہر بنادیا جاتا وہیں لڑکے کو بلند ہمتی و بہادری کی تعلیم سے بہرہ ور کیا جاتا تھا،مردوں کے لیے طلاق بہت آسان کام تھا،لڑکیوں کو لباس اتنا تنگ پہنایا جاتا کہ اس کے ہاتھ کھل نہ سکیں ان کا نظریہ تھا کہ عورتوں کو مردوں کی طرح کا کام نہیں کرنا ہے اس لیے ہاتھوں کو کشادہ نہیں ہونا چاہیے۔جاپانیوں کا یقین تھا کہ مرنے کے بعد راحت کا انحصار اولادِ نرینہ پر ہے اسی لیے لڑکے کی پیدائش کو ترجیح دی جاتی۔

سمیری تہذیب میں عورت کے ساتھ نہایت ظلم وستم اور تحقیر آمیز رویہ اختیار کیا جاتا تھا،کسی بھی جرم کی سزا میں مرد اپنی بیوی کو قتل کرسکتا تھا یا کسی بھی قرض کی ادائی گی میں اپنی بیوی کو باندیوں کی طرح فروخت کرسکتا تھا۔ان کا اخلاق اس قدر گھٹیا اور سوچ اتنی گھناؤنی تھی کہ مالی تنگ دستی کے وقت اپنی بیوی

اور بیٹیوں سے بدکاری بھی کرواتے تھے تاکہ مال کما سکیں۔ وہ اپنی لڑکیوں کو سال کسی مخصوص دن ایک جگہ پر اکٹھا کرتے جہاں ان کی نیلامی ہوتی اورلڑکیوں کو اس شرط پر بیچا جاتا کہ وہ مرد اس سے شادی کرے۔شادی کے بعد گھریلو کام کا بوجھ عورت کے کاندھے پر لاد دیا جاتا اس طرح عورت کی حیات بیل کولہو کی طرح مرد اور گھریلو کاموں کے مابین گزر جاتی علاوہ ازیں بچہ پیدا کرنا،ان کی پرورش کرنا سب عورت کی ذمہ داری ہوتی۔

تاریخ کا مطالعہ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ سمیریوں میں کسی لڑکی کو اس وقت تک شادی کی اجازت نہ تھی جب کہ وہ کسی اجنبی سے اپنا گوہر عصمت بدفعلی کے ذریعہ ختم نہ کرائے اور یہ عمل ایک مستقل عادت اور قانون بن چکا تھا اور ہر کنواری کو وہاں کے قانون کی پاسداری کرنی ہی ہوتی تھی۔ایک مؤرخ اس تہذیب کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں:

> ''ہر وہ عورت جو اس ملک میں جنم لیتی ہے اس کا مذہبی فریضہ ہے کہ وہ اپنی زندگی میں ایک مرتبہ مندر میں بیٹھ جائے،وہ اس وقت مندر سے نہیں جا سکتی تھی جب تک کہ کوئی غیر محرم مرد اس کو پسند کر کے اس کی گود میں چاندی کا سکہ نہ ڈال دے۔اس سکہ کو پانے کے بعد وہ عورت قانوناً انکار نہیں کر سکتی تھی اور اسے لازمی طور پر مرد کیساتھ جانا پڑتا تھا جب مرد اس کو سرفراز کر چکتا تو وہ گھر لوٹتی تب اسے فخر کی چیز سمجھا جاتا تھا۔''(اردو ادب میں تانیثیت ،مشتاق وانی،ص 29)

دیگر ممالک کی طرح انگلستان میں بھی عورت کی حیثیت نہایت خستہ رہی۔ یہاں بھی شادی کے بعد عورت کی جائیداد، روپیہ، پیسہ سب مرد کی ملکیت تصور کی جاتی تھی اس کو یہ اختیار حاصل نہ تھا کہ وہ اپنی جائیداد یا پیسہ شوہر کی مرضی کے بغیر استعمال کر سکے۔قدیم رسم کے مطابق مرد اپنی بیوی کو اس کے باپ سے خریدتا تھا اس لیے شوہر ہی اس کا مالک ہوتا تھا،ہر طرح سے عورت کا استحصال کیا جاتا اور عورت کو باندی بنا کر رکھا جاتا تھا۔

انگلستان کے پادریوں نے عورت کو مکر وفریب اور بہکانے والی کی حیثیت سے سماج کو متعارف کرایا جس کی وجہ سے عورت کی مخالف ذہنیت بنتی چلی گئی اور عورت وہاں کے معاشرے میں ایک حقیر ہستی بن کر رہ گئی۔وہاں کے رسم کو آمنہ تحسین یوں لکھتی ہیں:

''انگلستان میں ایک قدیم رسم عرصے تک رائج تھی۔اس رسم میں سسر اپنی بیٹی کی شادی میں داماد کو ایک کوڑا تحفتاً دیتا تھا جو عورت کو مارنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔کوڑا لگانے کی رسم کو ۱۹۱۷ء میں ممنوع قرار دیا گیا۔''(مطالعات نسواں، ڈاکٹر آمنہ تحسین، ص35)

روس میں بھی دوسرے ممالک کی طرح عورت کی حیثیت ابتر تھی۔یہاں بھی شادی کے بعد عورت مرد کی ملکیت تصور کی جاتی۔روس میں بھی کوڑا لگانے کی رسم جاری تھی بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کوڑا لگانے کی یہ رسم روس ہی کی ایجاد کردہ ہے اور یہ رسم زآر کی سلطنت کے اخیر تک رائج رہی۔زآر نے بیوی کو کوڑا لگانے اور زدوکوب کرنے کا ایک مفصل قانون بنایا تھا۔یہ روایت بھی مشہور ہے کہ فرصت کے لمحات میں روس کسان کا سب سے بڑا مشغلہ بیوی کو زدوکوب کرنا تھا۔روسی عورت پر محنت مزدوری کے علاوہ خانہ داری کے تمام امور کی ذمہ داری بھی تھی۔عورتوں کو تعلیم سے دور رکھا جاتا تھا،محض سینے،پرونے اور چرخہ چلانے کی تعلیم دی جاتی تھی۔کم سنی کی شادی کا رواج تھا اور سخت پردے میں رکھا جاتا تھا۔

دنیا کی بیشتر زبانوں کے ادب کا جائزہ لینے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ عہد حاضر میں تانیثیت ہمارے تنقیدی مطالعے کا اہم جزو بن گئی ہے اور گزشتہ صدی سے یہ مطالعہ ایک تحریک کی شکل اختیار کر گیا ہے۔تانیثیت دورعصر کی ان قدروں کی آگہی کا نام ہے جو ہماری فکر کا حصہ نہیں بن سکی۔تاریخ شاہد ہے کہ تہذیب کے ہر دور کے ابتدا ہی سے عورت ہر میدان میں مردوں کی تابع رہی ہے اور ہر عہد میں مردوں نے محکوم بنا کے رکھا ہے یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں عورت کی یہی تصویر دکھائی دیتی ہے جو ظلم و بربریت کے گھپ اندھیرے میں دفن ہے۔مگر افسوس کسی نے خواتین کے استحصال کے بارے میں سنجیدگی سے غور و خوض نہیں کیا خود عورت نے بھی نہیں بقول ڈوروتھی دنِستین کہ'' مرد نے کبھی عورت کو انسان سمجھا ہی نہیں''

جب عورت ان بے جابندشوں سے تنگ آکر محکومی کی دلدل سے باہر آکر اس تصویر کو دیکھتی ہے تو اس کے اندر اس تصویر کو بدلنے کا داعیہ پیدا ہوتا ہے اور عورت کا یہی احساس تانیثیت کے نام سے ہمارے سامنے آتا ہے۔عورت کی اسی کوشش کو موجودہ دور 'تحریک نسواں' کا نام دیتا ہے۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عورت نے سب سے پہلے بغاوت کب کی اس کے بارے میں مکمل فیصلہ نہیں کیا جا سکتا اس سلسلے میں

Ellen Key کا خیال ہے کہ نسائی تحریک کی شروعات حوّا کے شجرممنوعہ کی طرف ہاتھ بڑھانے سے ہوئی:

> "....her will to pass beyond established bounds has constantly been the motive of her conscious as well as of her sub-conscious quest."
>
> (فیمنیزم تاریخ وتنقید،شہناز نبی،ص31)

چنانچہ عورت کا اپنے مجوزہ حدود سے تجاوز کرنا ہی نسائی تحریک کی ابتدا ہے۔عورت نے اپنے ذاتی صفات کا اظہار ہر دور میں کیا۔کبھی اس کی حیثیت ایک حکمراں کی رہی تو کبھی ایک جاں باز سپاہی کے روپ میں ان کی ان صورتوں کو'مردانہ' کہہ کر سراہا گیا مگر ان کرداروں کو نبا ہتے وقت بھی وہ ایک عورت تھی محض۔عورت کا شجرممنوعہ کی طرف ہاتھ بڑھانا اس کی پہلی بغاوت تھی گر چہ یہ لاشعوری طور پر تھی۔

قدیم دور ہی سے عورتوں کی صلاحیت واستطاعت کے بارے میں مختلف فلسفیوں کی رائے کچھ اچھی نہ تھی۔ ارسطو (384-322ق۔م) جو کہ مشہور یونانی مفکر،منطقی اور سائنس داں گزرا ہے''سیاست'' کی پہلی جلد میں لکھتا ہے:

> "For although there may be exceptions to the order of nature, the male is by nature fitter for command than the female, just as the elder and full-grown is superior to the younger and more immature."
>
> (فیمنیزم تاریخ وتنقید،شہناز نبی،ص32)

قدیم تہذیب وممالک اور مذاہب میں عورتوں کے متعلق منفرد خیالات ملتے ہیں۔کسی نے کہا کہ عورت سے بچ کر رہنا چاہیے کیوں کہ وہ برائی کی طرف راغب کرتی ہے،کسی نے اسے جادوگرنی وڈائن کہہ کر مخاطب کیا تو کسی نے اسے خدا کا بہترین تحفہ کہا ہے۔

جب تک مادری نظام قائم تھا عورت کی حیثیت معاشرے میں ارفع واعلیٰ تھی مگر جیسے ہی اس کا

خاتمہ ہوا عورت مرد غالب سماج معاشرہ میں عورت ظلم و بربریت کا شکار ہوتی رہی اور مختلف طریقے سے اس کا استحصال کیا جاتا رہا، جس کی وجہ سے عورت کے اندر بغاوت کا جذبہ انگڑائی لینے لگا اور اپنے حقوق کے تئیں احتجاج کرنے کرنے پر آمادہ ہوگئی۔

روسو جس کے خیالات نے فرانس میں انقلاب برپا کر دیا تھا وہ عورتوں کے تعلق سے مردوں کے وضع کردہ اصولوں کا حامی ہے وہ مرد کی بیوفائی کو جائز کہتا ہے اور عورتوں سے وفا کی پوری امید رکھتا ہے۔اس کے نزدیک عورت کی بیوفائی ناقابل معافی ہے۔ روسو عورتوں کو مردوں کے مساوی تعلیم دینے کے مخالف تھا۔اس کا ماننا تھا کہ مرد و عورت ایک جیسے نہیں ہیں اس لیے ان کی تعلیم بھی ایک جیسی نہیں ہونی چاہیے:

> "The moment it is demonstrated that man and woman are not and ought not to be constituted in the same way, either in character or in constitution, it follows that they ought not to have the same education."
>
> (فیمنیزم تاریخ وتنقید، شہناز نبی، ص 32)

جس معاشرے میں روسو جیسا فلاسفر عورتوں کو ان کے حقوق دینے کی بات نہیں سوچ سکتا وہاں عام لوگوں سے بھلا اس کی کیا امید کی جاسکتی ہے۔

تاریخ کا مطالعہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ زمانہ قدیم میں عورت کا وجود بہت شاندار رہا ہے وہ حاکم کی حیثیت سے زندگی گزار رہی تھی اور اسے قدر کی نگاہ سے بھی دیکھا جاتا تھا۔مختلف روایات، رسوم، مٹتے ہوئے نقوش و کھنڈرات اس بات کے گواہ ہیں کہ عورت کو دیوی بنا کر اس کی پوجا ارچنا کی جاتی تھی۔عورت کا یہ عظیم ماضی انیسویں صدی کے وسط تک قائم رہا۔ باخوفن کی کتاب ''مادری حق'' (867)، مورگن کی تصنیف ''قدیم سماج'' (1877)، لی ٹیلر کی کتاب ''بنی نوع انسان کی ابتدائی تاریخ اور تہذیب کے ارتقا کی تحقیقات'' "Research into early history of Man Kind and the Developement of civilization" 1865، میکلینن کی تصنیف ''قدیم تاریخ کا

مطالعہ (1886)، زیراٹیولیون (Zeera Tuleun) کی کتاب ''خاندان کا آغاز'' (1874)اورفریڈرک اینگلس کی شاہکار تصنیف ''خاندان،ذاتی ملکیت اور ریاست کا آغاز''(1884) قابل ذکر ہیں۔

مذکورہ بالافلاسفروں اور محققین نے بذریعہ تحقیق یہ ثابت کردیا کہ تہذیب وتمدن کے ارتقا میں عورت کا کرداراہم رہا ہے۔وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے عوامل واسباب کی بنیادیں پڑیں جس کی بناپرعورت کی حیثیت بد سے بدتر ہوتی چلی گئی۔

ہندوستان کا شمار دنیا کے قدیم ترین تہذیب یافتہ دیشوں میں ہوتا ہے جہاں دیوتاؤں کی ساتھ ساتھ دیویوں کی بھی پوجا کی جاتی تھی مگرعورت کے معاملے میں تنگ نظر واقع ہوا ہے۔ہندوستانی تاریخ میں کسی ایک دور میں عورت کی حیثیت اعلیٰ وارفع تھی اسے معاشرے میں عورت کے برابر تمام حقوق حاصل تھے۔تاریخ ہند میں قدیم وجدید دور کے مابین خواتین کے کرداراوران کی حیثیت میں عروج زوال کے نمایاں مرحلےنظر آتے ہیں۔چنانچہ ''اردھانگنی'' کانظریہ بتاتا ہے کہ:

> ''ماضی میں مردوں اورعورتوں کے درمیان مساوات تھی۔دونوں میں کوئی بھی برتر نہیں تھا۔لیکن بعد میں بربریت کا دورشروع ہوااورعورتوں کو ماتحت کاموقف دے دیا گیااورانہیں کئی اعتبار سےمحروم کردیا گیا۔اسے اپنے خاندان سے جس میں وہ پیدا ہوئی یااس خاندان سے جس میں اس کی شادی ہوئی آزادی حاصل کرنے کا نہ تو قانونی حق حاصل رہانہ سماجی اور نہ مذہبی۔''(مطالعات نسواں،ڈاکٹرآمنہ تحسین،ص37)

ویدک دور میں لڑکی کی بڑی قدر ومنزلت تھی۔رگ وید کے کسی بھی اشلوک میں بیٹی کی پیدائش کو نامبارک نہیں قرار دیا گیا۔ ویدک دور میں کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو چاند کی ۴/تاریخ کوکنیاشردھا کیاکرتے تھے جس کا مقصد قابل اور باصلاحیت بیٹیوں کے تحفے کاحصول ہواکرتا تھا۔

ویدک دور میں جب آریہ برصغیر کی مختلف جگہوں پرآباد ہوکر خانہ بدوشی کی زندگی بسرکرنے لگے تو دھیرے دھیرے آریائی تہذیب وثقافت بھی پروان چڑھنے لگی۔وہ عورت کوکافی عزت واحترام کی نگاہ سے دیکھتے تھے نیز تعلیمی اعتبار سے عورت کوتمام سہولیات میسرتھیں۔سروانکرامنیکا کے مطابق:

''کم سے کم بیس عورتیں ایسی ہیں جنھیں رگ وید کے گیت لکھنے کا اعزاز حاصل ہے،ان میں سے کئی نامور شاعرہ بھی ہیں۔ان کی نظموں کو ویدک ادب میں شمولیت کا اعزاز حاصل ہوا۔''(مطالعات نسواں، ڈاکٹر آمنہ تحسین،ص 37)

ڈاکٹر محمد شہزاد شمس اس تعلق سے لکھتے ہیں:

''ویدک عہد میں عورتوں کی تعلیم کا رواج تھا۔ان میں بعض شاعرہ،بعض فلسفی اور بعض استانی کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہیں۔اگرچہ تعلیمی، مذہبی اور سماجی ترقیوں کے درمیان کچھ دشواریاں ضرور حائل ہوئیں لیکن اس کے باوجود عورتوں نے تعلیم حاصل کی اور وقتاً فوقتاً اپنے علم اور اپنی اہلیت ولیاقت کا مظاہرہ کیا۔مذہبی تنظیموں اور اداروں میں پیش پیش رہنے کے ساتھ اجتماع میں بھی بھرپور حصہ لیا۔''(عورت اور سماج،شہزاد شمس،ص 30)

اس دور میں لڑکیوں کی شادیاں بھی سمجھداری کی عمر ہونے کے بعد ہوا کرتی تھی جیسے 14 تا 17 سال کی عمر میں وہ بھی ان کی مرضی سے۔اگر کسی وجہ سے لڑکی غیر شادی شدہ رہ جاتی تو اسے باپ کی نگرانی میں اور باپ کے مرنے کے بعد بھائی کی حفاظت میں زندگی گزارنے کی توقع کی جاتی تھی۔

دھرم شاستر نے باعصمت بیوی کو دیوی کا درجہ عطا کیا تھا''پنچ تنتر''میں کہا گیا ہے کہ''گھر کی دیکھ بھال کا پتہ بیوی کی تہذیب سے چلتا ہے۔اس کے بغیر گھر ایک بھیانک جنگل کی طرح ہوتا ہے۔''اس دور میں بیواؤں کو دوبارہ شادی کی اجازت تھی مگر دوبارہ شادی کرنے والی عورت گرہنی(بیوی) کا مقام حاصل کرنے کی آرزو نہیں کرسکتی تھی،تاہم گھر کی دیکھ بھال کرنے والی بن سکتی تھی۔اتھر وید میں بھی دوبارہ شادی کا ذکر ملتا ہے۔اس کے لیے پنربھا کا حوالہ ملتا ہے بمعنی دوبارہ شادی شدہ بیوہ کے مرحوم شوہر کے بھائی سے شادی عام بات تھی۔تقریباً 1500 ق۔م سے عورتوں کے موقف کے بارے میں نظریاتی تبدیلیاں آتی گئیں جس میں تعلیم کے حصول کی ممانعت کی گئی ہے۔رفتہ رفتہ 1500 ق۔م کے بعد کے تمام دور میں انحطاط کے آثار ملتے ہیں۔اپنشدوں اور برہمنوں کے دور میں عورتوں کی سماجی حیثیت میں زوال ہونا شروع ہوگیا۔لڑکیوں کو وہاں جانے کی اجازت نہ تھی جو تعلیم کا مبدا یا مرکز سمجھے جاتے تھے۔ان کا قریبی رشتہ دار ان کو تعلیم دے سکتا تھا مثلاً باپ، بھائی، چچا یا ماموں

وغیرہ۔محض دولت مند اورتہذیب یافتہ خاندانوں کی لڑکیوں کو مذہبی ودیگرقسم کی تربیت حاصل ہوتی تھی۔اس طرح تعلیم صرف برہمنوں تک ہی محدود ہوکر رہ گئی،بیٹوں کی خواہش بڑھی اور بیٹیاں بوجھ تصور کی جانے لگیں۔

برہمن اعلیٰ تھے اس لیے وہ دماغی کام کرتے تھے جب کہ شودر نیچ سمجھے جاتے تھے کیوں کہ وہ جسمانی محنت کرتے تھے،عورت اس لیے ناپاک تصور کی جاتی تھی کہ وہ پیداواری کے مراحل سے گزرتی تھی۔عورتوں کو نیچا دکھانے میں مردوں کی مصلحت پسندی کام کر رہی تھی۔خاندان میں جائیداد کا بڑا حصہ لینے کے لیے وہ مشترکہ خاندان پر زور دیتا تھا۔اسی دور کا خیال تھا کہ ’’بیوی ساتھی ہے،بیٹی پریشانی اور بیٹا فردوس بریں کی روشنی۔‘‘

جب سوتروں،سمرتیوں،پرانوں اور رزمیہ داستانوں مطلب رامائن اور مہابھارت کا عہد آیا توعورتوں کی حالت اور بھی ابتر ہوگئی۔اس پر تعلیم کے دروازے بند ہوگئے،وہ سراپا فریبی ،ہوس پرستی،ناپاکی،جھوٹ اور کم فہمی کا جیتا جاگتا نمونہ تصور کی جانے لگی۔یہ غیر اخلاقی رویہ اس عہد میں منوسمرتی کے قانون کی وجہ سے لوگوں کے اندر پیدا ہو گیا۔منو کے قائم کردہ اصول کے مطابق عورت بھلے ہی کسی طبقے سے تعلق رکھتی ہو اسے شودر کے درجے میں رکھا گیا تھا۔اس طرح منو نے عورت کی حیثیت کو بالکل ختم کر کے رکھ دیا۔اسے تمام شر کی جڑ اور نفسانی خواہشات کی پجارن مانتے ہوئے لکھتا ہے:

> ’’عورت دنیا میں مرد کو ورغلاتی ہے۔اس لیے کوئی بھی شخص اس کی صحبت میں رہ کر محفوظ نہیں رہ سکتا......عورت کو اپنے،بستر،گھر،زیورات،ناپاک خواہشات،غصہ،بے ایمانی،کینہ پرور اور بداطواری سے ہی محبت ہوتی ہے۔اسی لیے عورتوں کو مقدس کتابیں پڑھنے کی اجازت نہیں ہے۔‘‘(عورت اور سماج،ڈاکٹر شہزاد شمس،ص،38)

مذکورہ اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ منو نے عورتوں کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ کافی حد تک توہین آمیز ہیں۔اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ منو نے کس بنیاد پر عورت کے تئیں غیر اخلاقی نظریہ قائم کیا؟ورنہ تو باعتبار نفسیاتی دیکھا جائے تو عورت بہت حساس اور رقیق القلب ہوتی ہے۔ڈاکٹر ایم استھر ہارڈنگ کے قول کے مطابق:

''اگر مرد افسردہ ہے تو عورت پر بھی اداسی چھا جائی گی اگر وہ مسرور ہے تو عورت بھی مجسمہ بن جائے گی۔ مرد کے مزاج کی کیفیت محسوس کرنے کے سلسلے میں اس کا یہ لاشعوری وجدان اس قدر تیز ہوتا ہے کہ بعض اوقات جب کہ مرد کو اپنے حساسات کا خود صحیح اندازہ نہیں ہوتا۔ عورت اسے محسوس کر لیتی ہے اور اس کا مزاجی ردعمل بالکل مرد کے احساسات کے مطابق ہونا چاہیے۔''(بحوالہ اردو ادب میں تانیثیت، مشتاق وانی۔ ص142)

میری ڈیلی نے اپنی تصنیف "The church and the second sex"1975ء اور وائٹ مارٹن نے "The Status of women in Pre-industrial Societies "1978 میں عورتوں پر لگائی گئی پابندیوں کا ذکر تفصیلاً کیا ہے۔ مذہب کی آڑ میں مردوں نے عورتوں سے ان کے جائز حقوق بھی چھین لیے اور انہیں گھر میں قید کر دیا۔ کم عمری کی شادی کا رواج عام ہوتا گیا شادی کے ساتھ جہیز کی بھی مذموم رسم کا بڑھاوا ملتا رہا۔ جہیز نہ لانے کی وجہ سے عورتوں ذہنی و جسمانی اذیت پہنچائی جاتی حتیٰ کہ قتل کرنے سے بھی گریز نہ کیا گیا۔ بیواؤں کو دوبارہ شادی کرنا گناہ بتایا گیا اور اس طرح نہ جانے کتنی کم سن بیواؤں کو زندگی کے عیش سے محروم کر دیا گیا۔ بقول رومیلا تھاپر''ہندوستان میں ستی ہونے کا پہلا واقعہ 510ء میں ظہور پذیر ہوا۔'' 1830ء میں لندن کی Privy Council نے اس رسم پر پابندی لگائی گویا 1320 / سال کے ایک طویل عرصہ تک عورتیں شوہر کی چتا کے ساتھ جلائی جاتی رہیں۔

ہندو دھرم کی مقدس کتابوں میں بھی وہ عزت واحترام نہیں دیا گیا جیسا کہ مردوں کو حاصل تھا۔ مہابھارت، رامائن اور پران جیسی مقدس کتابوں میں عورت کے متعلق اچھے خیالات نہیں ملتے یہاں بھی گنہگار اور نیچ دکھایا گیا ہے عورت کو اس لیے ہندو دھرم کی ان مقدس کتابوں کے تصورات نے عورت کی سماجی حیثیت کو بالکل پست کر دیا۔ اس دور میں غیر منصفانہ فضول رسم مثلاً کمسنی کی شادی، ستی اور ایک سے زائد بیویوں کے نظام نے عورتوں کا موقف کم کر کے اسے جیسے جانوروں کے موقف پر کر دیا۔ اسے''ناری شودر''، سمجھا جاتا تھا۔ مشہور چینی سیاح ہیون سانگ جس دور میں ہندوستان آیا اس وقت یہاں ستی کی رسم اپنے عروج پر تھی۔ اس سلسلے میں وہ اپنے مشاہدے کو یوں بیان کرتا ہے:

''اس نے کسی عورت کو دوسری شادی کرتے ہوئے نہیں دیکھا ستی کا رواج نہ

صرف زور پکڑ گیا تھا بلکہ اس کی قصیدہ خوانی بھی ہونے لگی تھی۔''(بحوالہ اردو ادب میں تانیثیت ،مشتاق وانی۔ص143)

ہندوستانی تاریخ میں ایک دور میں عورتیں کامیابی کے عروج پر پہنچ گئی تھیں انہوں نے زندگی کے تمام شعبوں میں مردوں کے ساتھ مل کر کام کیا بلکہ بعض معاملات میں ان سے آگے بھی نکل گئیں۔انہیں مکمل آزادی تھی۔اپنا فیصلہ خود لینے کا حق تھا مگر اچانک ایسی خود اعتماد عورتوں نے خود کو تنگ و تاریک چہار دیواری کے اندر مقید کر پایا ان کے بنیادی حقوق سلب کر لیے گئے،انصاف،مساوات اور تعلیم سے محروم کیا گیا اور گھریلو،سماجی،قانونی،معاشی،سیاسی غرض کہ ہر طریقے سے محروم کر دیا گیا۔انہیں ''گرہ پنجرہ کوکیلا''(گھر کے پنجرے کی کوئل) کا خطاب ملا اور بہت حقیر مقم تک پہنچا دیا گیا۔بچپن میں بیوہ ہو جانے والی لڑکیوں کی شادی کا رواج بھی ختم ہو گیا۔1000ء کے اوائل تک اونچے طبقے کی بیواؤں کو شادی کی اجازت نہیں تھی مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا یہ رسم نچلے طبقے میں بھی کافی حد تک پہنچ گئی۔

گیارہویں صدی عیسویں کے بعد ہندوستانی عورتوں کے موقف میں کافی انحطاط پیدا ہوا۔اس عہد میں برے رواجوں مثلاً کمسنی کی شادی،سخت پردہ کا رواج،ستی،بیوگی،عصمت فروشی اور دیوداسی نظام کی وجہ سے عورتوں کو مصائب اور ظلم کا شکار ہونا پڑا۔ ہندو دور ہو یا مسلم دور عام عورت ہی مظلوم و محکوم تھی۔امیر زادیاں ہی تعلیم حاصل کر سکتی تھیں۔باوجودیکہ مغل حکمرانوں میں ایسی کئی خواتین تھیں جنہوں نے اپنی علمی وسیاسی صلاحیتوں کا لوہا منوایا تھا مگر ان کے مغل حکمراں عام ہندوستانی خواتین کے مقام میں بہتری نہ لا سکے جب کہ مغل حکمران ایک ایسا مذہب لائے تھے جس نے عورت کو صدیوں کی پستی سے نکال کر معاشرے اور خاندان میں معتبر مقام عطا کیا تھا اور وہ تمام مساویانہ حقوق عورت کو دیے گئے تھے جو مرد کو حاصل تھے مگر ہوا یوں کہ دوسرے مذاہب کے اثرات نے مسلمانوں میں بھی مرد کے غلبہ نظام کو فروغ دیا۔نتیجہ یہ ہوا کہ عورتوں کے تمام حقوق پامال ہو گئے اور دوسرے مذاہب کے عورتوں کی طرح مسلم عورتیں بھی توہمات اور عقیدوں میں جکڑ گئی تھیں چنانچہ اس دور میں مسلموں اور ہندوؤں کے مابین تہذیب وثقافت اور رسم ورواج کے تبادلوں نے عورتوں کی حیثیت اور بھی کم تر کر دیا تھا اور مسلمانوں کی آمد کے بعد پردے کی روایت سخت پردہ کے نظام میں تبدیل ہو گئی۔بقول رومیلا تھاپر:

''ابتدائی صدیوں میں عزت دار گھروں کی خواتین پردہ کرنے لگی تھیں اور اسلام

میں رائج پردے نے تو عورت کی گوشہ نشینی کو اور بھی بڑھا دیا تھا۔'' (بحوالہ مطالعات نسواں، ڈاکٹر آمنہ تحسین، ص 51)

مغل دور میں ہندو معاشرے میں بیٹی کا مقام بدترین درجہ کو پہنچ گیا تھا اس دور میں بیٹیوں کی شادیاں نو یا دس برس کی عمر میں کر دی جاتی تھی۔ بعض دفعہ ایسا بھی ہوا کہ بات کرنا ابھی سیکھ بھی نہ پاتی تھیں کہ ان کی شادی کر دی جاتی تھی۔ نیز انہیں ورثہ سے خارج کر کے مردوں پر منحصر کر دیا گیا تھا، کم عمری کی شادی کی وجہ سے تعلیم کے سلسلہ میں کافی گراوٹ آئی۔ بیوہ کی دوسری شادی عام طور سے ممنوع تھی۔ الٹیکر کے مطابق:

''بیواؤں کی دوبارہ شادی پر امتناع تقریباً 1000ء سے نافذ ہو گیا تھا یہاں تک کہ بچپن میں بیوہ ہو جانے والوں کی بھی دوسری شادی ممنوع تھی۔ اس پر مکمل امتناع عائد تھا ہندو سماج میں تقریباً 1100ء سے ابتدا میں سماج کے بالائی ذاتوں کی بیواؤں کی دوبارہ شادی پر امتناع تھا جب کہ نچلی ذاتوں کی بیوائیں ایسا کر سکتی تھیں۔ آئندہ صدی سے نچلی ذاتیں سنسکرت تہذیب اختیار کرنے کی وجہ سے اور ان کے احترام میں اضافہ کی خواہش کی وجہ سے اپنے آپ پر بیواؤں کی دوبارہ شادی پر امتناع مسلط کرنا شروع کر دیا۔'' (بحوالہ مطالعات نسواں، ڈاکٹر آمنہ تحسین، ص 52)

اسلام میں کسی مصلحت کے پیش نظر طلاق یا دوسری شادی کرنا معیوب نہیں تھا لیکن متوسط دور کے ہندو سماج میں طلاق اور دوسری شادی خواتین کے لیے ممنوع تھی۔ ہندو سماج کے زیر اثر مسلمانوں میں بھی شادی کو قطعی حیثیت حاصل تھی۔ بقول قرۃ العین حیدر:

''ہندوستانی والدین اپنی لڑکی کو نصیحت کرتے تھے کہ ایسے مجازی خدا (شوہر) کے گھر میں پالکی میں بیٹھ کر جاؤ کہ وہاں سے صرف جنازہ ہی باہر آئے۔ یہ خوش حال معمر خاندانوں کے لیے بھی ایک غیر تحریری قانون بن گیا۔'' (بحوالہ اردو ادب میں تانیثیت، مشتاق وانی، ص 147)

ہندوستانی معاشرے میں خواتین کی ذلت و گمراہی کا دور اس وقت زور پکڑتا گیا جب کہ

بادشاہوں اورنوابوں کی حرم سراؤں کی روایت نے عورت کی پوزیشن کو اور بھی ذلیل کر دیا نتیجتاً طوائف نے جنم لیا۔کیوں کی عورت کا وجود محض لذت فراہم کرنے کا ایک ذریعہ بن کے رہ گیا اور اس صورت میں عورت ایک بازاری شے کی حیثیت اختیار کر گئی۔اس دور میں قحبہ خانے کو فروغ اس قدر ملا کہ علاؤالدین خلجی نے اس سلسلے میں فرمان جاری کیا کہ:

''پردے کی سختی سے قحبہ خانوں میں تیزی آنے لگی۔دہلی میں اس کی تعداد اتنی بڑھی اور سماج میں اس کے اثرات اتنے پھیلنے لگے کہ علاؤالدین خلجی نے اس کے متعلق خصوصی فرمان جاری کیا کہ اسے جلد سے جلد قابو میں لایا جائے اور جہاں تک ممکن ہو،ان کی شادی کراکر خانگی زندگی گزارنے کے لیے مجبور کیا جائے۔''(عورت اور سماج،ڈاکٹر شہزاد شمس،ص52)

ہندوستان میں مسلمانوں کے دور حکومت میں لڑکیوں کی شادی بچپن میں ہی کر دی جاتی تھی۔البیرونی کے مطابق گارہویں صدی عیسوی میں ایک برہمن لڑکی کی شادی ۱۲/ سال کی عمر میں کر دی جاتی تھی۔ستی کی رسم نے بھی کم عمری کی شادی کو عام کیا۔دور متوسط میں مغل شہنشاہ اکبر نے بچپن کی شادی پر روک لگائی تھی۔آئین اکبری کے مطابق لڑکی کے بالغ ہونے کے بعد ہی اس کی شادی کی جا سکتی تھی۔اس کے باجود ہندوستان میں نو یا دس سال کی عمر میں شادی کا رواج ملتا ہے۔''

اس دور میں کئی مسلم بادشاہوں نے ستی کی رسم کو توڑنے کی کوششیں کیں مگر کامیاب نہ ہو سکے۔اس طرح عورتوں کی ماتحتی انیسویں صدی کے آغاز تک برقرار رہی۔جب انگریز ہندوستان آئے تو انہوں نے عورتوں کی زندگی میں کچھ تبدیلیاں لائیں۔عورتوں کی آزادی اور تعلیم کا تصور بھی انیسویں صدی کی دین ہے۔

ہندوستان میں انگریزی بغرض تجارت آئے تھے اور1608ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی قائم کی۔1757ء میں ہندوستان کی کچھ ریاستوں پر قابض ہو گئے۔بعدازاں ان کی پالیسیوں میں تبدیلی آئی۔1784ء میں Pitts India Bill پاس ہوا جس کی رو سے کمپنی کی تاجرانہ پالیسی اور سیاسی پالیسی الگ الگ تیار ہوئی تو انگریز کو ہند پر اپنا قبضہ بڑھانے کا شوق پیدا ہوا۔جس سے ہندوستان کی معیشت پر برا اثر پڑا اور ہندوستان کی عورتیں بھی اس کی لپیٹ میں آ گئیں۔اس طرح پورا

ہندوستان 1823ء تک برطانوی سامراج کے چنگل میں رہا۔جب مکمل طور پر قابض ہوگئے تو اپنی سہولیات کے لیے سڑکیں اور ریلوے کا نظم کیا اس سے نوآبادیاتی نظام کو فروغ ملا۔انگریزی تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔کرشچین مشنریوں اور برطانوی حکمرانوں نے ہندوستان میں عورتوں کی تعلیم کا نظم کیا پھر 1929ء میں انہوں نے بچپن کی شادی پر امتناع کا قانون Child Marriage Restraint Act منظور کیا۔اس قانون سے کمسنی کی شادی اور لڑکپن میں بیوہ ہوجانے والی خواتین میں بہت کمی ہوئی۔ اس قانون کے تحت لڑکیوں کی شادی کی عمر 14 برس مقرر کی گئی۔14 سال سے کم عمر کی لڑکیوں اور 18 سال سے کم عمر کے لڑکوں کی شادی پر جرمانہ تجویز کیا گیا۔1929ء میں بچپن کی شادی پر امتناع کا قانون ''شارڈا'' کا قانون کہلایا۔

1857ء میں آخری مغل بادشاہ بہادرشاہ ظفر کی شکست کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی کا خاتمہ ہوگیا اور 1858ء کا انڈیا ایکٹ پاس ہوا جس کی وجہ سے پورے ہندوستان پر برطانیہ کا تسلط قائم ہوگیا۔اس نئے نظام سے ہندوستان کی غریب عورتیں کافی متاثر ہوئیں،بدیس مال ہندوستان پہنچنے لگا اور لگان کا نیا قانون لگ گیا۔

جہاں تک عورتوں کی آزدای کا تعلق ہے تو ہندوستان میں عورتوں کی آزادی کا تصور انیسویں صدی سے پہلے نہیں ملتا۔گرچہ راجہ رام موہن اور ودیا ساگر جیسے روشن خیال لوگوں نے معاشرے میں بہت ساری تبدیلیاں لائیں۔انیسویں صدی کے اخیر تک انگریزی تعلیم کے واضح اثرات بنگال پر نظر آنے لگے۔بہت جلد انگلستان میں تعلیم حاصل کرنے والوں کا بوژواطبقہ بھی ابھر گیا۔کلکتہ کے علمی و ادبی حلقوں میں فرد،سماج،قومیت جیسے موضوعات پر مباحثے ہوا کرتے تھے۔نشاۃ الثانیہ کے نتیجے میں مغرب میں برابری،انصاف وغیرہ جیسے موضوعات پر خیالات کیے جارہے تھے ان ہی خیالات نے مغرب میں Feminism کی بنیاد ڈالی تھی اور ہندوستان میں بھی عورتوں کی زبوں حالی پر غور کرتے ہوئے Feminism کی تحریک آگے بڑھی۔

کچھ انگریز افسران اور تعلیم یافتہ ہندوستانی شرفا نے بھی خواتین کے مسائل پر غوروخوض کرنا شروع کردیا ان لوگوں نے بچیوں کے پیدا ہونے یا پیدا ہونے کے بعد جان سے مارڈالنے کے عمل کو غیر انسانی رویہ بتایا اور اس کے خلاف لکھنا شروع کردیا۔کم عمری کی شادی،بیواؤں کا حال زار اور ستی

جیسی بری رسم کے تعلق سے انہوں نے کبیدگی کا احساس دلایا۔

بنگال میں راجہ رام موہن رائے نے ہندو مذہب کے رسم ورواج پر کڑی تنقید کی۔ان کے علاوہ ایشور چندودیا ساگر جیسے سماج میں بہتری لانے کے لیے ان مذہبی روایات کے خلاف آواز اٹھائی جن کا بدلنا آسان کام نہ تھا۔انہوں نے ستی کی رسم کو ختم کرنے کے لیے آواز اٹھائی بلکہ انہوں نے جائیداد میں عورت کو حق دینے کے لیے بھی آواز اٹھائی۔1830ء میں راجہ رام موہن رائے نے ایک کتاب لکھی "Abstract of the Arguments regarding the Burning of the Widows Considered as a Religious Rite" جس کا مقصد ان غلط فہمیوں کو دور کرنا تھا جو مذہب کے نام پر قائم تھیں۔اس کتاب میں ستی کی رسم کے خلاف ان کے نظریات کھل کر ملتے ہیں۔ان کا خیال تھا کہ عورت کے ستی ہونے کا براہ راست تعلق مذہب سے ہے۔انہوں نے 1829ء میں ایک پٹیشن داخل کر کے ستی کو مجرمانہ عمل کہا۔ایشور چندودیا ساگر نے بھی عورتوں کی حالت سدھارنے کے لیے کارہائے نمایاں انجام دیے،انہوں نے بیواؤں کی دوسری شادی پرزور دیا۔انہوں نے "Marriage of Hindu Widows 1855'' میں اس بات پرزور دیا کہ اگرچہ ہندو میں بیواؤں کی دوسری شادی کا رواج نہیں ہے تاہم اس کی شروعات کی جاسکتی ہے''پارسراسمہیتا'' کے حوالے سے ودیا ساگر نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ ہندوؤں میں بیواؤں کی دوسری شادی کی ممانعت نہیں ہے۔اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ودیا ساگر نے ایک پمفلٹ چھاپا جس میں ہندو بیواؤں کی پرزور حمایت تھی۔انہوں نے کہا کہ مرد اپنی طاقت کے گمان میں خود کے لیے سارے حقوق جائز سمجھتا ہے اور عورتوں کو کمزور سمجھ کر انہیں ان کے حقوق سے محروم رکھتا ہے۔بالآخر جولائی 1856ء میں بیواؤں کی دوسری شادی کا قانون پاس ہو گیا اور عورتوں کی خوش حال زندگی کے امکانات روشن ہو گئے۔عوامی وویکانند اور سوامی دیانند سرسوتی نے ویدوں کا حوالہ دیتے ہوئے عورتوں کی تعلیم پرزور دیا اور لوگوں کو یہ احساس دلایا کہ ویدوں نے عورتوں کو تعلیم حاصل کرنے کی اجازت دی ہے۔

حکومت کی ان کارروائیوں کے علاوہ 1917ء میں مسزاینی بیسنٹ نے''انڈین ایسوسی ایشن'' کے ذریعہ خواتین کی تعلیم کو فروغ دینے کی کوشش کی۔1920ء میں''فیڈریشن آف یونیورسٹی آف

ویمن'' قائم ہوئی اور 1925ء میں ''قومی کونسل برائے خواتین'' کا آغاز ہوا۔ راجہ رام موہن رائے بانی برہموسماج، ایشور چندر ودیا ساگر بانی آریہ سماج، دیانند سرسوتی، کیشب چندرسین، گوپال کرشن گوکھلے، راما کرشنا، پرم ہنس، سوامی وویکانند، پرام جی ملباری، پنڈت رمابائی، شیخ عبداللہ، سجاد حیدر یلدرم اور دیگر عظیم شخصیتوں نے مل کر عورتوں کے تعلق سے بے مثال بیداری پیدا کرنے کی کوشش کی جو کہ بچھڑی ہوئی اور صدیوں سے ظلم و جبر کی شکار تھیں۔

اگر دیکھا جائے تو برطانوی دور میں ہندوستان کی خواتین کے خاندانی، سماجی اور قانونی موقف کافی حد تک بہتر ہوئی مگر ان اقدامات کا فائدہ ایک چھوٹے حصہ نے ہی اٹھایا۔ اس کے علاوہ ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں مہاتما گاندھی، سروجنی نائیڈو، وجے لکشمی پنڈت اور کستوربا گاندھی کی قیادت میں ہزاروں ہندو مسلمان عورتوں نے حصہ لیا۔

عورتوں کی آزادی، حق رائے دہی، حق تعلیم، حق روزگار وغیرہ پر دنیا کے تقریباً تمام ملکوں میں بیک وقت غور و خوض کیا جارہا تھا اور احتجاج بھی ہو رہے تھے مگر ان احتجاج پر کوئی دھیان نہیں دیا گیا۔ برطانیہ میں جب میری والسٹون کرافٹ نے تحریری طور پر احتجاج کیا تو اس کا اثر ہوا۔ Diane Scott Lewis کا کہنا ہے کہ حقوق نسواں کے لیے سب سے پہلے Mary Astell نے آواز بلند کی۔ وہ انسائیکلوپیڈیا آف ورلڈ بایوگرافی کے حوالے سے لکھتی ہیں کہ Mery کی آواز سترہویں صدی میں بلند ہوئی۔

اردو ادب کی مختلف اصناف کا تاریخی جائزہ لینے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ عورت ہمیشہ سے ہی ادب کا ایک خاص موضوع رہی ہے۔ داستانوں، کہانیوں اور افسانوں اور ناولوں میں عورت اور اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو الگ الگ زاویوں سے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ حتیٰ کہ شاعری میں بھی شعرا کا مخصوص موضوع عورت ہی رہا ہے اور اس کے حسن و ادا و شباب سے اور اس کے زلفوں کی پیچ و خم سے شعرا حضرات اپنی شاعری کے خد و خال سنوارتے رہے بلکہ پورے کے پورے دیوان سجا ڈالے، اس وقت بھی وہ گوشت کی بنی ہوئی اسی دنیا کی مخلوق تھی مگر اسے جب چاہے جہاں چاہے اور جیسے چاہے ویسے استعمال کیا گیا۔ اس عمل کے دوران اس کے جذبات و احساسات کو اہمیت دینا تو دور کی بات اسے ایک سرے سے نظر انداز ہی کر دیا گیا۔ بقول باقر مہدی:

''غزل کی مکمل حکمرانی نے عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کیے تھے کہ جان غزل تو بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں۔'' (بحوالہ اردو ناولوں میں نسائی حسیت، ڈاکٹر حمیرہ سعید، ص36)

پدرسری معاشرے نے کبھی عورت کے بارے میں سوچا ہی نہیں کہ وہ کس طرح محسوس کرتی تھی ؟ کیا سوچتی اور کیا سمجھتی تھی، اس کے دکھ، سکھ کیسے تھے؟ اسے کبھی سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی اور اگر کوشش ہوئی بھی تو پہلے اسے حقیر سمجھا گیا کہ اس میں خرابی ہے اور اسے اصلاح کی ضرورت ہے۔ یعنی پہلے تو عورت کی حیثیت محض ضرورت تک محدود تھی۔ وہ ایک ایسی ہستی تھی جو خدمت اور تسکین کے لیے بنائی گئی تھی۔ اس کی زندگی کا ایک ہی مقصد تھا کہ بچہ پیدا کرے، مرد کا دل بہلائے اور مرد کے ساتھ ستی ہو جائے، معاشرے میں اس کی کوئی حیثیت نہ تھی۔ عورت کی یہ حالت تھی کہ وہ اپنے اوپر ہونے والے تمام ظلم و ستم کو اپنا تقدیر سمجھنے پر مجبور تھی۔

ایک عرصے تک عورتوں پر اپنا تسلط جمانے کے بعد مردوں کو یہ احساس ہوا کہ عورت بھی ایک انسان ہے، اسے بھی سماجی مساوات کا حق ملنا چاہیے۔ خود عورتوں کے اندر بھی یہ احساس جاگا کہ مرد سماج ان کے احساسات و جذبات کو کچل رہا ہے انہیں بھی آزادی ملنی چاہیے۔ جب یہ احساس جاگا تو اس کا ردعمل مختلف صورتوں میں ہوا، اس ردعمل کے طور پر جو تحریک چلائی گئی اسے نسائی تحریک کا نام ملا، جس کے ذریعہ عورتوں پر کیے گئے مظالم کے خلاف آواز اٹھائی جانے لگی۔

سولہویں صدی تک خواتین مکمل طور پر مرد کے اختیار میں رہیں، تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ صدیوں سے تقریباً ننانوے فیصد عورتیں اپنی حیثیت پر بنا کسی گلے شکوے کے صابر و شاکر رہیں۔ سترہویں صدی میں بعض خواتین نے اپنی برادری کے لیے جدوجہد کرنا شروع کر دیا اور بات پر زور دیا کہ عورت محض شے نہیں بلکہ جذبات و احساسات رکھنے والا جیتا جاگتا وجود ہے جو صرف دوسروں کی مرضی سے زندگی گزارنے کے لیے پیدا نہیں ہوئیں بلکہ اپنی مرضی کے مطابق زندگی گزارنے کا حق رکھتی ہیں مگر مردوں نے عورتوں کو محض کٹھ پتلی کی طرح دیکھنا چاہا تو عورتوں نے باقاعدہ طور پر اس کی مخالفت کی اور اس نظریات کی وضاحت شروع کر دی کہ مرد و زن باعتبار حقوق سب برابر ہیں۔ خواتین کے حقوق کے بارے میں آوازیں بلند ہونا اٹھارویں صدی کے وسط ہی سے شروع

ہوگئی تھیں۔ جب چند خواتین دانشوروں نے ملتجیانہ انداز میں معاشرے میں خواتین کو درپیش مسائل کے بارے میں چرچ کی توجہ مبذول کرتے ہوئے ان سے مداخلت کی درخواست کی تھی۔ یہ درخواست ایک لمبے خط کی شکل میں کی گئی تھی مگر اس کا کوئی معقول نتیجہ سامنے نہیں آیا۔اس کے بعد میری والسٹون کرافٹ(1797-1759) جوکہ میری شیلی کی ماں تھی،کا نام سرفہرست ہے،ان کی تصنیف "A Vindication of the Rights of Women 1792" شائع ہوئی۔ یہ تصنیف مردوزن کے مساوی حقوق پر اصرار کرتی ہے۔کرافٹ مردوں کی بالادستی کے تصور کو غیر فطری قرار دیتی ہیں۔مغربی تانیثی نقطۂ نظر سے یہ احتجاج کی پہلی معتبر آواز ہے۔اس کتاب کو کرافٹ نے ایڈمنڈ برک کی تصنیف "A Vindication of the Right of Men 1790 کے جواب میں لکھی تھی۔

برک نے اپنی کتاب میں عورتوں پر مردوں کی بالادستی کے طریقے کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی تھی مگر کرافٹ نے اس سے انکار کردیا کہ عورت محض عیش پرستی کی شے ہے اور عوتوں کے ساتھ روا رکھنے والے جنسی وصنفی تفریق کو بھی غیر فطری اور معاشرے کی دین بتایا ہے،حقوق کے ضمن میں کرافٹ نے لکھا ہے کہ مرد وعورت پر بغیر کسی تخصیص کے یکساں طور پر لاگو کیے جائی۔پہلی مرتبہ کسی عورت نے اپنے تشخص کے لیے آواز اٹھائی،مرد غالب سماج میں عورت کی طرف سے احتجاج کا یہ پہلا قدم تھا جس نے مرد اساس معاشرے پر کاری ضرب لگائی۔پھر رفتہ رفتہ تانیثی تحریک کے نقوش بننے لگے۔

خواتین کے مسائل ایک مؤثر آواز کی شکل میں امریکہ میں 1848ء میں سینیکا فالز(Seneca Falls) میں ابھر کر سامنے آئے۔یہاں خواتین کی پہلی کانفرنس منعقد ہوئی۔اس کے بعد دوسرا مؤثر کنونشن اوہیو (Ohio) میں منعقد ہوا جس میں ایک خواتین مقرر سوجورنر ٹروتھ(Sojourner Truth) کی تقریر کا یہ مختصر اقتباس:

> "Than that little man in black there he say women can't have as much rights as man, because Christ was'nt a women! Where did your Chirst come from! From God and a Women! Man had nothing to do with him."

(کالے کپڑوں میں ملبوس وہ پستہ قد آدمی کہتا ہے کہ عورتوں کو مردوں کے برابر حقوق کیسے مل سکتے ہیں، کیوں کہ حضرت عیسیٰؑ عورت نہیں تھے۔ میں پوچھتی ہوں کہ حضرت عیسیٰؑ کہاں سے آئے تھے؟ کہاں سے! اللہ اور ایک خاتون کی طرف سے۔ ان کے ظہور میں مرد کا کوئی دخل نہیں تھا۔)

(خواتین اردو ادب میں تانیثی رجحان، ترنم ریاض، ص 31)

ابتدا میں خواتین کے حقوق کی بحالی کی تحریک، مغرب کی پوری سماجی، اصلاحی تحریک (Movement for Social Reform) کا ایک حصہ تھی۔ جس کا بنیادی مقصد غلامی کا خاتمہ (Abolition of Slavery) تھا، مگر پھر خواتین رہنماؤں کو اس بات کا احساس ہوا کہ اپنے حقوق کی دریافت کے لیے انہیں اپنی ایک الگ تنظیم بنانی ہوگی۔ لہذا انہوں نے اپنی مخصوص تنظیم قائم کر کے اپنے حقوق کی جدوجہد کا باقاعدہ طور پر آغاز کیا۔ انہوں نے نابالغ بچوں کی سرپرستی کے حقوق، جائیداد میں اپنا معقول حصہ، طلاق کے معاملات کی وضاحت، اعلیٰ تعلیم، بالخصوص طبی شعبے میں داخلے اور مردوں کے برابر اجرت کی مانگ کی۔ ان سب سے اہم ان کے حق رائے دہی (Right of Vote) کی مانگ کی تھی، جو انہوں نے سونیکا فالز میں 1848ء میں کی تھی۔ حق رائے دہی کی لڑائی انہوں نے سینیکا فالز کے ستر سال بعد جیتی اور 1928ء میں ان کو یہ حق حاصل ہو گیا۔

خواتین کے حقوق کی بحالی، ان کے سماجی منصب کا تعین اور ان کی انفرادیت کو تسلیم کرنے کی تحریک (جو کہ بعد میں تانیثیت کی صورت اختیار کر گئی) کی سیاسی، نظریاتی اور فلسفیانہ بنیاد (Basis) ایک ٹھوس صورت میں جانؔ اسٹوارٹ مل نے فراہم کی۔ The Subjection of Women 1929 (محکومیِ نسواں) چار ابواب پر مشتمل ہے۔ ان کا جامع اور مدلل مضمون خواتین کے حقوق کی بازیافت، عورت کی شناخت، اس کے سیاسی و سماجی مرتبے، اس کے استحصال اور جبر و استبداد کے حوالے سے حرف اول ہے۔

مل نے عورت کی محکومی و محرومی کا معاملہ ایک وکیل کی طرح سماجی عدلیہ میں اپنے منطقی دلائل کے ساتھ پیش کیا۔ مل کی دلیلیں، باریکیاں اور تشریحات سے متاثر ہو کر سیمون دی بوآر (Simone de Beauvir) گرمین گریر (Germaine Greer) اور جوڈتھ بٹلر (Judith Butler) نے

تخلیقی محرکات ااور تانیثی تھیوریاں تشکیل دیں۔ مِل کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ مردوں کی دلیل یہ ہے کہ خواتین حاکمیت کی اہل نہیں ہیں، اس لیے ان کی ذمہ داری بنتی ہے کہ وہ ان کی خامیوں کی نشاندہی کریں جس کی بنا پر خواتین کو حکومت (Governence) کے لیے نااہل قرار دیا گیا۔ مل نے تاریخی، سائنسی اور منطقی دلائل سے یہ ثابت کردیا کہ خواتین ذہانت اور دماغی صلاحیتوں کے معاملے میں مردوں سے کسی قدر کم نہیں ہیں۔ مل نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ:

"The inequality of rights between men and women has no other source than the law of might"

(خواتین اردو ادب میں تانیثی رجحان، ترنم ریاض، ص32)

کیا مردوں اور عورتوں کے مساوی حقوق، ان کا مساوی، سماجی، سیاسی اور معاشی درجہ غیر فطری ہے؟ اس کا جواب مل نے یوں دیا کہ دنیا کی ہر بالا دستی (Domination) کو فطری بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ ارسطو نے بھی کالوں پر گوروں کی بالادستی کو فطری بنا کر پیش کیا ہے۔ مل کا خیال ہے کہ مردوں نے نظامِ تعلیم کو بھی کچھ اس طرح سے وضع کیا ہے کہ عورتوں کے ذہن پر اس کا اثر ان ہی ک مرضی کے مطابق ہو۔ بقول مل:

Men do not want solely the obedience of women, they want their sentiments: All men.....not a forced slave but a willing one, not a slave merely but a favourite."

(خواتین اردو ادب میں تانیثی رجحان، ترنم ریاض، ص33)

جان اسٹوارٹ مل کے یہ دلائل کافی حد تک تانیثی فلسفے اور تھیوری کی بنیاد بن گئے۔

سیاسی، سماجی اور معاشی اعتبار سے دوسری جنگِ عظیم تاریخ کا ایک اہم موڑ تھی۔ اس جنگ کے بعد صنعتی انقلاب کے زیرِ سایہ سیاسی اور سماجی اقدار کا از سرِ نو جائزہ شروع ہوا۔ سٹیریو ٹائپ (Stero Type) کو چیلنج کیا جانے لگا۔ خواتین کی ایک اچھی تعداد روزگار کے مارکیٹ میں داخل ہوگئی۔ خواتین کی

بہت سی انجمنیں اور تنظیمیں بنیں۔ یورپ اور امریکہ میں تو ان تنظیموں کا جال بچھ گیا۔اب خواتین تنظیموں نے مملکت سے یہ مطالبہ کیا کہ رفاہی نظام حکومت(Welfare State) کے اصولوں کے تحت مملکت کوخواتین کوخانگی ذمہ داریوں میں سے کچھ بوجھ اپنے ذمہ لیناچاہیے۔مغرب میں خواتین کے حقوق کی بحالی کی تحریک کے ساتھ کچھ خواتین ادبی سطح پر بھی ابھریں۔انیسویں صدی کے چوتھے دہے میں خواتین قلم کار ادبی منظرنامے پر آتو گئی تھیں مگر اکثروبیشتر وہ مردوں کے قلمی نام سے ہی لکھتی تھیں۔یہ دورتقریباً چارپانچ دہائیوں تک جاری رہا۔اس تحریک کے حامیوں اور خیر کواہوں میں کئی ادیب بھی تھے۔1908ءمیں سیسی ہیملٹن نے"Women's Writers sufferage leauge" قائم کی ۔جس کے اراکین میں صحافی،ڈرامہ نگاراورکئی دانشور تھے،ان ادیبوں اورصحافیوں نے خواتین کے مسائل کواپناموضوع بنایا۔اس ضمن میں ورجیناوولف کیNight and days،ایچ جی ویلز کی Ann Veronicaاور برناڈ شاہ کی تصنیفPresscutlingsنے اہم کرداراداکیا۔پین کھرسٹ اورای پیتھک لارنس نے نسائی تحریک اوراس کے مطالبات،مقاصداوراقدامات پرکئی مضامین لکھے۔اس دور میں The Common Votes for Women Cause, Women's sufferage journal dreadnoughtجیسے جرائد بھی منظرعام پرآئے اوران تصانیف،رسائل وجرائد نے ایک مناسب فضا تیار کی۔مرداورخواتین ادیبوں نے اس فضا کی تیاری میں اہم رول اداکیاہے۔ورجیناوولف کی تصنیف"ARoom of one's Own 1929"اور سیمون دی بوار کی کتاب"The Second Sex 1949"(انگریزی ترجمہ۱۹۷۱ء)نے صنفی استحصال اورعورتوں پر ہورہی ناانافیوں کی طرف توجہ دلائی۔ان کے نزدیک عورت مرد سے کسی قدر کم نہیں،ان کی صلاحیتوں کونظرانداز کیاگیا،اسس لیےان پرنظرثانی کرنے کی بہت ضرورت ہے۔ان کی اس کوشش سےنسائی تحریک کوایک نئی راہ مل گئی۔اس سلسلے میں جتنی تصنیفات ہیں ان میں میری ایلی مان کی Thinking about women 1968،کے ملیٹ کیSexual Politics 1969،بیٹی فرائڈن کیThe feminine my stique 1963،ادافیگر کی Partriarchal attitudes 1970،ایلزبتھ ہارڈونک کیSeducation and Betray 1974 ،ایلین موٹرز کیLiterary Women 1976،ایلین شووالٹر کی Literature of their

own(ان کا اپنا ادب)اور سنیڈ را گلبرٹ اور سوزان گیو برکی The mad women in the attic 1978 شامل ہیں۔

مغربی ادب ہندوستانی ادب سے بہت پرانا ہے اور دائرہ بھی بہت وسیع ہے۔مغربی زبانوں میں عورت پر بہت کچھ لکھا گیا پھر جب نسائی تحریک کی شکل اختیار کر گیا تو اس پر بھی خوب لکھا گیا مگر اس تحریک کے لکھاریوں میں دو قسم کے لوگ ملتے ہیں،ایک تو وہ جو عورتوں کی آزادی اور حقوق و مساوات کی آواز اٹھاتے ہیں اور دوسرے وہ ادیب(خواتین)جو دوسرے مرد کے ساتھ رشتہ رکھنے ہی کو غلط قرار دیتے ہیں۔اعتدال پسند نسائی تحریک کے ماننے والوں کا خیال تھا کہ عورت کا درجہ مرد کے مقابلے کم تر بنایا گیا ہے۔عورت و مرد دونوں مل کر طاقت ور ہو جاتے ہیں۔ان لوگوں کا ماننا ہے کہ قدرت نے عورت کو زندگی خوبصورت بنانے کے لیے پیدا کیا ہے،لیکن عورت کا کام محض جسمانی تقاضوں کو پورا کرنا نہیں ہے بلکہ وہ خود بھی آزادانہ زندگی گزار سکتی ہیں،عورت بھی مرد کی طرح انسان ہے،اس لیے مرد کی طرح عورت کو بھی اپنی مرضی سے پسند و ناپسند کا حق ہے۔

غرض کہ اعتدال پسند تحریک کے حامی عورت کو مرد کے ساتھ ساتھ کچھ مخصوص حدود کے اندر آزادی دینے کے خواہاں ہیں ان میں جان اسٹوارٹ مل اور گاندھی جی وغیرہ کے نام آتے ہیں۔Friedmen کا کہنا ہے کہ:

> ’’عورت کو زندگی کے چیلنج کا سامنا نہیں کرنا چاہیے بلکہ وہ بطور بیوی اور ماں اپنی خودداری اور عزت نفس کا پاس رکھنا چاہیے جو عورتیں ایسا نہیں کرتیں وہ زندگی کی مسرتوں کو حاصل نہیں کر سکتیں اور خود کو قصوروار ٹھہراتی ہیں نہ کہ حالات کو۔‘‘ بحوالہ اردو ناولوں میں نسائی حسیت،ڈاکٹر حمیرہ سعید،ص 42

انتہا پسند تحریک کے حامیوں میں بھی دو طرح کے رجحانات نظر آتے ہیں۔ایک تو عورت کو مرد کے بالکل برابر درجہ دینا چاہتے ہیں اور دوسرے حامیوں کا کہنا ہے کہ عورت مرد سے بہتر اور اعلیٰ ہے،کچھ تو مرد کے ساتھ رشتہ توڑنے ہی کو اس کا حل بتاتے ہیں۔ایشلے موٹیج Ashley Moutague کا کہنا ہے:

> ’’عورت کی ماں بننے والی صلاحیت سے مرد حسد کرنے لگا کیوں کہ بچے کو جنم

دینا ایک عظیم تخلیقی عمل ہے اسی حسد کے زیر اثر مرد نے عورت کو احساس کمتری میں مبتلا کرنا شروع کردیا۔''(بحوالہ اردو ناولوں میں نسائی حسیت، ڈاکٹر حمیرہ سعید، ص42)

اس تحریک کا اہم مقصد عورت کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں اور عدم مساوات کو ختم کردیا اگر عورت کو حاکم نہ سمجھا جائے تو کوئی بات نہیں محکوم بھی نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ انسان سمجھنا چاہیے۔لہذا مغرب کے زیر اثر ہندوستانی ادب میں خاطر خواہ تبدیلیاں آئیں اور ادب پر ان تبدیلیوں کا واضح اثر دیکھنے کو ملا، جب یورپ میں عورت کی حیثیت و مرتبہ کے لیے آواز اٹھائی جانے لگی تو کچھ عرصے بعد اس کا اثر ہندوستان میں نظر آنے لگا۔

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں ہندوستان کے حالات دگر گوں تھے، مختلف تحریکیں چل رہی تھیں، ہندوستان کی معاشرتی، سماجی، تہذیبی زندگی میں بدلاؤ آنے لگا تھا، پرانے اقدار اور رواج کی جگہ نئے رجحانات نے لے لی اور ہندوستان کو پسماندگی سے نکالنے کے لیے اصلاحی تحریکیں شروع کی گئیں، ان تحریکوں کو پروان چڑھانے میں ادب نے کارہائے نمایاں انجام دیا ہے۔سماج کی اصلاح کے لیے ادب کا سہارا لیا گیا چونکہ ادب اپنے سماج کا آئین ہے۔جب عالمی سطح پر عورتوں کے حقوق، مساوات اور آزادی پر آواز اٹھائی گئی تو اس کا اثر عالمی ادب پر بھی پڑا نیز اردو ادب پر بھی یہ رجحان غالب رہا۔

اردو ادب میں تو باقاعدہ طور پر کوئی نسائی تحریک نہیں ملتی مگر اس تحریک کے عناصر اردو ادب پر ضرور حاوی رہے۔اردو ادب میں خواتین کے ادب جس میں خواتین کے سماجی مسائل، موضوعات کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں ان کی شروعات انیسویں صدی کے اختتامیہ سے ہوتی ہے۔ اردو میں باضابطہ طور پر کوئی نسائی تحریک تو نہیں ملتی البتہ اس تحریک کے عناصر اردو ادب پر ضرور غالب رہے۔اس حقیقت سے انکار کی کوئی گنجائش نہیں کہ خواتین کے مسائل اور ان کے حقوق پر مبنی ڈیڑھ صدی کی یہ لڑائی خواتین کے قلم سے نہیں بلکہ مرد دانشوروں کے قلم سے ہی شروع ہوئی۔ڈپٹی نذیر احمد، خواجہ الطاف حسین حالی، سرسید احمد خاں، عبدالحلیم شرر، علامہ راشد الخیری، پنڈت رتن ناتھ سرشار، سیماب اکبرآبادی اور مرزا رسوا وغیرہ جیسے حساس فنکار ہی تھے جنھوں نے اپنی پوری ذمہ داری ایمان داری کے ساتھ

نبھائی۔جب نذیراحمد نے ناول نگاری کا آغاز کیا تو انہوں نے اپنے ناولوں میں ان سماجی برائیوں کونمایاں کیا جن سے خواتین متاثر تھیں انہوں نے ناول کے ذریعہ عورت کا مثالی کردار بنا کر ان کی تربیت کرنی چاہی۔ان کا خیال تھا کہ عورتوں کو تعلیم سے دور رکھ کر ان کے ساتھ سخت ناانصافی کی جارہی ہے۔اس لیے انہوں نے عورتوں کی تعلیم کا بیڑہ اٹھایا ان کی نظر میں مردوزن یکساں ہیں،انہوں نے نسائی کرداروں کو پیش کیا جو اپنی علمیت،سلیقہ مندی اور فہم کے ذریعہ اپنی زندگی خوشگوار بناتے ہیں،نیز عورتوں کے مسائل کو بھی پیش کیا،ان کے کرداروں میں تانیثیت جھلکتی ہے۔نذیراحمد اور ان کی بعد کی ادیباؤں کے نزدیک مسلم خواتین کا مسئلہ نہایت اہم تھا۔نذیراحمد کے بعد حالی کا نام آتا ہے۔انہوں نے سب سے پہلے عورتوں کی تعلیم کا نظم کیا اور اپنے وطن پانی پت میں لڑکیوں کا اسکول بھی قائم کیا ان لوگوں نے سب سے پہلے تعلیم نسواں پر زور دیا پھر مساوی حقوق،رفتہ رفتہ بدلتے بدلتے اس لڑائی نے بہت سارے مثبت روپ اختیار کر لیے۔

عبدالحلیم شرر نے زیادہ تر تاریخی ناول لکھے جن میں عورتوں کے فعال کردار کو پیش کیا ہے،یہ عورتیں بہادر بھی ہیں اور مردوں کے ساتھ میدان جنگ یا دوسری مہموں میں شریک کار ہیں،اس کے علاوہ انہوں نے معاشرتی ناول میں بھی عورتوں کی معاشرے میں کم تر حیثیت کو اپنا موضوع بنایا،بغیر مرضی کی شادی کی بھی سخت مخالفت کی۔

سرشار نے بھی اپنے ناولوں میں عورتوں کی تعلیم کی حمایت کی،عورتوں کی آزادی اور ملک میں چلنے والی تحریک نسواں کا بھی بڑھ چڑھ کر خیر مقدم کیا ہے۔

اس کے بعد بیسویں صدی کی پہلی دہائی سے کچھ اہم ادیبائیں ملک کی تحریک آزادی کے ساتھ جڑ گئیں اور ہندوستان کی سماجی صورت حال اور اس میں عورت کی مظلوم شخصیت کو تبدیل کرنے کا بیڑہ اٹھایا۔عورتوں کی بڑی تعداد جیسے اکبری بیگم،محمدی بیگم،محمدی بیگم،نذرسجاد حیدر،صالحہ عابد حسین،بینہ خاتون،طیبہ بیگم،اختر النسا،صغریٰ ہمایوں مرزا،رشیدۃ النساوغیرہ نے ناول نگاری اور افسانہ نگاری کی داغ بیل ڈالی۔نذرسجاد کے ان کے ناول''آہ مظلوماں''1913ء میں ایک سے زیادہ شادی سے پیدا شدہ مسائل کا بے باکی سے ذکر کیا گیا۔ظاہر ہے یہ موضوع مسلم خواتین کے لیے خاصا متنازعہ فیہ رہا،اس کے علاوہ کئی مسلم خواتین انجمنیں بھی قائم ہوئیں،جن کے ساتھ کئی مشہور ادیبائیں وابستہ تھیں۔طیبہ بیگم نے

انجمن خواتین اسلام کی بنیاد ڈالی اور صغریٰ ہمایوں مرزا اس کی جنرل سیکریٹری مقرر ہوئیں۔صغریٰ ہمایوں مرزا کے ناول ''موہنی'' کے چار ایڈیشن شائع ہوئے۔عورتوں کے طلاق کے مسائل، بیواؤں کی دوبارہ شادی اور خواتین کی اپنی پسند کی شادی کے حق کے سلسلے سے متعلق اس سماجی ماحول کے لحاظ سے ایک بے باک تجربہ ہے۔ اس دور میں مشرقی روایات اور اسلامی پردے کے ساتھ مخلوط تعلیم پر بھی زور دیا گیا اور کہا گیا کہ مسلم عورتیں پردے کے ساتھ اپنے باہر کے کام بھی انجام دے سکتی ہیں۔ یہاں تک کہ انہوں نے اسکول و کالج کی تعلیم، سیاست اور تحریک نسواں میں بھی مردوں کے ساتھ حصہ لیا۔

مرزا رسوا، قاضی سجاد حسین، قاضی سرفراز حسین اور قاضی عبدالغفار نے طوائف کی زندگی کو ہمدردی کے ساتھ پیش کیا اور یہ بتایا کہ عورت بذات خود طوائف نہیں بنتی بلکہ سماج اس کو طوائف بننے پر مجبور کرتا ہے اور پھر اس سے نفرت کرتا ہے۔علامہ راشدالخیری نے سماج کی دبی کچلی اور مصیبت زدہ عورتوں کا نقشہ کھینچا ہے اور عورتوں کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں کو دردناک انداز میں پیش کیا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں پریم چند کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔انہوں نے ہندوستان کی عام عورتوں کی زندگی کے ہر پہلو کو اپنے ناولوں اور افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ان کے ناول نگاری کی ابتدا بیوہ سے ہوئی۔جس میں انہوں نے ہندو بیوہ کے مسئلے کو اٹھایا۔طوائف کی بے جوڑ شادی اور بے مرضی کی شادی کی سخت مخالفت کی۔پریم چند کے آخری دور میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی اور اس تحریک کے زیر اثر عورتوں کے مساویانہ حقوق پر زیادہ زور دیا جانے لگا اور اس کے روایتی تصور میں تبدیلی آئی اور شعوری طور پر اس کے مسائل یا زندگی کی دوڑ میں اس کے برابر ہونے کا احساس ہونے لگا۔اس کے بعد کے ادب میں عورت کو اعلیٰ تعلیم یافتہ اور برسر روزگار بھی دکھایا گیا اور جدوجہد آزادی میں اسے کامریڈ کا درجہ ملا۔یہ سلسلہ اس کے بعد بھی رہا، اب بھی جاری ہے۔

اردو ادب میں تانیثی رجحانات کی جھلک بیسویں صدی کی چوتھی دہائی سے نظر آتی ہے۔یہ رجحان دو طرح کے تھے۔ایک رجحان خالص تانیثی شعور اور دوسرا تانیثی لب ولہجہ۔اس دور کا اہم نام ڈاکٹر رشید جہاں کا ہے، رشید جہاں نے 1930ء کے آس پاس لکھنا شروع کیا۔اردو ادب میں تانیثیت کی روایت کا باضابطہ آغاز 1932ء یعنی انگارے کی اشاعت ہی کو مانا جاتا ہے۔گرچہ مندرجہ بالا مصلحین ومفکرین اور خواتین ناول نگاروں نے عورتوں کے ساتھ امتیازی رویہ، ان پر ظلم واستحصال یا ان کی

کمزوریوں اور مجبوریوں کو جس طرح ادب کا موضوع بنایا گیا اس سے انکار کی گنجائش نہیں لیکن آج تانیثیت جن معانی ومفاہیم سے گزر رہی ہے اس سے یہ دانشور کوسوں دور تھے۔تانیثیت کے ابتدائی نقوش ہمیں سب سے پہلے جس خاتون کے ہاں نظر آتا ہے وہ معتبر نام رشید جہاں کا ہے، جنھوں نے حکومت کی ان تمام حد بندی کو توڑتے ہوئے روایت سے بغاوت کیا۔ڈاکٹر رشید جہاں کی پرورش وپرداخت خالص تعلیم وتحریک نسواں کے ماحول میں ہوئی اور وہ نہایت ذہین اور روشن خیال تھیں۔انہوں نے طالب علمی ہی کے دور سے عورتوں کی مظلومیت اور ان کی کربناک زندگی کے خلاف لکھنا شروع کر دیا تھا ان کے افسانوی مجموعے''انگارے''جو کہ لکھنؤ سے شائع ہوئے ان کی دو کہانیاں''دلی کی سیر''اور ''پردے کے پیچھے'' کے بارے میں کافی باتیں ہوئیں،ان کو گمنام اور دھمکی بھرے خطوط بھی ملے۔رشید جہاں اشتراکی تھیں اور کمیونسٹ پارٹی سے وابستہ تھیں۔ان کی کہانیوں میں سماج میں مردوں اور عورتوں کے لیے مروجہ دو الگ الگ معیاروں اور اخلاقی اصولوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔''مجرم کون''1941ء میں ایک انگریزی جج مسٹر رابنس ایک گڈریے کو ایک مزدور کی بیوی بھگا لے جانے کے الزام میں تین سال کی سزا دیتا ہے حالانکہ وہ اپنی مرضی سے اس کے ساتھ گئی ہوئی تھی اور خود ایک کرنل کی بیوی کو بھگا کر اس کے شوہر سے طلاق دلوا کر شادی کر لیتا ہے۔قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''اب تک اردو افسانے میں جو ناگفتنی تھی گھریلو بول چال کی اس زبان کے سہارے رشید جہاں نے اسے گفتنی بنا دیا۔اس کے فن کا کمال اس میں ہے کہ قاری کو احساس بھی نہیں ہوتا کہ افسانوں کے ذریعہ پردوں کے اندر رہنے والی ایک ایسی محدود دنیا کی وسعتوں کی سیر کر رہا ہے جس سے اردو افسانے کا دامن تقریباً خالی ہے۔بعد میں اسی روایت کو عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور،صدیقہ بیگم،رضیہ سجاد ظہیر اور دوسری افسانہ نگار خاتون نے آگے بڑھایا۔لیکن اس میدان میں رشید جہاں بہرحال ان کی پیش رو کہی جائیں گی۔''(بحوالہ تحریک نسواں اور اردو ادب،علی احمد فاطمی،ص 57)

خواتین اردو ادب میں رشید جہاں کے بعد تانیثیت کی سب سے واضح آواز عصمت چغتائی کی ہے۔ان کا انداز تحریر،لب ولہجہ اور آہنگ خالص تانیثی ہے۔ان کے یہاں حقیقت نگاری ہے۔خواتین

اردوادب میں ان کی تحریریں، تانیثی حسیت (Sensibility) اور تانیثی شعور (Conciousness) کے اظہار کا پہلا تجربہ ہیں، عصمت کے موضوعات ہر ایک سے الگ ہیں، سماجی حالات پر ان کا ردعمل بھی منفرد ہے۔ ان کے لہجے کی روانی میں تصنع، بناوٹ اور سجاوٹ بالکل بھی نہیں ہے بلکہ ہر چیز فطری محسوس ہوتی ہے۔ عورت کے جذبات، کیفیات، عورت کی سماجی حالات کی عکس بندی ان کا نفسیاتی ردعمل ایک نیا تجربہ ہیں۔ عصمت کے بعد قرۃ العین حیدر، جمیلہ ہاشمی، رضیہ فصیح احمد، خدیجہ مستور، جیلانی بانو، بانو قدسیہ، صغریٰ مہدی اور دیگر خواتین بھی اپنی تخلیقات کے ذریعہ ہم عصر معاشرہ، پدرانہ سماج اور ان کے رویوں، اقدار اور نظریات کے خلاف احتجاج کیا۔ ذکیہ مشہدی کے ہاں بھی اشاروں کنایوں والی بات نہیں ہے۔ نفسیاتی موضوعات ہو یا عورت کی مجبوریوں، لاچاریوں، سیاسی، سماجی، اور اقتصادی حیثیت کو بڑی بے باکی سے اجاگر کرتی ہیں۔ ان کا افسانہ ''افعی'' بابری مسجد کے انہدام اور ملک میں فرقہ پرست سیاسی قوتوں کی بالادستی اور ملک کے لیے اس کے مہلک اور دوررس اثرات کا ایک غیر جانب دارانہ جائزہ ہے۔ ان لوگوں کے نسوانی کردار سماج، مذہب اور مردوں کے استحصال کو خاموشی سے برداشت نہیں کرتیں بلکہ تیکھا سماجی شعور رکھتی ہیں اور اپنے حقوق کو پہچانتی ہیں۔ بقول عتیق اللہ:

> ''اردوادب میں پہلی بار رشید جہاں اور ان کے بعد عصمت چغتائی اور عصمت کے بعد سیدہ حنا تک بے شمار فکشن نگار خواتین ہیں جنہوں نے عورت کے وجود، اس کی حسیت، اس کی ذہنی و نفسیاتی پیچیدگیوں اور مطالبوں نیز خاموشیوں کو قوت گویائی عطا کی ہے۔ اب وہ پروفیشنل ہیں مردوں کے درمیان مردوں کی مکاریوں اور سازشوں سے آگاہ ذمہ دار اور فہیم اس کی اپنی رائے ہے۔ نظریہ ہے تصور ہے، یہ لے جدید شاعرات کے یہاں بھی پوری شدت کے ساتھ کارفرما ہے۔ کہیں پست کہیں بلند کہیں خفیف اور کہیں محیط۔'' (خواتین کی نظموں میں فکر کے اسالیب، عتیق اللہ، ص 56)

رضیہ سجاد ظہیر نے بھی اپنی بیداری فکر کو اپنی تحریروں کے ذریعہ قوت گویائی عطا کی ان کے ناولوں کی فضا، ماحول، موضوع، مواد اور کردار وزندگی کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر دیگر خواتین ناول نگاروں سے قدرے مختلف ہے۔

ترقی پسند ادیبوں میں منٹو، بیدی، کرشن چندر وغیرہ ایک خاص مقام رکھتے ہیں، ان ادیبوں نے بھی عورت کے بڑے جاندار توانا اور متحرک روپ پیش کر کے سماج کے بدنما چہرے کو سامنے لانے کی سعی کی ہے۔

ایسے موضوعات جو پہلے ادیباؤں کے لیے ایک چیلنج تھے بلکہ ان پر لکھنا مشکل تھا مگران موضوعات پر لکھ کر یہ ادیبائیں اس حصار سے باہر آ گئیں اس طرح واجدہ تبسم نے شہر حیدر آباد کے جاگیردارانی نظام میں حویلیوں اور کوٹھیوں میں زندگی گزارنے والی ماماؤں اور خادماؤں کے جنسی استحصال کو اپنا موضوع بنایا ہے جو کہ ان کے مالکوں کے ہاتھوں ہوتا رہتا ہے۔ ان کے افسانے اور ناول ایک مخصوص تہذیبی اور معاشرتی پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ زبان وبیان اور موضوعات کے اعتبار سے تانیثی رجحان کا ایک نمونہ ہیں۔ معاشرے میں دبی کچلی اور پسی ہوئی عورتوں کا ردعمل ''اترن'' میں صاف جھلکتا ہے۔ ان کے علاوہ اردو ادب میں اور بھی ادیباؤں کی تخلیقات ہیں جن کے یہاں تانیثی رجحانات واضح طور پر نمایاں نہیں مگر تانیثی لب ولہجہ ضرور ملتا ہے۔ ان میں چند اہم نام خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، ممتاز شیریں، جیلانی بانو، بانو قدسیہ، فرخندہ لودھی، رضیہ فصیح احمد، زاہدہ حنا اور صغریٰ مہدی وغیرہ ہیں۔

بیدی نے اپنے افسانوں میں عورت کو مرکزی حیثیت دی، اس کے درد دکھ، محرومیوں، ان کی آرزوؤں اور تمناؤں کو اپنے افسانے کا محور بنایا۔ ان کی کہانی ''لاجونتی''، ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، ''ایک چادر میلی سی''، ''متھن'' اور ''گرہن'' ان تمام کہانیوں میں بیدی نے عورت کی نفسیات اس کے درد وکرب کو بڑے ہی فنکارانہ اور مخلصانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اسی طرح کرشن چندر کا قلم بھی عورت کے ذکر پر ہمدردی اور دکھ میں ڈوب جاتا ہے۔ ان کے افسانوں کی ہیروئن ظالم سماج کے ظلم کو برداشت کرتے کرتے اپنی ہی آگ میں جل کر مر جاتی ہے۔

منٹو نے خواتین کے ان مسائل کو اپنے افسانے میں جگہ دی جسے معاشرہ بری نظر سے دیکھتا تھا اور دھتکارتا تھا۔ منٹو نے معاشرے میں پنپنے والی ان تمام سچائیوں کو سامنے لایا ہے کہ طوائف کا ذمہ دار خود معاشرہ اور معاشرے کے باعزت لوگ ہیں جو کہ کوٹھوں پر جانا پسند کرتے ہیں مگر طوائف کو سماج میں عزت دینے کی بات آتی ہے تو انگلی اٹھاتے ہیں۔ مہدی صدیقی کے خیال کے مطابق:

''منٹو کو احساس نہ تھا کہ انھوں نے کوئی فحش چیز لکھی ہے۔انھوں نے تو بس ایک افسانہ لکھا تھا۔انھوں نے مجھے بتایا کہ وہ افسانہ بڑی حد تک واقعات پر مبنی ہے۔وہ کہتے رہے کہ اگر یہ افسانہ فحش ہے تو وہ کیا کریں وہ واقعہ ہی فحش تھا۔آج کل کی سوسائٹی خود فحش ہے وہ صرف عکاس ہیں۔'' (مجموعہ لذت سنگ، ص104)

رضیہ فصیح احمد نے بھی مردانی بالا دستی کو طنز کا نشانہ بنایا ہے جو کہ عورتوں کو ایک کنویں کا مینڈک سمجھتے ہیں۔''جب پھوپھی کھو گئی تھی'' ان کا اہم کارنامہ ہے۔اس کہانی میں انھوں نے یہ بتایا ہے کہ قدیم زمانے میں بوڑھی یا ادھیڑ اور جاہل با پردہ عورتوں کو مال و اسباب کی طرح بے جان چیز سمجھا جاتا تھا۔

جمیلہ ہاشمی کے افسانوں کی عورت زندگی میں اپنا سب کچھ لٹ جانے کے بعد تلخ ماضی کے سہارے زندگی گزارنے پر مجبور نظر آتی ہے۔قرۃ العین حیدر کے اکثر ناولوں اور افسانوں کا موضوع عورت ہی ہے۔کچھ تو عورت کی دائمی مجبوریاں ہیں اور کچھ تو معاشرے کی پیدا کی ہوئی ہیں۔بقول مصنفہ:

''ازل سے اب تھ عورت ہی وہ مخلوق ہے جس کی قسمت میں ساری بدنصیبیاں لکھی ہوئی ہیں۔یہ وعرت ہی ہے جو ساری عمر مرد کی مختلف قسموں سے محبت کرنے کے بعد بھی ٹھکرادی جاتی ہے۔کبھی مرد اسے شوہر کے روپ میں ٹھکرا دیتا ہے، کبھی بیٹا ماں کے روپ میں محبوب محبوبہ کے روپ میں لیکن عورت اس کے باوجود ان تمام مختلف رویوں سے بے انتہا پیار کرتی ہے۔یہ عورت ہی ہے جو اپنی بے چارگی اپنی مجبوریوں اور مایوسیوں کا رونا رونے کے لیے گرجاؤں، مندروں، تیرتھ استھانوں، درگاہوں اور مزاروں میں جاتی ہے۔اور اپنی بے بسی کا شکوہ کرتی ہے۔''(یادوں کے دھنک جلے، قرۃ العین حیدر، ص136)

''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو''، ''سیتا ہرن''، ''ہاؤسنگ سوسائٹی''، ''چائے کے باغ''، ''دل ربا''، ''یادوں کی ایک دھنک جلے''، ''جلاوطن''، ''آسمان بھی ہے ستم ایجاد کیا''، ''پت جھڑ کی آواز'' وغیرہ جیسے فسانوں اور ناولٹ میں بھی عورت کی محرومی اور بے بسی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔مگر قرۃ العین حیدر اپنے کرداروں کو قسمت اور مقدر کے سہارے جینے کے بجائے گھٹی فضا سے نجات دلانا چاہتی ہیں، وہ خواتین

زندگی کے تمام شعبے میں ترقی کے منازل طے کرتے ہوئے دیکھنا چاہتی ہیں،انہوں نے اپنے فکشن میں ایک آزادانہ،خوشی ومسرت سے بھرپورزندگی دینے کی سعی کی ہے۔

یہ تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ محض نثری ادب تک محدود رہا۔شاعری کے میدان میں بہت بعد میں خواتین آگے آئیں۔ایسا اس لیے ہوا کہ باعزت گھرانے میں خواتین کا شاعری کرنا بہت ہی حقارت خیز سمجھا جاتا تھا۔اوراگر کچھ خواتین اس میدان میں آگے بڑھیں بھی تو اپنے اصلی ناموں کے بجائے مدانہ قلمی ناموں سے اظہار کرنا پڑا۔قمر جہاں اس بارے میں یوں لکھتی ہیں:

> ’’ بیسویں صدی کے اوائل میں کوئی شاعرہ کا نام نہیں ملتا ہے۔کچھ کے نام اورنمونے’’بہارستان نازمولف حکیم فصیح الدین رنج میرٹھی۱۸۶۴) تذکرۃالنسا،چمن انداز(درگا پرشادنادر۱۸۷۸)وغیرہ تذکروں میں موجود ہیں مگر تفصیل اور حوالے کے بغیر۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خواتین جوشریف گھر کی بہوبیٹیاں تھیں،قدرت خداوندی سے اگر شعرگوئی کا ذوق بھی رکھتی ہوں گی تو اس کی تشہیر سے ڈرتی تھیں،ایک خوف،ایک حجاب تھا جوانھیں ہزار پردوں کے پیچھے گھٹن کی زندگی گزارنے پر مجبور بنائے ہوئے تھا۔بالخصوص شعروشاعری کوخواتین کے لیےایک عیب تصور کیا جاتا تھا۔ہمارے نزدیک اس کا جواز یہ ہے کہ چوں کہ اس فن کا تعلق بالعموم کوٹھے والیوں سے تھا۔لہذا محل کے اندر شہزادیوں اوررئیس زادیوں کے درمیان اس ذوق کا پایا جانا معیوب نگاہوں سے دیکھا جاتا تھا لیکن عہد حاضر میں شعر گوئی کا مذاق ڈرائنگ روم کی زینت بن چکا ہے تو اکثر شریف زادیاں اس فن میں اپنی مہارت دکھانے میں کوشاں ہیں۔‘‘(بیسویں صدی میں خواتین کی اردو شاعری،ڈاکٹر قمر جہاں،ص209)

خواتین میں کچھ شاعرات بڑی اہمیت کی حامل رہی ہیں جیسے کہ ادا جعفری،شفیق فاطمہ شعریٰ،فہمیدہ ریاض،پروین شاکر،کشورناہید،ساجد ہزیدی،زاہد ہزیدی،زہرہنگار،نورجہاں،ثروت پروین،فناسید،رفیعہ،شبنم عابدی،بلقیس،ظفیرالحسن،شاہد ہحسن،عذراپروین،شائستہ حبیب،عذراعباس،

شہناز نبی،سارا شگفتہ، حمیرا ریاض، شبنم عشائی،رشیدہ عیاں،ترنم ریاض،عشرت آفرین وغیرہ۔ان شاعرات نے اپنی شاعری کے ذریعہ مرداساس معاشرے سے بغاوت کا اعلان کر دیا۔

غرض کہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی کے بعد خواتین اردو ادب میں تانیثی رجحانات بالکل واضح طور پر ابھر کر سامنے آ گئے ہیں اس ادب میں نسائی شناخت کے نقوش دکھائی دینے لگے ہیں،ان ادیباؤں کے تجربات،ردعمل اور نفسیات نئے لب و لہجے اور اسلوب میں ہمارے سامنے آ رہے ہیں اب کوئی بھی موضوع شجر ممنوعہ نہیں رہ گیا۔ویسے تو تانیثی زبان،اسلوب اور جملوں کی ساخت کا آغاز تو رشید جہاں اور عصمت کے دور ہی سے ہو گیا تھا۔قرۃ العین حیدر نے سماجیاتی،ثقافتی اور فلسفی پس منظر میں اپنی تخلیقات رقم کیں۔ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی اور شفیق فاطمہ شعریٰ وغیرہ نے فلسفیانہ موضوعات کو اپنایا ہے،ان کی تخلیقات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے اندر خود بینی اور جہاں بینی کا نیا انداز موجود ہے۔انہوں نے شجر ممنوعہ کو بھی ہاتھ لگایا اور لکشمن ریکھائیں بھی پار کیں۔

☆☆☆

افسانہ کالی شلوار اور عہد جدید

عازم عدنان
سماجی کارکن (دہلی)
Mob:8173989846
Email:abdulmajid34322@gmail.com

ملخص

منٹو نے اپنے دور کے سماج کو جیسا پایا ویسا ہی اس کو دکھایا انہوں نے اپنے "کالی شلوار" افسانہ میں ایک سلطانہ نامی عورت کو طوائف کی شکل میں پیش کیا ہے اور اس کی زندگی کے اچھے دنوں سے لے کر خراب دنوں تک کی عمدہ تصویر کھینچی ہے۔یعنی اس کی زندگی میں آنے والے عروج و زوال اور اتار چڑھاؤ کو دکھایا ہے اور سماج میں چل رہی اس روایت کے ایک ایک کردار کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔سلطانہ کے دل میں بھی ایک گھریلو عورت ہے وہ بھی خوشی وغم محسوس کرتی ہے وہ بھی شادی شدہ زندگی گزارنا چاہتی ہے لیکن سماج کی سوچ اور ڈر سے وہ اس طرف قدم بڑھانا نہیں چاہتی اور خاموشی سے اپنی زندگی کو برباد ہوتے دیکھتی رہتی ہے وہ بہت جلد کسی پر اعتماد بھی کر لیتی ہے۔اسی طرح مختار سے کالی شلوار ملنا یہ اشارہ ہے کہ ان کے اپنے کام انہی کے اندر سے طے پاتے ہیں جس کی وجہ سے وہ سماج سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں۔

افسانہ کالی شلوار اور عہد جدید

سعادت حسن منٹو نے کالی شلوار میں ایک ایسی عورت کی کہانی بیان کی ہے جو پیشے کے لحاظ سے طوائف ہے۔اور یہ کام وہ پیسہ کمانے کے لئے کررہی ہے۔اس افسانے میں ادبی اعتبار سے بہت کچھ دیکھنے کو مل جائے گا لیکن سماجی اعتبار سے اس افسانے کی اپنی اہمیت ہے۔چونکہ یہ افسانہ طوائف کی زندگی کی عکاسی کرتا ہے جو کہ سماجی اعتبار سے گناہ خیال کیا جاتا ہے لیکن اس عورت کی حالت کا ذمہ دار کون ہے یہ سوچنے کی کوشش کوئی نہیں کرتا ہے۔21ویں صدی میں آکر بھی اس مسئلے پر کھل کر بات کرنا عار خیال کیا جاتا ہے۔منٹو نے جس زمانے میں لکھا وہ دور اور بھی اپنے آپ کو مہذب مانتا رہا ہوگا اس کے باوجود منٹو نے اس مسئلہ پر بہت ہی بے باک ہوکر اور کھل کر لکھا ہے اور سماج کو آئینہ دکھایا ہے کہ اس کا اصل چہرہ کیا ہے۔منٹو نے اپنے دور کے سماج کو جیسا پایا ویسا ہی اس کو دکھایا انہوں نے اپنے "کالی شلوار" افسانہ میں ایسی ہی سلطانہ نامی عورت کو طوائف کی شکل میں پیش کیا ہے اور اس کی زندگی کے اچھے دنوں سے لے کر خراب دنوں تک کی بہتر تصویر کھینچی ہے یعنی اس کی زندگی میں آنے والے عروج وزوال اور اتار چڑھاؤ کو دکھایا ہے اور سماج میں چل رہی اس روایت کے ایک ایک کردار کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔

جنسی افعال کی تین وجوہات ہوسکتی ہیں۔ (1) افزائش نسل (2) جنسی تلذذ (3) پیسہ کمانے کے لئے۔سلطانہ ایک ایسی طوائف ہے جو پیسہ کمانے کے لئے یہ کام کررہی ہے سلطانہ کے کردار کی خوبصورتی یہ ہے کہ وہ خلوص والی اور سادہ لوح ہے اور مذہبی بھی ہے لیکن ضعیف الاعتقاد اور توہم پرست بھی ہے۔یہاں پر منٹو ایک ماہر نفسیات نظر آتے ہیں۔وہ آگے کہتے ہیں کہ پیسے کے معاملے میں وہ کسی سے سمجھوتا نہیں کرتی بلکہ وہ پیشہ ور ہے۔دہلی وہ اس لئے جاتی ہے کہ خواجہ نظام الدین اولیا کی مزار پر حاضری دے سکے۔یعنی طوائف ہوتے ہوئے بھی وہ مذہبی معاملات اور رسم ورواج سے اپنے کو علیحدہ نہیں رکھتی ہے اس کی اپنی زبان بھی ہوتی ہے جس کو وہ خاص موقعوں پر استعمال کرتی ہے۔

خدا بخش کا کردار ٹرک ڈرائیور کا ہے جو ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتے رہتے ہیں ان سے اچھ

آئی وی ایڈز کے امکانات بہت بڑھ جاتے ہیں۔منٹو نے یہ بھی دکھایا ہے کہ جہاں سلطانہ رہتی ہے وہیں قریب شرفا اور معززین کھانا کھانے آتے ہیں۔مثلاً سیٹھ صاحب بزنس مین کے کردار سے منٹو نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جنسی کاروبار کرنے والوں کے پاس اس طرح کے کلائنٹ بھی آتے ہیں۔یعنی سماج کا ہر طبقہ اس میں ملوث نظر آتا ہے۔لیکن یہی سماج اس پر خوبصورتی کا پردہ ڈال کر خاموش تماشائی بنا رہتا ہے سلطانہ کے کلائنٹ میں شراب پینے والے نشہ کے عادی لوگ بھی رہتے ہیں جن کی وجہ سے unsafe sex کے خطرات بڑھ جاتے ہیں جس سے ایچ آئی وی وائرس سب سے زیادہ پھیلتا ہے۔ منٹو نے جو بیان کیا ہے اس کو آج بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

