ISSN : 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب و ثقافت

15

ستمبر 2022

آزادی کا
امرت مہوتسو

مرکز مطالعاتِ اُردو ثقافت

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

5 ستمبر 2022: جشن یوم اساتذہ کے موقع پر مرکز مطالعات اردو ثقافت، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے زیر اہتمام ''اعترافِ خدمات اردو زبان، ادب اور ثقافت'' میں صدارتی خطبہ پیش کرتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن۔ ساتھ میں دائیں جانب سے ستارۂ اردو اعزاز یافتگان ڈاکٹر اودیش رانی باوا، محترمہ لکشمی دیوی راج، ڈاکٹر سید جعفر امیر رضوی، جناب شاہد حسین زبیری اور جناب محمد مظہر الزماں خان۔

15 مارچ 2022: شعبۂ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے زیر اہتمام سہ روزہ قومی سمینار بعنوان ''شمس الرحمٰن فاروقی: شخص اور عکس'' کے افتتاحی اجلاس میں خطاب کرتے ہوئے پروفیسر احمد محفوظ، صدر شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔ ساتھ میں دائیں جانب سے پروفیسر فاروق بخشی، صدر شعبۂ اردو، پروفیسر عتیق اللہ، سابق صدر، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، نئی دہلی، پروفیسر ایس ایم رحمت اللہ، نائب شیخ الجامعہ، پروفیسر عزیز بانو، ڈین اسکول برائے السنہ، لسانیات و ہندوستانیات۔

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

15

ادب و ثقافت

ستمبر 2022

مدیر

ڈاکٹر احمد خان

مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Centre for Urdu Culture Studies
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue: 15 September, 2022
ISSN : 2455-0248

مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب وثقافت** حیدرآباد

ناشر : مرکزمطالعاتِ اردوثقافت
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد - 500032 (تلنگانہ)

تزئین وآرائش : ڈاکٹر محمد زبیر احمد

سرورق : ڈاکٹر ظفر احمد (ظفر گلزار)

رابطہ : +919868701491

ای میل : adabosaqafatcucs@gmail.com

آن لائن : manuu.edu.in/University/Centre/CUCS/Journal

مقالہ نگاروں کی رائے سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر سید عین الحسن

شیخ الجامعہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

ایڈیٹوریل بورڈ

پروفیسر عبدالستار دلوی، ممبئی

پروفیسر قاضی افضال حسین، علی گڑھ

پروفیسر شارب ردولوی، لکھنؤ

پروفیسر عتیق اللہ، نئی دہلی

پروفیسر م۔ن۔سعید، بنگلور

پروفیسر اشرف رفیع، حیدرآباد

پروفیسر انور پاشا، نئی دہلی

پروفیسر شہپر رسول، نئی دہلی

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس، حیدرآباد

پروفیسر ارتضیٰ کریم، نئی دہلی

پروفیسر سید فضل اللہ مکرم، حیدرآباد

پروفیسر محمد فاروق بخشی، حیدرآباد

मौलाना आज़ाद नेशनल उर्दू यूनिवर्सिटी مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
(A Central University established by an Act of Parliament in 1998)
Prof. Syed Ainul Hasan
Vice - Chancellor
प्रो. सैयद ऐनुल हसन
कुलपति
پروفیسر سید عین الحسن
وائس چانسلر

پیغام

ہم سب ہندوستانیوں کے لیے فخر کا مقام ہے کہ ملک کی آزادی کے پچھتر برس بحسن وخوبی مکمل ہو چکے۔اس آزادی کو حاصل کرنے کے لیے بے شمار محبانِ وطن نے قربانیاں دیں۔ ہزار ہا مجاہدین آزادی نے کالا پانی کی صعوبتیں برداشت کیں، پھانسی کے پھندے کو گلے لگایا،ظلم و جبر کے خلاف آوازیں بلند کیں اور طوقِ غلامی کو اپنی گردنوں سے نکال پھینکا۔اس جدو جہد میں ہر مذہب،فرقے اور نسل کے جیالے شریک رہے،جنھوں نے شانہ بشانہ تحریک آزادی کو پائے تکمیل تک پہنچایا۔آپسی محبت اور بھائی چارے کی مثال قائم کی۔مذہبی رواداری اور فرقہ وارانہ ہم آہنگی کو پروان چڑھایا۔گنگا جمنی تہذیب اور حب الوطنی کے جذبے کو مستحکم کیا۔عوام میں سیاسی،سماجی اور ملی بیداری پیدا کی۔انھیں جہد وعمل اور جوش و ولولہ سے سرشار کیا۔سرفروشانِ ہند کی یہ جرأت مندی اور آہنی حوصلہ ہی تھا کہ انگریزی حکام ہندوستان چھوڑنے پر مجبور ہوئے۔ہمیں تمام مجاہدین آزادی کو خراج عقیدت پیش کرنا چاہیے۔انہی کی بدولت آج ہم آزاد ہیں اور ہندوستان جیسے عظیم ملک میں امن وآشتی اور بنیادی حقوق کے ساتھ زندگی بسر کررہے ہیں۔