شنکر کا کردار میل سیکس ورکر کا ہے اس کے ذریعے منٹو نے دکھایا ہے کہ صرف عورت ہی نہیں بلکہ مرد حضرات بھی پیسہ کمانے کے لئے ایسا کرتے ہیں۔اس میں مذہب کی کوئی قید نہیں ہوتی ہے بقول شنکر "بڑے بڑے پنڈت اور مولوی یہاں آئیں تو شریف آدمی بن جائیں"۔ جو اپنے آپ کو مذہب کا ٹھیکیدار سمجھتے ہیں گویا ان کے اوپر یہ طنز ہے کہ ایسے لوگ بھی بری قرار نہیں دیے جا سکتے ہیں۔ بلکہ سماج میں ان کی اس حالت کے ذمہ دار سبھی لوگ ہیں۔کیونکہ یہی لوگ سلطانہ جیسی عورت کے کوٹھے کو رونق بخشتے ہیں تو کبھی دوسری کسی عورت کو اپنی ہوس کا نشانہ بنا کر اس کام میں جانے پر مجبور کر دیتے ہیں اور انہیں اکساتے بھی ہیں کہ وہ ایسا کریں تاکہ کچھ پیسہ انہیں بھی مل سکے۔ان کی سماجی حالت کے ذمہ دار حضرات انکے کاروبار کو بھی آگے بڑھانے میں مدد کرتے ہیں۔گویا منٹو نے یہ دکھایا ہے کہ کوئی عورت اگر طوائف بنتی ہے تو اس کی سب سے بڑی وجہ غریبی ہے اور مرد حضرات کا بیجا ظلم و ستم جو وہ کرتے ہیں۔

دہلی جانے کے بعد منٹو نے سلطانہ کے زوال کو دکھایا ہے کہ انبالہ میں اس کے ساتھ چار چار گورے ہوتے تھے اور یہاں دہلی میں کوئی گراہک ہی نہیں مل رہا ہے وہ دھیرے دھیرے اپنا سب کچھ لٹا دیتی ہے اور آخر میں مانگنے کی نوبت تک آجاتی ہے۔طوائف کی زندگی کی خوشحالی سے لے کر بربادی کی داستان افسانہ میں بیان کی گئی ہے۔

سلطانہ کے دل میں بھی ایک گھریلو عورت ہے وہ بھی خوشی و غم محسوس کرتی ہے وہ بھی شادی شدہ زندگی گزارنا چاہتی ہے لیکن سماج کی سوچ اور ڈر سے وہ اس طرف قدم بڑھانا نہیں چاہتی اور خاموشی سے اپنی زندگی کو برباد ہوتے دیکھتی رہتی ہے وہ بہت جلد کسی پر اعتماد بھی کر لیتی ہے۔اسی طرح مختار سے کالی

شلوار ملنا یہ اشارہ ہے کہ ان کے اپنے کام انہی کے اندر سے طے پاتے ہیں جس کی وجہ سے وہ سماج سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں۔

ہر فرد کی طرح سلطانہ کے اندر بھی خواہشات و جذبات ہیں جو اس کے دل میں اٹھ رہے ہیں لیکن وہ کسی دوسرے سے نہیں کہتی۔ بلکہ اپنے ہی اندر کے فرد سے وہ اس خواہش کا ذکر کرتی ہے جو اس بات کا اشارہ ہے کہ سماج سے وہ خود کو بہت الگ خیال کرتی ہے۔ محرم کے دن اس کی بھی خواہش ہے کہ وہ اپنی مذہبی روایات کے مطابق کالا کپڑا پہنے جو اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو سماج سے جوڑنا تو چاہتی ہے لیکن اس کے باوجود سماج اس کو قبول نہیں کرتا۔ اور وہ اپنی خواہش کی دنیا میں تنہائی کی زندگی کا شکار ہے۔

سوشل ورک کے نظریے سے اگر بات کریں تو سوشل ورک کے نزدیک ہر فرد کی اپنی اہمیت ہوتی ہے اس لیے ہر فرد کی اہمیت کا خیال رکھتے ہوئے اسے سماج میں اپنا مقام دلانے کی کوشش کرنا چاہیے اور سماج کے ہر فرد کو برابری کا درجہ ملنا چاہیے تاکہ ایک صحت مند سماج وجود میں آسکے۔ جنسی کاروبار کی وجہ سے آج ہندوستان میں تقریباً دو ملین سے زائد لوگ ایچ آئی وی ایڈز سے متاثر ہیں اور ان کی زندگی غریبی اور بھکمری کا شکار ہے۔ اس لئے ایک سماجی کارکن ہونے کے ناطے ہمیں سماج میں ان کا مقام دلانے کی فکر کرنی چاہیے اور سماج میں اس تعلق سے جو غلط نظریہ پھیلا ہوا ہے اس کو دور کرنے اور مثبت سوچ پیدا کرنے کی کوشش کرنی چاہیے تاکہ اس سے پھیلنے والی بیماری کو روکا جا سکے اور سماج میں ناہمواری اور غیر برابری کو ختم کیا جا سکے۔

☆☆☆

ابن انشا بحیثیت ''مترجم'' ایک اجمالی جائزہ

شاہنواز عالم

ریسرچ اسکالر

شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ

ملخص

نئی چیزوں کی تلاش اور شخصیت کی پراسراریت اور انوکھے پن کی وجہ سے ابن انشا کو ایڈگر ایلن پو(Edgar Allan Poe)اور او۔ہنری(O.Henry) سے بھی لگاؤ پیدا ہو گیا۔جن کی کہانیوں کو انہوں نے بڑے اہتمام سے اردو میں منتقل کیا۔ابن انشا کی تراجم کے میدان میں خدمات کے ذکر سے پہلے ایک قدرتی سوال ذہن میں پیدا ہوتا ہے کہ آخر ترجمے کی سرے سے ضرورت ہی کیا ہے؟۔تو مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ دوسری زبانوں سے کسی شہ پارے کا ترجمہ اپنے ساتھ ایک نئی فضا لاتا ہے۔ادبی نقطہ نگاہ سے ایک لمحے کو قطع نظر تراجم کے ذریعے کئی اور طرح سے بھی زبان کو تقویت پہنچتی ہے۔ابن انشا نے جس دلسوزی، جانفشانی اور حسن وخوبی سے روسی، چینی، جرمنی، جاپانی اور پاکستان کی علاقائی زبانوں کے شاہکاروں کو اردو میں منتقل کیا ہے وہ بلاشبہ اردو کی تہذیبی نشو ونما میں ان کا گرانقدر حصہ اور ایک وقیع ادبی خدمت ہے۔

ابن انشا بحیثیت ’’مترجم‘‘ ایک اجمالی جائزہ

’’لاہور میں ایک چینی موچی کی دکان ہے۔ سڑک پر گزرتے ہوئے ایک صاحب نے اس دوکان کے شوکیس میں رکھا ہوا ایک انوکھا اور خوبصورت جوتا دیکھا، فوراً وہیں رک کر دوکان میں داخل ہوئے اور اس کے مالک سے پوچھنے لگے اس جوتے کے کیا دام ہیں؟ دوکاندار بولا مگر آپ اسے خرید کر کیا کیجئے گا، یہ آپ کے پاؤں کا جوتا نہیں ہے۔ وہ صاحب بولے مگر میں تو اسے خریدنا چاہتا ہوں، میں اس کا ترجمہ کرونگا‘‘

چند لمحے ابن انشا کے ساتھ، ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی، دوماہی الفاظ، علی گڑھ، جلد نمبر ۳، شمارہ ۳، اشاعت مئی وجون ۱۹۷۸ء، ص ۲۰

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی بیان کرتے ہیں کہ یہ صاحب ابن انشا تھے۔ ایک پراسرار، انوکھی، طباع اور رومانی شخصیت کے مالک اور جوتے کا ترجمہ تو محض ان کی خوش طبعی کا ایک مظاہرہ تھا۔ مگر اس جوتے والے سے تعارف کی بدولت انہیں چینی شاعری کی تلاش ہوئی۔ پھر وہ طرح طرح کے مجموعے اور انتخابات ڈھونڈ ڈھونڈ کر لائے اور ان کے اردو میں منظوم ترجمے کر ڈالے۔ ’چینی نظمیں‘ کے نام سے ایک کتاب بھی شائع کی۔ اس کتاب میں قدیم چین کے لوک گیت ہیں، صحیفۂ کنفیوشس کی نظمیں ہیں، پھر چرواہوں کی تانیں، جوگیوں اور بیراگیوں کی خود کلامیاں اور ان کے اقوال دانش ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ عہد جدید کی منظومات بھی۔

ابن انشا کی تراجم کے میدان میں خدمات کے ذکر سے پہلے ایک قدرتی سوال ذہن میں پیدا ہوتا ہے کہ آخر ترجمے کی سرے سے ضرورت ہی کیا ہے؟۔ تو مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ دوسری زبانوں سے کسی شہ پارے کا ترجمہ اپنے ساتھ ایک نئی فضا لاتا ہے۔ ادبی نقطہ نگاہ سے ایک لمحے کو قطع نظر تراجم کے ذریعے

کئی اور طرح سے بھی زبان کو تقویت پہنچتی ہے۔ مثلاً سائنسی اور طبی کتابوں کے ترجمے دیگر اقوام کی علمی کاوشوں اور کامیابیوں سے واقفیت بہم پہنچاتے ہیں۔ دوسری زبان کی خوبصورتی اپنی زبان میں آشکار ہوتی ہے جس سے اس کے حسن اور زیبائی میں اضافہ ہوتا ہے۔ ترجمہ دوقوموں، تہذیبوں اور زبانوں کے درمیان پل کا کام کرتا ہے۔

نئی چیزوں کی تلاش اور شخصیت کی پراسراریت اور انوکھے پن کی وجہ سے ابن انشا کو ایڈگر ایلن پو (Edgar Allan Poe) اور او۔ہنری (O.Henry) سے بھی لگاؤ پیدا ہو گیا۔ جن کی کہانیوں کو انہوں نے بڑے اہتمام سے اردو میں منتقل کیا۔

ابن انشا نے ایک مختصر سی روسی ناول کا ترجمہ 'مجبور' کے نام سے کیا۔ اس ناول کا مصنف نسبتاً غیر معروف ناول نگار 'یوجین چرخوف' ہے۔ ابن انشا کو یہ ناول کہیں سے مہیا نہیں کروایا گیا تھا اور نہ ان کی کسی تلاش وجستجو کا اس میں دخل تھا۔ یہ محض اتفاق ہی ہے کہ ابن انشا جن دنوں (۴۶-۱۹۴۵ء) محکمہ ملٹری اکاؤنٹس کی ملازمت کے سلسلے میں انبالہ چھاؤنی میں مقیم تھے تو ایک شام انہیں یہاں کے کباڑی بازار میں سے گزرتے ہوئے اس ناول کا ایک ہندی ترجمہ بعنوان ''بندی'' ردی کے ایک ڈھیر سے ملا۔ ابن انشا اس سلسلے میں بیان کرتے ہیں کہ:

> ''رات کو جب میں اسے پڑھنے بیٹھا تو دل پر عجیب اثر ہوا، کچھ کچھ اپنی آپ بیتی معلوم ہوئی، چند دن کے بعد دوبارہ پڑھا۔ آخر ایک روز ترجمہ کرنے بیٹھ گیا۔ طالب علمی کے دنوں کا ذوق وشوق اور دلسوزی آپ جانتے ہی ہیں۔ خوب دل لگا کر ترجمہ کیا''

ابن انشا احوال وآثار: ڈاکٹر ریاض احمد ریاض، ص ۸۰۹

اتفاق سے انہیں دنوں لاہور میں ایک نئے ادارے ''سنگم پبلشرز'' نے غیر ملکی ناولوں کے ترجموں سے اپنے کاروبار کا آغاز کیا۔ ابن انشا کے دوست شیر محمد اختر اور راجندر سنگھ بیدی اس اشاعتی ادارے سے وابستہ تھے، انہوں نے ابن انشا سے اس ناول کے ترجمے کا مسودہ حاصل کرلیا۔ ان لوگوں کو ان کا یہ ترجمہ اتنا پسند آیا کہ اس ادارے سے سب سے پہلی یہی کتاب چھپی جو ابن انشا کی بھی اولین کاوش تھی۔ پہلی اشاعت کے وقت اس ترجمے کا نام ''سحر ہونے تک'' رکھا گیا تھا۔ قیام پاکستان کے بعد اس کی

دوبارہ طباعت کے موقع پر اسے 'مجبور' کے نام سے پیش کیا گیا۔نام بدلنے کی وجہ خود مترجم نے یہ بیان کی ہے کہ اس دوران اس کے پہلے نام کی کچھ اور کتابیں منظر عام پر آ چکی تھیں۔ابن انشا کا یہ ترجمہ ان کے زمانہ طالب علمی کی یادگار ہے۔لیکن ترجمے کے فن پر ان کی غیر معمولی گرفت کا ایک خوبصورت نمونہ ہے۔ناول کے اصل خدوخال کو اجاگر کرنے کی لیے ابن انشا نے لفظ بہ لفظ ترجمہ کے بجائے کسی حد تک آزاد ترجمانی سے کام لیا ہے، یہی وجہ ہے کہ ترجمے میں اصل کتاب کی روانئ عبارت اور زور بیان کچھ اور بھی اجاگر ہو گیا ہے۔اس کا ایک روپ ملاحظہ ہو:

ہوٹل کے اس مکمل سکوت کے عالم میں
نکولس بار بار گنگنا رہا تھا:
دل رہین غم جہاں ہے آج
ہر نفس تشنہ فغاں ہے آج
سخت ویراں ہے محفل ہستی
اے غم دوست تو کہاں ہے آج
گودریلو! ایک بوتل اور۔بوتل آ گئی اور نکولس پھر دادِ مے کشی دینے لگا:
سخت ویراں ہے محفل ہستی
اے غم دوست تو کہاں ہے آج
رات بہت گزر چکی تھی، چاروں طرف سناٹا چھایا ہوا تھا۔ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے
رات چاندنی کی ردا اوڑھ کر خود بھی سو گئی ہو

مجبور: مترجم ابن انشا (روسی ناول سے ترجمہ کیا تھا)

صاف ظاہر ہے کہ یہاں مترجم نے ناول کے اصل الفاظ کو اردو کا روپ دینے کے بجائے یہ کوشش کی ہے کہ اس موقع پر پوری عبارت پڑھ کر جو مفہوم اور تاثر اس نے اپنے ذہن پر مرتب کیا ہے اسے اپنے مخصوص اسلوب میں اردو میں بیان کر دیا جائے۔

اسے محض اتفاق ہی کہئے کہ ابن انشا کے ترجمے کی یہ خوبی آگے چل کر ان کے یہاں اس فنی حسن کے ساتھ برقرار نہ رہ سکی۔شاید یہ اس لیے بھی ہوا کہ اس کتاب کے بعد انہوں نے جتنے ناولوں اور

افسانوی مجموعوں کے ترجمے کئے وہ طالب علمانہ ذوق وشوق اور دلسوزی سے نہیں بلکہ بعض اداروں کی فرمائش پر اور اپنی مالی ضرورتوں کے پیش نظر ایک کام سمجھ کر نمٹائے۔ڈاکٹر ریاض احمد ریاض رقمطراز ہیں:

''ان کے منظوم تراجم بالخصوص چینی شاعروں کی نظموں کا انتخاب 'چینی نظمیں' اور ایک جرمن قصے کا اردو روپ 'قصہ ایک کنوارے کا' اس ذیل میں نہیں آتے کیونکہ یہاں پھر وہی ذوق سلیم موجود ہے جو کسی فن پارے سے خود لطف اندوز ہونے کے بعد مترجم کے دل میں اس خواہش کو ابھارتا ہے کہ وہ اپنے ہم زبان لوگوں کو بھی اس مسرت میں شریک کرے''

ابن انشا احوال وآثار: ریاض احمد ریاض، ص ۸۱۶

ابن انشا کے تراجم کی وہ تفصیل جو کتابی صورتوں میں منظر عام پر آئے اور مقبول ہوئے درج ذیل ہیں:

۱۔نثری تراجم:

شہر پناہ: امریکی ادب میں نوبل انعام یافتہ ناول نگار جان سٹین بیک(John Stein Beck) کے ناول (The Moon Is Down) کا اردو روپ ہے۔

لاکھوں کا شہر: مشہور عالم امریکی افسانہ نگار او۔ہنری (O. Henry) کے مقبول ترین افسانوی مجموعے (The Poor Milllion) کی ۱۷ منتخب کہانیوں پر مشتمل ہے۔تین کہانیاں مترجم نے او۔ہنری کے دوسرے مجموعوں سے منتخب کی ہیں۔اس طرح 'لاکھوں کا شہر' میں کل ۲۰ کہانیاں شامل ہیں۔

اندھا کنواں: ایڈگر ایلن پو (Adgar Allan Poe) کی پراسرار تحریروں کا یہ ضخیم مجموعہ اس کی بائیس کہانیوں پر مشتمل ہے۔جسے پہلی بار مرکز ادب کراچی نے امریکی اشاعتی ادارے مکتبہ فرینکلن کے اشتراک سے ۱۹۵۷ء میں شائع کیا۔

سانس کی پھانس: ایڈگر ایلن پو کے شاہکار افسانوں کا سلسلہ نمبر ایک،ابن انشا کی ترجمہ شدہ پو کی چھ کہانیوں پر مشتمل ۱۴۲ صفحے کی یہ کتاب پہلی بار جون ۱۹۶۲ء میں طبع ہوئی۔

وہ بیضوی تصویر: ایڈگر ایلن پو کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ ہے۔اس میں اس کی پانچ کہانیاں شامل ہیں۔

چہ دلاور است دزدے: ایڈگر ایلن پو کی کہانیوں کے اس تیسرے مجموعے میں کل پانچ کہانیاں ہیں۔

عطر فروش دوشیزہ کے قتل کا معمہ: ایڈگر ایلن پو کے شاہکار افسانوں کا سلسلہ نمبر ۴،اس میں مصنف کی دو مختصر تمثیلیں اور چار کہانیاں شامل کی گئیں ہیں۔

ابن انشا نے غیر ملکی نثری ادب کے جن شاہکاروں کو اردو کا رنگ دیا ان میں روسی ناول نگار یوجین چرخوف اور امریکی ادیبوں جان سٹین بیک،او۔ ہنری اور ایڈگر ایلن پو کے بعد اب صرف جرمنی کے افسانوی ادب کی ایک دلچپ کتاب کا ذکر باقی ہے جسے انھوں نے اپنے دوست ممتاز حسن کی فرمائش پر ادارۂ پاک جرمن فورم کے لیے اردو میں منتقل کیا۔

کارنامے نواب تیس مار خاں کے: یہ کتاب جرمنی کے مشہور فرضی کردار اور دنیا کے سب سے بڑے گپ باز بیرن منش ہاؤزن(Baran Munch Hausen) کے کارہائے نمایاں پر مشتمل ہے۔ابن انشا نے اس کتاب کا ترجمہ اپریل ۱۹۷۱ء میں کیا اور اسی سال جون میں پاکستان کے اہم قومی اشاعتی ادارے نیشنل پبلشنگ ہاؤس نے اسے بڑے اہتمام سے شائع کیا۔

۲۔منظوم ترجمے:

منظوم ترجموں میں ابن انشا کی یادگار صرف دو کتابیں ہیں جبکہ تیسرا منظوم ترجمہ انہوں نے اپنی ہی ایک نظم کا انگریزی میں کیا ہے۔

چینی نظمیں: قدیم وجدید چینی شاعروں کی نظموں کا ترجمہ ہے۔

قصہ ایک کنوارے کا: جرمنی کے نامور اور ہر دلعزیز کارٹونسٹ اور زندہ دل نظم گو ولہلم بش(Wilhelm Busch) کے مزاحیہ فن پارے(Adventures Of Bachelor) کا اردو رنگ ہے۔ابن انشا کا یہ ترجمہ ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آیا۔

Look At This Child: اپنی نظم 'یہ بچہ کس کا بچہ ہے'۔جوان کے دوسرے شعری مجموعے 'اس بستی کے اک کوچے میں' میں شامل ہے کا انگریزی میں look at this child کے عنوان سے ترجمہ کیا۔

۳۔بچوں کے لیے:

تارو اور تارو کے دوست: جاپانی مصنف 'کیکو یاما' کی ایک کہانی کا اردو روپ ہے۔

شلجم کیسے اکھڑا: ایک روسی کہانی کا ترجمہ ہے۔

ان کے علاوہ ابن انشا کے منظوم ترجموں کی ایک وافر تعداد کے مختلف رسائل و جرائد

میں شائع ہوئی۔ان ترجموں میں وہ شعری فن پارے بالخصوص قابل ذکر ہیں جن میں انہوں نے پاکستان کی علاقائی زبانوں کی شاعری کو اردو کے منظوم روپ میں ڈھالا ہے۔حق تو یہ ہے کہ منظوم ترجمے کا حق ادا کر دیا۔اس سلسلے میں ابن انشا نے سب سے پہلے سندھی زبان وادب کے شاعر شاہ عبد الطیف بھٹائی کے کلام میں سے سندھی کی مقبول رومانی داستان 'عمر ماردی' کا انتخاب کیا۔ پھر 'لیلاں اور چینسر' کو اردو آب وتاب میں پیش کیا۔اس کے بعد ان کی نظموں 'چارہ گری' اور 'جمالِ ناز' کو بھی اردو رنگ دیا۔ یہاں اس بات کی نشاندہی بھی شاید بے محل نہ ہوگی کہ یہ ترجمے انہوں نے براہِ راست سندھی زبان کے بجائے ان کے انگریزی تراجم کے توسط سے کئے ہیں ۔بنگالی زبان و ادب تک بھی ابن انشا کی رسائی کا ذریعہ بھی انگریزی زبان ہی تھی، چنانچہ یہاں انہوں نے اپنی پسند کے کئی شاعروں کی نظمیں ترجمے کے لیے منتخب کیں اور انہیں کمالِ شاعرانہ چابک دستی سے اردو میں منتقل کیا۔ان میں ڈھاکہ کے شاعر 'کیقباد' کی نظمیں محبت،محرم شریف، ہمت مردانہ اور رخصت،فرید پور کے جسیم الدین کی 'چرواہے کا گیت'، جیسور کے سید علی اشرف کی نظم 'اندھیرا'، اور ابوالحسین کی 'مداوا' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

ابن انشا کی ان خدمات کی روشنی میں یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ ادب کو خطوں، ملکوں اور زبانوں میں نہیں بانٹا جا سکتا، تو ابن انشا نے جس دلسوزی، جانفشانی اور حسن وخوبی سے روسی، چینی ، جرمنی، جاپانی اور پاکستان کی علاقائی زبانوں کے شاہکاروں کو اردو میں منتقل کیا ہے وہ بلاشبہ اردو کی تہذیبی نشو ونما میں ان کا گرانقدر حصہ اور ایک وقیع ادبی خدمت ہے۔

☆☆☆

آپسی اتحاد اور اخوت کا حقیقی عکاس: ڈراما
''جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں''

محمد التمش

ریسرچ اسکالر، شعبۂ اردو

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد۔۵۰۰۰۳۲

altamashkhan033@gmail.com

Mob: 8439852580

ملخص

یہ ڈراما قومی اور بین الاقوامی سطح پر پانچ سو سے بھی زیادہ مرتبہ اسٹیج ہو چکا ہے۔اس کے اسٹیج کرنے کا سلسلہ آج بھی جاری وساری ہے۔ کیوں کہ یہ ڈراما دو قومی نظریے کی نفی کرتا ہے، ساتھ ہی ساتھ یہ انسانیت کا درس بھی دیتا ہے اور یہ کسی بھی طرح کی شدت پسندی اور مظالم کے سخت خلاف ہے۔اس ڈرامے کو ہندوستان کے علاوہ پاکستان، دبئی اور امریکا جیسے کئی ممالک میں بھی اسٹیج کیا گیا ہے۔تقریباً ہر جگہ یہ ڈراما بہت ہی کامیاب رہا اور اسے خوب سراہا گیا۔ یہ ڈراما بنیادی طور پر دو خیالوں پر مشتمل ہے۔ پہلا یہ کہ اس میں کلچر کی سمجھ ہے یعنی لکھنؤ کے خالص اردو بولنے والے گھرانے اور لاہور کی پنجابی بولنے والی خاتون کا ایک دوسرے سے معاملہ پڑتا ہے، دونوں ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے ہیں لیکن جذبات کی زبان بولیوں کی حد بندیوں کی رکاوٹ کو توڑ دیتی ہے۔ دوسری بات مذہبی رواداری کی ہے، حقیقت میں ہر مذہب یہ سکھاتا ہے کہ دوسرے مذاہب کے لوگوں کا نہ صرف احترام کرو بلکہ ان سے کسی طرح کا کوئی تعصب نہ رکھو۔ یہ ڈراما مذہب کے جھوٹے ٹھیکے داروں پر گہرے طنز کے ساتھ ساتھ انسانیت کی بھی تعلیم دیتا ہے۔

آپسی اتحاد اور اخوت کا حقیقی عکاس: ڈراما
’’جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں‘‘

’’جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں‘‘ اصغر وجاہت کا بیحد مقبول اور عالمی شہرت یافتہ ڈراما ہے۔ یہ ڈراما ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم کے نتیجے میں پیدا شدہ صورت حال کی ایک سچی واردات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ جو دونوں ملکوں کے زندہ حقائق اور چشم کشا حالات کے المیے کو انتہائی موثر طریقے سے پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے کا بنیادی قصہ اردو کے مشہور صحافی سنتوش کمار کے سفرنامے ’’لاہور نامہ‘‘ سے لیا گیا ہے۔ جس میں ایک عمر رسیدہ ہندو عورت کا ذکر ہے جو تقسیم ملک کے بعد ہندوستان آنے کے بجائے لاہور میں ہی رہ گئی تھی۔ اسی بنیادی خیال کو لے کر اصغر وجاہت نے اپنے ڈرامے کے قصے کا تانا بانا بنا ہے نیز اس میں مزید قصوں کا اضافہ کر اسے مکمل ڈرامے کی شکل دی ہے، جس کی وجہ سے کئی اور دلچسپ کردار نکل کر سامنے آ گئے ہیں۔ دراصل سنتوش کمار ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کے بعد لاہور سے ہجرت کر کے دہلی آ گئے تھے۔ ملک کی تقسیم کے اسی فساد میں ان کے بھائی کرشن کمار گورٹو اور ہزاروں بے گناہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ یہ ڈراما انہی بے گناہوں کو انتساب کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے سے متعلق ہندوستان ٹائمس نے لکھا ہے کہ:

> ’’اصغر وجاہت کا تعلق اس پنجاب سے نہیں ہے جس نے تقسیم ہند کے درد کو محسوس کیا اور نہ ہی وہ ذاتی طور سے اس حقیقت کے شاہد رہے ہیں، لیکن انھوں نے تقسیم کے اس دور کو بہت فنکارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔۔۔ اصغر وجاہت نے ’’جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں‘‘ ڈرامے کو صرف انسانی سانحے تک محدود نہیں کیا ہے بلکہ دونوں کمیونٹی کی نفسیات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی اس کوشش کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ دونوں کمیونٹی یا فرقے کے بیچ کیا ہوا کہ ثقافتی اتحاد، مہمان نوازی، محبت، یقین اور آپسی اتحاد ختم ہو گیا۔‘‘

''جس نے لاہور نہیں دیکھاوہ جنما ہی نہیں''از اصغر وجاہت وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۹ء ص ن ۸۴

اصغر وجاہت نے اس ڈرامے کو بیسویں صدی کی آخری دہائی کی ابتدا میں تخلیق کیا تھا۔سب سے پہلے اس ڈرامے کو حبیب تنویر نے ''نیا تھیٹر'' کی جانب سے اپنی ہدایت میں شری رام سینٹر دہلی کے لیے ۱۹۹۲ء میں اسٹیج پر پیش کیا تھا۔انھوں نے ڈرامے کے موضوع میں اور گہرائی پیدا کرنے کے مقصد سے کرداروں اور مکالموں میں تھوڑی بہت تبدیلی کر کے اس میں ردوبدل کیا ہے۔اس کے علاوہ اردو کے چند ہمعصر شعراء کے کچھ مناسب اشعار کو شامل کر کے اس کی خوبی میں قابل قدر اضافہ کیا ہے اور ساتھ ہی پنجاب کی مشہور شاعرہ امریتا پریتم کی دل سوز نظم کو شامل کر کے اس کے حسن کو دوبالا کر دیا ہے۔مظہر امام اس ڈرامے سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''اصغر وجاہت کا طویل ڈرامہ ''جس نے لاہور نہیں دیکھاوہ جنما ہی نہیں''، حبیب تنویر کی ہدایت میں اسٹیج ہو چکا ہے بطور خاص توجہ چاہتا ہے۔ اصغر وجاہت ہندی افسانہ نگار کی حیثیت سے متعارف ہیں۔ان کا یہ ڈرامہ اپنے موضوع کے اعتبار سے دلچسپ اور موثر ہے۔حبیب تنویر کی یہ ایک ایسی قابل قدر کوشش تھی جس میں اسٹیج کی خوبیوں کی توقع کے مطابق ڈھالنے کے عمل میں بنیادی قصہ زیادہ وضح اور دلچسپ بن گیا ہے۔''

مظہر امام ''کتاب نما'' جون ۱۹۹۱ء

ڈراما ''جس نے لاہورنہیں دیکھاوہ جنما ہی نہیں'' کو اردو، ہندی کے علاوہ مراٹھی، کنڑ اور پنجابی وغیرہ جیسی زبانوں میں بھی ترجمہ کر کے اسٹیج کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما قومی اور بین الاقوامی سطح پر پانچ سو سے بھی زیادہ مرتبہ اسٹیج ہو چکا ہے۔اس کے اسٹیج کرنے کا سلسلہ آج بھی جاری وساری ہے۔کیوں کہ یہ ڈراما دو قومی نظریے کی نفی کرتا ہے، ساتھ ہی ساتھ یہ انسانیت کا درس بھی دیتا ہے اور یہ کسی بھی طرح کی شدت پسندی اور مظالم کے سخت خلاف ہے۔ اس ڈرامے کو ہندوستان کے علاوہ پاکستان، دبئی اور امریکا جیسے کئی ممالک میں بھی اسٹیج کیا گیا ہے۔تقریباً ہر جگہ یہ ڈراما بہت ہی کامیاب رہا اور اسے خوب سراہا گیا۔البتہ پاکستان کے کچھ شدت پسند سیاسی رہنماؤں،شدت پسندوں و پولس محکمے کے لوگوں اور ہندوستان کے کچھ مقامی ہندی اخباروں نے اس کی مخالفت کی۔لیکن یہ مخالفت کوئی معنی نہیں رکھتی ہے

کیوں کہ ہندوستان میں یہ مخالفت محض تعصب اور نفرت کی بنیاد پر ہوئی تھی اور پاکستان میں اس لیے اس کی مخالفت کے بعد پابندی لگائی گئی تھی کیوں کہ اس میں مولوی صاحب کا قتل ہوتا ہے جس سے ان کے مطابق ان کے مذہبی عقیدے کو ٹھیس پہنچتی ہے، دوسرے یہ کہ یہ ڈراما ایک ہندوستانی ڈراما نگار کا تھا جو ان کے لیے نامنظور تھا کہ ایک ہندوستانی پاکستان کی صورت حال کو موضوع بنا کر ڈرامے لکھے۔ حالاں کہ اس ڈرامے میں ایسا کچھ بھی پیش نہیں کیا گیا ہے جو اسلام اور پاکستان کی سیکولر عوام کے خلاف رہا ہو۔ پاکستان میں جب یہ ڈراما پولس محکمے کی اجازت نہ ہونے کے باوجود کراچی کے گوئتھے جرمن معلوماتی مرکز میں اسٹیج پر پیش کیا گیا تو یہاں پر بھی اس ڈرامے کا ہر شو ہاوس فل ہی نہ تھا بلکہ لوگ پیڑوں پر چڑھ کر ڈراما دیکھ رہے تھے۔ پاکستان کے اخباروں میں جو تبصرے چھپے انھیں دیکھ کر لگتا ہے کہ وہاں بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو ہماری اور آپ کی طرح سوچتے ہیں اور مذہبی رواداری باہمی وجود کو انسانیت کی پہلی شرط قبول کرتے ہیں۔

اس ڈرامے کو لکھنے کے دوران اصغر وجاہت نے اپنے ایک دوست گروچرن سے نہ صرف پنجابی زبان کے مکالموں کو لکھنے میں مدد لی تھی بلکہ ان کے ہی ذریعے اصغر وجاہت سنتوش کمار کی کتاب سے متعارف ہوئے۔ اردو کے مشہور ڈراما نگار شمیم حنفی نے اس ڈرامے کے اہم اور متحرک کردار ناصر کاظمی کے کلام سے اصغر وجاہت کو واقف کرایا تھا۔ ناصر کاظمی بھی تقسیم کے دوران ہندوستان کے ایک شہر امبالا کو چھوڑ کر لاہور پہنچے تھے۔ اصغر وجاہت نے ناصر کاظمی کو ڈرامے کا ایک اہم کردار بنا کر اسے اور بھی دلچسپ بنا دیا۔ ساتھ ہی ان کی غزلوں اور نظموں کو ڈرامے میں شامل کر کے ڈرامے کی خوبی کو دوبالا کر دیا۔ ندا فاضلی اس ڈرامے سے متعلق اخبار کے لیے ایک کالم لکھتے ہیں کہ:

> ''ڈرامہ جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جنما ہی نہیں'' اصغر وجاہت کی ایک خوبصورت تخلیق ہے۔ آزادی کے بعد اسلامی پاکستان میں ایک اقلیتی کردار کے اردگرد بنا ہوا یہ تاثراتی ڈرامہ اپنے موضوع کے لحاظ سے اردو قائین کے لیے کافی تازگی کا حامل ہے۔ اس میں ہندو بڑھیا کا مرکزی کردار فلم گرم ہوا' کی نانی کے کردار سے مماثل ہوتے ہوئے بھی اپنی جزئیات اور واقعات کی ترتیب سے نئی پہچان کے ساتھ ابھرتا ہے۔ مشہور شاعر ناصر کاظمی کو بھی اس میں

ایک کردار کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔''

ندافاضلی ''ادب نامہ'' ہفتہ واری کالم ممبئی ۱۹۹۱ء

اس ڈرامے کا پلاٹ ہندوستان و پاکستان کی تقسیم کے بعد واقع صورت حال سے شروع ہوتا ہے۔ ۱۹۴۷ء میں ملک کی تقسیم کے بعد سکندر مرزا کا گھرانہ لکھنؤ سے لاہور پہنچتا ہے۔ یہاں پہنچ کر پناہ گزین کیمپ میں کچھ مہینے گزارنے کے بعد انھیں شہر لاہور کے دل کوچۂ جوہریا میں سرکاری طور پر رتن جوہری کی حویلی الاٹ کردی جاتی ہے۔ لیکن جب سکندر مرزا اپنے اہل خانہ کے ساتھ اس حویلی میں پہنچتے ہیں تو رتن جوہری کی ماں پہلے ہی سے اس حویلی میں موجود رہتی ہیں۔ اس بوڑھی عورت کو اس بات پر کوئی اعتراض نہیں تھا کہ کوئی مسلمان گھرانہ اس کے ساتھ اس حویلی میں رہے۔ لیکن مرزا صاحب کو اس بات کا ڈر تھا کہ جب تک یہ عورت یہاں رہے گی یہ حویلی ان کی پوری طرح سے نہیں ہوسکتی ہے۔ اسی وجہ سے وہ اس خاتون کو ہندوستان جانے کا مشورہ دیتے ہیں، لیکن وہ کسی طرح سے بھی اپنا گھر اور لاہور چھوڑ کر جانے پر قطعی راضی نہیں ہوتی ہے۔ یہ خاتون بہت ہی نیک، رحم دل، مددگار اور فطرتاً حسنِ اخلاق کی مالک ہیں جس نے دوسروں کی خدمت کے جذبے اور اپنے نیک اعمال جیسی خوبیوں کی وجہ سے نہ صرف مرزا کے گھرانے بلکہ شہر کے دوسرے لوگوں کے دل میں جگہ بنالی اور دھیرے دھیرے ان لوگوں کے بیچ ایک خاص رشتہ بھی بن گیا۔ لیکن جب شہر کے کچھ شدت پسند غنڈوں کو اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ ایک ہندو عورت یہاں رہ گئی ہے تو ان کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ اسے یہاں سے نکال کر ہندوستان بھیج دیا جائے تو ایسے میں مرزا کا گھرا ہی انھیں ہندوستان جانے سے روکتا ہے اور ان بدمعاشوں سے بھی بچانے کا وعدہ کرتا ہے۔ کچھ دنوں بعد جب یہ بوڑھی عورت مرجاتی ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ اسے دفن کیا جائے یا جلایا جائے۔ محلے کے ایک مولوی صاحب کے فتوے کے مطابق ہندو مذہب کے مرنے بعد کی سبھی رسومات کو ادا کرتے ہوئے اس لاش کو آگ کے سپرد کر کے راکھ کو راوی ندی میں بہادیا جائے۔ یہ بات شہر کے انہی شدت پسند لوگوں کو ناگوار گزرتی ہے جس سے وہ طیش میں آکر مولوی صاحب کا قتل کردیتے ہیں۔

یہ ڈراما بنیادی طور پر دو خیالوں پر مشتمل ہے۔ پہلا یہ کہ اس میں کلچر کی سمجھ ہے یعنی لکھنؤ کے خالص اردو بولنے والے گھرانے اور لاہور کی پنجابی بولنے والی خاتون کا ایک دوسرے سے معاملہ پڑتا

ہے، دونوں ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے ہیں لیکن جذبات کی زبان بولیوں کی حد بندیوں کی رکاوٹ کو توڑ دیتی ہے۔ دوسری بات مذہبی رواداری کی ہے، حقیقت میں ہر مذہب یہ سکھا تا ہے کہ دوسرے مذاہب کے لوگوں کا نہ صرف احترام کرو بلکہ ان سے کسی طرح کا کوئی تعصب نہ رکھو۔ یہ ڈراما مذہب کے جھوٹے ٹھیکے داروں پر گہرے طنز کے ساتھ ساتھ انسانیت کی بھی تعلیم دیتا ہے۔ اس کا مقصد قومی یکجہتی اور مذہبی رواداری کو فروغ دینا ہے تا کہ انسانی رشتے اور زیادہ مستحکم اور مضبوط ہو سکیں۔ اس ڈرامے کے ذریعے یہ بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ دوسرے ممالک خاص کر ہمارے ہم سایہ ملک پاکستان جہاں کے ایک سچے واقعہ پر یہ ڈراما مبنی ہے، وہاں پر مختلف مذاہب اور تہذیبوں کا سنگم کتنا ناگزیر ہے۔ ہمارا ملک ہندوستان اس بات کا شاہد ہے کہ ہزاروں سالوں سے مختلف اقوام، مذاہب اور تہذیبیں مل جل کر رہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ڈراما جہاں بھی اسٹیج کیا گیا وہاں نہ صرف یہ کامیاب رہا بلکہ اسے خوب سراہا گیا اور اخباروں ورسالوں میں اس پر مثبت تبصرے لکھے گئے۔ پاکستان کے کراچی سے چھپنے والے ایک اخبار ''ڈان'' میں اس ڈرامے سے متعلق لکھا گیا ہے کہ:

> ''اس ملک میں آج جس چیز کی سب سے زیادہ ضرورت ہے وہ رواداری ہے، جس کی عدم موجودگی ہماری اخلاقی اور سماجی قدر کی بنیادوں کو کھوکھلا کر رہی ہے۔ اس سیاق وسباق میں تحریک نسواں' تھیٹر گروپ کے ذریعے حال ہی میں پیش کردہ ڈراما ''جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جما ہی نہیں'' بہت ہی موزوں ہے۔''

روزنامہ 'ڈان' حوالہ'' جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جما ہی نہیں'' از اصغر وجاہت وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء

''جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جما ہی نہیں'' ڈراما جو اصغر وجاہت نے اردو کے مشہور رسالہ ''ذہن جدید'' کے جلد۔1 شمارہ۔2 میں ۱۹۹۱ء کو شائع کیا تھا۔ اس میں انھوں نے کل اٹھارہ مناظر پیش کیے تھے لیکن جب یہ ڈراما وانی پبلیکیشن نئی دہلی نے کتابی شکل میں شائع کیا تو اس کو سولہ منظروں پر مشتمل کر دیا۔ وانی پبلیکیشن سے شائع کردہ ڈرامے کے پہلے منظر کو کہانی کے پس منظر کے طور پر پیش کیا گیا ہے، یہیں سے ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے۔ پردہ اٹھنے کے بعد چند شدت پسند لوگوں کے

ذریعے ہندوستان کے خلاف پاکستان زندہ باد کے نعرہ لگا کر پاکستان لینے کی بات کہی جاتی ہے اور ساتھ ہی ایسے لوگوں کو گالیاں دیتے دکھایا گیا ہے جو پاکستان بنانے کی حمایت میں نہیں تھے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اصل میں ملک کی تقسیم کوئی نہیں چاہتا تھا یہ تو چند مفاد پرست سیاست دانوں کی دین ہے جنھوں نے محض اپنے فائدے کے لیے زبان اور مذہب کا غلط سہارا لے کر نہ صرف ملک کے دو ٹکڑے کر دئے بلکہ ہندو اور مسلمان جسے سر سید احمد خان نے ہندوستان کی ایک خوبصورت دلہن کی دو آنکھوں سے تشبیہ دی تھی اس کو بھینگی بنا کر ان میں نفرت اور بغض کا زہر گھول کر ان کے بیچ دراریں پیدا کر دی ہیں۔ یہ دراریں اتنی گہری تھیں کہ آج بھی ان کو پُر نہیں کیا جا سکا ہے۔ آج بھی ملک میں مذہب، ذات اور زبان کے نام پر سیاست دانوں کے ذریعے لوگوں کے بیچ نفرتیں پھیلائی جا رہی ہیں۔ آج بھی لوگ مذہب اور ذات کے نام پر ایک دوسرے سے نہ صرف لڑ رہے ہیں بلکہ ایک دوسرے کو جان سے مار کر خون کی ہولی کھیل رہے ہیں۔ دراصل طبقاتی، مذہبی اور زبانوں کی تفریق سے ہی سماج میں نفرت کے بیج پنپتے ہیں، یہی بغض اور نفرت ہی سماج کو کھوکھلا کرتی ہے اور لوگوں میں پھوٹ ڈال کر بکھراؤ کرنے کا کام کرتی ہے۔ ہندوستان کی تقسیم بھی لوگوں میں پھیلائی ہوئی نفرت کا نتیجہ تھی۔ ملک کو تقسیم کرنے والے ان چند شدت پسند سیاست دانوں اور لوگوں کو مذہب سے کوئی سروکار نہیں تھا کیوں ان کی نظر میں وہی لوگ مسلمان کہے جانے کے لائق اور حق کے راستے پر تھے جو مسلم لیگ پارٹی کی حمایت کر ہندوستان کو تقسیم کر کے پاکستان بنانا چاہتے تھے۔ ان کی نظر میں وہ شخص مسلمان کہلانے کے لائق ہی نہیں تھا جو کانگریس پارٹی کا ساتھ دے کر ملک کی تقسیم ہرگز نہیں چاہتا تھا۔ اس سے ان شدت پسندوں کی ذہنیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ کس طرح سے انھوں نے بٹوارے کی سیاست کو مذہب سے غلط طور پر جوڑ کے پیش کیا اور ایسے لوگوں کو اسلام سے خارج کر کے ان کو گالیاں دیں جو بٹوارے کے ہرگز حق میں نہیں تھے۔ اس منظر کے آخر میں ایک گیت پیش کیا گیا ہے جس کے ذریعے سے تقسیم ملک کی صورتِ حال کو پیش کر کے اگلے منظر کے لیے ناظرین اور قاری کو ذہنی طور پر تیار کیا گیا ہے۔ گیت درج ذیل ہے:

اور نتیجے میں ہندوستاں بٹ گیا — یہ زمیں بٹ گئی آسماں بٹ گیا
طرزِ تحریر، طرزِ بیاں بٹ گیا — شاخ گل بٹ گئی، آشیاں بٹ گیا
ہم نے دیکھا تھا جو خواب ہی اور تھا — اور جو دیکھا تو پنجاب ہی اور تھا

جس نے لاہورنئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں'' از اصغر وجاہت وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء ص ۱۱

اس گیت کے ذریعے یہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ نفرت اور تعصب کے نتیجے میں ہندوستان کے دو ٹکڑے ہوئے تھے اور یہ نفرت اور تعصب جو سیاست دانوں کے ذریعے پھیلائی گئی تھی وہ اتنی شدید تھی کہ اس نے زمین یعنی ہندوستان و پاکستان کا بٹوارہ تو کیا تھا ساتھ ہی ساتھ آسمان یعنی تخلیق کرنے والوں کا بھی بٹوارہ کردیا۔ ساتھ ہی طرز تحریر اور طرز بیان یعنی زبان اور مذہب کا بھی بٹوارہ کردیا کہ اب پاکستان میں صرف مسلمان رہیں گے اور وہ اردو زبان بولیں گے، جبکہ اردو ہندوستان میں پیدا ہوئی اور یہیں پر پروان چڑھی اس لیے اس کو کسی خاص مذہب یا ملک کی زبان قرار دینا غلط تھا۔ ہندوستان جو دنیا روپی پیڑ کی ایک شاخ کے مانند ہے جہاں پر الگ الگ مذاہب، زبانوں اور تہذیبوں کے ماننے والے پھولوں کے مانند لوگ رہتے تھے ان کو بھی نہ صرف مذہب، زبان اور تہذیب کے نام پر بانٹ دیا گیا تھا اور لاکھوں لوگوں کو گھر سے بے گھر کر کے ان کے آشیانے کو چھین لیا گیا تھا۔ ملک کو انگریزوں سے آزاد کرا کر ترقی کے جو خواب ہم لوگ دیکھ رہے تھے وہ خواب تقسیم ہند کی وجہ سے چکنا چور ہو گیا تھا۔ تقسیم کے بعد ہندوستان کا نقشہ ہی بدل گیا تھا یہاں تک کہ صوبہ پنجاب کو دو حصوں میں تقسیم کر کے ایک حصہ ہندوستان اور دوسرا پاکستان کو دے دیا گیا تھا۔

ڈراما ''جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں'' جو اصغر وجاہت نے رسالہ ''ذہنِ جدید'' میں شائع کیا تھا اس کا آغاز ملک کی تقسیم کے بعد کے قصے سے ہوا ہے۔ ملک تقسیم ہونے کے بعد لکھنؤ کے ایک مہاجر سکندر مرزا کو اپنے اہل خانہ کے ساتھ مہاجر کیمپ میں کچھ مہینے گزارنے کے بعد کسٹوڈین آفس کے ذریعہ الاٹ کیے ہوئے مکان میں آتے دکھایا گیا ہے۔ ان کے مکالموں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ملک کی تقسیم سے ہندوستان اور پاکستان کی عوام کو کس طرح کی اذیتوں، پریشانیوں اور اضطراب کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ صورت حال نہ صرف پاکستان کی تھی بلکہ ہندوستان کا بھی یہی حال تھا۔ دونوں ہی ملکوں میں شدت پسند لوگوں اور سیاست دانوں کے ذریعہ پھیلائے گے تشدد اور نفرت کی وجہ سے لاکھوں لوگ گھر سے بے گھر ہو کر مہاجر بن کر ہجرت کرنے کے لیے مجبور ہو گئے اور ان کی برسوں کی محنت سے بنائی ہوئی زمین اور جائداد پر چند ہی لمحوں میں پانی پھر گیا۔ پہلے تو انھیں چند مہینے کیمپ میں گزارنے پڑے جہاں پر انھیں طرح طرح کی تکلیفوں، مصیبتوں اور دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کیمپ میں زندگی گزارنے کے کچھ

مہینے بعد کسی طرح گھر الاٹ بھی ہوا تو محض رہنے کی ہی جگہ ملی، کھانے کمانے کے لیے کوئی انتظام نہیں۔ لیکن وہاں بھی تفریق کی بنیاد پر، انتظامیہ اور سیاست دانوں کے قریبی اور رشتہ داروں کو مکان پہلے الاٹ کیے گئے اور ان کے بعد اگر کوئی مکان بچ رہا تو اسے عام لوگوں میں تقسیم کیا گیا۔ جب لاہور میں ہندوستان سے مہاجر بن کر گئے سکندر مرزا نے رتن کی ماں سے اپنے گھر سے نکلنے کو کہا تو وہ ضد پر اڑ گئیں اور ہندوستان جانے سے انکار کر دیا۔ سکندر مرزا اور رتن کی ماں کے بیچ ہوئے مکالموں کی ایک مثال درج ذیل ہے:

سکندر مرزا: بھئی آپ بات کو سمجھئے کہ اب یہاں پاکستان میں کوئی ہندو نہیں رہ سکتا۔۔۔

رتن کی ماں: میں تاں اِتھے ہی رہوانگی۔۔۔ جب تک رتن نئیں آ جادا۔۔۔

جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جما ہی نئیں'' از اصغر وجاہت ''ذہن جدید'' جلد۔ ا شمارہ۔ ۲ دسمبر۔ فروری ۱۹۹۱ء ص ن ۵۲

ان مکالموں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ حکومت کے ذریعے الاٹیڈ مکان پر قبضہ کرنا انسان کا حق نہیں ہے لیکن جو انسان اپنی زمین و جائداد کو چھوڑ کر آیا ہو اور اس کے عوض میں اسے یہ مکان ملا ہو تو وہ بھلا اسے ہاتھ سے کیسے جانے دیتا۔ یہی وجہ تھی کہ سکندر مرزا کو رتن کی ماں سے تھوڑی سختی سے پیش آنا پڑا۔ دوسرے یہ کہ جس انسان کو مذہب کے نام پر کچھ شدت پسند لوگوں نے ہجرت کرنے پر مجبور کر دیا ہو اور اس کی آنکھوں کے سامنے کئی مسلم بے گناہوں کا قتل کر دیا گیا ہو تو اس کے دل میں کہیں نہ کہیں نفرت بیٹھ جاتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ مرزا جیسا سیکولر انسان بھی یہ کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ اب پاکستان میں کوئی ہندو نہیں رہ سکتا اور اس نے رتن کی ماں کو ہندوستان جانے کی صلاح دی تھی۔ دراصل لوگوں کے دلوں میں بیٹھی ہوئی اس نفرت اور کدورت کو محبت، بھائی چارہ اور ایک دوسرے کے کام آکر ختم کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے بیگم مرزا کو جب لکڑیوں کی ضرورت پڑتی ہے اور انھیں رتن کی ماں اپنی لکڑیوں کو لینے کی اجازت دے دیتی ہیں تو ان کے چہرے پر مسرت کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ اس منظر کے آخر میں ناصر کاظمی کی ایک غزل پیش کی گئی ہے جس میں نفرت اور بغض کی دیوار گرا کر آپسی بھائی چارہ اور محبت کی تعلیم دی گئی ہے۔

اس کے بعد کسٹوڈین آفس کے ذریعے اس دور کے پاکستان کی انتظامیہ کے نظام کی صورتِ حال کو پیش کیا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح سے کسٹوڈین والے اور انتظامی امور کے لوگ جن

کا کام لوگوں کی مدد کر کے ان کو رہنے کے لیے جگہ فراہم کرنا تھا، وہ اپنے کام کو ٹھیک سے انجام دینے کے بجائے تفریح میں زیادہ وقت نکال دیا کرتے تھے۔ اسی سین میں چند شدت پسند انتظامیہ کے لوگوں کی خراب سوچ کو اجاگر کیا گیا ہے کہ کس طرح سے کسٹوڈین آفس کا کلرک جس کا کام لوگوں کی مدد کر کے شہر میں امن وامان قائم کرنا تھا وہ خود سکندر مرزا کو رتن کی ماں کو راستے سے ہٹانے کی غلط صلاح دیتا ہے۔ ان کی شدت پسندی اور تعصب کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کو ہندوستان نہ کہہ کر بھارت کہو کیوں کہ ان لوگوں کی سوچ کے مطابق ہندوستان میں اب کوئی مسلمان نہیں بچا، اسی وجہ سے وہ ہندوستان کو ہندوستان نہ کہہ کر بھارت کہتے ہیں۔ جبکہ اس وقت تو کیا آج بھی ہندوستان میں پاکستان سے زیادہ مسلمان ہیں۔ سکندر مرزا اور کلرک کی گفتگو سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تقسیم کے بعد پاکستان میں جو بھی افسر اعلیٰ عہدے پر فائز ہوئے تھے وہ زیادہ تر سندھی طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ اور سندھی مسلمانوں سے ان کا خاص لگاؤ تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب لوگ ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان گئے تو ان میں جو ان اعلی افسران کے قریبی یا رشتہ دار تھے ان کو مکان پہلے الاٹ کر دیا گیا اور اس کے بعد باقی ماندہ مکانات کو دوسروں میں تقسیم کیا گیا۔ یہ صورت حال نہ صرف پاکستان کی تھی بلکہ ہندوستان کا بھی تقریباً یہی حال تھا۔ پاکستان سے آئے ہوئے مہاجرین کو ان کا حق نہیں ملا۔ حق تو یہ تھا کہ جو بھی مہاجر ہندوستان سے پاکستان گئے ہیں ان کی زمین اور جائداد کو وہاں سے ہجرت کر کے آئے مہاجروں میں تقسیم کر دیا گیا ہوتا، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ انتظامیہ اور یہاں کے لوگوں نے ان زمین وجائداد پر قبضہ کر لیا اور مہاجروں کو ان کے حق سے محروم کر دیا گیا۔

ڈراما نگار اصغر وجاہت نے تقسیم کے بعد پاکستان کے شہر لاہور کے حوالے سے دونوں ملکوں کی تباہی وبربادی کو بنیاد بنا کر یہ بات پیش کی ہے کہ لاہور جو تقسیم سے پہلے ہندوؤں اور مسلمانوں کا ہرا بھرا چمن تھا۔ دونوں قوم کے لوگ ایک ساتھ مل جل کر رہتے تھے۔ لوگوں کے بیچ تعلقات اتنے گہرے تھے کہ وہ عید اور دیوالی ایک ساتھ مناتے تھے، تجارت اور کاروبار اور روزمرہ کی ضروریات میں ایک دوسرے کی مدد کرتے تھے اور قبرستان اور شمشان میں دونوں کے لیے جگہیں تھیں۔ جو یہ دکھاتا ہے کہ ملک میں قومی یکجہتی اور بھائی چارہ تھا، لیکن جب تقسیم کی وجہ سے ہندوستان دو حصوں میں تقسیم ہوا اور پاکستان کا قیام عمل میں آیا تو وہاں کے بہت سے ہندو لوگ ہندوستان چلے آئے جس کی وجہ سے وہاں کے کچھ شہر اور گاؤں

ویران ہوگئے تھے اور اگر مائی جیسے کچھ لوگ بچ بھی گئے تو انھیں شمشان، پوجا اور تہواروں کو اپنے طور پر منانے جیسے بہت سارے مسائل سے دوچار ہونا پڑا اور جو مسلم لوگ ہجرت کر کے پاکستان گئے انھیں ان کے حق سے محروم کیا گیا اور مہاجر کہہ کر پکارا گیا۔ آج بھی ان کی صورت حال ویسی ہی ہے جیسے وہ ہندوستان سے لٹ لٹا کر گئے تھے۔ یہی حال ہندوستان کا بھی تھا یہاں سے جب مسلمان ہجرت کر کے پاکستان گئے تو یہاں بھی نہ جانے کتنے گاؤں، شہر، قبرستان، درس گاہیں اور مسجدیں ویران ہوئی تھیں۔ دونوں ہی ملکوں کا امن وامان چھن گیا اور ہندو مسلم قوموں میں اتحاد اور بھائی چارہ بس برائے نام رہ گیا تھا۔ تقسیم سے پہلے ہندوستان مختلف مذاہب، کلچرس، تہذیبوں اور زبانوں کا گہوارہ تھا اور سبھی مذاہب کے لوگ آپس میں مل جل کر رہتے تھے۔ لیکن پہلوان (محلّے کا مسلم لیگی نیتا، مہاجر بدمعاش) جیسے متعصب اور شدت پسند لوگوں کی وجہ سے اسے فرقہ وارانہ روپ دے کر مذہب اور زبان کے نام پر بانٹ دیا گیا۔ ملک کے سیکولر لوگوں کو تو اس تقسیم سے کوئی فائدہ نہیں پہنچا بلکہ ان کے جان اور مال دونوں کا نقصان ہوا۔ لیکن پہلوان جیسی سوچ کے لوگوں کو اس تقسیم سے ضرور فائدہ پہنچا۔ حکومت کی باگ ڈور ان کے ہاتھ میں آ گئی اور لوگوں کے بیچ نفرت اور تعصب پھیلا کر سیاست کرنا آسان ہوگیا۔ یہ وہی لوگ تھے جو اپنے آپ کو تو قوم وملت کا ہمدرد اور ہمنوا کہتے تھے لیکن جب بٹوارے کے بعد فرقہ وارانہ فساد ہوا تو سب سے زیادہ قتل وغارت اور لوٹ مار انھوں نے کی۔ اس کا اندازہ پہلوان کے اس مکالمے جس میں بڑھیا کے بچنے اور مال دبانے کی بات کہی گئی ہے سے لگایا جا سکتا ہے۔ پہلوان جیسے شدت پسند لوگوں کو پاکستان میں کسی غیر مسلم کا رہنا گوارا نہیں تھا لیکن جھوٹ اور مذہب کا غلط سہارا لے کر کسی کی جائداد پر قبضہ کرنا، کسی کو مارنے کے لیے رشوت لینا گوارا تھا جیسا کہ پہلوان نے رتن جوہری کی ماں کو راستے سے ہٹانے کے لیے رشوت لی اور اس کے مکان کی اوپر والی منزل جس پر رتن کی ماں رہتی تھی اس پر قبضہ کرنے کی کوشش کی۔ اصغر وجاہت نے رتن کی ماں اور سکندر مرزا کو مذہب الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے کام آنے اور خوشی خوشی ایک گھر میں رہنے سے ہندو اور مسلم اتحاد کی بات کہی ہے اور تقسیم کی وجہ سے لوگوں کی مسمار زندگی کو نئے سرے سے جینے کے لیے یاددہانی کرانے کی کوشش کی ہے تاکہ لوگوں کے اندر بچی ہوئی انسانیت پھر سے جاگ اٹھے اور لوگ تقسیم کے سانحے کو بھول کر انسانیت اور آپسی بھائی چارے کی زندگی گزارنے لگیں۔

ملک کی تقسیم ایک سانحہ تھا جو شدت پسندوں اور سیاست دانوں کی سوچی سمجھی سازش تھی جس کا شکار ملک کے سبھی لوگ ہوئے تھے۔اصل میں اکثریت اتنے بڑے حادثے کو دیکھ کر ساکت اور بے حس رہ گئی تھی اور وہ اس کا فوری طور پر علاج چاہتی تھی۔ یہ علاج تبھی ممکن تھا جب لوگ مذہب، ذات اور زبان کے نام پر لڑنا چھوڑ دیں اور ضرورت پر ایک دوسرے کے کام آئیں۔اصغر وجاہت نے اس کے لیے رتن کی ماں کے کردار کی تخلیق کی ہے اور اس کردار کے اندر جو دو عنصر ڈالے ہیں، وہ رواداری اور خدمت گزاری کے ہیں۔وہ جب سکندر مرزا کے اہل خانہ کو الگ مذہب ہوتے ہوئے بھی اپنے گھر میں رہنے کی اجازت دیتی ہے یہی چیز محبت اور بھائی چارے کی مثال ہے۔اس کی شروعات وہاں سے ہوئی جب وہ مرزا کی بیگم کی تیمارداری کی بات کرتی ہے۔اصغر وجاہت نے ان سب باتوں کو بہت خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ پڑوس کی بیگم ہدایت حسین کو ایک ٹوکری کوئلے کی ضرورت پڑتی ہے اور وہ بیگم سکندر مرزا کے یہاں آتی ہیں تو رتن کی ماں کا ایک کے بجائے دو ٹوکری کوئلے دینا اور اجازت دیتے وقت یہ جملے کہنا کہ یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے، میں ایک طرح کا روحانی لگاؤ ہے۔ رتن کی ماں کا لوگوں کی کی تیمارداری کرنا، ان کی ضرورت کے موقعے پر کام آنا اور لوگوں کی خدمت کرنے کی پہل کرنا۔اس بیچ بیگم حمیدہ کا آداب کہتے ہوئے بوا کہہ کر پکارنا اور رتن کی ماں کا مسکرا کر یہ کہنا کہ بیٹی مجھے ماں جی کہہ کر بلایا کر، اس پر غلطی کی تلافی کرتے ہوئے بیگم حمیدہ کا یہ کہنا کہ بیٹھیے ماں جی۔ یہ سب باتیں انسان دوستی، رواداری، اتحاد، محبت اور بھائی چارہ کی عمدہ مثال ہیں جو لوگوں کو تقسیم کے سانحے اور فرقہ ورانہ تشدد بھلا کر اتحاد اور بھائی چارہ کے نئے تعلقات قائم کرنے کی تعلیم دیتی ہیں اور تاریخ کے خلاف انسانیت کی تعمیر کی پہل کراتی ہیں۔سکندر مرزا کے خاندان کو نقل مکانی کا دکھ، درد رتن کی ماں سے زیادہ نہیں تھا کیوں کہ مرزا کا ملکی تبادلے میں صرف گھر بار چھوٹا تھا لیکن اس بوڑھی عورت کا پورا خاندان اجڑ گیا تھا جس کے ذمہ دار پاکستان کے سیاست دان اور پہلوان جیسے شدت پسند لوگ تھے۔اس کے باوجود بھی اس بوڑھی عورت کے دل میں ان لوگوں کے لیے ذرا سا بھی تعصب نہیں تھا۔وہ نہ صرف پاکستان میں رہ کر مسلمان لوگوں کی خدمت کرتی رہی بلکہ اس نے سکندر مرزا کو اپنے گھر میں پناہ دی۔رتن کی ماں کی ان سب خوبیوں سے لوگوں کو یہ تعلیم دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ ظلم و تشدد، نفرت و عدم رواداری کسی مسئلے کا حل نہیں ہے، اس سے لوگوں کے بیچ دوریاں بڑھتی ہیں۔ملک میں اگر انسانیت اور بھائی چارہ قائم کرنا ہے تو رتن کی ماں کی

طرح لوگوں سے محبت کے جذبے اور دوسروں کے لیے ایثار و قربانی اور رواداری کی مثال قائم کرنی ہوگی۔

اس ڈرامے کے ایک سین میں سکندر مرزا کا لڑکا جاوید رتن کی ماں کو راستے سے ہٹانے کے لیے پہلوان سے بات کرتا ہے لیکن جب سکندر مرزا کی شریک حیات حمیدہ بیگم کو یہ پتہ چلتا ہے تو وہ اپنے بچوں کی قسم دلا کر یہ کام نہ کرنے کے لیے کہتی ہیں بعد میں مرزا کا دل بھی نرم ہو جاتا ہے اور اس غلط فیصلے کو ملتوی کر کے مائی کے ساتھ ایک ہی گھر میں خوشی خوشی زندگی گزارنے کے لیے راضی ہو جاتے ہیں۔ اس سے یہ تعلیم ملتی ہے کہ تعصب اور نفرت کسی بھی مسئلہ کا حل نہیں ہے، سماج میں اس کا فروغ ہر پہلو سے ایک منفی عمل ہے۔ آج معاشرے میں فرقہ واریت، عدم رواداری، تشدد اور مذہبی خلفشار وغیرہ جیسی جو بھی برائیاں ہیں وہ سب نفرت اور تعصّبات کی بنا پر جنم لیتی ہیں اس لیے اگر معاشرے میں امن و امان، چین اور سکون چاہیئے تو لوگوں کا ہر طرح کے تعصب کو بھلا کر محبت، بھائی چارہ اور آپسی اتحاد قائم کرنا ضروری ہے۔ ڈرامے کے ایک اور سین میں جب رتن کی ماں سکندر مرزا سے دیوالی پر دئے جلانے اور پوجا کرنے کی اجازت مانگتی ہیں تو مرزا کا یہ کہنا کہ یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے، آپ کا گھر ہے آپ شوق سے کیجیئے جو آپ کرتی ہیں۔ اس بیان میں اور بوڑھی عورت کے کوئلے دینے والے بیان میں تکرار ہے دونوں بیانوں میں محبت اور بھائی چارے کی یکساں جھلک ہے۔ سکندر مرزا اور مائی کا ایک ساتھ ایک ہی گھر میں رہ کر اپنے اپنے مذاہب پر عمل کرتے ہوئے زندگی گزارنا، ہندو مسلم اتحاد کی عمدہ مثال ہے۔ ڈرامے کے ان مکالموں سے ہندو مسلم اتحاد کو مضبوط کرنے، بھائی چارہ قائم کرنے اور لوگوں کے اندر انسانیت کا جذبہ پیدا کرنے کی اطلاع ملتی ہے۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں پہلوان جیسے غلط سوچ کے لوگوں کی تنگ نظری کو دکھایا گیا ہے جو مذہب کا علم نہ رکھتے ہوئے بھی اس کو غلط طور پیش کر کے بدنام کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان شدت پسند لوگوں کو پاکستان میں کسی ہندو عورت کا رہنا اور اس کا اپنے مذہب پر عمل کرتے ہوئے راوی ندی میں صبح غسل کرنا اور پوجا کرنا انھیں ناگوار اور کفر لگتا ہے۔ اس کے علاوہ ایسے ہندو لوگوں سے تعلقات رکھنا انھیں دین وایمان کے خلاف بغاوت جیسا لگتا ہے۔ جب کہ اسلام ایک دوسروں کے ساتھ حسن اور اخلاق کا درس دیتا ہے تاکہ زندگی میں امن وسکون قائم رہے اور لوگوں میں آپسی بھائی چارہ، اخوت ومحبت اور اتحاد واتفاق قائم ہو سکے۔

اس ڈرامے کے ایک سین میں ماں، بیٹی کے مکالموں سے یہ حقیقت بتانے کی کوشش کی گئی

ہے کہ ملک کی تقسیم کا فیصلہ نہایت غلط اور احمقانہ قسم کا تھا کیوں کہ جب ایک ہی گھر میں رتن کی ماں اور سکندر مرزا کا خاندان جیسے ہندو و مسلم مذہب کے لوگ رہ سکتے ہیں تو ایک ملک میں کیوں نہیں رہ سکتے تھے؟ اس کے بعد کے سین میں پہلوان جیسے لوگوں کو جو مسلم مذہب کو غلط طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان شدت پسندوں کی اصلاح کے لیے اصغر وجاہت نے مولوی اکرام الدین کے کردار کا تخلیق کیا ہے۔ جو اسلام کی دریا دلی اور ہمدردی کی علامت ہیں اور اس کی سچی تصویر پیش کرتے ہیں۔ جب پہلوان اور اس کے ساتھی سکندر مرزا کی شکایت مولوی صاحب سے کرتے ہیں کہ ان کے گھر میں کفر کا کام ہوتا ہے، تو اس موضوع پر مولوی صاحب کا مکالمہ اسلام کی سچی تصویر پیش کرتا ہے، جس میں غصے کو عقل کا دشمن بتایا گیا ہے، دوسروں کے مذاہب کو برا بھلا کہنے اور لوگوں کو مذہب، رنگ، نسل اور ذات وغیرہ کے نام پر تفریق کرنے سے منع کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی بیوہ کا اسلام میں حقوق، غم زدہ کی مدد کرنا اور مظلوموں کی مدد کرنا بتایا گیا اور لوگوں کی خدمت کرنے کو انسان کا زیور بتایا ہے کیوں اللہ تعالی اس سے بہت خوش ہوتا ہے۔ لیکن مولانا کے لاکھ سمجھانے کے باوجود بھی پہلوان کے اندر کوئی بدلاؤ نہیں آتا ہے۔ ایک طرف ہمیشہ سب کی خوشی اور غم میں حصہ لینے کی وجہ سے پورا محلّہ رتن کی ماں سے پیار کرنے لگتا ہے، پر کچھ لوگوں کو یہ برداشت نہیں ہوتا ہے اور وہ اسے جان سے مارنے کی دھمکیاں دیتے ہیں۔ یہ بات جب رتن کی ماں کو پتا چلتی ہے تو وہ ایک دن اپنا سامان اٹھا کر ہندوستان جانے لگتی ہیں تو مرزا کا خاندان جو پہلے انھیں جانے لیے کہتا تھا وہی انھیں روکتا ہے۔ اس منظر میں جب رتن کی ماں ناصر کاظمی اور تانگے والے سے یہ کہتی ہیں کہ ''میں دلّی جانا چاہتی ہوں، میں یہاں نہیں رہنا چاہتی ہوں۔'' تو وہ لوگ بھی انہیں روکتے ہیں۔ تانگے والا کہتا ہے۔ ''تم ہماری ماں ہو، یہ مت کہو کہ تم ہماری ماں نہیں رہنا چاہتی۔'' شاعر ناصر کاظمی کہتے ہیں کہ ''ماں جی! ننگا آدمی صرف ننگا ہوتا ہے نہ ہندو ہوتا ہے نہ مسلمان۔'' یہ فرقہ ورانہ ہم آہنگی اور باہمی میل جول کی ایک عمدہ مثال ہے، جو ہندو اور مسلم کے مابین مذہبی نفرت کے تناور درخت کو اکھاڑ پھینکنے اور لوگوں میں مساوات اور امن کی فضا کی کوشش ہے۔

رتن کی ماں کے انتقال کے بعد جب جاوید، علیم کی چائے کی دوکان پر آ کر بہت افسردگی کے ساتھ آ کر یہ خبر دیتا ہے تب وہاں پر بیٹھے شاعر ناصر کاظمی اور دوسرے لوگ ہراساں رہ جاتے ہیں۔ سب لوگ مرزا صاحب کے گھر پر جمع ہو جاتے ہیں۔ اب سوال اٹھتا ہے کی مرحومہ کی آخری رسومات کو کس طرح

ادا کیا جائے، کیوں کہ اب تو شہر میں نہ تو کوئی ہندو بچا ہے اور نہ ہی شمشان گھاٹ۔ اس لیے لوگوں کی پیش کش یہ تھی کہ انھیں دفنا دیا جائے۔ لیکن تبھی مولانا صاحب آجاتے ہیں اور وہ ایک متاثر کن بات کہتے ہیں۔ ''دیکھئے وہ مر چکی ہے، اس کی میت کے ساتھ آپ لوگ جو سلوک چاہیں کر سکتے ہیں۔۔۔ اسے چاہے دفن کیجیئے، چاہے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالیے، چاہے غرقِ آب کر دیجیئے۔۔۔ اِس کا اب اُس پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔۔۔ اُس کے ایمان پر کوئی آنچ نہیں آئے گی۔ لیکن آپ اس کے ساتھ کیا کرتے ہیں اس سے آپ کے ایمان پر فرق پڑ سکتا ہے۔'' کافی غور و فکر کرنے کے بعد مولانا کی صلاح و مشورے سے مرحومہ کی لاش کو راوی ندی کے کنارے ہندو رسم و رواج کے مطابق نذرِ آتش کرنے کے لیے سبھی لوگ تیار ہو جاتے ہیں۔ مولانا کے اس مکالمے کے ذریعے اصغر وجاہت نے اسلام کی سچی تصویر پیش کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ مردہ چاہے کسی بھی مذہب کا کیوں نہ ہو اس کا احترام فرض ہے۔ کیوں کہ اسلام خود غرضی نہیں سکھاتا ہے بلکہ وہ دوسروں کے مذہب اور جذبات کا احترام کرنا سکھاتا ہے۔

ڈرامے کے آخری منظر میں رتن کی ماں کی وفات کے بعد ان کی تجہیز و تکفین یا کریا کرم ہندو رسم و رواج کے مطابق کرنے کے لیے دئے گئے مولوی صاحب کے فتوے سے ناراض ہو کر چند دقیا نوس شدت پسند غنڈوں کو یہ برداشت نہیں ہوتا ہے اور وہ طیش میں آ کر مولوی صاحب کا قتل کر دیتے ہیں۔ مولوی صاحب اپنی جان کی پرواہ کیے بغیر سچ اور حق کے راستے پر چلتے ہوئے اپنی جان قربان کر کے انسانیت اور بھائی چارے کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ مائی یعنی رتن کی ماں کی جانب داری میں سکندر مرزا، ناصر کاظمی اور مولوی صاحب جیسے لوگ کھڑے ہیں۔ یہ لوگ سماج کے ایسے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں جو ملک میں انسانیت اور بھائی چارہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔ ملک میں اسی انسانیت اور بھائی چارے کو قائم کرنا ہی اس ڈرامے کا مرکزی خیال ہے۔ ہندوستان کو ہزار برس کے تناظر میں دیکھیں تو یہ واضح ہوتا ہے کہ ڈراما نگار اصغر وجاہت اور ہدایت کار حبیب تنویر نے ہر حال میں انسانی حساسیت، قدر و قیمت اور صحیح روایتوں کو معنی خیز بنائے رکھا ہے۔

ڈرامے کے آخر میں مولوی صاحب کی شہادت کے بعد اسٹیج پر ان کی میت رکھی ہوتی ہے اور اس کے دونوں طرف سے لوگ سر جھکائے ہوئے ایک درد بھرا گیت گاتے ہوئے گزرتے ہیں اور ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔ دراصل ان دونوں موتوں کے ذریعے ایک طرف اصغر وجاہت انسانی محبت اور باہمی احترام

کے خاتمے کو دکھاتے ہیں اور دوسری طرف نفرت اور ظلم کی حد درجہ انتہا، جسے ہم سب اپنے معاشرے، سماج اور ملک میں پالتے ہیں۔ جو لوگ دوسروں کے مذہب کا احترام نہیں کرتے صحیح معنوں میں وہ خود اپنے مذہب کے سب سے بڑے دشمن ہوتے ہیں، کیوں کہ دنیا کا ہر مذہب دوسرے مذاہب کا احترام سکھاتا ہے۔ جہاں تک کسی انسان کو قتل کرنے کی بات ہے تو کوئی بھی مذہب اس کی اجازت نہیں دیتا ہے۔ حقیقت میں یہ بے شعور اور وحشی عمل ہے جو آخر میں نہ تو مذہب دیکھتا ہے،، نہ مذہبی رہنما، نہ عبادت، نہ خدا اور نہ ہی زبان۔ پہلوان بھی رتن کی ماں کی طرح پنجابی بولنے والا تھا اور مولوی صاحب کی طرح مسلمان اور اپنے آپ کو قوم کا خادم کہنے والا تھا، لیکن اس کی اسی نفرت اور تعصب نے اسے نہ صرف ایمان سے خارج کر دیا بلکہ اسے جانوروں کی طرح بے حس بنا دیا۔ پہلوان سماج کے ایسے برے لوگوں کی نمائندگی کرتا ہے جو ملک میں نفرت پھیلانے کا کام کرتے ہیں۔ ایسے لوگ بنیادی طور پر دوسروں کے مذاہب اور ذات کو تباہ ہی نہیں کرتے بلکہ جہاں جہاں بھی آپسی بھائی چارہ، مذہبی اتحاد اور انسانیت ہے اس کو مسمار کرتے ہیں۔

حبیب تنویر نے جب اس ڈرامے کو اپنی ہدایت میں اسٹیج کیا تو انھوں نے اس میں Climax کے ساتھ Anti Climax پیش کر کے اسے اور بھی اثر انداز اور معنی خیز بنا دیا۔ انھوں نے ڈرامے کے آخر میں صرف مولوی صاحب کی میت دکھانے کے بجائے مولوی صاحب کا جنازہ اور مائی یعنی رتن کی ماں کی ارتھی ساتھ ساتھ دکھائی ہے، اس سے قومی یک جہتی اور بھائی چارہ کی تعلیم دی گئی ہے۔ لیکن جب ناظرین یہ دیکھ رہے ہوتے ہیں تبھی فساد برپا ہو جاتا ہے اور لوگ جنازہ اور ارتھی چھوڑ کر اپنی اپنی جان بچانے میں لگ جاتے ہیں۔ حبیب تنویر نے ڈرامے کے اس سین کے ذریعے زندگی کو ایک نیا معنی و مفہوم دینے کی کوشش کی ہے، جو سوالوں کی طرح بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں کہ سماج کے اندر امن و امان، چین و سکون اور ہم آہنگ عناصر کو آخر کون مسمار کر رہا ہے؟ انسانی رشتوں کو مستحکم کیسے کیا جائے؟ انتہا پسند ذہن والے لوگوں سے کس طرح لڑا جائے؟ مذہبی رہنماؤں یا سیکولر طاقتیں! اتحاد و باہمی اخوت اور فرقہ ورانہ ہم آہنگی کے لیے بڑے پیمانے پر ان کی کوشش کی ثمر آوری کیسے ہو سکتی ہے؟۔

ڈراما ''جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جنما ہی نہیں'' کا پلاٹ سادہ، آسان اور سلجھا ہوا ہے۔ یہ ڈراما کل اٹھارہ مناظر پر مشتمل تھا لیکن بعد میں اصغر وجاہت نے اسے کل سولہ مناظر میں تقسیم کر کے کتابی

شکل میں شائع کیا ہے۔اس میں تقسیم ہند کے بعد کے پاکستان کی صورتحال کے پس منظر میں رتن کی ماں اور سکندر مرزا کا جو قصہ پیش کیا ہے وہ شروع سے آخر تک ایک فطری تسلسل کے ساتھ چلتا ہے۔ یہ قصہ ایک پنجابی ہندو عورت جو تقسیم کے بعد لاہور میں رہ گئی تھی، اس کے سچے اور حقیقی واقعہ پر مبنی ہے۔ اصغر وجاہت نے مہاجروں کی نقل مکانی کے اس قصے پر پوری نظر رکھی ہے۔ اس میں کوئی بھی واقعہ ایسا نہیں جسے انھوں نے ڈرامے میں یوں ہی پیش کر دیا ہو۔ ڈرامے کے سبھی سین یا مناظر میں ایک خاص قسم کا ربط وضبط ہے جسے اصغر وجاہت اور اس کے ہدایت کار حبیب تنویر نے ناصر کاظمی، فراق گورکھپوری، امریتا پریتم اور راہی معصوم رضا وغیرہ کی شاعری کا بہت ہی خوبصورت اور معنی خیز استعمال کر کے اس ڈرامے کی پیش کش کو اور بھی زیادہ فطری اور اثر انداز بنا دیا ہے۔ ڈرامے کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ اس کا آغاز، وسط اور اختتام تینوں ہی دلچسپ اور اثر انگیز ہے۔ اس میں دو کرداروں کی سوچوں کے بیچ کشمکش کو پیش کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ برائی واچھائی، نفرت ومحبت، تشدد وامن، ظلم وعدل، باطل وحق اور کفر وایمان کے بیچ تصادم پیش کیا گیا ہے۔ پہلوان کا مسجد میں جا کر مولوی صاحب کو قتل کرنے کا سین ہی ڈرامے کا نقطۂ عروج ہے، یہیں سے ڈراما ایک نیا موڑ لیتا ہے اور اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ لیکن حبیب تنویر نے جدید ڈراموں کی طرح اس میں بھی Climax کے ساتھ ساتھ Anti Climax کو پیش کیا ہے تا کہ ناظرین خود کا محاسبہ کر کے صحیح اور غلط کا فیصلہ خود کر لیں۔

کردار نگاری کے اعتبار سے بھی یہ ڈراما بہت ہی جاندار ہے۔ اس میں متحرک اور غیر متحرک دو طرح کے کردار ہیں۔ رتن کی ماں، سکندر مرزا، مولوی صاحب اور ناصر کاظمی وغیرہ یہ وہ کردار ہیں جو جیتے جاگتے ہیں۔ یہ کردار نہ صرف اعلی سیرت نگاری کے مالک ہیں بلکہ اپنی نیک سیرت سے سماج کو بدلنے کی قوت رکھتے ہیں۔ یہ کردار سماج کے اچھے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہیں پہلوان، انوار، سراج اور رضا وغیرہ ڈرامے کے ایسے کردار ہیں جو غیر متحرک ہیں، جنھیں نہ تو مذہب کی کوئی فکر ہے اور نہ ہی ملک یا سماج کی۔ یہ کردار ملک کے انتہا پسند لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ڈرامے کا سب جاندار اور متحرک کردار رتن کی ماں کا ہے۔ ڈرامے کے سبھی اہم کردار انفرادیت اور امتیازی اوصاف کے مالک ہیں۔ یہ انفرادیت ان کے کردار میں اتنی نمایاں ہے کہ ناظرین اور قارئین آسانی سے انھیں پہچان سکتے ہیں۔ اصغر وجاہت نے مولوی صاحب اور ناصر کاظمی کے کردار کو اس خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ ڈرامے کے

مرکزی کردار بن کر ڈرامے کے دوسرے کرداروں سے بلند نظر آنے لگے ہیں۔

ڈراما ''جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جنما ہی نہیں'' میں اصغر وجاہت نے جو مکالمے پیش کیے ہیں وہ تکلف اور تصنع سے پاک اور موقع محل کی مناسبت سے مناسب اور موزوں ہیں۔ یہ مکالمے کہانی کو آگے بڑھانے کے ساتھ ساتھ کرداروں کی شخصیت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ اصغر وجاہت نے کرداروں کے معاشرے کے مطابق ان کے مکالمے پیش کیے ہیں۔ جیسے رتن کی ماں، پہلوان اور اس کے دوستوں کا تعلق لاہور سے تھا، اس وجہ سے وہ پنجابی زبان میں اپنے مکالمے ادا کرتے ہیں۔ سکندر مرزا کا تعلق چونکہ لکھنؤ سے تھا اس لیے ان کے مکالموں کی زبان خالص اردو ہے اور مولوی صاحب کی زبان پر چونکہ پنجابی کا اثر ہے اس لیے ان کے مکالمے پنجابی اثر کی اردو زبان میں ہیں۔ ناصر کاظمی کو اس ڈرامے میں بھی ایک شاعر کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اس لیے ان کے مکالمے شاعرانہ اور فلسفیانہ قسم کی خالص اردو زبان میں ہیں۔ اس ڈرامے میں اصغر وجاہت نے خود کلامی اور لمبے مکالموں سے گریز کر کے چھوٹے چھوٹے فقروں میں اپنی بات کہی ہے جس سے ناظرین کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

ڈرامے کے ایک اقتباس کی مثال درج ذیل ہے:

سکندر مرزا: آداب عرض ہے۔۔۔ تشریف رکھیے۔

حمیدہ بیگم: آیئے بیٹھیے۔

رَتن کی ماں: جیندے رہو۔۔۔ پتّر جیندے رہو۔۔۔ تواڈی کڑی نے آج مینوُ 'دادی' کہہ کے پکارا (آنکھ سے آنسو پوچھتے ہوئے)۔

سکندر مرزا: معاف کیجیئے، آپ کے جذبات کو مجروح کرنا ہمیں منظور نہ تھا۔ ہم آپ کا دل نہیں دکھانا چاہتے تھے۔۔۔

جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جنما ہی نہیں'' از اصغر وجاہت ''ذہن جدید'' جلد۔ ۱ شمارہ۔ ۲ دسمبر۔ فروری ۱۹۹۱ء ص ن ۵۷

درج بالا اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ڈرامے کی زبان سلیس، سادہ، ادبی اور عام فہم ہے۔ اس میں اردو کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کا استعمال بھی ہوا ہے، اس کی وجہ یہ کہ اس ڈرامے کی مرکزی کردار رتن کی ماں اور ڈرامے کے منفی کردار اور اس کے دوست کی مادری زبان پنجابی ہے اس لیے پنجابی زبان کا استعمال فطری تھا۔ سکندر مرزا چونکہ ہندوستان کے لکھنؤ سے ہجرت کر کے لاہور تشریف لائے تھے اس لیے ان کی زبان خالص اردو میں ہے۔

اسٹیج کے لحاظ سے ڈرامے میں سب سے چیلنجنگ کردار رتن کی ماں کا ہے، جس کے دل میں معاشرے کے سبھی لوگوں کے لیے محبت اور شفقت ہے۔ انھیں پتہ ہے کہ کچھ لوگ ان کی جان کے دشمن ہیں مگر وہ ان کی فکر سے بے پرواہ ہو کر اچھے راستے پر چلنے کا جذبہ رکھتی ہیں۔ مرزا کا کردار بھی اپنے اندرونی ہیجان و کش مکش کی وجہ سے چیلنج بھرا ہوا ہے۔ ناصر کاظمی کا کردار بیباک بات کرنے والا، انسانیت کا پیروکار ہے اور حاضر جواب فطرت والا ہے۔ اس کے کردار کو بھی بخوبی ادا کرنا حبیب تنویر کے لیے ایک چیلنج ہی تھا۔ انھوں نے اپنے تھیٹر گروپ ''نیا تھیٹر'' کے چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ اس ڈرامے کو بخوبی اسٹیج پر پیش کیا۔ اس کو اسٹیج کرتے وقت انھیں اس کی اسکرپٹ میں تھوڑی بہت تبدیلی کرنی پڑی تھی اور کچھ مناظر کو ابھارنے کے لیے کہیں کہیں کچھ نئے مکالمے گھڑنے اور گیتوں کو سہارا لینا پڑا تھا۔ حالاں کہ اس کی حقیقت پسندی کی بنیادی شکل سے چھیڑ چھاڑ قطعی نہیں کی گئی تھی۔ انھوں نے اس ڈرامے کی اسٹیج پیش کش کے دوران کل پانچ گیتوں اور غزلوں کو کورس کے انداز میں شامل کر کے ڈرامے کے دو مناظر کے بیچ ربط پیدا کیا ہے۔ ان گیتوں اور غزلوں کی وجہ سے ڈراما اور بھی جاندار اور اثر دار ہو گیا ہے۔ ڈرامے کی سب سے بڑی کمی جو اسٹیج کی رکاوٹ کا سبب بنتی تھی وہ تھی مناظر کی کثرت، اسی وجہ سے ڈرامے کے پورے واقعے کو حبیب تنویر نے کم ہی منظر میں تقسیم کر کے اسٹیج کیا۔

''جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جنما ہی نہیں'' ہندوستان کی تقسیم کے سانحے پر مشتمل ایک حزنیہ ڈراما ہے، جو ملک کے سیاسی اور مذہبی رہنماؤں کے ذریعہ جان بوجھ کر ہوا دی گئی فرقہ واریت کے اثرات کی بہت المناک اور درد بھری تصویر پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے میں سماج میں مثبت تبدیلی لانے کی غرض سے اچھے اور برے انسان کی پہچان کرائی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ انسان، انسان ہوتا ہے اس میں ہندو اور مسلم کی تفریق نہیں ہوتی ہے۔ حقیقت میں یہ ڈراما ہندو اور مسلم کے بیچ پھیلی ہوئی بدلی کو دور کرنے

کی کوشش ہے جو ہندو مسلم اتحاد، محبت اور بھائی چارے کی تعلیم دیتا ہے اور ملک، مذہب اور ذات پات کے نام پر ہوئی اور ہو رہی گندی سیاست اور تشدد و فرقہ واریت کا پردہ فاش کرتا ہے اور انسانی قدروں کی جڑیں کاٹ دینے والی سیاسی طاقت اور حکمت عملی کے فریب کا انکشاف کرتا ہے۔ تاکہ ملک میں قومی یکجہتی اور رواداری کا فروغ ہو سکے اور لوگوں کے بیچ آسانی سے رشتے مستحکم اور مضبوط ہو سکیں۔ ملک میں ہم آہنگ ثقافت کس طرح قائم ہو اس پر بہت ہی سنجیدگی سے غور و فکر کیا گیا ہے، ساتھ ہی مذہب کی اچھائیوں کو ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈرامے کے وہ پہلو جو اصغر وجاہت کو دوسرے ڈراما نگاروں سے الگ کرتے ہیں ان میں ایک یہ ہے کہ اس میں انھوں نے مولوی صاحب کے کردار کو تنگ نظر والا، دقیانوس خیالوں والا انسان پیش نہیں کیا ہے، بلکہ وہ ہر طرح کی برائیوں سے پاک اور انسان دوست و ہمدرد ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں انھوں نے رتن جوہری کی جو 22 کمروں والی حویلی پیش کی ہے اس حویلی کو ایک تمثیلی کردار کی شکل میں اس ڈرامے میں پیش کیا ہے، جو دراصل ہمیں اپنے اندرون میں جھانکنے پر مجبور کرتی ہے۔ تیسرا یہ کہ ایک ہی مکان میں مائی اور مرزا کا اختلافِ مذاہب کے باوجود خوشی خوشی رہنا انسانیت، بھائی چارہ اور ہندو مسلم اتحاد کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ چوتھا یہ کہ مسجد میں مولوی صاحب کا قتل ایک علامت ہے جس سے اصغر وجاہت نے خود غرض لوگوں کے ہاتھوں مذہب اور انسانی قدروں کو پامال کرنے کی روش کو اجاگر کیا ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعے اصغر وجاہت نے ہندوستانی سماج کی مشترکہ ثقافت کو ترقی کی راہ پر گامزن کرنے کی کوشش کی ہے، کیوں کہ انگریزوں نے ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے بیچ نفرت پھیلا کر ان پر حکومت کرنے کی گندی سیاست کھیلی تھی۔ بعد میں یہی نفرت آمیز سیاست ہندوستانی سماج کے لیے ناسور بن گئی اور آج تک اس کی چوٹ سے ہندوستانی سماج مستثنیٰ نہیں ہو سکا۔ ہندو اور مسلم کے بیچ لگاتار بڑھ رہی بے اعتقادی سے نہ جانے کتنے لوگ فرقہ پرستی کی آگ میں جھلس گئے اور نہ جانے کتنے اور جھلسیں گے۔ آج بھی سماج میں لوگوں کے بیچ نفرتیں لگاتار بڑھتی جا رہی ہیں۔ یہ ڈراما سماج میں بڑھتی جا رہی نفرتوں کو ختم کرنے کی ایک کوشش ہے۔

☆☆☆

ناول ''امراؤجان اداؔ'': لکھنوی معاشرے اور تہذیب کی حقیقی دستاویز

محمد امان اے کے

ریسرچ اسکالر، شعبۂ اردو

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

8897246842

ملخص

ناول ''امراؤجان اداؔ'' کو 19 ویں صدی کے لکھنؤ کا عکاس کہنا غلط نہیں ہوگا۔ مرزا رسواؔ لکھنوی تھے اور لکھنؤ سے انہیں بے حد محبت تھی اسی لیے انہوں نے اپنے تمام ناولوں میں لکھنؤ اور اس کی تہذیب کی عکاسی کی ہے۔ ان سب باتوں سے پرے مرزا رسواؔ ایک حقیقت نگار اور معاشرے کی نبض کو خوب جاننے والے تھے، انہوں نے اپنے ناولوں میں لکھنؤ کی مبالغہ آمیز تعریف نہیں کی بلکہ اپنے ناولوں کے ذریعہ لکھنوی تہذیب و معاشرہ کو ہو بہو پیش کر دیا۔ ناول ''امراؤجان اداؔ'' میں رسواؔ نے لکھنوی تہذیب کی عکاسی کے لیے خانم کے کوٹھے کا انتخاب کیا، کیوں کہ اس دور میں کوٹھے ہی ایسی جگہ تھی جہاں ہر قسم کے لوگ آتے تھے۔ کوٹھوں میں شعر و شاعری کا جلسہ ہوتا ساتھ ہی رقص و سرود کی محفلیں بھی جمتی تھیں۔

ناول ''امراؤ جان آدا'': لکھنوی معاشرے اور تہذیب کی حقیقی دستاویز

مرزا محمد ہادی رسؔوا کا سب سے مشہور ناول ''امراؤ جان آدا'' ایک ایسا شاہکار ناول ہے، جسے اردو ناول کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔ یوں تو ان کے ناولوں کی فہرست میں ''افشائے راز''، ''ذات شریف''، ''شریف زادہ" ''اور'' اختری بیگم'' جیسے ناول بھی موجود ہیں اور ان سبھی ناولوں میں انھوں نے اپنی صلاحیت اور زبان و بیان کی قدرت کا سکہ جمایا ہے، مگر ''امراؤ جان آدا'' اِن ناولوں میں سے ایک ایسا ناول ہے، جو درخشاں ستارے کی حیثیت سے نمودار ہوا اور ایک مدت گزرنے کے باوجود اس کی قدر و قیمت میں کوئی کمی نہیں آئی۔ اس کے برعکس جس قدر وقت گزرتا جارہا ہے اس کا جوہر مزید نکھر کر سامنے آرہا ہے کیوں کہ اس کی خوبیوں کی تلاش و تحقیق جاری و ساری ہے۔ بقول ڈاکٹر سنبل نگار:-

> ''کوئی کتاب اگر اپنے وجود میں آنے کے بعد پچاس سال بعد بھی
> دل چسپی سے پڑھی جائے تو اسے ادب عالیہ میں شمار کیا جانا چاہیے، امراؤ جان ادا
> تقریباً ایک صدی پہلے لکھی گئی تھی۔ اس سو سالہ زندگی میں کوئی زمانہ ایسا نہیں
> آیا جب اس کی مقبولیت کو گہن لگا ہو۔ فن کے پارکھوں نے ہر دور میں اسے خراج
> تحسین پیش کیا اور اعتراف کیا کہ یہ اردو کو پہلا ناول ہے جو فن کی کڑی سے کڑی
> کسوٹی پر پورا اترتا ہے۔ یہی اس کے بقائے دوام کا راز ہے۔''

(سنبل نگار، اردو نثر کا تنقیدی مطالعہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص 110-109)

ناول ''امراؤ جان آدا'' کو 19 ویں صدی کے لکھنؤ کا عکاس کہنا غلط نہیں ہوگا۔ مرزا رسؔوا لکھنوی تھے اور لکھنؤ سے انہیں بے حد محبت تھی اسی لیے انہوں نے اپنے تمام ناولوں میں لکھنؤ اور اس کی تہذیب کی عکاسی کی ہے۔ ان سب باتوں سے پرے مرزا رسؔوا ایک حقیقت نگار اور معاشرے کی نبض کو خوب جاننے والے تھے، انہوں نے اپنے ناولوں میں لکھنؤ کی مبالغہ آمیز تعریف نہیں کی بلکہ اپنے ناولوں کے ذریعہ لکھنوی تہذیب و معاشرہ کو ہو بہو پیش کر دیا۔ ناول ''امراؤ جان آدا'' میں شامل لکھنوی تہذیب کی عکاسی کو

تلاش کرنے سے قبل خود مرزا رسوا کی زبانی اس وقت کے معاشرے کا حال معلوم کر لینا درست ہوگا۔
"ذاتِ شریف" کے دیباچے میں رسوا نے زوال پذیر لکھنؤ اور اس کی تہذیب کو یوں بیان کیا ہے:

"یہ شہر جامع اضداد ہے۔۔۔۔اخلاقی صفتوں کی افراط وتفریط جیسی اس شہر میں ہے اور کہیں کم ہوگی۔اس شہر میں نئی بات کا رواج مشکل سے ہوسکتا ہے۔۔۔کیمیا گری کے فن کو اب دنیا لغو سمجھتی ہے، یہاں ہر محلے میں دو تین کیمیا گر آپ کو مل سکتے ہیں جن کو اپنے بنائے ہوئے سونے میں ایک انچ کی کسر کا بھی شبہ نہیں ہے۔۔۔۔گو کہ اصول کچھ نہ ہو۔۔۔جن و پری کی تسخیر کا شوق تیس چالیس برس پہلے بہت تھا۔۔۔اس شہر میں خاندانی علم وفن بہت پوچھا جاتا ہے۔۔کوئی شخص کسی علم یا فن کا کامل برآمد روزگار کیوں نہ ہو اگر اس کے آباواجداد مشاہیر سے نہ تھے تو۔۔۔۔وہ افلاطون وقت بھی ہو تو کوئی اس کو نہ پوچھے گا۔۔۔کوئی کتاب لکھیے۔کوئی اخبار نکالیے اس شہر میں اس کا پوچھنے والا نہ نکلے گا۔اس لیے کہ یہ خیال دلوں میں سمایا ہوا ہے کہ ہم سب کچھ جانتے ہیں۔۔۔اس شہر کی ناقدر شناسی ضرب المثل ہے۔۔مرزا دبیر اور میر انیس ایسے شاعر اور مرثیہ خواں اور لکھنؤ خاص شیعوں کا شہر۔۔۔مگر محرم میں یہ دونوں بزرگ ہمیشہ باہر جایا کیے۔۔۔آتش فاقے کرتے کرتے مرے ناسخ بھاگے بھاگے پھرے۔"

(مرزا رسوا، ذاتِ شریف، اشرفی بک ڈپو، لکھنؤ، ص 3،4،5)

مندرجہ بالا اقتباس سے مرزا رسوا کی معاشرے پر گہری نظر کا ثبوت ملتا ہے۔اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مرزا لکھنؤ سے محبت کرتے تھے اور اپنی محبت کو ایسے لٹتے دیکھ کر درد محسوس کرتے تھے۔ ناول ''امراؤ جان ادا'' میں رسوا نے لکھنوی تہذیب کی عکاسی کے لیے خانم کے کوٹھے کا انتخاب کیا، کیوں کہ اس دور میں کوٹھے ہی ایسی جگہ تھی جہاں ہر قسم کے لوگ آتے تھے۔کوٹھوں میں شعر وشاعری کا جلسہ ہوتا ساتھ ہی رقص وسرود کی محفلیں بھی جمتی تھیں۔

طوائف:- طوائف 19 ویں صدی کے زوال پذیر لکھنوی تہذیب کا حصہ تھیں۔یہ ایسا دور تھا جب فنونِ لطیفہ لکھنؤ کے تمام لوگوں روزمرہ کا حصہ تھے۔اس وقت کوٹھوں کے علاوہ ایسی کوئی جگہ ہی نہ تھی

جہاں لوگ تفریح کے لیے جاتے، اور اپنے ذہن کی تسکین اور شوق کو پورا کر سکتے تھے۔ لوگ طوائف کو برا تو سمجھتے تھے لیکن شرفا کا ان کے کوٹھوں پر جانے کی کوئی روک ٹوک نہیں تھی۔ مزے کی بات تو یہ تھی کہ شادی بیاہ کی رسموں، نذر و نیاز اور سوز خوانی کے مواقع میں طوائفوں کو بلانا شان کی بات سمجھی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ لکھنؤ کے شرفا کے یہاں عورتوں کی تعلیم معیوب تھی جبکہ طوائف اعلیٰ تعلیم یافتہ، فنونِ لطیفہ سے واقف، شائستہ زبان بولنے والی اور آدابِ محفل جاننے والی ہوا کرتی تھیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ نوابین اپنے بچوں کو آدابِ مجلس سیکھنے کے لیے کوٹھوں پر بھیجا کرتے تھے۔ طوائفوں میں کچھ کا پیشہ رقص ہوتا، کچھ رقص اور موسیقی دونوں میں ماہر ہوتیں اور کچھ اپنے حسنِ صورت سے لوگوں کو اپنے دام میں لیتیں۔ طوائف کے کوٹھے پر باقاعدہ طوائف کا سودا ہوتا تھا۔ تنخواہ مقرر کی جاتی، مدت کا تعین ہوتا اور معاہدے کی پابندی سختی سے کی جاتی تھی۔ بعض طوائف کسی نہ کسی شخص یا دربار سے منسلک ہو جاتی اور بعض کا دروازہ سب کے لیے کھلا رہتا۔ طوائفوں کے علاوہ لکھنؤ میں پتریاں بھی ہوا کرتی تھی جو سال میں ایک مرتبہ گاؤں گاؤں گھوم کر کسی امیر یا رئیس کے گھر اتر جاتیں اور جو کچھ ملتا مجرا، شادی بیاہ کے موقعے وغیرہ سے اپنی کمائی کر لیا کرتیں۔

ناول ''امراؤ جان ادا'' کا بغور مطالعہ کیا جائے تو مندرجہ بالا سبھی باتیں اس کے صفحات میں مل جائیں گی۔ ناول میں خانم کا کوٹھا ان سب چیزوں کو قاری کے آگے پیش کرنے میں کسی ڈرامے کے اسٹیج کا سا کام کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ رسوا نے یہاں طرح طرح کے لوگوں کے آنے کا ذکر کیا ہے جن میں بوڑھے نواب صاحب، مولوی صاحب، طالب علم، چھوٹے موٹے رئیس، خوبرو نوابین اور ڈاکو بھی شامل ہیں۔ خانم کی طوائفوں میں امراؤ جان رقص و موسیقی کی ماہر تھیں اور اعلیٰ مذاق رکھتی تھیں، ایک خورشید تھی جو قبول صورت تھی لیکن آواز اچھی نہ تھی اس کا صرف ناچ کا مجرا ہوتا تھا، گانے میں بیگا جان ماہر تھیں لیکن اس کی صورت ایسی تھی کہ رات کو دیکھو تو ڈر جائے۔ بسم اللہ کو پٹہ، ٹھمری کے سوا کچھ نہیں آتا تھا وہ بس اپنی اداؤں سے لوگوں کو اپنے شکنجے میں باندھنا جانتی تھیں۔ خانم اپنی نوچیوں کا بڑے ہی سلیقے سے سودا کیا کرتی تھیں۔ امراؤ جان رسوا سے کہتی ہیں کہ سبھی طوائفوں میں یہ بات عام تھی کہ وہ کسی نہ کسی شخص کو اپنا بنائے رکھتی تھیں جس سے ان کا جی بہلا رہے، سودا سلف منگا لیں یا مجرے وغیرہ کا انتظام ہو جائے۔ یہ طوائف ان سے محبت کرتی تھی اور انہیں اپنے سے دور جانے نہیں دیا کرتی تھی۔ ایک جگہ امراؤ کہتی ہے:

"امیر جان کاظم علی پر مرتی تھیں۔۔۔۔۔خورشید پیارے صاحب پر جان دیتی تھیں۔بسم اللہ کے کوئی آشنا نہ تھا۔طبیعت میں سفلہ پن تھا،کسی پر بند نہ تھیں۔"

(مرزا رسوا،امراؤ جان ادا،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،ص105، 2014)

مرزا رسوا نے امراؤ کے اناؤ کے سفر کے دوران رائے بریلی میں اس کی ایک پتریا سے ملاقات کے ذریعہ اس وقت کے معاشرے میں ان کے وجود کی نشاندہی کی ہے۔اس کے علاوہ ان کے پیشہ کرنے کے ڈھنگ کو بھی بڑی اچھی طرح سے پیش کیا ہے:

"نصیبن: سال میں ایک مرتبہ ہم لوگ گھر سے نکل کے گاؤں گاؤں پھرتے ہیں۔امیر رئیسوں کے مکان پر جاکے اترتے ہیں۔جو کچھ جس کے مقدور ہوتا ہے ہمیں دیتا ہے۔کہیں مجرا ہوتا ہے کہیں نہیں ہوتا۔"

(مرزا رسوا،امراؤ جان ادا،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،ص173، 2014)

لکھنؤ کے نوابین اور شرفاء:- آج بھی لکھنؤ کو نوابوں کا شہر ہی کہا جاتا ہے۔مرزا رسوا نے ناول میں بھی کئی ایسے کردار پیش کیے ہیں جو نواب یا رئیس ہیں۔اس کے علاوہ معاشرے میں ہر قسم کے لوگ ہوتے ہیں جن میں چھوٹے چھوٹے کاروبار کرنے والوں سے لے کر جعل سازوں اور ڈاکوؤں کا شمار ہوتا ہے۔مرزا رسوا نے ناول کے مختلف حصوں میں ایسے کرداروں کو دکھا کر معاشرے کی بھرپور عکاسی کی ہے۔رسوا نے خانم کے کوٹھے کا انتخاب کر کے اپنا کام آسان کر دیا۔خانم کے کوٹھے میں جہاں نواب سلطان جیسے شریف نواب بھی آتے ہیں وہیں نواب چھبّن جیسے لٹے پٹے نواب بھی، یہاں خاں صاحب جیسے شرابی اور ڈھیٹ قسم کے لوگ بھی ہوتے ہیں تو وہیں گوہر مرزا جیسے چاپلوس اور موقع پرست بھی،فیض علی جیسے ڈاکو بھی یہاں موجود ہوتے ہیں اور مولوی صاحب جیسے عالمِ دین بھی۔رسوا نے نواب چھبّن کی وساطت سے اس زمانے کے نوابوں کا حال بیان کیا ہے کہ وہ لوگ اپنی وضعداری برقرار رکھنے کے لیے اپنی ساری چیزیں گروی رکھ دیتے ہیں اور پھر کبھی اس کے چھڑانے کی فکر نہیں کرتے اور آخر کار اسی طرح اپنی ساری دولت لٹا دیتے ہیں۔بسم اللہ کے پوچھنے پر نواب چھبّن یوں کہتے ہیں:

''نواب:سود کا حساب کس نے آج تک کیا ہے۔جو چیز گروی ہوئی پھر اس کے چھڑانے کی نوبت کبھی نہیں آئی جو سود کا حساب کیا جاتا۔''

(مرزا رسوا، امراؤ جان ادا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص 134، 2014)

اس دور کا معمول یہ تھا کہ نوابوں اور معاشرے کے دیگر مردوں کو گھر کے باہر سب کچھ کرنے کی آزادی ہوتی تھی لیکن گھر کے اندر عورتوں کی ہی حکمرانی ہوتی تھی۔ گھر کے معاملات یہ عورتیں ہی طے کرتیں، مرد صرف مہینے بھر کا سودا گھر میں جمع کر دیتا تھا۔ اکبر علی خاں جب امراؤ کو اپنے گھر پناہ دیتا تو وہ اسے گھر سے متصل ایک الگ کمرے میں رکھتا۔ اس سلسلے میں اکبر علی کی ماں بوا امیرن سے کہتی ہے:

''بیگم: (امیرن سے) اس کی مجال تھی گھر میں لے آتا۔ ہم نہیں بیٹھے ہیں؟ باہر جس کا جی چاہے آئے۔ گھر میں کسی کا کیا کام ہے؟ اے لو، ان سے (اکبر علی خاں کے باپ) برسوں حسین باندی سے ملاقات رہی۔ اس نے کیسی منتیں کیں میں نہیں حامی بھری۔"

(مرزا رسوا، امراؤ جان ادا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص 138، 2014)

اکبر علی خاں کے گھر کی تصویر پیش کر کے رسوا نے لکھنؤ کے متوسط طبقے کے لوگوں کے گھروں کا نقشہ قارئین کے سامنے پیش کر دیا ہے۔ امراؤ کہتی ہے:

''مکان میں جا کے دیکھتی ہوں، خدا کا دیا سب کچھ تھا۔ تانبے کے مٹکے، دیگ، گگرے، پتیلیاں، لوٹے، نواڑی کے پلنگ، مسہری، تختوں کی چوکیاں، فرش فروش، مگر کسی بات کا قرینہ نہیں۔ انگنائی میں جا بجا کوڑا پڑا ہوا، باورچی خانہ میں سامنے بوا امیرن کھانا پکا رہی ہے۔ مکھیاں بھن بھن کر رہی ہیں۔ تختوں کے چوکے پر پیک کے چھینٹے پڑے ہوئے۔ بیوی کے پلنگ پر منوں کوڑا۔ امامن نے پان دان لا کے بیوی کے سامنے رکھ دیا۔ کتھے چونے کے دھبوں میں سارا پان دان چھپا ہوا تھا۔''

(مرزا رسوا، امراؤ جان ادا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص 134، 2014)

رسوا نے ناول میں نواب محمود علی کے امراؤ کے شوہر ہونے کے دعوے کے ذریعے اس وقت کے عدالت کا حال بھی بیان کیا ہے جہاں مقدمہ جیتنے کے لیے باریش مولوی صاحبان کو جھوٹے گواہ کے طور پر لایا جاتا اور جعل سازوں کی مدد سے مقدمے اپنے حق میں کیے جاتے تھے۔

لکھنوی شعر وادب:- شعر وشاعری لکھنوی تہذیب کا اٹوٹ حصہ ہے۔ ناول ''امراؤ جان آدا'' میں نہ صرف شعر وشاعری کا ذکر ہے بلکہ کہانی کا آغاز ہی محفلِ مشاعرہ سے ہوتا ہے۔لکھنؤ میں اکثر مشاعرے ہوا کرتے تھے، اکثر لوگ کسی باذوق شخص کے گھر اکھٹے ہوجاتے اور محفل جم جاتی۔ان محفلوں میں پہلے سے کوئی طرح مقرر نہیں ہوتی تھی، نہ کسی مضمون کی قید ہوتی تھی اور نہ بہتوں سے وعدے لیے جاتے تھے۔ ہر شاعر اپنی کوئی تازہ تخلیق سناتا اور اگر کوئی حاضر محفل نہ ہوتا تو اپنا کلام کسی کے ہاتھ بھیج دیا کرتا۔ان مشاعروں کے انعقاد میں اہتمام ونفاست کا بڑا خیال رکھا جاتا تھا۔رسؔوا نے ناول میں منشی احمد حسین کے گھر منعقد مشاعرے کا منظر اس طرح بیان کیا ہے کہ قاری خود کو اس محفل میں موجودگی کا احساس کرتا ہے:

> ''گرمیوں کے دن تھے۔مہتابی پر دو گھڑی رہے چھڑکاؤ ہوا تھا تاکہ شام تک زمین سرد رہے۔اسی پر دری بچھا کے اجلی چاندنی کا فرش کر دیا گیا تھا۔کوری کوری صراحیاں پانی بھر کے کیوڑے ڈال کے منڈیر پر چنوادی گئی تھیں۔ان پر سفید سفید پان کی سات گلوریاں سرخ صافی میں لپیٹ کر کیوڑے میں بسا کر رکھ دی گئی تھیں۔ ڈھکنیوں پر تھوڑا تھوڑا کھانے کا خوشبودار تمباکو رکھ دیا تھا۔ ڈیڑھ خمے حصوں کے نیچوں میں پانی چھڑک چھڑک کر ہار لپیٹ دیئے تھے۔ چاندنی رات تھی اس لیے روشنی کا زیادہ انتظام نہیں کرنا پڑا۔صرف ایک کنول دورے کے لیے روشن کر دیا گیا۔۔۔ پہلے شیر فالودہ کے ایک ایک پیالے کا دور چلا پھر شعر وسخن کا چرچا ہونے لگا۔''

(مرزا رسؔوا، امراؤ جان آدا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص38، 2014)

مشاعروں کے دوران ''واہ واہ''، ''سبحان اللہ''، ''کیا درفشانی ہے'' وغیرہ وغیرہ جیسے داد کے جملے کہے جاتے تھے اور شاعر فرشی سلام کرتے ہوئے ''آپ کی عنایت''، ''پرورش''، ''بندہ نوازی''، ''تسلیم'' اور ''یہ آپ ہی لوگوں کا صدقہ ہے'' وغیرہ جیسے الفاظ کہا کرتے تھے۔مشاعرے کے دوران صرف تعریف ہی نہیں ہوا کرتی تھی بلکہ کبھی نکتہ چینی کرنا، شعر میں عیب نکالنا اور دہلی ولکھنؤ کی شاعری پر بحث چھڑ جانا عام بات ہوا کرتی تھی۔لکھنؤ میں نازک خیالی کا بڑا دھیان دیا جاتا تھا۔مشاعرے کے بیچ بعض دفعہ

شاعر کو اپنے شعر کی وضاحت بھی کرنی پڑتی تھی۔رسؔوا نے ناول میں ان سب چیزوں کو مشاعرے میں پیش کر کے اپنی جز ئیات نگاری کا نمونہ پیش کیا ہے۔ناول کے مشاعرے میں یہ سب ہوتا ہے، یہاں تک کہ ایک جگہ آغا صاحب کے ایک شعر میں وہ علمِ ریاضی کی ایک علامت کا استعمال کر کے اپنی نازک خیالی ظاہر کرتے ہیں جس کے معنی انہیں حاضرین کو سمجھانے پڑتے ہیں۔شعر یوں ہے:

تری نازک کمر کے باب میں چھلک لگادیں گے
وہ کیا سمجھے یہ باریکی طبیعت جس کی کٹھل ہو

لکھنؤ میں ایسے بھی لوگ تھے جو دوسروں کے مضمون چرا کر نیا شعر گڑھ لیتے تھے، کچھ تو دوسروں کے کلام کو اپنے نام سے پڑھا کرتے تھے۔ایسے لوگ بھی لکھنؤ میں موجود تھے جو خود کو استاد شاعر کہتے اور لکھنؤ سے باہر لکھنؤ کے مشہور و معروف استاد شعراء کے کلام یا مراثی پڑھا کرتے تھے۔ان سب کا مرزا رسؔوا نے ناول میں ذکر کیا ہے۔اس کے علاوہ رسؔوا نے مظہر الحق نامی ایک نوجوان شاعر کے ذریعے جدید شاعری (نظم) کو بھی پیش کیا ہے۔اس سے 19ویں صدی کے اواخر کی شاعری کا حال ظاہر ہوتا ہے کہ کیسے نئی نسل کے لوگ نظموں کی طرف راغب ہو رہے تھے۔اس نظم میں شاعر نے شعر و شاعری کے گرتی معیار اور فقط داد کی خاطر شعراء اپنے ساتھ ایک ہجوم کو لے کر چلنے کی مذمت کی گئی ہے۔غور سے دیکھا جائے تو یہ نظم بھی اس زمانے کے زوال پذیر لکھنؤ کی بہترین تصویر پیش کرتی ہے۔

<u>لکھنوی معاشرے میں موسیقی:۔</u> موسیقی لکھنوی تہذیب کا اہم حصہ تھی، لہٰذا طوائف کو موسیقی سکھانے کے لیے ایک ماہر استاد مقرر ہوتے تھے۔امراؤ جان کو موسیقی سے دلچسپی تھی اسی لیے وہ بہت جلد اس میں ماہر ہوگئیں۔جب موسیقی کی تعلیم ہوتی تو خانم خود وہاں موجود رہتیں۔اس سلسلے میں رسؔوا نے امراؤ جان کے رام کلی گانے اور غلط سر لگانے کا واقعہ بیان کیا ہے جہاں خانم اس کی غلطی پکڑ لیتی ہیں اور استاد جی کو غافل دیکھ کر برہم ہوتی ہیں۔ناول میں موسیقی کے باب میں خانم اور استاد جی دونوں کو ماہر دکھایا گیا ہے اور امراؤ جان کو موسیقی دلچسپی ہے اس لیے وہ دونوں سے مستفید ہوتی ہے۔اس کے علاوہ امراؤ اور بیگا جان کے بیچ موسیقی سے متعلق گفتگو میں سرتیاں، تینوں گرام، دھناسری، آستھائی، دہرپد وغیرہ کو موسیقی کے فن

اوراصولوں کو جاننے والا ہی بہتر سمجھ سکتا ہے۔

وضع قطع اور ملبوسات:- لکھنؤ کے شرفا کا عام لباس چپکن، اچکن، انگرکھا اور د گلے کے کرتے ہوا کرتے تھے۔ان میں سے بالا براور انگرکھے دہلی دربار کی ایجاد تھی جو دہلی سے لکھنؤ آنے والے شرفا کے ساتھ لکھنؤ آ گئی تھی۔لکھنؤ میں اس انگرکھے میں کچھ ترمیم کر کے چپکن کے نام سے ایک چست قبا ایجاد ہوئی۔اور لکھنؤ کے نوابوں کے آخری دور میں انگرکھے اور چپکن کو ملا اچکن ایجاد ہوئی۔اچکن کی شہرت کو عبد الحلیم شرر یوں رقم کرتے ہیں:

> ''اچکن لوگوں کو بہت پسند آئی اس کا رواج شہر سے گزر کے دیہاتوں میں بھی شروع ہوا اور آناً فاناً سارے ہندوستان میں پھیل گیا، یہی اچکن حیدرآباد پہنچ کے تھوڑی سی ترمیم کے بعد شیروانی بن گئی۔''

(عبدالحلیم شرر،لکھنؤ؛مشرقی تمدن کا آخری نمونہ، پرنٹ لائن پبلشرز، لاہور،ص278، 2000)

لکھنؤ کی عورتوں کا عام لباس شرر یوں بیان کرتے ہیں:

> ''تنگ مہری کا کھینچا ہوا پاجامہ سینے پر چھوٹی اور تنگ آستینوں کی کھینچی ہوئی انگیا، اور پیٹ اور پیٹھ چھپانے کے لیے ایک عجیب وغریب کرتی جو آگے کی طرف سے اس حد تک کاٹ دی جاتی جہاں تک جسم پر انگیا کا تصرف رہتا اس میں نہ آستینیں ہوتیں اور نہ سینے پر اس کا کوئی حصہ رہتا، دو لمبے بندوں کے ذریعے سے جو شانوں پر سے ہو کے آتے پیٹ اور پیٹھ پر متعلق ہوتی، اور اس کے اوپر تین گز کا چنا ہوا باریک دوپٹہ جو سر سے اوڑھا جاتا۔''

(عبدالحلیم شرر،لکھنؤ؛مشرقی تمدن کا آخری نمونہ، پرنٹ لائن پبلشرز، لاہور،ص300، 2000)

عورتوں کے لباس کی نوعیت اور اختراعیت میں روز بروز ترقی ہوتی گئی۔عورتوں کی صحبت سے جس علاقے کے مردوں کے لباس ہی زرق برق اور چمکدار ہوں تو وہاں کی عورتوں کے لباس کتنے عمدہ ہوں گے اس کا تصور کیا جاسکتا ہے۔خوش حال گھرانوں کی عورتیں سر سے پاؤں تک زیورات سے لدی رہتی تھیں۔غریب شریف گھرانوں میں بھی اپنی استطاعت کے مطابق زیور پہننے کا رواج تھا۔کم زیور معیوب نہیں تھا،لیکن بقولِ مرزا جعفر:

''جھوٹے موتی یا جواہرات یا ملمع کردہ طلائی زیور کا استعمال ناقابلِ عفو گناہ تھا۔
دیکھنے والوں کی نظریں فوراً زیورات کے اصلی یا نقلی ہونے کو پہچان سکتی تھیں۔''

(مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنؤ کی آخری بہار، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ص126، 1981)

مرزا رسوؔا نے ''امراؤ جان ادؔا'' میں بیگمات کے ملبوسات و زیورات کا بیان نواب سلطان کی بیگم کے ملبوسات و زیورات سے کیا ہے۔ امراؤ جان اس کردار کے ملبوسات کا ذکر یوں کرتی ہے:

''مہین، بسنتی دوپٹہ کندھوں سے ڈھلکا ہوا، کچیلی کا شلوکہ پھنسا پھنسا، سرخ گرنٹ
کا پائجامہ، کانوں میں صرف یاقوت کے آویزے، ناک میں ہیرے کی کیل،
گلے میں سونے کا سادہ طوق، ہاتھ میں سونے کی سمرنیں، بازوؤں پر نورتن، پاؤں
پر سونے کی بیڑیاں۔''

(مرزا رسوؔا، امراؤ جان ادؔا، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ص201، 2014)

لکھنوی معاشرے کا دسترخوان:- لکھنؤ کے دسترخوان صرف شاہی دربار، امیروں کے محل اور رئیسوں کی ڈیوڑھیوں تک محدود نہیں تھے، بلکہ گلی کوچوں، بازاروں اور عام گھروں میں بھی یہ اپنی انفرادیت کے ساتھ موجود تھے۔ بازار میں شیرمال، کباب، قورمہ، پلاؤ اور فیرینی کا رواج تھا۔ لکھنؤ کے باورچیوں اور طباخوں کے محلے اور علاقے شہرت رکھتے تھے۔ ان کے پکانے کے ڈھنگ، مسالوں کے انتخاب اور ان کے استعمال میں ایک انفرادیت ہوتی تھی۔ گھر کی عورتیں خود اپنے ہاتھوں سے ہانڈی پکاتی تھیں، اور کھانے کو مزے دار اور لذیذ بنانے کے گر جانتی تھیں۔ اس سے متعلق حسن واصف عثمانی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''کسی کے پکائے ہوئے کھانے میں لذّت، ذائقہ اور لطافت نہ ہو تو یہ بڑی
بوڑھیاں کس حقارت سے کہتی تھیں کہ کیا چھچھوندر ماری تھی کہ ہاتھ میں ذائقہ ہی
نہیں۔''

(حسن واصف عثمانی، لکھنؤ کا گمشدہ دسترخوان: چند پہلو، نیا دور، اودھ نمبر حصّہ دوم، لکھنؤ، ص122، فروری-مارچ 1999)

کھانے کے اقسام کی بات کی جائے تو تندوری روٹی، نان خمیر اور نانِ فطیر کا رواج صدیوں سے تھا۔لکھنؤ میں اس میں میدے، گھی اور دودھ کی آمیزش سے بننے والے شیرمال اور آسان ہضم ہو جانے والی چپاتی کی ایجاد ہوئی۔اسی طرح ایرانی کلچہ میں تصرف کر کے لکھنؤ والوں نے اس کو نہاری سے وابستہ کر لیا۔یوں تو الہ آباد کی نہاری زیادہ مشہور ہے جو کہ پائے اور ہڈیوں سے تیار ہوتی ہے لیکن لکھنؤ والے پائے کی نہاری پسند نہیں کرتے تھے، یہاں خاص مسالوں اور گوشت کی بوٹیوں سے نہاری تیاری ہوتی ہے۔

لکھنؤ کے دسترخوانوں پر شوربہ دار سالن ہوتے تھے، جس میں پستہ اور بادام شامل ہوتے تھے۔قیمہ، کوفتہ اور کباب خاص و عام کے دسترخوان کی زینت ہوتے تھے۔لکھنؤ میں شامی کباب، سیخ کباب اور گلاوٹ کباب بہت باریک پسے ہوئے قیمے اور خاص مسالوں سے تیار کر کے انہیں لذیذ اور ذائقہ دار بنایا جاتا تھا۔لکھنؤ کے لوگ بریانی سے زیادہ پلاؤ پسند کرتے تھے، جس کی وجہ سے لکھنؤ میں بے شمار اقسام کے پلاؤ بننے لگے۔اسی طرح لکھنؤ والے کھیر کی جگہ فیرنی کو ترجیح دیتے تھے۔

رسؔوا نے اپنے ناول میں لکھنؤ کے دسترخوان کا بھی ذکر کیا ہے۔جب امراؤ جان لکھنؤ چھوڑ دیتی ہیں تو انھیں کانپور کی مسجد میں مولوی صاحب کے دیے چار خمیری روٹیوں اور نیلے شوربے کو دیکھ کر لکھنؤ کے دسترخوان کی یاد آتی ہے۔اس کے بعد جب وہ کانپور میں بیگم صاحبہ (نواب سلطان کی بیگم) کی کوٹھی میں جاتی ہے تب اسے لکھنؤ کا سا دسترخوان نصیب ہوتا ہے۔امراؤ کہتی ہے:

> ''دسترخوان پر کئی قسم کے کھانے پلاؤ، بورانی، مزعفر، متنجن، سفیدہ، شیر برنج، باقرخانیاں، کئی طرح کے سالن، کباب، اچار، مربے، مٹھائیاں، دہی، بالائی غرضکہ ہر قسم کی نعمت موجود تھی۔لکھنؤ سے نکلنے کے بعد آج کھانے کا مزہ آیا۔''

(مرزا رسؔوا، امراؤ جان ادؔا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص 205، 2014)

<u>لکھنوی معاشرے کے اخلاق و عادات:-</u> لکھنوی معاشرے کے اخلاق و عادات بہت اعلیٰ تھے۔لکھنؤ والے شرافت، نرم گفتاری اور منکسر المزاجی کے لیے جانے جاتے تھے۔ان کی دوست پروری، شریف نوازی اور تکلفات وغیرہ لکھنوی معاشرے کو دوسرے معاشروں سے ممتاز کرتے تھے۔شرؔر لکھنؤ کے متعلق رقم طراز ہیں:

> ''دراصل لکھنؤ میں ایشیائی تہذیب کو انتہائی ترقی ہوگئی اور کسی مقام کے لوگوں

میں معاشرت کے وہ قواعد نہیں رہے جن کے اہلِ لکھنؤ عادی ہو گئے ہیں۔''

(عبدالحلیم شرؔر، لکھنؤ؛ مشرقی تمدن کا آخری نمونہ، پرنٹ لائن پبلشرز، لاہور، ص320، 2000)

لکھنؤ کے شرفا چاہے ہندو ہوں یا مسلمان ان کے روز مرّہ کا دستور تھا کہ صبح صبح عبادت کرتے۔ اس کے بعد وہ خانگی ضروریات کی طرف توجہ مبذول کرتے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں میں اتنا میل ملاپ تھا کہ عقائد ورسومات کے جدا ہونے کے باوجود کوئی ایک دوسرے کی عبادت میں خلل پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا تھا۔ دوسروں کے مذہبی عقائد کا احترام کرنا عین شرافت سمجھا جاتا تھا۔

لکھنؤ ایسے لوگوں سے بھرا پڑا تھا جو مالی تنگی کی صورت میں بھی اپنی شان پر آنچ نہیں آنے دیتے تھے۔ آصف الدولہ کے عہد میں جب قحط پڑا تھا اور لکھنؤ کے شرفا تک فاقہ کرنے لگے تھے، تب وہ اپنی بے عزتی سے بچنے کے لیے رات میں مزدوروں میں مل کر کام کیا کرتے تھے۔ اگر شرفا کے گھر میں تنگی ہوتی تو بھی وہ فیاضی کرنے میں نہیں چوکتے۔ غریبوں میں بھی ایسے شریف زادے ہوتے جو اپنی استطاعت کے مطابق کماتے اور قناعت کی زندگی گزارتے تھے۔ رسوؔا نے ناول میں خوددار شرفا کی مثال نواب چھبّن کے طور پر پیش کی ہے جسے خانم کے آگے بے بسی کا احساس ہوا تو وہ چلے گئے، دریا میں کود کے جان دینے کی کوشش کی اور بچ نکلنے کے بعد کبھی کوٹھے کا رخ نہ کیا۔ نواب چھبّن کے علاوہ خود امراؤ کا بھائی بھی جب اپنی بڑی بہن کو ایک طوائف کے روپ میں اپنے ہی گاؤں میں دیکھتا ہے تو آگ بگولہ ہو جاتا ہے اور قتل تک کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن بہن کی محبت اور اس کی خودداری کی وجہ سے وہ ایسا نہیں کر پاتا اور آخر امراؤ کو مر جانے کا طعنہ دے کر روتا ہوا وہاں سے چلا جاتا ہے۔

طوائف کو لوگ شان وشوکت کی چیز سمجھ کر ہر محفل میں تولے جاتے اور اس کی موجودگی اپنی رئیسی اور شان کو بڑھاتے تھے لیکن ان سب کے باوجود وہ محترم نہیں تھی اور کہیں بھی، کسی بھی شریف کے گھر اس کا آنا جانا معیوب سمجھا جاتا تھا۔ طوائفیں ان چیزوں کا خیال رکھا کرتی تھیں۔ ناول میں بھی امراؤ جان کو رسوؔا جب شعری محفل میں تشریف لانے کی دعوت دیتے ہیں تو وہ کہتی ہے:

''مجھے چلنے میں کوئی عذر نہیں۔ لیکن صاحب خانہ کو یا کسی اور صاحب کو میرا جانا ناگوار نہ ہو۔''

(مرزا رسوؔا، امراؤ جان اداؔ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص36، 2014)

اسی طرح اکبر علی کی بیوی جب امراؤ سے اپنے گھر نہ آنے کی شکایت کرتی ہے تو وہ کہتی ہے:

''آپ کی اجازت کی ضرورت تھی وہ حاصل ہوگئی۔اب حاضر ہوں گی۔''

(مرزا رسوؔا،امراؤ جان اداؔ،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،ص233،2014)

خلاصۂ کلام یہ کہ،مرزا ہادی رسوؔا نے ناول ''امراؤ جان اداؔ'' کے ذریعے لکھنوی تہذیب و معاشرت کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ناول میں انہوں نے اپنی جزئیات نگاری کے جوہر دکھائے ہیں۔رسوؔا نے لکھنوی تہذیب کے ہر پہلو کو اپنی ذہانت اور اپنی فنّی سوجھ بوجھ سے بڑی نفاست کے ساتھ ناول کے پلاٹ کے ساتھ پرویا ہے،جس کی وجہ سے اردو ناول نگاری میں تہذیبی مطالعے اور معاشرتی بیان کی راہ ہموار ہوئی۔ناول امراؤ جان اداؔ کو 19 ویں صدی کے زوال پذیر لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی دستاویز کہنا غلط نہیں ہوگا۔

☆☆☆

ڈراما ''چھٹا بیٹا'' کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ

سفینہ سماوی

ریسرچ اسکالر

شعبۂ اردو، الہ آباد یونیورسٹی، پریاگ راج

ای میل:safinascholarurdu.au@gmail.com

ملخص

مکمل ڈراما خواب کی صورت میں پیش آتا ہے۔ ڈراما نگار نے یہاں 'خواب' کا استعمال نفسیاتی طور پر کیا ہے۔ مشہور ماہر نفسیات سگمنڈ فرائڈ کا خیال ہے کہ انسان کا دماغ تین حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ اس نے پہلے حصے کو شعور یعنی Concious Mind کہا ہے، دوسرے کو لاشعور یعنی Unconcious Mind کہا ہے اور تیسرے کو تحت الشعور یعنی Subconcious Mind کا نام دیا ہے۔ جب انسان جاگ رہا ہوتا ہے تو اس کا شعور کام کرتا ہے اور وہ سارے کام اسی کی ہدایت پر عمل میں لاتا ہے۔ انسان کا شعور اسے بہت سارے ایسے اعمال کرنے سے روکتا ہے جن کی معاشرتی، اخلاقی اور تہذیبی سطح پر ممانعت ہوتی ہے لیکن اس سے انسان کی بہت ساری خواہشات پامال ہو جاتی ہیں، لیکن یہ خواہشات پامال ہونے کے باوجود انسانی دماغ میں موجود رہتی ہیں اور لاشعور کے حصے میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ جب انسان نیند کی آغوش میں چلا جاتا ہے تو دماغ کا یہ حصہ متحرک ہو جاتا ہے اور اپنا کام کرنا شروع کرتا ہے۔ فرائڈ کا خیال ہے کہ انسان کی نامکمل خواہشات کی تکمیل کا ایک ذریعہ خواب ہوتے ہیں جس کی مدد سے وہ تسکین حاصل کر سکتا ہے۔ گویا وہ اپنی محرومیوں کو خوابوں کی دنیا میں تلاش کرتا ہے۔ مذکورہ ڈرامے میں پنڈت بسنت لال کی بھی ناآسودہ خواہش خواب کے ذریعہ پوری ہوتی ہے۔

ڈراما ''چھٹا بیٹا'' کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ

انسانی حرکات وسکنات، عمل وافعال، حالات وواقعات اور جذبات واحساسات کو قلم کی مدد سے کاغذ پر نقش کرنے کا فن ہی مصوری ہے اور جب اسی مصوری کو متحرک انداز میں پیش کرنا ہو تو اس سلسلے میں صنف ڈراما کی مدد لی جاتی ہے۔ ڈراما انسانی حیات وکائنات کے تمام گوشوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے اسٹیج پر ان کی متحرک تصاویر پیش کرتا ہے۔ ڈراما نگاری کا فن ان معنوں میں تمام اصناف سخن سے مشکل ترین ہے کہ اس میں صرف قلم کے جوہر دکھانے سے کام نہیں چلتا بلکہ یہ بھی ذہن نشین کرنا پڑتا ہے کہ جو حالات و واقعات قلم بند کئے جا رہے ہیں ان کو اسٹیج پر عملاً پیش کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ مکالماتی انداز کے کسی نثری فن پارے میں جب مذکورہ دونوں پہلوؤں کا مکمل خیال رکھا جاتا ہے تو وہ ایک کامیاب ڈراما بن جاتا ہے۔ دنیائے ادب میں ڈراما قدیم زمانے سے ہی ایک مقبول اور شہرت یافتہ صنف رہا ہے۔ مختلف ڈراما نویسوں نے اس صنف میں طبع آزمائی کی لیکن کامیابی چند مصنفین کے دامن کو ہی سرفراز کر سکی۔ ان میں اوپندر ناتھ اشک کا نام بھی شامل ہے جنھوں نے ہندی اور اردو دونوں زبانوں میں اپنی فنی صلاحیتوں کا ثبوت دیا۔ اوپندر ناتھ اشک اسی فنی مہارت اور چابکدستی میں اپنی مثال آپ ہیں۔ انھوں نے بارہ مکمل اور پچاس یک بابی ڈرامے تحریر کرکے ڈرامائی ادب پر اپنی بالادستی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ ایک اچھے ڈراما نویس ہونے کے ساتھ ہی موصوف بہترین افسانہ نگار، ناول نگار، صحافی، اسکرپٹ رائٹر، شاعر، اخبار نویس، ریپورٹر، مترجم، ایڈیٹر، وکیل اور ریڈیو آرٹسٹ بھی کامیاب رہے۔

اردو کے نمائندہ ڈراما نویسوں کے تذکرے میں اشک کا نام ناگزیر ہے کیونکہ اشک مغربی ادب اور جدید تھیٹر پر عمیق نظر رکھتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی تخلیقات میں جدید رجحانات کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ جدید مغربی ڈراما نویسوں سے متاثر ہوکر ان کے فن سے براہ راست کسب فیض کرنے والا ڈراما نگار اشک ہے تو یہ بیجا نہ ہوگا۔ اشک گہرا سماجی اور تاریخی شعور رکھنے والے مصنف ہیں۔ انھوں نے تاریخی اور سماجی موضوعات پر عام طور سے ڈرامے تخلیق کئے ہیں۔ سماجی موضوعات ان کی پہلی

پسند ہیں لہٰذا انھوں نے بیشتر ڈراموں میں معاشرے کے کسی نہ کسی چھوٹے بڑے مسئلے کو ہی اپنا محور بنایا ہے۔ حالانکہ ڈرامے میں موضوع کی اہمیت اس قدر نہیں جتنی کہ فن کی ہوتی ہے لیکن یہ بھی حق ہے کہ ایک پختہ فنی خوبیوں کے ہمراہ دلچسپ یا بہتر موضوع پر تحریر شدہ ڈراما ایک غیر دلچسپ موضوع پر لکھے گئے ڈرامے کی بہ نسبت زیادہ پسند کیا جائے گا، اس لئے ڈرامے میں اگر پلاٹ قابل توجہ ہو تو ڈراما کبھی کبھار فنی کمزوریوں کے ساتھ بھی تسلیم کر لیا جاتا ہے کیونکہ ہدایت کار اسے اپنی مُشاقی سے کامیابی کے ساتھ اسٹیج کی زینت بنا دیتا ہے لیکن پھر بھی ڈرامے میں فنی پختگی کی اہمیت سے دنیا کی کسی زبان کا ادب منکر نہیں ہو سکتا۔ ڈرامے میں فنی سطح پر ابتداء سے عہد حاضر تک بہت ساری تبدیلیاں رونما ہو چکی ہیں لیکن فنی خصوصیات کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے، البتہ اس کی ہیئت تبدیل ہوتی رہی۔ اوپندر ناتھ اشک کے ڈرامے بھی موضوع کی سطح پر اس قدر اہم نہیں جتنے کہ فنکارانہ پختگی کے لحاظ سے ممتاز ہیں۔ ان کے یہاں ڈرامائی فن اپنے عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ موضوع کے متعلق بھی اشک کے ڈرامے کمزور نہیں البتہ یہ ضرور ہے کہ کہیں کہیں ان کے موضوعات اس قدر معنویت نہیں رکھتے ہیں، بلکہ روزمرہ کے عام واقعات کو بھی اکثر و بیشتر انھوں نے اپنے ڈراموں میں جگہ دی ہے۔ اشک کے فن کا اہم وصف یہ ہے کہ انھوں نے اپنی تخلیقات میں اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات کو زیادہ اہمیت دی ہے اور اس کا اقرار بھی انھوں نے کئی جگہوں پر کیا ہے۔ زندگی کے عمیق تجربات اور انسانی نفسیات کا انھوں نے گہرا مطالعہ و مشاہدہ کیا ہے۔ انسانی نفسیات کی پیچیدہ گرہوں کو کھول کر وہ باطنی صداقتوں تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ ان کے کردار اپنی شخصیت کی داخلی الجھنوں اور نفساتی گہرائیوں میں ڈوب کر زندگی کے مسائل کو منظر عام پر لانے کا کام انجام دیتے ہیں۔ حقیقت پسندی ان کے فن کا خاصہ ہے چونکہ وہ ترقی پسند تحریک سے براہ راست وابستہ تھے اسی لئے ان کے ڈراموں میں حقیقی جذبے اور زمینی صداقتوں کی کارفرمائی زیادہ نظر آتی ہے۔

اوپندر ناتھ اشک کا ڈراما 'چھٹا بیٹا' سہ بابی ڈراما ہے جو غالباً ۱۹۴۲ء میں لکھا گیا۔ مذکورہ ڈراما ان کے ڈرامائی مجموعہ 'ازلی راستے' میں شامل ہے جو ۱۹۴۶ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ ایک معاشرتی ڈراما ہے اور اس کا موضوع بہت دلچسپ تو نہیں ہے لیکن ڈراما نگار نے اسے خاص ڈرامائی تکنیک اور اسلوب نگارش کے ذریعہ قابل توجہ بنا دیا ہے۔ مذکورہ ڈراما کی خاص بات یہ ہے کہ یہ ڈراما 'خوابی ڈراما' یعنی 'Dream Play' کی تکنیک پر لکھا گیا ہے۔ اس تکنیک کا استعمال مغربی ڈراما نویسوں میں سب سے

پہلے مورس مترلنک (Maurice Maeterlinck) اور اسٹرانڈ برگ (Strindberg) نے کیا تھا۔ مترلنک نے اس نوع کے ڈرامے سے تھیٹر کی دنیا کو روشناس کرایا اور اسٹرنڈ برگ (Johan August Strindberg) نے اس قسم کے ڈرامے کی توسیع کی اور اسے فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔

ڈرامے کا پلاٹ اس طرح ہے کہ پنڈت بسنت لال کے چھ بیٹے ہیں جن میں سے کوئی بھی انھیں پسند نہیں کرتا اور نہ ہی کسی کی نظر میں ان کے لئے عزت واحترام ہے۔ ایک دن وہ خواب میں دیکھتے ہیں کہ ان کی لاٹری نکل آئی ہے اور وہ لاٹری کے پیسوں کو اپنی ضرورت اور خواہش کے مطابق خرچ کرتے ہیں اور اپنے بیٹوں میں بھی تقسیم کرتے ہیں۔ رقم حاصل ہوتے ہی ان کے پانچوں صاحب زادے ان کی خدمت کرنا شروع کر دیتے ہیں بلکہ اس کے لئے آپس میں الجھتے بھی ہیں۔ لاٹری نکلنے سے قبل ان میں سے کوئی ان کو پوچھتا بھی نہیں تھا، لیکن رقم ختم ہو جانے کے بعد ان سب کی خودغرضی کا پتہ بسنت لال کو چل جاتا ہے اور وہ اپنے چھٹے بیٹے کو یاد کرتے ہیں جو ان کے رویہ سے دل برداشتہ ہو کر کہیں گم ہو گیا ہے۔ ڈرامے کے کرداروں میں پنڈت بسنت لال، بسنت لال کے بیٹے ڈاکٹر ہنس راج، ہری ناتھ، دیونارائن، کیلاش پتی، گرونارائن اور دیال چند، ماں (بسنت لال کی زوجہ)، کملا (ہنس راج کی زوجہ)، دین دیال (بسنت لال کے دوست)، چاچا نرائن (دور کے رشتے میں پنڈت جی کے بھائی)، ہر چرن اور منڈو (نوکر) شامل ہیں۔ کرداروں کے علاوہ اسٹیج کے لئے اشارے بھی مذکورہ ڈرامے کے مدنظر اہمیت کے حامل ہیں۔ ڈرامے میں ہدایت کاری کے اشارے بہت ہی باریکی اور تفصیل کے ساتھ دیے گئے ہیں۔ تقریباً تین صفحات پر مشتمل ہدایت کاری کے لئے دئے گئے اشارے ڈرامے کی فنی اہمیت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس کا ایک حصہ ملاحظہ فرمائیں:

> ''پردہ ڈاکٹر ہنس راج کے مکان یعنی پورشن کے برآمدے میں کھلتا ہے۔ برآمدہ بھی اس پورشن کے حسب حال ہے۔ رسوئی گھر اور غسلخانہ اس کے دائیں سمت کو ہیں۔ سامنے دو چھوٹے کمرے ہیں جن کا ایک ایک دروازہ برآمدے میں کھلتا ہے۔ ان دونوں سامنے کے کمروں میں دائیں ہاتھ کے کمرے اور غسل خانے کے درمیان ایک راستہ ہے جو عمارت کے دوسرے حصوں کے

پاس سے ہوتا ہوا عمارت کے بڑے دروازے کو جاتا ہے۔ ایک چھوٹا کمرہ برآمدے کے بائیں ہاتھ پر ہے اور آج کل وہ ڈاکٹر ہنس راج کے سب سے چھوٹے بھائی گرو کے مطالعے کا کام دے رہا ہے۔ رسوئی گھر کا اور اس کا دروازہ آمنے سامنے ہے۔''

مکمل ڈراما خواب کی صورت میں پیش آتا ہے۔ ڈراما نگار نے یہاں 'خواب' کا استعمال نفسیاتی طور پر کیا ہے۔ مشہور ماہر نفسیات سگمنڈ فرائڈ کا خیال ہے کہ انسان کا دماغ تین حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ اس نے پہلے حصے کو شعور یعنی Concious Mind کہا ہے، دوسرے کو لاشعور یعنی Unconcious Mind کہا ہے اور تیسرے کو تحت الشعور یعنی Subconcious Mind کا نام دیا ہے۔ جب انسان جاگ رہا ہوتا ہے تو اس کا شعور کام کرتا ہے اور وہ سارے کام اسی کی ہدایت پر عمل میں لاتا ہے۔ انسان کا شعور اسے بہت سارے ایسے اعمال کرنے سے روکتا ہے جن کی معاشرتی، اخلاقی اور تہذیبی سطح پر ممانعت ہوتی ہے لیکن اس سے انسان کی بہت ساری خواہشات پامال ہو جاتی ہیں، لیکن یہ خواہشات پامال ہونے کے باوجود انسانی دماغ میں موجود رہتی ہیں اور لاشعور کے حصے میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ جب انسان نیند کی آغوش میں چلا جاتا ہے تو دماغ کا یہ حصہ متحرک ہو جاتا ہے اور اپنا کام کرنا شروع کرتا ہے۔ فرائڈ کا خیال ہے کہ انسان کی نامکمل خواہشات کی تکمیل کا ایک ذریعہ خواب ہوتے ہیں جس کی مدد سے وہ تسکین حاصل کر سکتا ہے۔ گویا وہ اپنی محرومیوں کو خوابوں کی دنیا میں تلاش کرتا ہے۔ مذکورہ ڈرامے میں پنڈت بسنت لال کی بھی ناآسودہ خواہش خواب کے ذریعہ پوری ہوتی ہے۔ ان کی خواہش ہے کہ ان کے سارے فرزندان کی خدمت کریں اور انھیں عزت کی نظر سے دیکھیں۔ جب انھیں لاٹری کی رقم تین لاکھ روپے حاصل ہوتی ہے تو سبھی ان کی خاطر مدارات کرتے ہیں۔ لیکن حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ ان کے کسی بیٹے کو ان کی پرواہ نہیں ہے اور وہ سبھی اپنے اپنے شب و روز میں مصروف ہیں۔ خواب میں جب لاٹری کی رقم ختم ہو جاتی ہے تو سارے بیٹے ان سے منھ موڑ لیتے ہیں ایسی حالت میں پنڈت جی کا سب سے چھوٹا بیٹا جو کہیں چلا گیا ہے، وہ اسے یاد کرتے ہیں اور امید کرتے ہیں کہ اگر وہ موجود ہوتا تو ان سے ایسا برتاؤ نہ کرتا اور ان کی خوب خدمت کرتا۔ اس موقع پر ڈراما نگار نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح انسان کی ذات سے اس کی امید وابستہ رہتی ہے۔ اس کی آرزو ایک کے بعد

دوسری اور دوسری کے بعد تیسری پیدا ہوتی جاتی ہے اور یہی آرزو زندگی کو تقویت بخشتی ہے۔ یہ آرزو اور امید نہ ہو تو انسان کا زندگی پر سے اعتماد اٹھ جائے اور وہ مایوس ہو کر موت کو گلے لگا لے۔ خواب سے بیدار ہونے کے بعد پنڈت جی دیکھتے ہیں کہ لاٹری کا ٹکٹ زمین پر پڑا ہے اور وہ چارپائی پر۔ انھیں جب اس کا احساس ہوتا ہے کہ یہ سب خواب تھا تو وہ نادم سے ہو کر چارپائی پر گر جاتے ہیں۔

ڈراما کے پہلے ایکٹ میں پنڈت بسنت لال کے گھر کے ہر فرد کا تعارف ان کے کردار کے ساتھ کرایا جاتا ہے۔ چاچا نرائن ایک کے بعد ایک سبھی بیٹوں سے بسنت لال کو رکھنے کے لئے راضی کرنے کی ناکام کوشش کرتے نظر آتے ہیں لیکن ہر ایک کوئی نہ کوئی بہانہ بناتا ہے اور بسنت لال کی حرکتوں کی شکایت کرتے ہوئے انھیں اپنے پاس رکھنے سے انکار کر دیتا ہے۔ بسنت لال چونکہ ایک شرابی ہیں اس لئے انھیں کوئی اپنے پاس رکھ کر اپنی عزت پر حرف نہیں آنے دینا چاہتا۔ پہلے ایکٹ میں معلوم ہوتا ہے کہ بسنت لال بچوں کے لئے ایک مثالی باپ کی حیثیت نہیں رکھتے اور شرابی ہونے کی وجہ سے کوئی بھی انھیں قبول نہیں کرنا چاہتا۔ ہنس راج جو پنڈت جی کا بڑا بیٹا ہے اور پیشے سے ڈاکٹر ہے وہ چاچا نن رام کے لاکھ سمجھانے اور درخواست کرنے کے باوجود بھی ان کو اپنے ساتھ رکھنے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ وہ کہتا ہے:

> ''ہنس راج: لیکن نہیں چاچا جی! اس بات کا فیصلہ آج ہی ہونا چاہیے، میں اپنی ذمہ داری سے کنّی نہیں کاٹوں گا۔ مگر ہمیشہ کے لئے وہ میرے پاس نہیں رہ سکتے۔
>
> چاچا نن رام: لیکن......
>
> ہنس راج: (جیسے وہ ڈاکٹر مدھان چندرائے سے کیا کچھ کم ہیں) میں ڈاکٹر ہوں، میری پوزیشن ہے، میرے یہاں بڑے بڑے معزز لوگ آتے ہیں، میں ویٹنگ روم میں تنکا تک تو رہنے نہیں دیتا اور وہ (ایکدم سے کھڑے ہو جاتے ہیں اور جیسے حاضرین کو سناتے ہوئے) کیچڑ بھرے جوتے لئے اندر آ جاتے ہیں۔''

اسی طرح پنڈت جی کا چوتھا بیٹا کیلاش پتی بھی چاچا نن رام سے پنڈت جی کو اپنے پاس رکھنے کے لئے انکار کر دیتا ہے اور کہتا ہے:

> ''کیلاش: بخشو بی بلّی، چوہا لنڈورا ہی بھلا، مجھ سے ان کی ایک دن، ایک دن تو کیا ایک پل بسر نہیں ہو سکتی، میں ان کی ایک گالی تک برداشت نہیں کر سکتا، گالی تو

در کنار، ایک بار انھوں نے مجھے ڈفر Duffer کہہ دیا تھا، میں نے تین دن کھانا نہ کھایا تھا۔

ہنس راج: پچھلی باتیں.......

کیلاش: آپ فراموش کر سکتے ہیں، میں نہیں بھول سکتا۔آپ کو یاد ہے اس دن ان کی کتنی زیادتی تھی، گھر میں کھانے کو نہ تھا اور وہ بیس روپے جو ماں ادھار لائی تھیں، کسی نیک آدمی کو دے آئے تھے (ذرا جوش سے) ان کے لئے ہر لوفر نیک ہے، بے صرف گھر والے ہی بد ہیں اور جب میں نے اعتراض کیا تھا تو تلوار لے کر لپکے تھے (نوکر کو آواز دیتا ہے) مُنڈو.....اومُنڈو........''

دوسرے ایکٹ میں بسنت لال کے خواب کی ابتدا ہوتی ہے اور لاٹری کی رقم ملنے کے بعد تمام کرداروں کا بدلا ہوا روپ دکھائی دیتا ہے۔سبھی بسنت لال کی خدمت میں مصروف ہیں اور اپنی اپنی ضرورتوں کے مطابق ان کے رقم کا مطالبہ کرتے ہیں۔تمام افراد اس فراق میں ہیں کہ کسی طرح زیادہ سے زیادہ رقم ان کے حصے میں آجائے۔اسی لالچ میں سب بسنت لال کو ایک پل بھی اکیلا نہیں چھوڑتے اور ہر وقت ان کے من مطابق کام کرنے کو تیار رہتے ہیں، ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''بسنت لال: مر گیا وہیں چلم کے ساتھ!

(رسوئی سے کیلاش کی آواز آتی ہے)

کیلاش: آیا پتا جی۔

(اور چند لمحوں کے بعد کیلاش پتی رسوئی خانے سے چلم ہاتھ میں لئے اس میں پھونکیں مارتا ہوا آتا ہے، تعجب ہے کہ اس کے چہرے پر کرختگی اور غضب ناکی کا کہیں ڈھونڈنے سے بھی پتہ نہیں ملتا بر بریت کی جگہ وہاں مسکینی برستی ہے.....چپ چاپ بڑی فرماں برداری سے چلم لاکر حقے پر رکھ دیتا ہے۔

پنڈت بسنت لال ایک کش لگاتے ہیں اور غرّاتے ہیں)

بسنت لال: بے وقوف! تجھے چلم بھرنے کی بھی تمیز نہیں؟ بی اے پاس ہو گیا ہے۔

ہنس راج: سولہ آنے بے وقوف ہے، بھلا کہیں اس طرح چلم بھری جاتی ہے،

دیکھو اپلے کی آگ کو اس طرح نہیں رکھا جاتا.....میں جاتا ہوں ابھی اور چلم بھر کے لاتا ہوں۔''

لاٹری کا پیسہ ملنے کے بعد بسنت لال کی بہو کملا اور بیٹے ہنس راج کے درمان ہونے والے مکالمے انسانی فطرت کی حقیقت کی غمازی کرتے نظر آتے ہیں جہاں دونوں ایک دوسرے پر بے بنیاد الزامات عائد کرتے ہیں، ملاحظہ فرمائیں:

''ہنس راج: اس وقت تم نہیں مانی، اگر انھیں یہاں سے نہ جانے دیتے تو کتنا اچھا ہوتا۔

کملا: (تنک کر) میں نہ مانی؟ میں نے تو کئی بار کہا کہ آخر آپ کے پتا ہیں۔ انھوں نے پڑھایا لکھایا تو آپ اتنا کمانے کے قابل ہوئے لیکن آپ نے ہمیشہ مجھے ڈانٹ بتادی، آپ خود نہ چاہتے تھے۔

ہنس راج: میں نہ چاہتا تھا، وہ شراب پیے ہوئے آئے تھے تو ان کی گالیاں کسے چبھتی تھیں؟

کملا: اور جب وہ کیچڑ بھرے ہوئے جوتے لئے کھلے گلے، ننگے سر، جھومتے جھامتے دکان میں چلے جاتے تھے تو کون ناک بھوں چڑھاتا تھا؟

ہنس راج: لیکن تمھیں کو ان کا اچانک کئی کئی مہمانوں کو لے کر آجانا اور ان سب کا کھانا تیار کرنے کا نادر شاہی حکم دینا برا لگتا تھا۔

کملا: آپ ہی کو تو ان کا سب مریضوں کے سامنے آپ کا آدھا نام لے کر پکارنا ناپسند تھا۔''

اس طرح کملا اور ہنس راج ایک دوسرے پر الزامات لگاتے رہتے ہیں اور آخر میں یہ طے ہوتا ہے کہ ان دونوں پتا جی کو اپنے ساتھ رکھیں گے۔ دولت کی کشش انسانی رویوں کو کس قدر بدل دیتی ہے، اس کا خلاصہ اشک نے صاف طور پر کیا ہے۔

تیسرے ایکٹ میں لاٹری کی رقم ختم ہو چکی ہوتی ہے اور سبھی اپنے اصل روپ میں واپس آجاتے ہیں۔ تینوں ایکٹ میں جس طرح سے کرداروں کی شخصیات کی پرتیں کھولی گئی ہیں وہ قابل ستائش ہے۔

کردار سازی کے لحاظ سے بھی مذکورہ ڈراما بہت کامیاب ہے۔ اشک کے کردار عام طور پر زمینی حقیقت سے تعلق رکھتے ہیں۔ بسنت لال کے سبھی بیٹے جس طرح ایک کے بعد ایک ان کو اپنے پاس رکھنے سے انکار کر دیتے ہیں اور پھر رقم حاصل ہو جاتے کے بعد جس تیزی کے ساتھ ان سبھی کے گھروں کے ساتھ ان کے دلوں میں بھی باپ کے لئے جگہ بن جاتی ہے یہ کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ موجودہ دور میں جس طرح خود غرضی لوگوں کی رگوں میں سرایت کر چکی ہے اس کی ایک اچھی مثال اس ڈرامے میں موجود ہے۔ انسانی رشتے خود غرضی کے جال میں اس قدر الجھ چکے ہیں کہ انھیں ذاتی مفاد کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ لاٹری کی رقم ختم ہو جانے کے بعد ماں اپنے بیٹوں سے یہ توقع رکھتی ہے کہ وہ سب اپنے باپ کی خدمت کریں گے لیکن حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ بڑا بیٹا ہنس راج ماں کو جواب دیتا ہے:

> ''ہنس راج: میں تمھیں کتنی بار کہہ چکا ہوں ماں، مجھے تنگ نہ کرو، کیوں برابر میرے جان کھائے جاتی ہو، اگر انھوں نے سب روپیہ گنوا دیا ہے تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟ اگر وہ خستہ حال رہنا چاہتے ہیں تو میں کیا کر سکتا ہوں!''

گرو اپنی ماں سے کہتا ہے:

> ''ایک: (آواز گرو کی ہے) نہیں ماں، مجھے تنگ نہ کرو، میں آئی سی ایس بننے کے لئے تگ و دو کر رہا ہوں، اگر کسی کو پتہ چل گیا کہ میرا باپ وہاں سبزی منڈی اور گنڈے بازار کی نالیوں میں اوندھے میں پڑا رہتا ہے تو میرا مستقبل تباہ ہو جائے گا۔''

آج سے تقریباً سات دہائی قبل تحریر کیا گیا یہ ڈراما موضوع کے لحاظ سے آج بھی اپنی معنویت اور اہمیت رکھتا ہے۔ عہد حاضر کے ماحول اور انسانی زندگی میں ہونے والی وارداتوں کے پیش نظر مذکورہ ڈراما موضوع کے لحاظ سے خاصہ متاثر کرتا ہے۔ معاشرے میں ایسے کرداروں کی کوئی کمی نہیں جو قریبی رشتوں میں بھی نفع ونقصان کو اولیت دیتے ہیں اور اسی ہالے کے گرد طواف کرتے ہیں۔ یہ کوئی مقصدی ڈراما نہیں ہے۔ اس کے کردار خانوں میں منقسم نہیں کہ جنھیں اچھے اور برے دو حصوں میں بانٹ دیا جائے۔ ڈرامے کے کردار حقیقی ہیں، نہ خالصتاً اچھے ہیں نہ برے۔ یہ وہ کردار ہیں جو اصل زندگی کا حصہ ہیں جن میں اچھائی بھی ہے اور برائی بھی، ان کی اپنی مجبوریاں بھی ہیں اور کمزوریاں بھی۔ اشک کے کرداروں میں کوئی بناوٹ

نہیں بلکہ وہ زندگی سے اس درجہ گہرا تعلق رکھتے ہیں کہ تماشائی محو تماشا ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اشک اسٹیج کے تقاضوں سے کبھی غافل نہیں ہوتے یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈرامے کے کردار مطالعے سے زیادہ اسٹیج پر کامیاب نظر آتے ہیں۔

''چھٹا بیٹا'' کسی مقصد کو ساتھ لے کر چلتا ہوا نظر نہیں آتا بلکہ یہ معاشرے کا وہ آئینہ ہے جس میں ہمیں اپنا سیاہ عکس دکھائی دیتا ہے، جس کو ہم ہمیشہ نظر انداز کرتے ہیں اور خود غرضی کو ماڈرن زندگی جینے کا طریقہ بتاتے ہیں۔ ڈراما کے نقطۂ نظر سے متعلق گفتگو کی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اشک ترقی پسند ہونے کے باوجود مذکورہ ڈراما میں مقصدیت کو ثانوی حیثیت دیتے ہیں۔ ڈراما کو تحریر کرنے کے پیچھے ان کا مقصد یہ نہیں کہ معاشرے کی اصلاح کی جائے اور نہ ہی انھوں نے اس نکتہ پر کوئی زور دیا ہے بلکہ سماج کو آئینہ دکھانا ان کا مقصد ہے اور اس کے بعد ناظرین خود فیصلہ کریں گے کیا صحیح ہے اور کیا غلط۔ اشک کا یہ رویہ انھیں اس ڈراما کو ترقی پسندی سے ایک قدم آگے لے جانے میں ضرور کامیاب نظر آتا ہے جہاں وہ نئے ڈرامائی رجحان کے پالے کو چھونے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔

ڈراما ''چھٹا بیٹا'' کے مکالمے اچھے ہیں اور ڈرامائی فن کے تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں۔ مکالمے کا رشتہ بولنے والے سے گہرا ہوتا ہے، جب کردار مکالمے ادا کرتے ہیں تو ان میں زندگی کی حرارت دوڑنے لگتی ہے۔ اشک کے مکالموں میں چستی اور تحریروں میں طنز و مزاح کے عناصر ان کے ڈرامائی فن کو جلا بخشنے میں معاون ہوتے ہیں۔ مذکورہ ڈراما میں بھی ان خصوصیات کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ ڈراما کے کردار آپس میں جو گفتگو کرتے ہیں وہ عموماً اردو زبان میں ہے لیکن کہیں کہیں ہندی الفاظ کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ ہندی الفاظ کا استعمال اکثر اردو زبان کے ساتھ اس قدر رزم ہو گیا ہے کہ اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ فرمائیں:

> ''ہنس راج: ہنسی کی بات نہیں ہے چاچا جی، بچپن کا سبھاؤ ایک دن میں نہیں بدل سکتا، وہ اپنی عادتیں اتنی جلدی چھوڑ کر مہذب لوگوں کے ادب و آداب نہیں سیکھ سکتے...''

کرداروں کی زبان سے روزمرہ کی گفتگو میں رائج غیر ادبی الفاظ کا استعمال ان میں حقیقی عنصر پیدا کرتا ہے۔ غرض یہ کہ جس کردار کو جیسی زبان بولنی چاہئے وہ اسی زبان میں ہم کلام ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ہنس راج

چونکہ سب سے قابل اور مہذب انسان ہیں اس لئے ان کا مکالمہ بھی ان کی پوزیشن کے مطابق ہے۔ دیو نرائن پوسٹ آفس میں ملازم ہے تو اس کے خیالات اور مکالمے بھی اس کے کردار کے مطابق ہیں۔ اسی طرح کیلاش پتی، ہری ناتھ، گرونرائن، ماں، نوکر اور کملا وغیرہ کے مکالمے ان کرداروں کے ظاہری اور باطنی خیالات سے روشناس کراتے ہیں اور ناظرین کو کرداروں کی تہوں تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ کرداروں کے مکالمے ملاحظہ فرمائیں:

''ہنس راج: دیکھئے چاچا جی! میں ڈاکٹر ہوں، میری پوزیشن ہے، میرے یہاں بڑے بڑے افسر آتے ہیں، پتا جی کی گزر یہاں نہیں ہوگی، تین چار دن سے وہ یہاں ہیں اور اتنے ہی سے میری راتوں کی نیند اور دن کا چین خراب ہو گیا ہے۔ میں سوچنے لگا ہوں کہ اگر وہ کچھ دن میرے پاس اور رہے تو میری ساری پریکٹس چوپٹ ہو جائے گی۔''

''ہری ناتھ: میرے پاس، لیکن میں تو سادھو طبیعت کا ساتوک آدمی ہوں، وہ ٹھہرے کھانے پینے والے، تیسرے چوتھے دن انھیں مرغ مسلم چاہئے اور پھر شراب (منہ بناتا ہے جیسے نام سے ہی اس کا جی متلانے لگا ہو) میں تو.... میں تو ان کے پاس تک نہیں بیٹھ سکتا، میں تو ان کے کمرے میں جانا تک برداشت نہیں کر سکتا۔''

''گرو: اور باپ کی گالی سن کر اسے چپ چاپ کھڑے رہنا چاہئے یا ایسے مسکرانا چاہئے کہ گویا اس پر پھول برس رہے ہیں۔''

''دیو: لیکن رات کو تو میں گھر پر آتا ہوں اور رات ہی کو عام طور پر میرے ان لمبے بالوں کو دیکھ کر وہ جھلّایا کرتے ہیں۔۔۔''

''ماں: بھگوان تیری لیلا اپرم پار ہے تو نے جس طرح میری پکار سنی اس طرح سب کی سن، میں سب سے پہلے تیرا پرساد بانٹوں گی۔''

مجموعی طور پر ڈراما میں المیہ اور طربیہ دونوں کی آمیزش نظر آتی ہے لیکن طنز و مزاح کے باوجود ڈرامے کے اختتام پر پیدا ہونے والی سنجیدگی ڈرامے میں وحدت تاثر پیدا کرتی ہے۔ یہ ڈراما بھلے ہی

مغربی المیہ کی تعریف پر کھرا نہ اترتا ہو لیکن اس کا مجموعی تاثر المیاتی ہی ہے۔ یہ معاشرے کی سطحی فکر کا المیہ ہے، یہ بسنت لال جیسے ان والدین کا المیہ ہے جن کی اولادیں خودمختار ہونے کے بعد انھیں یہ بھول کر نظر انداز کر دیتی ہیں کہ ان کے والدین نے ان کی پرورش کر کے انھیں اعلیٰ مقامات تک پہنچایا ہے۔

وحدت زماں و مکاں کے لحاظ سے بھی ڈراما کامیاب ہے۔ ڈراما میں وحدت زماں و مکاں کا خیال بھی رکھا گیا ہے۔ ایک ہی سیٹ پر تمام کرداروں کا رول بہت آسانی کے ساتھ ادا ہو جاتا ہے۔ اسٹیج کے لحاظ سے بھی ڈراما موزوں ہے اور پیشکش کے لئے اس کے سیٹ کو بار بار تبدیل کرنے کی ضرورت پیش نہیں آئے گی۔ کرداروں کی تعداد بھی مناسب ہے۔ زبان و بیان میں شائستگی کے ساتھ ہی سادگی اور روانی بھی موجود ہے۔ زبان مُقتضائے حال اور کردار کے مطابق استعمال کی گئی ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے ہے ڈراما ''چھٹا بیٹا'' ایک کامیاب ڈراما ہے۔

☆☆☆

شاگردِشبلی مولانا حمیدالدین فراہی: ایک تعارف

شاہین فاطمہ(ریسرچ اسکالر)

جامعہ ملیہ اسلامیہ

ملخص

مولانا حمیدالدین فراہی 1863ء میں قصبہ پھریہہ، اعظم گڑھ میں پیدا ہوئے۔شبلی کے خاص شاگرد کے علاوہ مولانا فراہی علامہ شبلی نعمانی کے ماموزاد بھائی بھی تھے۔شبلی کی والدہ اور فراہی کے والد سگے بھائی بہن تھے۔اسی شبلی اور فراہی کے گھریلو مراسم کے سبب مولانا فراہی کو بچپن سے ہی شبلی نعمانی کی شاگردی کا شرف حاصل رہا۔بچپن سے ہی مولانا فراہی میں وہ خصوصیات تھیں جو ایک ذہین بچے میں ہوتی ہیں۔مولانا فراہی کے استادوں میں مولانا شبلی نعمانی کے علاوہ مولانا فاروق چریا کوٹی،مولانا عبدالحئی فرنگی محلی اور مولانا فیض الحسن سہارنپوری وغیرہ اساتذہ کا نام قابل اہم ہے۔مولانا حمیدالدین فراہی کو ہم ماہر قرآنیات کے طور سے جانتے ہیں۔مولانا کے مطابق قرآن انسانی زندگی کے نجات کا ذریعہ ہے۔ قرآن کی صحیح سمجھ اور اس کو اپنی زندگیوں میں اتار کر ہی انسانیت کی کامیابی ممکن ہے۔مولانا فراہی نے جس وقت قرآن کے مطالعے کا باقاعدہ آغاز کیا اس وقت مغرب سے قرآن مجید کو لے کر طرح طرح کے اعتراضات کیے جارہے تھے۔دوسری طرف سرسید عقلی دلائل کی روشنی میں قرآن کی نئی نئی تاویلات پیش کر رہے تھے۔مولانا فراہی ان تمام صورت حال سے آگاہ تھے۔انھوں نے خود قرآن کی تفسیر لکھنے کی سعی کی۔انھوں نے اپنی تمام زندگی قرآن کی تفہیم وتعلیم میں صرف کردی۔ان کی شاعری میں بھی قرآنی رنگ صاف طور سے دیکھا جاسکتا ہے۔

شاگردِشبلی مولانا حمیدالدین فراہی: ایک تعارف

مولانا فراہی نے جب ہوش سنبھالا تو ہندوستان کا ماحول اس وقت بالکل سازگار نہ تھا۔ 1857ء کی بغاوت ناکام ہوچکی تھی۔ ہندوستانیوں پر انگریزوں کی ظلم وزیادتی بڑھ رہی تھی۔ بغاوت کی ناکامی کے باعث ہندوستانی مسلمان اوران کی تعلیم انگریزی حکومت کے نشانے پر سخت ٹھہری۔ ایسے میں ایک طرف تو سرسید اوران کے بعض رفقا نے ہندوستانی مسلمانوں کو جدید تعلیم کی طرف توجہ دلائی وہیں دوسری طرف شبلی اوران کے رفقا وشاگردوں نے اسلامی تعلیم کو بھی مسلمانوں کے لیے اول جانا۔ مولانا فراہی کی خوش بختی یہ رہی کہ انھیں ان دونوں طرح کے مکتب فکر کے لوگوں سے رابطہ رہا۔ مگرشبلی نعمانی کے ماموزاد بھائی اوران کے عزیز شاگرد ہونے کی وجہ سے ان کا جھکاؤشبلیت کی طرف زیادہ رہا۔ مولانا فراہی کے تعلق سے یہ ایک بنیادی بات ہے اوراس کی بڑی وجہ یہ رہی کہ ان کی تعلیم وتربیت مکمل طور سے شبلی نعمانی کی دیکھ ریکھ اورنگرانی میں ہوئی چونکہ شبلی اپنے خاندان میں ذہین اورتعلیم یافتہ تسلیم کیے جاتے تھے اس لیے خاندان کے ہر بچے کوان کے قریب کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ ان تمام بچوں میں شبلی کی نظرعنایت کے زیادہ حقدار مولانا فراہی ہی ٹھہرے۔ علامہ شبلی نے ہرموقع پرمولانا فراہی کی تربیت کی طرف توجہ دی اور علی گڑھ میں بھی قیام کے دوران علامہ شبلی کی یہ کوشش رہی کہ مولانا فراہی کو جلد از جلد علی گڑھ بلایا جائے جس سے ان کی تعلیم میں مزید نکھار پیدا ہو۔ اورمولانا فراہی کی صلاحیت کو پروان چڑھنے کا موقع ملے۔

علامہ شبلی نعمانی خوداپنے وقت کے بڑے عالم ہونے کے باوجود مولانا فراہی سے قدم قدم پررائے لیتے رہتے تھے۔ سیرت النبی لکھنے کے دوران علامہ شبلی اورمولانا فراہی کے درمیان خط وکتابت کا سلسلہ کافی بڑھ گیا تھا۔ مکاتیب شبلی حصہ دوم میں بیشتر خط مولانا فراہی کے نام ہیں۔ ان خطوط کو پڑھنے سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ علامہ شبلی کس حد تک مولانا فراہی کی علمی لیاقت اور دانشوری کے معترف تھے۔ ساتھ ہی ساتھ علامہ شبلی کی نظر میں مولانا فراہی ایک اعلیٰ درجے کے محقق تھے۔ مکاتیب شبلی میں بیشتر خطوط ایسے ملیں گے جس میں علامہ شبلی مولانا فراہی سے کسی مسئلے کے متعلق تحقیقی استفسار کرتے ہوئے نظر

آتے ہیں۔اور خاص کر جب کوئی قرآنی مسئلہ درپیش ہوتا تو علامہ شبلی لازمی طور سے مولانا فراہی کو خط لکھتے اوران کی رائے جاننے کے خواہاں ہوتے۔اسی طرح سے جہاں کہیں علامہ شبلی کو قرآن کے ساتھ ساتھ دیگر کتب سماویہ توریت، انجیل اور دیگر صحف بنی اسرائیل سے استفادے کی ضرورت پیش آتی وہاں بھی وہ اس مسئلے کے بابت مولانا فراہی سے رجوع کرتے۔اس تعلق سے سید سلیمان ندوی 'حیات شبلی' میں رقم طراز ہیں کہ:

''سیرت کا ان مباحث میں جن کا تعلق صحف بنی اسرائیل اور قرآن پاک سے ہے، وہ اپنے بھائی مولوی حمید الدین صاحب سے جنھوں نے اس قسم کے مسائل پر بہ تحقیق غور کیا تھا، اکثر مشورے کرتے رہتے تھے جن کا حوالہ مکاتیب شبلی میں جا بجا ہے۔''

حیات شبلی، سید سلیمان ندوی، دارالمصنفین، اعظم گڑھ، 1993ء، ص 720

سیرت النبی علامہ شبلی نعمانی کا ایک بڑا کام تھا اور اسی لیے مولانا نے اپنی وفات سے قبل جب ان کو یہ اندازہ ہو چلا کہ روح اور جسم کا تعلق زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہ سکتا اور کہیں ان کا یہ اہم کام ادھورا رہ جانے کی وجہ سے لوگوں کی توجہ سے دور نہ ہو جائے، انھوں نے اپنے شاگردوں میں سے سید سلیمان ندوی کو چنا اوران کو یہ ہدایت فرمائی کہ سیرت النبی کو انھیں مکمل کرنا ہے۔ساتھ ہی ساتھ مولانا فراہی سے مشورہ لیتے رہنے کی تاکید بھی فرمائی۔سیرت النبی کے ضمن میں علامہ شبلی اور مولانا فراہی کے مابین خط و کتابت کے تعلق سے یہ ایک یکطرفہ بات ہے کہ ہمیں مکاتیب شبلی کی روشنی میں ان باتوں کا تو علم ہوا جہاں جہاں علامہ شبلی نے مولانا فراہی کی طرف کسی مسئلے کی تحقیق کے لیے رجوع کیا لیکن مولانا فراہی کا اس مسئلے کے بابت کیا جواب رہا اس کو جاننے کے لیے ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں ہے۔مولانا فراہی کے شبلی کو لکھے گئے جوابیہ خطوط ابھی تک محققین کی نظروں سے اوجھل ہیں۔ہاں مکاتیب شبلی میں دوسرے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ مولانا انھیں برابر خط کا جواب تحریر کرتے رہتے تھے۔لیکن مولانا فراہی کے خطوط کو کائی مجموعہ سامنے نہیں آ سکا۔اگر ہوتا تو اس تعلق سے مولانا فراہی کے نظریاتِ قرآن، نظریاتِ تعلیم اوران کے دیگر فکر و نظریات کو واضح طور پر سمجھا جا سکتا تھا۔ویسے بھی کسی کے خطوط کو الگ الگ جگہوں سے جمع کرنا مشکل امر ہوتا ہے۔اور مولانا فراہی کے تعلق سے یہ المیہ رہا کہ ان کی خود کی لکھی ہوئی بیشتر کتابیں ان کی

وفات کے بعد شائع ہوئیں۔ اس بارے میں پروفیسر یاسین مظہر اپنے مضمون 'سیرت النبی ﷺ میں فکرِ فراہی' میں تحریر کرتے ہیں کہ:

> ''مکاتیب شبلی سے مولانا شبلی کے استفسار تو معلوم ہوتے ہیں لیکن جواباتِ فراہی کا اکثر و بیشتر پتہ نہیں چلتا۔ البتہ بعد کے بعض مکاتیب سے ان کی کسی حد تک نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان یک طرفہ معلومات سے سیرت النبی ﷺ میں افادات فراہی کی کمیت اور کیفیت حتمی طور سے متعین نہیں کی جا سکتی۔ اس کی ایک صورت یہ ہو سکتی ہے کہ شبلی کی سیرت النبی کے متعلقہ مباحث کا بھی ساتھ ہی تجزیہ کیا جائے اور جہاں جہاں مواد دستیاب ہو وہاں تصانیف فراہی سے بھی موازنہ کیا جائے۔ یہ خاصہ مشکل کام ہے مگر اس سے کہیں زیادہ دشواری یہ ہے کہ تخلیقات شبلی سے افادات فراہی کو کیسے الگ کیا جائے؟ بہر حال مقابلہ و موازنہ اور تجزیہ سے سیرت النبی ﷺ میں فکرِ فراہی کی تاثیر کا کسی حد تک اندازہ تو لگایا ہی جا سکتا ہے۔ خاص کر ان مقامات و مباحث میں جہاں علامہ شبلی نے طرزِ عام سے ہٹ کر فکرِ فراہی کے موافق روش اپنائی ہے۔''

علامہ حمید الدین فراہی حیات و افکار، مرتب عبید اللہ فراہی، دائرۂ حمیدیہ، اعظم گڑھ، 1992ء، 417-418

مکاتیب شبلی حصہ دوم میں کل 77 ایسے خطوط ہیں جو علامہ شبلی نعمانی نے مولانا فراہی کو لکھے ہیں اور یہ خطوط 1895ء سے شروع ہو کر علامہ شبلی کی وفات کے سال 1914ء تک کے ہیں۔ 19 برسوں کی خط و کتابت کا سلسلہ بہت طویل ہوتا ہے۔ یہ خطوط علامہ شبلی اور مولانا فراہی کے مضبوط تعلق کی دلیل ہیں۔ سیرت النبی ﷺ کے سلسلے کے خطوط 1912ء سے شروع ہوتے ہیں اور 1914ء تک آتے ہیں۔ ان خطوط کی تعداد 22 ہے۔ ان بائیس خطوط میں علامہ شبلی نعمانی کو سیرت النبی ﷺ کے سلسلے میں جہاں جہاں اشکال اور تحقیق کی صورت پیش ہوئی وہاں مولانا حمید الدین فراہی کو خط لکھ کر تحقیقی اور حتمی باتوں کو معلوم کرنے کی کوشش کی۔ ان میں چند اہم کا ذکر کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً حضرت اسماعیلؑ کی قربانی سے متعلق حقیقی معلومات نیز توریت اور بخاری میں اختلاف کا سبب، حضرت ابراہیمؑ کے متعلق

معلومات، وادیٔ بکہ اور مکہ کی وجہ تسمیہ، وادیٔ فاران سے متعلق معلومات، تعمیر کعبہ اور حج وغیرہ کے متعلق تحقیقی معلومات جاننے کی غرض سے علامہ شبلی نے ڈھیروں خطوط مولانا فراہی کو لکھے۔ اس کے علاوہ وقتاً فو قتاً بعض ضمنی امور کی تحقیقی معلومات سے متعلق بھی علامہ شبلی نے مولانا فراہی کو خطوط لکھے۔ اس تعلق سے ڈاکٹر ابوسفیان اصلاحی اپنے مضمون ''مولانا فراہی مکاتیب شبلی کے آئینے میں'' لکھتے ہیں کہ:

''علامہ شبلی نے سیرۃ النبی ﷺ میں آنحضرت کی ازواج پر قلم اٹھایا تو خوص طور سے ان واقعات کے بارے میں مولانا فراہی کو تین خطوط تحریر کیے جن کا ذکر قرآن میں آیا ہے۔ اس کے علاوہ صلح حدیبیہ اور سورۃ برأۃ کے نزول سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالنے کے لیے علامہ نے ان سے متعدد خطوط میں استفسار کیا۔ سیرۃ النبی ﷺ کی تالیف کے دوران علامہ نے کل ملا کر بائیس خطوط مولانا فراہی کو لکھے ہیں، جس کے جواب میں وہ اپنے گراں قدر نتائج تحقیق علامہ کو بھیجتے تھے جس کی شہادت خود مکاتیب شبلی سے ملتی ہے۔ حق یہ ہے کہ سیرۃ النبی میں شیر شبلی سے قند فراہی کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔''

علامہ حمیدالدین فراہی حیات و افکار، مرتب عبیداللہ فراہی، دائرۂ حمیدیہ، اعظم گڑھ، 1992ء، 451-452

مندرجہ بالا معلومات کے علاوہ جہاں شبلی نے مولانا فراہی سے معلومات حاصل کیں وہیں ایک استاد کی حیثیت سے علامہ شبلی نے ان کی رہنمائی بھی کی۔ اپنے بعض خطوط میں علامہ شبلی مولانا فراہی کے مطالعہ کی حد متعین کرتے ہیں۔ اسی سلسلے میں اپنے 18 اپریل، 1913ء کے ایک خط میں علامہ شبلی مولانا فراہی کو لکھتے ہیں کہ:

''عزیزی

تم عرب بائدہ یا عرب کی ان مہذب سلطنتوں کے پیچھے نہ پڑو جو یمن شام وغیرہ میں قائم تھیں، ان کے متعلق چند صفحات میں اجمالی بحث کافی ہوگی، تمام کوشش نجد، حجاز، یثرب کے متعلق معلومات کے جمع کرنے میں صرف کرنی چاہیے، تم ان ہی مقامات کے متعلق مزید معلومات بہم پہنچاؤ، آبادی کعبہ اور حضرت ابراہیمؑ و

حضرت اسماعیلؑ کے واقعات میں جس قدر تفصیل مل سکیں، محقق، وہ تلاش کرو۔''

مکاتیب شبلی، حصہ اول، مرتب سید سلیمان ندوی، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی، 2012ء، صفحہ 74

گزشتہ باتوں سے ان دونوں بزرگوں کی استاد و شاگرد کے رشتے کی جو تصویر بنتی ہے ویسی تصویر بہت کم جگہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ اور دونوں بزرگوں کے درمیان استاد و شاگرد کا ایسا رشتہ نظر کے سامنے آتا ہے جس کی گہرائی اور قربت کا اندازہ دوسرے رشتوں سے مقدم اور افضل ہے۔

مولانا فراہی نے کتاب اللہ کو اپنی زندگی کا مقصد بنا لیا تھا اور اپنی تمام زندگی کو اسی کی تفہیم و تعبیر میں صرف کرنے کا مکمل فیصلہ کر لیا تھا۔ قرآن پر غور و تدبر کے لیے باضابطہ طور پر مولانا فراہی نے اپنے علی گڑھ کے قیام کے دوران ہی کیا۔ یہ وہ وقت تھا جب وہ علی گڑھ میں بطور طالب علم کی حیثیت سے جدید علوم کی تعلیم میں مصروف تھے۔ تاریخی اعتبار سے اگر ہم اس وقت کا جائزہ لیں تو یہ وہ دور تھا جب فکر سرسید کو ایک مقام حاصل ہو چکا تھا۔ اے۔ ایم۔ او کالج کو کھلے عرصہ ہو چکا تھا اور اس کی جڑیں بھی مضبوط ہوتی جا رہی تھیں۔ مگر پھر بھی یہ دور پوری طرح انتشار کا دور تھا۔ خاص کر علم قرآن اور علم تفسیر کو لے کر عوام الناس میں بڑی بےچینی تھی۔ ایک طرف مفسرین حضرات کو یہ احساس ہوا کہ اس بدلتے دور میں قرآن کی فہم اور اس کی معنویت پر نئے سرے سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ تو دوسری طرف سرسید تھے جو عقلیت پسندی اور منطقی دلائل پر قرآن کو سمجھنا اور سمجھانا چاہ رہے تھے۔ پروفیسر وحید اختر سرسید کے تعلق سے اپنے مضمون میں رقمطراز ہیں کہ:

> ''حیرت اس پر ہوتی ہے کہ سرسید ایسا تعقل پسند صفات و ذات کے بارے میں معتزلہ و اشاعرہ کے انداز میں بال کی کھال نکالنے کو کیوں کر علوم جدیدہ کے طرز فکر سے مطابق کر سکا۔ سرسید معتزلہ کے ہم خیال ہیں۔ وہ خدا کی صفات کو ذات کا عین مانتے ہیں۔ انھوں نے کئی مقامات پر اپنے عقیدے کی توضیح کی اور قرآن مجید کی تفسیر میں ذات و صفات کے مسئلے سے متکلمانہ انداز کی بحث کی ہے۔ وہ معتزلی فکر کو تصوف کی وحدۃ الوجودی فکر سے ملا دینے میں اور فطرت کو مذہب ماننے کے لیے خدا کو عین فطرت مان کر خالق و کائنات کی عینیت کا بھی اقرار کرتے ہیں۔''

انیسویں صدی میں ادب، تاریخ اور تہذیب، مرتب اطہر فاروقی، رضا حیدر، سرورالہدیٰ، مشمولہ: سرسید کی مذہبی فکر، وحید اختر، ثمر آفسیٹ پرنٹرز، نئی دہلی، 2014ء، صفحہ 234

سرسید کے منطقی دلائل اور عقلی تاویلات نے اس دور کے علماء کو ناراضگی میں مبتلا کر رکھا تھا۔ ایسے میں مولانا فراہی کو یہ احساس ہوا کی کتاب اللہ کی اہمیت کو کم جاننا اور مسلم معاشرے کی اس سے دوری ہماری پسماندگی کی ایک بڑی وجہ ہے۔ اس خلیج کو پُر کرنے کے لیے انھوں نے قرآن کی تفسیر لکھنا شروع کی۔ مولانا فراہی کو یہ احساس بھی ہوا کہ قرآن کی تعلیم کا جو طریقہ مسلمانوں میں رائج ہے وہ فرسودہ ہو چکا ہے اسی لیے مسلمان مغربی علوم و افکار سے جلدی متاثر ہو جاتے ہیں۔ ان کے مطابق مسلمانوں کو قرآن مجید کے پیغام کو اپنی زندگی کے تمام شعبہ ہائے حیات میں نافذ کرنے کی ضرورت ہے۔ اور اپنی تمام تر تعلیم کو اسی کتاب کو بنیاد بنا کر اخذ کرنے کی ضرورت ہے۔ اسی مقصد کے پیش نظر مولانا فراہی نے قرآن کی تفسیر لکھنے کی ابتدا کی۔

مولانا حمید الدین فراہی کے مطابق قرآن انسانی زندگی کے نجات کا ذریعہ ہے۔ قرآن کی صحیح سمجھ اور اس کو اپنی زندگیوں میں اتار کر ہی انسانیت کی کامیابی ممکن ہے۔ مولانا فراہی نے جس وقت قرآن کے مطالعے کا باقاعدہ آغاز کیا اس وقت مغرب سے قرآن مجید کو لے کر طرح طرح کے اعتراضات کیے جا رہے تھے۔ دوسری طرف سرسید عقلی دلائل کی روشنی میں قرآن کی نئی نئی تاویلات پیش کر رہے تھے۔ مولانا فراہی ان تمام صورت حال سے آگاہ تھے۔ انھوں نے خود قرآن کی تفسیر لکھنے کی سعی کی۔ اور تفسیر کا موضوع بیشتر ان صورتوں کو بنایا جو مشکل سمجھی جاتی تھیں یا جن کی ایک سے زیادہ تاویلیں بیان کی جاتی تھیں۔ مولانا فراہی کے مطابق قرآن کی مختلف تاویلات ہی اختلاف کا سبب بنی۔ اس تعلق سے مولانا فراہی کا نظریہ یہ تھا کہ قرآن کی مختلف آیات اور صورتوں کی مختلف تاویلیں بحث کا موضوع بنتی ہیں درحقیقت قرآن مجید کے کسی بھی حصہ کی ایک ہی تاویل ہے جو اس کے موضوع اور سیاق وسباق سے میل کھاتی ہے۔ مولانا فراہی کے مطابق قرآن کی مختلف تاولوں نے ہی اختلاف کو پیدا کیا ہے۔ اور اصل میں اگر ہم غور و تدبر سے کام لیں تو کسی بھی آیت کی ایک سے زیادہ تاویل ممکن نہیں۔ فراہی نے اپنی تفسیر میں یہی طریقہ اختیار کیا۔ مولانا فراہی کے مطابق کسی بھی آیت کی وہی تاویل ہونی چاہیے جو اس سورۃ کے مرکزی مضمون کے مطابق ہو۔ مولانا فراہی ہر سورۃ کے اپنے مرکزی مضمون کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ اس مرکزی مضمون یا سورۃ کے

مرکزی خیال کو وہ عمود کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اقتباس دیکھیے:

''فراہیؒ کے نزدیک قرآن فہمی کے اصول ومبادی میں اساسی اہمیت ان کے تصور نظم قرآن اور تاویل القرآن بالقرآن کو حاصل ہے۔ کئی مفسرین ان دونوں اصولوں کو تسلیم کرتے ہیں، لیکن ان کے ہاں ان کا اطلاق نہایت محدود اور جزوی طور پر ہوتا ہے۔ فراہیؒ کے نزدیک قرآن مجید اپنی ہیئت، ترتیب، ترکیب، معنی اور موضوع ہر لحاظ سے ایک مربوط و منظّم کلام ہے۔ ہر سورہ ایک وحدت ہے جس کا ایک مرکزی مضمون ہوتا ہے۔ اس کو وہ عمود کا نام دیتے ہیں۔ سورہ کے تمام مباحث براہ راست یا بالواسطہ عمود سے متعلق ہوتے ہیں۔ سورتیں بھی باہم دگر مربوط ہیں اور ان میں کلام کا ارتقا ہوتا ہے، یہاں تک کہ پورا قرآن ایک منظّم کلام کا جلوہ پیش کرتا ہے۔''

علامہ خالد مسعود، توضیحات فکر فراہی، 2016ء، مجلس حزب الانصار، بھیرہ، ضلع سرگودھا، صفحہ 144

مولانا فراہی نے قرآن کو ایک منظّم کلام کی شکل میں دیکھا۔ اس کی ہر آیت دوسری آیت سے اور ہر سورہ دوسری سورہ سے بالواسطہ ضرور تعلق رکھتی ہے۔ مولانا فراہی قرآن کی تفسیر کے ذریعہ مسلمانوں کو ذہنی پسماندگی سے نکالنا چاہتے تھے۔ اور مغرب کے ذریعہ سے جو شکوک شبہات قرآن مجید پر اٹھائے جا رہے تھے ان کا جواب صحف سماویہ کی روشنی میں مدلل دینا چاہتے تھے۔ اس تعلق سے انھوں نے امعان فی اقسام القرآن لکھی۔ جس میں انھوں نے قرآن کی قسموں کے متعلق مدلل طور سے بحث کی اور قرآن میں پیش کی گئی قسموں کے بارے میں جواز فراہم کیا۔ اس تحقیق کے سلسلے میں انھوں نے قرآن کی قسموں کا بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا۔ قسموں کے جواز کی معنویت اور ضرورت پر سیر حاصل گفتگو کی۔ انھوں نے قدیم عربی کلاموں کے ذریعہ اپنی اس کتاب میں مثالیں پیش کیں۔ عربی کلام کے علاوہ عجمی اور دیگر زبانوں کے کلاموں سے قرآن کی قسموں کو جواز اور اس کی معنویت وضرورت واہمیت کو ثابت کیا۔ اور سورۃ کے مضامین اور عمود کے ذریعہ یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ قرآن کا ہر ہر لفظ اپنے آپ میں گہرائی اور گیرائی لیے ہوئے ہے۔ انھوں نے ایک دوسری کتاب مفردات القرآن لکھی جس میں انھوں نے قرآن کے الفاظ کی بناوٹ، اس کے استعمال اور عبرانی زبان میں اس سے ملتے جلتے لفظوں پر تحقیق کر کے قرآنی لفظوں کے

معانی ومفہوم کو بیان کیا ہے۔

التکمیل فی اصول التاویل مولانا فراہی کی قرآن کے موضوع پر لکھی گئی کتابوں میں سے ہے۔ اس کتاب میں مولانا فراہی نے قرآنی تاویلات سے متعلق بحث کی ہے۔ ان کے مطابق قرآن کی تاویلات کے لیے کچھ اصول قوانین مرتب ہونے چاہیے جس کی روشنی میں ہی قرآنی آیتوں کی تاویلیں بیان کی جانی چاہیے۔ مولانا فراہی کے مطابق چونکہ قرآنی تاویلات سے متعلق کوئی حتمی اصول پہلے سے مرتب نہیں ہیں اس لیے ہر شخص قرآن کی مختلف آیات کی تاویل اپنے الگ الگ نظریہ کی بنا پر کرتا ہے اور خود کی تاویل کے علاوہ باقی تمام تاویلوں کو غلط سمجھتا ہے یہی وجہ ہے کہ امت میں ہر ہر آیت کو لے کر اختلاف پیدا ہو گیا ہے۔ اس تعلق سے مولانا فراہی نے اپنی کتاب میں کچھ اصول خود ہی بیان کر دیے ہیں۔ اس میں سب سے پہلی چیز قرآن کا ربط ونظم ہے۔ ان آیتوں کا سیاق وسباق اور ہر آیت کا ماقبل اور مابعد سے تعلق ہی اس آیت کی صحیح تاویل پیش کرنے میں رہنمائی دے سکتا ہے۔ جس کو جانے بغیر قرآنی آیات کی تاویلات پیش کرنے سے کوئی بھی انسان گمرہی کا شکار ہو سکتا ہے۔

مولانا فراہی کی ان کتب کے علاوہ ''الرای الصحیح فی من ھو الذبیح ''ہے۔ جس میں انھوں نے مختلف دلائل کے ذریعہ یہ ثابت کیا ہے کہ اصل میں ابراہیمؑ نے اسحاقؑ کی نہیں بلکہ اسماعیلؑ کی قربانی پیش کرنی چاہی تھی۔ مولانا فراہی کی یہ کتاب عیسائیوں کے اس بیان کا مدلل جواب بنی جہاں وہ اپنی آسمانی کتابوں سے نتیجہ اخذ کر کے یہ کہتے تھے کہ ذبیح حضرت اسحاقؑ ہیں۔ اپنی اس کتاب میں مولانا فراہی نے قرآن کے علاوہ احادیث نیز توریت وانجیل کو شواہدوں کے ذریعہ یہ ثابت کیا کہ اصل میں قربانی حضرت اسماعیلؑ کی پیش کی جا رہی تھی۔ 'الرای الصحیح فی من ھو الذبیح' کے علاوہ مولانا فراہی نے ''جمھرۃ البلاغۃ ''نامی کتاب تحریر کی۔ اس کتاب میں مولانا نے قرآن کے سمجھنے کے لیے عربی فصاحت وبلاغت پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ اور مثالوں کے لیے قرآن کی آیات کے علاوہ دور جاہلیت کے ادباء اور فصحائے ادب کے کلاموں کو بھی پیش کیا ہے۔ مولانا فراہی کی یہ کتابیں اصولی نوعیت کی ہے۔ جن سے ان کے نظریات واضح ہوتے ہیں۔ انھوں نے قرآن پر غور وفکر اور تدبر کے کچھ قاعدے مقرر کیے، کچھ اصول بنائے۔ جن اصولوں اور قاعدوں کی پابندی کر کے کوئی بھی شخص قرآن کے اصل اور حقیقی معنوں تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ اپنے انھیں اصول ونظریات کو عملی جامہ پہنانے کے لیے مولانا فراہی نے

قرآن کی بعض سورتوں کی تفسیر بھی لکھی۔اس ضمن میں مولانا فراہی کی کتاب ''مجموعہ تفاسیر فراہی'' بہت اہم ہے۔جوقرآن کے آخری پاروں کی 14 سورتوں پر مشتمل ہے۔ان سورتوں کی تفسیر کو پڑھنے کے بعد مولانا فراہی کی قرآن کی تفسیر پیش کرنے کی منشا سے متعلق جو معلومات حاصل ہوتی ہیں اسے علامہ خالد مسعود اپنے لفظوں میں یوں بیان کرتے ہیں کہ:

> ''مولانا فراہی نے اس دور میں قرآن کے فہم کی ایک نہایت قابل اعتماد اور بے خطر راہ کھولی ہے۔وہ چاہتے تھے کہ لوگ اس سرچشمۂ فیض سے سیراب ہوں اور کتاب الٰہی کی حکمتوں کے خزانوں سے اپنے دامن بھریں۔اس عمل میں مولاناؒ کے پیش نظر یہ بات تھی کہ قرآن حکیم کو مرکز بنا کر تمام اسلامی علوم کو از سرِنو مرتب کر دیا جائے تاکہ آدمی پر جو دروازہ بھی کھلے وہ قرآن کی رو سے کھلے اور وہ جس راہ پر بھی چلے قرآن کی روشنی اس کی رہنمائی کرے۔مولاناؒ کے نزدیک یہی راستہ مسلمانوں کے علم کی درستی کا ہے اور اس نتیجہ میں ایک صحیح قسم کا فطری بپا ہونے کی امید ہے۔اگرچہ مولاناؒ کی زندگی اتنی وفا نہ کی کہ وہ یہ سارے کام از سرنو خود انجام دے سکتے لیکن انھوں نے اس بارے میں واضح اشارات چھوڑے ہیں اور کام کا خاکہ تک ترتیب دے دیا ہے۔اب یہ ان کے بعد آنے والوں کا کام ہے کہ ان کے فکر کو نہ صرف زندہ رکھیں بلکہ ترقی دے کر دنیا میں علم صحیح کے علم بردار بنیں۔اس کے نتیجہ میں یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ زمانہ اسلام کی حقانیت اور برتری کا قائل ہو سکے اور مسلمان اپنا کھویا ہوا وقار پھر حاصل کر لیں۔''

توضیحات فکر فراہی، علامہ خالد مسعود،مجلس مرکزیہ حزب الانصار (جلد اول)،بھیرہ، 2016ء، صفحہ 153،

مذکورہ بالا تصانیف کے علاوہ مولانا فراہی نے چند اور قیمتی اور اہم کتابیں تحریر فرمائی ہیں جن کے مطالعے سے مولانا فراہی کے افکار ونظریات اور قرآن کے تعلق سے ان کی سنجیدگی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔مثلاً مفرادات القرآن، دلائل النظام، اسالیب القرآن اصول التاویل،حکمۃ القرآن، فی ملوک اللہ، حجج القرآن، القائد الی العیون العقائد، احکام الصول باحکام الرسول، الرای فی اصول الشرائع وغیرہ مولانا

فراہی کی وہ کتابیں ہیں جن سے ان کی ذہنی بلندی اور قرآن کے متعلق حساسیت اور سنجیدگی کا پتا چلتا ہے۔

مولانا فراہی نے قرآن کے مطالعہ کے کچھ بنیادی اصول مرتب کیے تھے اور ان ہی اصولوں کی بنا پر وہ قرآن کی خود بھی تفسیر پیش کرتے آئے اور اپنے شاگردوں کے لیے بھی انھوں نے ان اصول و نظریات کی اہمیت وافادیت کو اچھی طرح سے گوش گزار کرا دیا تھا۔ان کی اسی کوششوں کی وجہ سے ان کے شاگردوں میں قرآن فہمی کا جو سلسلہ دیکھنے کو ملتا ہے وہ دوسری جگہ کمیاب ضرور ہے۔ان کے شاگردوں میں مولانا امین احسن اصلاحی نے قرآن کی مکمل تفسیر 'تدبر قرآن' کے نام سے کئی جلدوں میں لکھی۔ان کی اس تفسیر کی بنیاد مولانا فراہی کے بیان کردہ اصولوں پر ہی ہے۔مولانا فراہی نے بھلے مکمل تفسیر نہ لکھی ہو مگر ان کے شاگرد امین احسن اصلاحی نے ان کی منشا کو 'تدبر قرآن' کے ذریعہ پیش کیا ہے۔مولانا امین احسن اصلاحی تدبر قرآن کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''تفسیر تدبر قرآن پر میں نے اپنی زندگی کے پورے ۵۵ سال صرف کیے ہیں۔ جن میں ۲۳ سال صرف کتاب کی تحریر وتسوید کے نذر ہوئے ہیں۔اگر اس کے ساتھ وہ مدت بھی ملا دی جائے جو استاذ امام رحمۃ اللہ علیہ نے قرآن کے غور وتدبر پر صرف کی ہے اور جس کو میں نے اس کتاب میں سمونے کی کوشش کی ہے تو یہ کم و بیش ایک صدی کا قرآنی فکر ہے جو آپ کے سامنے تفسیر 'تدبر قرآن' کی صورت میں آیا ہے۔اگر چہ میں اپنے فکر کو حضرت الاستاذ علیہ الرحمۃ کے فکر کے ساتھ ملانا بے ادبی خیال کرتا ہوں، لیکن چونکہ واقعہ یہی ہے کہ میں نے عمر بھر استاذ ہی کے سُر میں اپنا سُر ملانے کی کوشش کی ہے اور میرا فکر ان کے فکر کے قدرتی نتیجہ ہی کے طور پر ظہور میں آیا ہے، اس وجہ سے یہ جوڑ ملانے کی جسارت بھی کر رہا ہوں۔اگر یہ بے ادبی ہے تو اللہ تعالیٰ اسے کو معاف فرمائے۔''

مولانا امین احسن اصلاحی، تدبر قرآن، فاران فاؤنڈیشن، لاہور، پاکستان، 2009ء، صفحہ 7،

مولانا امین احسن اصلاحی پر مولانا فراہی کے فکری نظریات کی گہری چھاپ تھی۔اور فکر فراہی کا نقش مولانا اصلاحی پر اتنا گہرا تھا کہ انھوں نے مولانا فراہی کی تربیت میں رہنے کے بعد سے لے کر اپنی پوری زندگی فکرِ فراہی کے ترویج واشاعت میں لگا دی۔اور اس کام کا ثمرہ انھیں 'تدبر قرآن' کی صورت میں

حاصل ہوا۔ یہ اقتباس سے استاد و شاگرد کے مابین اس رشتہ کو بھی واضح کرتا ہے جو عقیدت ایک حقیقی شاگرد کو اپنے استاد سے ہونی چاہیے۔ مولانا فراہی کا اپنے شاگردوں سے رشتہ استاد و شاگرد کا کم ایک محسن و مربی کا زیادہ تھا۔ مولانا کے تمام ہی شاگردان کی دلی عزت کرتے تھے۔ سید سلیمان ندوی تو یہاں تک کہتے ہیں کہ ان کو دیکھ کر خدا یاد آتا تھا۔ (یادرفتگاں، ص 126-125) سید سلیمان ندوی کو بھی مولانا فراہی کی کافی قربت حاصل رہی اور اس تعلق سے وہ جگہ جگہ اپنی تحریروں میں اس بات کا ذکر بھی کرتے ہیں اور مولانا فراہی سے اپنے تعلقات کو خوش نصیبی کے طور پر بیان کرتے ہیں۔

قرآن کے ساتھ ساتھ مولانا فراہی حدیث کی اہمیت سے بھی انکاری نہیں ہیں۔ وہ قرآن کی تفسیر کے لیے حدیث کو معاون سمجھتے ہیں۔ مولانا فراہی کے مطابق قرآن کی تفسیر کی پہلی صورت تو یہ ہے کہ قرآن کی تفسیر قرآنی آیات سے کی جائے اور اگر کوئی حدیث اس کے نظم اور سیاق کے مطابق ہو تو اسے معاونت کے طور پر پیش کرنا بہتر ہوگا۔ مولانا فراہی کے مطابق بعض جگہ ایسی صورت بھی پیدا ہو سکتی ہے جہاں حدیث کا مفہوم قرآن کے سیاق سے میل نہ کھاتا ہو تو ایسی صورت میں ان احادیث کی تاویلیں پیش کرنی چاہیے۔ کیونکہ درجے کے اعتبار سے قرآن اور احادیث میں بڑا فرق ہے۔ لہٰذا ان سے ثابت شدہ احکام کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ مولانا فراہی کے مطابق قرآن کا فرمان قطعی ہے۔ اس میں ظن، سہو یا وہم کی کوئی گنجائش نہیں جبکہ احادیث میں اس طرح کی گنجائش ممکن ہے۔ یہاں مولانا کا نکتۂ نظر جمہور علماء کے خلاف ہو جاتا ہے۔ جمہور علماء کے نزدیک قرآن کی تفسیر صرف قرآن کے ذریعہ کرنا درست نہیں۔ قرآنی آیات کے ساتھ ساتھ سنت اور اقوال سلف نیز صحابہ کرام کی زندگیوں کے ذریعہ قرآن کی تفسیر پیش کرنی چاہیے۔ مولانا فراہی قرآن کی تفسیر میں ان چیزوں کو فروعی حیثیت دیتے ہیں۔ اس تعلق سے ان کے نظریات کا ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے جو انھوں نے اپنی کتاب نظام القرآن میں بیان کیے ہیں:

> ''یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ قرآن اپنی تفسیر کے لیے ان فروع کا محتاج نہیں۔ وہ تمام کتابوں کے لیے خود مرکز و مرجع کی حیثیت رکھتا ہے اور جہاں کہیں اختلاف واقعہ ہو تو اسی کی روشنی جھگڑے کو چکانے والی بنے گی۔ لیکن اگر تم کو قرآن مجید کی تصدیق و تائید کی ضرورت ہو تو ان فروع کی مراجعت سے تمہارے ایمان و اطمینان میں اضافہ ہوگا۔''

حمیدالدین فراہی، نظام القرآن وتاویل الفرقان فی الفرقان، دائرہ حمیدیہ، اعظم گڑھ، 2008ء، صفحہ 29

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا فراہی قرآن مجید کی تفسیر کے ضمن میں احادیث، آثار اور اقوال صحابہ وغیرہ کو فروعی شئے سمجھتے ہیں۔اور چاہتے ہیں کہ قرآن مجید کی تفسیر کی بنیاد خود قرآنی آیات ہوں۔اسی کے ذریعہ سے قرآن مجید کی صورتوں میں نظم باقی رہے گا اور بدعات وضلالت کی کجرویوں سے بھی دوری اختیار کی جاسکتی ہے۔مولانا فراہی کے مطابق قرآن مجید کی تفسیر پیش کرتے وقت مندرجہ ذیل نکات کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔

(1) تفسیر میں مراجع کی حیثیت قرآن کو حاصل ہونی چاہیے۔البتہ احادیث کو تائید وتصدیق کے لیے پیش کیا جانا چاہیے۔

(2) احادیث میں سے وہی چیزیں لینی چاہیے جو نظم قرآن کی تائید کریں جو احادیث نظم قرآن کو متاثر کردیں ان کی تاویل کرنی چاہیے۔

(3) صرف وہ احادیث قبول کرنی چاہیے جو قرآن کی تصدیق وتائید کریں۔

(4) ان احادیث کو قبول نہیں کرنا چاہیے جو نصوص قرآنی کی تکذیب کرتی ہوں۔

(5) قرآن اور احادیث کا درجہ برابر نہیں ہے لہٰذا ان سے ثابت شدہ احکام میں بھی فرق کرنا چاہیے کیونکہ قرآن قطعی ہے اور حدیث میں وہم وظن کی بہت گنجائش ہے۔

(6) پسندیدہ تفسیر وہی ہے جو رسول اور صحابہ سے منقول ہو۔

مولانا فراہی کی زندگی کی ایک دوسری تصویر بحیثیت شاعر اور ادیب کے بھی ہے۔مولانا فراہی کی روح میں ادب شناسی کا گوشہ بھی پنہا تھا اور اسی وجہ سے انھوں نے وقتاً فوقتاً شاعری بھی کی۔مولانا فراہی کا اصل میدان تو قرآنیات ہے۔اور انھوں نے قرآن کی تعلیم اور اس پر غور وفکر کرنے کو اپنی زندگی کا مقصد بنایا۔خود بھی قرآن کی تعلیم کو عام کرنے کی طرف زیادہ توجہ دی اور لوگوں نے بھی مولانا فراہی کی شخصیت کو قرآن سے متعلق ان کی تصانیف سے ہی سمجھا۔ان سب کی وجہ سے مولانا فراہی کو ایک شاعر کی حیثیت سے دیکھے جانے میں کہیں نہ کہیں غفلت برتی گئی ہے۔یہی وجہ رہی کہ آج مولانا فراہی کو ان کی نظم قرآن اور قرآنیات سے متعلق کتابوں کے حوالے سے تو جانا پہچانا جاتا ہے لیکن یہ بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ مولانا فراہی نے اپنے دیوان کا ایک مجموعہ ''دیوان المعلم عبدالحمید الفراہی'' کے نام سے چھوڑا۔جس

میں 15 عنوانات کے تحت کل 290 اشعار درج ہیں۔مولانا فراہی کی شعری ادب سے وابستگی کا اندازہ اس قصیدے سے لگایا جا سکتا جو انھوں نے محض 17-16 سال کی عمر میں فارسی میں تحریر کیا تھا۔جس پر نہ صرف شبلی کو بلکہ ان کے استاد مولانا فاروق چریا کوٹی کو بھی بڑی حیرت ہوئی تھی۔شبلی نے جب پہلے پہل مولانا فراہی کا نام بتلائے بغیر ان کو قصیدہ پڑھنے کو دیا اور پوچھا کہ بتایئے کس کا ہے۔اس کے جواب میں مولانا چریا کوٹی نے کہا کہ نام تو نہیں معلوم ہاں مگر کسی استاد کا کلام لگتا ہے۔بعد میں شبلی نے جب انھیں بتایا کہ حمید نے لکھا ہے تو انھیں سخت حیرت ہوئی کہ اتنی مشکل ردیف کے ساتھ محض 17-16 برس کا طالب علم کیسے قصیدہ گوئی کر سکتا ہے۔یہ تو ایک مثال تھی جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اوائل عمر سے ہی مولانا فراہی میں علم و ادب کا ذوق اور شعر گوئی کی صلاحیت تھی۔مولانا فراہی نے بھی شعر گوئی کی اور اپنی اس صلاحیت کو ضائع نہیں ہونے دیا۔وہ چونکہ بیک وقت عربی و فارسی دونوں زبانوں کے ماہر تھے۔اس لیے انھوں نے ان دونوں زبانوں میں شاعری کی لیکن فارسی سے زیادہ عربی میں شعر گوئی کو زیادہ فوقیت دی۔عربی میں ان کا پہلا قصیدہ علامہ شبلی کو شمس العلماء کا خطاب ملنے کی خوشی میں تحریر کیا۔قصیدے کا شعر ملاحظہ ہو:

یا خبر من یسمو الی العلماء
کالشمس بازغة موسط سماء

قصیدے کا آخری بند اس طرح ہے:

ان کان تلك الشمس سمائها   فلصرت شمس العلم والعلماء
اذا انت شمس والعلوم سمائها   فالشمس شمسی والسماء سمائی

مولانا فراہی نے اپنی شاعری کو مقصد کے تحت استعمال کیا۔ان کے نزدیک شاعری محض دل بہلانے یا اپنا غم ہلکا کرنے کا ذریعہ نہ تھی۔انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعہ قرآن کی تعلیمات کو عام کرنے کی کوشش کی۔اور اپنی شاعری میں قرآن کے ذریعہ مسلمانوں کو پستی سے نکالنے کی کوشش کی۔اس طرح سے انھوں نے اپنی شاعری کو دعوت اسلامی کو پھیلانے کا ذریعہ بنایا۔مولانا فراہی شعر کی اہمیت سے خوب واقف تھے۔عربی ادب کے طالب علم ہونے کی وجہ سے انھوں نے اس بات سے انکار نہیں کیا کہ شعر میں وہ طاقت ہوتی ہے کہ کمزور پڑے شخص میں بھی طاقت کی روح پھونک دے۔اسی مقصد کے تحت انھوں نے شاعری کی اور اپنی شاعری میں مسلمانوں سے خطاب فرمایا۔اور انھیں مایوسی سے نکال کر عظم و حوصلے

کے ساتھ باطل کے سامنے ڈٹ کر کھڑے رہنے کی تلقین کی۔ان کا یہ شعر دیکھیے:

لا تهولنك ليلة عكرت
ان بعض الظلام انوارا

زرا غور کریں قرآن کی آیت ان مع العسر يسرا کا مصداق معلوم ہوتا ہے۔مولانا فراہی کے اکثر اشعار میں اسی قسم کی قرآنی آمیزش نظر آتی ہے۔جو کبھی بالواسطہ یا کبھی کبھی قرآن کی آیت ہی کو شعر میں سمو کر شعر مکمل کر دیتے ہیں۔اس طرح سے قرآن کی آیات کے استعمال سے ان کے اشعار میں نغمگی کے ساتھ ساتھ رنگینیت بھی سرایت کر جاتی ہے۔اور اشعار کا مفہوم وسیع سے وسیع تر ہو جاتا ہے۔اشعار دیکھیے:

استنصروا الله المهيمن فى العشى و فى الغلس
ولينصرن الله من ينصره، فليحتمس

اس شعر میں ولينصرن من ينصره کی آیت کریمہ کو نہایت مہارت اور قابلیت کے ساتھ سمودیا گیا ہے۔ایک دوسرے شعر میں نصر من الله و فتح قريب کی آیت کو خوش اسلوبی کے ساتھ شعر کا مصرع بنادیا گیا ہے:

يا قومنا ان تنصروا ياتكم
نصر من الله و فتح قريب

قرآن کی آیت میں شعریت کا کس قدر عنصر ہے اس کی مثال اس شعر سے بہتر کم ہی جگہ ملے گی۔اپنی قوم کو خطاب کرنا اور ایک دوسرے کی مدد کے لیے ابھارنا اس خوش اسلوبی کے ساتھ کہ اس میں شعر کی رنگینی اور نغمگی حد درجہ پر اثر معلوم ہوتی ہے۔دیوانِ حمید میں ہمیں اس طرح کے بیشتر اشعار ملیں گے۔جس میں شاعر نے مسلمانوں کو قرآن کی تعلیم کے ذریعہ پیغام دینا چاہا ہے اور اپنی قوم کو مایوسی اور پستی سے نکالنے کی کوشش کی ہے۔یہی وہ خصوصیت تھی جو شبلی اپنے شاگردوں میں دیکھنے کے خواہاں تھے۔

☆☆☆

زبان، تخلیقی زبان اور اسلوب

عطیہ خانم

ریسرچ اسکالر (شعبۂ اردو)

دہلی یونیورسٹی۔ دہلی

Email:atiyakhan855@gmail.com

ملخص

زبان خیال کو نگینے کی طرح ادب کی انگشتری میں فٹ ہی نہیں کرتی بلکہ اسے چمکاتی دمکاتی بھی ہے اور ایسا مسالحہ لگاتی ہے کہ وقت گزر جاتا ہے مگر اس کی رونق ماند نہیں پڑتی۔ اس کا حسن باقی رہتا ہے۔ مہابھارت، رامائن، شاہنامۂ اسلام، الف لیلیٰ، داستان امیر حمزہ، سب رس، کربل کتھا، نوطرزِ مرصع، باغ و بہار، آب حیات وغیرہ کی آب و تاب آج بھی اسی لیے موجود ہے کہ زبان نے اپنے کیمیائی عمل سے انھیں حسن بے مثال اور عمرِ لازوال بخش دیا ہے۔ زبان تخلیقیت کے اظہار کا محض ایک ذریعہ ہی نہیں بلکہ وہ تخلیقیت کے اظہار کا شاید سب سے اہم اور مؤثر وسیلہ ہے۔ اس لیے کہ زبان میں تخلیقیت بولتی ہی نہیں بلکہ سنائی بھی دیتی ہے اور کانوں میں موسیقی بھی گھولتی ہے۔ تخلیقیت جب زبان میں ڈھلتی ہے تو کہانی بن جاتی ہے، شاعری ہو جاتی ہے، ناول کا روپ لے لیتی ہے، ڈرامے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ سفرنامہ، خاکہ، سوانح حیات وغیرہ بھی بن جاتی ہے۔ زبان اور تخلیقی زبان کے ساتھ ایک اور لفظ بھی اکثر آ جاتا ہے اور وہ ہے بیان یا اسلوب، اس لفظ کی ماہیت بھی اچھی طرح سامنے آ جانی چاہیے تاکہ جب ہم زبان و بیان کی بات کریں یا کسی خاص فرد کے اسلوب یا کسی دور کے اسلوب یا کسی رجحان یا تحریک کے اسلوب کا ذکر کریں تو اس کی واضح تصویر ہمارے سامنے آ سکے۔

زبان، تخلیقی زبان اور اسلوب

ہر ایک فنِ لطیف کے اظہار کا کوئی نہ کوئی مخصوص وسیلہ ہوتا ہے۔ مثلاً فنِ موسیقی کے اظہار کا ذریعہ سر تال ہیں تو مصوری کا رنگ اور قص کے ہاؤ بھاؤ۔ اسی طرح ادب کا وسیلہ زبان ہے۔

ادب کی تخلیق میں زبان کا بڑا اہم کردار ہوتا ہے، زبان ہی وہ وسیلہ ہے جس کی بدولت انسانی محسوسات و جذبات اور خیالات و تجربات ایک سینے سے نکل کر دوسرے سینے تک جا پاتے ہیں۔ اگر زبان نہ ہوتی تو انسانی فکر و احساس اتنی آسانی سے ہم تک نہیں پہنچتے۔ اس نے نہ صرف یہ کہ افکار و تجربات اور محسوسات و مشاہدات کو محفوظ کیا ہے بلکہ حواس کو محظوظ بھی کرایا ہے، ایک طرح سے دیکھا جائے تو ادب کی معنویت اور اس کی کامیابی کا انحصار زبان پر ہوتا ہے۔ زبان فن پارے کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ فن کار اور فن کار کے عہد کو بھی سمجھنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ اسی لیے ادب پارے کو سمجھنے اور اس کے زمان و مکان کو جاننے کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ پہلے زبان اور ادب کے رشتے کو سمجھا جائے۔ زبان کی اس جادو گری کو پہچانا جائے جس کے عمل سے ادبی اظہار عام اظہار سے مختلف، معنی خیز، سحر انگیز اور پر اثر ہو جاتا ہے۔ کوئی ایک لفظ کیسے کسی پوری عبارت کو پر لطف بنا دیتا ہے اور کیسے کوئی ایک لفظ پوری عبارت کے حسن کو غارت کر دیتا ہے؟ کیسے شبنم کی جگہ ''اوس لانے سے شعر کی شعریت غائب ہو جاتی ہے اور کس طرح کسی لفظ کی جگہ کسی دوسرے لفظ کے آ جانے سے شعر کی معنویت دوبالا ہو جاتی ہے؟ زبان خیال کو لفظوں کے ساتھ اس طرح مربوط کرتی ہے کہ اختلاطِ لفظ و معنی ارتباطِ جان و تن بن جاتا ہے۔ اسی لیے آتش نے اسے مرصع سازی کا نام دیا تھا۔

شاعری بھی کام ہے آتش مرصّع ساز کا

زبان خیال کو نگینے کی طرح ادب کی انگشتری میں فٹ ہی نہیں کرتی بلکہ اسے چمکاتی دمکاتی بھی ہے اور ایسا مسالحہ لگاتی ہے کہ وقت گزر جاتا ہے مگر اس کی رونق ماند نہیں پڑتی۔ اس کی چکا چوندھ بنی رہتی ہے۔ اس کا حسن باقی رہتا ہے۔ مہابھارت، رامائن، شاہنامۂ اسلام، الف لیلیٰ، داستان امیر حمزہ، سب رس،

کربل کتھا، نوطرزِ مرصع، باغ و بہار، آب حیات وغیرہ کی آب وتاب آج بھی اسی لیے موجود ہے کہ زبان نے اپنے کیمیائی عمل سے انھیں حسن بے مثال اور عمرِ لازوال بخش دیا ہے۔

زبان وقت کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اپنے گرد وپیش کے ماحول اور حالات سے متاثر بھی ہوتی ہے۔ تغیر زبان کی فطرت ہے۔ اس میں ٹوٹ پھوٹ بھی ہوتی رہتی ہے۔ اس کا بگاڑ اس کے بناؤ کا سبب بھی بنتا ہے اور یہ بگاڑ اس کی راہیں روکتا نہیں بلکہ اس کی رفتار کو رواں اور تیز گام کرتا ہے۔

بدلتی ہوئی زبان ادب کو بھی متاثر کرتی ہے۔ وہ ادب پاروں میں تبدیلی لاتی ہے، تخلیق کو نیا رنگ وآہنگ دیتی ہے۔ نئی معنویت بخشتی ہے، نیا رخ عطا کرتی ہے، نئی ڈگر پہ لے جاتی ہے، نئی منزلوں سے ہم کنار کرتی ہے۔

بدلی ہوئی زبان فن پارے کو بہتر بھی بنا سکتی ہے اور اسے بگاڑ بھی سکتی ہے۔ ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ زبان سے ادب بہتر بھی ہوا ہے اور اس کا رنگ روپ بگڑا بھی ہے۔ ولی دکنی اور سراج اورنگ آبادی اور دکن کے بعض دوسرے شعراء وادبا نے فارسی زبان میں دکنی اور ہندوستانی زبانوں کی آمیزش کر کے اردو کو نیا مزاج بخش دیا۔ ایسا مزاج جس میں اس طرح کے اشعار کے لیے گنجائش پیدا ہوگئی ۔

نہیں کوئی دھرم دھاری جو کہے پیتم سوں سمجھا کر
کہ دکھیا کوں بجو ہی سوں اتا بیزار کرنا کیا

— — — —

تجھ لب کی صفت لعلِ بدخشاں سوں کہوں گا
جادوں ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا

— — — —

اس رات اندھاری میں مت بھول پڑوں تس سوں
تو پاؤں کے جھانجے کی جھنکار سناتی جا
مجھ دل کے کبوتر کوں پکڑا ہے تری لٹ نے
یہ کام دھرم کا ہے ٹک اس کوں چھڑاتی جا

ان شعروں میں دھرم دھاری، پیتم، دکھیا، بجو ہی، سوں اتا، نین، اندھاری، تس سوں، ٹک،

جھانجھے، لٹ، دھرم یہ الفاظ اردو فارسی عربی سے نہیں بلکہ ہندوستانی زبانوں سے داخل ہوئے ہیں۔ اردو میں ہندوستانی زبانوں کے یہ اور اس طرح کے دیگر الفاظ شامل نہیں ہوتے تو اردو زبان کا دامن اتنا وسیع نہیں ہوتا جتنا کہ آج ہے اور وہ ہیرے اردو کے دامن میں نہیں جگمگاتے جو دوسرے دریاؤں سے نکال کر اردو کے دامن میں بھر دیے گئے ہیں مگر تاریخ میں اس بات کی بھی مثال موجود ہے کہ دوسری زبانوں کے دخول سے اردو شاعری کا اپنا مزاج بگڑا بھی۔ اس کی شناخت میں دھبّا بھی پڑا، اس کا وقار مجروح بھی ہوا، ایہام گوئی اس کی واضح مثال ہے۔ اس ایہام گوئی کے چکر میں شاعری کے اندر سے شعریت غائب ہوئی اور ایسے ایسے الفاظ داخل ہو گئے جن کے سبب نہ صرف یہ کہ زبان کی شائستگی مجروح ہوئی، روانی رکی بلکہ اہل زبان کو شرمندگی بھی اٹھانی پڑی اور جس سے بچنے اور ایہام گوئی کی خرابیوں کو دور کرنے کے لیے مظہر جان جاناں اور ان کے کچھ ہم عصر شعرا کو اصلاحی تحریک چلانی پڑی۔

اس بحث سے ایک نکتہ یہ برآمد ہوا کہ ہر عہد میں ادب کی زبان تبدیل ہوتی رہی ہے۔ یہ بدلاؤ کسی عہد میں زیادہ ہوا ہے اور کسی عہد میں کم۔ زبان کی یہ تبدیلی بعض زمانوں میں ادب کی پہچان بھی بنتی رہی ہے۔ زبان میں ہونے والے تغیرات اردو زبان کے ادب میں بھی دیکھا جا سکتا ہے اور جیسا کہ مذکورہ بالا سطور میں دیکھا بھی گیا۔ حالاں کہ اردو والے اپنی زبان کے تئیں بڑے حساس واقع ہوئے ہیں۔ آسانی سے وہ تبدیلی کو قبول نہیں کرتے۔ ان کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ ان کی زبان کا خالص پن باقی رہے۔ دوسری زبانوں کے میل جول سے بگڑے نہیں۔ وہی الفاظ اس میں شامل ہوں جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہوں۔ ان کی یہ کوشش تاریخ کے مختلف موڑ پر دکھائی دیتی ہے اور بعض اوقات تو ان کی یہ کوشش تحریک کی شکل بھی اختیار کرتی ہوئی نظر آئی مگر زمانہ اپنی چال چلتا جاتا ہے اور اس کی چال کامیاب ہوتی رہتی ہے۔ اگر زمانے کی چال رُک جائے تو دوسری چیزوں کے ہمراہ زبان و بیان کی رفتار بھی دھیمی پڑ جائے اور یہ دھیما پن اس کی راہ کا روڑا بن جائے۔ اس لیے کہ زمانہ اپنے ساتھ بہت کچھ لاتا ہے۔ اس بہت کچھ میں بہت کچھ نیا بھی ہوتا ہے جو پرانے سانچوں میں فٹ نہیں بیٹھتا، وہ اپنے لیے نیا سانچا تیار کرتا ہے۔ زمانے کا یہ عمل زبان و ادب میں بھی دکھائی دیتا رہتا ہے۔ اسی لیے جد و جہد اور تحریکیں چلانے کے باوجود ہم نئے سانچوں کو بننے سے روک نہیں پاتے۔ اس لیے کہ ہمارے نئے محسوسات و تجربات پرانے سانچوں میں داخل نہیں ہو پاتے۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا کہ زمانے کی یہ نئی رفتار کبھی تیز ہوتی ہے اور کبھی ست

روانی سست گامی کی وجہ سے صاف صاف دکھائی نہیں دیتی مگر تیز گامی اور باریک بیں نظروں میں آجاتی ہے اس لیے کہ یہ رفتار اپنے اردگرد جھکڑ اٹھاتی ہوئی چلتی ہے اور چوں کہ اس پر وقت کی ہوا کا دباؤ بہت تیز ہوتا ہے اس لیے گرد باد صاف صاف دور اور دیر تک دکھائی دیتے رہتے ہیں۔ زمانے کی تیز رفتاریاں اردو زبان و ادب میں 1857 کے عہدِ غدر، 1936ء کے دورِ ترقی پسند، 1950 دور جدیدیت اور 1980 کے بعد والے مابعد جدیدیت کے دور میں بھی میں نمایاں طور پر نظر آتی ہیں۔ جن لوگوں کی نظر میں تاریخ کے یہ ادوار موجود ہیں وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ ان ادوار میں کیا، کہاں اور کس کس سطح پر تبدیلیاں رونما ہوئیں، اس طرح کی تبدیلیاں شاعری اور فکشن دونوں میں ہوئی ہیں۔ البتہ زبان کی سطح پر یہ شاعری میں کم اور فکشن میں زیادہ دیکھنے کو ملتی ہیں۔ شاعری میں کم اس لیے کہ شعر و سخن میں کچھ عروضی بندشیں بھی ہوتی ہیں جو اپنے آپ میں بہت مضبوط اور قدامت پسند ہوتی ہیں بلکہ روایت پسند کہنا چاہئے، اس لیے انھیں توڑنا یا ان میں توڑ پھوڑ کرنا آسان نہیں ہوتا مگر فکشن میں ایسی بندشیں نہیں ہوتیں اور اس کی زبان روایت پسند بھی نہیں ہوتی اس لیے زمانہ اپنی چال ادھر آسانی سے چل دیتا ہے۔ زمانے کی اس چال کے نشانات 1980 کے افسانوی ادب میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یہ نشانات کس طرح کے ہیں، ان کے کیا رنگ روپ ہیں یہ دیکھنے سے پہلے یہ جان لینا مناسب ہوگا کہ زبان اور تخلیقی زبان میں کیا فرق ہوتا ہے اور یہ بھی کہ ادب کی تخلیق میں زبان کس طرح کا کردار نبھاتی ہے؟

زبان اور تخلیقی زبان:

تخلیقی زبان کے رنگ و آہنگ پر نظر ڈالنے سے قبل یہ سمجھنا ضروری ہے کہ تخلیقیت ہوتی کیا ہے؟ یعنی تخلیقیت کیا ہے اور اس کا کام کیا ہے؟ یعنی تخلیقی عمل کا پروسس کیا ہے؟

تخلیقیت انسان کو ودیعت کی گئی قوتوں میں سے ایک ایسی قوت ہے جو حیرت انگیز کارنامے انجام دیتی ہے۔ تخلیقیت یعنی قوتِ تخلیق ایسی قوت ہے جو نئی چیزوں کے وجود میں آنے کی محرک بنتی ہے اور جو نئی چیزیں تو پیدا کرتی ہی ہے پرانی اشیا کو بھی نیا بنا کر پیش کرتی ہے، سپاٹ پن میں انوکھا پن لاتی ہے۔ سادگی میں پرکاری پیدا کرتی ہے اور ایسی تخلیق سامنے لاتی ہے جس میں احساس رقص کرتا ہے، جذبہ جوش مارتا ہے، تخیل اڑان بھرتا ہے اور لفظ اپنا جادو دکھاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ تخلیقیت وہ قوت ہے جو ٹھہرے ہوئے پانی میں موجیں پیدا کرتی ہے اور ترنگیں اُٹھاتی ہے۔ پانی پر طرح

طرح کی شکلیں بناتی ہے اور شکلوں میں رنگ برنگ کے منظر دکھاتی ہے۔ یہ قوتِ احساس کو گرماتی ہے ، جذبے کو بیدار کرتی ہے، تخیل کو پرواز بخشتی ہے اور لفظ کو رنگ، خوشبو اور موسیقی میں تبدیل کرتی ہے۔

تخلیقیت جن دوسری قوتوں پر انحصار کرتی ہے ان میں سب سے اہم قوت قوتِ متخیلہ ہے ۔دراصل یہ قوت تخلیقی عمل کو انجام دیتی ہے۔معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ یا مطالعہ کے ذریعے دماغ میں پہلے سے موجود ہوتا ہے یہ اس کو دوبارہ ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں ڈھالتی ہے جو معمولی پیراؤں سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔اس کی مدد سے عالمِ کائنات ایک اور عالم بن جاتا ہے ۔یعنی یہ قوت تجربات کو نئے سرے سے تشکیل ہی نہیں کرتی بلکہ نئی حقیقت بھی خلق کرتی ہے۔

تخلیقیت اور ذہانت میں چولی دامن کا رشتہ ہے۔ جو شخص جتنا ذہین ہوگا نت نئے انداز سے سوچنے اور کام انجام دینے کی صلاحیت اتنا ہی زیادہ ہوگی۔اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ انوکھے پن کی اسی صلاحیت کے ڈانڈے تخلیقیت سے ملتے ہیں۔دوسری اہم بات یہ کہ ہماری روزمرہ کی زندگی میں بھی تخلیقیت کے مظاہرے ہوتے رہتے ہیں۔یہ تخلیقیت کی ہی شکل ہے کہ سر کے بال سے لے کر پیر کے جوتے تک نئے نئے انداز میں سامنے آتے رہے ہیں اور آئندہ بھی آتے رہیں گے۔

یہ جوہر فطرت کی جانب سے ہر بشر کو بخشا گیا ہے۔بس ضرورت اس بات کی ہے کہ انسان اپنی اس قوت کو پہچانے ،اس جوہر کو چمکائے اور اس کی چمک دمک سے حیات و کائنات کی راہوں کو روشن کرے۔

تخلیقیت مختلف صورتوں میں متحرک رہتی ہے یعنی وہ مختلف روپ میں اپنا کردار نبھاتی ہے۔ اس کے اسی تحریک یا کردارانہ حرکت کا نام تخلیقی عمل ہے۔

تخلیقی عمل:

وہ عمل جس سے گزر کر کوئی تخلیق وجود میں آتی ہے تخلیقی عمل کہلاتا ہے۔ ہر لکھنے والے کا تخلیقی عمل ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے بلکہ بعض اوقات تو ایک ہی تخلیق کار اپنی مختلف تحریروں میں الگ الگ عمل سے گزرتا ہے۔یعنی تخلیقی عمل طے شدہ نہیں ہوتا،کبھی تو بغیر کسی منصوبہ بندی کے کوئی تخلیق وجود میں آجاتی ہے اور کبھی خیال کو پیش کرنے کے لیے باقاعدہ منصوبہ بنایا جاتا ہے۔

اردو میں تخلیقی عمل اوراس کے اظہار کو دو اصطلاحوں کے حوالے سے جانا اور پہچانا گیا ہے۔

’آمد‘ وہ تخلیقی عمل ہے جو فطری انداز میں کسی فن پارے کو جنم دیتا ہے۔اس میں فن پارے کو کسی قسم کی کوئی کوشش یا محنت نہیں کرنی پڑتی۔ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی شے اپنے آپ لفظوں میں ڈھل گئی ہو اور ’آورد‘ وہ تخلیقی عمل ہے جو فطری نہ ہوکر تقلیدی ہوتا ہے جس میں لکھنے والے کے ارادے کا دخل ہوتا ہے۔یعنی وہ باقاعدہ کسی منصوبہ کے تحت کدوکاش کے ذریعے کسی فن پارے کو معرض وجود میں لاتا ہے۔کہا جاتا ہے کہ کسی کوشش اور ارادے کے عمل سے پیش کی گئی تخلیقات جذبے اور احساس کی شدت سے عاری ہوتی ہیں۔اس میں تخلیقی حسن کی بھی کمی ہوتی ہے لیکن تخلیق کاروں کے تجربات اور ان کے بیانات بتاتے ہیں کہ تخلیقی عمل آمد اور آورد کے دائرے سے باہر ہوتا ہے۔بعض فن پارے ایسے بھی ہیں جن کے پیدا ہونے میں آمد اور آورد دونوں کا امتزاج رہا ہے۔یعنی فطری اظہار کے ساتھ ساتھ اس میں منصوبہ بندی کا بھی ہاتھ رہا ہے۔خاص طور سے ناول لکھنے میں منصوبہ بندی کا خاصاً عمل دخل رہتا ہے۔

تخلیقی عمل ایک پراسرار اور پیچیدہ عمل ہوتا ہے۔اسے پورے طور پر لفظوں میں بیان کرنا ممکن نہیں۔الگ الگ لوگوں کا تخلیقی عمل الگ الگ ہوتا ہے۔کبھی کبھی تو یہ بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کار جس بات کو بنیادی موضوع یا نکتہ سمجھتا ہے۔قاری اس کے بجائے کسی اور نکتے کو اس کا موضوع قرار دیتا ہے اور اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ لکھتے وقت لکھنے والے کے ذہن میں جو دوسرے تجربات موجود ہوتے ہیں وہ بھی تخلیقی عمل میں اِدھر اُدھر سے شریک ہوجاتے ہیں اور ان میں کوئی نکتہ جو مصنف کے خیال میں تو بنیادی حیثیت نہیں رکھتا مگر قاری کے ذہن میں زیادہ نمایاں ہوکر آجاتا ہے اور یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ مصنف بعد میں قاری کی رائے سے اتفاق بھی کرلیتا ہے۔اس سے ثابت ہوتا ہے کہ تخلیقی عمل واقعی ایک پیچیدہ اور پراسرار عمل ہے۔

تخلیقیت اور زبان:

انسان اپنی سیمابی جبلّت کے سبب ہر لمحے اور ہر قدم پر ایسا کچھ کرنا چاہتا ہے جس سے اس کے آس پاس کی صورتِ حال بدل جائے۔کچھ نیا پیدا ہوجائے۔پرانا نیا ہوجائے۔ماحول میں تازگی کا احساس ہو۔دل ودماغ کو لطف وانبساط ملتا رہے۔اپنی اور دوسروں کی زندگیوں میں بھی رنگ اور رس بھرتا رہے۔انسان کی یہی خواہش،اس کے اندرون کی یہی رو اور اس کا اظہار اس کی تخلیقیت ہے۔

انسان کی اسی تخلیقیت کے اظہار کے لیے ادب وفنون پیدا ہوتے ہیں مگر ایسا بھی نہیں ہے کہ صرف ادب اور فنون کو تخلیق کرنا ہی تخلیقیت ہے بلکہ تخلیقیت کی دوسری صورتیں بھی موجود ہیں۔ زندگی کی الجھنوں کو سلجھانے ،فطرت اور کائنات کو سمجھنے اور سمجھانے ، معاشرے میں امن وامان برقرار رکھنے اور انسانوں کے ذہنی وقلبی اطمینان اور ان کے کیف ونشاط میں اضافہ کرنے والے چھوٹے چھوٹے کام بھی تخلیقیت کے مظہر ہوسکتے ہیں۔ مثلاً کسی اداس آدمی کو ہنسا دینا، کسی کے بوجھ کو ہلکا کر دینا، کسی بھٹکے ہوئے مسافر کو راہ دکھا دینا، کسی لاچار اور بے بس کی مدد کر دینا، کسی مسئلہ کو سلجھا دینا یا سلجھانے میں ہاتھ بٹا دینا یہ سارے کام بھی تخلیقی رو کے تحت ہی ہوتے ہیں۔ تخلیقی رو کے زیرِ اثر ہی اظہار کے نت نئے وسیلے اور بیان کے مختلف النوع طریقے وجود میں آئے۔ زبان بھی اسی کے زیرِ اثر پیدا ہوئی اور ادب وفن کے اظہار کا وسیلہ بنی۔

تخلیقیت کے اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔ ان میں ایک زبان بھی ہے بلکہ زبان تخلیقیت کے اظہار کا شاید سب سے اہم اور مؤثر وسیلہ ہے۔ اس لیے کہ زبان میں تخلیقیت بولتی ہی نہیں بلکہ سنائی بھی دیتی ہے اور کانوں میں موسیقی بھی گھولتی ہے۔ یعنی لفظ کسی خیال یا بات کو صرف بیان ہی نہیں کرتے بلکہ فنِ موسیقی کی طرح اس میں جھنکار بھی پیدا کرتے ہیں اور مصوری کی مانند نقش ونگار بھی بناتے ہیں۔

یعنی تخلیقیت جب زبان میں ڈھلتی ہے تو کہانی بن جاتی ہے، شاعری ہوجاتی ہے، ناول کا روپ لے لیتی ہے، ڈرامے کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ سفرنامہ، خاکہ، سوانح حیات وغیرہ بھی بن جاتی ہے۔ زبان فکر وخیال کے اظہار میں جادو بھر دیتی ہے، اس کی معنویت کو وسعت و گہرائی عطا کر دیتی ہے اور اس طرح ایک معمولی نکتہ بھی زبان میں ڈھل کر کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔

ایک بات یہاں قابلِ ذکر یہ ہے کہ وہ زبان جو تخلیقیت کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے وہ عام زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ یعنی تخلیقی زبان اور عام زبان میں فرق ہوتا ہے۔ عام زبان میں صرف معلومات بہم پہنچائی جاتی ہیں جبکہ تخلیقی زبان میں معلومات کے ساتھ ساتھ لطف وانبساط بھی فراہم کیا جاتا ہے۔ مثلاً جب یہ کہا جائے کہ میں ایک ایسی خبر لایا ہوں جسے سن کر تم چونک پڑو گے تو یہ ایک عام زبان کی مثال ہوگی اور اسی بات کو جب منٹو اپنی کہانی 'نیا قانون' میں یہ کہتا ہے:

> ''لا ہاتھ ادھر'' ایسی خبر سناؤں کہ تیرا جی خوش ہوجائے ، تیری اس گنجی کھونپڑی پر بال اُگ آئیں۔''

تو یہ تخلیقی زبان کی مثال بن جائے گی۔ یا اسی طرح منٹو کی اسی کہانی کا یہ اقتباس:

''صاحب بہادر کہاں جانا مانگتا ہے''

اس سوال میں بلا کا طنزیہ انداز تھا۔ صاحب بہادر کہتے وقت اس کا اوپر کا مونچھوں بھرا ہونٹ نیچے کی طرف کھنچ گیا اور پاس ہی گال کے اس طرف جو مدھم سی لکیر ناک کے نتھنے سے تھوڑی کے بالائی حصے تک چلی آرہی تھی ایک لرزش کے ساتھ گہری ہوگئی۔ گویا کسی نے نوکیلے چاقو سے شیشم کی سانولی لکڑی میں دھاری ڈال دی ہو۔ اس کا چہرہ ہنس رہا تھا اور اپنے اندر اس نے اس گورے کو سینے کی آگ میں جلا کر بھسم کر ڈالا تھا۔''

بھی تخلیقی زبان کا ایک عمدہ نمونہ بن گیا ہے۔ یہ عبارت تخلیقی زبان اس لیے بن گئی ہے کہ اس میں زبان کے ان وسیلوں سے کام لیا گیا ہے جن سے عام زبان تخلیقی اوصاف سے متصف اور مزیّن ہوجاتی ہے۔ اگر یہ حربے استعمال نہ ہوں تو زبان میں تخلیقیت پیدا نہیں ہوسکتی۔

زبان میں تخلیقیت یوں نہیں ظاہر ہوتی بلکہ اس کے لیے خاص طور سے دو قوتیں: قوتِ متخیّلہ اور قوتِ ممیّزہ اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ قوتِ ممیّزہ لفظوں کے انتخاب اور ترتیب میں مدد کرتی ہے اور قوتِ متخیّلہ اس میں تشبیہ، استعارہ، پیکر، علامت اور دوسری شعری صنعتوں کی مدد سے رنگ بھرتی ہے۔ اسی انتخاب اور ترتیب کی بدولت موزونیت پیدا ہوتی ہے جس سے موسیقی پھوٹتی ہے اور اسی سے محاکات بھی پیدا ہوتی ہے جس سے کوئی خیال یا جذبہ تصویر کی شکل اختیار کرتا ہے۔ مثلاً

پتّا پتّا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

اس شعر میں لفظوں کے انتخاب اور ان کی مخصوص ترتیب سے ہی موسیقی کی سی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح میرؔ کے اس شعر ؎

رات محفل میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگادے کوئی دیوار کے ساتھ

میں اس انتخاب اور ترتیب سے تصویر اُبھاری گئی ہے یا پریم چند کی کہانی 'کفن' کی اس

عبارت:

''آلو کھا کر دونوں پانی نے پیا اور وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر پاؤں پیٹ میں ڈالے سو رہے، جیسے دو بڑے اژر کنڈلیاں مارے پڑے ہوں۔ بدھیا ابھی تک کراہ رہی تھی۔

کرشن چندر کی کہانی کالو بھنگی کے اس پیرا گراف:

''کالو بھنگی اپنی پرانی جھاڑو لیے اپنے بڑے بڑے ننگے گھٹنے، اپنے پھٹے پھٹے کھردے بد ہیئت پاؤں لیے اپنی سوکھی ٹانگوں پر ابھری دریدیں لیے، اپنے کولہوں کی ابھری ابھری ہڈیاں لیے، اپنے بھوکے پیٹ اور خشک جلد کی سیاہ سلوٹیں لیے، اپنے مرجھائے ہوئے سینے پر گرد آلود بالوں کی جھاڑیاں لیے، اپنے سکڑے سکڑے ہونٹوں، پھیلے پھیلے نتھنوں، جھریوں والے گال اور اپنی آنکھوں کے نم تاریک گڑھوں کے اوپر ننگی چندیا ابھارے میرے ذہن کے کونے میں کھڑا ہے۔''

بلراج مینرا کی کہانی کمپوزیشن کے اس اقتباس:

''سیاہ کمرے میں، سیاہ روشنی میں، سیاہ لباس میں، سیاہ کرسی میں دھنسا ہوا سیاہ میز پر بیٹھا ہوا ایک آدمی جو سیاہ قلم سے سیاہ کاغذ پر سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ میری مشکل بن گیا ہے...... وہ آدمی جس کی کل کائنات ایک کمرہ جہاں دنیا بھر کی سیاہی سمٹ گئی ہے، کمرے کے باہر اور کمرے کے اندر سیاہی ہے۔ جہاں رات گئے تک وہ تکتا رہتا ہے۔ سیاہی بھی خاموش ہے۔''

اور غضنفر کے افسانہ 'کڑوا تیل' کے ان جملوں:

''بیل اوپر سے نیچے اور آگے سے پیچھے تک پٹا ہوا تھا۔ پٹھا پچک گیا تھا۔ پیٹ دونوں طرف سے دھنس گیا تھا۔ پیٹھ بیٹھ گئی تھی۔ گوشت سوکھ گیا تھا۔ ہڈیاں باہر نکل آئی تھیں۔ قد بھنچا ہوا تھا۔ گردن سے لے کر پٹھے تک پورا جسم چابک کے نشان سے اَٹا پڑا تھا۔ جگہ جگہ کھال اُدھڑ گئی تھی۔ دونوں سینگوں کی نوکیں ٹوٹی ہوئی

تھیں۔ کانوں کے اندر اور باہر جلدخور کیڑے جلد سے چمٹے ہوئے تھے۔ پچھلا
حصہ پیروں تک گوبر میں سنا ہوا تھا۔ دُم بھی میل میں لپٹی پڑی تھی۔ دُم کے بال
بیل کے چھیرے سے لت پت ہو کر لٹ بن گئے تھے۔ پچھلے ایک پاؤں سے خون
بھی رس رہا تھا۔''

میں محاکات یعنی مختلف پیکر ابھرتے ہیں۔

تخلیقیت زبان کے وسیلے سے جن صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے ان میں شعری اور نثری دوصورتیں اہم ہیں اوران شعری اور نثری صورتوں کی بھی کئی کئی شکلیں ہیں۔ مثلاً شعری شکلوں میں غزل، نظم، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی وغیرہ قابلِ ذکر ہیں اور نثری صورتوں میں داستان، افسانہ، ناول، ڈرامہ، خاکہ، سفرنامہ وغیرہ اہم ہیں۔

تخلیقی زبان کے الفاظ اکثر اپنے ان معنوں میں استعمال نہیں ہوتے جن معنوں میں انھیں لغات میں درج کیا گیا ہے۔ وہ اپنے لغوی معنی سے الگ بھی معنی دیتے ہیں اور اپنے لغوی معنی میں اضافہ بھی کردیتے ہیں اور ان کے رخ کو بھی بعض اوقات بدل دیتے ہیں اور کبھی کبھی تو معنی کے برعکس معنی کے اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ تخلیقی زبان میں لفظ اپنی تہیں کھولنے لگتے ہیں اور ان تہوں سے معانی کے نئے نئے شیڈس نکلنے لگتے ہیں۔

اسلوب:

زبان اور تخلیقی زبان کے ساتھ ایک اور لفظ بھی اکثر آجاتا ہے اور وہ ہے بیان یا اسلوب، اس لفظ کی ماہیت بھی اچھی طرح سامنے آجانی چاہیے تاکہ جب ہم زبان و بیان کی بات کریں یا کسی خاص فرد کے اسلوب یا کسی دور کے اسلوب یا کسی رجحان یا تحریک کے اسلوب کا ذکر کریں تو اس کی واضح تصویر ہمارے سامنے آسکے۔

اسلوب پر ماہرین لسانیات، اسلوبیات اور ادبیات سبھی نے اپنے اپنے ڈھنگ سے نکتہ آفرینیاں کی ہیں اور اپنے اپنے نقطۂ نظر سے اسلوب کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کی سعی کی ہے مگر ظاہر ہے کہ فنون لطیفہ کی کسی صنف یا اس کے کسی عنصر کی کوئی بھی تعریف جامع و مانع نہیں ہوسکتی۔ اس لیے ناقدین اور علمائے ادب کے بیانات میں اختلاف کی گنجائش بنی رہتی ہے مگر کچھ باتیں جو سب میں مشترک

نظر آتی ہیں ان کی بنیاد پر اگر ہم اسلوب کی تعریف کرنا چاہیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب، طرز بیان یا اندازِ بیان کو کہتے ہیں، کسی بات کو کہنے کا طریقہ یا ڈھنگ اسلوب کہلاتا ہے، ایک بات کو کئی طریقے یا کئی ڈھنگ سے کہا جا سکتا ہے، اس سے اسلوب کا فرق ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً سورج ڈوبتے ہی ہر طرف اندھیرا چھا گیا یا آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سو تاریکی پھیل گئی۔ ان دونوں جملوں کا مفہوم ایک ہی ہے۔ ان دونوں میں ایک ہی بات کہی گئی ہے۔ کہنے کا طریقہ یا انداز الگ الگ ہے۔ بس یہی دونوں جملوں میں اسلوب کا فرق ہے۔ پہلے جملے کا اسلوب غیر رسمی اور بے تکلفانہ ہے اور دوسرے جملے کا اسلوب پر تکلف اور رسمی یعنی formal ہے۔ اسلوب زبان کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ نے اپنی کتاب 'اسلوبیاتی تنقید' میں اسلوب کی بڑی آسان اور منطقی تعریف کی ہے، مثلاً وہ لکھتے ہیں:

> ''اسلوب، جسے انگریزی میں اسٹائل (Style) کہتے ہیں، اس سے عام طور پر کسی کام کو کرنے کا ڈھنگ، طریقہ یا انداز مراد لیا جاتا ہے۔ ہر شخص کے کام کرنے کا انداز مختلف ہوتا ہے، نیز ہر شخص اپنے اپنے طور یا ڈھنگ سے کسی کام کو سرانجام دیتا ہے۔ اسی کو اس شخص کا اسٹائل یا اسلوب کہتے ہیں مثال کے طور پر اگر کسی شخص سے کسی ایک موضوع کی تقریر کرنے کے لیے کہا جائے تو اس کی تقریر کرنے کا انداز اسی موضوع پر دوسرے شخص کی تقریر کے انداز سے مختلف ہوگا، یعنی لفظوں کا انتخاب، جملوں کی ترتیب اور ادائیگی، آوازوں کا اتار چڑھاؤ اور زور، نیز چہرے کے نقوش اور اعضا کی حرکت، یہ تمام باتیں اس شخص کی اپنی ہوں گی جن سے اس کے تقریر کرنے کے انداز، ڈھنگ یا اسٹائل کا پتا چلے گا۔ گفتگو کے علاوہ چال ڈھال، رہن سہن اور لباس کی وضع قطع سے بھی کسی شخص کے اسٹائل کا پتا چلتا ہے۔ اسلوب بھی اسی کا نام ہے لیکن یہ اسلوب کا عام مفہوم ہے اور اس کی نہایت سادہ وسہل تعریف ہے۔''

ادب میں اسلوب کی بڑی اہمیت ہے۔ ہر مصنف کے یہاں ایک اسلوب پایا جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے یہاں زبان کا استعمال ملتا ہے۔ اسی طرح ہر فن کا بھی اپنا اسلوب ہوتا ہے اور ہر عہد کا بھی اپنا ایک جداگانہ اسلوب ہوتا ہے۔ بقول مرزا خلیل احمد بیگ:

''اسلوب الگ سے مسلط کردہ کوئی چیز نہیں بلکہ یہ مصنف کی زبان میں جاری و ساری اور پیوست ہوتا ہے۔ یہ اسلوبیاتی نقاد کا کام ہے کہ وہ مصنف کے یہاں زبان کے استعمال کے امتیازات کا پتا لگائے اور اس کے اسلوبی خصائص (Style feather) کو نشان زد کرے۔''

چوں کہ اسلوب زبان کا ایک اہم حصہ ہے، اسی لیے اس پر ادیبوں اور لسانیات کے ماہروں نے اپنے اپنے طور پر تفصیل سے لکھا ہے جس کی وجہ سے اسلوب کو سمجھنے میں کنفیوزن بھی پیدا ہوتا رہا ہے جیسے مشہور مفکر والٹر پیٹر اپنے ایک مضمون میں لکھتا ہے:

''Style is a certain absolute and unique manner of expressing a thing in all its intensity and colour.

یعنی اسلوب کسی خیال یا معنی کے طریقِ اظہار کا نام ہے۔

مشہور فرانسیسی ادیب Buffon کہتا ہے کہ Style is the man یعنی اسلوب ہی انسان ہے۔ ایمرسن Buffon کی تائید کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اسان کا ہر اسلوب اس کی ذہنی آواز ہے۔ نیومن کا خیال ہے: Style is the affluence of character and not merely and external decoreation" یعنی اسلوب صرف ادیب کی داخلی شخصیت اور طرز مشاہدہ کا نام نہیں ہے بلکہ اس کے طرز احساس کا نام ہے۔

اس طرح مڈلٹسن مرے کے مطابق اسلوب نہ صرف ادیب بلکہ اس کی پوری تہذیب کے نقوش کا نام ہے۔ مڈلٹسن مرے کی اس تعریف کا منشا یہ ہے کہ اسلوب دراصل اظہار کی وہ ذاتی انفرادیت ہے جس سے مصنف کی ذات کے ساتھ ساتھ اس کے عہد کی بھی جھلک ملتی ہے۔

لوکامس جوانگریزی ادب کا ایک معروف وممتاز نقاد ہے، اسلوب کے متعلق یہ فرماتا ہے کہ فن کار کی شخصیت اتنی اہم ہے کہ اگر وہ غیر ادبی باتیں بھی کرتا ہے تو وہ بھی اپنے قاری کو جمالیاتی حظ پہنچا سکتا ہے اور اسے متاثر کرسکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ اس کا اندازِ بیان، اس کا اسلوب اتنا متاثر کن ہو کہ قاری کے دل میں اتر جائے۔

پروفیسر علی رفاد فتیحی لکھتے ہیں:

''اسلوب دراصل ادیب یا شاعر کا وہ مخصوص فنکارانہ طریقۂ کار ہے جس کی مدد سے وہ اپنے خیالات واحساسات کو قاری تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔''

مذکورہ بالا بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ماہرین اسلوبیات ولسانیات اور علمائے ادب وفن کے نزدیک اسلوب کا تصور یکساں نہیں ہے سبھی اپنے اپنے طور پر اسلوب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر مبتدیوں کے لیے ان کے بتائے گئے خط وخال رہنمائی کرنے کے بجائے اور الجھا دیتے ہیں۔ البتہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ بیان اس الجھن اور کنفیوزن کو دور کرنے میں بہت حد تک معاون ثابت ہوتا ہے:

''پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں، بلکہ اصلی ہے۔ یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے۔ یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رَد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔''

اسلوب پر یہ تفصیلی گفتگو اس لیے کی گئی کہ اسلوب کا رشتہ زبان سے بہت گہرا ہے اور بقول سوئفٹ مناسب جگہ پر مناسب لفظ کا استعمال ہی اسلوب کی کامیابی ہے۔ سوئفٹ اسلوب کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے "In proper place proper word" سوئفٹ کی اس تعریف میں زبان وبیان کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ دراصل اسلوب الفاظ اور تجربے کے درمیان ایک کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ مناسب الفاظ کے انتخاب سے تخلیق کار لفظ اور تجربے اس آپسی رشتے کو مربوط ومستحکم کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن ایک کنفیوزن اب بھی باقی رہتا ہے کہ کچھ لوگ اسلوب اور تکنیک میں امتیاز نہیں کر پاتے، تکنیک کو بھی اسلوب سمجھ لیتے ہیں اور اسلوب کو ہی تکنیک کہنے لگتے ہیں۔

☆☆☆

دکنی ادب کے فروغ میں ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ کا حصہ

محمد معاذ (ریسرچ اسکالر)
شعبۂ اردو۔ یونیورسٹی آف دہلی
Mob:9670163566
Email:maazmbh@gmail.com

ملخص

ڈاکٹر زورؔ نے اردو زبان و ادب اور خاص طور پر دکنی ادب کی جو خدمت کی ہے وہ اپنے آپ میں ایک نظیر ہے۔ یہی وہ دکن کی سرزمین ہے جہاں سے اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ پیدا ہوا اور پہلی ادبی نثر ''سب رس'' مصنف ملا وجہی کا سہرا بھی اسی سرزمین کو جاتا ہے وہیں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ اردو کے پہلے ماہر لسانیات بھی اسی سرزمین سے ہیں جس سے اس سرزمین کی عظمت اور بلند ہو گئی ہے۔ ڈاکٹر زورؔ نے ناموافق حالات اور مخالف فضا میں شاہ گنج کے قدیم محلّہ سے اردو ادب کی خدمت کا آغاز کیا۔ ان کے علمی و ادبی خدمت کے کئی رنگ ہیں۔ وہ شاعر بھی ہیں، افسانہ نگار بھی، نقاد، محقق، مدون سوانح نگار، صحافی، ماہر لسانیات، ماہر صوتیات اور دوسری طرف ایک اچھے استاد اور بہترین منتظم بھی ہیں۔ یہ تمام باتیں اکثر اردو داں شخصیات کے بارے میں کہی جاتی ہیں لیکن ڈاکٹر زورؔ کے اندر یہ تمام خوبیاں عملی طور پر موجود تھیں اور اس کا واضح ثبوت ان کی تمام علمی و ادبی اور انتظامی خدمات میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اردو ادب کے ابتدا کے بارے میں مختلف نظریے پیش کیے گئے لیکن جہاں تک تصنیف و تالیف کا تعلق ہے اس کام کا آغاز پہلے پہل دکن ہی میں ہوا۔ دکنی اردو کو بقیہ ہندستان سے روشناس کرانے میں مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر زورؔ دونوں پیش پیش تھے۔

دکنی ادب کے فروغ میں ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ کا حصہ

دکن میں اردو زبان وادب کی خدمت کرنے والے ہر دور اور ہر عہد میں گزریں ہیں یہاں کے اکثر وبیشتر مصنفین وشعراء نے ناموافق حالات اور ناقدردانی کے باوجود خلوص دل سے اپنی اپنی بساط کے مطابق اس زبان کی خدمت کی ہے، انہیں مصنفین میں ایک اہم نام ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ کا ہے۔ ڈاکٹر زورؔ نے اردو زبان وادب اور خاص طور پر دکنی ادب کی جو خدمت کی ہے وہ اپنے آپ میں ایک نظیر ہے۔ یہی وہ دکن کی سرزمین ہے جہاں سے اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ پیدا ہوا اور پہلی ادبی نثر ''سب رس'' مصنف ملاوجہی کا سہرا بھی اسی سرزمین کو جاتا ہے وہیں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ اردو کے پہلے ماہر لسانیات بھی اسی سرزمین سے ہیں جس سے اس سرزمین کی عظمت اور بلند ہوگئی ہے۔ ڈاکٹر زورؔ نے ناموافق حالات اور مخالف فضا میں شاہ گنج کے قدیم محلّہ سے اردو ادب کی خدمت کا آغاز کیا۔ ان کے علمی وادبی خدمت کے کئی رنگ ہیں۔ وہ شاعر بھی ہیں، افسانہ نگار بھی، نقاد، محقق، مدون سوانح نگار، صحافی، ماہر لسانیات، ماہر صوتیات اور دوسری طرف ایک اچھے استاد اور بہترین منتظم بھی ہیں۔ یہ تمام باتیں اکثر اردوداں شخصیات کے بارے میں کہی جاتی ہیں لیکن ڈاکٹر زورؔ کے اندر یہ تمام خوبیاں عملی طور پر موجود تھیں اور اس کا واضح ثبوت ان کی تمام علمی وادبی اور انتظامی خدمات میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس تعلق سے ڈاکٹر سید عباس متقی لکھتے ہیں:

> ''غرض ایک ایسی شخصیت جسے منشور کی آنکھ سے دیکھا جارہا ہے ہر رنگ دوسرے رنگ سے جدا ہے''

(نقوش زور از خامہ کمزور مشمولہ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور حیات شخصیت اور کارنامے، مغنی تبسم، ص ۱۹۳)

ڈاکٹر زور حیدرآباد کے اس خاندان سے تعلق رکھتے ہیں جو حیدرآبادی روایتی تہذیب مشائخانہ زندگی اور مذہبی پیشوائی میں اپنی ایک الگ پہچان رکھتا ہے۔ ان کے خاندان میں کئی افراد تصنیف او تالیف کا مشغلہ رکھتے تھے ان کے والد سید غلام محمد شاہ قادری جو خود ایک شاعر کی حیثیت سے پہچانے

جاتے تھے، ڈاکٹر زورؔ 7 دسمبر 1904 کو حیدرآباد محلّہ شاہ گنج میں پیدا ہوئے ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کی مزید تعلیم کے لیے مدرسہ مفیدالانام سے مڈل کامیاب کیا اور مدرسہ نظامیہ سے مولوی کا نصاب مکمل کیا۔ 1921 میں میٹرک پاس کرکے سٹی کالج سے انٹر اور جامعہ عثمانیہ سے 1925 میں بی۔اے کیا۔انھوں نے 1927 میں جامعہ عثمانیہ سے ایم۔اے کا امتحان درجہ اول سے پاس کیا اور اپنے اختیاری مضامین اردو فارسی میں امتیازی مقام حاصل کیا جس کی بنا پر وہ سرکاری وظیفہ سے اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن روانہ ہوئے اور لندن یونی ورسٹی سے ''اردو زبان کے آغاز و ارتقا پر'' PH.D کا مقالہ تحریر کرکے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔

دوران تحقیق انھوں نے برٹش میوزم کے کتب خانے اور انڈیا آفس لائبریری سے دکنی ادب کے بارے میں بہت سا مواد جمع کیا جو اردو کے اہم تذکروں اور شعراء کے کلام کے مجموعے پر مشتمل تھا جس میں عادل شاہی اور قطب شاہی دور کے مخطوطات بھی شامل تھے ان کو بڑی محنت سے نقل کیا جس کے نتیجے میں دکنی ادب کی ایک اہم تصنیف ''اردو شہ پارے'' کی شکل میں 1929 میں شائع ہوکر منظر عام پر آئی۔ڈاکٹر زور لندن سے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے بعد ہندستان واپس آئے اور جامعہ عثمانیہ کے شعبۂ اردو سے منسلک ہوگئے بعد میں کالج کے پرنسپل اور چادر گھاٹ کالج میں صدر شعبہ رہے سبکدوشی کے بعد کشمیر یونی ورسٹی سے وابسطہ ہوگئے اور وہیں 1962 میں داعئ اجل کو لبیک کہا۔

دکنی اردو کو بقیہ ہندستان سے روشناس کرانے میں مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر زورؔ دونوں پیش پیش تھے۔دکنی ادب کو واضح کرنے میں مولوی صاحب نے پہل کی اس کے بعد زورؔ صاحب یوروپ تشریف لے گئے اور وہاں سے جدید علم اللسان اور فن تنقید کا گہرا مطالعہ کرنے کے بعد دکن واپس تشریف لائے اور ایک ماہر تنقید نگار اور علم لسانیات کی حیثیت سے حیدرآباد کے ادبی پلیٹ فارم پر نمودار ہوئے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے دکن اور دکنیات کو اپنے مختلف النوع تصانیف سے پیش از پیش ترقی دینے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھی۔اس میدان میں دوسرا ان کا کوئی ہمسر نہیں۔اپنی دکنی خدمات کے بار ے میں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ خود تحریر فرماتے ہیں:

> ''اس صورت حال کے پیش نظر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ حیدرآباد کے علم وفضل اور شعر وسخن کی مکمل تاریخ کو محفوظ کرنے کی خاطر جو خاکہ تیار کیا تھا اس کو سامنے

رکھ کر حیدرآبادی ادب کا جائزہ لیا جائے اور اس سلسلے میں جو معلومات حاصل ہوئی ہیں ان کو اجمالی طور سے ہی مگر قلمبند کر لیا جائے''۔

(ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ، داستان ادب حیدرآباد، ص 14)

ڈاکٹر زورؔ کا اصل میدان دکنی زبان و ادب کی ترتیب و تحقیق ہے۔ڈاکٹر زورؔ کے بارے میں ڈاکٹر ثمینہ شوکت لکھتی ہیں:

''ڈاکٹر زورؔ سے پہلے دکن کے ''گنج ہائے گراں مایہ'' بڑی حد تک زیر زمین نہیں زیر فلک کہیں گم تھے۔بابائے اردو مولوی عبدالحق اور مولانا شمس اللہ قادری نے دکنی کے جس ادب سے روشناس کرایا تھا وہ زیادہ تر مذہب پر مشتمل تھا۔ڈاکٹر زورؔ کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی گرفت دکنی کے ادبی سرمایہ پر زیادہ مستحکم رہی''۔

(ڈاکٹر زورؔ کی دکنی خدمات ایک عہد ایک عشق، ص 319 ڈاکٹر ثمینہ شوکت، مشمولہ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور حیات شخصیت کارنامے مرتبہ مغنی تبسم)

ڈاکٹر زورؔ نے تصنیف و تالیف کے علاوہ اردو ادب کی خدمات کے لیے ادارۂ ادبیات اردو کی بنیاد ڈالی۔جو دکنی تہذیب و تمدن کا ایک میوزیم ہے انھوں نے تحقیق سے یہ ثابت کر دیا کہ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر سلطان محمد قلی شاہ حیدرآباد کا ہے ڈاکٹر زورؔ کو دکنی اور دکنی ادیبوں،شاعروں سے اتنا پیار تھا کہ دکن کی بھولی بسری کہانیوں کو زندہ کرتے تھے اگر کوئی انھیں یہ بتاتا کہ فلاں فلاں قبرستان میں کسی شاعر کی قبر ہے تو ڈاکٹر صاحب اس شخص کے سر ہی ہو جاتے اور اس وقت تک چین سے نہ بیٹھتے جب تک قبر دیکھ نہ آتے اگر قبر شکستہ حالت میں ہے تو اُسے درست کرواتے اور ایک کتبہ لگواتے۔دراصل یہی احساس فکر ڈاکٹر زور کی بنیادی وجہ تھی کہ جس کی بنا پر انھوں نے دکنی شعر و ادب کی تلاش و جستجو کو اپنا روز و شب کا مشغلہ بنا لیا تھا۔ڈاکٹر زور کے اپنی زمین کے اس والہانہ لگاؤ کے متعلق ڈاکٹر ثمینہ شوکت رقم طراز ہیں:

''ڈاکٹر زور کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسی عہد کو جس پر صدیوں کی گرد جم چکی تھی جس کے صنم کدے ویران پڑے تھے جس کے طاق و ایوان اجڑ چکے تھے اور جس کے در و دیوار کے سبزے سے ویرانی کا تماشا تھا اس کی خزاں کو

بہار سے ماضی کو حال سے مبدل کر دیا یہ خود ڈاکٹر زورؔ کا عشق تھا۔ایک عہد سے
ایک زبان سے ایک مخصوص زمین یعنی ارض دکن سے جوان کی اپنی زمین تھی''۔

(ڈاکٹر زورؔ کی دکنی خدمات ایک عہد ایک عشق ص318-317ڈاکٹر ثمینہ شوکت،مشمولہ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورحیات شخصیت کارنامے مرتبہ مغنی تبسم)

ڈاکٹر زور کی دکن میں علمی وادبی خدمات کی طویل فہرست ہے جس میں ان کی اہم خدمات شامل ہیں تفصیل بیان کرنے کے لیے ایک دفتر ناکافی ہے اس لیے یہاں ان کی خدمات کا اجمالی جائزہ پیش کیا جارہا ہے۔

ادارۂ ادبیاتِ اردو کا قیام:

ڈاکٹر زور کو اپنے خوابوں کی تعبیر 1931 میں''ادارۂ ادبیات اردو'' کی شکل میں ملی جو وہ پچھلے کئی سالوں سے دیکھتے چلے آرہے تھے انھیں اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ حیدرآباد میں کوئی ایک ایسا ناشر ہو جو نئے اور پرانے تخلیق کاروں کی تصانیف کو شائع کرے اور معاوضہ بھی دے۔ڈاکٹر زور نے ایک وقیع ادارہ ادارۂ ادبیاتِ اردو کے نام سے میں قائم کیا اور اس ادارے کے لیے نہایت ہی خوبصورت اور شاندار عمارت ایوانِ اردو کے نام سے تعمیر کروائی۔یوں تو ایوانِ اردو کی پوری عمارت ڈاکٹر زور کی اہم یادگار ہے اور حیدرآباد کی بڑی ذہنی پیداوار ہے۔ادارے کا اپنا کتب خانہ بھی ہے۔جس میں ستائیس ہزار کتابیں اور پانچ ہزار سے زیادہ مخطوطات جمع ہیں۔اس کے علاوہ دستاویزات،شجرات،کتبات،چربوں،فرامین،اسناد،سکوں،مہروں،تصویروں اور خطوط کی بھی ایک بڑی تعداد ادارے کے میوزیم میں موجود ہیں۔یہ میوزیم دکن کی ہمہ جہتی زندگی کا بہترین مخزن ہے۔اس ادارے کے قائم کرنے کے پیچھے حسب ذیل مقاصد تھے۔

1 اردو زبان وادب کی توضیح واشاعت اور حفاظت۔

2 سرزمینِ دکن میں اردو زبان وادب کا صحیح شوق پیدا کرنا۔

3 ملک کے نوجوانوں میں انشاپردازی اور شاعری کا ذوق پیدا کرنا اور تصنیف وتالیف میں رہبری ومدد کرنا۔

4 تاریخ دکن کی خدمت اور ملک کے تاریخی اور ادبی آثار کی حفاظت کرنا۔

5 عوام میں اردو کی تعلیم اور مطالعہ کا شوق پیدا کرنا اور اس کے لیے ضروری وسائل اختیار کرنا۔

1937 تک ادارہ کافی ترقی کر چکا تھا اسی سال ادارے میں مزید بارہ شعبے قائم کیے گئے۔ چناں چہ ادارے کی سرگرمیوں کی ترجمانی کے لیے ایک رسالہ کی ضرورت تھی اس لیے ''سب رس'' کے نام سے ایک ماہ نامہ 1938 میں اسی ادارہ کے زیر اہتمام شائع ہونے لگا۔ اس رسالہ کے پہلے نگراں ڈاکٹر زورؔ تھے۔ یہ رسالہ آج بھی ادبی خدمات انجام دے رہا ہے۔

یومِ قلی قطب شاہ کا جشن:

پہلی بار یوم قلی قطب شاہ کا جشن 1958 میں بڑے اہتمام سے کیا گیا۔ ڈاکٹر زور کا یہ اہم کارنامہ ہے۔ اس جشن میں دوروزہ سیمینار کا انعقاد کیا جاتا تھا جس میں قطب شاہی دور سے متعلق مختلف النوع مضامین ومقالات پیش کئے جاتے تھے۔

ڈاکٹر زور نے دکنی ادب کی تحقیق کے لیے اورنگ آباد، بیدر، گلبرگہ، بیجاپور اور حیدرآباد کے مختلف علاقوں کا بار بار سفر کیا اور ادب کے ان درخشندہ ستاروں کو ڈھونڈ نکالا۔ جہاں جہاں انھیں شعراء وادباء کے حالاتِ زندگی کے متعلق ذرائع ملتے گئے انھیں وہ ترتیب دیتے گئے اور اس طرح انھوں نے کئی ادبی شخصیتوں کی سوانح دنیائے ادب کے سامنے پیش کیں اور متعدد شعرا کے کلام کی تدوین عمل میں لائی۔ مشہور شاعر میر شمس الدین فیض کا مزار اور سراج اورنگ آبادی کی قبر کی دریافت ان کا ہی تحقیقی کارنامہ ہے۔

اردو شہ پارے: (1929)

اس کتاب میں یوروپ اور لندن کے کتب خانوں میں مخزونہ دکنی کے کئی اہم فن پاروں کو اکٹھا کیا گیا ہے۔ یہ وہ کتاب ہے جس نے دکنیات کے میدان میں مطالعہ کی بنیاد کو رکھا اور دکنی محققین کے لیے نئی راہیں ہموار کیں۔ ڈاکٹر زورؔ نے اس کتاب میں قدیم شہ پاروں کی روشنی میں ولی سے پہلے کی ادبی تاریخ کو مربوط مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ قدیم اردو کے شہ پاروں کے اس انتخابی عمل میں ادبیات کو ترجیح دی گئی ہے اور انھیں تاریخ وار مرتب کر کے اردو زبان وادب کا ارتقا دکھایا گیا ہے۔ اس کتاب کے اشاعت سے ڈاکٹر زورؔ کا نام اردو ادب میں ہمیشہ کے لیے روشن ہو گیا ہے۔ اور دکنی ادب کی تاریخ میں دو سو برس کا اضافہ ہوا۔

عہدِ عثمانی میں اردو کی ترقی:(1934)

اس کتاب میں میر عثمان علی خاں آصف سابع کے عہد میں اردو ادب کی ترقی اور ان کی ادب نوازی کا تفصیلی ذکر کیا گیا ہے۔

مرقعِ سخن جلد اول:(1935)

اس کتاب میں دور آصفیہ کے 25 شعراء کا تعارف و نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ جسے مختلف اہل قلم نے لکھا تھا اسے ڈاکٹر زور نے یکجا کر کے مرقعہ سخن جلد اول کے نام سے شائع کیا اور اس پر ایک مقدمہ بھی لکھا۔

متاعِ سخن:(1935)

اس کتاب میں نواب عزیز یار جنگ کے کلام کا انتخاب، حالات زندگی اور کلام پر تبصرہ اور ساتھ ہی ساتھ دکن کی اردو شاعری پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

کیفِ سخن:(1935)

اس کتاب میں سید رضی الدین حسن کیفی کے حالات زندگی، ان کی شاعری کی خصوصیات اور انتخاب کلام پیش کیا گیا ہے۔

بادہ سخن:(1935)

اس کتاب میں ڈاکٹر احمد حسین مائل کے کلام کا انتخاب، حالات زندگی اور کلام پر تبصرہ تحریر کیا گیا ہے۔

مرقع سخن جلد دوم:(1937)

یہ کتاب مرقع سخن کی دوسری جلد ہے اس میں بھی آصفیہ دور کے پچاس شعرا کا تعارف و نمونہ درج ہے۔ جسے مختلف مشاہیر ادب نے سپرد قلم کیا تھا۔ اسے ڈاکٹر زورؔ نے مرتب کر کے اپنے مقدمہ کے ساتھ شائع کیا ہے۔

سلطان محمد قلی قطب شاہ:(1940)

اس کتاب میں سلطان محمد قلی قطب شاہ کے مقدمے کو کچھ اور اضافہ کر کے حیات محمد قلی قطب

شاہ کے عنوان سے کتابی شکل میں ڈاکٹر زور نے شائع کیا۔

کلیات محمد قلی قطب شاہ:(1940)

کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ کی تدوین ڈاکٹر زور کا یادگار کارنامہ ہے۔اس کتاب میں محمد قلی قطب شاہ کے تفصیلی حالاتِ زندگی اور کلام پر تبصرہ کے ساتھ ساتھ اُس دور کی دکنی تہذیب و تاریخ کا ذکر کیا گیا ہے۔اور محمد قلی قطب شاہ کا سارا کلام محفوظ کیا گیا ہے۔

تاریخ ادب اردو(1942)

یہ کتاب چار حصوں پر مشتمل ہے پہلا حصہ اردو کی ابتدا سے عہد ولی تک کا احاطہ کرتا ہے۔بالالفاظ دیگر اس میں دبستان دکن کے تمام اہم شعرا اور ان کی تصانیف پر سرسری لیکن تحقیقی نظر ڈالی گئی ہے۔دوسرے حصہ کے پہلے جز میں دہلی میں اردو ادب کے آغاز وارتقا پر بحث کی گئی ہے اور اسی حصے کے دوسرے جز میں دکن میں اردو ادب کے عنوان سے 18ویں صدی کے دکنی شعرا اور جدید علوم وفنون کے عنوان سے نواب شمس الامراء اور ان کی خدمات کا ذکر کیا گیا ہے۔

تذکرہ اردو مخطوطات:1943/51/57/58/59

ڈاکٹر زور نے تذکرہ اردو مخطوطات کے عنوان سے پانچ جلدوں پر مشتمل ادارۂ ادبیات اردو کے مخطوطات کے وضاحت کے ساتھ مرتب کیا۔جن میں تقریباً 1425 اردو کے علاوہ عربی، فارسی اور ہندی کے مخطوطات کا تفصیلی تذکرہ موجود ہے۔پروفیسر سیدہ جعفر، ڈاکٹر زور کی مخطوطہ شناسی کے بارے میں اپنی کتاب ''ڈاکٹر زور'' میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''یوں تو مختلف کتب خانوں کی فہرستیں شائع ہوتی ہیں لیکن ڈاکٹر زور نے جس تفصیل اور تحقیقی بصیرت اور عالمانہ انداز میں انھیں مرتب کیا ہے اس کی مثال کم ملے گی''۔

(ہندستانی ادب کے معمار ڈاکٹر زور، پروفیسر سیدہ جعفر،ص 81)

داستان ادب حیدرآباد:(1951)

ڈاکٹر زور کی ادبی تواریخ کے سلسلے کی ایک کڑی داستان ادب حیدرآباد ہے۔اس کتاب میں

پونے چار صدیوں کے دوران شہر حیدر آباد کی علمی ادبی تحریکات ان کے پس منظر نیز یہاں کی مردُم خیز سرزمین سے اٹھنے والے اربابِ علم و دانش اور اصحابِ کمال کے حالاتِ زندگی اور ان کے تصانیف کے مطالعے پر مشتمل معلومات موجود ہے۔ یہ کتاب 10 ابواب پر محیط اور حیدر آبادی ادب کے سلسلے میں ایک اہم تصنیف ہے۔

دکنی ادب کی تاریخ: (1960)

دکنی ادب کی تواریخ میں ڈاکٹر زورؔ کی یہ تصنیف اختصار اور جامعیت کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس گراں قدر کتاب میں ارضِ دکن اور دکنی زبان اور شعر و ادب کے ارتقا کا بسیط اور سیر حاصل جائزہ لیا گیا ہے۔ پوری کتاب 6 ابواب پر مشتمل ہے۔ جن میں دکن کے قدیم ادبی شعری مراکز مثلاً گلبرگہ، بیدر، بیجاپور، گولکنڈہ کے نثر نگاروں کے حالات زندگی اور ان کی تصانیف پر اختصار کے ساتھ بحث کی گئی ہے۔ زمانی اعتبار سے یہ کتاب 1350 سے 1750 تک یعنی چار سو سالوں پر مشتمل ہے۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر نے ڈاکٹر زور کی تحقیقی کارناموں پر خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا ہے۔

> ''ڈاکٹر زور دکنی ادب کی بازیافت کو ایک تحریک اور ایک مہم نہ بنا لیتے تو ادب کی ان محسنوں کے درخشنداں کارنامیں زمانے کے گرد و غبار میں ہمیشہ کے لیے اوجھل ہو جاتے۔ ڈاکٹر زور کا یہ کارنامہ ایسا ہے جس نے ان کے نام کو اردو زبان کی تاریخ میں لاثانی بنا دیا''۔

'(ہندستانی ادب کے معمار ڈاکٹر زور، پروفیسر سیدہ جعفر ص 49)

ڈاکٹر زور کے دکنی ادب کی خدمت کے باوصف انھیں بابائے دکنیات کہا گیا ہے جو بالکل حق بہ حقدار رسید کی طرح ہے اور بجا ہے۔ آخر میں اِن تمام دکنی کارناموں پر خود ڈاکٹر زورؔ کا یہ شعر اُن کے شاہکار کارناموں کی مکمل ترجمانی کرتا ہوا نظر آتا ہے:

ذوق پاکیزہ سے ہر چیز ہے پر لطف و حسیں
یہ نہ حاصل ہو تو بے کار ہے دنیا ہو کہ دیں

☆☆☆

اردو ناولوں کا موضوعاتی مطالعہ 1900 سے 1955 تک

صلاح الدین شاہ
SALAUDDIN SAHA
ریسرچ اسکالر، دہلی یونی ورسٹی، دہلی
Email-salluodisha@gmail.com
Contact-7396689934

ملخص

صنف ناول کا جائزہ لیتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ناول سے پہلے بھی بہت سی اصناف تھیں جن میں کہانیاں ہوتی تھیں۔لیکن ناول کا فن اور تکنیک ان اصناف کے فن اور تکنیک سے جداگانہ اہمیت رکھتا ہے۔اس وجہ سے دنیا کی تمام ادبی اصناف کے مقابلے میں ناول غالبًا سب سے کم سن صنف سخن ہے۔ یورپ میں اس کی ابتدا سترہویں صدی کے اواخر میں ہو چکی تھی۔مگر ہندوستان میں اس کا رواج انگریزوں کے آمد کے بعد ہوا۔خصوصاً 1857 کے بعد ہی ملتا ہے۔تحقیق کے مطابق اردو ادب کا پہلا ناول نذیر احمد کا ''مراۃ العروس'' ہے۔نذیر احمد نے اردو ناول کی بنیاد تو ڈال دی مگر یہ پوری طرح ابھی فن کے ضمرے میں کھرا نہیں اترا تھا۔جب اردو ناول اپنی ابتدائی دور سے گزرتے ہوئے اپنا سفر طے کرنے لگا بعض ناول نگار اس کی طرف قدم بڑھانے لگے اور یہ بیسویں صدی کے آغاز تک ایک کارواں بن چکا تھا۔جس میں رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، سجاد حسین، قاضی سرفراز حسین عزمی اور مرزا ہادی رسوا وغیرہ کا نام سرفہرست ہے۔یہ ناول نگار اردو ناول کے ارتقاء میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اردو ناولوں کا موضوعاتی مطالعہ 1900 سے 1955 تک

دنیا کے تمام ادب میں اردو ادب ایک منفرد شناخت رکھتا ہے۔اسی طرح اردو ادب کے مختلف اصناف میں ناول ایک دلچسپ اور کارآمد صنف ہے۔ پہلی مرتبہ جب قصہ میں حقیقی زندگی کا عکس نظر آیا تو اس صنف کا نام ناول رکھ دیا گیا۔ ناول کا تعلق براہِ راست زندگی سے ہے۔ یہ وہ طریقہ کار ہے جس کے ذریع مصنف اپنے تجربات اور مشاہدات کا اظہار مختلف اسالیب میں بیان کرتا ہے۔ ہر ادبی صنف کا کچھ نہ کچھ موضوع ہوتا ہے اسی طرح ناول کا بھی ایک خاص موضوع ہے۔اس کے لیے دائرہ کار بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اگر دائرہ نہ ہوتو چاروں طرف گھومتے رہیں گے اور حاصل کچھ بھی نہیں ہوگا۔ دنیا میں نہ موضوعات کی کمی ہے اور نہ لکھنے والوں کا فقدان۔ ہر فنکار اپنے خاص افتادِ طبع اور رجحان کے مطابق ہی موضوع کا انتخاب کرتا ہے اور اس کو اپنے انداز میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لیے محمد یٰسین اپنی کتاب میں لکھتے ہیں موضوع کے لحاظ سے ناولوں میں دائرہ بندی کی جاتی ہے جیسے نفسیاتی ناول، تاریخی ناول وغیرہ لیکن ان تمام ناولوں میں جو چیزیں مشترک ہیں وہ قصہ پلاٹ، زبان وبیان، کردار، مکالمہ، مناظر فطرت، زمان ومکان، اسلوب اور نظریۂ حیات شامل ہیں۔ موضوع کے متعلق محمد یٰسین، ورجینیا ولف کا حوالہ اس طرح لکھتے ہیں:

> ''ناول کا موضوع باضابطہ متعین نہیں ہے۔ ہر موضوع خلاق ذہن ناول نگار کے لیے موزوں ہوسکتا ہے۔ بشرط یہ کہ وہ اس کے تجربات ومشاہدات کے دائرے میں آتا ہو۔ دوسرے الفاظ میں زندگی کی متنوع کیفیات اور انسانی کرداروں کی رنگارنگی احاطہ فنی حدود میں رہ کر کیا جائے تو بہتر ہے۔''

(ناول کا فن اور نظریہ، ص۔9)

صنف ناول کا جائزہ لیتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ناول سے پہلے بھی بہت سی اصناف تھیں جن میں کہانیاں ہوتی تھیں۔ لیکن ناول کا فن اور تکنیک ان اصناف کے فن اور تکنیک سے جداگانہ اہمیت رکھتا

ہے۔اس وجہ سے دنیا کی تمام ادبی اصناف کے مقابلے میں ناول غالبًا سب سے کم سن صنف سخن ہے۔ یورپ میں اس کی ابتدا ستر ہویں صدی کے اواخر میں ہو چکی تھی۔مگر ہندوستان میں اس کا رواج انگریزوں کے آمد کے بعد ہوا۔خصوصاً 1857 میں جب ایک ہنگامہ بر پا ہوا تو ایک ساتھ کئی مسائل منہ کھولے سامنے کھڑے تھے جن سے وہ بھاگ نہ سکے۔اس طرح ناول نگاری کی داغ بیل اُردو ادب میں پڑ گئی۔ تحقیق کے مطابق اردو ادب کا پہلا ناول نذیر احمد کا ''مراۃ العروس'' ہے۔نذیر احمد نے اردو ناول کی بنیاد تو ڈال دی مگر یہ پوری طرح ابھی فن کے ضمرے میں کھرا نہیں اترا تھا۔جب اردو ناول اپنی ابتدائی دور سے گزرتے ہوئے اپنا سفر طے کرنے لگا بعض ناول نگار اس کی طرف قدم بڑھانے لگے اور یہ بیسویں صدی کے آغاز تک ایک کارواں بن چکا تھا۔جس میں رتن ناتھ سرشار،عبدالحلیم شرر،سجاد حسین ،قاضی سرفراز حسین عزمی اور مرزا ہادی رسوا وغیرہ کا نام سرفہرست ہے۔یہ ناول نگار اردو ناول کے ارتقاء میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

انیسویں صدی کا آخری زمانہ اور بیسویں صدی کا آغاز وہ دور تھا جہاں روز بروز نئے نئے مسائل ابھر رہے تھے۔اس زمانے میں ناول نگاری کی رفتار تیز ہو رہی تھی جو سماجی حالات تھے ان کو ہر ناول نگار اپنے زاویے اور اندازِ نظر سے دیکھنے کی کوشش کر رہا تھا۔اس سفر میں ایک جاندار نام آغا شاعر کا ہے جن کا ذکر ناول کی تاریخ میں بہت کم ملتا ہے۔انھوں نے چار ناول لکھے جس میں ''نقلی تاجدار، ہیرے کی کنی،ناہید،ارمان'' قابل ذکر ہیں۔خصوصاً ''ہیرے کی کنی'' یہ ناول 1900 میں لکھا گیا۔اس میں انسانی نفسیات،ذہنیت اور اندرونی خیالات کو بڑی ژوف نگاہی سے پیش کیا گیا ہے۔اسی زمانے میں مرزا عباس حسین ہوش کا نام بھی آتا ہے۔ان کے ناولوں میں جہاں نذیر احمد کے اسلوب اور موضوعات کی تقلید پائی جاتی ہے وہیں قوم پرستی اور آزادی کے جذبے کا شعور بھی موجود ہے۔ان کے ناولوں میں ربط ضبط،افسانہ نادر جہاں،المیمون وغیرہ قابل ذکر ہیں۔اس میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح ہندوستان میں انگریزوں کے پورے قدم جم گئے اور اپنی حکومت اپنے حساب سے چلانے میں کامیاب ہو گئے۔

ناول اپنا سفر طے کر رہا تھا۔اس میں نئے نئے راہ گیر آرہے تھے۔جس میں ایک اہم نام مصورِ غم راشدالخیری کا ہے۔یہ وہ ناول نگارہ ہیں۔جنھوں نے قدیم روایت کو بھی قائم رکھا اور جدید مراحل کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ان کی توجہ بھی نذیر احمد کی طرح عورتوں کی تعلیم و ترقی اور ان کے مصائب زندگی پر رہی

اوراسی اصلاحی خدمت میں اپنی زندگی بسر کردی۔مولانا نے کئی ناول تصنیف کیے۔سیدہ کا لال، جوہر قدامت، منازل السائرہ، حیات صالحہ، نوبت پنج روزہ، سیلاب اشک، جوہر عصمت، نغمہ شیطانی، بنت الوقت، تفیرّ عصمت، بیلہ میں میلہ، وداع خاتون، نوحہ زندگی، عروس کربلا، صبح زندگی، شام زندگی، شب زندگی، زہرۂ مغرب، ماہ عجم۔ان کا مقصد مشرقی روایت اور تہذیب کی حفاظت کرنا اور مغربی تہذیب کو جڑ سے اُکھاڑ پھینکنا تھا۔مشرقی اور مغربی تہذیب کو ظاہر کرتے ہوئے مشرقی تہذیب کی پاسداری کرتے ہیں۔مولانا کے فن پر کافی حد تک شرر اور نذیر احمد کے اثرات موجود ہیں۔ان کے ناولوں میں ان کی مذہبیت بھی نذیر احمد کی طرح واضح نظر آتی ہے کیوں کہ وہ مسلم معاشرے کے ہر مسئلے کا حل مذہبی احکام میں تلاش کرتے ہیں۔

بقول شہاب ظفر اعظمی:

> ''راشد الخیری نے عورت کے مسائل کو عورت کی نظر سے دیکھا اور اس کے دکھ درد کو اپنا دکھ بنا کر اس کا مداوا تلاش کرنے کی کوشش کی۔اس طرح ناول میں پہلی بار عورت کی معشرتی حیثیت کی صحیح تصویر پیش کی گئی....اپنے تمام ناولوں میں انھوں نے عورت کی تربیت اور اس کی تعلیم کو بنیادی اہمیت دی کیوں کہ یہی مستقبل میں بچوں کی ماں بنتی ہے اور ماں کی گود بچے کا پہلا مدرسہ ہوتی ہے۔''(مطالعات فکشن،ص44)

آگے چل کر مرزا محمد سعید نے دو ناول لکھے۔''خواب ہستی'' 1905 میں ان کا پہلا ناول ہے۔جس میں عشق مجازی کے ذریعہ عشق حقیقی تک پہنچنے کے مراحل ایک قصے کی شکل میں پیش کیا ہے۔اس کے علاوہ معاشرے کی تبدیلیوں سے فرد کی نفسیاتی کیفیت پر مرتب ہونے والے اثرات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔دوسرا ناول ''یاسمین'' جو 1908 میں ہے۔جس میں پرانے زمانے کے والدین کی سخت گیریوں کے مذموم نتائج کی مرقع کشی کی گئی ہے۔اس ناولوں کے ذریعے سماجی قید و بند کو توڑنے اور نئی راہوں پر چلنے کی مخالفت کی ہے۔دونوں ناولوں میں سماجی حالات کے تغیرات، فرد کی کشمکش کو بڑی ہی عمدگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ہر ناول نگار ایک نیا تجربہ، نئی تکنیک کا استعمال کرنا چاہتا ہے کیوں کہ وہ دور اور اس دور کا سماج

ایسا ہی ہوتا ہے۔اس طرح اب تک جتنے بھی ناول نگار گزرے ہیں ان کی حقیقت پسندانہ ناول نگاری کے علاوہ ایک اور مکتب فکر سامنے آیا جس کو''رومانوی تحریک'' کے نام سے منسوب کیا گیا۔اردو ادب میں یہ رومانوی تحریک سرسید تحریک کی افادیت پسندی ،خشک مزاجی اور عقلیت کے جوابی رجحان کی شکل میں نمودار ہوئی ۔ رومانیت نے عشق ،آزادی اور سرمستی کو خراج اور بے راہ روی کے درجے تک پہنچا دیا۔ انسان کی آزادی کی راہ میں رکاوٹ بننے والی تمام مذہبی اور اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کو ضروری سمجھا ۔رومانوی ادیبوں اور شاعروں نے اداسی اور تنہائی کو اپنی شخصیت کا جوہر بنالیا۔ناول نگار بھی اس سے متاثر ہوئے اور رومانی جذبات کو پیش کرنے کے لیے انتہا پسندی کے قائل بن گئے ۔ان میں اہم نام نیاز فتح پوری کا ہے ۔ان کا نام رومانوی تحریک اور جمالیات سے جڑا نظر آتا ہے ۔ان کا پہلا ناول''ایک شاعر کا انجام'' 1913 میں شائع ہوا۔ یہ رومانوی تحریک کے پرشکوہ اسلوب امور پر تصنع ماحول کی نمائندہ تخلیق ہے ۔اس ناول میں اہم رول جذبات کا ہے ۔ان کا دوسرا ناول''شہاب کی سرگذشت'' ہے ۔اس ناول میں شہاب کے ذریعے محبت اور شادی کی بحث کو پیش کیا گیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ نکاح کا تعلق محبت سے بالکل نہیں ہے،صرف معاشرت سے ہے ۔جس سے محبت کی جاتی ہے اس سے شادی نہیں کرنی چاہئے ۔یہی وجہ ہے کہ شہاب اختر سے محبت کرنے کے باوجود چار بچوں والی ایک بیوہ سے شادی کرتا ہے ۔ان کے ناول میں دو موضوعات فکر اہم رہے ہیں عورت اور فطرت ۔ وہ ایک کے خدوخال کو دوسرے کے خدوخال سے تشبیہ دیتے ہیں۔

اسی رومانوی زمرے میں کشن پرشاد کول کا ناول''شیاما'' بھی شامل ہے۔علی عباس حسینی کا پہلا ناول''سرسید احمد پاشاہ یا خاف کی پری''، محمد سجاد مرزا بیگ کا''دل فگار''اور''تنہائے دید''رومانوی ناول ہیں۔جس میں مصنف نے اپنے زمانے کی ان تعلیمی سرگرمیوں پر روشنی ڈالی ہے جو سیاسی اور سماجی زندگی کو بھی متاثر کر رہی تھیں۔قارئین کو مغرب کی بری باتوں سے پرہیز کر کے اچھی اور کارآمد باتوں کو اپنا لینے کا مشورہ دیتے ہیں۔اردو ناول ابتدا سے اب تک ہر دور کے سماجی مسائل سے ہم آہنگ ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس طرح ناول کا سفر رکتے ٹھہرتے ہوئے بیسویں صدی کی پہلی دہائی تک پہنچا۔

یہاں تک اردو ناول سفر طے کرتے کرتے اس عہدِ نو کی فنی اور فکری تقاضوں سے آشنا ہوئی۔ اس دہائی کے مشہور اور مقبول ناول نگار پریم چند ہیں۔ پریم چند کی ادبی زندگی کا آغاز 1901 سے ہوتا ہے

۔انھوں نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں طبع آزمائی کی ہے۔وہ بنیادی طور پر اردو کے ادیب تھے۔ ان کی تمام کتابیں ایک مدت تک راست طور پر اردو ہی میں لکھی گئیں۔البتہ ان کے ترجمے ہندی میں شائع ہوتے رہے۔انھوں نے کل تیرہ ناول لکھے۔پریم چند کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' جو نامکمل ہے۔یہ ناول 1903 سے 1905 تک ہفتہ وار اخبار ''آوازِ خلق'' میں شائع ہوتا رہا۔اس ناول میں مصنف کا نام دھنپت رائے ،عرف نواب رائے ہے۔اس ناول میں مندروں میں ذات پات ، چھوت اچھوت کے عقیدت کو پیش کیا گیا ہے۔یعنی مذہبی پیشواؤں کی وجہ سے جو معاشرتی خرابیاں پیدا ہو رہی تھیں ان کا پردہ چاک کرنا اس ناول کا موضوع ہے۔اس کے بعد ہم خرما ہم ثواب، جلوۂ ایثار، بازارِ حسن، گوشۂ عافیت، نرملا ،چوگانِ ہستی، پردۂ مجاز، بیوہ، غبن، میدانِ عمل، گئودان اور منگل سوتر جیسے ناول لکھتے رہے۔ان سب کے باوجود پریم چند کو حیات بخشنے والا ناول گئودان ہے۔اس ناول میں پریم چند نے ایک کسان کے ذریعے اس دور کے کسان اور مزدوروں پر ہونے والے ظلم ، بربریت، سماج کی برائیاں، مفلسی، روایت، برہمن، رسم ورواج وغیرہ کو پوری طرح واضح کر دیا ہے۔زمین دار اور کسان ، پولیس اور عوام ،شہری اور دیہاتی ، ساہوکار اور قرض دار ، برہمن اور اچھوت ،فرد اور برادری ، سرمایہ دار اور مزدور سب ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے پہلی مرتبہ دیہات کو پیش کیا۔پہلی مرتبہ ہندوستان کے سب سے زیادہ مجبور افلاس زدہ طبقے میں ہیرو کا انتخاب کیا۔اس دور کے زمینداروں اور سرمایہ دارانہ نظام کی گھناؤنی حرکات کو بھی پیش کیا ہے جہاں کسان محنت کر کے پھل اُگاتا ہے، پر حقدار کوئی اور ہوتا ہے۔اس کے علاوہ ان کے ناولوں میں ہندستان کی عوامی اور معاشرتی زندگی کی عظیم الشان روایتوں کا انعکاس ہوا ہے۔متوسط طبقات کے مسائل، ہریجن طبقوں کی آزمائشوں اور محرومیوں، زمیندار، سرمایہ دار، سودخور، مظلوم کسان، سیاسی جماعتوں اور لیڈروں کی استحصال پسندانہ سازشیں اور بے معنی رسم ورواج سے پیدا ہونے والی گمراہیاں وغیرہ پریم چند کے ناول کے اہم موضوعات ہیں۔دراصل وہ ایک ایسے نظام معاشرہ کے متلاشی ہیں جہاں زیادہ سے زیادہ لوگوں کو راحت وامن حاصل ہو۔

پریم چند کے آخری دور میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہو چکا تھا۔ترقی پسند تحریک اشتراکیت پسندانہ خیالات ونظریات کی بنیاد پر چلی تھی۔اس کا اثر جا بجا اردو ناول پر پڑا۔اردو کا تعلق اگر پہلے سے زندگی کے ساتھ تھا ہی لیکن اب زندگی سے اور قریب نظر آنے لگا تھا۔اب ادب کا رشتہ براہِ راست زندگی

سے جڑا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر جو ناول لکھے گئے ان میں سجاد ظہیر کا ناول ''لندن کی ایک رات'' کو اولیت کا شرف حاصل ہے۔ لیکن اس سے قبل بھی چند ناول منظر عام پر آ چکے تھے۔ ان ناول نگاروں نے عشقیہ قصوں کو موضوع بنایا اور رومانی اسلوب میں عشقیہ ناول لکھے۔ جس میں قاضی عبدالغفار کے لیلیٰ کے خطوط 1932 اور مجنون کی ڈائری 1934 ہیں۔ ان ناولوں کو اگر چہ مصنف نے ناول کا نہیں دیا مگر فن کے اعتبار سے یہ دونوں تصانیف ناول میں ہی شمار کیے جاتے ہیں۔ اس میں فرد کے ذہنی انتشار اور قدروں کی شکست و ریخت کو لیلیٰ اور مجنوں دونوں بڑی شدت سے محسوس کرتے ہیں اور مذہبی و سماجی بندشوں سے بے زار ہو کر تمام مسلمہ اصولوں کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں سے عظیم بیگ چغتائی نے مزاحیہ انداز میں ناول لکھا جو اردو ناول نگاری میں ایک نیا تجربہ تھا۔ ان کا مشہور ناول ''چمکی'' ہے۔ جس میں انھوں نے مختلف عورتوں کے مختلف جذباتوں کو بہترین طریقہ سے پیش کیا ہے۔ اسی کڑی میں فیاض علی نے دو عشقیہ ناول ''شمیم'' اور ''انور'' لکھے۔ ل. احمد نے ایک ناول ''فسانہ محبت'' کے نام سے لکھا۔ یہ ایک رومانی ناول ہے جس میں ازدواجی زندگی کی برقراری کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر سجاد ظہیر کا لکھا گیا شہرہ آفاق ناول ''لندن کی ایک رات'' ہے اس میں پہلی مرتبہ شعور کی رو کو جز میں استعمال کیا گیا ہے۔ 1936 میں لکھا گیا اس ناول میں نہ صرف لندن میں مقیم ہندستانی نوجوانوں کی نفسیاتی اور ذہنی زندگی پر مکمل روشنی ڈالی گئی ہے بلکہ اس کے ذریعہ ہندستان کی اس وقت کے نوجوانوں کے ذہن ان کے سوچنے کا انداز اور ان کے مختلف اور اہم رجحانات بھی مکمل طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ ان کرداروں کے ذریعہ ان کے مقاصد، پریشانی کے ساتھ ساتھ ہندستان کے مسائل کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول میں پیش ہر کردار کی ذہنی انتشار اور مقصد ایک دوسرے سے منفرد ہے۔ ان کے ذہن بیشمار اور ختم نہ ہونے والی الجھنوں کی آماجگاہ ہے۔ یہ الجھنیں سیاسی نظریات، معاشی تصورات اور جنسی محرکات کا باہمی کشمکش اور تصادم سے پیدا ہوتی ہے۔ غرض سجاد ظہیر نے مختلف کرداروں کے ذریعہ ہندستان کے متوسط طبقہ کے نوجوانوں کی عکاسی کی ہے اور اس طور پر اس دور کے بہت سے تہذیبی و سیاسی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے ۔ سجاد ظہیر کے بعد ناول کی دنیا میں عزیز احمد کا نام اہم ہے۔ اردو فکشن نگاری میں اپنے موضوعات اور اپنی اسلوب کے لحاظ سے ایک منفرد حیثیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے کل 6 ناول لکھے۔ ''ہوس'' 1932 ان کا پہلا ناول ہے۔ ''مرمر اور خون'' 1932 ''گریز'' 1943 ''آگ'' 1946 ''ایسی بلندی ایسی پستی

1947اور''شبنم''1949میں لکھا گیا۔ بقول عزیز احمد مرمر اور خون سب سے بدترین ناول ہے اور گریز ان کا سب سے کامیاب ناول ہے۔اس میں 1936 سے 1942 کے درمیانی زمانہ میں حیدرآباد اور یوروپ کے بڑے بڑے شہروں کی زندگی کا نقشہ کھینچا ہے اور یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک ہندستانی نوجوان کے آئی سی ایس میں انتخاب کے بعد انگلستان جاکر کیا کیا تبدیلیاں آتی ہیں۔اس کی دماغی حالات اور نظریہ کیسے بدل جاتی ہے اور وہ زندگی کو کس نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔عزیز احمد اس ناول کے ذریعہ یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ گریز دراصل زندگی سے گریز ہے۔اس ناول کا ہیرو زندگی اور اس کی تلخ سچائیوں،عشق اور اس کی تلخ حقیقتوں سے گریز کرتا ہے۔بعض ناقدین کا خیال ہے کہ وہ جنسی مسائل اور واقعات کو لذت آمیز بنا کر پیش کیا ہے۔جس کی وجہ سے اس کا نفسیاتی اور فنی پہلو دب کر رہ گیا ہے۔ دراصل وہ دور ہی ایسا تھا جس زمانے میں جنس کا اظہار عالمی ادب میں معیوب نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ اس کے مختلف پہلوؤں پر تحقیق اور تجربے کئے جانے لگے تھے۔گریز بھی موضوع کے اعتبار سے جنسی خیالات، جنسی بے راہ روی اور زندگی کے غیر حقیقی پہلو پر مبنی ہے۔چوں کہ عزیز احمد کا موضوع جنس ہے اس وجہ سے انھوں نے یوروپ کے سماج کو چنا اور بڑی آسانی سے اپنے خیالات کو پیش کردیا۔اس ناول کے موضوع پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ہارون ایوب رقم طراز ہیں:

> ''گریز نہ ایک اظہارِ جنس کا وسیلہ ہے، نہ ہی سماج کی اصلاح کا،اس میں تلذذ ہے،جس میں دوسرے کو بھی شریک کرنے کی کوشش کی گئی ہے''

(اردو ناول پریم چند کے بعد،ص۔100)

جنسی میلانات و مطالبات کے ساتھ ساتھ عزیز احمد نے معاشرتی مسائل و حالات کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔زندگی کے دوسرے پہلوؤں کی بھی ترجمانی کی ہے۔گریز کے علاوہ مرمر اور خون،آگ اور ہوس میں بھی جنسی مسائل پر بے باکی سے روشنی ڈالی گئی ہے۔آخر کار عزیز احمد نے ناول کے موضوعات کے انتخاب میں ایسے تجربات کیے جو اردو ناول نگاری کے لیے ایک نیا موڑ تھا۔

اردو ناول نگاری کی روایت کو مسلسل آگے بڑھانے اور ان ناولوں سے قارئین کو متوجہ کرنے کے سلسلہ میں کرشن چندر کا نام اہم ہے۔ان کی ناول نگاری کا آغاز 1943 میں''شکست''سے ہوا۔اس کے علاوہ انھوں نے 30 سے زائد ناول لکھا۔یہ عجب بات ہے جہاں پریم چند کو اپنا آخری ناول نے شہرت

بخشا وہیں کرشن چندر نے اپنے پہلے ناول سے ہی یہ حق چھین لیا۔ کرشن چندر نے اپنے ناولوں میں زندگی اوراس کے مسائل، اس معاشرہ سے جڑے فرد اور جذباتی اور اخلاقی رشتے اور ان رشتوں سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کوخوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد ہندستان اوراس معاشرے میں جو تغیرات برپے، جو انقلابی خواہش سرگرم رہی ان کے اندر جو جستجو کا میدان کارفرما رہا ہے کرشن چندر کے ناولوں میں جا بجا مل جاتے ہیں۔ شکست کی فضا رومانیت سے بوجھل تو ہے مگر اس میں اس دور کے ذہنی انتشار وکرب کی پرچھائیاں بھی مل جاتی ہے۔ کشمیر کی سماجی حالات اوراس کے دیہاتوں میں رائج رسم ورواج کے خلاف بغاوت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کہانی کو کشمیر کے فطری حسن کے پس منظر میں پیش کر کے فطرت کے حسن اور سماج کی بدصورتی کو عیاں کیا ہے۔ یہ فرسودہ نظام کے مقابلے میں نوجوان کی فطری اور صحت مند محبت کی شکست پیش کی گئی ہے۔

اگر چہ اردو ادب میں خواتین ناول نگار کی ابتداء رشیدت النساء بیگم سے ہو چکا تھا۔ اس میں شہریت حاصل کرنے والوں میں عصمت چغتائی کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے کل سات ناول لکھے۔ ضدی ان کا پہلا ناول ہے۔ یہ ناول موضوع کے اعتبار سے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ان کا شہرۂ آفاق ناول ''ٹیڑھی لکیر'' ہے۔ 1945 میں لکھا ہوا یہ ایک کرداری ناول ہے۔ عصمت چغتائی نے حقیقت پسندی اور نفسیات کی آمیزش سے ''شمن'' کا ایک جیتا جاگتا کردار تخلیق کیا۔ اس کے ذریعہ عصمت نے عورتوں کی بات کو عورتوں کی ہی زبان میں لکھا۔ ناول کا موضوع شمن کے کردار کا ٹیڑھا پن ہے۔ شمن کے کردار کے ارتقاء کو پیش کرتے ہوئے عصمت نے معاشی اور نفسیاتی عوامل کا تجزیہ کیا ہے۔ شمن کے ساتھ پیش آنے والے ان بے شمار چھوٹے چھوٹے واقعات کو بڑے سلیقے اور ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ ایک عورت ہونے کے باوجود جنسی مسائل پر لکھا۔ انسانی زندگی سے جڑے حقیقتوں کو بے باک انداز میں پیش کیا۔ دراصل اس کہانی میں ایک متوسط گھرانے کی لڑکی کے جذباتی اور نفسیاتی زندگی اور وہ ماحول جس میں وہ پرورش پا رہی تھی پیش کیا ہے۔

جنگ آزادی اور تقسیم ملک کے بعد روز بروز مسئلے بڑھتے گئے۔ قتل عام ہو گیا تھا، لوٹ مار اور آبروریزی کا کوئی ٹھکانہ نہ تھا۔ اس کا اثر لاکھوں لوگوں پر ہوا۔ متعدد ناول نگار بھی اس کا شکار ہوئے۔ چنانچہ فسادات کے موضوع پر کئی ناول لکھے گئے۔ اس میں اہم نام رامانند ساگر کا ہے۔ 1947 میں لکھا گیا

ناول ''اور انسان مرگیا'' ایک ہنگامی موضوع سے وابستہ ہے۔ اس کی بنیاد فرقہ وارانہ فسادات ہیں۔ یہ ناول ان فسادات سے ہونے والے مسائل سے متاثر ہوکر لکھا گیا ہے۔ خود ناول نگار دیباچہ میں وضاحت کی ہے کہ فسادات کے دوران جو نوٹس تیار کئے گئے تھے انھیں پر اس ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ اس زمرے میں عزیز احمد کا ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور قرۃ العین حیدر کا ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غم ودل'' اہم ہیں۔ میرے بھی صنم خانے 1949 میں شائع ہوا۔ محدود طبقہ کو اس ناول کا موضوع بنایا گیا۔ یہ اودھ کا وہ تعلقہ دار طبقہ ہے جو اپنی تہذیب کے لحاظ سے قدیم وجدید کا عجیب سا امتزاج پیش کرتا ہے۔ یہ طبقہ ہمیشہ سے قرۃ العین حیدر کا آئیڈیل طبقہ رہا ہے۔ اس کے بعد بھی ناول نگاری کا سلسلہ جاری وساری رہا ہے۔

بہر حال اس مضمون سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہر دور میں موضوعات کا تنوع رہا ہے۔ اردو ناول کے موضوعات میں تبدیلی بھی رونما ہوتی رہی۔ کیوں کہ ہر دور میں مختلف مسائل رائج رہے اور ہر ناول نگار اپنے اپنے عہد میں ان تمام سماجی، سیاسی اقتصادی، معاشی، تعلیمی، نفسیاتی وجنسی مسائل ومعمولات کو موضوع بناتا ہے جو اس زمانے وقت اور حالات کے مطابق ہوتے ہیں۔ چونکہ ناول سماج کا آئینہ ہوتا ہے اس وجہ سے ہر ناول نگار کی یہ کوشش رہتی ہے کہ وہ موضوعاتی اور فنی لحاظ سے ایک کامیاب ناول بن سکے۔ لیکن یہ بات بھی واضح ہے کہ کوئی اس دریا کو پار کر جاتا ہے اور کوئی ڈوب جاتا ہے۔

☆☆☆

انور سجاد: ایک منفرد اسلوب کا باغی ادیب

عبداللہ صوفی

ریسرچ اسکالر (شعبۂ اردو)

دہلی یونیورسٹی۔ دہلی

Email:abdullahsufi25@gmail.com

Mob:9358086312

ملخص

انور سجاد کا نام اوران کا ادبی رجحان کسی تعارف کا محتاج نہیں جدیدیت کے زیر اثر لکھنے والے ادیبوں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ وہ اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے عرصے دراز تک ناقدین کی گفتگو کا موضوع بنے رہے۔ جب تک وہ ادبی تحریریں لکھتے رہے ناقدین کو ان کی تحریروں میں باغیانہ عنصر ہی دکھائی دیا۔ ترقی پسند تحریک کے برخلاف (کہ اس میں ادیب اور قاری کا براہِ راست ربط ہوتا ہے) انور سجاد کی تحریریں سنجیدہ اور عالمانہ صلاحیت رکھنے والے قارئین تک کی فہم وادراک میں آنے سے قاصر تھیں چہ جائے کہ انھیں عام قاری سمجھ پاتا۔ مستقبل کی پرواہ کیے بغیر انور سجاد نے حال کے حالات کو ذاتی تجربوں کی بنا پر پیش کیا۔ یہ تجربہ بالکل ذاتی تھا جس میں میرؔ کی آپ بیتی اور جگ بیتی والی تاثیر قطعی نہیں تھی لیکن ان کا مشاہدہ اور تجربہ برحق اور سچا تھا۔ ان کی تحریروں میں معاشرے کے ظلم وستم کے خلاف احتجاج تھا۔ ایسا معاشرہ جہاں حق بات کہنے والا شخص مجرم سمجھا جاتا، جہاں صحافت کمزور پڑ گئی تو لوگوں نے ادب کا سہارا لیا۔ انور سجاد بھی اسی معاشرے کی پیداوار ہیں۔

انور سجاد: ایک منفرد اسلوب کا باغی ادیب

انور سجاد کے والد سید دلاور علی شاہ لدھیانہ کے باشندے تھے اور ان کی والدہ امرتسر کی تھیں۔ انور سجاد اپنے تین بھائیوں میں سب سے بڑے ہیں اور ان کی اسی قدر بہنیں بھی ہیں جس میں ایک ان سے بڑی ہیں۔ ان کے والد شہر کے مشہور فزیشین تھے لہٰذا انور سجاد کے مطابق والد صاحب کو اپنا کوئی نہ کوئی ولی عہد چاہیے تھا۔ انہوں نے جان بچانے کی بہت کوشش کی ان کا خیال سول سروس یا اسپورٹ میں جانے کا تھا مگر والد صاحب کی وجہ سے مجبوراً ڈاکٹر بن گئے۔

انور سجاد نے سینٹ پال اسکول (لاہور) سے میٹرک کیا پھر گورنمنٹ کالج سے ایف۔ ایس۔ سی اور ایف۔ سی کالج لاہور سے گریجویشن مکمل کیا۔ بچپن سے ہی انور سجاد کی طبیعت ادب کی طرف مائل تھی۔ چھٹی کلاس سے ہی ریڈیو پر بچوں کے پروگرام میں جانے لگے تھے۔ لاہور میں انٹر اسکول اور انٹر کالج مقابلوں میں ڈرامے پیش کرتے تھے جس کی کافی پزیرائی ہوتی تھی۔ گورنمنٹ کالج میں پاورفل ڈرامیٹک سوسائٹی تھی جس کے زیر اثر ڈرامے پیش کرتے تھے پھر جب میڈکل کالج گئے تو وہاں بھی ویسا ہی ماحول مل گیا۔ میڈکل کالج میں ڈاکٹر اعجاز کے توسط سے تھیٹر پر کام شروع کر دیا۔

انور سجاد کی ساخت و پرداخت میں سینٹ پال اسکول کا بڑا ہاتھ رہا۔ انور سجاد وہاں کی سالانہ میگزین میں مسلسل لکھتے رہے۔ اور خوش نویسی بھی خود ہی کرتے تھے۔ مشفق اساتذہ کے زیر اثر شخصیت پروان چڑھنے لگی۔ وہیں سے 'پھول' اخبار کے مطالعے کا شوق پیدا ہوا جس کو امتیاز علی تاج کے والد تاج علی نکالتے تھے۔ پھر اسکول کی لائبریری سے جنوں اور پریوں کی کہانیوں کی کتاب نکالتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے۔ اس طرح سے ان کی شخصیت میں اسراریت داخل ہو رہی تھی۔ اس کے علاوہ گرمیوں میں جب وہ تاروں بھرے آسمان کے نیچے سوتے تو یہ منظر ان کے لیے تحیر اور تجسس کا سامان پیدا کرتا۔ تاروں بھرے آسمان میں چاند کی مدھم رفتار کے ساتھ ان کا خیال انہیں قدیم انسانوں کی دنیا میں لے جاتا جہاں سے ان پر آواز، اشارہ اور رنگوں کی اہمیت کا انکشاف ہوا۔ اور یہیں سے ان کی شخصیت کو موسیقی،

رقص اور رانگوں کے عناصر نے مل کر پروان چڑھانا شروع کیا۔ انور سجاد یہ سمجھتے ہیں کہ تمام فنون ایک دوسرے سے کسی نہ کسی طرح مربوط ہیں۔ ان کے مطابق اگر کسی نے خود کو ایک فن میں محدود کر لیا اور دوسرے فنون کو نظر انداز کر دیا تو اس کا تناظر انتہائی محدود ہو جاتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کی تحریروں میں جا بجا مصوری کا رنگ اور موسیقی کا آہنگ دیکھنے کو ملتا ہے۔

انور سجاد کے مطابق انہیں ہر قدم پر حوصلہ افزائی کرنے والے اور صلاحیت کو نکھارنے والے اساتذہ ملے جن کی بدولت وہ ساٹھ کی دہائی تک اچھے ڈرامے لکھنے لگے تھے اور بعض میں تو وہ خود بھی اداکاری کرتے۔ ان کے اس وقت کے ساتھیوں میں شعیب ہاشمی، نعیم طاہر، خالد سعید بٹ، فاروق سلیم، ضیاء محی الدین کی شخصیت قابل ذکر ہیں۔

1950 سے 1970 تک کا زمانہ انور سجاد کے لیے بڑا زرخیز تخلیقی دور تھا۔ وہ ہمہ اقسام کی تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف تھے۔ تھیٹر ہو رہا تھا۔ فکشن لکھا جا رہا تھا۔ بغاوتیں ہو رہی تھی۔ صرف پاکستان ہی کے نہیں بلکہ اس عہد میں انور سجاد دنیا بھر کے حالات سے آگاہ رہتے اور اس سے متاثر بھی ہوتے جس کا اثر ان کی تخلیقی سرگرمیوں پر پڑ رہا تھا۔ 1950 میں ہی انور سجاد نے مصوری کا آغاز بھی کیا۔ ''آرٹس کونسل آف پاکستان'' کے ذریعہ ان کی ملاقات 'قطب بی شیخ اور معین نجمی' سے ہوئی۔ ان دونوں اشخاص نے جو فن مصوری کا خاصہ علم رکھتے تھے انور سجاد کی ہر قدم پر راہنمائی کی۔

1949 میں اپنے طالب علمی کے زمانے میں ہی انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس میں شرکت کی۔ اس زمانے کی ایک تنظیم (Democratic Students Federation) سے منسلک ہوئے جس کے سیکریٹری' منصور ملک' کے توسط سے مزدور یونین سے متعارف ہوئے۔ اس طرح سے ان کے اندر اعلیٰ اور ادنیٰ طبقے کا شعور بیدار ہوا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسے ہی میں انور سجاد نے منٹو کی موجودگی میں کہانی پڑھ کر سنائی جسے منٹو نے کافی پسند کیا۔ اس کا ذکر انور سجاد اس طرح کرتے ہیں کہ:

> ''جب کہانی میں پہلی تشبیہ آئی تو انہوں نے کہا ''واہ'' دوسری بار پھر کوئی اچھا موڑ یا
> کوئی اچھی تشبیہ آ گئی تو منٹو صاحب نے پھر کہا'' بھئی واہ'' اس کے بعد یہ ہوا کہ
> وہاں بیٹھے سب لوگ ہی منٹو صاحب کی ''واہ'' سے پہلے ''واہ'' کرنے لگے''۔

انٹرویو بی۔ بی۔ سی (اردو)

دراصل 1950 میں ان کی ملاقات 'سعادت حسن منٹو' سے ہوئی اور 1950 سے 1955 تک برابر منٹو کا ساتھ رہا۔ وہ منٹو کی بہت عزت کرتے اور کہتے کہ منٹو سب سے بڑے آدمی تھے جن سے میں کبھی ملا ہوں۔ ادیبوں کی صحبت میں رہ کر ان کے اندر ادب فہمی کی صفت پروان چڑھ رہی تھی۔ لٰہذا 1952 میں ان کی پہلی کہانی ''ہوا کے دوش پر'' کے نام سے ''نقوش'' میں شائع ہوئی۔ اس کے تین سال بعد ہی انکا مختصر ناول ''رگِ سنگ' 'منظرِ عام پر آیا جس کا دیباچہ ڈاکٹر 'عبارت بریلوی' نے لکھا تھا۔ اس میں عبارت بریلوی نے یہ امید ظاہر کی تھی کہ انور سجاد آگے چل کے اور اچھا لکھ سکیں گے۔

ان کا پہلا با قاعدہ کھیلا جانے والا ڈرامہ انگریزی کا تھا۔ اور اسی میں انہوں نے پہلی بار اداکاری کی۔ ڈرامے کا نام ''لائبل'' تھا۔ ڈاکٹر صادق جو اس وقت ڈرامیٹک کلب کے انچارج تھے یہ ڈرامہ انہیں کی نگرانی میں 1964 کھیلا گیا تھا جس میں انور سجاد کا سائیلنٹ silent رول تھا۔ اس وقت وہ بہت اداس ہوئے اور انہوں نے وہ رول کرنے سے انکار کر دیا۔ مگر ڈاکٹر صادق نے انہیں سمجھایا کہ رول چھوٹے بڑے نہیں ہوتے ایکٹر ہوتے ہیں۔ تب جا کر انور سجاد اس میں کام کرنے پر راضی ہوئے مگر وہ اس رول میں پریشان ہو گئے اور تعجب کرنے لگے کہ ایکٹرا تنے سارے لوگوں کے سامنے آخر کیسے اداکاری کر لیتے ہیں۔ اپنی اسی جھجھک کا ذکر کرتے ہوئے ایک واقعہ بیان کرتے ہیں کہ اسکول میں ایک بار انہوں نے Debate میں حصہ لیا تقریر خوب اچھی طرح یاد کی 5 منٹ کا وقت ملا تھا اور 2 منٹ بعد ہی سب کچھ بھول گئے۔ ان کو خدشہ ہوا کہ جونیکر وہ پہنے ہوئے ہیں وہ ڈھیلی ہو کر گر نہ جائے۔ بہر حال انور سجاد نے اپنی اس جھجھک پر خصوصی توجہ دی اور ڈرامے میں ایک کامیاب اداکار کے طور پر خود کو ثابت کیا۔

انور سجاد کے اس ڈرامے میں پاکستان کے سابق وزیر اعظم معین الدین احمد قریشی نے بھی کام کیا تھا۔ معین الدین احمد قریشی 18 جولائی 1993 سے 19 اکتوبر 1993 (تین ماہ ایک دن) تک پاکستان کے وزیر اعظم رہے ہیں۔

انور سجاد مسلسل ادبی حلقوں سے وابستہ رہے۔ انہوں نے ادب کے نئے طالب علموں کی سرپرستی کی۔ ضرورت پڑنے پر مشکل سے مشکل لمحات میں حوصلہ مند نظر آئے۔ انھیں ناقدین کی سخت تنقیدیں بھی سننی پڑیں مگر وہ زندگی کے ہر موڑ پر ثابت قدم رہے۔ نہ کسی سے گلہ نہ شکوہ۔ ادب کو اعلیٰ مدارج سے گزارتے ہوئے بلندی پر پہچانے کے لیے کوشاں ڈاکٹر انور سجاد کو 1989 میں حکومت پاکستان کی

طرف سے تمغۂ حسن کارکردگی (Pride of Performence) کے اعزاز سے نوازا گیا۔ یہ اعزاز پاکستان میں ادب، فنون، کھیل، طب، سائنس اور دیگر شعبوں میں اعلیٰ کارکردگی دکھانے والوں کو یوم پاکستان (23، مارچ) کے موقع پر صدرِ جمہوریہ کے ہاتھوں دیا جاتا ہے۔

انور سجاد کا نام اوران کا ادبی رجحان کسی تعارف کا محتاج نہیں جدیدیت کے زیر اثر لکھنے والے ادیبوں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ وہ اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے عرصے دراز تک ناقدین کی گفتگو کا موضوع بنے رہے۔ جب تک وہ ادبی تحریریں لکھتے رہے ناقدین کو ان کی تحریروں میں باغیانہ عنصر ہی دکھائی دیا۔ ترقی پسند تحریک کے برخلاف (کہ اس میں ادیب اور قاری کا براہِ راست ربط ہوتا ہے) انور سجاد کی تحریریں سنجیدہ اور عالمانہ صلاحیت رکھنے والے قارئین تک کی فہم وادراک میں آنے سے قاصر تھیں چہ جائے کہ انھیں عام قاری سمجھ پاتا۔ مستقبل کی پرواہ کیے بغیر انور سجاد نے حال کے حالات کو ذاتی تجربوں کی بنا پر پیش کیا۔ یہ تجربہ بالکل ذاتی تھا جس میں میرؔ کی آپ بیتی اور جگ بیتی والی تاثیر قطعی نہیں تھی لیکن ان کا مشاہدہ اور تجربہ برحق اور سچا تھا۔ ان کی تحریروں میں معاشرے کے ظلم وستم کے خلاف احتجاج تھا۔ ایسا معاشرہ جہاں حق بات کہنے والا شخص مجرم سمجھا جاتا، جہاں صحافت کمزور پڑ گئی تو لوگوں نے ادب کا سہارا لیا۔ انور سجاد بھی اسی معاشرے کی پیداوار ہیں۔ انھوں نے پاکستان بننے کا خواب دیکھا، آزادی کے بعد فسادات دیکھے، سیاست اور مذہب کے نام پر ظلم واستبداد کا دور دیکھا اور اسے ایک دردمند انسان کی طرح محسوس کیا۔ اس لیے انھوں نے اپنی تحریروں میں معاشرے کے ظلم کے خلاف احتجاج کیا اور علامتی اور تجریدی اسلوب اختیار کیا جس کی وجہ سے ان کی تحریروں میں شعریت سماگئی اور بعض دفعہ اتنی سماگئی کی قارئین کے لیے انھیں سمجھنا دشوار ہوگیا۔

شمس الرحمٰن فاروقی جو جدید افسانوں کی حمایت کرنے میں پیش پیش ہیں اور جنھوں نے انور سجاد کو نئے افسانوں کا ''معمارِ اعظم'' کہا ہے ان کے نزدیک بھی حد سے زیادہ بڑھی ہوئی شعریت افسانے کو ناکام بناتی ہے۔ بعض جگہ انور سجاد بھی افسانے میں شعریت کا استعمال اتنا زیادہ کر گئے کہ اس پر غیر افسانویت کا الزام لگنے لگا۔ افسانے کا بنیادی عنصر کہانی پن ہے اور کہانی پن سے مراد یہ ہے کہ افسانہ پڑھنے والا قاری جب افسانہ ختم کر چکے تو اپنی سمجھ کے مطابق واقعات کو ترتیب دے کر اس کو کہانی بیان کر سکے۔ انور سجاد کے بہت سے افسانے اسی نوعیت کے ہیں اور اسی زمرے میں آتے ہیں جن میں کہانی پن

بھی ہے اور شعریت جیسی معنی کی تہہ داری بھی ۔ ناول 'خوشیوں کا باغ' ایسی ہی تحریر کی بہترین مثال ہے۔ وہیں دوسری طرف انور سجاد کی لکھی ہوئی بعض کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں کردار اپنی پوری داخلی کیفیات کے ساتھ جلوہ گر تو ہوتے ہیں لیکن ان میں افسانویت نہیں ملتی ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انور سجاد کرداروں کی نفسیات اور ان کے جذبات بیان کرنے میں پوری مہارت رکھتے ہیں بھلے ہی وہ کردار بے نام اور گمنام ہی کیوں نہ ہوں ۔ ان کرداروں سے ہم کو ویسی ہی محبت اور ہمدردی ہوتی ہے جیسے حقیقی انسانوں سے ۔ ایسے کرداروں کے استعمال کے باوجود انور سجاد کے بعض افسانوں میں کہانی پن کا فقدان ہے چہ جائیکہ ان کے کردار متاثر کن اور فعال نظر آتے ہیں ۔ ان کے پانچ افسانے جسے انھوں نے ترتیب دے کر 'آج' کے نام سے شائع کیا اسی قبیل کے افسانے ہیں ۔ پروفیسر فاروقی اس تعلق سے لکھتے ہیں کہ:

> '' پانچوں تحریروں میں قوت تخلیق وتعمیر کے لیے عورت بطور ماں کا روپ استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور انور سجاد کا پسندیدہ پیکر، یعنی نو جوان لڑکی جو زندگی کی پرورش کرتی ہے، پھر اسے جنم دیتی ہے اور پھر اس کی پرورش کرتی ہے، اپنی تمام رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہے ۔ اس کے اوپر استحصال اور ستم کی قوتیں یلغار کرتی ہیں لیکن وہ primeval chaos کی طرح زندگی سے بھر پور ہے ۔ وہ زندگی جو بغاوت کرتی ہے، جو کبھی پوری طرح شکست یاب نہیں ہوتی ۔ حیاتیات اور جینیات (genetics) سے مستعار لیے ہوئے پیکروں اور الفاظ کے ذریعہ لڑکی، ماں، زندگی، تخلیق تولید، chaos اور تولید نو کی حیثیت تو مستحکم ہوتی ہے لیکن افسانہ نہیں بنتا ۔ افسانے کی جگہ ایک سمندری، ابلتی ہوئی گرم اور پیچیدہ شعری ہیئت خلق ہوتی ہے ۔ یہی انور سجاد کی ناکامی ہے ۔

شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، 2006 ،صفحہ نمبر 107-106

انور سجاد کے متعلق ہم یہ جانتے ہیں کہ وہ ایک ادیب ہونے کے ساتھ ساتھ فزیشین، مصور اور اداکار بھی ہیں انکی اس ہمہ جہت شخصیت نے ان کے ادب کو بھی کثیر الجہات بنا دیا ۔ انور سجاد کی تحریروں میں ہم کو جابجا میڈکل سائنس اور مصوری کے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں ۔ وہ زمین، ستاروں اور سیاروں کی

گردش کو رقص سے تعبیر کرتے ہیں۔اس کے علاوہ ان کی فطرت کا باغیانہ خمیر انھیں نت نئے تجربے کرنے پر مجبور کرتا ہے۔اس خوف سے بے پرواہ کہ ان کا یہ تجربہ قبول ہوگا یا نہیں۔ان کی تحریروں میں جہاں ایک طرف باغیانہ عنصر نظر آتا ہے وہیں دوسری طرف وہ اسلوب اور تکنیک کے میدان میں فن مصوری کے زیر اثر تجربہ کرتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ان کے اس تجربے سے اگر انھیں فائدہ ہوا تو بعض جگہ انھیں ناکامی بھی ہوئی اور غالباً فاروقی جس ناکامی کی بات کر رہے ہیں وہ یہی ان کا خود کو منفرد انداز میں پیش کرنے کا تجربہ ہے۔علی حیدر ملک ان کے افسانوی مجموعے'استعارے' کے متعلق اپنی رائے کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

> ''ہر تحریک یا رجحان کے ساتھ کچھ بدعتیں بھی پیدا ہو جاتی ہیں۔ہمیں یہ ماننے میں تامل نہیں کہ علامتی افسانہ بھی اس سے محفوظ نہیں رہ سکا ہے۔اس کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ ہمارے بعض لکھنے والے علامتوں میں معنویت پیدا کرنے سے قاصر رہے ہیں۔انھوں نے علامتیں تو پیش کر دیں لیکن علامتوں کے درمیان سے افسانہ کہیں غائب ہوگیا۔'استعارے' میں شامل انور سجاد کی کئی کہانیاں اس کی واضح مثال ہیں لیکن انور سجاد کی یہ مجبوری قابل فہم ہے کہ وہ مصور بھی ہیں اور مصوری کے بعض اسالیب کو افسانے میں برتنے میں جہاں وہ کامیاب ہوئے ہیں وہاں بعض جگہوں پر انھیں ناکامی سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ان کے بارے میں بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کی کہانیاں تجربے کی نذر ہو گئیں۔''

علی حیدر ملک، علامتی افسانہ کمزوریاں اور جعلسازیاں، مشمولہ افسانہ اور علامتی افسانہ، جے۔آر۔آفسیٹ پرنٹر، نئی دہلی، 1999

انور سجاد کے یہاں اپنے کلچر سے گہرا لگاؤ دیکھنے کو ملتا ہے۔ان کی تحریروں میں جا بجا اپنی کلاسیکی اقدار کے تلف ہو جانے کا رنج ہے۔ان کے نزدیک تہذیب سے ہی انسان اور اس کے معاشرے کی پہچان ممکن ہوتی ہے۔انسان کا ترقی کے زعم میں اپنی تہذیب سے دور ہو جانے ہو جانے کا المیہ بھی ان کی تحریر میں دیکھنے کو ملتا ہے۔اپنے ایک انٹرویو میں انھوں نے اس بابت اظہار کیا کہ آج لوگوں نے اپنے کلچر کو بھلا دیا ہے۔انوسجاد تعلیم کو بھی بہت اہمیت دیتے ہیں اور اس عمل کو ایک مسلسل عمل سمجھتے ہیں۔تعلیم

کے ذریعہ ہی تہذیب کا جنم ہوتا ہے۔انور سجاد کی تحریروں میں تہذیبی اقدار کی پامالی کا المیہ صاف دیکھنے کو مل جائے گا۔تہذیب کے حوالے سے ہی کسی معاشرے کی شناخت قائم ہوسکتی ہے اور تہذیب تعلیم سے ہی آتی ہے لہٰذا اگر تعلیم صحیح ہوگی تو معاشرہ صحت مندر ہے گا۔اس طرح سے معاشرے میں پھیل رہی برائیوں کی ایک بڑی وجہ تعلیم کا فقدان بھی ہے کہ آج تعلیم اس پایے کی نہیں ہے جو انسان کے اندر انسانیت کو فروغ دے کر اسے ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل کرنے والا فرد بنا سکے۔

انور سجاد ایک ذہین، حساس اور بے باک شخص کا نام ہے جس نے اپنی قوم کی پست ہوتی صورتِ حال کو نظر انداز کرنا گوارا نہیں کیا انھوں نے اپنی تحریروں میں معاشرے کے اسی جبر کے خلاف احتجاجی علم بلند کیا ہے جو ترقی اور مذہب کا سہارا لے کر قوم کو گمراہ کر رہا ہے۔انور سجاد کی تحریروں میں جگہ جگہ سرمایا دارانہ اور جاگیردارانہ نظام کے خلاف ردِعمل بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ان کے مطابق انھیں جب بھی موقع ملتا ہے وہ اس تعلق سے لکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔یہاں تک کہ حکومت کا نظریہ ان کے تعلق سے بالکل واضح ہوگیا ہے کہ جب بھی حکومت کی جانب سے ان طبقوں کو مزید تقویت دینے کی کوشش کی جائے گی انور سجاد مخالف کرنے والوں میں پیش پیش ہوں گے۔موضوعی اعتبار سے ان کی یہ فکر انھیں ترقی پسندوں سے قریب لے جاتی ہے۔وہیں دوسری طرف اسلوب اور طرزِ تحریر کے حوالے سے وہ اس کے مخالفین کی صف میں نظر آتے ہیں۔ان کا یہ بیان کہ''ہماری گرومنگ،شکل وصورت تو ترقی پسندوں نے بنائی لیکن ہماری لڑائی بھی ان کے ساتھ رہتی تھی''ہمیں بتاتا ہے کہ انھوں نے کبھی خود کو کسی ادبی تحریک سے منسلک کرنا نہیں چاہا۔یہاں تک کہ نئے افسانے کے جس اسلوب کے وہ موجد سمجھے جاتے ہیں انھیں اس کی بھی کوئی خواہش نہیں۔ان کے نزدیک یکسوئی اور دلجمعی سے تخلیقی سرگرمی میں مصروف رہنا ہی عمل مستحسن ہے۔اپنے ٹیلی ڈراموں کے مجموعے''تلاش وجود''میں''میں اور میرا فن''کے عنوان سے لکھے ہوئے دیباچے میں وہ بیان کرتے ہیں کہ:

> ''مجھے خود کو کسی ادبی تحریک یا اسلوب کا بانی مبانی، موجد یا راہبر ثابت کرنے کا بھی شوق نہیں کہ اس سلسلے میں مختلف ذرائع ابلاغ کے وسیلے سے مہم چلاؤں۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں۔ان مہموں کے صلے میں خود اپنے آپ کو دیے ہوئے اعزازات اور تمغے ان ہی کو مبارک ہوں جن کا سینہ تنگ اور پشت کشادہ

ہے۔ مجھے فنون میں (خاص طور پر فکشن میں کہ اس میدان میں حملہ وروں کی یلغار زیادہ ہے) اپنی ثانوی حیثیت تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں کہ باقی سب خود کو صفِ اول بلکہ اول نمبر کا فنکار ثابت کرتے کرواتے رہتے ہیں۔ کوئی توصفِ دوم یا دوسرے نمبر کا فنکار بھی ہونا چاہیے تاکہ اولیت کا وجود ثابت ہو سکے۔ اور فن کاروں (خاص طور پر افسانہ نگاروں) کا یہ کرائسس تو ختم ہو اور وہ دلجمعی، یکسوئی سے اپنے تخلیقی کام کی طرف توجہ دے سکیں اور شاید بات بن جائے۔''

انور سجاد، تلاش وجود، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، 1986 صفحہ نمبر 11-10

انور سجاد کے مطابق تخلیقی عمل بڑا مشکل کام ہے۔ اس کے لیے انسان کو واردات، تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ اور ادراک سے گزرنے کے ساتھ ساتھ زبان پر بھی پوری دسترس ہونی چاہیے۔ یہ اشارہ دراصل ان فرضی لکھنے والوں کی طرف ہے جنھوں نے جدیدیت اور تجریدیت کے نام پر ایسی ایسی ناکارہ کہانیاں لکھیں جن پر ناقدین نے سخت رائے کا اظہار کیا، جن رایوں کی گرفت میں خود انور سجاد کی تحریریں بھی آنے لگیں۔ جس کے سزاوار جہاں ایک طرف فرضی اور جعلی لکھنے والے ہیں وہیں دوسری طرف وہ ناقدین بھی ہیں جنھوں نے اپنی تنگ نظری کی بنا پر اس طرح کی لکھی ہوئی تمام تحریروں کو رد کرنے کی کوشش کی۔ انور سجاد خود کو ایک عام انسان سمجھتے ہیں جو محنت اور ریاضت کر کے تخلیق کرتا ہے۔ اس لیے ناقدین کا ان کی تحریروں کو رد یا قبول کرنے سے پہلے انھیں بشری تقاضوں پر جانچنا ضروری ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''میں کہانی لکھتا ہوں اور اس کے لیے مجھے بڑی محنت کرنا پڑتی ہے۔ غیب سے مضامین میرے خیال میں نہیں آتے کہ غیب اور میرے درمیان انسان موجود ہے۔ میں غیب کو انسانیا سکتا ہوں، لیکن انسان کو غیبیا نہیں سکتا۔ میں الہام کی رینج میں نہیں آتا۔ میں اپنی کمزوریوں، کوتاہیوں، خوبیوں، توانائیوں اور فراخ دلی، کمینگی کے باوصف ایک عام انسان ہوں۔ شکر ہے کہ خود کو بے عیب نہیں سمجھتا۔ ورنہ اپنے پہلے ناتواں مجموعے ہی کو الہامی کتاب منوانے کی کوشش میں خفقان کا شکار ہوتا۔''

انور سجاد، تلاش وجود، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، 1986 صفحہ نمبر 9

انور سجاد کے اسلوب کو دیکھتے ہوئے ان کو محض جدیدیت کا نمائندہ ادیب تصور کرنا صحیح نہ ہوگا۔ انھوں نے ترقی پسندوں سے بھی بہت کچھ سیکھا۔ منٹو اور وقار عظیم کی صحبت سے فیض یابی بھی حاصل کی اور جدیدیت کے رجحان کے تحت لکھنے والے ادیبوں میں اپنی پہچان بھی بنائی اسی لیے جہاں ایک طرف ان کے اکثر و بیشتر کردار مریض ہوا کرتے ہیں وہیں دوسری طرف ان میں نمو کی صلاحیت اور صحت یابی کے امکانات موجود رہتے ہیں۔ ان کا آخری آدمی بھی بندر بنتے بنتے یہ اعلان کرنے لگتا ہے کہ وہ انسان ہے اور اس کے لیے انسان ہونا ممکن ہو پاتا ہے۔

عہدے اور اعزاز

ڈاکٹر انور سجاد نے ایک عرصے تک Pakistan national college of arts university of the panjab (lahor-pakistan) میں پروفیسر کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔ اس کے علاوہ وہ اسٹیج ڈراموں کی ہدایت کاری بھی کرتے رہے۔ 2004 میں انہیں ECO award of excellence in history, litrature and culture کے اعزاز سے نوازا گیا۔ انور سجاد script creative writing department (OED television network) کے صدر بھی رہ چکے ہیں۔

تصانیف

''ہوا کے دوش پر'' پہلا مطبوعہ افسانہ، اپریل 1951ء

''رگِ سنگ'' (ناولٹ)

''استعارے'' (افسانے)

''خوشیوں کا باغ'' (ناول)

''نیلی نوٹ بک'' ترجمہ (ناولٹ)

''صبا اور سمندر'' (ٹیلی ڈراما)

''تلاش وجود'' (مضامین)

☆☆☆

انتظار حسین: ہجرت سے قبل

شہرین جہاں انصاری، ریسرچ اسکالر
شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی

ملخص

انتظار حسین ایک تخلیقی فن کار ہیں۔ کہانی پن ان کی فطرت کا حصہ ہے۔ انتظار حسین نے فکشن کی تقریباً تمام اصناف میں طبع آزمائی کی۔ انھوں نے ناول اور ناولٹ لکھے، افسانے اور فن ڈرامہ نگاری میں اپنے قلم کا جوہر دکھایا۔ ان افسانوی تحریروں میں افسانہ نگاری کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنی زندگی کے تجربات و مشاہدات کی روشنی میں دنیاوی نیرنگیوں، اس کے نشیب وفراز اور مسائل و مصائب کی بہت زندہ، پرکشش اور ہمدردانہ تصویریں بیان کی ہیں۔ انتظار حسین نے اپنی ان تحریروں کے ذریعہ اپنے بچپن کو زندہ رکھا اور نہ صرف یہ کہ ان تحریروں میں انتظار حسین کے بچپن کی جھلکیاں نظر آتی ہیں بلکہ ان تحریروں میں ہمیں ہندوستانی گاؤں دیہات کی مشترکہ تہذیب بھی صاف طور سے نظر آتی ہے، گاؤں میں مشہور بعض لوک کہانیوں کو انتظار حسین زندگی بھر نہ بھول پائے مثلاً زمین کے اندر پاتال ہے وہاں سانپوں کا راجہ رہتا ہے جس کا نام راجہ باسٹھ ہے یا پھر یہ کہ زمین کے اندر بالشتے رہتے ہیں اور اگر کانی انگلی سے بالشت بھر گہری زمین کھودی جائے تو یہ عجیب وغریب مخلوق باہر نکل آئے گی، سننے میں یہ سب محض بچوں کو ڈرانے کے لیے کہی گئی باتیں لگتی ہیں مگر انتظار حسین نے ایسی باتوں کو زندگی بھر اپنے ساتھ رکھا اور اپنی تحریروں میں اسے جگہ دی۔

انتظار حسین: ہجرت سے قبل

جدید دور کے وہ مصنفین جو اردو زبان کو صرف ایک زبان نہیں بلکہ تہذیب مانتے ہیں۔ان میں انتظار حسین کا نام اہم ہے۔انتظار حسین اپنے اسلوب کے اعتبار سے نئے اور انوکھے ہیں۔ان کے افسانے،افسانچے،کہانیاں،ناول اور ناولٹ ایک بار سے زیادہ پڑھنے کے مستحق ہیں۔

انتظار حسین کے مطابق سب سے بڑا تخلیق کار خدا ہے جو کسی کو نظر نہیں آتا وہ غائب رہتا ہے اسی طرح تخلیق کار جتنا اہم ہوتا جاتا ہے اس کے غائب ہونے کی چاہ بھی بڑھتی جاتی ہے۔اس لیے یہی بہتر ہے کہ تخلیق کار مشہور ہونے کے بجائے اپنی تخلیق پر اپنا دھیان مرکوز کرے۔تخلیق کار نظر نہیں آتا صرف محسوس ہوتا ہے اس کی تخلیق نظر آتی ہے۔

انتظار حسین کی پیدائش ڈبائی میں ہوئی مگر وہاں انھوں نے چند سال ہی گزارے،اس کے بعد ان کا خاندان ہاپوڑ میں جا بسا اور انتظار حسین بھی ڈبائی کی یادوں کو سینے میں بسائے ہاپوڑ چلے گئے،مگر ڈبائی جو اس وقت ایک معمولی سا گاؤں تھا ان کے دل سے کبھی نکلا نہیں،انتظار حسین کا خاصہ بھی یہی ہے کہ وہ ماضی کی یادوں کو کرید کرید کر باہر نکالتے ہیں اور اپنی تحریروں میں ناسٹلجیائی فضا تعمیر کرتے ہیں،انتظار حسین نے اپنی تحریروں میں ڈبائی کا کئی مرتبہ ذکر کیا ہے،ان تحریروں میں ہمیں انتظار حسین کا بچپن نظر آتا ہے ،ڈبائی میں رہتے ہوئے انھیں مختلف کھیلوں مثلاً پتنگ بازی اور گلی ڈنڈے جیسے کھیلوں میں دلچسپی ہوئی،وہ ڈبائی کی گلیوں میں کسی بے خوف پرندے کی مانند منڈلاتے۔جنگلوں میں جاکر آم،املی،جامن،بیر وغیرہ پھلوں کا ذائقہ لیتے اور دوستوں کے ساتھ بے پراوہ ہوکر خوب دھما چوکڑی مچاتے،انتظار حسین نے اپنی ان تحریروں کے ذریعہ اپنے بچپن کو زندہ رکھا اور نہ صرف یہ کہ ان تحریروں میں انتظار حسین کے بچپن کی جھلکیاں نظر آتی ہیں بلکہ ان تحریروں میں ہمیں ہندوستان گاؤں دیہات کی مشترکہ تہذیب بھی صاف طور سے نظر آتی ہے،گاؤں میں مشہور بعض لوک کہانیوں کو انتظار حسین زندگی بھر نہ بھول پائے مثلاً زمین کے اندر پاتال ہے وہاں سانپوں کا راجہ رہتا ہے جس کا نام راجہ باسٹھ ہے یا پھر کہ زمین کے اندر بالشتے رہتے

ہیں اور اگر کانی انگلی سے بالشت بھر گہری زمین کھودی جائے تو یہ عجیب وغریب مخلوق باہر نکل آئے گی، سننے میں یہ سب محض بچوں کو ڈرانے کے لیے کہی گئی باتیں لگتی ہیں مگر انتظار حسین نے ایسی باتوں کو زندگی بھر اپنے ساتھ رکھا اور اپنی تحریروں میں اسے جگہ دی انتظار حسین کی خودنوشت ''جستجو کیا ہے'' میں ڈبائی کا ذکر کئی مقامات پر ملتا ہے، اسی کا احاطہ کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد کاظم اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

> ''انتظار حسین نے اپنے بچپن کا حال جن الفاظ میں بیان کیا ہے ان میں صرف بچپن نہیں بلکہ اس وقت کا ڈبائی یعنی ہندوستان موجود ہے ۔اس گاؤں میں ہندوستان کے تمام طبقات اور پیشے سے متعلق لوگ جمع ہیں اور اب تک انتظار حسین کو وہ سب یاد ہے یعنی مردان کبابی، رنگریز، ان کے پڑوسی فقر چند کی دکان ،مٹھن لال حلوائی کی دکان اور اس کی گجیا، گاؤں کا مندر، ان کے گھر کے قریب کی مسجد، اکہ کی سواری، کربلا، شہنشاہ حسین وغیرہ، ڈبائی کی مشترکہ تہذیب، کھلے ذہن کے لوگوں کے ساتھ ساتھ کھلا کھلا آسمان اور واسیع وعریض گھر اور اس کا دالان اور آنگن ،محلّہ بٹا ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے قربت اور ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شریک رہنے اور ایک دوسرے کے گھر کے ساتھ ساتھ دلوں میں گھر کئے رہنے کی روایت، اس کے برخلاف آج گھر تو وہی ہے لیکن وہ سمٹا ہوا نہ صرف محسوس ہوتا ہے بلکہ دکھائی بھی دے رہا ہے، پہلے کشادگی نہ صرف سڑکوں اور گلیوں میں تھی بلکہ ذہن میں بھی ہوتی تھی لیکن اب دونوں ہی سطحوں پر ختم ہوچکی ہیں۔''
>
> (ہماری آواز، جلد۱۴شمارہ۱۲(۲۰۱۷)ص۔۶۵۔۶۶)

انتظار حسین کا وصف یہ ہے کہ انھوں نے اپنے ماضی کو فراموش نہیں کیا، ان کی زندگی میں بہت سی تبدیلیاں آئیں لیکن وہ ہر صورت میں اپنی جڑوں سے جڑے رہے، تقسیم کے سبب پاکستان کوچ کرنے کے بعد بھی ان کے دل سے اپنے وطن کی یادیں بھلائی نہ جاسکی، اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ انتظار حسین ڈبائی میں پیدا ہوئے بچپن کی چند ساعتیں ڈبائی میں گزرانے کے بعد ان کا خاندان ہاپوڑ منتقل ہوگیا اور یہیں ہاپوڑ میں ہی ان کا داخلہ اسکول میں ہوا، انتظار حسین کے اسکول تک پہنچنے کا سفر بھی دلچسپ ہے، اصل میں انتظار

حسین کے والد نے اپنے ذوق مطالعہ سے اسلامی معلومات حاصل کیں اور بقول انتظار حسین ''مولویوں سے بڑھ کر مولوی بن گئے'' اسی زمانے میں انجمن تحفظ ماثر متبرکہ نام کی ایک انجمن قائم ہوئی ،انجمن کے قیام کی ضرورت یوں پیش آئی کہ سلطان ابن سعود نے جنت البقیع بنی ہوئی پختہ مزاروں کو برابر کرنے کا کام شروع کیا۔اس میں بہت سے شیعہ علماء کی مزاریں تھیں ،یہ بات دنیا بھر کے شیعہ مسلمانوں کو ناگوار گزریں ،ہندوستان کے شیعہ مسلمانوں نے بھی اس سلسلے میں انجمن تحفظ ماثر متبرکہ نامی انجمن قائم کی ،انتظار حسین کے والد ماجد صاحب اس انجمن کا حصہ رہے اسی انجمن کی طرف سے انھوں نے مختلف شہروں کے دورے کیے ،مختلف جگہوں پر قیام کیا۔وہاں کے لوگوں سے ملنے اور انجمن کے مقصد کے تحت مسلمانوں کو اکٹھا کر کے احتجاج جلوس منعقد کراتے ،اسی سلسلے سے انھوں نے چند دن لکھنؤ میں بھی قیام کیا ان دنوں لکھنؤ اسلامی تعلیم کا مرکز سمجھا جاتا تھا اور عربی اور فارسی تعلیم کا گہوارہ تھا لکھنؤ میں جگہ جگہ دینی مدارس قائم تھے ۔انجمن کے دورے کے حوالے سے انتظار حسین کے والد نے وہاں کے مختلف مدرسوں کا دورہ کیا اور ان سے بہت زیادہ متاثر ہوئے ،واپس آ کر انھوں نے انتظار حسین کو ایسے ہی کسی مدرسے میں بھیجنے کا پختہ ارادہ کر لیا اور اس کی ابتداء انھوں نے گھر میں ہی شروع کر دی ،ابھی جب انتظار حسین ا،ب،ج لکھنا سیکھ رہے تھے انھیں عربی کی ''الصرف'' نامی کتاب تھما دی گئی ،مولوی منظر علی صاحب فرزند کو ایک عالمِ دین مجتہد کی صورت میں دیکھنا چاہتے تھے اسی شوق میں انھوں نے انتظار حسین کو گھر پر ہی عربی تعلیم دینی شروع کر دی ۔ابھی انھوں نے بغدادی قاعدہ ہی ختم کیا تھا کہ انھیں فتح اور ضرب کی گردانیں حفظ کرانی شروع کر دیں ،انتظار حسین کے مطابق والد صاحب اس وقت یہ سمجھتے تھے کہ ان گردانوں کے حفظ ہو جانے کے بعد قرآن کی آیات کے معنی سمجھ میں آنے لگیں گے۔

پھر انتظار حسین کو اسکول بھیجنے کا مرحلہ شروع ہوا ،والد مولوی منظر علی اسکول کی تعلیم کے سخت خلاف تھے وہ انتظار حسین کو مدرستہ الواعظین میں داخل کرانا چاہتے تھے ،انھیں اسکول کی تعلیم پر ذرا بھی اعتبار نہ تھا اور نہ ہی اسکول میں پڑھتے ہوئے بچوں پر بھروسہ کرتے تھے انتظار حسین کو جب آگے پڑھنے کی بات اٹھی تو ان کا فیصلہ دوٹوک تھا ان کے مطابق اسکولی تعلیم اور اسکولی لڑکوں کی صحبت انتظار حسین کو خراب کر دے گی۔دوسری طرف انتظار حسین کے والد عصری تعلیم اور انگریزی تعلیم کی اہمیت کو بھی سمجھتے تھے اس لیے ان کے والد نے اول تو یہ انتظام کیا کہ انھیں گھر پر ہی تمام طرح کی تعلیم دی جائے لہٰذا گھر پر ہی انتظار

حسین کی انگریزی تعلیم کا انتظام ہوا اور انگریزی کے ساتھ ساتھ ان مضامین کی تعلیم کا بھی اہتمام کیا گیا جو میٹرک تک کے درجوں میں پڑھائے جاتے تھے۔مولوی منظر علی صاحب کا ارادہ یہ تھا کہ ان تمام مضامین کو انتظار حسین گھر پر ہی پڑھیں اور میٹرک کے امتحان میں بیٹھیں اور مٹرک پاس کرنے کے بعد انھیں مدرسہ الواعظین میں داخل کر دیا جائے گا،مگر ان کا یہ منصوبہ پایہ تکمیل تک نہ پہنچ سکا۔ہوا یوں کہ خاندان کے دوسرے افراد کو جب اس بات کی خبر ہوئی تو انھوں نے احتجاج کیا۔والد ماجد کے اس فیصلے کی مخالفت کرنے والوں میں انتظار حسین کی بڑی بہن سب سے پیش پیش تھیں،انھوں نے بڑی جرات اور بے باکی سے والد مولوی منظر علی سے کہا کہ ''خاندان میں ایک مولوی بہت ہے۔ہمیں دوسرے مولوی کی ضرورت نہیں''انتظار حسین کے والد کی یہ سب سے بڑی بیٹی تھیں اور وہ انھیں سب سے زیادہ عزیز رکھتے تھے،اپنی عزیز بیٹی کو اس طرح آمادہ بغاوت دیکھ کر چپ ہو گئے اور صبر اختیار کیا،صرف اتنا کہا کہ اگر اسکول میں داخلہ کرانا ہی ہے تو نویں جماعت میں کرانا کیونکہ انتظار حسین کو اتنا پڑھایا اور سکھا دیا گیا ہے کہ وہ بآسانی میٹرک کا امتحان پاس کر سکتے ہیں۔

یوں انتظار حسین کی اسکولی زندگی کا سفر شروع ہوا،ہاپوڑ میں ان کا داخلہ کمرشل اینڈ انڈسٹیریل ہائی اسکول میں ہوا۔انتظار حسین کے گھر والوں کی خواہش تھی کہ ان کا داخلہ نویں جماعت میں ہو مگر اسکول کے ہیڈ ماسٹر نے ان کو آٹھویں جماعت میں شامل کیا۔گھر والوں نے بھی اس موقع کو غنیمت سمجھا ورنہ سرکاری اسکول والوں نے تو سرے سے بیچ کی جماعتوں میں داخلہ لینے سے انکار کر دیا تھا،کمرشل اینڈ انڈسٹیریل ہائی اسکول کے ہیڈ ماسٹر انتظار حسین کے دادا کے شناسائیوں میں سے تھے۔انھوں نے انتظار حسین کا ٹیسٹ لیا اور پایا کہ انھیں آٹھویں جماعت میں داخل کیا جا سکتا ہے،یہاں سے انتظار حسین نے میٹرک تک کی تعلیم حاصل کی۔

انتظار حسین کی اسکولی زندگی بس ان ہی تین سالوں پر محیط ہے یعنی آٹھویں نویں اور دسویں جماعت تک اس کے بعد مزید تعلیم کی غرض سے میرٹھ کالج میں داخلہ لیا میرٹھ شہر ہندوستان کا ایک تاریخی شہر ہے اس شہر سے بڑے بڑے نامور ادیب اور فن کار تو وابستہ رہے ہی ہیں مگر ہندوستان کی جنگِ آزادی میں بھی اسے خاص اہمیت کا حامل سمجھا جاتا ہے یہی وہ شہر ہے جہاں سے ۱۸۵۷ کی بغاوت کی روشنی پھوٹی تھی میرٹھ کی زمین میں بیشتر مجاہدوں کی قبریں آج بھی ہمیں ہندوستان کی تاریخ میں جنگِ آزادی کے

حوالے سے اس شہر کی برتری کا اعلان کرتی ہیں شہر میرٹھ کے متعلق ڈاکٹر اسلم جمشید پوری اپنے مضمون ''انتظار حسین اور میرٹھ'' میں لکھتے ہیں کہ:

> ''سبز پنکھیا کی تلاش اور انتظار میں سرگرداں ایک نوجوان ڈبائی سے ہاپوڑ اور ہاپوڑ سے شہر انقلاب میرٹھ کی سرزمین سے آملتا ہے۔شہر انقلاب ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی۔ ہندوستان کی انگریزی جبر واستعداد سے نجات دلنے کے لیے پہلی بڑی منظّم کاوش ۱۸۵۷ء کی یادگار سرزمین میرٹھ۔ہاں یہ وہی میرٹھ ہے جس کی مٹی کے ذرے ذرے میں وطن محبت کا نشہ ہے۔یہاں کی مٹی میں ان ۸۵/ سپاہیوں کی محنت کا لہو شامل ہے جنہوں نے کارتوس چلانے سے منع کر دیا تھا اور متحد ہو کر انقلاب کو ہوا دی تھی۔یہاں کی فضا میں پہلی جنگ آزادی کے نعرے تیرتے ہیں ۔صدر بازار کے طوائفوں کے ہاتھوں میں بجنے والی چوڑیوں اور للکار کی آواز کا سرور ہے جس نے سپاہیوں کے سر چڑھ کر انقلاب کی زمین تیار کی۔میرٹھ کی اسی سرزمین پر شاہ پیر مزار پر قیدیوں کی کٹنے والی زنجیروں کی آواز اب تک گونجتی ہے ۔میرٹھ کی مٹی، پانی اور فضا میں آلود حب وطن کے جذبے اور کچھ کر گزرنے کے حوصلوں کو وہی کشید کر پایا ہے جس نے اس سرزمین سے والہانہ پیار کیا ہے۔ انتظار حسین ایسا ہی نوجوان تھا۔اٹھارہ بیس برس کے نوجوان کے دماغ میں سبز پنکھیا کی تلاش اور دیوانگی کو میرٹھ نے لبیک کہا۔انتظار حسین نے میرٹھ میں اپنی فطری تلاش وجستجو کو نوجوانی کے حسین خوابوں کا رنگ عطا کیا۔''

(ہماری آواز، جلد۱۴ شمارہ۱۲(۲۰۱۷)ص۔۳۳۔۳۴)

ان دنوں میرٹھ کا وہ علاقہ جہاں انتظار حسین کا کالج تھا انگریز فوجوں کی چھاؤنی بنا ہوا تھا انتظار حسین جب میرٹھ پہنچے تو اپنے رشتے کے ایک چچا کے گھر قیام کیا اور اپنے چچا زاد بھائی انیس الرحمٰن کے ساتھ جب کالج دیکھنے گئے تو وہاں کا ماحول دیکھ کر سخت مبہوط ہوئے۔اسکول میں تو فوراً ہی سب سے جان پہچان ہو گئی تھی مگر یہاں کالج کا ماحول بالکل اجنبی تھا اور اجنبیت سے پر تھا، یہاں ساتھ میں پڑھنے والے بھی ایک دوسرے کو نہیں پہنچانتے تھے،ایک ساتھ کلاسز ہو رہی ہیں مگر کوئی کسی کو نہیں پہچان رہا،کسی کو

کسی سے غرض نہیں کہ کلاس میں کون داخل ہوا اور باہر کون نکل گیا، وہاں کا کلاس روم بھی ایک نہیں تھا، ہر مضمون کے لیے الگ کلاس میں جانا پڑتا تھا، اسکول میں تو ایک ہی کلاس میں پڑھائی ہوتی تھی وہاں کی درودیوار سے بھی انسیت ہو جاتی تھی مگر یہاں ویسا ماحول بالکل نہ تھا، یہاں پہنچ کر انتظار حسین کو سخت اجنبیت کا احساس ہوا اور اپنے پرانے اسکول کی یاد آئی، انتظار حسین نے اس کالج سے ایف اے، بی اے اور ایم اے تک کی تعلیم حاصل کی اس لیے اتنے سالوں میں اجنبیت کا احساس زائل ہونا لازمی تھا، ایک مقام پر انتظار حسین اپنی اس کالج کی زندگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''خیر جس طالب علم کو الف اے، بی اے، ایم اے سب مراحل ایک ہی کالج میں طے کرتے ہوں وہ کتنے دنوں تک اجنبی بنا رہ سکتا ہے۔ سو اجنبیت تو رفتہ رفتہ جاتی رہی مگر استادوں سے قرب۔ طلباء جب قطار اندر قطار ہوں اور کلاس روم طلباء سے لبریز نظر آئے تو پھر چند ایک ہی طالب علم اپنے ہنر کے زور پر استاد سے قرب حاصل کر پاتے ہیں مگر ان کا یہ ہنر کسی کلاس فیلو لڑکی سے قرب حاصل کرنے میں کبھی کام نہ آیا۔ ہماری انگلش لٹریچر والی کلاس میں فرسٹ ایئر سے فورتھ ایئر تک تین لڑکیاں تھیں۔ دو ہندو، ایک مسلمان لیکن وہ اتنی الگ تھلگ رہتی تھیں کہ لڑکوں کے قریب بیٹھنے سے بھی گریز تھیں۔ پروفیسر صاحب کے قریب انہوں نے اپنا ایک گوشہ بنالیا تھا۔ لیکچر یکسوئی سے سننا۔ کیا مجال کہ لڑکوں کی صفوں کی طرف نگاہ اٹھا کر بھی دیکھ لیں۔ ہمارے ایک سکھ کلاس فیلو نے جرات دکھائی تھی اور کلاس روم سے نکلتے ہوئے ایک لڑکی سے کلام کرنے کی کوشش کی تھی مگر منہ کی کھائی۔'' (جستجو کیا ہے، انتظار حسین، ص۔۶۵۔۶۶)

میرٹھ کالج سے انتظار حسین نے ایم اے تک کی تعلیم حاصل کی، وہاں سے انھوں نے ۱۹۴۲ء میں ایف اے، ۱۹۴۴ میں بی اے اور ۱۹۴۷ میں ایم اے کی ڈگری حاصل کی، میرٹھ کالج میں آنے کے بعد ہی انتظار حسین نے اردو میں اپنی دلچسپی دکھانی شروع کردی۔ یہاں آکر انھوں نے مختلف قسم کی اردو کتابوں کے مطالعے میں خود کو مصروف کرلیا جن میں ''ماورا (میراجی)''، ''نقش فریادی (فیض احمد فیض)'' اور علامہ اقبال اور ن۔م راشد کے مجموعہ کلام شامل تھے اپنے طالب علمی زمانے میں انھوں نے رتن ناتھ سر

شار کی کتاب ''فسانہ آزاد'' بھی پڑھی اور غلام عباس اور کرشن چندر وغیرہ کے افسانوں کو بھی پڑھا، اس طرح سے میرٹھ میں طالب علمی کے زمانے میں ہی دھیرے دھیرے اردو زبان وادب ان کے رگ وپے میں سرایت کر رہا تھا۔ وہاں کے ماحول میں رہ کر وہ پوری طرح اردو زبان وادب میں متحرک ہو گئے، میرٹھ میں زمانۂ طالب علمی میں انتظار حسین صوبائی سطح پر ہونے والے تقریری مقابلوں میں حصہ لیتے، میرٹھ کالج میں ان کے استاد پروفیسر جھا تقریری مقابلہ کرانے کے انچارج تھے، وہ انتظار حسین کو بہت عزیز رکھتے تھے ،انتظار حسین بھی تقریری مقابلوں میں شرکت کرتے اور اپنے استاد کی امیدوں پر کھرے اترتے، تقریری صلاحیت کے ساتھ ساتھ میرٹھ کالج میں رہتے ہوئے انتظار حسین کی تحریری صلاحیتیں بھی پروان چڑھ رہی تھیں، پروفیسر مظہری کالج میگزین کے انچارج تھے اور انتظار حسین کی ابھرتی ہوئی صلاحیتوں کے معتبر بھی تھے، انھوں نے انتظار حسین کو کالج میگزین کا ایڈیٹر منتخب کیا، میرٹھ کالج میں رہتے ہوئے انتظار حسین کے کئی قریبی دوست بنے، جن میں بعض دوستوں نے آگے چل کر انتظار حسین ہی کی طرح اردو زبان وادب کی خدمت میں گراں قدر کارہائے نمایاں انجام دیے، ان دوستوں میں سلیم احمد، حلیق احمد نظامی، جمیل جالبی ، عاصم سبزواری اور شفیق احمد وغیرہ شامل ہیں اور اساتذہ میں پروفیسر مظہری، پروفیسر شریف، پروفیسر جھا ، پروفیسر جیلانی اور پروفیسر کرار حسین وغیرہ کا ذکر انتظار حسین نے خصوصیت کے ساتھ کیا ہے، پروفیسر کرار حسین سے تو انھیں خاصی انسیت تھی اور پروفیسر کرار حسین بھی خاندانی قرابت داری کی وجہ سے انتظار حسین کو بہت مانتے تھے۔

پروفیسر کرار حسین کی صحبت سے انتظار حسین کو بہت فائدہ پہنچا انتظار حسین نے بھی اپنے مشفق استاد کا ساتھ نہ چھوڑا، اس زمانے میں حالات بھی ایسے بنے کہ انتظار حسین کو پروفیسر کرار حسین کی صحبت سے فیض یابی کا خوب موقع ملا، ہوا یوں کہ میرٹھ کالج سے گریجویشن مکمل کرنے کے بعد انتظار حسین کو ملازمت کی فکر ہوئی، مختلف جگہ درخواستیں بھیجی پر کہیں سے مثبت جواب نہ ملا، اس کام میں ان کے بڑے بہنوئی شمشاد حسین نے بھی ان کا ساتھ دیا وہ اخبار میں پڑھ کر بتاتے کے کہاں کہاں اور کس محکمہ میں نوکریاں نکلی ہیں، خود مضمون بنا کر درخواست ٹائپ کر کے ضروری کاغذات منسلک کرتے اور انتظار حسین سے درخوست پر دستخط کروا کر قرآن کی آیات کا دم لگا کر اسے ارسال کرتے، اس کے علاوہ وہ انتظار حسین کو مختلف مقابلہ جاتی امتحان میں بیٹھنے پر بھی اکساتے مگر اس وقت انتظار حسین کو اردو کا چسکا لگ چکا تھا وہ

جان بوجھ کراس طرح کے امتحان میں بیٹھنے سے کتراتے مگر ایم اے اردو میں کرنے کی خواہش ان میں موجود تھی ،ان کے کئی ایسے سینئیر بھی تھے جو نوکری کے ساتھ تعلیم حاصل کر رہے تھے،ان لوگوں کو دیکھ کر انتظار حسین کے دل میں یہ شوق مزید پراون چھڑھنے لگا ، بڑے بہنوئی صاحب کی کوششوں سے ملازمت بھی مل گئی ،وہ جنگ کا زمانہ تھا،کھانے پینے کی چیزوں کا قحط پڑا ہوا تھااس لیے سرکار نے راشننگ کا محکمہ قائم کیا اور عوام کو راشن کارڈ پر اناج اور غلہ دیا جانے لگا،ہر علاقے میں اس کا ایک دفتر ہوتا تھا،انتظار حسین اسی راشنگ کے محکمہ میں انسپکٹر مقرر ہوگئے دن کو وہاں پر کام کرتے اور شام کو اپنے استاد پروفیسر کرار کے گھر پر تعلیم حاصل کرتے ،اسی دوران میرٹھ یونیورسٹی میں آگرہ یونیورسٹی کی طرز پر شعبۂ فارسی سے الگ ہٹ کر شعبۂ اردو کا قیام ہوااور پروفیسر کرار حسین جو پہلے انگریزی استاد تھے اب شعبۂ اردو کے صدرِ شعبۂ ہوگئے ،اردو کی کلاسز شام کو ان کے گھر پر ہوتی تھیں اس سے طلبا کو بھی آسانی ہوئی اور پروفیسر کرار حسین کو بھی۔ انتظار حسین ایم اے میں داخلے کے بعد پروفیسر کرار حسین کے گھر اپنی آگے کی تعلیم کے لیے کمر بستہ ہو گئے ،پروفیسر کرار حسین کے گھر تمام طرح کے مکتبِ فکر کے لوگوں کا آنا جانا لگا رہتا تھا،یہیں انتظار حسین مختلف طرح کی فکر رکھنے والے لوگوں سے سامنا ہوا،اپنے استاد کے گھر کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''استاد کا ڈیرا بھی خوب تھا۔ ہر قماش کی مخلوق ،ہر رنگ کا پنچھی یہاں آکر گرتا تھا اور اپنے رنگ سے چہچہاتا تھا۔کوئی لیگی ،کوئی نیشنلسٹ مسلمان ،کوئی سوشلزم کی بولی بول رہا ہے اور انقلاب کی خبر دے رہا ہے۔کوئی اسلام کے احیاء کا مژدہ سنا رہا ہے۔کوئی یہ سوچ کر متوحش ہے کہ پاکستان اگر واقعی بن گیا تو ہندوستان کے مسلمانوں کا کیا بنے گا۔ادھر کوئی دوسرا اس تصویر میں مگن ہے کہ بٹ کے رہے گا ہندوستان ، لے کے رہیں گے پاکستان ۔اور کرار صاحب کتنے سکون سے کہنے والے کی بات سنتے ۔بس جیسے اس کے استدلال سے قائل ہوگئے ہیں مگر پھر اپنی بات شروع کرتے ۔اب وہ غریب حق دق کہ انہوں نے تو میرے سارے استدلال کو الٹ دیا۔''

(جستجو کیا ہے،انتظار حسین،ص۔۷۳)

انتظار حسین کے بچپن کے ایک بہت قریبی دوست ریوتی سرن شرما ان دنوں دہلی میں نوکری

کر رہے تھے انھوں نے انتظار حسین کو ن۔م راشد، میراجی اور فیض احمد فیض کے مجموعے بھیجے تب جا کر انھیں اصل میں نئی شاعری کے متعلق علم ہوا، انتظار حسین خود کہتے ہیں کہ اس سے پہلے میں اقبال کی شاعری کو ہی نئی شاعری سمجھتا تھا، یہیں سے انتظار حسین کے اندر جدید شاعری کو سمجھنے کا ذوق پیدا ہوا، انتظار حسین نے ان شاعروں سے متاثر ہو کر خود بھی شاعری شروع کر دی مگر اسے کسی ادبی رسائل میں چھپنے کے لیے بھیجنے کی ہمت نہ جٹا سکے۔ لہٰذا ان تحریروں کو ''الامین'' میں بھیجا، اس وقت ''الامین'' ادبی رسالوں میں کم ادبی سمجھا جاتا تھا، انتظار حسین کی یہ تحریریں اس میں شائع ہوئیں، اسی رسالے میں پروفیسر کرار کی تحریریں بھی چھپتی۔ انتظار حسین نے اس رسالے کا پابندی سے مطالعہ شروع کر دیا اور ایک دن اسی رسالے میں حسن عسکری کا مضمون چھپا ہوا دیکھا تو بڑے خوش ہوئے کہ اب اس رسالے کا معیار بھی بلند ہو گیا، پروفیسر کرار اس وقت تک حسن عسکری سے ناواقف تھے، انتظار حسین نے ہی انھیں بتایا کہ حسن عسکری نئے ادب کے بہت اچھے نقاد ہیں، انتظار حسین حسن عسکری اور اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''عسکری صاحب سے میری ملاقات ایسے ہوئی جیسے پاؤں کے نیچے بیڑ آجائے۔قصہ یہ تھا کہ ایک بڑا مشاعرہ ہوا تھا میرٹھ میں، اس میں بہت سے شاعر آئے ہوئے تھے ہندوستان بھر کے۔اس میں ایک شخص فراق گورکھپوری بھی تھے مجھے اس شخص کو دیکھنے کی بڑی آرزو تھی۔مشاعرے میں اسے دیکھ کر میری تسکین نہیں ہوئی۔ میں نے اپنے ہم جماعتوں کو آمادہ کر لیا کہ اس شخص کو کالج بلانا چاہئے اور لیکچر سننا چاہئے۔آرزو صرف اتنی تھی کہ انہیں قریب سے دیکھوں اور باتیں کروں۔تو ہم بہت بھاگ دوڑ کر کے فراق صاحب کو لائے فراق صاحب نے اپنے لیکچر میں ایک صاحب کی طرف اشارہ کیا اور کہا محمد حسن عسکری یہ صاحب، جو فراق صاحب کے ساتھ تھے، ہم نے انہیں بالکل درخور اعتنا نہیں سمجھا تھا۔ وہ ہری سی اچکن پہنے ہوئے تھے گرم ہری سی اچکن اور مجھے عجیب سا لگا تھا کہ یہ کون شخص ہے جو فراق صاحب کے ساتھ بیٹھا ہوا ہے۔ جب جلسہ ختم ہوا تو ہم نے بڑے تعجب اور حیرت سے ان سے پوچھا کہ آپ محمد حسن عسکری ہیں؟ تو انہوں نے کہا ہاں میں محمد حسن عسکری ہوں۔کیا ہو سکتا تھا؟ مجبوری تھی فراق صاحب تو ہمارے ہاتھ

سے نکل گئے ،عسکری صاحب ہمارے ہاتھ آ گئے اور پھر میرٹھ میں ایسا رشتہ قائم ہوا کہ بعد میں بھی قائم رہا۔''

(انتظار حسین ایک دبستان ،ارتضی کریم ،ص۔۱۰۵،ایجوکشنل پبلشنگ ہاؤس ،دہلی)

حسن عسکری کا خاندان چونکہ میرٹھ کا ہی تھا اس لیے میرٹھ شہر میں حسن عسکری آتے جاتے رہتے تھے، یہیں انتظار حسین کی ان سے ملاقات ہوئی اور باتوں باتوں میں معلوم ہوا کہ حسن عسکری بھی پروفیسر کرار حسین کے شاگرد رہ چکے ہیں اور انھوں نے انٹر میرٹھ کالج سے ہی کیا ہے ۔حسن عسکری بھی اپنے استاد سے ملنے کے خواہش مند تھے مگر تامل میں اس لیے تھے کیونکہ حسن عسکری نئے ادب کے تنقید نگار تھے اور پروفیسر کرار حسین حافظ ، بیدل ،رومی اور میرٹھ وغیرہ کے دلدادہ تھے وہ نئے ادب کو خاطر میں ہی نہ لاتے تھے،انتظار حسین نے جب پروفیسر کرار حسین سے حسن عسکری کا ذکر یوں کیا کہ وہ آپ ہی کے شاگرد ہیں اور آپ سے ملنا چاہتے ہیں تو استاد نے بھی اپنے ہونہار شاگرد سے ملنے کی خواہش ظاہر کی اور اس طرح سے ان تینوں یعنی انتظار حسین حسن عسکری اور پروفیسر کرار حسین کی ملاقاتوں کا ایسا سلسلہ جاری ہوا کہ انتظار حسین خود فرماتے ہیں کہ ''اب سیر کی صورت یہ ٹھہری کہ عسکری صاحب گھر سے نکلے، مجھے میرے ٹھکانے سے اٹھایا اور چلے کرار صاحب کے ڈیرے کی طرف۔''

۳ جون ۱۹۴۷ء کو آل انڈیا ریڈیو کی طرف سے قائداعظم کی ایک تقریر نشر ہوئی جس میں منصوبۂ پاکستان کی تکمیل کے بابت بات کہی گئی تھی ،اس تقریر کو سن کر مسلمانوں میں خوشی کی لہر دوڑ گئی ،مسلمانوں کے محلوں اور گلیوں میں پٹاخے چھوٹے ،آتشبازیاں ہونے لگیں مگر جلد ہی ان کی یہ خوشی کافور ہو گئی جب انھیں حکومت کی طرف سے یہ پروانہ ملا کہ جلد فیصلہ کر کے بتاؤ کہ تمھیں پاکستان جانا ہے یا ہندوستان میں ہی رکنا ہے ۔لامحالہ جن لوگوں نے جلد بازی میں فیصلہ لیا وہ پاکستان جانے کو تیار ہو گئے ،میرٹھ کے بھی بیشتر مسلمانوں نے بھی پاکستان جانے کا فیصلہ کیا، دیکھتے ہی دیکھتے مسلمانوں کے محلے خالی ہونے لگے،اسی دوران حکومت کی طرف سے پاکستان جانے کے لیے اسپیشل ٹرینیں چلائی گئیں ،انتظار حسین خود لکھتے ہیں کہ ان اسپیشل ٹرینوں کو دیکھ کر جن لوگوں نے ابھی کوچ کا ارادہ نہ بنایا تھا انھوں نے بھی اپنا بوریا بستر باندھ اور ٹھسا ٹھس بڑی گاڑی میں سوار ہو گئے ۔دوسری طرف دہلی میں فساد کی آگ بھڑک اٹھی تھی اور اب یہ آگ اطراف کو اپنے حصار میں لینے کی درپے تھی ،میرٹھ بھی اس کی زد میں آ گیا،انتظار

حسین پروفیسر کرار اور حسن عسکری کے بیچ حالاتِ حاضرہ کے متعلق گفتگو ہوتی رہتی ،حسن عسکری پاکستان جانے کے خواہش مند تھے جبکہ پروفیسر کرار اپنے ملک اور اپنی زمین سے الگ ہونا نہیں چاہتے تھے، انتظار حسین دونوں کے بیچ میں پھنسے ہوئے تھے، انھوں نے اب تک کوئی فیصلہ نہیں کیا تھا۔

ادھر عسکری کی ملازمت بھی کہیں مستقل نہیں ہوئی تھی ، وہ دہلی سے چھوٹے تو میرٹھ آ گئے ،میرٹھ کالج میں انھیں ملازمت یوں ملی کہ ایک استاد لمبی چھٹی پر گئے ہوئے تھے، حسن عسکری نے کچھ دن ان کی جگہ پڑھایا، مگر جلد ہی ان استاد کی چھٹی ختم ہوگئی اور حسن عسکری پھر بے روزگار ہو گئے ، انھیں اعظم گڑھ کالج سے دعوت نامہ موصول ہوا لیکن چند دنوں میں ہی وہاں سے واپس آ گئے ، اس سے پہلے وہ مکتبہ جدید سے منسلک تھے اب انھیں لے دے کر روزگار کی وہی ایک صورت نظر آئی لیکن مسئلہ یہ تھا کہ مکتبۂ جدید لاہور میں تھا اور لاہور پاکستان میں اس لیے انھوں نے پاکستان جانے کا ارادہ کیا اور ایک دن پاکستان جانے والی اسپیشل ٹرین پکڑ لی اور پاکستان چلے گئے اور پھر ایک دن ریڈیو پر ان کے گھر والوں کو حسن عسکری کا ایک پیغام موصول ہوا ''میں یہیں رہونگا، تم لوگ بھی آ جاؤ، انتظار حسین سے کہو کہ تمہارے ساتھ وہ بھی آ جائے۔'' اس تعلق سے انتظار حسین مزید لکھتے ہیں کہ:

> ''ادھر پاکستان جانے کا سان نہ گمان مگر عسکری صاحب کا پیغام ۔جیسے کسی نے خاموش حوض میں اینٹ پھینک دی۔ میں دبدا میں پڑ گیا۔ پھر سوچا کہ میں نقد دم تو نہیں ہوں ۔کوئی آ گا پیچھا بھی تو ہے ۔گھر جاؤں ، سوال ڈالوں ۔ دیکھوں کیا جواب آتا ہے۔ سوہاپوڑ کی راہ لی۔ والدہ تو اللہ میاں کی گائے۔ ان کی تو سمجھ ہی میں نہ آیا کہ ہاں کہیں یا ناں ۔ والد صاحب اب دنیا کے معاملات سے یکسر بے تعلق ہو چکے تھے۔ اصل میں تو میرے بارے میں سارے فیصلے میری بڑی بہن نے اپنے ذمے لے رکھے تھے، ان پر مستزاد ہمارے بہنوئی صاحب۔ مگر اس گھر میں ابھی تک نہ اپنے حوالے سے نہ اولاد کے حوالے سے پاکستان جانے نہ جانے کا سوال سرے سے زیرِ بحث آیا ہی تھا۔ اور ہاپوڑ شہر میں بھی پریشانی کے اثر آثار نہیں دکھائی دے رہے تھے۔ سو ان کی سمجھ ہی میں نہ آیا کہ گرمجوشی سے رخصت کریں کہ پاکستان جگ جگ جاؤ۔ تمہیں امام ضامن کی ضامنی میں دیا

۔نہ یہ کہا کہ ہمیں چھوڑ کے کہاں کالے کوسوں جا رہے ہو۔اصل میں اس وقت تک پاکستان جانے کا مطلب یہ نہیں لیا جا رہا تھا کہ ہم اِدھر تم اُدھر۔یہ کہ جو پاکستان جائے گا اس کا پیچھے رہ جانے والے عزیز و اقربا سے تانا ٹوٹ جائے گا اور ایک دوسرے کی صورت دیکھنے کو ترس جائیں گے ۔مگر میں دبدا میں گھر گیا تھا۔دبدا میں گھر واپس آیا۔''

(جستجو کیا ہے،انتظار حسین،ص۔۸۸)

انتظار حسین نے اپنی ہجرت کے تعلق سے بس اتنا ہی کہا کہ ''اس چل چلاؤ میں بس میں بھی چل کھڑا ہو۔'' یوں انتظار حسین نامانوس افراد کے بیچ نامعلوم شہر کی اور سفر کر گئے ۔انتظار حسین نے یوں اچانک ارادہ کیا اور پاکستان کی طرف ہجرت کر گئے لیکن اس ہجرت کو انتظار حسین کبھی بھول نہ سکے وہ آخری عمر تک اس ہجرت سے اٹھنے والی ٹیسوں کو محسوس کرتے رہے، بھلے انھوں نے اپنی جائے پیدائش کو بہت پہلے الوداع کہہ دیا تھا مگر بلند شہر کے اس معمولی سے قصبے ڈبائی کو وہ زندگی بھر نہ بھول پائے ،ایسا لگتا ہے کہ انتظار حسین نے ہجرت کرنے کے بعد اپنی ان پرانی یادوں کو پرت در پرت کھولنا شروع کر دیا اور ایک کے بعد ایک کر کے وہ ان یادوں میں الجھتے چلے گئے جن کا تعلق ان کے بچپن سے تھا۔

ہجرت کے حوالے سے انتظار حسین کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جو اپنے زخموں کو کریدتے رہتے ہیں جن پر وقت مرہم لگا دینا چاہتا ہو، ہجرت کا کرب انتظار حسین کی تحریروں میں شروع سے آخر تک دیکھنے کو ملتا ہے، لیکن یہ دیگر ہجرت کے موضوع پر لکھنے والے ادیبوں سے مختلف ہے، ہجرت کا کرب انتظار حسین کی تحریروں کی بنیاد ہے لیکن اس کا رنگ اور اثر مختلف ہے اور وقت بیتنے کے ساتھ ساتھ اس میں اور زیادہ گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی گئی جن میں گنگا ،جمنی تہذیب سے لے کر داستانوی عناصر کی شمولیت نے چار چاند لگائے اور انتظار حسین اپنی ان تحریروں کے سبب ادبی کہکشاں پر ایک روشن ستارہ بن کر چمکنے لگے۔

☆☆☆

ترنم ریاض کا ناول ''مورتی'' نسائی کسک کا ترجمان

آسیہ یاسمین

(ریسرچ اسکالر) شعبۂ اردو

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

ملخص

یہ ایک مختصر سا ناول ہے جو کہ ۸۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس ناول میں مصنفہ نے ایک عورت کے درد، کسک اور گھٹن کو دکھانے کی کوشش کی ہے کہ وہ اپنی زندگی کو کس طرح گھٹ گھٹ کے جیتی ہے اور اس کے فن کی ناقدری کی وجہ سے اس میں ایک کسک پیدا ہو جاتی ہے اور مورتی جو اس ناول کا عنوان ہے جو آخر میں ٹوٹ جاتی ہے دراصل اسے زندگی کا استعارہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ مورتی کا موضوع ازدواجی زندگی کے مسائل پر مبنی ہے اور ازدواجی زندگی کی ناکامی اور ناکامی کے اسباب پر روشنی ڈالی ہے اور سماج میں عورت کی حیثیت کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اس میں سماج اور بالخصوص ازدواجی زندگی کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے لیکن یہ خاص طور پر نسائیت کا ترجمان بن جاتا ہے۔

ترنم ریاض کا ناول ''مورتی'' نسائی کسک کا ترجمان

ترنم ریاض کا نام عصر حاضر کے اردو فکشن میں ایک معروف اور معتبر نام ہے۔وہ ہمہ جہت مشاغل میں مصروف ہیں۔تخلیقی، تحقیقی وتنقیدی کام سے انہیں دلی وابستگی ہے۔ترنم ریاض ایک دلکش لب ولہجہ کی مالک ہیں، ترنمی، نغمگی اور شائستگی ان کے وجود میں پیوست ہے جس کی عکاسی ان کی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ترنم ریاض ادبی دنیا میں افسانہ نگاری، ناول نگاری، شاعری، مترجم، اور محقق کی حیثیت سے ایک اعلیٰ مقام حاصل کرچکی ہے۔ان کی اب تک مختلف اصناف سخن پر متعدد تصانیف خاص وعام میں مقبول ہوچکی ہیں۔

مورتی ان کا پہلا ناول ہے جس کی اشاعت ۲۰۰۴ء میں ایم۔آر۔آفسیٹ پرنٹرز نئی دہلی سے ہوئی۔یہ ایک مختصر سا ناول ہے جوکہ ۸۲ صفحات پر مشتمل ہے۔اس ناول میں مصنفہ نے ایک عورت کے درد، کسک اور گھٹن کو دکھانے کی کوشش کی ہے کہ وہ اپنی زندگی کو کس طرح گھٹ گھٹ کے جیتی ہے اور اس کے فن کی ناقدری کی وجہ سے اس میں ایک کسک پیدا ہوجاتی ہے اور مورتی جو اس ناول کا عنوان ہے جو آخر میں ٹوٹ جاتی ہے دراصل اسے زندگی کا استعارہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

مورتی کا موضوع ازدواجی زندگی کے مسائل پر مبنی ہے اور ازدواجی زندگی کی ناکامی اور ناکامی کے اسباب پر روشنی ڈالی ہے اور سماج میں عورت کی حیثیت کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔اس میں سماج اور بالخصوص ازدواجی زندگی کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے لیکن یہ خاص طور پر نسائیت کا ترجمان بن جاتا ہے۔

اس ناول کا مرکزی کردار ملیحہ ہے۔جس کے اردگرد پورے ناول کا تانا بانا بنا گیا ہے اور ضمنی کردار بھی ہیں جو کہانی کے ارتقاء کے ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں۔یہ ناول ایک ایسی عورت کی درد بھری داستان ہے جس کو اپنی زندگی آزادی کے ساتھ جینے کا حق نہیں ملتا ہے۔ملیحہ ایک بہت اچھی فن کارہ ہوتی ہے۔فن کاری سے اسکو گہری دلچسپی ہوتی ہے اسے اس فن میں خداداد صلاحیت ہوتی ہے۔وہ اپنے فن کا

مظاہرہ مجسمہ سازی کے ذریعہ کرتی ہے۔ وہ ایک ماہر سنگ تراش ہوتی ہے۔ وہ اپنے جذبات واحساسات اور ذہنی صلاحیتوں کا اظہار مجسمہ سازی سے کرتی ہے۔ ملیحہ نرم ونازک ہاتھوں سے سل جیسے چٹانوں سے ایسے نفیس ونایاب قسم کے مجسمے تیار کر دیتی ہے جو قابل ستائش اور داد وتحسین کے لائق ہوتی ہے۔ لیکن صد افسوس! کہ ملیحہ کی شادی ایک ایسے انسان سے ہو جاتی ہے جو بالکل اس کی ضد ہوتا ہے۔ وہ کسی بھی زاویہ سے اس کے مقابل نہیں ہوتا ہے چاہے وہ سیرت کے اعتبار سے یا صورت کے اعتبار سے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائے:۔

''اف...جب دولہا میں نے دیکھا..تو اللہ کی وضع کی ہوئی تقدیر پر ایمان لانا پڑا۔ لڑکا پست قامت۔ اور آواز بھی لڑکیوں ایسی...اونچی ایڑھی والا جوتا۔ ٹخنے تک اونچا، جس کے اندر کی طرف بھی ایڑھی کا کچھ حصہ ہوتا ہے بیش قیمت لباس اور پارلر سے سیدھا نکل کر آنے والی سج دھج کے علاوہ ولائتی گاڑی بھی اسمیں کہیں سے کوئی جاذبیت پیدا نہ کر سکی تھی''

(مورتی، صفحہ نمبر۲۰)

نام اکبر علی لیکن پوری وضع قطع سے اپنے نام کا متضاد، اور اصغر علی کا مستحق نظر آتا ہے۔ اور ملیحہ کا کردار بھی ملاحظہ ہو۔

''ملیحہ دنیا کی سب سے مکمل لڑکی تھی۔ میرے خیال سے ...عافیہ نے کئی دفعہ گھر میں ذکر کیا تھا ہر ایک کی ہمدرد...خوش شکل...خوش گلو...خوش لباس...اور ایک اونچے کردار کی مالک...اور ایک عظیم فن کارہ...اس میں اتنی خوبیاں تھیں کہ میں ہر وقت اس جیسا بننے کی کوشش کرتی رہتی''

(مورتی، صفحہ نمبر۲۰)

ملیحہ کے گھر والے ملیحہ کی زندگی کو ایک ایسے انسان کے ساتھ منسلک کر دیتے ہیں جس کے سامنے ملیحہ کی کوئی وقعت نہیں رہتی ہے۔ انسان کی خوشگوار زندگی دولت سے نہیں بلکہ محبت اور خلوص سے گذرتی ہے لیکن ملیحہ کے گھر والے صرف اس کی دولت سے متاثر ہو کر اس سے رشتہ منسوب کر دیتے ہیں ۔ملیحہ اس رشتے کو بخوشی نبھاتی بھی ہے لیکن جس چیز کی وہ خواہشمند ہوتی ہے اس کا اظہار وہ مجسمہ سازی

سے کرتی ہے لیکن اس کا شوہر اکبر علی ایک تاجر رہتا ہے لیکن نہایت ہی بے حس قسم کا انسان ہوتا ہے اور اس کو اس بات کا خدشہ لگا ہوتا ہے کہ کہیں وہ ترقی کر کے مجھ سے آگے نہ بڑھ جائے۔ اس کو مجسمہ سازی بالکل اچھی نہیں لگتی تھی ملیحہ سے کہتے تھے کہ نہایت سست رفتار عمل ہے اکبر علی کو یہ چیز ناگوار گذرتی ہے اور وہ اس کے فن پارے کی ناقدری کرتا ہے اس کو فضول کی چیز بتاتا ہے وقت ضائع کرنے کا طعنہ دیتا ہے۔ مرد عورتوں کو صرف خانگی وسائل کا ذریعہ سمجھ کر ان کی زندگیوں کو محدود کر دیتے ہیں انہیں ہر طرح کے حقوق سے محروم سمجھتے ہیں۔ جیسا کہ اس ناول میں ملیحہ کے ساتھ بھی پیش آتا ہے۔ ملیحہ پوری دلچسپی اور دلی لگاؤ کے ساتھ اپنی فنکاری سے اپنے جذبات واحساسات اور صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتی ہے اور اعلیٰ قسم کے مجسمے تیار کرتی ہے اور اس کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ محنت اور فن پارے کی قدر کی جائے لیکن اس کے شوہر اکبر علی کے نزدیک اس کی فن کاری کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی ہے۔ جس وجہ سے ملیحہ ذہنی مرض میں مبتلا ہو جاتی ہے اور پاگلوں کی طرح حرکتیں کرنے لگتی ہے۔ اپنے فن پارے کی ناقدری اس سے برداشت نہیں ہوتی ہے۔ خود کو زخمی کرنے لگتی ہے۔ پتھروں سے سر پھوڑتی ہے۔ ناخنوں سے اپنے رخسار کو لہولہان کرتی ہے۔ لیکن اکبر علی پھر بھی اس چیز کو نہیں سمجھ پاتا ہے۔ اس کے نفسیات کو نہیں سمجھ پاتا ہے اور کہتا ہے کہ ہر چیز جب اسے میسر ہے تو پھر اس طرح کی چیزوں میں کیوں الجھتی ہے۔ وہ یہ نہیں چاہتا ہے کی ملیحہ ان چیزوں میں مصروف رہے انسان اپنی حسن کارکردگی کی وجہ سے مر کر بھی زندہ ہوتا ہے اور فن کاری کی وجہ سے ایک منفرد شناخت قائم کر لیتا ہے۔ ملیحہ جب اپنی دوست عافیہ کے ساتھ گھومنے جاتی ہے تو اس کی نظر ایک ایسے عظیم مجسمہ پر پڑتی ہے جس سے وہ بہت محظوظ ہوتی ہے اور اس کے خالق کو یاد کرنے لگتی ہے۔ اسکی فن کاری اور ہنر مندی سے آج بھی اس کا تخلیق کار زندہ اور تابندہ ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائے:۔

> ’’عافیہ کون ہوگا وہ اور کیا کیا تخلیق کیا ہوگا اس کے ان سونے کے ہاتھوں نے وہ مجسمے کو کئی منٹ تک بائیں جانب سے گھورتی رہی۔ اس لیے کہتے ہیں نا...کہ فن کبھی نہیں مرتا یہ سنگتراش اس مجسمے میں حیات ہے...ہے نا دیکھو عافیہ میں اس کے ہاتھوں کو دیکھ رہی ہوں جو اس لڑکی کے حسن کے پرتو میں زندہ ہے...جو تقریباً سو سال سی اس خاموش قبرستان میں بے شمار قبروں کے درمیان اکیلی زندہ وجاوید اس قبر کے کونے پر بیٹھی ہے...مگر...عافیہ یہ مجسمہ ہی تو شناخت ہے اس عظیم فن کار

کی ۔اس کا اس بڑھ کر اور کیا تعارف ہوسکتا ہے کہ وہ شاہکار کا خلق ہے جس کی
عجیب سی کشش مجھے یہاں کھینچ لائی ۔ میں تو جانتی بھی نہ تھی کہ یہ قبرستان ہے۔ میں
سمجھی عجائب گھر کا...کوئی حصہ ہوگا...عافیہ...میں بھی..تم دیکھنا اپنے مجسموں میں
زندہ رہوں گی۔ بھلے ہی کوئی میرا نام نہ جانتا ہوگا۔سو سال بعد شاید...میرے فن
پارے بھی کسی فن کی پرستار کی توجہ اپنے طرف مبذول کرائیں گے کوئی ایسے ہی
میرے بارے میں سوچے گا...جیسے میں ۔اس کی کانپتی آواز گلوگیر ہوگئی‘‘
(مورتی،صفحہ نمبر ۵۵)

اس اقتباس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ملیحہ بھی اس بات کی متمنی رہتی ہے اور اس کی بھی یہ خواہش ہوتی ہے کہ اس کے فن پارے کی بھی قدر کی جائے لیکن اسکی خواہش کی کبھی تکمیل نہیں ہوتی ہے وہ اسکی آرزو کرتے کرتے پاگل ہو جاتی ہے۔آخر میں فیصل نام کا ایک کردار سامنے آتا ہے اسکی ملاقات ملیحہ سے ہوتی ہے تو وہ یکدم حیراں سا ہو جاتا ہے۔فیصل ایک فن شناس شخص رہتا ہے۔ملیحہ کے بارے میں وہ کچھ چیزیں اپنی بھابھی عافیہ کے ذریعہ سے جانتا تھا لیکن خود کی نظروں سے دیکھ کر اس کا تصور اور بھی پختہ ہو گیا وہ ملیحہ کے شاہکار فن پارے کا قدردان ہو جاتا ہے۔اسے بہت آگے بڑھانا چاہتا ہے۔جب وہ ملیحہ کے نادر و نایاب مجسمے کو دیکھتا ہے تو استعجاب میں پڑ جاتا ہے۔اتنے دلکش اور شاہکار فن پارے اس طرح بے وقعت پڑے ہیں ۔فیصل رنجیدہ سا ہو جاتا ہے۔ملیحہ کی زندگی سے جڑی جو بھی خواہش ہوتی ہے وہ اس کی عکاسی اس کی فن کاری میں دیکھتا ہے ۔وجیہہ شانوں والے مرد کا بائیں جانب دیکھتا ہوا چھاتی تک تراشا گیا مجسمہ اور ایک ماں اور بچے کا مجسمہ، جو اسکی زندگی کا آخری فن پارہ تھا اور اس کی زندگی کا آخری مقصد بھی۔ بہت وقت دے کر اور برسوں کی مدت میں تیار کیا تھا۔اقتباس:۔

’’آدھے ٹوٹے پنکھ والی فاختہ کا مجسمہ...بچے کا مجسمہ جو ماں کے پہلو سے ٹوٹ کر
الگ ہو گیا تھا۔وہ اسے ماں کے مجسمہ سے لگانے کی کوشش کر رہی تھی۔ پتھروں کی
طرح زمین پر پھینکنے جانے سے کئی مجسمے کہیں کہیں سے ٹوٹ گئے تھے بچے کا مڑا ہوا
گھٹنا بھی، جس کے سہارے مجسمے کا توازن برقرار رہتا تھا، ٹوٹ گیا تھا۔
’’یہ...یہ..دیکھو..فیصل..فیصل...‘‘ وہ ہانپتے ہوئے بولی..سب مر گئے

اس نے ہاتھ سے ماں اور بچے کے مجسمے کی طرف اشارہ کیا۔

یہ دیکھو..یہ..یہ ماں کے پاس بیٹھتا ہی نہیں..اس نے بچے کے سر پر دونوں ہاتھ رکھ دیے۔

اس کا گھٹنا ٹوٹ گیا۔اس نے فیصل کے چہرے کی طرف دیکھا۔اس کی آنکھوں میں جانے کب کے ٹھہرے ہوئے آنسو امڈ آئے۔

''اب..کیا..کیا..ہوگا..اس نے دونوں ہاتھ فیصل کے شانوں پر رکھ دیا اور بلک بلک کر رو پڑی۔

اب کچھ نہیں ہوسکتا..فیصل..سب مر چکے..اس نے ہچکیاں لے کر کہا اور بے ہوش ہوگئی۔''

(مورتی،صفحہ نمبر۹۰)

اس اقتباس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس فاختہ کے پر کا ٹوٹنا یا بچہ کا ماں سے الگ ہو جانا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ اگر پرندے کے پر کو کاٹ دیا جائے یا ایک ماں کے گود سے اس کے بچے کو الگ کر دیا جائے تو پھر اس کا کوئی وجود ہی نہیں ہے نہ اس پرندے کی زندگی ہے وہ ایک طرح سے مردہ ہے اس طرح ایک عورت کی گود بچہ سے خالی ہو جانے کے بعد اس کا کوئی مقام و مرتبہ ہی نہیں ۔ایک عورت کی پہچان اولاد کی وجہ سے ہی ہوتی ہے اور وہی کسک ملیحہ کی زندگی میں بھی ہوتی ہے وہ بھی لاولد ہوتی ہے جس کی کسک اسے زندگی بھر رہتی ہے ۔اس میں مصنفہ نے ایک پر ٹوٹی ہوئی فاختہ کا مجسمہ یا ایک عورت اور بچہ کا الگ ہوتا ہوا مجسمہ کو زندگی کا استعارہ بنایا ہے جس کے بغیر دونوں کا وجود ہی نہیں ہے۔اس میں ملیحہ کی زندگی کسک سے لبریز ہے اس کا کوئی وجود ہی نہیں ، نہ تو اس کی فنکاری کا کوئی قدر دان اور نہ ہی اس کی کوئی اولاد۔اسکے باوجود بھی ملیحہ ہر لمحہ اپنے شوہر اکبر علی کے تابع رہتی ہے۔

ملیحہ ایک شریک حیات کی حیثیت سے ہر چیز کا خیال رکھتی ہے ہر دکھ درد، چین وسکون کا خیال کرتی ہے لیکن اس کے شوہر کے نزدیک اسکی کوئی حیثیت نہیں ، نہ ہی کوئی مقام و مرتبہ ہے۔ان کی نظروں میں صرف وہ ایک عورت ہے ایک عظیم فن کار نہیں۔اکبر علی ملیحہ کے سارے شاہکار فن پاروں کو مکان کے تہہ خانے میں رکھوا دیتا ہے ۔جہاں کئی نیم فضول چیزیں پڑی تھیں وہیں دوسری طرف اس کے بنائے

ہوئے نایاب فن پارے رکھے تھے اور وہاں رکھوانے کی وجہ سے اس کے سارے مجسموں میں کہیں نہ کہیں درار پڑ جاتی ہے اور کسی کا کچھ حصہ بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ جس وجہ سے وہ پاگلوں کی طرح حرکتیں کرنے لگتی ہے اور اندر سے ٹوٹ سی جاتی ہے تو اس کا شوہر (اکبر علی) علاج ومعالجہ کرانے کے بعد اسے پاگل خانے میں رکھوانے کے لئے سوچتا ہے تو اس وقت اس کے فن پارے کا قدردان (فیصل) اس سے کہتا ہے کہ اسے پاگل خانے نہ بھیجے۔ ملیحہ کو اس میں اپنائیت نظر آتی ہے اس سے پہلے کبھی اپنے لیے کسی کے چہرے پر ایسے اپنائیت بھرے تاثرات نہیں دیکھے تھے۔ فیصل ملیحہ سے کہتا ہے کہ ان سارے مجسموں کی ایک نمائش کی جائے لیکن ملیحہ اس سے کہتی ہے کہ یہ تو خوابوں کی باتیں ہیں۔ فیصل میرے نصیب میں اتنی بڑی خوشی کہاں سے آسکتی ہے ملیحہ اس بات سے بخوبی واقف ہوتی ہے کہ یہ چیزیں اس کے شوہر کے مزاج کے خلاف ہیں اور پھر وہ فیصل سے کہتی ہے کہ جو شخص اس فن کاری کا سرے سے خلاف ہو تو وہ نمائش کی اجازت کیسے دے دے گا۔ کہیں اس نمائش کی وجہ سے اور باقی سکون بھی نہ فنا ہو جائے۔ ملیحہ کو اس بات کا بہت خدشہ لگا رہتا ہے جب فیصل اسے اپنوں کی طرح چاہنے لگتا ہے اور اس طرح کی باتیں کرتا ہے۔ اقتباس:۔

''میں سارے دکھ بھلا دوں گا اسے اس کے۔
اس کی آنکھ کبھی نم نہ ہونے دوں گا.......
ورنہ...ورنہ...وہ...اصغر علی اسے کسی دن پاگل خانے چھوڑ آئے گا...
اور...ایک عظیم فن کارہ کو ضائع...نہیں ہونے دوں گا۔ میں نہیں ہونے دوں گا ایسا
بس یہی وجہ ہے....نا؟
فیصل نے سر جھٹکا
ہاں...''

(مورتی، صفحہ نمبر ۴۷)

ملیحہ کو فیصل کے اس طرح کے انداز گفتگو سے شبہ ہونے لگتا ہے کہ کہیں فیصل اسے Black Mailing تو نہیں کر رہا ہے لیکن حقیقت کچھ اور ہوتی ہے دراصل وہ اس کے فن کی قدر کرتا ہے اس کے فن کو معراج پر پہنچانا چاہتا ہے وہ اس کو روز روز کے درد و کرب سے نجات دلانا چاہتا ہے اس کو سکون کی زندگی بخشنا چاہتا ہے ملیحہ اپنے فن کی ناقدری اور وجود کی ناقدری کی وجہ سے اپنے آپ کو زخمی کرتی رہتی ہے۔ اپنی

مقبولیت و اہمیت کی خواہاں رہتی ہے لیکن وہ تا حیات اسے نصیب نہیں ہوتی ہے ۔فیصل جب اسکو پاگل خانے لے جانے کی باتیں سنتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ اس کے مجسموں کی نمائش سے وہ ٹھیک ہوسکتی ہے ۔میں بہت بڑا studio بنواؤں گا اس کی نمائش کے لئے ہر قسم کا پتھر...دنیا کے ہر کونے سے منگواؤ نگا۔انہیں مت لے جایئے پاگل خانے میں اسے گھر لے جاؤں گا وہیں علاج کرواؤں گا لیکن اکبر علی کے چہرے پر قطعی کسی تاثر کی جھلک نہیں تھی اور وہ براہ راست اس کی آنکھوں میں دیکھ رہے تھے۔

یہ ناول زندگی نما پتھر کے درمیان پستے ہوئے کردار کی ایسی کہانی ہے جو عملی زندگی کے نشیب و فراز کے درد سے لبریز داستان بن گئی ہے ۔یہ ناول عورت کے اجتماعی لاشعور سے گہرا رشتہ قائم کرتا ہے اور ایک عورت کی زندگی میں پیش آنے والے درد کسک اور گھٹن کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور حقیقی دنیا میں ہونے والے واقعات کی تصویر کشی کرتے ہوئے سماج کی اس طرف توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہر چھوٹے سے چھوٹے کاموں کی بھی ایک اہمیت اور معنویت ہے جیسا کہ مصنفہ نے کلام پاک کی ایک آیت کو تحریر کیا ہے ۔اَنّیِ لَا اُضِیعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِنّکُم مِنْ ذَکَرٍ اَوْ اُنْثیٰ ۔ترجمہ: میں ضائع نہیں کرتا کسی محنت کرنے والے کی تم میں مرد ہو یا عورت ۔اور میں اپنی بات کو یہی پہ ختم کرتی ہوں۔

☆☆☆

اردو نظم اور قومی یکجہتی

محمد رضوان انصاری

ریسرچ اسکالر (پی ایچ۔ڈی)

ملخص

قومی یکجہتی کو برقرار رکھنے میں ہندوستانی ادب کا بہت اہم رول رہا ہے۔ بالخصوص اردو ادب میں قومی یکجہتی اور تہذیبی تنوع کے جو نمونے ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں اس کی مثال شاید ہی کسی دوسرے ادب میں ملے۔ زمانہ قدیم سے ہی اردو ادب میں مذہبی قرابت داری، لسانی وثقافتی رشتوں کی پائیداری، تہذیبی ہم آہنگی اور اخوت و بھائی چارے کے مختلف رنگ نمایاں ہیں۔ امیر خسروؔ، قلی قطب شاہؔ، ولی دکنیؔ، آبروؔ، حاتمؔ، غالبؔ، مومنؔ، ذوقؔ، نظیرؔ، اکبرؔ، حالیؔ، چکبستؔ وغیرہ نے نہ صرف عشق و محبت کے جذبات کی ترجمانی کی بلکہ تہذیبی و اخلاقی قدروں کی فضا کو بھی قائم کیا۔

ماضیٔ قریب کے شعراء میں ساحر لدھیانوی، جوش ملیح آبادی، کیفی اعظمی، فراق گورکھپوری اور سکندر علی وجد کا کلام اتحاد و اتفاق کی اثر انگیز ترغیبات، مشترکہ تہذیب وتمدن کے جلوے کو اپنے دامن میں لیے نظر آتا ہے۔ الغرض زمانہ آغاز سے لے کر عصر حاضر تک اردو شاعری قومی اتحاد کی فکری اساس پر قائم ہے۔ جن کی آواز ہندوستان کے لوگوں کو قومی اتحاد و اتفاق کا پیغام دیتی رہے گی۔

اردو نظم اور قومی یکجہتی

اردو نظم میں قومی یکجہتی کے عناصر کی تلاش سے قبل قومی یکجہتی کو واضح کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔قومی یکجہتی ایک ایسا جذبہ ہے جس کے تحت کسی ملک کے باشندوں کا کئی سطحوں پر اختلاف ہونے کے باوجود اجتماعی امور میں آپسی اتحاد و اتفاق سے مل کر رہنے کا عہد کریں اور اس کا عملی نمونہ پیش کریں تو یہ قومی یکجہتی ہوگی، بہ الفاظ دیگر انیکتا میں ایکتا۔ دنیا کے تمام ممالک کی بہ نسبت ہندوستان ایک ایسا واحد ملک ہے ، جہاں مختلف مذاہب کے ماننے والے اور مختلف زبانیں بولنے والے لوگ رہتے ہیں۔اس کی جغرافیائی اور قدرتی پوزیشن ایسی ہے کہ اس ایک ملک میں متعدد ممالک کا تصور فطری طور پر کیا جا سکتا ہے۔ یہاں چھ موسموں کا حیرت انگیز سلسلہ ہے۔ایک ہی وقت میں ایک علاقے میں گرمی کا ماحول ہے تو دوسرے میں سردی کا۔ایک علاقے میں ہریالی ہے تو دوسرے میں دور دور تک ریت ہی ریت کے مناظر۔آبادی کے لحاظ سے بھی یہ دنیا میں دوئم درجے پر ہے۔ ہندو، سکھ، مسلم، عیسائی، پارسی اور بدھ مت وغیرہ تمام مذاہب اور فرقے کے لوگ اس زمین پر سکونت پذیر ہیں اور اسے اپنا ملک کہنے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ یہ ملک کسی ایک قوم، فرقہ یا مذہب کا ملک نہیں ہے، اس لیے یہاں کے رہن سہن، زبان اور مذہب کے متعلق اختلافات کا پایا جانا فطری ہے۔اختلافات میں یکسانیت اور کثرت میں وحدت کا فلسفہ ہندوستان کی اہم خصوصیت ہے۔اسی خصوصیت کی وجہ سے ہندوستانی ثقافت کو ابدیت حاصل ہے۔جس کے پیش نظر شاعر مشرق ڈاکٹر علامہ اقبال نے اپنی نظم ''ترانہ ہندی'' میں لکھتے ہیں:

یونان و مصر و روما سب مٹ گئے جہاں سے
اب تک مگر ہے باقی نام و نشاں ہمارا
کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری
صدیوں رہا ہے دشمن دور زماں ہمارا

ہندوستانی ثقافت کی بنیاد قلبی ہے لیکن کئی بار سیاسی خود غرضی، فرقہ وارانہ کشیدگی، زبانوں کے

امتیاز، علاقائیت اورنسل پرستی وغیرہ جیسے تنگ جذبات کے غالب ہونے پر ہمارے جذباتی اتحاد کوخطرہ پیدا ہوجاتا ہے۔نتیجتاً ناعاقبت اندیش، کم عقل اور ہٹ دھرم لوگ گمراہ ہوکر اپنے چھوٹے موٹے مفاد کی تکمیل کے لئے مختلف چیزوں کا مطالبہ کرنے لگتے ہیں۔بعض اوقات سیاسی تنظیموں کا تعاون پاکرکئی بار شدت پسندی کی شکل اختیار کرلیتے ہیں اور شعبہ صحافت کے کچھ افراداپنے فرض سے مبرا ہوکر سیاسی تنظیموں کی حمایت کرنے لگتی ہے۔اس طرح جدوجہد کا غلبہ ہوجاتا ہے۔دشمنان ملک بھی اس کا فائدہ اٹھانے میں کوئی قصر باقی نہیں رکھتے۔قومی یکجہتی کے لئے قلبی اتحادنہایت ضروری ہے۔اس اتحادکو برقرار رکھنے کے لئے ہندوستان کی سرکار ہمیشہ کوشاں رہی ہے۔ملک کے آئین میں بھی مختلف مذاہب کے لوگوں کو مساوات کا درجہ دیا گیا ہے۔مذہبی اور سماجی میدان میں بھی ایسے متعدد تنظیم بنائے گئے ہیں جو قومی اتحاد کے لئے کوشاں رہتے ہیں۔

قومی یکجہتی کو برقرار رکھنے میں ہندوستانی ادب کا بہت اہم رول رہا ہے۔بالخصوص اردوادب میں قومی یکجہتی اور تہذیبی تنوع کے جونمونے ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں اس کی مثال شاید ہی کسی دوسرے ادب میں ملے۔زمانہ قدیم سے ہی اردوادب میں مذہبی قرابت داری، لسانی وثقافتی رشتوں کی پائیداری، تہذیبی ہم آہنگی اور اخوت و بھائی چارے کے مختلف رنگ نمایاں ہیں۔امیر خسرؔو، قلی قطب شاؔہ، ولی دکنی، آبرؔو ،حاتمؔ، غالبؔ، مومنؔ، ذوقؔ وغیرہ نے نہ صرف عشق ومحبت کے جذبات کی ترجمانی کی بلکہ تہذیبی واخلاقی قدروں کی فضا کو بھی قائم کیا۔

1865 میں انجمن پنجاب کے قائم ہونے سے نظم جدید کی بنیاد پڑی۔جس میں مولانا الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد کی خدمات لائق ستائش ہے۔لیکن اس سے قبل اردو کے ہی ایک شاعرنظیر اکبر آبادی، جنھوں نے اپنی نظموں کے ذریعے ہندو مسلم اتحاد کے نعرے بلند کئے اور اپنی شاعری کو حب الوطنی اور قومی یکجہتی کی بنیادوں پر تعمیر کیا۔جس کی مثال ملاحضہ ہو:

جھگڑا نہ کرے ملت و مذہب کا کوئی یاں
جس راہ میں جو آن پڑے خوش رہے ہر آن
زنار گلے میں یا کہ بغل بیچ ہو قرآن
عاشق تو قلندر رہے نہ ہندو نہ مسلمان

کافر نہ کوئی، صاحبِ اسلام رہے گا
آخر وہی اللہ کا ایک نام رہے گا

نظیرا کبرآبادی ہوں یا اور کوئی اردو شاعر، نظم ہو یا غزل یا کوئی اور صنف سخن، اللہ کے سدا باقی رہنے والے نام کے گن ہر ایک نے گائے ہیں۔ منشی چھنولال دلگیر سے لے کر جگن ناتھ آزاد اور چندر پرکاش بجنوری تک نہ جانے کتنے غیر مسلم شعراء نے بھی حمد، نعت اور منقبت لکھے جو ان کی دوسرے مذاہب سے عقیدت مندی اور بے تعصّبانہ رویے کا پتہ دیتی ہے۔ غرض کہ اردو کے شاعروں نے ہمہ گیر انسانیت کے گیت گائے اور دل کی کدورتوں کو دور کرنے پر زور دیا۔ ہندو مسلمان میں اتفاق واتحاد پیدا کرنے والی شاعری نے ملک بھر میں ایک عجیب دلکش روحانی فضا پیدا کر دی تھی۔

اکبرالہ آبادی جو اصلاحی اور تہذیبی اقدار کے شاعر تھے انھوں نے کھلے لفظوں میں قومی اتحاد کا سبق اس طرح پیش کیا:

کہتا ہوں ہند و مسلماں سے یہی اپنی اپنی روش پہ تم نیک رہو
لاٹھی ہو ہوائے دہر پانی بن جاؤ موجوں کی طرح لڑو مگر ایک رہو

مولانا الطاف حسین حالی کی نظمیں ہندوستان کی سرزمین اور یہاں کی ہواؤں فضاؤں سے سرشار دکھائی دیتی ہیں۔ جن میں قومیت اور حب الوطنی کا گہرا احساس پایا جاتا ہے۔ 'حبّ وطن' کے چند اشعار اسی ذیل میں پیش کیئے جاتے ہیں:

اے وطن اے میرے بہشت بریں
کیا ہوئے تیرے آسماں و زمیں
کاٹے کھاتا ہے باغ بن تیرے
گل ہے نظروں میں خار بن ترے
تیری ایک مشت خاک کے بدلے
لوں نہ ہرگز اگر بہشت ملے

چکبست کا کلام بالخصوص اپنے دور کے نئے تجربات کا واضح اظہار ہے۔ ہندو مسلم اتحاد، جب

وطن اور اصلاحی، مذہبی و اخلاقی موضوعات پر بھی انھوں نے قلم اٹھایا ہے۔ان کی ایک نظم ''حب قومی'' سے چند اشعار ملاحضہ ہوں۔

حب قومی کا زباں پر ان دنوں افسانہ ہے　　بادہ الفت سے پر دل کا مرے پیانہ ہے
جس جگہ دیکھو محبت کا وہاں افسانہ ہے　　عشق میں اپنے وطن کے ہر بشر دیوانہ ہے

بیسویں صدی میں سرور جہاں آبادی ، برج نارائن چکبست' تلوک چند محروم وغیرہ جن کی قومی شاعری کی شمع نے پورے ملک کو روشن کر دیا۔ علامہ اقبال نے ہمالیہ' ایک آرزو' چاند، ابر کہسار، تصویر درد، ترانہ ہندی بچوں کا ہندوستانی گیت، نیا شوالہ جیسی نظمیں لکھ کر ملک و قوم کی محبت کا ثبوت دیا۔''نیا شوالہ'' میں محبت کے جذبے کو پروان چڑھانے پر زور دیتے ہوئے اقبال نظم کے آخر میں کہتے ہیں:

آ غیرت کے پردے اک بار پھر اُٹھا دیں
بچھڑوں کو پھر ملا دیں نقش دوئی مٹا دیں
سونی پڑی ہوئی ہے مدت سے دل کی بستی
آ اک نیا شوالہ اس دیس میں بسا دیں
دنیا کے تیرتھوں سے اونچا ہو اپنا تیرتھ
دامانِ آسماں سے اس کا کلس ملا دیں
ہر صبح اُٹھ کے گائیں منتر وہ میٹھے میٹھے
سارے پجاریوں کو مے پریت کی پلا دیں
شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

ماضیءقریب کے شعراء میں ساحر لدھیانوی، جوش ملیح آبادی، کیفی اعظمی، فراق گورکھپوری اور سکندر علی وجد کا کلام اتحاد و اتفاق کی اثر انگیز ترغیبات، مشترکہ تہذیب و تمدن کے جلوے کو اپنے دامن میں لیے نظر آتا ہے۔الغرض زمانہ آغاز سے لے کر عصر حاضر تک اردو شاعری قومی اتحاد کی فکری اساس پر قائم ہے۔جن کی آواز ہندوستان کے لوگوں کو قومی اتحاد و اتفاق کا پیغام دیتی رہے گی۔

☆☆☆

اردو میں نقد افسانہ کی روایت

محمد نجم الحسن عارض

ریسرچ اسکالر، پٹنہ یونیورسٹی، پٹنہ

رابطہ:9386128692

ملخص

اردو میں نقد افسانہ کی راویت کو آگے بڑھانے میں قمر رئیس نے بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔قمر رئیس تنقید کا ایک اہم نام ہے۔افسانے کی تنقید سے متعلق پہلی کتاب، پریم چند: شخصیت اور کارنامے، ۱۹۶۲ میں منظر عام پر آئی۔ان کی دوسری کتاب پریم چند ہی پر پریم چند: فکر وفن کے نام سے ۱۹۸۰ میں شائع ہوئی جب کہ اس کے دو سال بعد یعنی ۱۹۸۲ میں، راجندر سنگھ بیدی نمبر، (عصری آگہی) ترتیب دی۔ اسکے بعد ۱۹۸۰ میں، آزادی کے بعد دہلی میں اردو افسانہ، کے نام سے ان کی کتاب شائع ہوئی۔پھر نیا افسانہ: مسائل اور میلانات، ۱۹۹۲ میں منظر عام پر آئی۔اس طرح قمر رئیس نے اردو افسانے کی تنقید کو مستحکم کرنے میں نمایاں کارنامہ انجام دیا ہے۔پریم چند اردو کے پہلے افسانہ نگار تسلیم کئے جاتے ہیں لیکن ان کی حیثیت محض تاریخی نہیں ہے کیوں کہ وہ نہ صرف پہلے افسانہ نگار ہیں بلکہ قلم کے سپاہی بھی مانے جاتے ہیں۔انہوں نے افسانے کو فن کی بلندیوں پر پہنچایا ہے۔ایسے میں ان کے افسانوں سے متعلق قمر رئیس کی یہ تنقید کی کاوش بڑی اہمیت کی حامل ہے۔قمر رئیس پریم چند کے اہم نقاد تسلیم کئے جاتے ہیں۔اس سلسلے میں قمر رئیس نے، پریم چند: شخصیت اور کارنامے، لکھ کر نہ صرف پریم چند کی افسانہ نگاری کی دنیا میں عظیم خدمات کو اجاگر کیا بلکہ افسانے کی تنقید کی روایت کو راہ پر لگایا۔

اردو میں نقد افسانہ کی روایت

اردو میں افسانے کی تاریخ بہت قدیم نہیں ہے۔ خود افسانہ ایک ایسی صنف ہے جس کا آغاز بیسویں صدی کے اوائل میں ہوا۔ پریم چند کو پہلا افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہاں ہمارا مقصد کسی کے سر اولیت کا سہرا باندھنا نہیں ہے، دراصل یہ دکھانا اور بتانا مقصود ہے کہ اردو افسانے کی عمر سوا سو سال سے زیادہ نہیں ہے۔ پہلا افسانہ نگار خواہ کوئی بھی اردو افسانے کے وقت پیدائش میں زیادہ فرق نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ جن افسانہ نگاروں کے درمیان افسانے کی اولیت کی بات ہوتی ہے وہ ایک ہی عہد سے تعلق رکھتے ہیں۔ بہر حال یہ بات یہیں طے ہو جاتی ہے کہ اردو افسانہ کی تنقید کی مدت بھی زیادہ نہیں ہے۔ اردو افسانے پر پہلی کتاب عبدالقادر سروری کی تسلیم کی جاتی ہے جو 'دنیائے افسانہ' کے نام سے ۱۹۲۷ میں منظر عام پر آئی۔ لیکن اردو میں تنقید کی طرح اردو افسانہ کی تنقید کے ابتدائی نقوش اس کتاب سے پہلے بھی تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ اور اس کے نمونے رسائل و جرائد میں موجود ہیں۔ اردو افسانے کا آغاز علامہ راشد الخیری کے افسانہ، نصیر اور خدیجہ، مطبوعہ ۱۹۰۳ سے تسلیم کیا جائے تو افسانے پر پہلی تنقیدی کتاب ۱۹۲۷ میں آئی۔ اس طرح صنف افسانہ وجود میں آنے اور اس پر تنقید لکھے جانے کے درمیان کم و بیش چوبیس پچیس سال کا وقفہ ہے۔ یہ بات بعید از قیاس معلوم ہوتی ہے کہ اس درمیان میں افسانے کے تعلق سے کچھ نہ لکھا گیا ہو۔

دوسری حقیقت یہ ہے کہ اردو افسانے پر تنقید کی روایت خود افسانہ نگاروں نے ہی شروع کی اور تحقیق کے مطابق یہ کام بھی پریم چند نے ہی انجام دیا۔ اس سے قبل کہ کتابوں کے حوالے سے فکشن کی تنقید کے خدوخال تلاش کئے جائیں، آئے دیکھتے ہیں کہ پریم چند نے اس سلسلے میں کیا کام کیا ہے۔

پریم چند نے باضابطہ طور پر تنقید کا فریضہ انجام نہیں دیا البتہ کچھ ایسے مضامین اور کتابوں کے دیباچے ان کے تنقیدی شعور کا پتہ دیتے ہیں۔ مثلاً مشہور ناول، سوز وطن، جسے انگریز حکومت نے ضبط کر لیا اس کا دیباچہ پریم چند جیسے فنکار میں تنقیدی شعور کا اشاریہ ہے۔ اس کے علاوہ میں افسانہ کیوں لکھتا ہوں، میرے

بہترین افسانے اور ہماری قوت بیانیہ کا زوال وغیرہ اس سلسلے میں دیکھے جا سکتے ہیں ۔، میرے بہترین افسانے، کا عنوان بذات خود اس بات کا ثبوت فراہم کرتا ہے کہ پریم چند نے اگر اپنے افسانے کا انتخاب کیا ہے تو گویا اس کا کوئی معیار بھی رہا ہوگا۔ ان کی پسند اور ناپسند کی کوئی وجہ رہی ہوگی ۔ یہیں سے اس بات ثبوت ملتا ہے کہ پریم چند نے جب افسانے کا فن لکھنا شروع کیا تو اس فن کے تعلق سے ان کا کوئی نظریہ بھی رہا ہوگا۔ ان کے مضامین، مختصر افسانہ، اور مختصر افسانے کا جن تو براہ راست جن افسانہ سے تعلق رکھتے ہیں ۔ علاوہ ازیں، راشد الخیری کے افسانے، ایسا مضمون ہے جس کی بنیاد تنقید پر رکھی گئی ہے۔ ان مضامین سے نہ صرف پریم چند کے تنقیدی شعور کا پتہ چلتا ہے بلکہ اردو فکشن کے ابتدائی نقوش بھی واضح ہوتے ہیں۔

پریم چند کے عہد میں دوسرے ادبا بھی اس جانب قدم بڑھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ البتہ یہ مضامین ، دیباچے اور مقدمے کی صورت میں ہیں۔ خود پریم چند کے افسانوی مجموعے، پریم بتیسی، جو ۱۹۲۵ میں شائع ہوا امتیاز علی تاج نے اس پر مقدمہ لکھا تھا۔ پریم چند کی افسانہ نگاری پر امتیاز علی تاج کا یہ مقدمہ افسانے کی تنقید میں ایک اہم کڑی جوڑتا ہے۔ ناقدین نے اسے پریم چند کی افسانہ نگاری کی پہلی تنقید قرار دیا ہے۔ معروف نقاد پروفیسر ارتضی کریم اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

> ،،۔۔۔۱۹۲۵ میں پریم بتیسی کی دوسری اشاعت پر اس افسانوی مجموعے پر امتیاز علی تاج نے مقدمہ لکھا تھا۔ یہ پریم چند کے افسانوں پر پہلی تنقید بھی کہی جا سکتی ہے جس میں انہوں نے پریم چند کے افسانوں پر گفتگو کی ہے۔۔۔۔اس جائزے سے اردو افسانے کی تنقید کی تاریخ کے ارتقا پر روشنی پڑتی ہے اور یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اردو میں افسانے کی تنقید کی تاریخ نہایت مختصر ہے۔
> اس ارتقائی سفر میں پریم چند کی تحریریں اولیت کا حکم رکھتی ہیں۔،،

بہرکیف امتیاز علی تاج کے علاوہ فن قصہ نویسی کے عنوان سے ضیاء الدین شمسی کا مضمون رسالہ، ہمایوں ،مئی تا نومبر ۱۹۲۲، شمسی ہی کا مضمون، کہانی کا سفر نیرنگ خیال جون ۱۹۳۱، فن افسانہ نگاری کے عنوان سے عبدالقادر سروری کا مضمون جو، نگار، میں ۱۹۲۶ میں شائع ہوا یا حسیب احمد صدیقی کا مضمون، افسانہ کی

مہیت، رسالہ، ہمایوں نومبر ۱۹۲۷ محمد حسین کا مضمون عہد حاضر کے افسانہ نگار مطبوعہ نگار ۱۹۳۴، عظیم بیگ چغتائی کا مضمون، افسانہ نویسی، جو ساقی، میں جنوری ۱۹۳۵ میں شائع ہوا اور عظیم بیگ چغتائی ہی کا دوسرا مضمون، افسانہ نگاری کی قسمیں، جو ساقی ہی میں ۱۹۳۵ میں شائع ہوا ایسے مضامین ہیں جو افسانہ نگاری کے خدوخال متعین کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان مضامین میں افسانے کی ماہیت سے لے کر اس کے لئے مواد کی فراہمی کے مسئلے اور افسانہ نگاری کی قسمیں تک کی باتیں کی گئی ہیں۔ ساتھ ہی اس سلسلے میں عبد القادر سروری کا مضمون، جن افسانہ نگاری، افسانے کے فن پر ابتدائی دور کا ایک اہم مضمون ہے۔ جہاں تک اردو افسانے کی تنقید کی کتابی صورت کا سوال ہے گزشتہ سطور میں عرض کیا گیا کہ عبدالقادر سروری کی کتاب، دنیائے افسانہ، اب تک کی پہلی معلوم کتاب ہے۔ اس کتاب میں سروری نے افسانے کے اصول تو متعین نہیں کئے البتہ اس جانب ادبا کی توجہ مبذول کرائی ہے کہ افسانے کے فن کے سلسلے میں مغرب سے استفادہ بھی ضروری ہے۔ ظاہری بات ہے افسانہ خود ابتدائی مرحلے میں تھا۔ اس کے لئے باضابطہ طور پر کوئی اصول متعین ابھی نہیں کیا گیا تھا۔ ہاں افسانے لکھے جارہے تھے۔ اور افسانہ نگاروں کے سامنے مغرب کے افسانے بطور نمونہ موجود رہے ہوں گے۔ جس سے کم از کم یہ اندازہ تو رہا ہوگا کہ افسانے میں ناول کی طرح کردار نگاری، پلاٹ اور منظر نگاری وغیرہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس طرح جو افسانے لکھے جارہے تھے ان میں مغرب میں افسانہ نگاری کے اصول کو برتا جارہا تھا۔ چونکہ ناول کی طرح اردو افسانہ بھی مغرب سے آیا ہے اس لئے اس کے اصول ضوابط پر مغرب کا اثر بھی رہا ہے۔ شاید اسی کی روشنی میں عبد القادر سروری نے افسانہ نگار کے کچھ اصول بتانے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں، دنیائے افسانہ، کی جلد دوم، کردار اور افسانہ دیکھی جاسکتی ہے جس میں وہ لکھتے ہیں:

،، جو اشخاص قصہ پورے ناول میں موجود ہوتے ہیں وہ مستقل اشخاص قصہ کہلاتے ہیں۔ پلاٹ کتنا ہی غیر منتظم اور غیر دلچسپ کیوں نہ ہو اس میں کم سے کم مستقل شخص قصہ موجود ہوگا وہ قصہ در قصہ والے پلاٹ کے مختلف اجزا میں ایک رشتہ کا کام دیتا ہے۔،،

اس اقتباس واضح ہوتا ہے کہ ایک افسانے میں شخص قصہ، کا ہونا ضروری ہے، خواہ پلاٹ کمزور اور غیر دلچسپ ہی کیوں نہ ہو۔ ظاہری بات ہے کہ بغیر کردار کے افسانے کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ عبدالقادر سروری کردار نگاری پر زور دیتے ہوئے بجا طور پر کہتے ہیں کہ شخص قصہ کو ہونا لازمی ہے۔ لیکن ان کا رخ صرف اس جانب ہے کہ وہ، شخص قصہ، قصہ در قصہ والے پلاٹ کے مختلف اجزا میں ایک رشتہ قائم کرتا ہے۔ حالانکہ شخص قصہ افسانے کا لازمی جزو ہے لیکن ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ ابتدائی دور میں طویل افسانے بھی لکھے جاتے تھے جس میں مختلف اجزا ہوتے تھے۔ بہر حال عبدالقادر سروری کی اس رائے سے اتنا واضح ہو جاتا ہے کہ اردو فکشن کی تنقید میں انہوں نے باضابطہ طور پر پہلا قدم بڑھایا تھا، اس کے باوجود کہ موصوف نے کردار نگاری کے حوالے سے گفتگو پر توجہ نہیں دی ہے۔ اس کا ذکر کم ہوا ہے۔ وہ زیادہ تر مثالیں داستان اور مثنوی سے فراہم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ افسانے کے کرداروں کے تعلق سے زیادہ مواد فراہم نہ کر سکیں ہوں۔ ورنہ یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ کتاب کو عنوان، کردار اور افسانہ، ہونے کے باوجود ان کا رخ مثنوی اور داستان کی طرف کیوں ہو جاتا ہے؟ حقیقت تو یہی ہے کہ اس عہد میں نہ تو اردو افسانہ اتنا توانا تھا اور نہ ہی اردو تنقید اس قابل تھی کہ فن کی موشگافیاں وا کر پاتی۔

عبدالقادر سروری افسانے کے حوالے سے قدیم و جدید کی بحث بھی کرتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ :،،قدیم افسانہ نگاری کا اصول تصور ت (idealism) تھا اور موجو دہ افسانے حقیقت (realism) کے اصول پر لکھے جاتے ہیں۔،،

کچھ یہی حال اسی عہد سے تعلق رکھنے والے مجنوں گورکھپوری کی تنقید کا بھی ہے۔ انہوں نے، افسانہ اور اس کی غایت، کے نام سے ایک کتاب لکھی جو ۱۹۳۵ میں منظر عام پر آیا۔ کتاب کے عنوان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مصنف نے اس میں اردو افسانے کے تعلق سے خاطر خواہ بحث کی ہوگی۔ اس میں انہوں نے افسانے کے اجزا بیان کئے ہیں۔ مثلاً افسانے کے واقعات کو افسانے کی بنیاد قرار دینا اور یہ بتانا کہ ان واقعات کی ترتیب کو پلاٹ کہتے ہیں۔ انہوں نے افسانے کے لئے دوسری اہم چیز دلچسپی بتائی ہے اور تیسری چیز زمانہ، ماحول اور معاشرت کے مطابق واقعات کا ہونا۔ حالانکہ افسانے کے کچھ اور اجزا ہو سکتے

تھے جس جانب توجہ نہیں دی گئی۔ کردار نگاری کے تعلق سے انہوں نے یہ رقم کیا ہے کہ اردو افسانے میں کردار نگاری کوئی مرتبہ حاصل نہیں کرسکی ہے۔ وجہ یہ بتائی ہے کہ اردو افسانے میں کردار نگاری کے نام پر مغربی افسانے کی روشنی ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے ایک اور اہم بات کہی ہے۔ وہ ہے افسانہ نگار کا نقطۂ نظر۔ در اصل افسانے میں اس کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ افسانے میں سب کچھ نقطۂ نظر ہی نہیں ہوتا۔ اس کا احساس مجنوں گورکھپوری کو بھی تھا اس لئے وہ اس کے ساتھ ہی فنکاری کی بھی بات کرتے ہیں اور یہ شکوہ بھی کرتے ہیں کہ افسانہ کے فرائض کو بعض افسانہ نگاروں نے پوری طرح انجام نہیں دیا ہے۔ انہی باتوں کے پیش نظر مجنوں گورکھپوری نے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ ادب عالیہ میں ایسے افسانہ نگاروں کے لئے کوئی جگہ نہیں جو زندگی سے متعلق کوئی نقطہ خیال نہ رکھتے ہوں۔

مجنوں گورکھپوری افسانے میں اسلوب اور اظہار کی بات بھی کرتے ہیں اور مقصد پر بھی روشنی ڈالتے ہیں منجملہ یہ بات ہی کہی جاسکتی ہے کہ انہوں نے افسانے کے خدو خال کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔

طرح مجنوں گورکھپوری اردو افسانے کے ایک ایسے ناقد کے طور پر سامنے آتے ہیں جس نے بھرپور طور پر نہ سہی کم از کم اس کے فن کی جانب تنقیدی کاوش تو کی ہے۔ وہ زیادہ تر سرسری طور پر تنقید کی نظر ڈالتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کہیں کہیں افسانے کی باریکیاں اور اس کے فن کی گتھیاں بھی سلجھاتے ہیں اس کے باوجود ان کی تنقید ابتدائی نقوش ہی ٹھہرتی ہے۔

اس کے بعد ایک ایسا نام سامنے آتا ہے جو آج بھی اردو افسانے کی تنقید میں حوالے بنتا رہا ہے۔ میری مراد وقار عظیم سے ہے۔ وقار عظیم ایک ایسا نام ہے جس نے ،داستان سے افسانے تک، نامی کتاب لکھ کر وہ کارنامہ انجام دیا کہ جس کے ذکر کے بغیر آج بھی اردو افسانے سے متعلق کوئی تنقید مکمل نہیں ہوتی۔ وقار عظیم کی اس کتاب میں افسانے سے متعلق دس مضامین شامل ہیں۔ ان میں داستانی عہد کی کہانیاں، ہمارے مختصر افسانے میں زندگی اور فن کا امتزاج ،مختصر افسانے میں روایت اور جدت ،مختصر افسانے کے پچیس سال، پریم چند کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ،منٹو کا فن ،تقسیم کے بعد منٹو کے افسانے ،تقسیم کے بعد افسانہ، افسانہ نگاروں کی نئی پود اور ایک کتاب سے موسم، داستان سے افسانے تک، ایسے مضامین ہیں

جو وقیع اور گراں قدر معلوم ہوتے ہیں ۔ یہ کتاب آزادی کے برسوں بعد یعنی ۱۹۶۰ میں منظر عام پر آئی جب جدیدیت کا دور شروع ہورہا تھا۔ان مضامین کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وقار عظیم نے اس تعلق سے ایک منظّم کاوش کی ہے۔انہونے افسانے کے خدوخال تلاش کئے اور یہ بھی پتہ لگانے کی کوشش کی ہے کہ افسانے کے ابتدائی دور میں اس پر داستان کے اثرات رہے ہیں یا نہیں۔ان کے مضمون ،داستان سے افسانے تک،اس سلسلے کی کڑی ہے،جس میں انہوں نے بتانیا ہے کہ مختصر افسانے پر داستان کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔انہوں نے پریم چند کے افسانوں پر بھی اسکے اثرات کی تلاش کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''ہمارے مختصر افسانہ کے ابتدائی دور میں واضح طور پر داستان کی دلکش روایت کا عکس جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔''

اردو کے سب سے پہلے افسانہ نگار پریم چند کے مختصر افسانوں کے کئی ابتدائی مجموعے،سوز وطن،،پریم پچیسی اور پریم اوران میں نمایاں طور پر ۔

''انگارے کے افسانے''اس ذہنی اور باغیانہ روش کے علمبردار جس کے بغیر فن میں نئی راہوں کا کھلنا بند ہوجاتا ہے۔جب کہ دوسری زبانوں سے اردو میں افسانے کے ترجمے کے سلسلے میں وہ لکھتے ہیں : ہمار افسانہ نگاروں نے دوسری زبانوں کے افسانے اردو میں منتقل کر کے اردو میں افسانہ کو فن کی ان نزاکتوں اور لطافتوں سے روشناس کرایا،جن تک ہنوز اس کی رسائی نہیں ہوئی تھی ۔ایسے ترجمہ کرنے والوں میں محمد مجیب؛خواجہ منظور،منصور احمد اور جلیل قداوائی کے نام اہم ہیں۔ان ترجمہ کرنے والوں کے ساتھ لکھنے والوں کا ایک گروہ بھی نظر کے سامنے آتا ہے،جس نے مغربی شاہکاروں سے متاثر ہوکر ایسے طبع زاد افسانے لکھے جو زندگی اور فن کے امتزان کے موثر اور دلکش نمونے ہیں ۔۔۔حیات اللہ انصاری،اختر انصاری،سجاد ظہیر،اختر حسین رائے پوری،احمد علی اور فیاض محمود۔۔۔وقار عظیم نے اردو افسانے کا مرحلہ وار جائزہ لیا ہے اور نتیجے بھی اخذ کئے ہیں۔وہ ۱۹۴۶ سے ۱۹۴۷ کے درمیان لکھے گئے افسانوں کو اہم قرار دیتے ہوئے فنی عروج کا بہترین زمانہ قرردیتے ہیں۔اس سلسلے میں یہ اقتباس بھی دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے ۔موصوف رقم طراز ہیں،۱۹۳۶ سے ۱۹۴۷ کا زمانے ہمارے مختصر افسانوں کی زندگی کے شباب اوراس کے فنی عروج کا بہترین زمانہ ہے۔۔۔اس دور کے افسانہ نگاروں میں علی ہے نہ زندگی کی ۔وقار عظیم کی تنقید

میں بہت گہرائی اور گیرائی نہیں پائی جاتی بلکہ بعض افسانوں کے فن کا جائزہ لیتے ہوئے وہ یکسانیت کا شکار بھی ہوجاتے ہیں۔اس کے باوجود اردو افسانے کی تنقید کا وہ سنگ میل قرار دیئے جاسکتے ہیں۔

اردو میں نقد افسانہ کی راویت کو آگے بڑھانے میں قمر رئیس نے بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔قمر رئیس تنقید کا ایک اہم نام ہے۔افسانے کی تنقید سے متعلق پہلی کتاب، پریم چند: شخصیت اور کارنامے، ۱۹۶۲ میں منظر عام پر آئی۔ان کی دوسری کتاب پریم چند ہی پر پریم چند: فکر وفن کے نام سے ۱۹۸۰ میں شائع ہوئی جب کہ اس کے دوسال بعد یعنی ۱۹۸۲ میں، راجندر سنگھ بیدی نمبر، (عصری آگہی) ترتیب دی۔ اسکے بعد ۱۹۸۰ میں، آزادی کے بعد دہلی میں اردو افسانہ، کے نام سے ان کی کتاب شائع ہوئی۔پھر نیا افسانہ: مسائل اور میلانات، ۱۹۹۲ میں منظر عام پر آئی۔اس طرح قمر رئیس نے اردو افسانے کی تنقید کو مستحکم کرنے میں نمایاں کارنامہ انجام دیا ہے۔پریم چند اردو کے پہلے افسانہ نگار تسلیم کئے جاتے ہیں لیکن ان کی حیثیت محض تاریخی نہیں ہے کیوں کہ وہ نہ صرف پہلے افسانہ نگار ہیں بلکہ قلم کے سپاہی بھی مانے جاتے ہیں ۔انہوں نے افسانے کو فن کی بلندیوں پر پہنچایا ہے۔ایسے میں ان کے افسانوں سے متعلق قمر رئیس کی یہ تنقید کی کاوش بڑی اہمیت کی حامل ہے۔قمر رئیس پریم چند کے اہم نقاد تسلیم کئے جاتے ہیں۔اس سلسلے میں قمر رئیس نے، پریم چند: شخصیت اور کارنامے، لکھ کر نہ صرف پریم چند کی افسانہ نگاری کی دنیا میں عظیم خدمات کو اجاگر کیا بلکہ افسانے کی تنقید کی روایت کو راہ پر لگایا۔بہرکیف درج بالا کتاب پریم چند سے متعلق مختلف مضامین کا مجموعہ ہے۔اس میں کچھ ایسے مضامین ہیں جو افسانے کی تنقید سے تعلق رکھتے ہیں۔یہ مضامین وقار عظیم، عبدالماجد دریا آبادی، مسعود حسین، فراق گورکھپوری، علی جواد زیدی، آغا عبدالحمید اور شکیل الرحمان کے تحریر کردہ ہیں۔ان مضامین میں بھی پریم چند کے فن سے متعلق ہی بحث کی گئی ہے۔تنقید کا یہ انداز تاثراتی ہے اور عقیدت کا رنگ غالب ہے لیکن یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ یہ اس دور کی تحریریں ہیں جب اردو تنقید اپنے ابتدائی مراحل میں تھی اور تاثراتی تنقیدیں زیادہ لکھی جارہی تھیں ساتھ ہی تنقید کا کوئی منظم ضابطہ اور اصول موجود نہیں تھا۔ابتدائی نقوش میں قمر رئیس یہ یہ کاوش ایک اہم تنقیدی کارنامہ تصور کی جاتی ہے۔قمر رئیس ایک ترقی ایک ترقی پسند ناقد اور شاعر تھے۔انہوں نے اپنی تنقید میں بڑی کاوش کی ہے اور ایسا انداز اختیار کیا ہے کہ وہ کسی ازم سے بالاتر نظر آتے ہیں۔ان کے نقد ونظر کے تعلق سے گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی کہتے ہیں۔

۔۔۔موصوف (قمر رئیس) کا غالب رجحان افسانے کی تنقید کی طرف ہے دراصل قمر رئیس ترقی پسندوں میں ایک امتیاز یہ بھی رکھتے ہیں کہ انہوں نے بڑی یکسوئی سے افسانے میں یا فکشن میں زندگی کے خدوخال تلاش کئے ہیں۔ان کی حقیقت پسندی زندگی اور سماج کے نشیب وفراز کی تفہیم سے عبارت ہے۔نتیجے میں ان کے یہاں ایک ایسا شعور جھلکتا ہے جس میں انسانی ہمدردی کی عام فضا ہے۔ایسی ہی فضا کے تحت وہ استحصال کے تمام پہلوؤں کو رد کرتے ہیں اور طبقات کی تقسیم کو لایعنی بنا کر انسانیت کی اعلیٰ قدروں کو فروغ دینا چاہتے ہیں۔۔۔دراصل قمر رئیس پریم چند سے بے حد متاثر تھے،انہوں نے پریم چند پر بھرپور کام بھی کیا۔پریم چند کے افسانوں میں جو انسانی ہمدردی ہے قمر رئیس اس کے قائل ہیں۔یہی چیز ترقی پسندوں کے یہاں بھی نظر آتی ہے لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ قمر رئیس افراط وتفریط کے شکار نظر نہیں آتے۔ان کے تنقیدی مضامین کے دو مجموعے تنقیدی تناظر اور تلاش وتوازن بھی بے حد اہم ہیں۔

تنقید سے عموماً خواتین کا تعلق کم ہی ہوتا ہے لیکن ممتاز شیریں نے اس میدان میں ایک ایسا کارنامہ انجام دیا ہے جس سے اردو ادب کبھی فراموش نہیں کرسکتا۔اسی بنا پر وہ اردو فکشن کی تنقید کا معتبر نقاد تصور کی جاتی ہیں۔ممتاز شیریں نے تنقید کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کارنامہ انجام دیا ہے۔ان کی کتاب معیار کے نام سے ۱۹۶۳ میں منظر عام پر آئی۔یہ مضامین کا مجموعہ ہے۔اس کتاب کے سلسلے میں موجودہ دور میں اردو تنقید کے اہم نام ارتضیٰ کریم نے لکھا ہے کہ،، اس مجموعے کا نام معیار صرف نام کی حد تک معیار نہ تھا بلکہ اس کے پس پشت مضمون نگار کی پوری فکر کارفرما ہے کہ آئندہ یہ مضامین اردو فکشن کی تنقید کا معیار قرار پائیں گے۔دراصل ممتاز شیریں کی یہ کتاب کچھ اس نوعیت کی ہے کہ اس سے تنقیدی فکر ونظر کو جلا ملتی ہے۔ممتاز شیریں نے اپنی تنقید کے ذریعے نہ صرف اردو فکشن کی تنقید کا معیار بلند کیا اس کی روایت کو تقویت بخشی ہے۔ممتاز شیریں نے اس کتاب میں مغربی ادب کو بھی پیش نظر رکھا ہے اور منٹو کی افسانہ نگاری سے بھی بحث کی ہے اس کے ساتھ ہی انہوں نے افسانے کے فن سے بھی قابل قدر گفتگو کی ہے۔فن پارے کے لئے مواد اور تکنیک اہم ہوتی ہے اور اس حوالے سے گفتگو بھی ہوتی رہی ہے۔ممتاز شیریں اس پر خامہ فرسائی کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ:،،صرف اچھا مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی۔کامیاب فنکار ہر طرح کے موضوع سے ایک اچھا افسانہ تخلیق کرسکتا ہے۔۔۔تکنیک کے مطابق یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے،کیوں کہ ایک خاص مواد،ایک خاص تکنیک

میں ڈھل کر زیادہ موثر ہوجاتا ہے کہ لیکن اسی مواد کی دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہوجاتا ہے۔

اسی عہد میں ایک اور نام اردو افسانے کی روایت کو میں آگے بڑھانے میں میں معاون ومد ثابت ہوتا نظر آتا ہے۔اور وہ ہیں مولانا صلاح الدین احمد۔صلاح الدین احمد تنقید اردو افسانے کی تنقید کے معماروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ان کے مضامین کا مجموعہ،صریر خامہ کے نام سے ۱۹۶۹ میں شائع ہوا۔واضح رہے کہ اسی سال وقار عظیم کی کتاب،فن افسانہ نگاری،بھی منظر عام پر آئی تھی۔مولانا صلاح الدین احمد کی اس کتاب میں شامل۔مضامین مختلف جرائد ور سائل میں شائع ہوتے رہے تھے۔یہ سلسلہ ۱۹۴۰ سے شروع ہوا تھا۔بعد ازاں اسے کتابی شکل دی گئی۔مولانا صلا حالدین احمد،ادبی دنیا،کے نام سے رسالہ نکالتے تھے اس میں ان کے مضامین شائع ہوتے تھے۔مولانا کا طرز تنقید انہیں اہم بناتا ہے۔وہ ادب برائے ادب کے نظریے کے قائل تھے اور افسانے کے فن سے بخوبی آگاہ تھے۔

سلیم اختر اردو افسانے کی تنقید کا ایک معتبر نام ہے۔ان کی کتاب،افسانہ:حقیقت سے علامت تک،۱۹۸۰ میں شائع ہوئی جو مضامین کا انتخاب ہے اور اس میں داستان،ناول اور افسانے پر مضامین شامل ہیں۔ان کی دوسری کتاب،افسانہ اور افسانہ نگار ۱۹۹۱ میں شائع ہوئی۔سلیم اختر کو بنیادی طور نفسیاتی نقاد تسلیم کیا جاتا ہے اور اس کے ثبوت بھی ملتے ہیں۔ان کی ایک کتاب کا نام،جوش کا نفسیات مطالعہ ہے لیکن اس کے قطع نظر افسانے کی تنقید سے متعلق ان کی کاوش بھی قابل ذکر ہے۔سلیم اختر کو اس بات کا احساس تھا کہ اردو افسانے کی تنقید میں اب تک خاطر خواہ کچھ نہیں لکھا گیا۔،افسانہ:حقیقت سے علامت تک میں وہ لکھتے ہیں:موجودہ تنقیدی گرم بازاری میں افسانہ نگارں اور افسانے کے فن پر باضابطہ تصانیف بہت کم ہے یہ کتاب اسی توقع سے پیش کی جارہی ہے کہ شاید یہ مضامین مزید تنقیدی تحریروں کے لئے محرک ثابت ہوسکیں۔

اردو افسانے کی تنقید پر مشتمل کم ازکم چار کتابیں ۱۹۸۱ میں عام پر آئیں۔ان میں سب سے اہم کتاب گوپی چند نارنگ کی اردو افسانہ:روایت اور مسائل ہے،جبکہ ترقی پسند تحریک کی بازیافت کرتی ہوئی صادق کی کتاب،ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ،بھی اسی سال شائع ہوئی۔اس کے علاوہ ش اختر کی شناخت اور مہدی جعفر کی نئے افسانے کا سلسلۂ عمل،بھی زیور طبع سے آراستہ ہوکر قاری کے ہاتھوں میں

پہنچی ۔ گوپی چند نارنگ اردو تنقید کا بڑا نام ہے ۔ انہوں نے متعدد کتابیں اردو ادب کو دی ہیں ۔ ان کی کتاب اردو افسانہ، روایت اور مسائل، ان مضامین کا مجموعہ ہے جو ۱۹۸۰ کے اردو افسانہ سمینار میں پڑھے گئے ۔ دیگر مضامین سے صرف نظر کرتے ہوئے صرف گوپی چند نارنگ کے مضمون پر غور کریں تو افسانے سے متعلق کئی مسائل ہمارے سامنے آتے ہیں ۔ گوپی چند نارنگ نے اس جانب توجہ دلائی تھی، حالانکہ یہ جدیدیت پر ایک ضرب بھی تھی تاہم اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نارنگ نے روایت سے انحراف اور علامتی استعاراتی انداز کو بہ نظر استحسان دیکھا ہے ۔ اپنے مضمون، نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لئے لمحہ فکریہ،، میں وہ لکھتے ہیں : جو بات تشویش ناک ہے، وہ اوسط درجے کی ذہنیت Mediocrity کی یلغار ہے جس کے باعث علامتی اور تمثیلی کہانی کے مقلدین کی تعداد اتنی بڑھ گئی ہے کہ ان کے ہاتھوں اس کہانی کے مستقبل کو شدید خطرہ درپیش ہے ۔ اب علامتی تمثیلی کہانی بھی ایک فیشن اور فارمولا بن گئی ہے اور بہت سے نئے لکھنے والوں نے اسے رواجاً اختیار کر رکھا ہے ۔ اس سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقیت اور نئی کہانی دونوں کو نقصان پہنچا ہے ۔ یہاں قارئین کو مغالطہ ہونے کا امکان ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اسے غلط سمجھا بھی گیا لیکن ایسا نہیں ہے کہ نارنگ روایت کے مخالف ہیں بلکہ روایت کے ساتھ وہ تازہ ہوا کے لئے کھڑکیاں کھلی رکھنا چاہئے ہیں ۔ خاتون افسانہ نگاروں کے تعلق سے یہ ایک اہم کتاب ہے ۔ اس میں حجاب امتیاز علی، مسز عبدالقادر، ڈاکٹر رشید جہاں، عصمت چغتائی، صالحہ عابد حسین، ممتاز شیریں، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، شکیلہ اختر، تسنیم سلیم چھتاری، جیلانی بانو، قرۃ العین حیدر، صدیقہ بیگم سیوہاردی اور سرلا دیوی کے فکر و فن پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ ساتھ ہی ان کی شخصیت کا بھی احاطہ کیا گیا ہے ۔ اس طرح یہ خاتون فنکاروں پر ایک کامیاب کتاب ہے ۔ یہیں پر ڈاکٹر صادق کا ذکر کیا جانا چاہئے ۔ ان کی کتاب، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ۱۹۸۱ میں منظر عام پر آئی تھی ۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے صادق نے اس کتاب میں ترقی پسند افسانہ نگاری پر نظر ڈالی ہے ۔ اور بقول صادق کے انہوں نے اس تحریک کے تحت لکھے گئے افسانوں کا معروضی مطالعہ پیش کیا ہے ۔ ترقی پسند تحریک اردو کی ایک توانا تحریک تھی ۔ اور اس کے زیر اثر بڑے پیمانے پر ادب تخلیق کیا گیا ۔ شاعری کے ساتھ افسانے اور ناول بھی لکھے گئے اور تنقید بھی کی گئی ۔ ترقی پسند تنقید کا ایک اپنا مزاج اور نہج ہے ۔ صادق نے ترقی پسند تحریک کے حوالے سے جن افسانوں کا تجزیہ کیا ہے ظاہر ہے کہ وہ اسی مدت میں لکھے گئے ہیں یعنی ۱۹۳۵ سے لے کر

۱۹۵۶ کے درمیان جو افسانے لکھے گئے وہی ان کا مقصود ہیں۔اب دیکھنا یہ ہے کہ موصوف نے جس معر وضی مطالعے کی بات کی ہے اس میں وہ کتنا کامیاب نظر آتے ہیں۔اس سلسلے میں ان کی کتاب سے یہ اقتبا س ملاحظہ فرمائیں:،،دراصل اردو افسانہ ایک نئی زندگی سے اس وقت رابطہ قائم کرتا ہے وہ جب۱۹۳۲ میں انگارے نام کے افسانوی مجموعے کی اشاعت عمل میں آتی ہے۔انگارے اردو افسانے کی تاریخ کا ایک ہم سنگ میل ہی نہیں بلکہ ایک زبردست انقلاب بھی ہے۔

افسانے کی تنقید کی روایت میں مہدی جعفری ، نئے افسانے کا سلسلۂ عمل ، کے ساتھ ۱۹۸۱ میں منظر عام پر آئے ۔ یہ کتاب مضامین پر مشتمل ہے ۔جن میں ۱۸ مضامین شامل ہیں ۔سات مضامین موضوعات ومسائل سے متعلق ہیں جب کہ گیارہ مضامین ان کے مطالعے پر مشتمل ہیں۔ یہ کتاب نئے افسانہ کے عمل کے سلسلے میں ہے لیکن صاحب کتاب کی کوتاہ نظری کے سبب افراط کا شکار ہوگئی۔یہی وجہ ہے کہ اردو افسانہ کی تنقید کی روایت کے سلسلے میں اس کا ذکر تو ہوسکتا ہے۔اردو افسانے کی راویت کو آگے بڑھانے میں شمس الرحمان فاروقی ،وہاب اشرفی ،فرمان فتح پوری،انور سدید،رام لعل،وارث علی،محمد محسن ،سید عاشور کاظمی،شکیل الرحمان اور علی احمد فاطمی نے بڑا کام کیا ہے۔شمس الرحمان فاروقی اردو میں جدیدیت کے رجحان کو فروغ دینے میں میر کارواں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ان کا تعلق براہ راستہ تنقید سے ہے حالانکہ انہوں نے ناول بھی لکھا ہے اور شاعری بھی کی ہے۔تاہم ان کی کتاب،افسانے کی حمایت میں ،جو ۱۹۸۶ میں منظر عام پر آئی افسانے سے متعلق تنقید کی روایت کو آگے بڑھانے میں اس کتاب کو معاون نہ سمجھ کر مخالف تصور کیا جاتا ہے۔دوسری طرف پروفیسر وہاب اشرفی کا ذکر ضروری ہے۔انہوں نے نہ صرف تنقید سے خود کو وابستہ رکھا بلکہ اپنے ابتداری دنوں میں افسانے بھی لکھے۔وہاب اشرفی نے افسانے سے متعلق بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ان کی سہیل عظیم آبادی کی افسانہ نگاری کے تعلق ایک اہم تنقیدی کتاب، سہیل عظیم آبادی اور ان کے افسانے ، ہے جب کہ دوسری راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری ہے۔تیسری اہم کتاب بہار میں اردو افسانہ نگاری ہے ۔اس علاوہ وہاب اشرفی کی کتاب ، تاریخ ادب اردو جو تین جلدوں پر مشتمل ہے اس میں تقریباً تمام افسانہ نگاروں کے فکر وفن پر انہوں نے خامہ فرسائی کی ہے۔ان کی معروف کتاب،آگہی کی منظر نامہ،بھی یقیناً قابل ذکر ہے جس میں ۵ مضامین افسانے سے متعلق شامل ہیں۔ وہاب شرفی کی افسانے سے متعلق تنقیدی خدمات کا جائزہ آئندہ باب میں تفصیل سے لیا جائے گا۔ یہاں

روایت کے تحت اختصار سے کام لیتے ہوئے اتنا عرض کرنا ہے کہ وہاب اشرفی کا انداز نقد جدا ہے۔ عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ ناقدین کسی بھی فنکار کے ڈانڈے مغرب سے ملانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہاب اشرفی سہیل عظیم آبادی کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ ان کے مطالعے میں کچھ مغربی فنکار رہے ہوں گے لیکن انہوں نے ان سے فنی اکتساب نہیں کیا بلکہ وہ الگ کھڑے نظر آتے ہیں۔ گویا ان کی نظر میں یہ سہیل عظیم آبادی کی خامی نہیں بلکہ خوبی ہے۔

اردو افسانے کی تنقید کے حوالے سے ایک اہم نام انور سدید کا ہے۔ ان کی کتاب اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش ۱۹۷۳ میں منظر عام پر آئی جب کہ افسانے سے متعلق ان کی دوسری کتاب مختصر افسانہ عہد بہ عہد ۱۹۹۲ میں شائع ہوئی۔ یہ دونوں کتابیں اپنے باب میں اہم ہیں۔ اب تک کوئی ایسی کتاب شائع نہیں ہوئی تھی جس میں افسانوں میں گاؤں دیہات کی پیش کش کے حوالے سے اس تفصیل سے گفتگو کی گئی ہو۔ انور سدید نے اس میں موضوعاتی مطالعہ پیش کیا ہے اور مختلف افسانہ نگاروں کے یہاں اس کی خصوصیت کی بازیافت کی ہے۔ اس طرح مرزا حامد بیگ کی کتاب، افسانے کا منظر نامہ افسانے کی تنقید کی ایک اہم کڑی ہے۔ یہ کتاب ۱۹۸۳ میں قارین کے ہاتھ میں پہنچی تھی۔ ان کی ایک اور کتاب، اردو افسانے کی روایت جو ۱۹۹۱ میں شائع ہوئی افسانے کی تنقید کو آگے بڑھائی ہے مرزا حامد بیگ کا رویہ یہ ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں صاف صاف کہہ جاتے ہیں۔ صغیر افراہیم کی ایک کتاب اردو افسانہ: ترقی پسند تحریک سے قبل ۱۹۹۱ میں منظر عام پر آئی تھی۔ جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے اس کتاب میں ترقی پسند تحریک یعنی ۱۹۳۵ سے قبل کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ گویا یہ کتاب ابتدائی دور کی افسانہ نگاری پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ ان کی کتاب پریم چند ایک نقیب، نثری داستان کا سفر، اردو فکشن تنقید اور تجزیہ، ان کی اہم تصنیفات ہیں جو ان کے تحقیقی اور تنقید ذہن کا پتہ دیتی ہیں۔ فکشن پر کام کرنے والے ناقدین میں صغیر افراہیم ایک اہم نام ہے۔ ان کے سلسلے میں وہاب اشرفی کی یہ رائے ان کی تخلیقی کاوش کا اندازہ لگانے میں معاون ہوسکتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: تاریخ ادب اردو میں انہیں اس لئے جگہ دی جارہی ہے کہ یہ فکشن پر بطور خاص انہاک سے کام کررہے ہیں۔ اب تک ان کے تقریباً ۲۷ مضامین شائع ہو چکے ہیں جن میں اکثریت ناولوں اور افسانوں کے مطالعہ پر مبنی ہیں۔۔۔۔۔ صغیر افراہیم تحقیقی ذہن رکھتے ہیں لیکن ان کا تجزیاتی شعور بھی بیدار ہے۔ اس لحاظ سے ان کی کتابیں بہ یک

وقت تحقیق وتنقید کا ادغام پیش کرتی ہیں۔

وارث علوی اردو تنقید کا ایک معتبر نام ہے۔، جدید افسانہ اور اس کے مسائل ان کی ایک اہم تنقیدی کاوش ہے۔ یہ کتاب ۱۹۹۰ میں منظر عام پر آئی۔ وارث علوی کا انداز دوٹوک ہے ان کا اسلوب بھی کھرا ہے۔ نقد افسانہ کے حوالے سے ارتضیٰ کریم کا نام خصوصیت کا حامل ہے۔ موصوف فکشن کی تنقید پر مشتمل کئی کتابوں کے مصنف اور مرتب ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی بے حد اہم کتاب اردو فکشن کی تنقید ہے اس کے علاوہ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور جوگندر پال سے متعلق کتابیں ترتیب دی ہیں۔ اردو فکشن کی تنقید ایک وقیع کتاب ہے۔ یہ چھ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں اردو فکشن کی تنقید کے آغاز وار تقا پر محنت صرف کی گئی ہے جب کہ دوسرے باب میں تمثیل پر تنقیدی سرمایہ، تیسرا داستان پر تنقیدی سرمایہ چوتھا ناول پر تنقیدی سرمایہ اور پانچواں افسانے پر تنقیدی سرمایہ ہے۔ اس کے بعد ایک بسیط اشاریہ ہے۔ میری غرض پانچویں باب افسانے پر تنقیدی سرمایہ سے ہے۔ ارتضیٰ کریم نے اردو افسانے کی تنقید پر مبنی نہ صرف کتابوں کا جائزہ لیا ہے، بلکہ اس تعلق سے لکھے گئے مختلف رسائل وجرائد میں مضامین کی تلاش وجستجو بھی ہے۔ جو بڑا کام ہے۔

آخر میں ایک اور اہم ناقد کی طرف ہماری نظر جا ٹھہری ہے۔ وہ ہیں ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی۔ فکشن کی تنقید کی موجودہ کھیپ شہاب ظفر اعظمی کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ وہ خصوصیت کے ساتھ فکشن کے نقاد ہیں۔ بہر کیف، جہان فکشن میں کل ۱۷ مضامین شامل ہیں جن میں چھ مضامین افسانہ سے متعلق ہیں۔ ایک مضمون، گوپی چند نارنگ اور افسانے کی تنقید ہے جس میں موصوف نے نارنگ کی تنقید کا جائزہ بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ شہاب اعظمی کی یہ خوبی ہے کہ وہ اپنی کہنے کا ہنر جانتے ہیں جس کی وجہ سے نوگوار بات بھی گوارا ہو جاتی ہے۔ ان کا انداز نقد نہ تو ایسا ہے کہ پڑھنے والا گراں محسوس کرے اور صاحب کتاب برا مانے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ کچھ کہنا چاہتے ہوں اسے کہنے سے گریز کریں۔ ایسا ہرگز نہیں۔ اس بنا پر نئے ناقدین میں وہ پسند کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ ان کا انداز نقد درج ذیل اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی افسانے سے متعلق تنقید پر خامہ فرسائی کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''پروفیسر نارنگ ایک ہمہ گیر اور کثیر الجہات شخصیت کا نام ہے۔ اردو تنقید کے

میدان میں بھی ان کی جہتیں مختلف ہیں جن میں اردو شاعری، اردو نثر، اسلوبیات ، ساختیات اور لسانیات کے ساتھ ان کا پسندیدہ میدان، اردو افسانہ بھی رہا ہے ۔اردو تنقید کی تاریخ میں زیادہ تر شاعری کی تنقید سے ہی سروکار رکھا گیا ہے، یعنی ادب کے مطالعے میں شاعری کو بنیادی حیثیت حاصل رہی اور فکشن کو ثانوی مقام بھی مشکل سے دیا گیا۔اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ شاعری کی بہ نسبت فکشن کی تنقید زیادہ مشکل، پیچیدہ اور محنت طلب عمل ہے۔''

درج بالا سطور میں محسوس کیا جاسکتا ہے کہ شہاب ظفر اعظمی اگر اس بات کا گلہ کرے ہیں فکشن کو ثانوی مقام بھی مشکل دیا گیا تو اس کا جواز بھی فراہم کرتے ہیں شاید فکشن کی تنقید زیادہ مشکل کام ہے۔ان کا یہی انداز بیاں انہیں مقبول بھی بناتا ہے۔اس سلسلے میں ایک اور اقتباس ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔سید محمد اشرف کی افسانہ نگاری پر اپنی تنقیدی رائے پیش کرتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:۔۔۔انہوں نے اپنے عہد، اپنے ماحول، اپنے عہد کے تضادات اور تصادمات کو ایک ایسے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے جس میں ان کی افسانوی انفرادیت کے ساتھ ساتھ افسانے کی نئی جمالیات بھی موجود ہے۔اس جمالیات میں قصہ گوئی ہی آخری منزل نہیں بلکہ منزل وہ ہے جب افسانہ نگار کائنات کو اپنے اندر محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا کرلیتا ہے۔اس صلاحیت کے بعد ہی افسانہ نگار کائنات سے اس طرح ہم آہنگ ہوجاتا ہے کہ وہ اپنے بنیادی خیال کے اظہار کے لئے کائنات کی مختلف اشیاء ومظاہر کو جب اور جس طرح چاہتا ہے استعمال کرسکتا ہے۔اشرف اس منزل تک پہنچ گئے ہیں۔اس لئے لکڑ بگھا ہو یا کعبے کا ہرن، ہاتھی ہو یا گدھ، بڑے پل کی گھنٹیاں ہوں یا ببول کے کانٹے، قربانی کا جانور ہو یا اندھا اونٹ، جنگل ہو یا شہر، شجرہ ہو یا جنت ،طوفان ہو یا رنگ رائیگاں ہر شئے کو جیسے چاہتے ہیں جب چاہتے ہیں استعمال کرتے ہیں اور ان کے ذریعہ اپنی فکر اور اپنا بنیادی خیال پوری فنکاری اور قوت کے ساتھ پیش کردیتے ہیں گویا شہاب ظفر اعظمی اردو فکشن کے نئے ناقدین میں اپنی ایک الگ پہچان رکھتے ہیں۔ان کی تنقید میں ٹھہراؤ اور استحکام ہے۔

☆☆☆

بچوں کی نفسیات پر مبنی ناول ''پوکے مان کی دنیا'' کا فنی وتنقیدی تجزیہ

صادق اقبال
ریسرچ اسکالر، دہلی یونیورسیٹی
Email:sadique.iqubal@gmail.com

ملخص

ناول کی بنیاد بچوں کی تربیت اوران کے نفسیاتی مسائل پر ہے۔یہ ناول کا بنیادی نکتہ ہے جس کے گرد ناول کے تمام واقعات گردش کرتے ہیں۔اس طرح سے جج سنیل کمار رائے اور روی کنچن کے گھر کے حالات نئے تبدیل ہوتے گلوبل سماج کی پیداوار ہیں جسے ناول نگار نے کڑی سے کڑی ملا کر عمدہ اور فن کارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔روی کنچن ایک 12 سال کا معصوم بچہ ہے۔جسے ماں باپ کی کم توجہ ملتی ہے۔وہ کارٹون پوکے مان کے ذریعہ اپنا دل بہلاتا ہے۔اس کے مختلف کارڈز جمع کرتا ہے۔اپنا زیادہ تر وقت ٹیلی ویژن کے سامنے گزارتا ہے۔اس سے اس کے ذہن پر منفی اثرات پڑتے ہیں۔والدین کی غلطی سے روی ٹی وی پر فحش فلم دکھتا ہے اوراپنی ہم جماعت سونالی کے ساتھ وہی سب کچھ کرتا ہے۔سونالی ایک دلت خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔معاملہ آگے بڑھتا ہوا سیاسی مدعا بن جاتا ہے اور کیس عدالت تک جا پہنچتا ہے۔اس کیس کو دیکھ رہے فرض شناس جج سنیل کمار رائے پر مختلف پارٹیوں سے دباو بنتا ہے کہ وہ اس بچے روی کو سزا سنائے۔سنیل کمار رائے جو ریٹائیر ہونے کے قریب ہے۔وہ اس واقعہ کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔بلاآخر تمام طرح کے دباو سے آزاد ہوکر وہ روی کنچن کو بے قصور قرار دیتا ہے اور نئی ٹیکنالوجی، ملٹی نیشنل کمپنیز، کنزومر ولڈ اور گلوبلایزیشن کو سزائے موت کا حکم دیتا ہے اور اس کے بعد اپنے عہدے سے سبکدوش ہوجاتا ہے۔

بچوں کی نفسیات پر مبنی ناول ''پو کے مان کی دنیا'' کا فنی وتنقیدی تجزیہ

مشرف عالم ذوقی اردو فکشن کے لے ایک شناسا نام ہے۔ان کی تخلیقات 1980ء کے آس پاس شائع ہونے لگی تھیں۔ ذوقی کا پہلا افسانہ جو اشاعت کی منزل سے گزرا وہ ممبئی کے مشہور رسالہ 'کہکشاں' میں 'رشتوں کی صلیب' کے نام سے شائع ہوا۔اسی سال ایک اور افسانہ 'موڑ' کے نام سے رسالہ 'آہنگ' میں چھپا۔وہیں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 1985ء میں 'بھوکا ایتھوپیا' کے نام سے شائع ہوا۔اس کے علاوہ ان کی متعدد ناولیں شائع ہو چکی ہیں۔ان کے ناولوں میں یکسانیت نظر نہیں آتی ہے بلکہ مختلف موضوعات اور رنگا رنگی کا ذخیرہ ہے۔ان کے یہاں وہ ساری چیزیں ملتی ہے جس سے آج ہمارا معاشرہ گزر رہا ہے۔یہاں ذوقی کے ناول ''پو کے مان کی دنیا'' کے فن پر گفتگو کی جائے گی۔

پلاٹ

ناول کی اجزائے ترکیبی میں پلاٹ کو بہت اہمیت حاصل ہے۔پلاٹ ہی کے ذریعہ ناول نگار شروع سے آخر تک قاری کو باندھے رکھتا ہے۔ناول کے پلاٹ کے لیے ضروری ہے کہ وہ مرتب، گھٹا اور پیچیدہ نہ ہو۔پلاٹ اگر غیر منضبط اور پیچیدہ ہوگا تو قاری زیادہ دیر تک ناول میں اپنی دلچسپی برقرار نہیں رکھ سکے گا۔پلاٹ میں واقعات کی ترتیب اس مناسبت سے ہو کہ پڑھنے والے کے لیے ہر واقعہ پچھلے واقعہ کی گرہ کھولے اور اگلے واقعے کے لیے فضا ہموار کرے۔اس لیے ناول کے پلاٹ میں تجسس کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ناول نگار مختلف واقعات کے ذریعہ تجسس کی کیفیت پیش کرتا ہے اور اس بات کا بھی خیال رکھتا ہے کہ یہ اتنا طویل یا صبر آموز نہ ہو کہ پڑھنے والا قاری اس سے بیزار ہو جائے۔ڈاکٹر سید علی حیدر اپنی کتاب میں پلاٹ کے تعلق سے یوں بیان کرتے ہیں۔

''ناول نگار کو واقعات کو دلچسپ بنا کر پیش کرنا پڑتا ہے مگر ان واقعات کو دلچسپ بنانے میں اس کو اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ واقعات نیچرل رہیں اور اجنبی نہ

ہو جائیں۔وہ حالات و واقعات کے ساتھ ساتھ زمانے کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہوں اوران میں ربط وتسلسل ہوجس سے قاری کوکسی طرح کی نفسیاتی دقّت یا اجنبیت کا احساس نہ ہوکیونکہ ایک باری قاری کی توجہ ادھر سے ہٹی تو پھر وہ دوسرے کاموں میں مصروف ہوسکتا ہے۔جس سے ناول کی کامیابی مجروح ہوسکتی ہے''

اردو ناول کی روایت میں مشرف عالم ذوقی کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ذوقی نے بھی اپنے ناولوں میں ناول کے اجزائے ترکیبی کوعمدہ طریقے سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔پلاٹ کے تعلق سے ذوقی کا موقف کافی سنجیدہ رہا ہے۔ذوقی نے اپنے مختلف ناولوں میں پلاٹ کو مربوط اور مرتب رکھا ہے۔ناول ''پوکے مان کی دنیا'' کا شمار بھی ذوقی کے ایسے ہی ناولوں میں ہوتا ہے۔جس کا پلاٹ گھٹا ہوا ہے۔روی کنچن ایک 12 سال کامعصوم بچہ ہے۔جسے ماں باپ کی کم توجہ ملتی ہے۔وہ کارٹون پوکے مان کے ذریعہ اپنا دل بہلاتا ہے۔اس کے مختلف کارڈز جمع کرتا ہے۔اپنا زیادہ تر وقت ٹیلی ویژن کے سامنے گزارتا ہے۔اس سے اس کے ذہن پر منفی اثرات پڑتے ہیں۔والدین کی غلطی سے روی ٹی وی پر فحش فلم دکھتا ہے اور اپنی ہم جماعت سونالی کے ساتھ وہی سب کچھ کرتا ہے۔سونالی ایک دلت خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔معاملہ آگے بڑھتا ہوا سیاسی مدعا بن جاتا ہے اور کیس عدالت تک جا پہنچتا ہے۔اس کیس کو دیکھ رہے فرض شناس جج سنیل کمار رائے پر مختلف پارٹیوں سے دباو بنتا ہے کہ وہ اس بچے روی کو سزا سنائے۔سنیل کمار رائے جو ریٹائیر ہونے کے قریب ہے۔وہ اس واقعہ کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔بلاآخرتمام طرح کے دباو سے آزاد ہوکر وہ روی کنچن کو بے قصور قرار دیتا ہے اورنئی ٹیکنالوجی،ملٹی نیشنل کمپنیز،کنزومرولڈ اور گلوبلائیزیشن کوسزائے موت کا حکم دیتا ہے اور اس کے بعد اپنے عہدے سے سبکدوش ہوجاتا ہے۔

ناول کی اتنی کہانی میں مختلف ضمنی واقعات بیان کیے گئے ہیں۔سیاسی پارٹیوں کی مداخلت،سونالی کے اپنے خاندان کے حالات اور تقاضے اور سب سے بڑھ کر جج سنیل کمار رائے کے خود کے حالات اور اس کے گھر کا ماحول۔ان تمام واقعات کو ناول کے پلاٹ میں عمدہ طریقے سے جذب کیا گیا ہے۔جج سنیل کمار کی نجی زندگی زیر و بم کی کیفیت سے دوچار ہے۔نئی نسل میں تیزی سے آتی ہوئی

تبدیلی اور گلوبلائیزشن کے منفی اثرات سے وہ خود متاثر ہوتا ہے۔ یہاں ناول کا ایک اقتباس دیکھیں۔

''الٹے، سیدھے رنگین بھدے لباس ___ آڑے ترچھے کٹے ہوئے بال ___
کانوں میں چھلے ___ اور فراٹے دار انگریزی کی اس گندے طریقے سے نمائش
کرتے ہوئے، جیسے آپ نے کسی AIDS کے مریض کو دیکھ لیا ہو ___
عام طور پر رات، ڈائننگ ٹیبل پر، میں چپ ہی رہتا ہوں ___
اسنیہہ نے آنکھوں آنکھوں میرے تیور پڑھ لئے ___''

ناول کا مرکزی واقعہ تو روی کنچن کی کہانی ہے لیکن اس کے ضمن میں جج سنیل کمار رائے کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ سنیل کمار رائے چونکہ اس کیس پر فیصلہ سنانے والا ہے اس لیے ان دونوں واقعوں کا آغاز سے آخر تک ربط رہتا ہے۔ جج سنیل کمار رائے کا بھی اپنا ایک خاندان ہے اس کے بھی بچے ہیں یہ بچے بھی نئے گلوبل سماج کے تبدیل ہوتے ماحول سے متاثر ہیں ٹھیک روی کنچن کی طرح۔ جج سنیل کمار رائے اپنی اولاد کے متعلق متفکر ہے۔ جج ہونے کے باوجود اس کی اولاد نافرمانی کرتی ہے۔ اس ناول کے تعلق سے عارف بسمل اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ۔

''سنیل کمار رائے (جج) اور اس کی بیوی اسنیہہ مرکزی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جہاں سنیل کمار عدالت میں روز کئی ملزموں پر فیصلہ دیتا ہے وہیں اس کے گھر، میں اس کا ایک بھی فیصلہ نہیں مانا جاتا۔ اس کی بیٹی 'ریا' اور بیٹا 'تتن' آج کے بچے ہیں اور آج کے بچے اپنے والدین کی کہاں مانتے ہیں۔ ماں بھی اس کی ہاں میں ہاں ملاتی ہے ___ اس بات کو لے کر کئی بار میاں بیوی میں جھگڑے بھی ہوتے ہیں مگر سنیل کی بیوی، بچوں کا ساتھ دینا نہیں چھوڑتی اور آنکھ اس کی تب کھلتی ہے جب بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔''

ناول کی بنیاد بچوں کی تربیت اور ان کے نفسیاتی مسائل پر ہے۔ یہ ناول کا بنیادی نکتہ ہے جس کے گرد ناول کے تمام واقعات گردش کرتے ہیں۔ اس طرح سے جج سنیل کمار رائے اور روی کنچن کے گھر

کے حالات نئے تبدیل ہوتے گلوبل سماج کی پیداوار ہیں جسے ناول نگار نے کڑی سے کڑی ملا کر عمدہ اور فن کارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔

ناول میں دوسری طرف ایک دلت خاندان کی لڑکی سونالی ہے۔روی کنچن کی طرح یہ بھی معصوم ہے۔ان دونوں بچوں سے کھیل کھیل میں بڑی غلطی سرزد ہوگئی ہے۔روی کنچن مجرم بن گیا اور سونالی مظلوم۔ان دونوں بچوں کے متعلق ایسا فیصلہ کرنے والے دوسرے افراد ہیں ورنہ حقیقت میں 12 سال کے معصوم بچے واقعات اور اس کے نتیجے سے لاتعلق ہیں۔پھر بھی عدالت میں ان سے ایسے ایسے سوالات کئے جاتے ہیں جن کا جواب یہ بچے جانتے تک نہیں۔یہاں اقتباس دیکھیں۔

''تمہارے ساتھ بلاتکار ہوا ہے__؟'

جی__

بلاتکار کے بارے میں جانتی ہو؟

'__'

کیسے ہوا تھا بلاتکار؟

'__'

'کپڑے اُتارے تھے۔یا تم نے اپنی مرضی سے اتارے تھے۔'

سونالی ڈری ڈری نکھل کی آنکھوں میں جھانک رہی تھی__

تم نے بلیو فلم کے بارے میں بتایا۔دیکھنے کی خواہش ظاہر کی

'__'

روی نے بتایا کہ ایسے کیسٹس اس کے پاس ہیں؟

'تمہیں سورگ کی کنجی مل گئی'__ ہے نا؟'

'__'

پھر روی نے وہ کیسٹ چلا دیا__ جو کچھ پردے پر چل رہا تھا، وہی کچھ تم رئیل زندگی میں بھی کرتے جا رہے تھے__

'___'

مزہ آرہا تھا، نا___؟'

سونالی کے پاس ان تمام سوالوں کا کوئی جواب نہیں ہے۔دوسری طرف سیاسی پارٹی اپنے مقصد کے لیے اس لڑکی سے ہمدردی کا رویہ رکھتی ہے۔سیاسی لیڈر سونالی کے باپ کو اکسا کر یہاں تک پہنچا دیتے ہیں کہ بھری عدالت میں اس کی بیٹی اس طرح سے سوالات پوچھے جاتے ہیں۔حقیقت میں یہ سیاسی پارٹیاں اپنے مفاد کی غرض کے لیے کچھ بھی کرسکتی ہیں۔انھیں سرخیوں میں آنے کے لیے مدعا چاہئے ہوتا ہے۔ان کے لیے سونالی کے ساتھ پیش ہوا واقعہ صرف مدعا ہے جس کے ذریعہ وہ دوسری پارٹیوں سے زیادہ سرخیاں بٹور سکتی ہیں۔ورنہ حقیقت میں سیاسی پارٹی کے کارکنان اور منتری اپنے مفاد کے لیے جیتے ہیں اور اپنے مفاد کے لیے ہی وہ سونالی کا استعمال کر رہے ہیں۔ذوقی نے ایک منتری کے بیان میں یہ بات صاف کردی ہے کہ سیاسی پارٹیوں کی ان واقعات میں دلچسپی صرف اور صرف اپنے مفاد کے لیے ہے۔اقتباس دیکھے۔

> ''منتری جی خوش لگ رہے تھے___ رپوڑٹ اچھی ہے۔سنگھاسن کا فائنل اچھا رہے گا___ ارے کوئی نہیں ہمارے سامنے___ ہم ہی رہیں گے ہر بار___ پانچ کیا دس سال___ اب ہم ہی ہم ہیں___ بس ساتھ دو___ ہمیں ایشو چاہئے___ ایشو کے لئے گھبراؤ مت___ پرانی قبریں کھود ڈالو___ وہاں بھی ملیں گے ایشو___ اور جب ایشو ملیں گے تو چارو ہاتھ سے لپک لو___ کھرانہ جی گورنر بن کر گئے ہیں___ مگر جب دلی میں تھے تو دیکھا کیسے لپکتے تھے۔ایشو کو___ گجرات میں کتنی عورتیں جلی ہونگی___ جلی ہونگی نا___ پچھلے ودھان سبھا میں کیا ہوا___ کھرانہ جی تندور ہتیا کانڈ کا، گڑا مردہ لے آئے___ کانگریس کی قبر کھود دی___ کہاں گجرات کہاں ایک تندور کانڈ___ جئے چنگی___ کانگریس کیوں چپ ہے___ وہ سہارا لے سکتی تھی، گجرات کا___ بتاؤ بتاؤ___ تم کیا بتاؤ گے___ ہم بتائیں گے___

منتری جی ہنسے۔ چائے آ گئی تھی__''

روی کنچن کے گھر کا ماحول ہو یا جج سنیل کمار رائے کی نجی زندگی، سونالی کا کردار ہو یا اس کیس میں سیاسی پارٹیوں کی مداخلت اور ان کے منتریوں کا رویہ ذوقی نے ان تمام کو اپنے ناول کے پلاٹ میں بڑی مہارت اور فن کارانہ انداز کے ساتھ جذب کیا ہے۔ جس سے ناول ''پوکے مان کی دنیا'' کا پلاٹ بالکل مربوط معلوم ہوتا ہے۔ ناول میں پیش کیے گئے مختلف واقعات یکے بعد دیگر ایک دوسرے سے مختلف مقامات پر مل جاتے ہیں اور قاری کو ناول کے پلاٹ کو سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی۔ پلاٹ کے حوالے سے مشرف عالم ذوقی کا یہ ناول ایک کامیاب ناول ہے۔

کردار نگاری

کسی بھی ناول کی کامیابی کا راز اس کے کرداروں کی فطری پن میں پر مضمر ہوتا ہے۔ ناول نگار ناول تخلیق کرتے وقت دو طرح کے کردار کی تخلیق کرتا ہے۔ ایک تو وہ جو پہلے سے ناول نگار کے ذہن میں ہوتے ہیں۔ انھیں کی مناسبت سے کہانی کا تانا بانا بنا جاتا ہے۔ دوسرے قسم کے کردار کا جنم پلاٹ کے ساتھ ہوتا ہے۔ کہانی کے کسی موڑ پر حسب ضرورت ناول نگار ایک نیا کردار تخلیق کرتا ہے۔ دونوں ہی طرح کے کردار کامیاب ہو سکتے ہیں بشرطیکہ ان میں کردار نگاری کی صفات موجود ہوں۔ عام طور سے ناول میں ان کرداروں کو پسند نہیں کیا جاتا جو سپاٹ ہوں۔ یعنی جو اپنی صفات اپنے فعل میں یکساں ہوں۔ انھیں مثالی کردار کہتے ہیں۔ ناول کے کردار عام زندگی سے لیے ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کرداروں میں بھی فطری پن اور خیر وشر دونوں طرح کا عنصر ہونا چاہئے۔ مصنف کو چاہئے کہ ایسے کردار تخلیق کرے جو اپنے فعل میں آزاد ہوں۔ جو منشائے مصنف کے مطابق نہ چلیں بلکہ اپنا الگ وجود رکھیں جس سے قاری انھیں بھیڑ میں بھی آسانی سے پہچان لے۔ اس تعلق سے یہاں پر اقتباس دیکھیے۔

> ''جس ناول کے کرادر زندگی کے جیتے جاگتے نمونے ہوتے ہیں وہی کامیاب رہتا ہے۔ چونکہ ہر انسان خود ارادیت کا مالک ہوتا ہے، لہذا اس کے نمونوں کے طرز عمل میں بھی آزادی واختیار کی شرط لازمی ہے۔ جس قصے کے کردار محض مصنف کے اشاروں پر ناچتے ہیں وہ خشک اور غیر دلچسپ ہو جاتا ہے۔ ناول نگار

کو لازم ہے کہ وہ کرداروں کو ایک بار تخلیق کر کے مناسب ماحول میں آزاد چھوڑ دے تا کہ وہ اپنی اپنی فطری صلاحیتوں کے مطابق زندہ انسانوں کی طرح چلتے پھرتے اور کام کرتے نظر آئیں۔ ناول سانس لیتی ہوئی زندگی کی تصویر ہوتا ہے نہ کہ انسانی لاشوں کے قبرستان کا مرقع۔

ناول ''پوکے مان کی دنیا'' میں ذوقی نے اپنے کرداروں کو بہت قریب سے محسوس کیا ہے۔ ان کا ہر کردار اپنی الگ پہچان رکھتا ہے۔ ناول کی کہانی ایک 12 سال کے بچے روی کنچن کے گرد گھومتی ہے۔ روی کنچن نئے گلوبل سماج کا بچہ ہے، جو پوکے مان سریز کے کارٹون نز کا بے حد شوقین ہے۔ اسکول کے اوقات کے علاوہ سارا دن ٹیلی ویژن کے سامنے گزارتا ہے۔ پوکے مان سیریل کے تمام کردار اسے درسی کتابوں سے زیادہ اچھی طرح یاد ہیں۔ ذوقی نے اس کردار کے ذریعہ بچوں کی نفسیات کو عمدہ طریقے سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس میں وہ پوری طرح کامیاب بھی رہے ہیں۔ بچوں کی نفسیات یہ ہوتی ہے کہ وہ جو کچھ دیکھتے سنتے ہیں اسے بغیر صحیح غلط جانے دہرانے کی کوشش کرتے ہیں۔ روی کنچن بھی ایسا ہی ایک بچہ ہے۔ جو اپنی ہم جماعت لڑکی کے ساتھ کر گزرتا ہے۔ یہیں سے ناول کی کہانی بنتی ہے۔ سونالی کا باپ اس بات کو طول دیتا ہے کہ روی کنچن حراست میں جا پہنچتا ہے۔ چونکہ روی کنچن صرف 12 سال کا ہے۔ اس لیے اسے خبر نہیں کہ یہ سب کیا ہو رہا ہے۔ تمام لوگ جسے مجرم مانتے ہیں وہ ایک معصوم بچہ ہے جسے صحیح غلط یا جرم کی پہچان تک نہیں۔ ناول ''پوکے مان کی دنیا'' یہ کردار بالکل فطری معلوم ہوتا ہے۔ بڑے لوگ جو باتیں کر رہے ہیں اسے ان باتوں کی سمجھ نہیں۔ ضمانت پر رہا ہونے کے بعد جج سے اس کی گفتگو کا ایک اقتباس دیکھیے۔

''مجھے پتہ ہے۔ سب پتہ ہے۔ لیکن میں نے ریپ نہیں کیا ہے۔ ریپ تو۔ یار تم لوگ rape کہتے کسے ہو۔ میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ یہ سب تو پاپا، ممی بھی__ فلم میں دیکھو، ہال مارس دیکھتے ہو__ زید ام جی ام__ فیشن ٹی وی__ وہ بولے جا رہا تھا__ پاپا کے کمرے میں کچھ میگزینس ہیں آپ نے Debonair پڑھا ہے۔ Fantacy__ ہم تو پوکے مان سے کھیلتے تھے۔ بس ایک دن.....'

ناول ''پوکے مان کی دنیا'' کا ایک اہم کردار جج سنیل کمار رائے کا ہے۔ یہ شخص اپنی ملازمت کے آخری دور میں ہے۔ ریٹائرمینٹ کو کچھ ہی عرصہ باقی ہے۔ نہ جانے کتنے ملزموں کو سزا سنا چکا ہے۔ نہ جانے کتنے معاملوں پر اپنا فیصلہ بتا چکا ہے لیکن اپنی نجی زندگی میں ایک پریشان شخص ہے۔ گھر میں اس کا کوئی فیصلہ تسلیم نہیں کیا جاتا۔ بیوی اور اولاد کے سامنے بے بس ہے۔ نظروں کے سامنے اپنی اولاد کو گمراہ ہوتے دیکھ کر بھی یہ جج کچھ نہیں کر پاتا۔ اس کی اولاد نافرمانی کرتی ہے۔ بیوی بھی بچوں کا ساتھ دیتی ہے۔ اس کے پاس سوائے صبر کے کوئی چارہ نہیں۔ دل ہی دل میں اپنی اس زندگی سے کڑھتا ہے۔ لہذا اپنے ماضی کی یادوں میں سکون حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن ناکام رہتا ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے ایک کمزور شخص ہے۔ ایک کمزور باپ ایک کمزور شوہر ہے۔ اپنی گھریلو زندگی میں پوری طرح ناکام ہے۔ لیکن ذوقی نے اس کردار کو ایک جاندار کردار کے طور پر پیش کیا ہے۔ اور روی کنچن وسونالی کے کیس اسے سونپا ہے۔ یہیں یہ شخص ایک مضبوط کردار کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس کیس پر فیصلہ سناتا ہے جو شائد اس کی تمام زندگی کا ثمرہ ہے۔ ایسا شخص جو اپنی نجی زندگی میں پوری طرح ناکام ہے وہ عدالت میں کسی بھی طرح کا دباؤ قبول نہیں کرتا گرچہ اس کے اوپر سیاسی پارٹی کی طرف سے مداخلت کی جاتی ہے کہ وہ اپنے فیصلہ میں روی کنچن کو مجرم گردانے لیکن یہ ایسا نہیں کرتا۔ ناول میں جج سنیل کمار رائے نے اپنا فیصلہ اس طرح سناتا ہے۔ اقتباس دیکھیے۔

> ''روی کنچن بے قصور ہے۔ اور اس پورے معاملہ کا اس سے کوئی سروکار نہیں۔ ایک چھوٹے سے پوکے مان کی غلطی کو نظر انداز کرنے میں ہی ہم سب کی بھلائی ہے ___ لیکن اس کے باوجود کائی نہ کوئی مجرم ضرور ہے اور جو مجرم ہے، اسے سخت سزا ملنی ہی چاہئے۔ اس لئے.....
>
> میں پورے ہوش وحواس میں یہ فیصلہ سناتا ہوں کہ تعزیرات ہند، دفعہ 302 کے تحت ___ میں اس ٹیکنالوجی، ملٹی نیشنل کمپنیز، کنزیوم اور گلابلائزیشن کو سزائے موت کا حکم دیتا ہوں ___ ہینگ ٹل دیتھ۔''

ناول ''پو کے مان کی دنیا'' میں ایک ضمنی کردار ویلسی نامی شخص کا ہے۔ یہ شخص اپنے پہناوے سے جوکر لگتا ہے۔ جھرے بال برے ہونے، میلی جینس اور سرخ رنگ کی ٹی شرٹ پہنے ہوئے اپنی دنیا میں مگن اس شخص کی دوستی جج سنیل کمار رائے کی بیٹی سے ہے۔ دوسرا کردار ریا کا ہے جس کا ویلسی سے معاشقہ چل رہا ہے۔ جج کو یہ شخص بے حد خراب لگتا ہے۔ لیکن بیٹی ریا سے کچھ کہنے کی ہمت نہیں رکھتا۔ باپ کی موجودگی میں ریا ایسے شخص کو اپنے بیڈروم تک لے آتی ہے۔ ذوقی نے ان دونوں کرداروں کے ذریعہ ہمارے معاشرے کی نئی نسل پر روشنی ڈالی ہے۔ جو اپنی تہذیب وثقافت کو بھول چکے ہے۔ آزاد رہنے کی خواہش نے اسے گمراہیوں کے دلدل میں لا ڈھکیلا ہے لیکن نئی نسل اس بات سے بے خبر ہے۔ وہ کسی بھی طرح کی پابندی کو قبول نہیں کرتی۔ ٹھیک ریا کی طرح کہ جب اس کا باپ ویلسی کے گھر رکنے پر اعتراض کرتا ہے تو وہ غصہ ہو جاتی ہے اور اپنی من مانی کر کے ویلسی کو اپنے بیڈروم میں روکتی ہے۔ ایسا کرنا وہ اپنی فطری آزادی کا حق سمجھتی ہے۔ خفگی کا اظہار کرنے پر وہ الٹا اپنے باپ کو کوستی ہے۔ یہاں اقتباس دیکھیے۔

''میں سمجھتی تھی ــــ میرے گھر میں اٹی کیٹس ہے ــــ شرافت ہے ــــ مہمانوں کا کیسا استقبال کرتے ہیں۔ آپ جانتے ہوں گے ــــ لیکن آپ لوگ شاید یہ سب بھول گئے ــــ آئی ڈونٹ کیر ــــ آپ کس زمانے میں رہتے ہیں۔ اور ہمیں کیا بنانا چاہتے ہیں ــــ ہم بن نہیں سکتے ــــ ہمیں بنانے کی کوشش مت کیجیے ــــ Remember آپ نے ہمیں پیدا کیا ہے ــــ کوئی احسان نہیں کیا ــــ آپ نہیں پیدا کرتے ــــ نہ کرتے ــــ کوئی نہ کوئی womb کہیں نہ کہیں ہمیں بنانے اور دنیا میں پھکنے کے لئے تیار ملتی ــــ ہم ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو نہیں لیتے ــــ لیکن ڈیڈ ــــ گھر کے مہمان کی بےعزتی کر کے آپ نے اچھا نہیں کیا۔ ویلسی ہے۔ ویلسی۔''

یہ ہے جدید معاشرے کی نئی نسل جو مہمانوں کا استقبال اور شرافت جیسے لفظوں کو اپنے مفہوم مطابق استعمال کرتی ہے اور سمجھتی ہے کہ ہم ہی صحیح ہیں۔ ویلسی اور ریا کے کردار کے ذریعہ مصنف نے جدید دور میں تیزی سے بدلتے ہوئے معاشرے کو آئینہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ان دونوں نوجوان کا بیان

والدین کے لیے بھی سبق آموز ہے۔ جو نا سمجھی میں اپنی اولاد کو ڈھیل دیتے جا رہے ہیں اور اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ ان کی اولاد ان کے قبضے میں ہیں۔ جس طرح سے یہ معاشرہ اور ہماری نوجوان نسل تبدیل ہو رہی ہے بعید نہیں کہ یہ کہانی ہر گھر میں دہرائی جائے۔ سنیل کمار رائے کی طرح ہر ماں باپ اپنی آنکھوں سے اپنے بچوں کو گمراہ ہوتا دیکھیں اور صبر کرنے کے علاوہ ان کے پاس کوئی راستہ نہ ہو۔

ان کرداروں کے علاوہ بھی ناول میں بہت سے ضمنی کردار آئے ہیں۔ جج کی بیوی اسنیہہ، سونالی کی ماں شوبھا، روی کنچن کے ماں باپ، جج کا دوست نکھیل وغیرہ۔ ذوقی نے اپنے ناول ''پو کے مان کی دنیا'' میں جتنے بھی کردار پیش کیے ہیں تمام کے تمام ہماری زندگی کے جیتے جاگتے کردار ہیں۔ یہ تمام کردار ہمیں اپنے آس پاس کے ماحول میں دیکھنے کو مل سکتے ہیں، ساتھ ہی ساتھ تمام کردار اپنے فعل اپنے عمل سے خود کے اندر انفرادی پہلو بھی رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کرداروں کو عام زندگی سے نکال کر ناول میں جگہ دی گئی ہے۔ کردار نگاری کے اعتبار سے ذوقی کا یہ ناول بے حد کامیاب ناول ہے۔ اس ناول کے کرداروں میں اچھے ناول کے کرداروں کی تمام صفات موجود ہیں۔ ناول پڑھنے والا قاری خود کو ان کرداروں کے ساتھ ساتھ اٹھتا بیٹھتا اور بولتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

تکنیک

مشرف عالم ذوقی کا ناول ''پو کے مان کی دنیا'' اپنے موضوع اور کہانی کے اعتبار سے ایک انوکھا ناول ہے۔ لیکن کسی بھی ناول کو کامیابی کے لیے موضوع یا کہانی کے ساتھ ساتھ اس کا فن، کہانی بیان کرنے کا طریقہ اور تکنیک کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ ناقدین کے لیے یہ مسئلہ ہمیشہ سے زیر بحث رہا ہے کہ ناول میں موضوع اور کہانی یا فن اور تکنیک میں سے کسے افضلیت حاصل ہے۔ یہاں ہم اس بحث میں نہیں الجھتے ہمارے نزدیک دونوں کی کامیابی سے ہی ناول کامیاب بنتا ہے اور دونوں میں سے کسی کو بھی غیر اہم نہیں کہا جا سکتا۔ اس تعلق سے ڈاکٹر سید علی حیدر اپنی کتاب 'اردو ناول: سمت و رفتار' میں لکھتے ہیں کہ:

> ''ناول نگاری میں جن عناصر کے ذریعہ ناول نگار اپنے مقصد کی تکمیل کرتا ہے اس
> میں۔ قصہ۔ کردار۔ پلاٹ۔ ماحول وغیرہ کی ترتیب۔ سجاوٹ اور ان کی پیش کش

ہوتی ہے جو اس کے ناول کا فن ہوتا، ناول نگار اپنے پلاٹ، کردار، اور ماحول وغیرہ کو خوبصورت اور تاثر آمیز انداز میں پیش کر لیتا ہے، جو اس کی کامیابی کا ضامن ہوتا ہے اس طرح ان تمام مباحث سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ، ناول میں موضوع اور فن دونوں ہی برابر کی اہمیت حاصل ہے اور کسی ایک کی اہمیت کو دوسرے پر ترجیح نہیں دیا جا سکتا۔

یہاں ناول ''پو کے مان کی دنیا'' کی تکنیک اور اس کے فن سے متعلق گفتگو کریں گے۔ ذوقی نے اپنے ناول ''پو کے مان کی دنیا'' کی کہانی کو بیان کرنے میں مختلف تکنیک کا استعمال کیا ہے اور بیشتر جگہ وہ ان تکنیکوں کے ذریعہ اپنی بات سمجھانے میں کامیاب رہے ہیں۔ دراصل ناول ان تکنیک کا استعمال جہاں ایک طرف اپنی بات کو خوبصورت انداز میں پیش کرنے کے لیے ہوتا ہے۔ وہیں دوسری طرف اس کے ذریعہ ناول نگار کا موقف یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ جو بات یا مفہوم بیان کرنا چاہ رہا ہے قاری اس مفہوم کو آسانی سے اخذ کر لے۔ انہیں دونوں باتوں کے پیش نظر کوئی بھی ناول نگار مختلف تکنیک کا استعمال کرتا ہے۔ لہذا ذوقی نے بھی ایسا ہی کیا اور وہ اپنے دونوں مقصد میں کامیاب بھی رہے۔

ناول کے حوالے سے سب سے اہم تکنیک اس ناول میں بیانیہ تکنیک کا استعمال ہوتا ہے۔ یعنی ناول نگار کہانی کو کس انداز میں بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ میں بھی سب سے پہلے راوی کو دیکھا جاتا ہے۔ یعنی ناول جو کہانی پیش کر رہا ہے وہ کہانی کون سنا رہا ہے۔ یہ راوی کبھی غائب ہوتا ہے کبھی حاضر اور کبھی متکلم۔ جدیدیت سے پہلے ناولوں کا راوی اکثر واحد غائب ہوتا تھا لیکن جدیدیت کے زیر اثر لکھنے والے ادیبوں نے اپنے ناولوں کو واحد متکلم راوی کے ذریعہ بیان کیا ہے۔ یہ طریقہ بھی بہت موثر ثابت ہوا۔ ذوقی کے ناول ''پو کے مان کی دنیا'' میں واحد غائب اور متکلم دونوں ہی طرح کے راوی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ناول کی ابتدا جج سنیل کمار رائے کی زبانی واحد متکلم کے انداز میں ہوتی ہے۔ پورے ناول کا بیشتر حصہ اسی جج کی زبانی سنایا جا رہا ہے۔ لیکن کہیں کہیں جب ناول میں کسی نئے کردار کا دخول ہو رہا ہوتا ہے تو ذوقی راوی واحد غائب کا استعمال کر کے اس کردار کے متعلق واقفیت بہم پہنچاتے ہیں اور جہاں یہ ضرورت پوری ہو جاتی ہے وہاں پھر وہ جج کی زبانی واحد متکلم میں لوٹ جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر سونالی کے باپ

جے چنگی رام کے متعلق یہ بیان دیکھیے۔

''جے چنگی رام__

عمر ۴۷ سال__

رہائش۔اشوک نگر،دلی__

پہلے بہار کے ضلع بھوجپور،آرہ شہر میں رہتا تھا۔بچپن وہیں گزرا__ مگھیا ٹولی کے پاس۔جہاں آنے جانے والے مسافروں کو ایک تنگ گلی'پاٹی' تھی۔اور دونوں طرف سنڈاسوں کے منھ کھلے ہوتے تھے۔ان سنڈاسوں کو کراس کرتے ہی چمارٹولی شروع ہو جاتی تھی۔چمارٹولی سے ذرا آگے ریڈ لائٹ ایریا شروع ہو جاتا تھا۔اسٹیشن سے سیدھے تانگہ یا رکشہ پکڑیے تو ناک کے سیدھ میں'مہا دیوا' جاتا ہے__ بھگوان مہادیو کے نام کا مندر۔اور اسی کے بعد مگھیا ٹولی کی چمار بستی شروع ہو جاتی ہے۔

ذوقی نے اپنے ناول''پوکے مان کی دنیا'' کی ابتدا ہی شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ کی۔اس تکنیک میں راوی یا کردار کے ذہن میں مختلف طرح کے واقعات،جذبات،احساسات اور یادداشتیں غیر مربوط شکل میں ہوتی ہیں۔اور ناول نگار انہیں اسی طرح غیر مربوط شکل میں قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔جس سے قاری پر کردار کی ذہنی کیفیت واضح ہو جاتی ہے۔ناول''پوکے مان کی دنیا'' کے ابتدا میں جج سنیل کمار رائے کے حالات بیان ہوئے ہیں۔لہٰذا ابتدا میں ہی جج کی ذہنی کیفیت کو شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔یہاں ناول کا اقتباس دیکھیے۔

''آنکھیں بند کرتے ہی ایک چمکیلی سی دھند آ جاتی ہے۔دھند کے اس پار سے کوئی منظر،مجھ پر حملہ کرنا چاہتا ہے۔مگر آنکھیں تو بند ہیں۔منظروں کے آنے کا راستہ بند__ وہ بار بار دہرائے جانے والے لفظ__ وہی،بار بار بدلنے کے بعد بھی وہی دنیا__ وہی بوسیدہ لفظ__ شکریہ کے لئے،محبت کے لئے،گفتگو کے لئے__

آنکھیں بند کرتے ہی ایک چمکیلی سی دھند آجاتی ہے ___

'شہوت کی ڈالیوں میں لفظ ہیں ___'

لفظ کی ڈالیوں میں شہوت ___ جاپان کی ڈیزائننگ کمپنیوں نے اب پو کے مان

جیسے نئے نئے 'لفظوں' کو ڈیزائن کرنا شروع کر دیا ہے۔''

شعور کی رو تکنیک کے ذریعہ ذوقی نے ناول کی ابتدا میں ہی جج سنیل کمار رائے کی ذہنی کشمکش میں مبتلا شخصیت کا تعارف پیش کیا۔ناول میں دوسری جگہ ایک کردار کے حوالے سے فلیش بیک کی تکنیک کا بھی استعمال ہوا ہے۔مصنف نے اس تکنیک کے ذریعہ'' جئے چنگی رام'' کی پچھلی زندگی کو مختصر لفظوں میں بیان کیا ہے۔جہاں اس کی بیوی اور ایک بیٹی ہے۔'' جئے چنگی رام'' شہر آکر دوسری شادی کر لی ہے یہ خبر اس کی پہلی بیوی سمترا تک پہنچتی مگر گاؤں کی رہنے والی اس خاتون نے برہم ہونے کے بجائے ااسے اپنے فرائض سے آگاہ کرنے کا ارادہ کیا اور ایک مختصر خط اپنے شوہر کے نام لکھا۔دو سطر کے اس خط میں نہ کوئی شکوہ ہے نہ کوئی شکایت صرف شوہر کو اس کے فرائض سے آگاہ کیا گیا ہے۔ذوقی نے اپنے ناول''پو کے مان کی دنیا'' میں اس بات کو فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعہ بیان کیا ہے۔جس سے ناول کے فن میں تو اضافہ ہوا ہی ساتھ ہی ساتھ واقعے کی تاثر بھی بڑھ گئی۔ناول کا اقتباس دیکھیے۔

''لوگ جو کہیں وشواس مت کرنا ___ مجھے کوئی دکھ نہیں ہے ___ پیسہ بھیجتے رہنا ___

یہاں تمہاری ایک بٹی بھی ہے ___ اسی کے لئے ___ ہاں کبھی کبھی آ بھی جانا ___

بٹیا تمہیں رام رام کہتی ہے ___ ابھی پرنام بابو بولنا نہیں آتا''

سمترا

چھوٹے سے خط نے اسے اندر تک ہلا کر رکھ دیا تھا۔ایک شوبھا تھی،اب جس کے

نئے نئے تقاضے سے وہ دکھی ہونے لگا تھا ___ اور ایک طرف سمترا تھی ___ اس بیچ

دو ایک بار وقت نکال کر آرہ بھی گیا ___ بٹیا اور سمترا سے ملا ___ ایک کسک

جا گی__ کہیں اس نے غلطی تو نہیں کی__ لیکن جو ہونا تھا ہو چکا تھا__''

ذوقی کے متعلق ہم جانتے ہیں کہ وہ ایک ادیب ہونے کے علاوہ صحافی بھی ہیں۔ان کی زندگی کا بیشتر حصہ صحافت میں گزرا ہے۔اس لیے ان کی ادبی زندگی پر بھی صحافت کا اثر پڑا۔ذوقی نے بیشتر ناولوں میں کہیں نہ کہیں صحافتی رنگ دیکھنے کو ملتا ہے۔ناول''پو کے مان کی دنیا''میں صحافت اور میڈیا کا بہت خاص اور اہم رول ہے۔اس لیے ناول میں جگہ جگہ صحافتی انداز میں اپنی بات کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔یہ صحافتی انداز بیان اردو ادیبوں میں سب سے زیادہ ذوقی کے یہاں پایا جاتا ہے۔مصنف کے یہاں یہ بیان کی ایک نئی تکنیک ہے جس میں ذوقی اپنی بات یا اپنے مقصد کو بیان کرنے کے لیے خود کے بجائے کسی رپورٹ یا اخبار کی خبر کا سہارا لے کر اسے ناول میں ہو بہو نقل کر دیتے ہیں۔وہ خبر جہاں اپنے واقع کی یاد دلاتی ہے وہیں دوسری طرف اس واقع کے تعلق سے ذوقی کا موقف بھی واضح ہو جاتا ہے

ذوقی کا یہ ناول اپنے فن اور تکنیک کے اعتبار سے بھی ایک کامیاب ناول ہے۔ناول کے تکنیکی میدان میں ذوقی نے اس ناول کے ذریعہ بعض نئے تجربے بھی کیے ہیں اور یہ تجربے ناول کے موضوع سے عین موافق ہیں اس لیے ان کے ذریعہ کسی طرح کی اجنبیت یا غیر فطری پن کا احساس نہیں ہوتا۔اور ناول میں قاری کی توجہ شروع سے آخر تک بنی رہتی ہے۔

مکالمہ نگاری

ناول میں مختلف کردار ہوتے ہیں ان کرداروں کی آپس میں گفتگو کو ہم مکالمہ کہتے ہیں۔مکالمہ ناول کا اہم جز ہوتا ہے۔مکالمے کے ذریعہ ہی ناول نگار کرداروں کا تعارف کراتا ہے اور مکالمے کے ذریعہ ہی ناول پیش کیے گئے مختلف کرداروں کی اپنی الگ الگ شناخت بنتی ہے۔ناول میں مکالمے واقعات کو آگے بڑھانے میں بھی اہم رول ادا کرتے ہیں۔مکالمہ ناول میں ڈرامے کی توسط سے آیا ہے۔صنف ڈرامہ میں مکالمے کی اہمیت وافادیت کے پیش نظر ناول نگاروں نے بھی مکالمے کو اپنے ناول میں ایک اہم جز بنا کر پیش کیا ہے اور یہ طریقہ ناول نگاری میں بہت موثر اور کارگر ثابت ہوا۔

ناول میں مکالمے کا خاص اثر کردار نگاری پر پڑتا ہے۔مکالمے کے ذریعہ کردار کے احساسات وجذبات اور ارادوں کا اظہار ہوتا ہے۔مکالمے کے ذریعہ ہی مختلف مقامات کرداروں کا ردعمل بھی ظاہر ہوتا ہے۔تنقید نگاروں نے ناول میں مکالمے کی اہمیت کے پیش نظر اسے عمدہ سے عمدہ بنانے کے لیے کئی طرح

کی باتیں کی ہیں۔مختصر یہ کہ مکالمے کے تعلق سے ہمیں دو باتیں یاد رکھنی چاہیے۔ایک تو یہ کہ مکالمے ایسے ہوں جن کے ذریعہ ناول کے پلاٹ یا کردار سازی پر ضرور روشنی پر رہی ہو۔بے جا اور بے ضرورت مکالمے جو نہ تو پلاٹ کو ہی آگے بڑھاتے ہوں اور نہ ہی ان کے ذریعہ کسی کردار کی شخصیت واضح طور پر ابھر رہی ہو تو ایسے مکالمے ناول میں عیب سمجھے جاتے ہیں۔دوسری ضروری اور اہم بات یہ ہے کہ مکالموں کو ہر کردار کے عین مناسب ہونا چاہیے۔یعنی جو مکالمے جس کردار کی زبانی ادا ہو رہے ہیں اس کردار کی شخصیت کے مطابق ہوں۔ایسے مکالموں میں ایک طرح کا فطری پن ہوتا ہے۔اس لے کہا جاتا ہے کہ ناول نگار کو چاہیے کہ وہ مکالمے میں تصنع اور بناوٹ سے بالکل گریز کرے۔

اس کے علاوہ مکالمے میں زبان و بیان کو بھی بہت اہم سمجھا جاتا ہے۔مکالمے کی زبان کیسی ہو یہ بات ہمیشہ موضوع بحث رہی ہے۔کچھ کے نزدیک ادبی صنف میں مکالموں کی زبان ادبی ہونی چاہیے اور بعض لوگ کہتے ہیں کہ مکالمے کی زبان عین کردار کے مطابق ہونی چاہیے یعنی اگر کردار ٹھیٹ دیہاتی ہے تو مکالمے کی زبان بھی بالکل دیہاتوں کے زبان کی طرح غیر مرتب اور غیر ادبی ہونی چاہیے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد احسن فارقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کی رائے زیادہ مناسب معلوم ہوتی ہے۔ان کی کتاب ''ناول کیا ہے'' کا ایک اقتباس ملاخط ہو۔

> ''مکالمہ کی زبان کی بات یہ مسئلہ زیر بحث ہے کہ آیا کردار کی زبان عام بول چال ہونا چاہیے یا اس کی عام زندگی کی بات چیت سے مختلف ہونا چاہیے ہماری روز کی زبان نہایت الجھی ہوتی ہے اور اس میں الفاظ اور جملوں کی غیر ضروری تکرار ہوتی ہے۔مکالمہ کی زبان ان دونوں عیوب سے پاک ہونا چاہیے لیکن اگر مکالمہ کی زبان ادبی ہوگی تو مکالمہ میں حقیقت کا رنگ پیدا نہ ہوگا اور تصنع ظاہر ہو جائے گا۔

ناول ''پو کے مان کی دنیا'' میں مشرف عالم ذوقی نے مکالمے کا کافی استعمال کیا ہے۔ذوقی کے اس ناول میں چھوٹے چھوٹے جملے ملتے ہیں۔پُر معنی اور موقع محل کی مناسبت سے لفظ۔بیان میں برجستگی اور روانی بلا کی ہے۔ذوقی کے مکالمے کی ایک اہم خوبی فطری پن انداز ہے۔جس کے لیے یہ مختلف

زبانوں کے الفاظ کا سہارا لیتے ہیں۔ ہندی کے ٹھیٹھ الفاظ، انگریزی، سنسکرت وغیرہ۔ مختلف طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی مختلف انداز کی گفتگو زبان جس سے ذہنیت، فکر اور سوچ کا پتہ چلتا ہے۔ اسی طرح ذوقی نے مکالموں کی زبان بھی کرداروں کی عام بول چال کی زبان ہی رکھی ہے۔ مکالمے کی زبان ادبی ہو یہ ضروری نہیں۔ اسے عین کردار کے موافق ہی ہونا چاہیے جس میں تکرار اور بے جا الفاظ کے استعمال کی گنجائش ممکن نہیں۔ یہاں ناول کے متن سے ایک اقتباس ضروری ہے ملاحظ ہے۔

''جی___''

''بچے کے کیس کا کیا ہوا___؟''

''investigation چل رہا ہے''

''کب تک چلے گا___؟''

''اصل میں بچہ___''

''بچے کو ماریے گولی''

''جی___''

''سنا نا، بچے کو ماریے گولی آپ سمجھ رہے ہیں، نا۔ آپ جانتے ہیں نا___''

''جی___''

''مطلب جانتے ہیں نا۔ بوجھتے ہیں نا''

''جی۔ میں سمجھا نہیں۔''

''منتری جی آپ سے خوش نہیں ہیں''

''کیوں___؟''

''بتانا پڑے گا۔ ایک چھوٹا سا معاملہ آپ لوگ اٹکا کر رکھ دیتے ہیں''

''نہیں ایسا نہیں ہے''

''ہم سب بوجھتے ہیں''

''جی___''

''اب ہماری سنئے۔ شبھ دن دیکھ کر دن کا مہورت نکال لیجئے___ بچوا کو سزا دے

دیکھیے__ بس جانتے ہیں نا__ پارٹی ورکر ہے ہمارا__ الیکشن سر پر ہے__
منتری جی کا خاص حکم ہے__''

اس طرح کے مکالمے ذوقی کے ناول کو کمزور کرتے ہیں۔'جانتے ہیں نا' سمجھتے ہیں نا' بوجھتے ہیں نا' جیسے جملوں کی تکرار ذوقی کے مکالمے کمزور دکھائی دیتے ہیں۔حالانکہ ذوقی کے پیش نظر یہی بات ہو سکتی ہے کہ وہ کرداروں کی بات چیت کو عین کردار کی شخصیت کے مطابق پیش کریں لیکن یہاں ایک منتری کے سکریٹری کی زبان کے بیان میں ذوقی نے جو انداز اختیار کیا ہے اس سے ادبیت پر تو اثر پڑا ہی ہے ساتھ ہی ساتھ فطری پن بھی مجروح ہوا ہے۔

ناول پو کے مان کی دنیا میں ایک مختصر رول ریا کے بوائے فرینڈ ویلسی کا ہے۔ویلسی ایک انگریزی طرز کا نوجوان ہے۔ریا سے اس کا معاشقہ ہے۔مگر نئی نسل میں آئی تبدیلی کے باعث یہ معاشقہ زیادہ دن نہیں چلتا۔ویلسی اور ریا میں گفتگو ہوتی ہے۔وہ لفظیات کا استعمال کر کے ریا کو باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ میرا تم سے تعلق ختم کر کے کسی اور کی تلاش میں نکلنا کوئی برا فعل نہیں ہے۔یہاں ذوقی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ریا اور ویلسی کے مکالمے کے ذریعہ ان دونوں کردار کی پوری نفسیات کو بتلا دیا ہے۔

''سنگیت ایک پھیلا آکاش ہے۔ایک جسم مین سنگیت کو بہت دنوں تک نواس نہیں
کرنا چاہئے۔'' ویلسی کے سنگیت کا سرا اچانک بدلا تو ریا چونک گئی__
''مطلب__؟''
''تم نہیں سمجھو گی۔''
ویلسی ہنسا__ ''بنجارے تو بنجارے ہوتے ہیں__ ایک زمین انہیں کہاں بھاتی ہے''
''کہیں تم مجھے چھوڑ کر جانے کے لئے تو نہیں کہہ رہے ہو۔''
''ہاں__ ممکن ہے__''

> ویلسی کھڑکی کے اس پار دیکھ رہا تھا___ ’’کبھی تم نے آکاش دیکھا ہے۔انت گہرائیاں___‘‘
>
> ریا جھٹکے سے اٹھ کر اس کیے پاس آ گئی تھی۔’’شبدوں سے مت الجھاؤ ویلسی۔ بتاؤ تمہاری منشا کیا ہے‘‘۔

ریا ایک لڑکی ہے لیکن نئے دور کی اسے یہ گوارا نہیں کہ کوئی اس کو بے وقوف بنائے۔جاتے جاتے وہ ویلسی کو بول ہی دیتی ہے کہ تم جاؤ گے۔ایک دوسرا ویلسی آجائے گا۔مشرف عالم ذوقی کا یہ مکالمہ آج کی نوجوان نسل کی نفسیات کو سمجھنے مین بہت معاون ہے۔اس طرح کے مکالمے ہمیں بتاتے ہیں کہ ذوقی کی نفسیات پر اچھی گرفت ہے۔کردار چاہے جس عمر کے ہوں ذوقی ان کرداروں کی نفسیات واضح کرنے میں پورے کامیاب رہے ہیں۔

خود کلامی یا مونولاگ مکالمے کی ہی ایک شکل ہے۔اس میں کردار تنہائی میں بیٹھ کر اپنے آپ سے گفتگو کرتا ہے۔جدید عہد میں لکھنے والے ادیبوں نے خود کلامی کا بہت استعمال کیا۔خود کلامی کے ذریعہ سے ادیب کردار کے ذہن میں داخل ہو کر اس کے ذہن کی پرتیں کھولتا ہے۔اور یہ عمل کردار کی زبانی ہوتا ہے۔اس طرح سے کردار کی نفسیات اس کے ذہن میں اُٹھ رہے مسائل، الجھنیں، پریشانیاں، ذہنی اضطراب وغیرہ۔ان تمام باتوں کا علم قاری کو ہو جاتا ہے۔جس کے ذریعہ قاری کو ان کرداروں سے ویسی ہی ہمدردی ہوتی ہے جیسا حقیقی زندگی میں دوسرے لوگوں سے ہو سکتی ہے۔مصنف کا یہ کمال ہوتا ہے کہ وہ خود کلامی کے ذریعہ کرداروں کی اچھی بری تمام باتوں سے قاری کو روشناس کرا دیتا ہے، جس سے قاری ان کرداروں کو جیتا جاگتا محسوس کرتا ہے۔ناول کا اقتباس دیکھیے۔

> ’’سنیل کمار رائے___ یعنی بہار کے ایک چھوٹے سے شہر گوپال گنج کا نواسی___ اور اب دلی کے ریگل اسٹریٹ میں ملا ہوا ایک خوبصورت کوٹر___ لیکن کوا ٹر مجھے اداس کرتا ہے۔اس کے چپے چپے سے اداسی کی بو آتی ہے۔ میں جیسا اندر سے ہوں، وہ سنیل کمار رائے شاید میرے ساتھ گوپال گنج میں چھوٹ چکا ہے۔ یہاں

جو سنیل کمار رائے بستا ہے۔ وہ ایک جج ہے۔ جوڈیشل مجسٹریٹ۔ مجھے چپ رہنا ہے۔ اپنے پورے وجود، رہن سہن کے ساتھ ___ اپنے رتبے، اپنے عہدے کی گواہی دینی ہے۔''

سنیل کمار رائے ایک جج ہے لیکن اپنی نجی زندگی میں وہ بے حد مجبور اور لاچار معلوم ہوتا ہے۔ عالیشان بنگلے میں بھی اس کا دم گھٹا جاتا ہے کیونکہ وہ آزاد نہیں ہے ویسا جیسے وہ گاؤں میں تھا۔ ذوقی سنیل کمار رائے کے تعلق سے عمدہ خود کلامی پیش کی ہے۔ ذوقی کی کامیابی یہ ہے کہ وہ مکالمے کے ذریعہ کسی بھی کردار کی نفسیات کو اجاگر کرنے میں مکمل طور پر کامیاب رہے ہیں۔ لیکن دوسری طرف ان کے بعض مکالموں میں ادبیت کا عنصر کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ ذوقی کے بعض مکالموں کی زبان فطری معلوم نہیں ہوتی۔ مکالمے کی زبان کے تعلق سے بھلے یہ مسلہ زیر بحث رہے۔ جس میں ذوقی کو ناکامی ہوتی ہے۔

عنوان اور نقطہ نظر میں رشتہ

ہر ادیب کا کوئی نہ کوئی خاص نقطہ نظر ہوتا ہے۔ فن کار اپنے نقطہ نظر کو ظاہر کرنے کے لیے تخلیقی سفر سے گذرتا ہے۔ فن کار اپنی تخلیق کے ذریعہ سماج کو اپنا پیغام پہنچاتا ہے۔ اس تخلیق میں اس کا نقطہ نظر پوشیدہ ہوتا ہے۔ ادب میں جو تحریکیں آئیں ہیں ان میں کہیں نہ کہیں نقطہ نظر رہا ہے۔ اصلاحی تحریک سے لے کر علی گڑھ تحریک، ترقی پسند تحریک، جدیدیت ہو یا مابعد جدیدیت سب کے یہاں اپنا اپنا نقطہ نظر رہا ہے۔ ان تمام تحریکوں سے جو بھی فن پارہ وجود میں آیا ہے اس میں تخلیق کار کا اپنا نقطہ نظر پیش کرتا ہے۔ بڑا فن کار کہلانے کا مستحق وہی ہے جو اپنے تخلیقی سرمایہ میں عنوان اور نقطہ نظر کے رشتے کو قائم رکھے۔

زیر بحث ناول پو کے مان کی دنیا موضوع کے اعتبار سے ناول کا عنوان اپنا مفہوم واضح کرتا ہے۔ ناول زندگی کا عکاس ہے اور ترجمان بھی۔ ایک بہتر ناول زندگی کے اہم گوشہ، مقصد کی وضاحت بھی کرتا ہے۔ کوئی بھی فن پارہ موجودہ عہد کا عکاس ہوتی ہے۔ ناول اپنے دور کی سچی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے ناول پو کے مان کی دنیا بھی اپنے عہد کی عکاسی و ترجمانی کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ذوقی نے اس ناول میں بچوں کی زندگی اور ان کی معصوم صفت ذہنیت کو موضوع بنا کر پیش کیا ہے۔''ناول نگار نے اپنے اس ناول کا عنوان بچوں کے کارٹون سیریلز پر تجویز کیا ہے۔ ناول کے نام سے ظاہر ہوتا کہ مصنف نے

موجودہ عہد کے بچوں کو اپنے گہرے مشاہدہ کے تحت نہ صرف موضوع کے طور پر پیش کیا بلکہ بچہ کو ہی ناول کا ہیرو منتخب کیا ہے۔ناول کا عنوان پو کے مان کردار کی اختراع جاپان کی ایک کمپنی نے 1996ء میں کی تھی۔جو انگریزی کے دو الفاظ پاکٹ مانسٹر سے مل کر بنا ہے۔ان پو کے مان کارٹون کو دیکھ کر آج کل کے بچے ان ہی کرداروں کی حرکت وعمل کو خود کے اندر جذب کر لیتے ہیں''۔اس ناول کے عنوان سے مصنف ہمارے عہد کے بچوں کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے اور ساتھ ہی ساتھ والدین کو اشاروکنایہ میں بتانے کی کوشش کی ہے کہ ہم ان معصوم بچوں کو پو کے مان جیسے کرداروں سے بچائیں۔بچوں کے بچپن کو منفی راہ پر لے جانے کی وجہ یہ پو کے مان کارٹون ہے۔یہاں ناول کا اقتباس دیکھے۔

''اپنے اپنے ٹی وی سیٹ کے آگے خاموشی سے پو کے مان دیکھتے بچوں کو ماں باپ بھی نہیں پڑھ سکے کہ ان کا بچپن کہاں جا رہا ہے''

ناول کے اغاز میں مصنف نے ایک سو اکیانواں پو کے مان لکھا ہے۔دراصل پو کے مان کارٹون 150 کردار پر مبنی ہے لیکن اس ناول کے آغاز میں لکھا ایک سو اکیانواں پو کے مان باقی کرداروں کا ٹریز ہے۔ناول میں یہ پو کے مان ٹریز خود مصنف جج سنیل کمار کی علامت بن کر بچوں کی معصومیت بچانے کی کوشش کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔پو کے مان کردار جاپان کی سینہ بہ سینہ روایت پر مبنی کہانی کے مختلف کردار ہیں۔ہندوستانی بچے اپنی روایتی کہانیوں کو بھول کر مغربی ممالک کی کہانیوں میں اپنی دلچسپی رکھنے لگے ہیں۔آج دنیا ترقیاتی شکل میں ہمارے سامنے ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان ترقی کی وجہ سے ہمارے بچے اس چکاچوند میں گم ہوتے جا رہے ہیں۔اس ترقی کی وجہ سے ہمارے روزمرہ کے سہولیات میں جدید ٹیکنالوجی نے ہمارے بچوں کی زندگی کو متاثر کیا ہے۔اگر جدید ٹیکنالوجی وجود میں نہیں آئی ہوتی تو ہمارے بچے پو کے مان جیسے کارٹون نہیں دیکھ پاتے اور نہیں ان کی زندگی پر اس کے منفی اثر مرتب ہوتا۔ناول کا کردار روی کنچن جو پو کے مان کارٹون سیریلز اور کارڈ کو اپنی زندگی حصہ بنائے رکھتا ہے۔ناول میں مصنف جج کے ذریعے پو کے مان کے تعلق سے یوں بتاتا ہے۔

’’پوکے مان دراصل ان بچوں کے کارناموں کی کہانی ہے،جنہوں نے خرگوش،گلہری، یہاں تک کہ قینچی سے تعمیر کئے گئے ان کرداروں کواپنادوست بنایا ہوا ہے۔یہ سارے کردار پوکے مان کہلاتے ہیں۔___اور ان کے انسانی دوستوں کو پاکے مان ٹریز کہا جاتا ہے___ بچے اپنے اس یقین پرخوش ہیں کہ پوکے مان کا وجود ہے___ وہ ہر جگہ ہے___ دوست اور دشمن کی شکل میں___ وہ لڑسکتا ہے۔فائٹ کرسکتا ہے۔دھماکہ کرسکتا ہے۔وہ برفیلے ملکوں میں رہتا ہے___ بچے پوکے مان بننا چاہتے ہیں۔کیونکہ ان کے پاس ڈیفنس ہے___ پیشنس ہے___ کنفیڈینس ہے___‘‘

ذوقی نے بچوں کی نفسیات کا گہرائی سے مطالعہ کیا ہے کہ بچے کو جیسا ماحول ملے گا ویسے ہی ان کے عادات اطوار اثرات ظاہر ہوں گئے۔روی کنچن سے ناول میں گناہ سرزد ہو جاتا ہے اس کے پس پردہ پوکے مان کارٹون اور فحش فلمیں دیکھنا ہے۔یہ ان کی غلطی نہیں بلکہ نئی ٹیکنالوجی نے معصوم بچوں کے ذہنوں کو مسموم کر دیا ہے۔جیسا کہ جج سنیل کمار رائے روی کے فیصلے میں جدید ٹیکنالوجی کو ذمہ دار ٹھرایا ہے۔اسی ٹیکنالوجی کے ذریعہ پوکے مان کی اختراعی شکل نے بچوں کے ذہنوں پر منفی اثرات ڈال کر ان کی زندگی کو تباہ و برباد کر دیا ہے۔

الغرض مشرف عالم ذوقی کی خوبی ہے کہ وہ اپنے تمام ناولوں کے عنوان ایسے رکھتے ہیں کہ اس کا موضوع عنوان سے مماثل رہتا ہے۔ناول پوکے مان کی دنیا کا مطالعہ کرنے پر اس کے عنوان اور نقطہ نظر میں ایک گہرا اور پُر تاثیر رشتہ نظر آتا ہے۔ذوقی نے ناول پوکے مان کی دنیا کو مختلف باب میں تقسیم کیا ہے۔اس باب کے عنوان سے بھی نقطہ نظر میں رشتہ قائم ہے۔ایک سو اکیانواں پوکے مان، پوکے مان ٹریز،کھوگیا ایش،جنگلی پف اور Meowth(راکٹ ٹیم کا پوکے مان)ہیں۔

☆☆☆

دبستان لکھنؤ کے میؔر۔عبدالعلیم آسؔی غازی پوری

ڈاکٹر وصی احمد شمشاد
گیسٹ فیکلٹی
شعبۂ اُردو، ال ان متھلا یونیورسٹی، دربھنگہ
موبائل:9934639512
Email: wasi.shamshad10@gmail.com

ملخص

اُردو میں تحقیق وتنقید کے راستے تنگ ہوتے جارہے ہیں، ظاہر ہے محقق اپنے نظریات کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کی کوشش کرتا ہے، جوادب کے لئے بہت ہی مضر ہے۔ جب کہ ادب اپنے آپ میں سمندر ہے، جس کی پیاس کبھی نہیں بجھا کرتی، یہ اُردو زبان وادب کی کم نصیبی ہی کہا جائے کہ تاریخ کی نئی نئی کتابیں روز منظر عام پر آرہی ہیں مگر تمام اُردو ادیبوں کا احاطہ کرنا تو دور، جنھوں نے اردو زبان وادب میں اپنی گراں قدر تخلیقات چھوڑ رکھے ہیں انہیں جگہ نہیں ملتی۔ وجہ کیا ہے؟ شاید مؤرخ ومحقق اپنے کام سے جی چڑاتے نظر آرہے ہیں۔ تاریخ لکھنے کے لئے جس تگ ودو کی ضرورت ہوتی ہے وہ اب کے مؤرخوں میں عنقا ہے، یا یوں کہیں اُردو زبان وادب کے مؤرخوں میں عنقا ہے۔ آسؔی جیسا شاعر جو دبستان لکھنؤ کا میؔر ہو، اسے کسی مؤرخ نے جگہ تک نہیں دی اور جس نے اپنی نامکمل کتاب میں جگہ بھی دی تو صرف ایک دوسطر میں ذکر کرنا ہی مناسب سمجھا، یہی وجہ ہے کہ آسؔی جیسے نایاب شاعر کو گمنام کردیا گیا۔

دبستان لکھنؤ کے میرؔ۔عبدالعلیم آسیؔ غازی پوری

شیخ محمد عبدالعلیم آسیؔ اُردو شاعری کا ایک نایاب نام ہے، یہ سچ ہے کہ موصوف کو اتنی شہرت شاعری کے میدان میں نہ ملی جتنی دیگر شعراء کو بہ آسانی مل جایا کرتی ہیں وجہ صاف ہے ایک جگہ مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

> ''آسیؔ کا مرتبہ شاعر سے بہت بلند تھا اور شاعری ان کے لئے باعث فخر نہ تھی۔ وہ خانقاہ رشیدیہ کے سجادہ نشیں تھے اور ایک صاحب باطن مرشد اور یہی ان کی اصل بزرگی اور برگزیدگی ہے جس کے سامنے ان کی ساری شاعری شرما کر منہ چھپا لیتی ہے۔''(عین المعارف،ص۔7)

عبدالعلیم آسیؔ غازی پوری کا تاریخی نام ظہورالحق ہے۔ آپ کی تاریخ پیدائش 19 شعبان المعظم 1250ھ ہے۔ آپ کے والد ماجد قطب العارفین حضرت شیخ قنبر حسین قدس سرہٗ نسباً سلسلۂ جدّی انصاری تھے۔ آپ کا پورا نام محمد عبدالعلیم ہے۔ آپ پہلے عاصیؔ تخلص کیا کرتے تھے بعد کو آسیؔ ہو گئے۔ آپ کی تاریخ وفات 1335ھ مطابق 2 فروری 1917ء ہے۔

اُردو میں تحقیق وتنقید کے راستے تنگ ہوتے جا رہے ہیں، ظاہر ہے محقق اپنے نظریات کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کی کوشش کرتا ہے، جو ادب کے لئے بہت ہی مضر ہے۔ جب کہ ادب اپنے آپ میں سمندر ہے، جس کی پیاس کبھی نہیں بجھا کرتی، یہ اُردو زبان وادب کی کم نصیبی ہی کہا جائے کہ تاریخ کی نئی نئی کتابیں روز منظر عام پر آ رہی ہیں مگر تمام اُردو ادیبوں کا احاطہ کرنا تو دور، جنھوں نے اردو زبان وادب میں اپنی گراں قدر تخلیقات چھوڑ رکھے ہیں انہیں جگہ نہیں ملتی۔ وجہ کیا ہے؟ شاید مؤرخ ومحقق اپنے کام سے جی چڑاتے نظر آ رہے ہیں۔ تاریخ لکھنے کے لئے جس تگ ودو کی ضرورت ہوتی ہے وہ اب کے مؤرخوں میں عنقا ہے، یا یوں کہیں اُردو زبان وادب کے مؤرخوں میں عنقا ہے۔ آسیؔ جیسا شاعر جو دبستان لکھنؤ کا میرؔ ہو، اسے کسی مؤرخ نے جگہ تک نہیں دی اور جس نے اپنی نامکمل کتاب میں جگہ بھی دی تو صرف ایک

دوسطر میں ذکر کرنا ہی مناسب سمجھا، یہی وجہ ہے کہ آسیؔ جیسے نایاب شاعر کو گمنام کر دیا گیا، خیر فرق کیا پڑتا ہے!

کوئی شاعری کسی مورخ کے ذکر کرنے یا نہ کرنے سے زندہ نہیں رہتی بلکہ شاعری میں اگر زندگی ہے تو وہ خود اپنے زندہ ہونے کا لوہا سبھوں سے منوالیتی ہے۔ آسیؔ کی شاعری پر کچھ لکھنے سے قبل ضروری معلوم پڑتا ہے کہ کچھ بزرگوں کی رائے نقل کر دی جائے جنھوں نے آسیؔ کی شاعری کو پڑھا سمجھا اور اپنے تاثرات قلم بند کئے۔

بقول مجنوں گورکھپوری:

''مشرق کے صوفی شاعروں میں صرف دو ہستیاں ایسی نظر آتی ہیں جنھوں نے مجاز کی حقیقت کو اور قدوسیت کو کما حقہ تسلیم کیا ہے اور جن کے ملک کو ''مجازیت'' کہا جاتا ہے۔ ایک تو حافظؔ دوسرے آسیؔ۔'' (عین المعارف، ص۔ 1)

''.....آسیؔ کی شاعری کی ایک ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ ان کے چند مخصوص اور متعین تصورات و اعتقاد ہیں جن میں آسیؔ کو اس قدر غلو و انہماک ہے جس قدر کسی کٹر سے کٹر مذہبی شخص کو اپنے مذہب میں ہوسکتا ہے......آسیؔ قیامت کا ذکر محض شاعری کی رسم ادا کرنے کے لئے نہیں کرتے۔ ان کے ذہن میں قیامت کا ایک خاص تصور ہے اور وہ ان کی بابت ایک اعتقاد رکھتے ہیں۔ یہی آسیؔ کی ساری شاعری ہے۔'' (عین المعارف، ص۔ 17)

''اگر محض فنی نقطہ نگاہ سے دیکھا جائے تو بھی آسیؔ کو ایک قادر الکلام شاعر ماننا پڑے گا۔'' (عین المعارف، ص۔ 1)

بقول عارف ہسوی:

''آسیؔ کے کلام میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جو مذاق سلیم کسی غزل میں تلاش کرتا ہے۔ انداز بیاں کی متانت و پختگی مضامین کا غلو، خیالات کی بلندی، جذبات کی پاکیزگی و لطافت ان کے کلام کے مخصوص عناصر ہیں............آسیؔ کا کلام تصوف کی چاشنی سے معمور ہے۔'' (عین المعارف، ص۔ 33)

بقول فراق گورکھپوری:

''ہم دونوں (فراق اور مجنوں) نے پچاس رباعیاں کہہ ڈالیں اور دونوں نے ایک دوسرے کو خط لکھا کہ آسی کی رباعیوں سے متاثر ہوکر یہ رباعیاں کہی گئی ہیں ہم دونوں اب تک اس حسن اتفاق پر حیرت کرتے ہیں۔'' (عین المعارف، ص۔34)

مذکورہ بزرگوں کی باتوں کا ہم اعتراف کرتے ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ آسی اردو شاعری کے قوس وقزح ہیں۔آسی پہلے عاصی تخلص کیا کرتے تھے۔آپ شاعری میں افضل الٰہ آبادی کے شاگرد ہیں جو ناسخ کے شاگرد ہیں۔آسی کو بہت جلد ہی استاد نے یہ کہہ دیا کہ آپ کی شاعری میں اب اصلاح کی ضرورت نہیں ہے پھر بھی از راہ محبت آپ انہیں اپنا کلام دکھلاتے رہے۔آسی کے کلام میں سنجیدگی، متانت اور سوز وگداز قدم قدم پر ہمارا استقبال کرتی ہیں، ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ آسی وقت گزاری کے لئے نہیں بلکہ دل سے اشعار کہا کرتے تھے۔مثال کے طور پر ان کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں:

تیرے دیوانے کو بے حال ہی رہنا اچھا
حال دینا ہو اگر رحم کے قابل دینا

ہمت اس کی ہے، دل اس کا ہے، جگر اس کا ہے
جان کو بیچ کے تیرا جو خریدار ہوا

کبھی جی بھر کے وطن میں نہ رہے ہم آسی
روز میلاد سے تقریر میں غربت آئی

حشر میں منہ پھیر کر کہنا کسی کا ہائے ہائے
آسی گستاخ کا ہر جرم نا بخشیدہ ہے

جز ہم زباں نہ کوئی ملا قدر داں مجھے
آنکھیں کسی کی کہتی ہیں جادو بیاں مجھے

حق پوچھئے تو بات تھی انصاف کی یہی
نام عدو لیا تو کہا بد زباں مجھے

لغزش ہوئی جب حضرت آدم سے نبی کو
آسی کو بڑا کیوں کہو وہ بھی تو بشر ہے

یا نبی دل ہے تیرے عشق میں جلنے کے لئے
جاں بے تاب ہے فرقت میں نکلنے کے لئے

ہماری حسن پرستی محل طعن نہیں
کہ چشم قیس سے دیکھا ہے روئے لیلا کو

مذکورہ اشعار کوغور سے پڑھئے بار بار پڑھئے تو دیکھئے گا تمام اشعار ایک الگ دنیا کی خبر ہمیں دیتے ہیں۔ مشہور نقاد ہیزلٹ نے کیا ہی سچ کہا ہے کہ شاعری تخئیل اور جذبات کی زبان ہوتی ہے، اور بقول آرنلڈ بہترین شاعری میں ایک اعجاز ہے جس سے ہماری دنیا بنتی ہے جو ہمارا سہارا بھی ہےاور ہماری انبساط کا سبب بھی، آسی کی شاعری کو اُردو زبان کی بہترین شاعری میں شمار کیا جاتا چاہئے۔ آسی کی شاعری ہمیں ماضی سے جگا کر حال کے راستے مستقبل کی منزل تک پہنچا دیتی ہےاور ہماری نظر میں آسی کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے۔ آسی کسی خاص مکتبہ فکر کے شاعر نہ ہو کر دنیا کے تمام بکھرے افکار کو اپنی شاعری میں سمونے کی کامیاب کوششیں کی ہیں یہی وجہ ہے کہ آسی کو دبستان لکھنؤ کا میر کہا جاتا ہے۔ آسی کو بھی اپنے مقام اپنی بلند پایہ شاعری کا بخوبی اندازہ تھا۔ وہ اپنے چاہنے والوں کو ایک سبق دیتے ہیں:

شعرگوئی نہ سمجھنا کہ میرا کام ہے یہ
قالب شعر میں آسیؔ فقط الہام ہے یہ

اس قدر درد سے لبریز جو تقریر نہ ہو
سخن آسیؔ شیدا غزل میرؔ نہ ہو

آسیؔ کی شاعری کا ایک خاص حسن شاعری کا فن ہے۔آسیؔ نے تمام فنی لوازمات کو اپنی شاعری میں اس طرح برتا ہے کہ دبستان لکھنؤ سے وابستہ ہونے کے باوجود آسیؔ دبستان لکھنؤ دہلی کے قریب معلوم پڑتے ہیں اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کے دبستان لکھنؤ کے شاعروں نے اپنی شاعری میں فنی لوازمات کو صحیح سے نہیں برتا ہے۔ بلکہ حاصل یہ ہے آسیؔ نے شاعری کو بامقصد بنانے کی کوشش کی ہے۔غم ایک ایسا موضوع ہے جس پر کبھی خزاں نہیں آتی اور غم صحیح معنوں میں زندگی کا وہ نایاب تحفہ ہے جو ہمیں زندگی برتنے کا سہی سلیقہ بتاتا ہے آسی کی پوری شاعری درد و غم کا ترجمان ہے مگر ہاں موصوف کے یہاں ہمیں اور شاعروں کی طرح غم سے گھبراہٹ نہیں ملتی بلکہ حوصلہ ملتا ہے۔آپ کی شاعری پڑھنے والا یہ ضرور محسوس کرتا ہے کہ انسان جتنا شکستہ تر ہوگا اتنا ہی وہ بارگاہ ایزدی میں عزیز تر ہوگا۔مثال کے طور پر کچھ اشعار دیکھیں:

ان کی گل میں جاکر سوت آنسوؤں کے پھوٹے
یہ پھوٹ پھوٹ کر میں زیر مزار رویا

ہمدرد کی مصیبت دیتی ہے کیا اذیت
بلبل نے نالے کھینچے میں زار زار رویا

آسیؔ نامراد پر ہے وہی جلوہ جس سے ہے
مطلع آفتاب حشر ذرہ مرے غبار کا

رو کے آسی پوچھتا تھا کب قیامت آئے گی
کس طرح کہئے کہ وہ تیرا تمنائی نہ تھا

کیا دوا لکھتے ہو، صحت جو مری چاہتے ہو
سنبل زلف گرہ گیر طبیبوں لکھ دو

آسی کی شاعری ہمیں حوصلہ دیتی ہے، آسی کے بیشتر اشعار تغزل میں ڈوبے ہوئے ہیں جنہیں گایا جاسکتا ہے۔آسی خود ایک صوفی ہیں اس لئے تصوف سے آپ کو خاص شغف ہے۔آسی عشق مجازی اور عشق حقیقی میں فرق نہیں کرتے بلکہ ان کے یہاں خدا تک پہنچنے کے ایک نہیں بہت سارے راستے ہیں۔آپ کے پورے کلام میں تصوف کی چاشنی محسوس کی جاسکتی ہے ایک جگہ محمد علی جوہر لکھتے ہیں:

''سفر میں رات کے طول طویل گھنٹے درود وسلام کی تسبیحیں پڑھتے پڑھتے گزار دئے اور آسی غازی پوری کا یہ شعر سارے سفر میں برابر وردِ زبان رہا۔''

وہاں پہنچ کر یہ کہنا صبا سلام کے بعد
تمہارے نام کی رٹ ہے خدا کے نام کے بعد

(عین المعارف،ص۔34)

غزلوں کے بارے میں برابر یہ کہا جاتا رہا کہ اس کا ہر ایک شعر اکائی ہوتی ہے۔غزل میں تسلسل کی بھی شکایت کی جاتی رہی ہے۔اسی تسلسل کی وجہ کر کلیم الدین جیسا قابل ناقد بھی غزل کو نیم وحشی صنف شاعری کہہ جاتا ہے، کچھ حد تک تو یہ درست ہے مگر آسی کی تمام غزلیں مسلسل ایک کیفیت میں کہی ہوئی ہیں۔مثال کے طور پر ہم ذیل میں ایک غزل کے مطلع اور مقطع کو پیش کرتے ہیں۔طوالت کہ بنا پر ہم ایسا کرنے پر مجبور ہیں ورنہ پوری غزل پیش کی جاسکتی تھی، تو دیکھئے:

مطلع

پسند آیا تو لے لو دل ہمارا
مگر دل پھر بھی کسی قابل ہمارا

مقطع

وہ کاش اتنا قیامت میں تو پوچھیں
کہاں ہے آسیؔ بے دل ہمارا

تسلسل قابل غور ہے۔ اخیر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عبدالعلیم آسیؔ اُردو شاعری کا ایک تابندہ ستارہ ہے، آسیؔ نے نہ صرف شاعری کو برتا بلکہ شاعری کو ایک فکر سے بھی آشنا کیا ہے۔ ہمیں اُمید ہے آنے والی نسلیں ان کی شاعری کو پڑھیں گی اور اب تک کسی خاص وجہ کر جو انہیں بے توجہی شکار بنایا گیا۔ اس کا کفارہ ادا کریں گی۔ بقول حفیظ بنارسیؔ:

کوئی مہرباں نہیں ملا، کوئی قدر داں نہیں ملا
مری فکر وفن کے گہر کو بھی کسی جوہری کی تلاش ہے

☆☆☆

افسانہ

مکر

ذبیح اللہ ذبیح
شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی
9599207050
zabeeh030@gmail.com

مغفرت، مصلحت، مشابہت، اذیت، شہادت۔ امی جان کہتی ہیں ان الفاظ کی مداخلت بہت ہے عام طور پر عوام الناس کی زندگی میں۔ اب رضا بھائی کو ہی دیکھ لیجیے۔ ہر وقت جد و جہد میں لگے رہتے ہیں کہ کب کسی کے کام آ جائیں۔ عہدِ ملازمت کبھی کسی غریب کو آنکھ بھر دیکھا بھی نہ ہوگا۔ تاعمر اپنے اہل وعیال کو حرام کی کمائی کھلائی۔ آج بڑے صادق الاعتقاد بنتے ہیں اور کیوں نہ بنے جب ان کے بلوغت کا زمانہ تھا کیا قہر ڈھائے تھے انہوں نے۔ خدا رحم کرے ان بچیوں پر جن بچیوں کی عصمت دری انہوں نے کی تھی۔ انہوں نے بھی اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کرنا تھا اور کر بھی رہے ہیں

کبیر مرزا کی بیٹی سے متوقع کرتے ہیں کہ وہ ان کی موت کے بعد مغفرت کی دعا کرے۔ مرزا اور مرزا کی بیٹی اول درجہ کے اصول پسند ہیں۔ جان جائے پر وچن نہ جائے۔ راشدہ آپا بھی عیاری میں عروج پر ہیں۔ خدا قسم کبھی انہیں ٹھیک سے کسی نے نہ دیکھا ہوگا گھنٹہ دو گھنٹہ پڑھتے ہوئے۔ جب دیکھو تب رامائن کے ساتھ چہل قدمی کرتی رہتی ہیں جو نمبر ون کا نکھٹو ہے۔ ہر بار ایم۔ اے۔ کے امتحان میں فیل ہو جاتی ہیں اور اپنی آوارگی کو اللہ کی مصلحت پے ڈال دیتی ہیں۔

اور ثنایا کو تو ہر بات میں ہی مشابہت نظر آتی ہے۔ دراصل اس کا تحقیقی کام تانیثیت پہ ہے۔ اس لئے اسے ہر تحریر میں ہی مشابہت نظر آتی ہے۔ ہر اچھے اسلوب کو اپنے اسلوب سے مشابہت دیتی ہے تو وہیں ارمان ہر وقت اذیت میں مبتلا ہوتا ہے۔ ہر کسی سے ہی اس کو گلہ ہوتا ہے اور ہر راہ چلتے انسان اور چرند پرند سے محبت کا مشتاق اور محبت نہ ملنے پر اذیت کا شکار۔

اور رمشا بیگم تو ساری حدیں ہی پار کر دیتی ہیں۔ ہر وہ گناہ کرتی ہیں جس سے ایک مشرقی لڑکی عام طور پر در کنار رہوتی ہے اور کوئی کچھ کہے تو اللہ میرا گواہ ہے یہ کہہ کر سب کا منہ بند کروا دیتی ہیں۔ عیاری

،مکاری میں تو مہارت رکھتی ہی ہیں حسد اور بغض بھی ان کا عروج پر ہے۔کبھی کسی اپنے سے بہتر انسان کا وجود اپنی ذاتی زندگی میں یا اپنے اردگرد قطعی برداشت نہیں کیا۔ ہر وقت احساس کمتری میں مبتلا ہوتی ہیں۔

کونین یہ وہی رمشا ہیں جو نالے کے کنارے والے بلڈنگ میں آخری فلور پہ رہتی ہیں۔

دیکھا تو ہے تم نے ان کو۔

ہاں دیکھا ہے انہیں۔نا ہی کمسن ہیں اور نا ہی جوان بلکہ جوانی اور بڑھاپے کے مرحلے کے درمیان میں ہیں ۔لیکن ان کی کبھی میں نے زلفیں نہیں دیکھیں کیونکہ ہمیشہ وہ باحجاب ہوتی ہیں۔ہاں چہرہ ضرور دیکھا ہے ۔رنگ زرد، آنکھیں چھوٹی، ناک لمبی اور بھدی ہونٹ۔ایک دم گھنونی کہ کوئی دیکھنے سے بھی درکنار ہو اور پست قد اور چلنے کا انداز مجرے والیوں جیسا اور بولنے میں ناک کا استعمال کرنا۔بسم اللہ جان جیسے رویے اختیار کرنا،خورشید جان جیسے ہر عاشق پہ کچھ لمحوں کے لئے مرٹنا اور وفاداری سے گریز کرنا۔اور ہمیشہ حجاب ،ابایے میں رہنا،ان کے فطرت میں تھا۔مشرقی خاتون بنے رہنا۔ظاہری طور پہ وہ مشرقی تہذیب کی ترجمان ہیں لیکن باطنی طور پہ وہ مغربی زندگی بسر کرتی ہیں۔صادیہ بیگم رمشا بیگم کی اچھی دوستوں میں سے ایک ہیں لیکن رمشا بیگم سے بہت مختلف۔وہ حجاب نہیں لگاتی، وہ ابایا نہیں پہنتی، وہ جائز ناجائز،حرام، حلال کی بات نہیں کرتیں۔وہ جیسی ہیں وہ ویسی دکھتی ہیں۔

صادیہ بیگم کا خیال ہے کہ گر لباس شرافت کی چادر ہوتی تو وہ رات کے اندھیرے میں دھندے کرنے والی عورتیں بھی شرفاء میں شمار کی جاتیں کیونکہ لباس تو وہ بھی پہنتی ہیں۔

خیر چھوڑو کونین ان سب باتوں کو رمشا بیگم کی روداد اور کارنامے سنو۔

محترمہ تعلق وہاں سے رکھتی ہیں جہاں سے ہمارے اردو ادب کی مشہور ناول ''امراؤ جان ادا'' کی مرکزی کردار امیرن جیسا کہ کونین تم نے پڑھا ہوگا،امیرن امراؤ جان ادا بن کر لکھنو میں شہرت پاتی ہیں۔بالکل اسی طرح رمشا بیگم بھی لکھنو میں مکمل طور رہائش کرتی ہیں۔لیکن ان کے تعلیم کی ذوق انہیں دیگر دیگر شہروں میں لے کر جاتی ہے اور تعلیم کی آڑ میں خوب عیاشیاں کرتی ہیں۔کبھی اکبرالہٰ آبادی کے شہر میں قیام کرتی ہیں تو کبھی ولی دکنی کے یہاں تو آج باضابطہ طور پر دبستانِ دہلی میں مقیم ہیں۔

ہیں تو وہ تحقیق نگار لیکن کبھی کبھی دہلی کے چھوٹے موٹے مشاعروں کی زینت بن جاتی ہیں ۔غزلیں اور نظمیں اچھی کہہ لیتی ہیں۔چھوٹی چھوٹی بحروں کا انتخاب کرتی ہیں تو وہیں بغور ان کی

شاعری کو سنیئے تو یہ بھی امکان ہوتا ہے کہ وہ شاعری آمد نہیں آورد کرتی ہیں۔

اس کا اچھا مطالعہ کیا ہے اسلم بھائی آپ نے۔

ارے فرحان بھائی آپ کب آئے؟

اسی وقت جب آپ رمشا بیگم کی روداد سنانے میں مصروف تھے۔

اوہو تو آپ نے ہماری ساری باتیں سن لیں۔ خیر چھوڑیں ان سب باتوں کو۔ آپ کیا لیں گے چائے یا کافی؟

جو آپ دلا دیں۔ ارے اسلم بھائی وہ رمشا جا رہی ہے کسی کے ساتھ۔

ہاں رمشا ہی جا رہی ہے اپنے معشوق کے ساتھ۔

اسی دوست کے ذریعہ تو مجھے رمشا بیگم ملیں تھیں۔ پہلی دفعہ جب مجھے ملی تھیں کافی خوش اخلاق معلوم ہوئیں تھیں۔ اس بات کا اظہار میں نے اپنے دوست احمر سے کیا تو اس نے تفریحاً مجھے ندا فاضلی کا ایک بہت ہی معنی خیز شعر سنایا۔

ہر آدمی میں ہوتے ہیں دس بیس آدمی
جس کو بھی دیکھنا ہوئی بار دیکھنا

بار ہا جب میری رمشا بیگم سے ملاقات ہوتی رہی تو مجھے وقتاً فوقتاً ان کے مختلف چہرے نظر آئے اور احمر کے اخلاق میں بھی تبدیلیاں آنے لگیں۔ میں بہت کشمکش میں پڑ گیا اور احمد فرازؔ کا وہ شعر یاد آیا۔

تم تکلف کو بھی اخلاص سمجھتے ہو فرازؔ
دوست ہوتا نہیں ہر ہاتھ ملانے والا

کہتے ہیں تم دوسروں کے ساتھ مکر کرو گے تو اللہ تمہارے ساتھ مکر کرے گا بالکل یہی حال رمشا بیگم کا تھا۔ وہ اپنے محبوب کے ساتھ منافقت کر رہی تھی اور ان کا محبوب ان کے ساتھ۔ رمشا بیگم نے اگر گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تھا وہیں احمر بھی ان سے چار قدم آگے تھا۔

ان دونوں عاشق و معشوق کا مکر فن دیکھ میں حیرت زدہ ہوتا اور ذبیحؔ کا وہ مصرعہ یاد کرتا۔

ان کو مکر فن سیاہ جگر وراثت میں ملا ہے

رمشا بیگم کے دوسرے دوست جو آج کل ان کی فراق میں ہیں اور رمشا بیگم کے ساتھ بیٹھنا

اپنے لئے باعث اعجاز سمجھتے ہیں اوران کی باتوں میں آ کر میرے روشن خیال ہونے پہ انگلی اٹھاتے ہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ روشن خیال ہونا اگر آپ یہ مانتے ہیں کہ تم میرے بستر کی زینت بنواور میں تمہارے بستر کی زینت بنتا ہوں تو ہاں میں روشن خیال نہیں ہوں۔

اس کے علاوہ احمراور رمشا بیگم کے دوست میری مردانگی کا مذاق اڑاتے ہیں۔ان لوگوں کی مردانگی سے مراد یہ ہے کہ محبوبہ کے ساتھ جنسی تعلقات بناؤ اوراحباب کے بیچ اسے لذت لے لے کر بیان کرو جیسے ہمارے عمیر بھائی کرتے ہیں۔

جانتے ہوکونین،فرحان یہ عمیر بھائی کون ہیں؟

یہ وہی عمیر بھائی ہیں جن کے کبھی رمشا بیگم سے الہٰ آباد میں اچھے مراسم ہوا کرتے تھے۔

اوہ یہ بات ہے۔

عمیر بھائی کا ایک واقعہ سنو۔

کہتے ہیں کہ میں اس رات کو آج تک نہیں بھول پایا جب میں پہلی دفعہ کیرتی کے گھر گیا تھا۔چاندنی رات تھی۔ستارے آسمانوں میں گنجلک ہوگئے تھے۔کڑاکے کی سردی تھی، میں کیرتی کے کے گھر جب پہنچا تو اس کے گھر میں تاریکی چھائی ہوئی تھی۔بجلی کے آنے کے کوئی امکان نظر نہ آ رہے تھے۔چاند ہمیں کھڑکی کے ذریعہ دھندلی سی روشنی دے رہا تھا۔کیرتی نے سفید رنگ کا چست لباس پہنا تھا۔جس کے باعث اس کا پورا بدن ہی نظر آ رہا تھا۔اس کی موٹی موٹی کلائیاں،اس کی لمبی چوڑی کمر، یہاں تک کہ اس کے بوبس بھی ناریل کے شیپ میں نظر آ رہے تھے۔ہونٹوں کو اس نے ایک دم گلابی کرر کھا تھا۔اپنی زلفوں کو بھی بکھرا رکھا تھا۔اپنے بغل کی بدبو کو خوشبو میں چھپا رکھا تھا۔ مجھے دیکھتے ہی آغوش میں آ کر لپٹ گئی۔ہم دونوں اپنے ہونٹوں کو ہونٹوں سے ملانے لگے۔اپنے پیار کو نایاب بتانے لگے اوراپنے کپڑوں کو بھی ایک ایک کر کے اتارنے لگے۔

کیرتی پوری رات میرے آغوش میں پڑی رہی۔میرے بدن کے ایک ایک حصے سے کھیلتی رہی اور میری مردانگی پہ عش عش کرتی رہی۔اور پوری رات آہیں بھر بھر جنت کا سیر کرتی رہی۔

اس جنسیاتی بیانیہ کو اگر مردانگی کہتے ہیں تو ہاں میں مرد نہیں ہوں۔

جیسی رمشا بیگم ویسے ان کے معاصرین۔ایک سے ایک ان کے کارنامے ہیں۔خود تو خانہ

خراب عورت ہیں اور نہ جانے ابھی کتنوں کو برباد کریں گی۔ احمر کو نہ جانے کون سا داستان غم سنایا کہ احمر رمشا بیگم کا حامی ہی ہو گیا۔

سنا ہے اس کے اپنے کچھ خواب تھے۔ اعلیٰ افسر بننا چاہتا تھا۔ اعلیٰ افسر بننا تو دور رمشا بیگم نے میدان سے ہی باہر کروا دیا۔ پچھلے سال احمر اپنے وطن کو لوٹ گیا، رمشا بیگم سے بیزار ہو کر۔ رمشا بیگم دہلی کے مشاعروں میں ماری ماری پھرتی ہیں اور اپنا ذہنی توازن کھو چکی ہیں۔ فرحان بھائی! پریم چند کا وہ آپ نے افسانہ پڑھا ہے ''پدما''؟ پدما کی مرکزی کردار مس پدما کو رمشا بیگم سے گر مشابہت دی جائے تو بجا ہو گا۔ آج رمشا بیگم نفسیاتی مریضہ ہیں اور امراؤ جان ادا کا وہ شعر گنگناتی رہتی ہیں۔

کس کو سنائیں حال دل زار اے اداؔ
آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی

☆☆☆

افسانہ

غلطی

محمد رضی صدیقی

اننتناگ(کشمیر)

Email:siddiqui038@gmail.com

دو دنوں سے لگاتار برف پڑ رہی تھی، فضا سفید اور سنسان تھی، ٹھنڈی زوروں کی تھی، سورج نے اپنی تمام چمک اپنے اندر واپس سمیٹ لی تھی، چاند کی موجودگی اب صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ دو ایک تارے بھی ٹمٹمانے لگے، لیکن نیلیش کے گھر اب بھی روشنی کی کوئی کرن نہ تھی، ایک تارے کی بھی نہیں۔۔ وہ آرام کرسی پر بیٹھا اپنی غلطی یا غلط بولی گئی بات کا محاسبہ کر رہا تھا۔ اس نے سوچنا شروع کر دیا تھا کہ شالنی کے الگ ہونے کی وجہ کہیں نہ کہیں اس کی غلطیاں ہی تھیں۔

نیلیش کی شادی تقریباً ڈھائی سال پہلے شالنی سے ہوئی تھی، شادی کے بعد دونوں کشمیر آ گئے تھے۔ کاروبار کے سلسلے میں نیلیش زیادہ وقت کشمیر میں ہی رہتا تھا۔ اسی وجہ سے اس نے شادی کے بعد شالنی کو اپنے ساتھ کشمیر میں ہی رکھنے کا فیصلہ کیا۔ 18 مہینے ساتھ رہنے کے بعد شالنی امید سے ہو گئی۔ نیلیش نے اندازہ لگا کہ بچے کی پیدائش کے وقت کشمیر میں سردی عروج پر ہو گی۔ ایسا موسم باہر سے آنے والے سیلانیوں کے لیے تو تفریح کا سبب ہو سکتا ہے لیکن شالنی اور ننھے مہمان کے متعلق نیلیش نے یہی فیصلہ کیا کہ وہ شالنی کو اسکے گھر چھوڑ آئے۔ ایک تو کشمیر کی سردیاں...... اوپر سے پردیس میں شالنی کا خیال رکھنے والا کون تھا..... ان ہی سب باتوں کی وجہ سے نیلیش شالنی کو اسکے مائیکے چھوڑ آیا۔

پیٹ سے ہونے پر شالنی اپنے مائیکے آ گئی تھی۔ نیلیش کو بھی اطمینان تھا کی اب شالنی کی دیکھ ریکھ اچھے سے ہو سکے گی۔ شالنی کی طرف سے مطمئن ہو کر نیلیش اپنے کاروبار میں مصروف ہو گیا۔ دوسری طرف شالنی کے گھر والے ہر وقت اس کے آس پاس ہی رہتے۔ وہ نیلیش سے فون پر ڈھیروں بات کرنا چاہتی لیکن مناسب موقع نہ ہونے کے سبب بس حال چال دریافت کر کے رہ جاتی۔ کبھی تو نیلیش خود بھی مصروف ہوتا اور شالنی کی کال کا جواب دینے میں تاخیر ہو جاتی۔ دن مہینوں میں تبدیل ہوتے گئے اور مسافت کے ساتھ ساتھ شالنی اور نیلیش کے دلوں میں بھی دوری آ گئی۔ شالنی نے بھی نیلیش سے فون پر بات

کرنا بھی بہت کم کر دیا۔نیلیش اپنے کاروبار میں الجھا رہا اور جب کبھی وہ شالنی سے بات کرنے کی کوشش کرتا شالنی اپنی سر درد یا نقاہت کا حوالہ دیتی۔

اس طرح آٹھ مہینے گذر گئے۔نیلیش اور شالنی کی دوریاں بڑھتی جا رہی تھیں۔شالنی کی بیماری اور بچے کی آمد کی وجہ سے نیلیش نے بھی یہی مناسب سمجھا کہ شالنی کو ڈسٹرب نہ کیا جائے۔اس نے بھی فون کرنا بہت کم کر دیا۔ادھر شالنی نیلیش کے متعلق یہ خیال رکھتی کہ اسے مجھ سے زیادہ اپنے کاروبار کا خیال ہے۔حقیقت میں اس کے دل میں میرے لیے محبت نہیں۔آدمی چاہے تو کیا وقت نہیں نکال سکتا۔انہیں میرے بارے میں نہ سہی اپنے ہونے والے بچے کے بارے میں سوچنا چاہیے۔(شالنی نے دل میں سوچا)

ادھر نیلیش یہ سوچ سوچ کر پریشان ہوتا رہا کہ وہ سو رہی ہو یا آرام کر رہی ہو تو میں فون کر کے اس کے آرام میں خلل نہ ڈال دوں۔عورتوں کو ان دنوں میں آرام کی سخت ضرورت ہوتی ہے اور اس وقت میں مجھے شالنی کا ساتھ دینا ہی چاہیے۔لیکن کیا اسے میری یاد بھی نہیں آتی........ کیا اسے اتنا وقت بھی نہیں ملتا کہ ایک بار میرے حالات ہی پوچھ لے........

یہ سوچتے ہوئے نیلیش نے میز سے فون اٹھا لیا اور شالنی کا نمبر ڈائل کیا...... لیکن رنگ بجنے سے پہلے ہی کاٹتے ہوئے یہ سوچا...... کہیں وہ سو نہ رہی ہو.........

ایک دو دن میں شالنی ایک بچے کو جنم دینے والی تھی،اس نے سوچا تھا کہ بچے کی پیدائش کے بعد جب وہ ہوش سنبھالے تو سب سے پہلے نیلیش کو دیکھے۔ادھر نیلیش بھی یہی چاہتا تھا کہ ایسے موقع پر شالنی کے پاس موجود رہے۔وہ ان لمحوں کو بہت قریب سے محسوس کرنا چاہتا تھا۔اس نے خیالوں میں ان الفاظ کا خاکہ بھی تیار کیا تھا جن کے ذریعہ اسے اپنے دل میں امڈتے ہوئے جذبات کا اظہار کرنا تھا۔

لیکن وہ ایسا نہ کر سکا۔کشمیر کے حالات خراب ہو گئے تھے۔پورا کشمیر کرفیو کی چپیٹ میں تھا۔ نیلیش اپنی زندگی کے اس خاص دن بھی شالنی کے پاس نہیں پہنچ سکا۔ادھر شالنی اس قدر برہم ہو گئی تھی کہ اس نے کرفیو کی بات ہی سرے سے نکار دی۔

وہ یہاں آنا ہی نہیں چاہتا.....اس نے اپنی ماں سے کہا

ماں نے ہاں میں ہاں ملاتے ہوئے اس کے آنسو پونچھے۔ماں کی اس جذباتی حرکت سے شالنی کو لگا کہ نیلیش واقعی نہیں آنا چاہتا۔ہسپتال میں آئے باقی لوگوں نے بھی اس کے خوب کان بھرے۔

دونوں کی ہنستی کھیلتی زندگی میں اب آگ لگ چکی تھی.....

ادھر نیلیش اپنے بچے کو دیکھنے کے لئے پریشان تھا۔ دوسری طرف شالنی اس سے بات کرنا بھی نہیں چاہتی۔ آپریشن کے بعد اس نے شالنی کو فون کیا.....

وہ ابھی بے ہوش ہیں، آپ بعد میں کال کیجئے گا۔ اس کی سالی نے فون پر اتنا کہا اور فون کاٹ دیا۔ نیلیش کا دل بیٹھ گیا....... کچھ دیر بعد اس نے پھر فون ملایا، اس بار بھی اس کی سالی نے فون اٹھاتے ہوئے یہ کہہ کر کاٹ دیا کہ مبارک ہو بیٹی ہوئی ہے۔ اس سے پہلے کہ نیلیش شالنی کے بارے میں کچھ پوچھ پاتا سلسلہ منقطع ہو گیا۔

یوں ہی دن بیت گئے۔ شالنی کے دل میں اب یہ بات گھر کر گئی تھی کہ نیلیش اس سے محبت نہیں کرتا۔ ادھر شالنی کے بارے میں نیلیش بھی کچھ ایسا ہی سوچنے لگا تھا۔ آس پاس کے لوگ اس خیال کو سچ ثابت کرنے میں لگے رہے.......

یہ خیال تب بالکل ٹھیک ثابت ہوا جب نیلیش کو ایک نوٹس ملا جس میں شالنی نے بچے کی تربیت اپنے ہاتھ میں لینے اور نیلیش سے الگ ہونے کا مطالبہ کیا تھا۔ نوٹس پڑھنے کے بعد نیلیش پر جیسے بجلی سی گری۔ وہ تو اپنی بیٹی سے ابھی مل بھی نہ سکتا تھا۔ کیا شالنی کو اس بات کی اتنی جلدی تھی...... اس نے سوچا اور کرسی پر بیٹھ گیا۔

اس نے شالنی کو فون ملانے کے لیے فون اٹھایا لیکن تبھی شالنی کے دستخط پر نظر پڑی۔ اس کی انگلیاں پھڑک گئیں۔ اگر شالنی یہ سب نہ چاہتی تو دستخط کیوں کرتی..... کاغذ اس کے ہاتھ سے گر گیا تھا۔

اس نے آنکھیں بند کیں اور کرسی پر نیم دراز ہو کر سوچا کہ کیا ہمیشہ مرد کی غلطی ہوتی ہے؟ کیا عورت کبھی غلط نہیں ہو سکتی؟ کیا آج بھی لوگ انسان کی انسانیت کو مرد اور عورت کے ترازو میں تولتے ہیں؟ شاید تولتے رہیں گے....... کیا حالات غلط نہیں ہوتے...... لیکن یہ فیصلہ..... یہ تو صرف عورت کا فیصلہ ہے، جس نے تین زندگیاں برباد کر دیں...... اور قانون...... کیا وہ میری بات سنے گا اور وہ یہ سمجھے گا کہ وہ بیٹی میری بھی ہے، میرا خون... میرا حصہ..... میرا مستقبل......

برف باری شروع ہو گئی تھی۔ گرتی برف کی آواز نیلیش کے کانوں تک آ رہی تھی۔

☆☆☆

ترجمہ

تقسیم (پرگیہ)

ترجمہ: حفیظ بن عزیز

یہ شہر بھی عجیب ہے نا انوکھے؟ میں اور تو نہیں لاکھ گالی دے دیا کریں روز، لیکن کیا ان کے بنا تیرے میرے جیسوں کا کوئی گزارا ہے، بول؟ کتنے سال گزر گئے ہم دونوں کو یہاں آئے۔ اب تو یہ ہی دوسرا گھر بن گیا ہے ہمارا۔ ہم رہتے یہیں ہیں، کماتے کھاتے یہیں ہیں، یاری دوستیاں بھی تو اب یہیں ہیں بس ایک کنبہ ہی تو گاؤں میں ہے۔ یاد ہے نا شروع شروع میں دِل کیسا تڑپتا تھا کہ تھوڑے پیسے جوڑیں اور بھاگ لیں اپنے گاؤں۔ مجھے تو یہاں بالکل بھی اچھا نہیں لگتا تھا۔ آج سے کئی سال پہلے جب آیا تھا تو یہی کوئی سولہ سترہ سال کا کنوارا تھا۔ بس پوچھ نہ ایسا لگتا تھا کہ کوئی ریلا بہہ رہا ہو شہر میں۔ ریلا بھی کیسا کہ بس سب ایک دوسرے کو بنا پہچانے بھاگے جا رہے ہوں۔ ہر وقت امی کا چہرہ یاد آیا کرتا اور کھانے کے نام پہ تو آنسو ہی پھوٹ پڑتے۔ ایک کمرے میں ہم چار پانچ لڑکے۔ نہ قاعدے کا بچھونا، نہ کھانا۔ پانچ لوگوں کے کپڑوں برتنوں سے بھرا ایک ذرا سا کمرہ۔ مجبوری بھی جو نہ کرائے کم ہے۔ گندی سی بستی، بج بجاتی نالیاں۔ اب تو پھر بھی موٹر کی آسانی ہوگئی ہے نہیں تو پہلے دو ایک نل، بس وہیں نہانا۔ پانی بھرنا۔ دنیا بھر کی گندگی اور شور شرابا، آئے دن کے لڑائی جھگڑے۔

''تو اب کیا سب ختم ہو گیا ہے؟ گندگی کے ساتھ لڑائی جھگڑے تو اور بڑھے ہیں بستی میں۔ مرد۔عورتیں کتوں کی طرح لڑتے ہیں یہاں۔ نہ جانے کون سے ہیرے موتی جڑے ہیں، جو سب چپکے ہیں یہاں سے؟''

جمیل کو انوکھے کی آواز سنائی ہی نہیں پڑ رہی تھی۔ بس ہونٹ ہلتے دِکھ رہے تھے۔ اُس کا ذہن ماضی کے گلیارے میں جو ایک بار داخل ہوا تو وہ نہ جانے گزشتہ کتنے برسوں کی یادوں میں کھو گیا۔

''مجھے نہیں جانا شہر اماں۔ یہیں پھیری لگا لوں گا میں بھی ابا کی طرح۔ منع کر دے تو اُن سے۔ پہلے بھی خالو کے کام میں کیا کیا نہ سننے کو ملا تھا، بھول گئی تو۔

نہ جمیل، میرے بس کی نہیں ہے اُن کو سمجھانا۔ سمجھدار ہو کے کیسی باتیں کرتا ہے تو۔ دیکھتا نہیں

یہاں کیا کمائی ہے۔جن کے پاس موقع کی زمینیں تھیں وہ سب ہائی وے نکلنے سے اچھے دام کما کرشہر چلے گئے۔اُن کے رہتے کام دھندا ٹھیک چلتا بھی تھا اب پھیری کے کام میں وہ بات کہاں رہی؟ کوئی دن ٹھیک بیت بھی گیا تو پھر کئی دن کے فاقے۔اور پھر کوئی زمین نہیں ہے ہمارے پاس جو کاشتکاری کر کے کمائیں کھائیں۔جانتا نہیں ہے رے تو، دُکھی بیماری، بیاہ شادی زندگی کے سب طور طریقے نبھانے پڑتے ہیں۔ اس کمائی میں دو پیسے بچانا تو دور کھانا مل جائے بڑی بات ہے۔نہیں......آج نہیں تو کل تجھے جانا ہی پڑے گا۔میں کچھ نہ کہوں گی اُن سے۔

’’اتر پردیش میں کھتولی کے پاس ایک چھوٹے سے گاؤں کا رہنے والا تھا جمیل۔نہ پڑھا لکھا اور نہ ہی زمین جائداد والا۔اسے تو مفلسی میں بیتا بچپن بھی بڑا شاندار لگتا تھا۔دماغ میں ابا کی جیب کی ذرا بھی فکر نہیں تھی، بس دل میں ایک جوش وولولہ، سارا دن طرح طرح کے کھیل تماشے اور تالاب میں ڈبکیاں۔ذرا بڑا ہوا تو ابا کے ساتھ پھیری پر جانا اور وہاں بھی مستی۔گھروں سے نکلے پرانے کوڑے کباڑ سے اُن کے دن جگمگائے رہتے۔پرانے کپڑے، جوتے، برتن، کاغذ، پلنگ کی پیوند لگ کر گھس چکی نواڑیں، لوہا لکڑی اٹھانے، بورے میں بھرنے میں ابا کی مدد کرتا تھا جمیل۔اُنہیں بکوانے قصبے میں جاتا اور پھر وہاں سے آکر اپنی پُلیا پر۔بڑے ہوتے ہی یہ پُلیا اس کی جنت ہوگئی تھی، جہاں اشرف، یوسف، اُمیش اور رام پھل کے ساتھ اس کی محفل جمتی۔دنیا بھر کی ڈینگیں، ہنسی مذاق، دل کے چھپے راز کی ساجھے داری، ساتھ جوان ہو رہی لڑکیوں کے قصے اور مستقبل کی زندگی کے سنہرے خواب۔گھنٹوں گھنٹوں یہ پُلیا ان کے خوابوں سے آباد رہتی۔آپس میں لڑتے بھی تھے پر جلدی صلح بھی ہو جاتی۔

اس بار اماں ابا پورا من بنا چکے تھے جمیل کو شہر بھیجنے کا۔بس رحمت چاچا کا آنا باقی تھا اس بار، جیسے ہی آئیں جمیل اُن کے حوالے۔اماں کے مائکے کے رحمت چاچا کئی برسوں سے دلی میں بسے ہوئے تھے۔اُن کے آنے میں ابھی وقت تھا۔اِدھر کچھ وقت سے گاؤں میں عجیب سی حرکت دکھائی دے رہی تھی۔ اچانک گودھرا۔گجرات کا شور بڑھ رہا تھا۔ٹھیک ویسے ہی جیسے کئی سال پہلے مچا تھا۔

تب رام مندر بننا تھا اور رام مندر بنانے کی زمین کے لئے بابری مسجد توڑی جانی تھی۔ہندوؤں نے ایک روپیہ، ایک اینٹ کی فرمائش کر دی تھی گاؤں بھر میں۔کارسیوا کے لئے چندے اور لوگ مانگے جانے لگے تھے۔گاؤں کے کتنے نوجوان اُس ریلے میں شامل ہوئے اُس دفعہ۔اس بار بھی شور ویسا ہی تھا، ماحول میں

سنسنی پھیلی تھی۔

''بدلہ تو ہم لے کے رہیں گے، چھوڑیں گے نہیں، سمجھ کیا رکھا ہے؟'' اُمیش بڑے پُر اعتماد لہجے میں بولا۔

اخبار اور ٹی-وی کی خبریں گاؤں بھر میں پھیل چکی تھیں اور خبروں پر سوار زلزلہ گاؤں میں داخل ہو گیا۔ گاؤں میں ہندو مسلمانوں کی تعداد برابر تھی لیکن ملک میں کس کا پلڑا بھاری ہے ہر کوئی جانتا تھا۔ اور اسی بیچ ہندو نوجوانوں کو اپنا ملک اور اپنا مذہب بچانے کے راستے پر ڈال دیا گیا تھا۔ ان میں سے کئی بھٹکے نوجوان اپنے بچپن کے دوستوں سے ملک میں رہنے اور وطن پرستی کی قیمت ادا کرنے کی بات کرنے لگے۔ اُس دن جمیل، یوسف سے بھی اُمیش اسی حق سے بات کر رہا تھا۔ جمیل اور یوسف کے لئے پُلیا پر ایک لمحہ بیٹھنا بھاری ہو گیا۔ ایک خوفناک سناٹا طاری تھا وہاں۔ اُس سناٹے میں اُمیش کسی بہادر کی طرح اپنا جلوہ بکھیر رہا تھا۔ رام پھل پریشان تھا اور جمیل و یوسف بے وجہ ہی کٹھہرے میں کھڑے کر دیئے گئے تھے۔ یہ پرکاش، اندھیرے کو خوفناک بنا کر اور سیاہ کر رہا تھا۔ اُس دن تو رام پھل نے کسی طرح قصہ ختم کروا دیا لیکن اُمیش کی اکڑ برقرار تھی۔ آج صلح کا راستہ ندارد تھا۔

گھر لوٹتے وقت جمیل نے محسوس کیا کہ یہ تعصب کا سایہ اُس کے پیچھے چلا آیا ہے۔ گھر پہونچا تو خالہ اور خالو آئے ہوئے تھے۔ خالہ نے اُسے دیکھتے ہی گلے لگا کر ماتھا چوما، شمشیر خالو کی گرجدار آواز میں قصے جاری تھے۔ خالو زبردست قصہ گو تھے، گاؤں سے جانے کے بعد بھی اُن کا رسوخ قائم تھا۔ گاؤں کے بڑے بوڑھے اُن کو بڑی عزت دیتے تھے۔ شمشیر جہانگیر آباد چلا گیا تھا اپنے کنبہ کے ساتھ۔ اُس کا بڑھئی گیری کا دھندا وہاں جم گیا تھا۔ پہلے تو وہ صرف ایک کاری گر تھا لیکن اب سالوں محنت کے بعد چھوٹے موٹے ٹھیکے بھی ملنے لگے تھے۔ ایک بار جمیل کو بھی اپنے ساتھ لے گیا تھا لیکن اُس سے تو آری ہی نہیں سنبھلی۔ شمشیر اُسے روز ساتھ میں کام پر لے جاتا۔ جمیل کو بیٹھا بھی دیتا۔ جمیل اُٹھائی دھری کے کام تو کر دیتا لیکن لکڑی نہ چیر پاتا۔ مالک جب اُسے بیکاری کرتے دیکھتا تو اُس کا بھی پارا چڑھ جاتا۔ حقارت کی نظر ہی نہیں، تحقیر آمیز جملے بھی جب آزادی پا گئے تو جمیل کا دانہ پانی وہاں سے اُٹھ گیا۔ اس کام میں من نہیں لگا جمیل کا۔

کھانے کے بعد خالو نے بھی بابری مسجد کی بات چھیڑ دی۔

ووٹ کی سیاست میں اب تک پسے جا رہے ہیں بھیا۔ مسلمان ہونے کا قرض چکاؤ اور چُپ رہو، یہی تو سکھایا جا رہا ہے نا۔ ہم کچھ نہ بولیں تو دیش کے وفادار اور بولیں تو پاکستانی۔ کون ہیں یہاں پاکستان کا ذرا بتاؤ؟ ہمارے، تمہارے باپ دادا تو اسی مٹی کے رہے اور بتاؤ ہم نے، تم نے کبھی دیکھا ہے پاکستان؟ کبھی جانے کی سوچی ہے وہاں؟ چارپائی پر اوندھے لیٹے خالو، ابا سے بولے۔

''اور مسجد تو اللہ کا گھر ٹھہرا پھر اُسے کیوں توڑا تھا انھوں نے؟ سینتالیس کے تقسیم کئے آج بھی الگ ہی پڑے ہیں ہم۔'' ابا کے سوال میں چھپے ڈر کو پہلی بار جمیل نے محسوس کیا۔ لیکن تقسیم کی بات جمیل کو کچھ زیادہ سمجھ میں نہیں آئی۔ وہ سوچنے لگا'' سن سینتالیس...... کتنے برس ہو گئے ہونگے، چالیس۔ پچاس یا اس سے بھی زیادہ پر تقسیم... بٹوارا... ؟... اور آج... آج کیوں تقسیم کی بات کر رہے ہیں ابا؟ اُمیش کی آج کی بات سے پہلے تو مجھے رام پھل اور اُمیش اپنے سے الگ نہ لگتے تھے، مجھے کیوں نہیں دِکھا یہ بٹوارا؟

''حق کی لڑائی ہے بھائی، ورنہ ہمارے گاؤں کی مزار پر ہندو منّت نہیں مانتے، دھوپ۔ اگربتی نہ جلاتے؟ بابری مسجد کے واقعہ کے بعد بھی۔ اتنے سالوں میں ہوا یہاں کوئی جھگڑا تمہارے دیکھے؟ اور وہاں جہانگیر آباد کی ہی سن لو جب سے گیا ہوں سب ٹھیک ہی چل رہا تھا کوئی جھگڑا نہ تھا مذہب کے نام پر۔ بابری مسجد کے وقت کی بات ہے کچھ باہری لوگوں نے ہندو مسلم کے نام پر ورغلا دیا۔ اب جان لو کہ یہ صدیوں کا نازک معاملہ ٹھہرا اور صدیوں سے بھڑکتے آئے لوگ پھر بھڑک گئے۔ دونوں بھول گئے برسوں پرانے اپنے رشتوں کو اور مار پیٹ پر اُتارو ہو گئے۔ جوان لڑکے جن کے نہ کوئی کام نہ دھندا گروہ بندی میں لگ گئے اور بھڑکانے والے نہ اِدھر کم تھے نہ ہی اُدھر۔ دونوں طرف ہتھیاروں کی ہوڑ مچنی شروع ہو گئی۔ اِن جوانوں کے من میں بھڑکی آگ کو دیکھ کے پردھان کو لگا کہ اَن ہونی ہو جائے گی۔ دنگا ہو گیا تو گھروں کے چراغ بجھ کے ماتم میں بدل جائیں گے۔ ارے بڑے طریقے سے سنبھالا بھیا اُس نے تو۔ مارکاٹ کا اندیشہ ہونے پر اُس نے کہا کہ'' جب لڑ ہی کے فیصلہ کرنا ہے تو لڑو پر خبردار کوئی باہر کا آدمی نہ لڑے گا۔ آ جاؤ سارے گاؤں والے، شام کو میدان میں اب لڑ کر ہی فیصلہ لے لو۔''

''شمشیر کی بات کو سب سانس روکے سُن رہے تھے۔ جمیل کے من میں ویسی ہی اُتھل پُتھل مچ رہی تھی۔ جیسی اُس دن گاؤں بھر کے لوگوں میں مچی ہوگی۔ اُس دن شام تک کتنے گھر سہم، دہل گئے ہونگے؟ کتنی کھلبلی ہوگی، کتنی تیاریاں اور پھر جیتا کون؟ جمیل کے دِل کو قرار نہ پڑ رہا تھا۔ اُس کی آنکھوں

سے ''پھر کیا'' کا اشارہ پا کر شمشیر نے سانس کھینچ کر پھر دوبارہ کہانی کا سِرا آگے بڑھایا۔

''تو بھیا جہاں شام کو مارکاٹ کی بن آئی تھی وہاں اُس کا ایک دم اُلٹا ہی ہوا۔ ماں- باپ نے مصیبت کا اندازہ لگا کر دھکا دیئے اپنے لاڈلے۔ بڑوں نے سمجھداری دکھائی زندگی موت کے برسوں پرانے ساتھ نے سب کو خبردار کر دیا، اور پھر ہائے ہتھیا سے اُجڑ جانے والے سب کے کام دھندوں پر منڈراتا خطرہ نہیں تھا کیا؟ تو پھر شام کو چڑیا کا بچہ تک میدان میں نہ دکھائی پڑا۔ پردھان کی بات کا ایسا اثر ہوا کہ سب کے ہوش ٹھکانے آ گئے۔ آخر کون چاہتا ہے بے بات کی لڑائی۔ روز ہندوؤں کو ہم سے کام پڑتا ہے اور ہمارا اُن کے بنا گزارا نہیں۔ اتنا پُرانا رشتہ اور لین دین ٹھہرا۔ جانتے ہو جب کام سے دلّی جاتا تھا بڑے ٹھیکوں کے لئے تو کتنے پنڈت دوست شہر آتے اور فرمائش سے گوشت پکواتے۔ خوب سیر ہو کر کھاتے تھے سب۔ بس جہانگیر آباد میں تو اُس دن سب خیریت کی اللہ اور رام نے۔ اب پھر یہ نئی مصیبت ہے گودھرا کی۔''

آخری بات کو ان سنا کرتے ہوئے جمیل کے دِل کو بڑا سکون ملا۔ ایسا حوصلہ جاگا کہ ابھی جائے اُمیش کے گھر اور اُسے پوری کہانی بتائے۔ اُس کے ذہن کو جہاں سکون ملا تھا وہیں اُس نے محسوس کیا کہ ابا پہلے سے تو ضرور کچھ ٹھیک لگ رہے ہیں لیکن اُن کی فکر اب تک ختم نہیں ہوئی ہے۔

اگلے دن پتہ چلا کہ اُمیش کئی اور لڑکوں کے ساتھ غائب ہے۔ رام پھل نے بتایا کہ اُس پر بھی ساتھ چلنے کا بڑا دباؤ تھا لیکن رام پھل پر گھر کی سیکڑوں ذمہ داریاں تھیں تو اُس نے بڑی مشکل سے جان چھُڑائی۔ گاؤں میں یوں تو سب پُرسکون دِکھتا تھا لیکن اب مذہب کی باتیں پہلے کی طرح کھل کر نہیں ہوتی تھیں۔ ایک خاموش جنگ جاری تھی جو زیادہ ہی خطرناک تھی۔ ایک بوجھل، جان لیوا سا ماحول۔ اِن دنوں پُلیا بھی جمیل کو اچھی نہیں لگتی تھی۔ اُمیش تھا نہیں اور یوسف و رام پھل کے کام اچانک ہی بڑھ گئے تھے۔ یوں تو جمیل پہلے بھی کئی مرتبہ پُلیا پر اکیلے بیٹھنے کا مزہ لے چکا تھا پر اب وہی اکیلا پن ڈراتا اور ایک خوف کھڑا کرتا۔ اِس بیچ اُمیش لوٹ آیا اور دن دن بھر ہندو مذہب کے مشہور قصے سُنایا کرتا۔ صاف پتہ چل رہا تھا کہ کسی بڑے جلسے میں شامل ہو کر لوٹا ہے۔ صرف اپنے مذہب کی بڑائی اور باقی سب کی برائی کرتا رہتا۔ جمیل جیسوں کے لئے گہری نفرت اور دشمنی اُس کی آنکھوں میں ایسے ہی نہیں تھی۔ آج کون کہہ سکتا تھا کہ یہ جگری دوست تھے کبھی؟ اب تو اُس سے آمنا سامنا ہونے سے جمیل بھی کترانے لگا۔ اُس کا کہیں دِل نہیں

لگتا تھا۔ ایک دن یوسف سے بھی اُس کی اچھی خاصی کہا سُنی ہوگئی۔

''ارے چل نہ میرے ساتھ۔ جب یہ لوگ اپنا مذہب بچانے کو کودر ہے ہیں تو ہمیں بھی ایک ہونا ہوگا۔ جب مار-کاٹ، آگ زنی کے الزام لگائے ہی جارہے ہیں ہم پرتو پورا کر کے ہی دکھا دیتے ہیں ......چل نا......ذاکر بھائی بہت سچی باتیں بولتے ہیں۔ آخر کو سگے ہیں ہمارے۔ چل بلایا ہے انہوں نے۔''

یوسف کے لفظوں سے آگ لگ گئی جمیل کے۔ ذاکر کے دل میں بھرے زہر سے وہ واقف تھا۔ اور پھر ذاکر یوں بھی اسے پسند نہ تھا۔ مسلمان لڑکوں کو گھیر کر اللہ کے نام پر اُن کا لیڈر بنا رہتا تھا ذاکر۔ جمیل نے یوسف کو سمجھانے کی کوشش کی۔ لیکن بات ہی بات میں معاملہ بگڑ گیا۔ جمیل کی مردانگی کو چیلنج کرتا ہوا یوسف اپنی راہ چلا گیا۔ روز ہی ایک اداس صبح سے شروع ہوا جمیل کا دن مایوس رات پر ختم ہوتا۔ جس جگہ سے دور ہونے کا تصور اس میں عجیب سی بے چینی بھر دیتا تھا، آج وہ اس جگہ سے بھاگ جانے کی سوچنے لگا۔ یہ سب کچھ جان کر ماں-باپ نے اسے رحمت کے حوالے کر دیا۔ رحمت اسے دلی لے آیا۔

''دیکھو بیٹا اب جو بھی ہے یہی سچ ہے کہ تم اب طریقے سے کمانے کی سوچو۔ ماں-باپ کا سہارا بنو۔ رہنے ٹھہرنے کی تھوڑی بہت رقم دی ہے تمہارے ابا نے پر خود نہ کماؤ گے تو کھاؤ گے کیا اور گھر کیا بھیجو گے؟ کمرے کا انتظام کر دیں گے۔ کئی لوگ ساتھ رہیں گے۔ مِل جُل کے رہتے ہیں یہاں تو تم بھی رہو۔ پھیری کے کام میں من لگتا ہے نا تمہارا تو ایک جگہ بات کر لی ہے۔ کل لے چلیں گے۔ اپنا کام سمجھو اور کرو۔ کوئی پریشانی ہوگی تو ہم ہیں ہی یہاں۔''

جمیل نئی جگہ کو ابھی سمجھ نہیں پایا تھا لیکن ذمہ داری سمجھ میں آ گئی تھی۔ یوں تو اس کو زندگی سے بہت زیادہ امیدیں نہیں تھیں، ہاں پُلیا پر دیکھے کچھ خواب ضرور تھے جو بڑے رنگین اور شاندار لگتے تھے۔ لیکن اب نہ تو پُلیا رہی نہ پُلیا کے خواب۔ پُلیا کی تصوراتی دنیا کے برعکس آج کئی ٹھوس حقیقتیں جمیل کے سامنے تھیں۔ جن کا مقابلہ اُسے اب اکیلے ہی کرنا تھا۔

''ردّی ...... ی ...... ی ...... پیپر'' کی آواز سے گلیوں-گلیوں گھبراتا سا گھومنے والا جمیل تھوڑے ہی دن میں سب ٹھکانوں کا عادی ہو گیا۔ گھروں، محلوں کی اسے صحیح پہچان ہو گئی تھی۔ بھاؤ اور تول کا پکّا، دیکھنے اور سننے میں بھی اچھا اور فالتو کسی سے بولنا نہیں۔ وہ گندی بستی میں رہنے کے بعد بھی صاف

ستھرا بن کے رہتا۔ روز نہانے کی عادت تو اسے بچپن سے ہی تھی، یار دوست چھیڑتے ''ارے پچھلے جنم میں برہمن رہا ہوگا تو؟'' ردی بیچنے کے اڈّے بھی اس نے جلدی ہی جان لئے۔ اس نے روز کے سامان کو روز ہی ٹھکانے لگانے کا اصول بنا لیا تھا۔ کچھ ہی برسوں میں کام جما لیا جمیل نے۔ اب وہ پیدل نہیں تھا ایک سائیکل تھی اُس کے پاس اور ہاتھ میں ایک گھڑی بھی۔ شہر کی ہوا اسے بھی چھو رہی تھی۔ جمیل کو یہ تبدیلی اچھی لگتی تھی لیکن ہوا میں بہنا اسے پسند نہیں تھا۔ شہر کا اپنا ایک الگ ہی ماحول تھا کہ کسی کو اس کے مذہب سے کچھ لینا۔ دینا نہیں تھا، سب کو اپنے کام سے مطلب۔ یار دوستوں کا بھی مذہب مزدوری تھا اور ذات یومیہ پگار۔ اپنے اپنے گھروں سے جدا ہو کر اب سب نے یہاں جب چھوٹے چھوٹے گھر بنا لئے تھے تو سب ہولی عید بھی مِل کر مناتے تھے۔ مذہب کے نام پر سب ایک دوسرے کا کھل کر مذاق اڑاتے اور اگر پوجا پاٹھ کا وقت مِل جاتا تو وہ بھی کر لیتے۔

''ابے پہلی شادی کب کر رہا ہے تو؟''

''کیا مطلب؟''

''پہلی کرے گا تبھی تو تین اور کر پائے گا۔ تمہارے یہاں تو کھلی چھوٹ ہے نا یار۔''

''سالے اس کمائی میں ایک کو پال لوں، تو چار کی بات کرتا ہے۔ ہم نے تو نہیں دیکھی اپنے یہاں کسی کی چار شادی۔ تو نے دیکھی ہے کیا؟'' مزہ لینے کے لئے یوں سب ہنس لیتے۔

اچانک ایک دن محلے کی پُرسکون زندگی میں ہلچل مچ گئی۔ رات ہی رات میں کسی نے کوٹھیوں کے آگے کھڑی دو بڑی گاڑیوں کے ٹائر اور ایک کا اسٹوریو نکال لیا۔ ڈاکٹر یادو کی گاڑی تو ایک دم نئی تھی تو گپتا جی کی گاڑی بھی چند سال پرانی تھی لیکن ٹائر ابھی بدلے گئے تھے۔ صبح سے ہی پولیس کی گاڑیاں کھڑی تھیں اور پوچھ تاچھ چل رہی تھی۔ ڈیوٹی پر تعینات ایک گارڈ بھی آج غائب تھا۔

''ایک دن میں نہیں ہوسکتا یہ کارنامہ صاحب۔ بڑے دنوں کی پلاننگ ہے۔''

موقع واردات پر لوگ کھڑے باتیں کر رہے تھے۔

''غلطی آپ سب کی ہے۔ میں نے کتنی بار کہا لیکن آپ لوگوں نے دھیان نہیں دیا۔ کبھی رات ہی رات میں نالیوں پر ڈھکے ڈھکن غائب ہو رہے ہیں، کبھی ایک ایک کر کے بچوں کی مہنگی والی سائیکلیں۔ پر کسی نے پرواہ نہیں کی؟ بیٹھے رہو جب تک آگ آپ کے گھر کو نہیں لگتی۔ لیکن پھر کوئی یہ شکایت

نہ کرنا کہ کوئی نہیں آیا مدد کرنے۔ ہم کیا پاگل ہیں کہ آج جب کوئی ہمارا ساتھ نہیں دے رہا تو ہم کل اس کے ساتھ کھڑے ہوں گے؟ غصے میں گپتا جی کیا بولے جا رہے تھے انھیں ہوش نہیں تھا۔

سارے لوگوں کو کٹھہرے میں کھڑا کر دیا تھا گپتا جی نے، اور لوگوں پر بھی اب سماجی ذمہ داری آ گئی تھی۔ لوگ کچھ کر تو سکتے نہیں تھے پر اپنی باتوں سے گپتا جی اور ڈاکٹر صاحب کو دلاسہ ہی دے سکتے تھے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ لوگ اس وقت اپنی پوری ہمدردی کے ساتھ کھڑے دکھائی دینا چاہتے تھے۔ چوری کی اس واردات نے سب کو خبردار کر دیا تھا۔ سب کو اگلا نمبر اپنی ہی گاڑی کا لگنے لگا۔

''کام تو اسی کا ہے جس نے یہاں کے گھروں کی بڑی گہرائی سے معلومات حاصل کی ہے۔ اور یہ بات بھی پکی ہے کہ گارڈ نے اس کی مدد کی ہے۔'' لوگوں نے دونوں کی پریشانی کو اپنی پریشانی مان کر بولنا شروع کیا۔

''آج گاڑی پر ہاتھ صاف کیا ہے، کل گھروں پر کریں گے، دیکھ لینا۔''

لوگوں کے تناؤ اور بے چینی کے ساتھ ہی اب محلے میں آمد و رفت بھی بڑھ گئی تھی۔ روز کے کام تو آخر اپنی رفتار سے چلنا ہی تھے۔ پولیس تفتیش ابھی جاری تھی۔ محلے میں کام کرنے والی نوکرانیوں سے لے کر دودھ، سبزی والے، گھروں میں چُنائی پتائی کرنے والے مزدوروں کے ساتھ ردی پیپر کی ہانک لگاتا جمیل بھی روز کی طرح اپنے وقت پر آ گیا۔ بھیڑ بھاڑ دیکھ کر سب جاننے کے لئے وہ بھی بھیڑ کا حصہ بن گیا۔ ڈاکٹر صاحب کے رسوخ اور پولیس محکمے میں خاصی جان پہچان سے انکوائری کی نزاکت کے مدنظر پوچھ تاچھ کے لئے کچھ لوگوں کو قریب کے تھانے لے جانا ضروری تھا۔ پوچھ تاچھ کے لئے کچھ لوگوں کے ساتھ جب جمیل کا نام لیا گیا تو وہ سکتے میں آ گیا۔

''میں کیوں؟ میں نے کیا کیا ہے؟ میرا کیا لینا دینا اس سب میں؟'' اس کے ذہن نے کئی سوال کئے۔ لیکن جانا تو تھا ہی۔ گھبراہٹ کے باوجود اس کے چہرے پر اطمینان تھا، کوئی جرم نہیں کیا تھا اس نے۔

''سوال ہی تو پوچھیں گے نا، پوچھ لیں۔ میں کوئی مجرم تو ہوں نہیں۔ ہاں آج کی دہاڑی مر گئی۔'' آگے کے حالات کا اندازہ لگا کر اس نے اپنے دل سے ہی سوال جواب کا خاکہ تیار کیا۔

تھانے میں تفتیش کے دوران جب جمیل کا نمبر آیا تو وہ پوچھے گئے سوالوں کا سہی سہی جواب

دے رہا تھا۔ اتنے میں ڈاکٹر صاحب نے چوکی پر تعینات تھانے دار سے کہا۔

''یونو دیز پیپُل ......دے آر بارن کرِمنل۔'' انگریزی اس کے پلّے نہیں پڑی لیکن ہاو بھاو سے سمجھ گیا بات کچھ اس کے خلاف کہی گئی ہے۔ ڈاکٹر صاحب کی بات پر تھانیدار نے بڑی تیزی سے اپنا سر ہلایا اور سوال جاری رکھے۔

''تو یہ بتا کہاں بیچتا ہے اپنا مال؟ پرانا کباڑ ہی بیچتا ہے یا گاڑی کے ٹائر۔ ٹیوب بھی؟ اور یہ بتا اسٹیریو کہاں بیچتا ہے؟'' جمیل کے صحت مند جسم کو توڑتے ہوئے تھانے دار بولا۔

حیرت میں پڑے جمیل کو جیسے سنائی دینا بند ہو رہا تھا۔ اپنی پوری طاقت سے وہ اپنے کان اور دھیان سوالوں پر لگانے کی کوشش کرنے لگا۔ بدن میں جیسے خون کا دوران کسی دباؤ سے رک گیا ہو اور اسے سارے حواس دم توڑتے ہوئے محسوس ہوئے۔ بنا ثبوت، گواہ، کورٹ۔ کچہری کے جمیل کو سیدھے سیدھے مجرم قرار دیا جا رہا تھا۔ اس بے عزّتی کے باوجود اُسے اپنی اکھڑتی ہوئی سانسوں کو جبراً قابو میں رکھتے ہوئے، سامنے بیٹھے لوگوں سے کوئی سوال پوچھے بغیر انہیں جواب دینا جاری رکھنا تھا۔ اس کی نظر میں یہی اس کے بے گناہ ہونے کا اکیلا راستہ تھا۔

''جی میں تو صرف ردی۔ لوہا، پلاسٹک ہی اٹھاتا ہوں گھروں سے......ایسی چیزیں کہاں۔'' ٹوٹے ہوئے من سے جمیل نے کہا۔

''اور اٹھائے گا بھی تو کیا تو اتنا نیک آدمی ہے کہ ہمیں بتا دے گا؟ اور کون۔ کون ساتھ ہیں تیرے اس دھندے میں بتا؟'' تھانیدار کی آواز گرجی۔

ساتھ بیٹھے بیل دار پرکاش سے رہا نہ گیا۔ ''صاحب! یہ بے قصور آدمی ہے۔ میں جانتا ہوں اس کو۔ میرے ساتھ رہتا ہے۔''

مصیبت کے وقت پرکاش کے ان جملوں نے سچ مچ اندھیرے کو چیر دیا۔ مگر اگلے ہی لمحہ تھانیدار حرکت میں آ گیا۔ سیٹ سے اٹھ کر ایک بھرپور تھپڑ پرکاش کے گال پر لگا دیا۔

''ابے تو کیا راجا ہریش چندر کے خاندان کا ہے جو تجھ پر یقین کر لوں۔ اور سالے تجھے کو کون جانتا ہے یہاں؟ بہار سے آیا ہے یا یو پی کا ہے؟ تو بھی اس کے ساتھ شامل ہے کیا چوری میں؟'' پرکاش تھانیدار کا منھ تکتا رہ گیا۔ گال پہ پڑے طمانچے سے ابھر آئی لال پرتوں کے کنارے خوف کی سفید لکیر بھی

کھنچ گئی تھی۔جمیل سب سمجھ رہا تھا یہ تھپڑ اسی کے نام کا ہے جو پرکاش کو پڑا ہے۔

لمبی، اُباؤ کارروائی سے مطمئن ہو کر ڈاکٹر صاحب چل دیئے۔آج ہاسپٹل میں ان کی او-پی-ڈی-تھی اور گپتا جی کو بھی پولس کے سہارے نہ بیٹھ کر گاڑی درست کرانی تھی۔تھانیدار نے اتنا سچ تو بتا دیا تھا انہیں کہ کچھ ملنے کی امید نہ رکھیں ہاں سمجھوتا اس بات پر ہوا کہ ان لوگوں کو راستے میں نہ چھوڑا جائے ان کو ملی سزا دوسروں کے لئے سبق بنے۔کچھ مزدور بھی بھیج دیئے گئے لیکن جمیل، پرکاش اور گارڈ کو نہیں بھیجا گیا۔بے عزتی کے ساتھ ساتھ آج کی دہاڑی مارے جانے کا بھی جمیل کو افسوس تھا۔اور اب کل سے کون بلائے گا اسے اپنے گھر کباڑ لینے؟ اس تھوکا فضیحت سے نکل بھی گیا تو تھانے کی کہانی کئی دن چلے گی اور پھر ڈاکٹر صاحب اور گپتا جی اب کیا اسے جمے رہنے دیں گے وہاں؟ ایسے ہی نہ جانے کتنے ہی سوال جمیل پر اپنا شکنجہ کستے جا رہے تھے۔اور سب سے بڑا سوال تو یہی تھا کہ اس بے بات کی قید سے کب رہا ہونگے؟

ان تینوں کو ایک کونے میں مجرم کی طرح بٹھا دیا گیا۔برسوں پہلے امیش کے چہرے پر جس نفرت کو جمیل نے پایا تھا وہی آج اور دھاردار ہو کر تھانیدار کے چہرے پر اگ آئی تھی۔''نام''،صرف ایک نام کی وجہ سے جمیل مجرموں کا سرغنہ مان لیا گیا تھا اور اس کے ساتھ بیٹھے دو لوگ جرم کو انجام دینے والے اس کے ساتھی کے طور میں بٹھائے گئے تھے۔اس کے من میں برسوں پہلے کی ابا کی بات لہر کی طرح اٹھی......تقسیم۔جب شہر آیا تھا تو اس نے سوچا تھا یہاں کسی کو کسی کے ذات مذہب سے کچھ لینا-دینا نہیں ہے۔راجدھانی کا کھلا پن اس نے اسی روپ میں محسوس کیا اور سراہا تھا۔پر آج کے واقعہ نے اس کے سامنے ایک بڑا سچ لا کھڑا کیا کہ باتیں جب تک ڈھکی-چھپی رہتی ہیں تب بہت دلکش محسوس ہوتی ہیں دیتا ہے۔پردہ پلٹ دو تو ہر طرف ایک بج بجاتا نالہ ہی ہے اور کچھ نہیں۔بے عزتی اور نفرت کی بوچھار کچھ ہلکی ہوئیں تو بھوک کی ماری آنتوں نے منھ اٹھایا۔پر یہاں کون سنے گا؟ صبح سے شام ہونے کو آئی۔سب تو پوچھ ڈالا،اب کیا؟ اتنے میں رحمت چاچا کے ساتھ ٹھیکے دار سنتوش آتا دکھائی دیا۔سنتوش کا آنا-جانا ہے ان تھانوں میں۔کہیں کوئی غیر قانونی تعمیر کرواتا ہے تو مالکوں سے تھانہ-پولس کی جھولیاں وہی تو بھرواتا ہے۔جمیل اور پرکاش سمجھ گئے کہ یہاں سے چھوٹے مزدوروں نے ہی یہ دور کی کوڑی کھوج نکالی ہے۔امید اور بے چینی کی کسمساہٹ ماتھے پر کھنچتی چلی جا رہی تھی۔آخر کار وہی ہوا۔یہاں بھی سنتوش نے پولس کی جھولی بھروائی۔پورے دن کی ان کی ''محنت'' ضائع نہیں ہوئی اچھی کمائی ہوئی۔

''چاچا اب میں یہاں نہ رک سکوں گا۔'' شہر میں سب کچھ ختم ہوا مان کر بے چارگی کے عالم میں جمیل نے کہا''۔

''کہیں بھی چلا جا بیٹا تیرا سچ تو ساتھ چلے گا ہی۔ پھر اب گاؤں میں کیا رکھا ہے تیرے لئے؟ اور پھر شہر، یہ ہو یا کوئی اور کیا فرق پڑتا ہے تھوڑے دن میں بھول جائیں گے سب۔ تو کوئی اور محلّہ پکڑ لیو۔'' رحمت چاچا نے سمجھاتے ہوئے کہا۔

''لوگ بھول بھی جائیں چاچا پر کیا میں بھول سکوں گا؟'' سوال جائز تھا اور رحمت سے جواب دیتے نہ بنا۔

کچھ دن اداس رہنے کے بعد جمیل سچ مچ گاؤں چلا آیا۔ اس واقعہ کے بعد جمیل کے چند دن بے چینی میں ضرور گزرے مگر اسے یہ سمجھا گئے کہ شہر ہی اب اس کا آخری ٹھکانا ہے۔ اچھا- برا جا ہے جیسا۔ گھر کی غریبی، گاؤں میں نو جوانوں کے لئے پھیلی بے کاری، روز بہ روز بڑھتی ذمہ داریوں کی سوچ نے جمیل کی ذلت کو کہیں بہت دور دھکیل دیا۔ یہ فیصلہ لینے کے بعد بھی اس کا مطمئن اور پُر سکون ہونا مشکل تھا۔ تھانے سے جان چھڑانے کے چکر میں روپے بھی کافی خرچ ہو گئے تھے۔ گاؤں واپس لوٹ کر اسے پھر ویسی راحت ملی جیسی کبھی یہاں سے شہر آ کر ملی تھی۔ وقت کی اس عجیب وغریب شکل وصورت کو وہ بنتے بگڑتے بڑے نزدیک سے دیکھ رہا تھا۔

گھر میں اس نے شہر کا سچ کسی سے نہیں کہا۔ سب نے مانا گھر کی یاد آنے کی وجہ سے جمیل واپس آیا ہے لیکن اس کی اداسی کسی سے چھپی نہ رہ سکی۔ ابا روز ہی اسے یار- دوستوں کے گھر جانے اور گاؤں کے بزرگوں سے ملنے کی بات کہتے۔ ایسا نہیں ہے کہ جمیل کو پرانے دوستوں سے ملنے میں کوئی اعتراض تھا۔ ویسے بھی جس طرح وقت کی زمین پر نکیلے پتھروں کے کونے پانی کی گود میں پڑے رہنے سے اپنا نکیلا پن کھو بیٹھتے ہیں ایسا ہی جمیل کے ساتھ ہوا تھا۔ امیش اور یوسف کی بات وہ لگ بھگ بھلا چکا تھا۔ اب تینوں گھر- پریوار والے ہو چلے تھے اور امیش آج بھی ہندو لڑکوں کے لیڈر کے روپ میں جانا جاتا تھا۔ ملنے پر سب کے بیچ کوئی کڑواہٹ کے نشان نہیں تھے بس رام پھل کو چھوڑ کر سب میں ایک جھجک باقی تھی جو پلیا کے دنوں کو ہرا نہیں ہونے دے رہی تھی۔ گھومتے ٹہلتے جمیل پلیا پر بھی ہو آیا۔ پلیا آج بھی بچوں اور جوان دوستوں کا اڈہ تھی۔ وہاں آج بھی کوئی فکر، غم، پریشانی اور تکلیف نہیں تھی بس چہرے بدل گئے تھے

۔جمیل کو لگا جیسے ان چہروں نے وقت کی دھارا کو اس کے لئے پیچھے موڑ دیا ہے۔ کچھ لمحہ ماضی میں جی کر جب جمیل لوٹا تو سب کچھ ندارد تھا۔ چہرے کی اداسی کچھ اور بڑھ گئی۔اس نے محسوس کیا کہ ذاکر کا رتبہ بھی بڑھ چلا تھا گاؤں میں۔ذاکر بھائی خاصی عزت سے نوازے جانے لگے تھے۔اللہ اور ایمان کی راہ کا حوالہ دے کر اچھا رعاب جما لیا تھا انہوں نے۔ابا نے کئی دفعہ ان سے مل آنے کی بات کہی پر جمیل کا دِل نہ مانا۔ اس کی یاد میں اب بھی ذاکر کا سچ زندہ تھا۔آج کے اس پُرسکون ماحول میں بھی ذاکر اور اُمیش کے اُس وقت کے چہرے یاد آتے ہی اس کا من اُچاٹ ہو جاتا تھا۔اسے لگتا ایسے ہی لوگ ذمہ دار ہیں جو انسان کو اس کی محنت، قابلیت اور ایمانداری سے نہیں صرف اس کے مذہب سے پہچاننا پسند کرتے ہیں اور وقت آنے پر دوسرے کی پتنگ کاٹنا جن کا پسندیدہ کھیل ہے۔اور بے رحمی و بربریت اس کھیل کے سخت قانون ہیں جس میں دوسرے کے لئے کوئی رعایت نہیں۔شہر کے واقعہ کو جب اس سب سے جوڑ کر دیکھتا تو وہ محسوس کرتا کہ یہ چہرے وہاں بھی اسی شکل میں ہیں۔''آخر یہ کھیل کب سے جاری ہے؟''

جوان بیٹے کی اداسی جب کسی بھی طرح کئی دن تک دور نہیں ہوئی تو اماں کو ایک ہی ترکیب سمجھ میں آئی ''اس کی شادی''۔شمشیر خالو نے پہلے ہی لڑکی دیکھ رکھی تھی اور وہ ماں کو پسند بھی تھی۔

''ویسے ابھی تو نہیں پر جیسا تم کہو اماں......آج نہیں تو کل کرنی ہی ہے شادی۔'' زندگی کا ایک اور بڑا کام نپٹ جائے کچھ یہی انداز تھا جمیل کا۔اور بات پکی ہو گئی۔

''بیٹا تو لے جانا سونی کو اپنے ساتھ شہر۔ یہاں تیرے بغیر اس کا دل نہ لگے گا۔اور وہ یہاں رہی تو تُو بھی بھاگا بھاگا آئے گا ہر دوسرے دن۔'' شہر کے لئے نکلنے سے پہلے اماں نے جمیل سے کہا۔

''نہیں اماں وہ، کہاں؟......تیرے پاس ہی رہے گی۔''

جمیل کا سنجیدہ اور فیصلہ کن لہجہ سن کر ریشم بھی سکتے میں آ گئی۔لڑکے کی آواز میں شادی کو لے کر خوشی کی ایک جھلک تک نہیں ملی اُسے۔ چپ رہنا ہی اسے ٹھیک لگا اس وقت۔جمیل کے دماغ میں اپنی ہونے والی بیوی کو لے کر پہلے بھی کوئی الجھن نہیں تھی۔شہر کی گھنی اور گندی بستی اسے یوں بھی انسانوں کے رہنے لائق نہیں لگتی تھی۔کام پر جانے کے بعد پیچھے ستانے والی فکر کے بارے میں بھی اس نے غور کر لیا تھا۔ اور پھر تھانے کے واقعہ نے تو اس کے فیصلے پر مہر ہی لگا دی تھی۔گاؤں میں رہے گی تو محفوظ رہے گی وہاں کے مقابلے۔جمیل نے پختہ ارادہ کر لیا۔

شہر آ کر جمیل نے دوبارہ کام جمایا۔ رہا جمنا پوری میں ہی پرکاش، انوکھے اور سنیل کے ساتھ بس کام کا محلّہ بدل لیا۔ ساتھ رہنے والے انوکھے نے بڑی مدد کی۔ اس درمیان جمیل کی شادی ہوگئی اور کچھ وقت کے بعد وہ ایک بیٹے کا باپ بھی بن گیا۔ اب زندگی کے سارے سُکھ اس کے حصے میں تھے۔ بات بات پر ہنستا اور بے بات پر بھی اس کی ہنسی نہ تھمتی۔ اب اسے دوگنی طاقت سے کمانا تھا۔ ایک اچھی زندگی، بھائی بہنوں کی ذمہ داری، بیٹے کی سہی پڑھائی لکھائی اور اس کے علاوہ بھی بہت سے ارمان تھے اس کے۔ سونی نے اس کی زندگی میں جوش اور خوشیاں بھر دی تھیں۔ شہر واپس آ کر جمیل نے انوکھے کی مدد سے ایک بڑی سوسائٹی کا کام اٹھا لیا۔ انوکھے بھی اسی سوسائٹی میں مالی کا کام کرتا تھا۔ نئے کام کی شروعات کے ساتھ پچھلے تمام واقعات کو جمیل نے درکنار کر دیا تھا۔ بس اب اسے اپنا کام پوری ایمانداری سے کرنا تھا۔ ادھر اس نے پایا کہ راجدھانی میں الیکشن کے بعد ماحول کچھ بدل گیا ہے۔

''جے دھرتی ماں، جے گؤ ماتا'' کے جملوں پر ہلچل سی مچ جاتی سوسائٹی میں۔

''ارے گؤ-گراس والا آ گیا۔ بھاگ کے جا اور وہ رات کی روٹی دے آ۔''

اوپری منزل سے فوراً بھاگ کر نہ آ پانے والی تھل تھل کایا بی بی جی نوکرانی کو دوڑاتیں۔ آس پاس کئی لوگ بڑی پابندی سے اپنا دھرم نبھانے لگے تھے۔ جمیل سوچ میں پڑ جاتا- ہمارے گاؤں میں تو پہلی-پہلی، تازی روٹی نکال کر لوگ خود گائے کو کھلاتے تھے، بنا کسی گاڑی، بھوپو اور شور-شرابے کے۔ پر آج آنے والی یہ گاڑیاں تو تیز گانوں کے ساتھ گائے کا گن گاتی پھر رہی ہیں۔ جمیل کو سمجھنے میں بڑی دقت ہوتی کہ گؤ-گراس لینے کا یہ کیسا طریقہ ہے۔ اور اگر ایسا کرنا ہی ہے تو پُرسکون طریقے سے مانگا جائے یہ دان۔ اس نے آس پاس بھی غور کیا تو معلوم ہوا کہ یہ گاڑیاں تو اب ہر سوسائٹی-محلّہ میں آ رہی تھیں۔ شبھ ابھیان کے نعروں، تقریروں اور گیتوں کے ساتھ۔ مندر نما شکل کی گاڑیوں میں مندر کی طرح ہی گھنٹی لگی تھیں۔ نیچے چمک دار اسٹیل کے دو ڈرم سجے ہوئے تھے۔ ایک بات اور جو وہ سوچتا کہ جو لوگ روٹی اور کھانے کی دیگر چیزیں نہ بھی دے پاتے تھے ان سب کے دماغ میں اگلے دن دان کے لئے تیار رہنے کی گھنٹی تو بج ہی جاتی ہوگی۔ یہ گاڑیاں کون سے مقصد سے آ رہی ہیں جمیل سمجھ نہیں پاتا۔ ویسے بھی ان گاڑیوں کی ڈیوٹی دلی بھر میں لگ رہی تھی۔ پچھلی سرکار نے نگر نگم کی کوڑا بٹورنے والی گاڑی 'آپ کے دروازے پر' کھڑی کروائی تھی جس کی آواز گلی محلے میں روز گونجتی تھی۔ نئی سرکار آنے کے بعد سے پُر جوش گؤ رچھک سمیتی

نے اسی طرز پر گو- گراس کی رکشہ نما گاڑیاں اتار دیں۔ جمیل ہر دن حساب لگاتا کہ پورے دلی بھر میں ایسی گاڑیاں بنانے- چلانے کا کتنا خرچ آتا ہوگا اور ایسی ڈھیر ساری گائیں کہاں بندھی ہوتی ہوں گی جو اس کھانے کو کھاتی ہوں گی؟ اسے تو آج بھی اپنی بستی اور آس پاس کے علاقوں میں گھومتی پھرتی گائیں کوڑے کے ڈھیر میں منھ مارتی قابلِ رحم اور کمزور دکھائی دیتیں۔

سوسائٹی میں زیادہ تر خاندان ہندو تھے۔ جہاں تک ممکن ہوتا جمیل اپنا نام، مذہب بتائے بغیر ہی کام چلاتا۔

''رام رام جی'' جیسا اس کا تخاطب جہاں لوگوں کو ذہنی طور پر شکوک کی سرحدوں سے آزاد کرتا وہیں اس کے خود کے لئے جیسے یہ رام- نام ایک ڈھال بن گیا تھا۔ اپنے بچاؤ میں ایک ہتھیار کی مانند۔ جو لوگ اسے نام سے جانتے تھے وہ اس کے اس تخاطب سے خوش ہوتے۔

'' آیا نا سہی راہ پر۔ یہاں رہنا ہے تو جیسے ہم رہتے ہیں ویسے ہی رہنا ہوگا۔ ہماری طرح رادھے- رادھے بول یا پھر جے رام جی کی۔''

باقی لوگوں کے لئے تو وہ صرف ایک کباڑ والا ہی تھا انہیں اتنی فرصت ہی کہاں تھی جو اس کا نام اور اس کے بارے میں جانتے۔ زیادہ تر گھروں میں تو ویسے بھی یہ کام گھریلو نوکروں کے ہی ذمہ تھے۔ پھر تول کے پرانے ترازو بھی اب بے کار ہو کر کسی کباڑ کا حصّہ ہو چکے تھے۔ سپرنگ بیلنس جیسے اوزار کی بدولت اب جلدی سے کباڑ کو بوری میں بھر کر اس میں ہک پھنسا کر بورے کو اپنی پوری طاقت سے جمیل اٹھا لیتا۔ سپرنگ بیلنس کا کانٹا کلو کے نشان کے آگے رک جاتا۔ جتنے کلو کے حساب سے طے ہوتا اتنے پیسے جمیل حساب لگا کر فوراً ادا کر دیتا۔ شروع سے ہی گھلنے- ملنے کی عادت نہیں تھی اس کی۔ جسم سے صحت مند دکھتا تھا پر ادھر اس نے اپنے خاص انداز سے اسے بھی کترنے کی کوشش کی دونوں ہاتھ پیچھے کی طرف باندھ کر ایک فرمابردار ملازم کی طرح اور ڈھیلے- ڈھالے کندھوں میں گردن جھکا کر چلنا۔ قمیض کو پینٹ کے اندر ڈال کر کبھی چست دکھنے کی کوشش نہیں کرتا۔ جسم کی ساری خوبصورتی کو اس انداز نے جیسے قابلِ رحم بنا دیا تھا۔ کام بچا- بنا رہے، جمیل اس کے لئے بڑی ہوشیاری سے کوشش کرتا۔ اس کے ایسا کرنے کے پیچھے وہ چہرے بھی نمایاں تھے جو اسے ایسا کرنے پر مجبور کرتے۔ ایک کام والے کی اوقات کو اپنی بے باک نظروں سے ہر دم تولتے۔

کام سے فارغ ہوتے ہی وہ پارکوں میں کام کرنے والے انوکھے کے ساتھ بیٹھ جاتا۔ انوکھے یہاں مالی کا کام کرتا تھا۔ محنت سخت اور مزدوری کم۔ وہ تو ڈیوٹی کے بعد کچھ گھروں میں اس کا اپنا کام تھا گملوں کے رکھ۔رکھاؤ کا، نہیں تو گزارا مشکل تھا۔ باتونی انوکھے سمجھدار تھا۔ جمیل کا سرپرست بن کر رہتا تھا سوسائٹی میں۔

''کیوں فالتو کام کرتا رہتا ہے بے تو ان لوگوں کے۔ جب دیکھو اوپر سامان چڑھانا ہے کباڑی والے کو بھیج دو۔ ارے ذرا یہ کردے اور وہ کردے...... کسی کا وقت برباد ہو ان کی بلا سے''۔ انوکھے کی اس بات سے جمیل اپنے آج میں لوٹ آیا۔

''ارے تھوڑی دیر کے کاموں کے لئے کیا گھبرانا۔ اور کون سی یہ سرکاری نوکری ہے ہماری؟ دو کام فالتو کریں گے تو کوئی نہ نکالے گا اور نہ ہی غلط سوچے گا۔ کیوں؟ بات کا سرا پکڑ کر جمیل نے کہا''۔

''اس غلط فہمی میں نہ رہیو تو۔ جس دن نکالنا ہوگا تیرا پچھلا کیا۔ کرایا کچھ کام نہ آئے گا دیکھ لیو۔ تو کس لئے کرتا ہے، جانتا ہوں سب۔ لیکن اب اچھائی کا زمانہ نہیں ہے پھر ہم جیسوں کی کوئی یونین۔ اونین کہاں جو بچالے۔ ہم سے سبھی تو یہ مائیاں ہیں برتن۔ جھاڑو والی۔ پیسے بڑھوانے ہوتے ہیں تو سب جنی ایک ہو جاتی ہیں پر ہمارا...... جانتا ہے چھتیس نمبر والوں نے دشہرے کے دن کہا بھائی راون بنوا دے بچوں کا اب بتا میں کیا راون کا کاری گر ہوں جو بنوا دوں؟ دو گھڑی ہمارا ستانا بھی انہیں برداشت نہیں۔ صاف منع کر دیا میں نے۔ تو بھی کر دیا کر''۔ کہنے کو تو کہہ دیا انوکھے نے پر جانتا تھا جمیل یہ سب نہیں کرے گا۔ انوکھے نے بات ختم کی ہی تھی کہ جمیل کا فون بجا۔

''روشن کی طبیعت بہت خراب ہے۔ بس تم آ جاؤ کسی طرح۔ گردن ایک طرف لٹک گئی ہے اور کچھ نہیں کھا رہا کئی دن سے''۔ فون پر سونی نے بتایا۔

سونی کے تڑپتے ہوئے لفظوں نے جمیل کا سارا چین چھین لیا۔ روشن کی طبیعت اور کام کا نقصان سمیت کئی فکریں اس کے سر پر سوار ہو گئیں۔ بچے کی تکلیف سن کر پہلی فرصت میں جمیل گاؤں روانہ ہو گیا۔ اپنی پہچان کے ایک دوسرے کباڑی کو کام پر لگا دیا اس نے۔ سوسائٹی نے جمیل کو کام پر رکھنے سے پہلے ہی بتا دیا تھا کہ ایک دو دن سے زیادہ کی چھٹی نہیں ملے گی۔ گاؤں جا کر پایا تو واقعی بچے کی طبیعت کافی خراب تھی۔ پہلے جب بھی جمیل لوٹتا تھا تو روشن اپنی ہنسی سے اس کا استقبال کیا کرتا تھا۔ چھ۔ سات مہینے

کے روشن نے بولنا تو شروع نہیں کیا تھا پر اس کے با - با جیسے لفظ جمیل کو ابا سنائی دیا کرتے ۔ ہاتھوں میں اچھال - اچھال کر اپنے بیٹے سے گھنٹوں کھیلتا تھا جمیل ۔لیکن آج اس کے آنے پر بچے میں ایک بھی ویسی حرکت نہیں دِکھی اُسے ۔ اس کے ہنستے - کھیلتے بچے کو کیا ہو گیا ؟ دل - دماغ جیسے سُن پڑ گئے تھے جمیل کے ۔

''ارے تو گھبرا مت ، بچے دانت نکالتے ہیں تو ایسی پریشانی آتی ہی ہے ۔ پہلا بچہ ہے نا اس لئے زیادہ پریشان ہو رہی ہے سونی ، ویسے مزار پہ جا کر جھاڑا تو میں لگوالائی ہوں'' ۔ اماں فکر مند ہوتے ہوئے بھی اس کا حوصلہ بڑھا رہی تھیں ۔

''کل چلیں گے اسے بڑے اسپتال لے کر'' ۔ گاؤں کے علاج سے کوئی خاص فائدہ نہ دیکھ کر اس نے جلدی سے فیصلہ لیا ۔

اگلے کئی دن اسپتال میں ڈاکٹر کو دکھانے میں نکل گئے ۔ لمبی لائنوں میں لگنا ، ٹیسٹ کے لئے بھٹکنا ، دوائیوں کے لئے دوڑنا پڑا اسے ۔ روپیہ تو خرچ ہو رہا تھا لیکن بچہ سہی ہونے کو نہیں آ رہا تھا ۔ پتہ نہیں ڈاکٹر ٹھیک سے دیکھ بھی رہا ہے یا نہیں ۔ آخر ڈاکٹر نے بتایا دماغ سے نیچے آنے والا کوئی پانی جسم میں نہیں پہنچ پا رہا ہے ۔ کوئی نلی لگانی پڑے گی چیر کر ، تب ٹھیک ہو گا بچہ ۔ گھر میں آپریشن کے نام پر کہرام مچ گیا ۔ اماں - ابا ماننے کو تیار ہی نہیں تھے کہ ایسی بھی کوئی بیماری ہوتی ہے ۔

''ٹھگ رہا ہے ڈاکٹر ۔ ہم نے تو اپنی پوری زندگی میں ایسی بیماری نہ دیکھی کسی بچے کی ۔'' اماں بولیں ۔

''بیٹا دلی لے چل ایک بار وہاں ہی دکھا لیتے ہیں ۔'' ابا نے کہا ۔

دلی کے اسپتالوں کے جنرل وارڈوں کی اصلیت جمیل جانتا تھا ۔ لمبے انتظار اور مہنگے علاج ۔ کہنے کو تو سرکاری ہیں پر ٹیسٹ کے پیسے کیا کم ہیں وہاں ؟ مگر بیٹے کی حالت دیکھتے ہوئے اسے دلی جانا ہی ٹھیک لگا ۔ اگلے دن جانے کی تیاری ہو گئی پر اسی رات روشن چل بسا ۔ سونی کے ساتھ جمیل بھی پاگل سا ہو گیا ۔ بچے کے دُکھ نے توڑ دیا اسے ۔ سارے خواب ، ساری امیدیں مٹی میں لپٹی بے رونق ہو گئیں اس مٹی میں جس میں روشن خاموش لیٹا تھا ۔

وہ بار - بار خود سے یہی سوال کرتا ''میں نے کیا بگاڑا تھا کسی کا ، جس کی یہ سزا مجھے ملی ۔'' مگر جواب ندارد رہتا ساری سمتیں عجیب سے سناٹے میں ڈوبی محسوس ہوتیں اور اس سناٹے کے بیچ کبھی - کبھی لگتا روشن گھر کے کسی کونے میں پہلے کی طرح ہنس کھیل رہا ہے ۔ جیسے ابھی سونی گود میں لے جائے گی

اسے، اور روشن، با- با کرتا لپکنے لگے گا اس کی طرف۔ اس سناٹے کو فقط سونی کی سسکیاں اور تیزی سے اٹھنے والی چیخیں ہی توڑا کرتیں اور اس کے بعد پھر سے ایک لمبا سناٹا گھر بھر میں چھا جاتا۔

جمیل کی زندگی کا گرتا اٹھتا گراف یوں تو پہلے بھی اسے توڑتا آیا تھا لیکن پھر ایک نئے جذبے کے ساتھ کھڑے ہو جانا اس کی فطرت میں تھا۔ چوٹ لگتی تھی زخمی بھی ہوتا تھا لیکن مرہم پٹی کے بعد ٹھیک اور پہلے جیسا ہو جاتا۔ پرانے روگ اور غم پالنے کی فرصت بھی اب کہاں تھی اسے۔ زندگی کو رنگ بدلتے دیکھتا اور خود بھی بدلنے کی کوشش کرتا۔ لیکن اس بار سنبھلنا مشکل ہو رہا تھا۔

''بیٹا تو ہمت ہارے گا تو سونی کیسے زندہ رہے گی؟ مرد کا کام ہے حوصلہ دینا، عورت کو سنبھالنا۔ اولاد کا دکھ تو دونوں کو ایک جیسا ہے بیٹا پر اس نے جنم دیا تھا روشن کو۔ اس کے دکھ کی تو سوچ۔ جانے کیا کیا سوچتی ہوگی۔ ...... اور اوپر والا ہے نا بھروسہ کر...... جیسے لیا ہے ویسے دوبارہ دے گا بھی۔'' ماں نے اشاروں میں بتا دیا کہ بہو امید سے ہے۔ اس کے جملوں میں جانے کون سا مرہم تھا کہ زخم ہرے ہونے کے باوجود کم دکھ رہے تھے۔ جمیل درد کی تمام حدوں کو پھاند کر پھر کھڑا ہو گیا کچھ دن سونی کے ساتھ گزرے۔ زندگی پوری طرح نہیں ادھوری ہی سہی، پرانی شکل میں لوٹنے لگی۔ ادھر جمیل کی بچائی رقم خرچ ہو گئی تھی اب اسے دو دو مورچے سنبھالنے تھے گھر اور گھر کے لئے پیسہ۔ اسے شہر آنا ہی تھا۔

''نہیں صاحب ایسا کیسے ہو سکتا ہے؟ اتنے برس خدمت کی ہے آپ لوگوں کی۔ مصیبت کے مارے کو اور نہ مارو صاحب۔'' جمیل لگ بھگ گڑگڑا رہا تھا اپنے کام کے لئے۔

''دیکھ بھائی، تو اتنے سال سے ہے نہ یہاں کبھی مانگا تجھ سے کچھ؟ بول؟ اب تو اتنا کماتا ہے کہ گاؤں جا کر ٹھاٹ سے رہتا ہے۔ مکان- دکان بھی بنایا ہی ہوگا۔ سال کے بیس ہزار ہی تو دینے ہیں بس اور کون سا تجھ اکیلے سے مانگ رہے ہیں۔ اب یہاں سب کی ہی داخلہ فیس ہے اور ہم کون سا اپنی جیب میں رکھیں گے سوسائٹی کے کاموں میں لگے گا سارا پیسہ۔'' سوسائٹی کے نئے پردھان نے بڑے ہی ٹھہرے ہوئے انداز میں کہا۔''

غریب آدمی ہوں صاحب۔ سال میں لاکھ روپیہ کما سکوں گا تبھی تو دے پاؤں گا بیس ہزار ...... پر اتنی کمائی کہاں ہے میری......۔''

''وہ تو جان اور پھر یہ بھی تو دیکھ کتنا محفوظ ہے تو یہاں...... تو ہمارے پاس...... دیکھ نہیں

رہا اتنے سال سے...... کیوں جمیل؟'' جمیل لفظ پر سارا وزن ڈالتے ہوئے پردھان نے اس کے حصے کے سچ کو بیان کر دیا۔ کمیشن اور جمیل نام کے آدمی کی حفاظتی رقم دونوں ہی موضوع نئے پردھان کی لسٹ میں تھے۔

یہاں آنے پر جمیل نے سارا ماحول بدلا ہوا پایا۔ سوسائٹی میں کام کرنے آنے والوں کے لئے داخلہ فیس کا فرمان جاری ہونے والا تھا۔ کئی دن سب پر تلوار لٹکتی رہی۔ جمیل کا دِل چاہا کہ بھاگ جائے کسی ایسی جگہ جہاں کوئی دقت نہ ہو پریشانی نہ ہو پر جانتا تھا کہ ایسی جگہ نہ کہیں تھی نہ ہوگی۔ سوسائٹی کے کچھ لوگوں کی مداخلت سے کئی دن بعد مسئلہ حل ہو گیا۔ ایک بیچ کا راستہ نکالا گیا کہ سوسائٹی کو پیسہ دینے میں معزور مزدوروں کو اب ہفتہ میں کچھ گھنٹے یہاں کے کام دھام کرنے ہوں گے بنا کسی آنا کانی کے۔

''دیکھ لیا سب، کر واب زمیندار کی بیگاری۔ ادھر سے نہ سہی تو اُدھر سے کان تو اُمیٹھ ہی لیا نا۔ ......اور جمیل تجھے بچانے کون سالا آئے گا بتائے ذرا؟ یاد نہیں ہے کیسے نکلا تھا تو پرانے محلّہ سے؟ کسی ایک نے بھی کیا تھا تیری نیکی کا بکھان؟ بڑے آئے پیسے مانگنے والے۔'' انوکھے چپ نہ رہا۔

بیٹے کے دکھ اور ایک نیا آسمان ٹوٹنے کے بعد بہت بڑی راحت محسوس کر کے جمیل نے کہا۔'' اس میں کیا ہے انوکھے، جہاں ایک گھنٹہ بعد آتے تھے تو ایک گھنٹہ پہلے آجائیں گے۔ تو نہ گھبرا......سوچ کہاں سے لاتے اتنا روپیہ اور پھر نکالے جانے پر کہاں جا کر کام ڈھونڈتے؟''

بندھی بندھائی نوکری نہ ہوتے ہوئے بھی مالی، کباڑی، گاڑی دھونے والے، بجلی مرمت والے اور مستریوں کے لئے یہ سوسائٹی ہی کمائی کا ذریعہ تھی۔ جیسے۔ تیسے سب نے نئے حالات کو قبول کر لیا۔ کام کی مارا ماری کے ان مشکل دنوں میں زیادہ تر کو تو اس میں کسی ظلم کی کوئی بو ہی نہیں محسوس ہوئی۔ محنت کے کچھ گھنٹے اور بڑھ گئے تھے مگر بیگار اتنی ہی رہی سب کی۔ دن بیتنے پر انوکھے جیسے مزدوروں کی یہ خلش بھی دور ہو گئی۔ گو۔ گراس کے رکشہ سے مقررہ وقت پر تیز آواز میں روز کا گیت آج بھی چل رہا تھا۔'' ہے دھرتی ماں، ہے گو ماتا...... گونج رہا ہے منتر مہان......

پورا سپھل ہو شبھ ابھیان......جیو ماتر کا ہو کلیان۔''

اب جمیل اور بھی ذمہ داری سے کام کرنے لگا۔ ردی کے اپنے کام سے فرصت ملتے ہی روز آنا اسے کسی نہ کسی کام سے دوڑنا ہی پڑتا۔ کبھی کسی آفس چیک جمع کرانے تو کبھی کسی کے ذاتی کام سے۔

شام کے وقت بھی کئی بار مصیبت پیش آ ہی جاتی جب اسے اپنے کباڑ کوٹھکانے لگانا ہوتا۔ پر جمیل اُف نہیں کرتا۔ ایک جمیل ہی کیا سبھی ملازم انہیں حالات سے گزر رہے تھے۔ کام کا طوفان جب گزر جاتا تو لمحہ بھر کی فرصت میں ننھے روشن کا چہرا اس کی آنکھوں میں گھوم جاتا۔ سونی سے بھی لگ بھگ روز ہی بات ہوتی تھی اس کی۔ اسے موبائل خرید کر دے آیا تھا اس لئے سونی بھی اکثر بات چیت کر لیتی۔ اس کی زچگی کے دن بھی پورے ہونے والے تھے۔ جمیل کو فکر ستاتی رہتی۔ یوں اماں پوری دیکھ بھال کر رہی تھیں لیکن جمیل ہر بار انہیں سونی کا دھیان رکھنے، ڈاکٹر کو دکھانے اور ڈھنگ کی خوراک دینے جیسی ہدایتیں دیتا رہتا۔ سونی سے وعدہ کیا تھا اس لئے وقت سے پہلے ہی جمیل گاؤں پہنچ گیا۔

''ہاں بھائی ہم پہ بھروسہ کہاں تھا تجھے کہ خیال رکھیں گے تیری بیوی کا؟ اب سنبھال لے تو۔

'' بیٹے کا مذاق اڑاتے ہوئے اماں نے کہا تو جمیل، ابا کے سامنے ذرا شرمایا پر زبان تک آئے اس کے الفاظ بے ساختہ نکل پڑے ''اماں زندگی بھر کا ساتھ ہے میرا- اس کا، نبھانا تو پڑے گا ہی۔''

اور جمیل- سونی کی گود میں پھر ایک بچہ تھا۔ صحت منداور خوبصورت۔

''دیکھ سونی بالکل روشن پر گئی ہے نا اپنی بٹیا؟''

سونی حیران رہ گئی، اکثر بچے کی شکل دیکھ کر ماں- باپ یہی دیکھتے ہیں کہ ایک دوسرے میں سے کس پر گیا ہے یا پھر ننھیال- ددھیال میں کس کی شکل سے ملتا ہے پر جمیل......وہ تو الگ سی ہی بات کر رہا تھا۔ اس کی خوشی تھم نہیں رہی تھی۔

''اس کا نام روشنی رکھیں گے سونی......روشن جیسی روشنی۔ تو دیکھنا میں خوب محنت کروں گا اس کے لئے۔ تھوڑی بڑی ہو لینے دے تجھے اور اسے شہر لے جاؤں گا وہیں پڑھاؤں گا،

کسی اچھے اسکول میں۔ مدرسے نہیں بھیجوں گا شمشیر خالو کی طرح۔''

''جاؤ رہنے دو پورے خاندان میں کوئی لڑکی بڑے شہر کے اچھے اسکول میں گئی ہے کبھی؟''

اِٹھلاتے ہوئے سونی طعنہ ضرور مارتی لیکن اندر سے جانتی تھی کہ جمیل بات کا پکا ہے۔ پھر اپنے چھوٹے سے گھر کا تصور اس کے دل میں خوشیاں بھر دیتا۔

بٹیا کو چھوڑ آئے جمیل کا من گاؤں میں ہی اٹکا رہ گیا۔ جب بھی موقع پاتا انوکھے کو یا کمرے میں لوٹنے پر پرکاش اور سنیل کو اس کی باتیں بتاتا۔

''ابے پگلا گیا ہے۔ ہم بھی باپ بنے ہیں، تو کیا نرالا باپ بنا ہے؟'' سب اسے چھیڑتے لیکن اس چھیڑ- چھاڑ میں جمیل کو اور مزہ آتا۔

جمنا پوری کی اس بستی میں جمیل نے ٹھیک ٹھاک کمرا دیکھنا بھی شروع کر دیا تھا۔ یوں بستی کچی تھی اور گندی بھی لیکن کام کی جگہ سے نزدیک تھی۔ سائکل سے آنے جانے میں زیادہ وقت نہیں لگتا تھا۔ آگے کا منصوبہ بنا کر اپنے کام کو بھی اس نے بڑھا دیا۔ پرانا گھریلو سامان بھی اب وہ خریدنے اور بیچنے لگا۔ دھندے کے کچھ لوگوں سے سہی جان پہچان ہوگئی تھی تو اس کی ہمت بڑھ گئی۔ پرانا فرنیچر، کمپیوٹر، ٹی۔ وی، ٹیپ رکارڈر وغیرہ بجلی کا سامان سب لینے لگا کباڑ میں۔ یوں گھروں کو وقت کے مطابق نیا بنوانے والے لوگ پرانی چوکھٹیں، گرل، گھن کھائے یا پانی میں پھول گئے دروازے، جالی کی بے کار ہو چکی کھڑکیاں وغیرہ بکوانے کے لئے اسے ہی بلاتے۔ لوگ پرانے سامان سے اکتا کر نئے سامان کی طرف دوڑ رہے تھے۔ اب بھاری اور مضبوط کا نہیں بلکہ ہلکے اور خوبصورت فرنیچر کا چلن تھا۔ پرانا ٹکاؤ سامان جیسے قریبی رشتے دار بھی نہیں لینا چاہتے تھے جمیل اس پریشانی کا حل جلد نکال دیتا۔ اس سے اس کی ساکھ بھی بن رہی تھی اور پیسہ بھی۔ اخبار، لوہا- لکڑ اور پلاسٹک اب بھی وہ خریدتا تھا پر اب وقت کے مطابق اپنے کو بدل کر دھندے کو اس نے پھیلا دیا تھا اور خوش تھا۔ جب بھی گھر جاتا روشنی کے لئے اچھے- اچھے کھلونے اور کپڑوں کی خریداری کر کے ہی جاتا۔ اماں- ابا بھی خوش تھے۔

اس بار گاؤں سے آیا تو اس کا پکّا ارادہ تھا کہ اب کوئی کمرہ ٹھیک کر کے سونی اور روشنی کو یہاں لے آئے گا۔ بچی کی تربیت کی بنیاد ہی صحیح پڑے گی تو ہی زندگی بھر اچھی رہے گی، اس نے سوچا۔ اور پھر کمرہ انوکھے اور پرکاش کے بغل میں ہی لے گا۔ دُکھی بیماری کے وقت کے ساتھی یہ ہی تھے اس کے اس شہر میں۔ جمیل یہ سب سوچتے ہوئے اپنے دوستوں سے ساری باتیں ضرور بیان کرتا تھا۔ انوکھے کے ساتھ تو آنا- جانا اور کام کی ایک جگہ ہونے کی وجہ سے چوبیس گھنٹے کا ساتھ تھا ہی اس کا۔

''اس بار تو چلنا انوکھے عید پہ میرے گاؤں۔ قسم سے یار گھر میں گھستے بس نام بتا دیو اپنا پھر دیکھنا کیسی خاطر ہوگی تیری۔ سب جانتے ہیں تجھے۔'' جمیل بولا۔

''تو تو نے سب بک دئی ہے وہاں۔'' ٹھیٹھ انداز میں انوکھے نے کہا۔

دونوں نے تیز قہقہہ لگایا۔ اگلے ہی پل انوکھے بولا- ''کہاں فرصت ہوگی مجھے دیوالی پر۔ سو

کام ہوتے ہیں۔سال بھر کا تیوہار تھکا مارتا ہے۔گھر پہونچتے ہی سارے گھر کی پتائی میں لگ جاتا ہوں۔ بیٹھنے نہیں دیتی تیری بھابھی ذرا سی دیر کو۔پھر کام پر نہیں لوٹنا ہے کیسے آؤں گا تو ہی بتا؟''

''ارے بریلی سے کھتولی ذرا سی دور ہے۔تو میرے گھر عید منا کر اپنے یہاں دیوالی منا لینا یا لوٹتے وقت گھر آ جانا، دونوں ساتھ لوٹ لیں گے۔''

تھوڑی آنا-کانی کے بعد انوکھے مان گیا۔جمیل نے سوچا سنگ ہی سونی اور بیٹی کو بھی لیتا آؤں گا۔ایک ساتھی ہوگا تو بڑی آرام رہے گی۔

صبح کام پر جاتے وقت دونوں نے دیکھا راستے میں بڑی چہل-پہل تھی۔ پاس جانے پر معلوم ہوا یہاں ماتا کی چوکی بٹھائی جا رہی ہے۔کئی پُر جوش نو جوان ماتھے پر سنہری گوٹ کی لال چنّی باندھے ٹینٹ والے سے کام کرواتے ہوئے بھاگ دوڑ میں لگے تھے۔ان کی آوازیں خوب کھلی ہوئی تھیں۔پٹری اور سڑک پر بھی چوکی کا سامان بکھرا پڑا دیکھا انہوں نے۔شاہراہ سے قریب ہونے کی وجہ سے ٹریفک وہاں سے ترچھا ہو کر گزرنے لگا۔سب کو خاصی دقت ہو رہی تھی۔پر مذہب کا کام تھا تو سب کو پریشانی بھی منظور تھی۔لڑکوں کے تندرست وتوانا جسم اور گرجتی آواز نے کسی کو شکایت کرنے کی کوئی چھوٹ بھی نہیں دی تھی۔

شام تک دونوں اپنے اسی پرانے راستے سے لوٹے تب تک ماتا کا بھون پورا سج کر تیار تھا۔ چار میزوں کو جوڑ کر ماتا کا بھون سجایا گیا تھا۔ بڑی سی چمکیلے رنگ والی مورتی کے سامنے ماتا کا شیر بھی براجمان تھا۔اسٹیریو پر تیز آواز میں بھجن چل رہے تھے۔فلمی گیتوں کی دھنوں پر کچھ لڑکے بچے ناچ رہے تھے۔ان کا ناچ بھی فلمی ہی تھا، جیسے وہ بول پر نہیں دھُن پر ہی تھرک رہے ہوں۔انوکھے اور جمیل نے ماں کے وقتی مندر کے آگے سر جھکایا لیکن سائیکل کا ہینڈل نہیں چھوڑا۔دن بھر کے تھکے ہونے کے بعد ابھی کھانا بھی بنانا تھا اور پھر اگلے دن کام پر جانے کے لئے سونا بھی ضروری تھا ان کا۔ویسے بھی چوکی، جاگرن تو اب آئے دن کی بات ہوگئی ہے۔''روز روز اگر ان میں جانے لگے تو کام کیا خاک کریں گے''-انوکھے ناستک نہیں تھا پر اس معاملے میں ایک دم صاف تھا۔چوکی سے کمرا پاس ہونے کے باوجود جمیل کے تینوں ساتھیوں میں سے کوئی بھی وہاں نہیں گیا۔

اگلے دن کام پر جاتے ہوئے دونوں نے دیکھا چوکی آج بھی کل کی طرح ہی سجی ہے۔ہاں

جھانکیاں شاید اور سجا دی گئی ہیں۔ آج بھیڑ کل سے زیادہ تھی اور اسٹیریو بھی تیز آواز میں بج رہا تھا۔ ساتھ میں ایک ٹیبل اور لگا دی گئی تھی۔ نئے دیوتاؤں کے روپ میں گنیش، شیو جی کے ساتھ وراجمان تھے۔ دائیں-بائیں اور سامنے کی چھوٹی-سی جگہ میں بھکتوں کے لئے دریاں بھی بچھا دی گئی تھیں۔ ان پر رکھی چادروں سے اندازہ ہو رہا تھا کہ رات کو کئی لڑکے یہیں سوئے ہوں گے۔

اب تو دونوں لوگ آتے-جاتے روز ہی ماتا کے بھون میں کوئی نا کوئی نیا بدلاؤ دیکھتے۔ چوکی کے بھون پر لگے بجلی کے لٹو کھینچ کر آگے بنی مسجد کے قریب تک لے جائے گئے تھے۔ پہلے سادہ سا دکھنے والا بھون اب بہت شاندار ہو گیا تھا۔ رات میں کئی بھجن-منڈلیاں بھی جُٹ جاتیں ایسا سنیل نے سب کو بتایا۔ سنیل تو چوکی کی آرتی میں ایک دن شامل بھی ہوا۔ بس تبھی سے پڑا تھا سب کے پیچھے-''دیکھ لو رات کو ایک دن آرتی۔ اتنے قریب میں ہونے کا کچھ تو فائدہ اٹھا لو۔''

انوکھے نے سوچا ایک دن سبھی ساتھ چل پڑیں گے، ویسے بھی چوکی کا پروگرام کچھ دن آگے کھسک چکا تھا، اس کی خبر اسے بھی مل گئی تھی۔ سنیچر کو شروع ہوئی چوکی کو کل ہفتہ پورا ہونے والا تھا۔ صبح وہاں سے گزرتے ہوئے انوکھے اور جمیل نے دیکھا کہ آج بات کچھ اور ہی ہے۔ آٹے-آلو کی بوریاں، تیل کے کنستر، مسالے بھی چوکی کے گھیرے میں پڑے ہیں۔ اور دو حلوائی بڑے-بڑے پتیلوں-کڑاہوں کو دھوتے پیچھے کی طرف بھٹی سلگا رہے ہیں۔

''لے بھائی آج تو بھنڈارا ہوگا۔ دوپہر میں پوری-آلو کی سبزی ملے گی۔ ہو سکتا ہے حلوا بھی۔'' انوکھے نے ہنستے ہوئے کہا۔

''تو جا نہیں رہا تھا نا چوکی میں، تو لڑکوں نے آج تجھے بلانے کا پکّا انتظام کر دیا۔'' جمیل نے چٹکی لی۔ دونوں نے طے کیا کہ آج کھانے کے وقت یہیں آجائیں گے۔

بھنڈارے کے وقت پہونچے تو ماحول میں عجیب-سی کشیدگی کا احساس ہوا۔ لائن کافی لمبی تھی اور لائن میں لگے لوگوں سے ہی پتہ چلا۔

''دن میں بہت پولیس آئی تھی مسجد کے پاس۔ ایک دن کی چوکی طے ہونے کے بعد اب ہفتہ سے اوپر اکیس دن کی چوکی بٹھا دی گئی ہے۔'' کسی نے بتایا۔

''ان ٹھلوؤں کو کوئی کام-دھندا نہیں ہے کیا؟ اکیس دن جمے رہیں گے یہاں؟......ہمیں تو

کام سے منٹ بھر فرصت نہیں ۔ بھگوان کو ہم بھی مانتے ہیں پر ہمیں فرصت نہیں ملتی پوجا - پاٹھ کی ۔ آج بھنڈارا کھانے آئے ہیں، کھا کر نکلیں گے کام پر۔'' انو کھے چُپ نہ رہ سکا۔

''ہم بھی تم جیسے ہیں بھائی ۔ پر اصل بات یہ ہے کہ مسجد کے ٹھیک بغل میں ماتا کا مندر بنایا ہے ۔ اور دھیرے - دھیرے مسجد کی طرف سرکتے آ رہے ہیں ۔ ارے کہیں اور بنا لیتے ۔ ایسے میں نہ ان کے بھجن سنائی پڑیں گے نہ ان کی آذان ۔ گھال - میل سے دونوں کو پریشانی ہوگی، دونوں بھڑکیں گے۔'' کوئی بولا۔

''ہاں مسجد تو پکّی ہے اور کتنی پرانی بھی، مندر کہیں اور بنا لیتے نا۔'' جمیل کا یہ کہنا تھا کہ آگ لگ گئی ۔ پاس سے گزرتے کسی سیوک بھکت کے کانوں میں پڑتے ہی دھماکہ ہو گیا۔

''ہمارا کھا کر ہمیں گالی دینے والا تو کون ہے بے؟......ہم کیوں سرکائیں مندر؟ اتنی پریشانی ہے تو لے جائیں وہ اپنی مسجد کہیں اور۔ ہمارا مندر یہیں بنے گا اور جتنے دن چاہیں گے رہے گا ۔ انکے باپ کی نہیں ہمارے باپ کی زمین ہے ۔ گاڑ دیا ہے ہم نے تمبو، دکھائے کوئی اکھاڑ کر۔''

بھکت نے طیش میں غصّہ، نفرت اور اپنے ادھیکار کا اظہار کیا ۔ اس کے کئی ساتھی بھی نزدیک آ گئے ۔ انو کھے نے چُپ رہنے کا اشارہ کیا جمیل کو ۔ بھلا ہوا جو یہ لڑکے نہیں جانتے تھے کہ جمیل کا دھرم کیا ہے ۔ جمیل کا من رکنے کا قطعی نہ تھا پر انو کھے نے اسے روکے رکھا ۔ اُدھر مسجد کے پاس بھی بھیڑ جمع ہو گئی ۔ کئی لوگ چوکی کے شور - شرابے اور بدانتظامی سے خفا ہو رہے تھے ۔ دونوں طرف کشیدگی تھی اور بیچ میں بھنڈارے کی بھیڑ میں دونوں طرف کے لوگ ۔ مسجد کے پاس کھڑے لوگ اپنے مذہب پر سیدھے حملے کی وجہ سے پریشان تو تھے ہی انہیں آج کے جمعہ کی نماز کی بھی فکر تھی ۔ یہاں بھی نماز کے لئے بھیڑ جمع ہونا شروع ہو رہی تھی ۔ بھنڈارے کی بھیڑ سے انہیں نماز ادا کرنے کی جگہ نکالنے میں مشکل آنے لگی ۔ برسوں سے کبھی ایسا نہ ہوا تھا کہ جمعہ کی نماز میں جگہ کم پڑی ہو ۔ مگر لگ رہا تھا آج ایسا ہوگا ۔ جمیل نے سوچا آج کھانے کے بعد وہ بھی نماز ادا کرلے گا پر ماحول کی نبض تیز ہوتی جا رہی تھی ۔

مسجد کی طرف سے آئے غصہ لوگوں نے بھنڈارا جلدی نپٹانے کی بات کہی تو ہوا میں زہر پھیل گیا ۔ بات بھدّی گالیوں سے ہوتی ہوئی سیدھے طور پر فرقہ وارانہ رنگ لے بیٹھی ۔ اپنے - اپنے مذہب کی پیروی میں جس کے من میں جو آ رہا تھا وہ بکے جا رہا تھا ۔ 'ہماری مسجد پرانی ہے...... ہمارا مندر یہیں رہے گا

۔ جیسے جملے ہوا میں تیرنے لگے۔ کشیدگی کے ماحول کو بھانپ کر جمیل نے وہاں سے نکل چلنے کے لئے انوکھے کا ہاتھ دبایا۔ پر انوکھے نہیں ہلا۔ تھوڑی دیر میں آگ ٹھنڈی پڑی پر اسے پُرسکون نہیں کہا جا سکتا تھا۔ مسجد سے آئی بھیڑ ابھی واپس لوٹی ہی تھی کہ ماتا کے بھون کے پاس گوشت کا ٹکڑا پھینکے جانے کا شور مچ گیا۔ پر اب کی بار یہ شور یوں ہی نہ تھا۔ چوکی کے نجس ہونے کے ساتھ بھکتوں کی عقیدت کو ٹھیس پہونچی تھی۔ نہ کسی نے گوشت کے ٹکڑے کو دیکھا، نہ تفتیش کی اور سیلاب مسجد کی طرف بڑھ چلا۔ اس سے پہلے کہ لوگ کچھ سمجھ پاتے یا حفاظت کی جگہ پہونچتے، پتھر بازی شروع ہوگئی۔ معمولی پتھر نہیں بھاری۔ بھر کم اینٹیں۔ بھنڈارے کی جگہ لگی بھیڑ میں بھگدڑ مچ گئی۔ کئی بچے، آدمی اور عورتیں روندے، کچلے چلے جا رہے تھے۔ لوگ بے تحاشا بھاگ

رہے تھے......لوگ بے مقصد مر رہے تھے۔ مذہب کے نام پر سب جائز تھا جیسے۔

پتھر بازی جاری تھی۔ بھیڑ اندھی ہو چلی تھی، مندر۔ مسجد بھی دِکھ نہیں رہے تھے بس بھیڑ کے دو چہرے تھے جو ایک دوسرے کو برداشت نہیں کر پا رہے تھے۔ پہلے مار کر کون جیتتا ہے اسی کی ساری لڑائی تھی۔ پورے عملے کے ساتھ پولس بھی آ گئی اب تک۔ ماتا اب بھی اس تباہی کو دیکھ کر مسرور انداز میں تھیں۔ اسپیکر کہیں ٹوٹا پڑا تھا۔ مسجد کے آگے کُریشیا کی ٹوپیاں بکھری پڑی تھیں وضو کے لئے پانی کے جگ دبی۔ کچلی حالت میں جہاں۔ تہاں پڑے تھے۔ اور کئی جسم کبھی نہ اٹھ پانے کی حالت میں اینٹوں کی گرفت میں تھے۔ سڑک کا سارا ٹریفک خوف زدہ حالت میں سمٹا اور سہا تھا۔ سڑک کے دوسری طرف بھیڑ سے بچ کر بھاگے لوگوں کا مجمع تماش بینوں کے ساتھ کھڑا تھا۔ سب اپنی جان بچنے کا شکر منا رہے تھے اور کئی اپنوں کو ڈھونڈ پانے میں بے بس ہو کر خوف سے چیخ رہے تھے۔ سڑک لہو۔ لہان تھی۔ پلیٹیں، پوریاں سڑک پر دھول پھانک رہی تھیں۔ سڑک پر پلٹ گئے سبزی کے پتیلوں سے بہہ رہی سبزی خون کی رنگت میں تر تھی۔ کتنے ہی لوگ زخمی، بے ہوش پڑے تھے۔ کرفیو لگا دیا گیا۔ پولس نے موقعۂ واردات کی چھان بین کی۔ دیر تک جاری اس تحقیقات کا سچ کافی دن بعد سامنے آیا۔ کچھ باہری لوگوں نے اس کام کو انجام دیا تھا۔ جمنا پوری کا یہ پہلا دنگا تھا۔ ٹی۔ وی چینلوں پر فرقہ واریت پر کچھ تبصرہ ہوا۔ نیتاؤں نے امن بنائے رکھنے کی اپیل کی۔ گیارہ لوگ مارے گئے۔ مرنے اور زخمی ہونے والوں کی لسٹ بنائی جا چکی تھی۔ مہلوکین کے ورثہ کو تین۔ تین لاکھ اور زخمی ہونے والے کو پچاس ہزار روپے معاوضہ دیا گیا۔

سوسائٹی میں اس دن کپور صاحب کے گھر صبح سے ہی جمیل کی ضرورت آن پڑی تھی ۔کوئی بہت ضروری کام تھا۔اس کے آنے کے وقت کا حساب لگا کر مسٹر کپور نے گارڈ روم میں فون لگایا۔

’’گارڈ،سنو۱۰۲نمبر سے بول رہا ہوں،جمیل آئے تو فوراً بھیجنا......سب سے پہلے میرے گھر ۔سمجھے؟‘‘

’’سمجھے‘‘لفظ کی تاکید سمجھ کر گارڈ فوراً بولا’’سر جی،جمیل اور انوکھے کا کچھ پتہ نہیں ہے۔ کئی دنوں سے غائب ہیں دونوں۔‘‘

گؤ-گراس لینے کے لئے آنے والی گاڑی اپنے وقت پر سوسائٹی میں داخل ہو رہی تھی ۔تیز موسیقی کے ساتھ گیت بج رہا تھا۔’’جے دھرتی ماں......جے گؤ ماتا......جے گؤ ماتا،جے گؤ ماتا۔‘‘

☆☆☆

انشائیہ

مجھے نیند نہ آئے

فریدہ بیگم
ایم فل (اردو) مانو، حیدرآباد
begumfareeda05@gmail.com

دنیا میں کوئی شخص ایسا نہ ہوگا جو یہ دعا کرے کہ مجھے نیند نہ آئے، لیکن ہم جو غلطی سے اس دنیا کے باسی بن چکے ہیں تو ہر وقت یہ دعا کرتے رہتے ہیں کہ نیند نہ آئے۔ اب آپ سوچ رہے ہونگے کہ آخر ہم ایسی بے تکی دعا کیوں مانگ رہے ہیں تو چلئے ہم آپ کی اس غلط فہمی کو بھی کو دور کر دیتے ہیں۔

ہم فطری نیند یعنی رات میں نیند نہ آنے کی دعا نہیں کرتے بلکہ ہم تو اس نیند کی بات کر رہے ہیں جو گچی باؤلی اور ہمارے گھر کی مَسافت کے درمیان سِٹی بس میں ہم پر حملہ آور ہوتی ہے اس نیند کو بھگانے کی فکر میں ہم اس طرح پریشان رہتے ہیں جیسے رات میں چین کی نیند سونے والا شخص ایک مچھر کو اڑانے میں پریشان رہتا ہے۔ اور اُس نیند کا حملہ ایسا کاری ہوتا ہے کہ ہم بے بس ہو جاتے ہیں۔ اور کئی بار تو ایسا ہوتا ہے کہ ہمارا اسٹاپ گزر جاتا ہے لیکن آنکھ ہی نہیں کھُلتی اور اسٹاپ کے گزرنے پر ہم اس طرح سے چونک کر اٹھتے ہیں جیسے ہمیں کسی نے چونکا مارا ہو اس موقع پر یک لخت آنکھوں سے نیند کے غائب ہونے کے ساتھ ساتھ ہمارے ہوش وحواس بھی غائب ہو جاتے ہیں، اب منزلِ مقصود تو پیچھے نکل چکا ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اگلے اسٹاپ پر اُتر کر ہم کو گیارہ نمبر کی بس سے یعنی پیدل گھر جانا پڑتا ہے۔

یہاں ہم اُس نیند کا ذکر بھی کر دینا چاہتے ہیں جو اکثر کمرے جماعت یعنی کلاس روم میں ہم پر ہی نہیں بلکہ تقریباً طلبا پر حاوی ہو جاتی ہے اس وقت کوئی اپنی آنکھیں زبردستی پھاڑ پھاڑ کر اپنی نیند کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے تو کوئی بار بار عینک کو صاف کر کے اور کوئی تو پانی پر پانی ہی پیے
جاتا ہے لیکن یہ کم بخت نیند کسی جونک کی طرح ایسے آنکھوں سے چپکی ہوتی ہے کہ بھاگنے کا نام ہی نہیں لیتی ہے۔ اس نیند کی مٹھاس تو بیان کرنا مشکل ہے۔ اس وقت ایسا سوچتی ہوں کہ سر ابھی چھٹی دے دے تو سونے کے علاوہ کوئی کام نہ ہوگا۔ لیکن یہ خواب روزِ اول سے اب تک شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا ہے۔

نیند اسکی ہے دماغ اسکا ہے راتیں اسکی ہیں

تیری زلفیں جس کے بازوؤں پہ پریشاں ہو گئیں

خوبصورت ہے تیری آنکھیں راتوں کو جاگنا چھوڑ دے
خود بہ خود نیند آجائے گی مجھ کو تو سوچنا چھوڑ دے

کلاس میں مذکورہ اشعار کو سمجھایا جارہا تھا اور تفصیل کے ساتھ نینداور سونے کے بارے میں گفتگو ہو ہی تھی۔اور پڑھانے والے سر کو بالکل بھی اندازہ نہیں تھا کہ ہم نے سوچنا تو کبھی نہیں چھوڑا ہے کیوں کہ ابھی ہم سر کے بارے میں ہی سوچ رہے تھے کہ کہیں اچانک ہماری آنکھ نہ لگ جائے اور سر کے سامنے ہماری نیند کا بھانڈانہ پھوٹ جائے لیکن یہ سوچ ان لوگوں کی تھی جو چشمے والے نہیں تھے۔چونکہ عینک لگانے والوں کے لئے تو چشمہ طلسمی حجاب کے مانند ہے اسکے پیچھے کچھ بھی کرو سامنے والے کو کچھ معلوم نہیں ہوگا۔بہرحال کلاس روم میں ایک اطمینان یہ ہوتا ہے کہ اس مرض کا شکار صرف ہم ہی نہیں ہیں بلکہ کلاس میں اور بھی لوگ ہیں جو اس نیند کی بہتی ہوئی گنگا میں اپنے ہاتھ دھوتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ہمارے ذہن میں یہ بات تھی کہ اگر مصیبت ایک پر ہو تو اسکی شدت زیادہ ہوتی ہے لیکن جب تمام لوگ اسی مصیبت میں گرفتار ہوں تو اسکی سختی کم ہو جاتی ہے۔اپنے ساتھ سب کو ڈھلتے دیکھ کر یہی شعر ہماری نیند بھری سوچ میں گونجتا رہتا ہے:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

☆☆☆

نظم

خوبصورت لمحات

عاتکہ ماہین
اے۔ایم۔یو(علی گڑھ)

چلو اک شام ہم دونوں
یونہی آوارہ پھرتے ہیں
چلو مصروفیت کی سب دیواریں منہدم کر کے
بھلا کر مشغلے سارے
کسی ایسی سنہری سرزمیں کی اور چلتے ہیں
جہاں چڑیوں کا ریلا ہو
ہزاروں پھول کھلتے ہوں
سمندر کے کنارے سیپیوں کی کھنکھناہٹ ہو
کبھی پانی ہوا کے رتھ پہ ایسے جھوم کر آئے
ہمارے پاؤں کے تلووں میں آ کر گدگدا جائے
وہیں پر دور سبزہ ہو
کہ جیسے مخملی چادر
وہاں آرام فرمائیں
کئی انجان لوگوں سے مراسم بھی بنائیں ہم
کبھی اپنی سنائیں ہم
کبھی ان سے کسی موضوع پہ کوئی گفتگو چھیڑیں
سمندر میں سنہری مچھلیوں کا رقص بھی دیکھیں

کبھی موجوں کی سرگوشی کو سننے کی تمنا میں
سماعت کو سمندر کی طرف ہلکا سا خم دے کر
اٹھالیں، اور موجوں کی شرارت سے
یونہی محظوظ ہوں ہم سب
چلو اس قیمتی لمحے کو ایسے قید کر لیں ہم
کہ جب بھی پھول، تتلی اور ہوا کے رنگ مرجھائیں
ہمارے پاس ماضی کے جھرونکوں سے
حسیں لمحات مسکائیں۔

☆☆☆

نظم

ای ساقی

علما قریشی (ورجینا)

Email:ilmaqureshi7@gmail.com

ای ساقی خوبرو بگو من کجا ام می کجا است؟
در محفل عیش و عطر ناز بی نیاز کجا است؟

بوی طره کجا است؟ باد صبا کجا است؟
در گلشن دلکش، گل بی نام کجا است؟

شب ترسناک و راه وحشتناک، بده به من
چراغ که به جلوہ، مہتاب خم کردہ است

او پیر مغان گر تو بگو، من سر و پا می کشم
گر ممکن است یک بار بگو، کوچہ سنگدل کجا است؟

☆☆☆

غزل

عازم عدنان

چشمہ نم کا مزا ہے تنہائی عشق محفل قضا ہے تنہائی
غم سکوں میں جہاں پہ ڈھلتا ہے وہ مکمل فضا ہے تنہائی
سلسلہ درد کا نہیں رکتا آجکل کیوں خفا ہے تنہائی
خواہشیں بے شمار دنیا میں ہر کسی کی جدا ہے تنہائی
اجنبی شہر اجنبی گلیاں ہم پہ ہی کیوں فدا ہے تنہائی
کوئی عادی اگر ہوا تو پھر اس پہ کرتی جفا ہے تنہائی
جس پے غم کا نہیں پڑا سا یہ پوچھتا ہے کہ کیا ہے تنہائی
آتے جاتے ہیں یاں گدا و فقیر دوست ایک سلسلہ ہے تنہائی
ہجر کی آہ ہو کہ وصل کی چاہ پینی پڑتی دوا ہے تنہائی

گزریں یادوں میں کون جیتا ہے
کس پے رہتی سدا ہے تنہائی

غزل

تنویر کوثر

بلبلوں کی چہچہا سے نرگسیں بھی شاد ہیں
جس طرف نظریں اٹھاؤ پھول بھی شاداب ہیں

اب تو تم آنے لگے سپنوں میں میرے بارہا
نیند میری توڑ دیتے جو مجھے نایاب ہیں

بے رخی دیکھو تو انکی کس طرح وہ جا رہے
دیکھ کر نظریں جھکا لیں بے رحم انداز ہیں

اس قدر حالات بگڑے لڑکیاں بھی ڈر رہیں
کس گماں پر کہہ رہے ہو لڑکیاں آزاد ہیں

بڑھ گئے اب فاصلے ترک تعلق کر دیا
دل کا اب ہم کیا کریں وہ تو یہاں آباد ہیں

میری ہچکی کہہ رہی ہے میں اسے آواز دوں
مدتوں کے بعد وہ بے چین ہیں بے تاب ہیں

آرزو تھی مدتوں سے راہ حق پر لا سکیں
وہ اریبہ کس قدر عشق خدا میں شاد ہیں

NOTES

NOTES

(Quarterly)

Tareekh e Adab e Urdu

Vol. No. 1 July - September 2019 Issue No. 2

Editor : Dr. Md. Yahya (Saba)

Published & Printed by DR. MD YAHYA, on the behalf of DR. MD YAHYA
2496/2, Punjabi Basti Subzi Mandi, Ghanta Ghar, Delhi - 110007, Printed at
J.K. Offset Printing Press, 315 Gali Garahya, Jama Masjid, Delhi - 110006, Editor - Dr. MD YAHYA

Price : 200/-