آزادی کا امرت مہوتسو ملک گیر سطح پر بڑے جوش وخروش کے ساتھ منایا گیا۔اس کا بنیادی مقصد مجاہدین آزادی کی قربانیوں اور کاوشوں کو یاد کرنا،عوام میں حب الوطنی کا جذبہ پیدا کرنا،محبت اور بھائی چارے کا پیغام دینا اور پوری دنیا میں ہندوستان کی یکجہتی،سالمیت اور جمہوری قوت کا مظاہرہ کرنا تھا۔ہندوستان صرف ایک آزاد ملک نہیں بلکہ قومی یکجہتی،مساوات،ہم آہنگی اور کثرت میں وحدت کی ایک زندہ مثال ہے۔اس ملک کا تصور باہمی وجود،مشترکہ تہذیب اور علاقائی رنگ وبو کے بغیر ممکن نہیں ہے۔آزادی صرف کسی فرد،فرقہ یا ملک کے افتخار اور تشخص کا نام نہیں بلکہ یہ احساسِ ذمہ داری، جواب دہی، پابندیِ عہد اور سرگرمیِ عمل کی وسیع و بسیط علامت ہے۔اس کی بقا،سالمیت اور آئینی تحفظ کی ضمانت ہر شہری کا اولین فرض ہے۔

پروفیسر سید عین الحسن

شیخ الجامعہ،مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی،حیدرآباد

Gachibowli, Hyderabad - 500 032 T.S. India
Tel: (O) +91-40-2300 6601 EPABX : 23120600 Ext. 1101 Email : vc@manuu.edu.in Web: www.manuu.ac.in
گچی باؤلی،حیدرآباد۔500 032 (تلنگانہ) الہند

فہرست

پیغام	شیخ الجامعہ، مانو	4
شذرات	مدیر	7-12
1. جدید اردو افسانے کی فکری بنیاد	پروفیسر طارق چھتاری	13-37
2. ناول ''فردوس بریں'' کی بازقرأت	پروفیسر علی احمد فاطمی	38-52
3. اردو زبان کا ارتقا اور علاقائی زبانوں پر عربی و فارسی کے اثرات	جناب کوثر صدیقی	53-76
4. رفعت سروش اور آل انڈیا ریڈیو	جناب انیس اعظمی	77-86
5. راجندر سنگھ بیدی کی ڈراما نگاری	پروفیسر محمد کاظم	87-114
6. فلموں کا فنی و موضوعاتی سفر اور اردو	ڈاکٹر زبیر شاداب	115-135
7. اس آباد خرابے میں: چند معروضات	ڈاکٹر غلام حسین	136-157
8. اکابرینِ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی علمی و ادبی خدمات	ڈاکٹر شاہ عالم	158-168
9. نسائی ادب میں عورت کے وجود کا مباحثہ (افسانوں کے حوالے سے)	ڈاکٹر آمنہ تحسین	169-186
10. راہی معصوم رضا کی تخلیقی و تنقیدی رسائیاں	ڈاکٹر ابو شہیم خان	187-206
11. کلام اقبال میں فلسفہ ہائے زندگی	ڈاکٹر مشرف علی	207-214
12. فرہنگ نویسی کا آغاز و ارتقا	ڈاکٹر اسماء عزیز	215-229
13. قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری	ڈاکٹر ارشاد سیانوی	230-251
14. دکنی مثنویوں میں وجود زن	ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ	252-271
15. اردو کے فروغ میں دارالترجمہ کی خدمات	ڈاکٹر شکیل احمد	272-284

16. مشاعرہ: اردو زبان کا مقبولِ عام تہذیبی و ثقافتی ادارہ	ڈاکٹر فرحت شمیم	285-291
17. راشد الخیری کے افسانوں کا فکری و فنی جائزہ	ڈاکٹر محمد اکبر	292-309
18. فورٹ سینٹ جارج کالج اور محمد مہدی واصف	جناب اعجاز احمد	310-318
گوشۂ پروفیسر خالد سعید		319-367
19. پروفیسر خالد سعید ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے	پروفیسر نسیم الدین فریس	320-327
20. پروفیسر خالد سعید: تعارف اور شخصیت	ڈاکٹر حلیمہ فردوس	328-335
21. خالد سعید کی تنقید نگاری	ڈاکٹر ملنسار اطہر	336-342
22. غزل شکارا...... چاند سے باتیں	ڈاکٹر آفاق عالم صدیقی	343-351
23. خالد سعید کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر بی بی رضا خاتون	352-367

شذرات

آزادی کے پچھتر سال

بھارت، دنیا کا سب سے بڑا جمہوری ملک ہے۔ یہاں مختلف مذاہب ،فرقے ،مسلک اور رنگ ونسل کے لوگ رہتے ہیں۔ان کی زبانیں اور بولیاں جدا جدا ہیں۔ان کے رسم ورواج ، وضع قطع اور خورد ونوش ایک دوسرے سے مختلف ہیں،لیکن ان کی قومیت ایک ہے۔ دراصل یہ ملک گلدستے کی مانند ہے جس میں مختلف قسم کے پھول اپنے اپنے رنگ اور اپنی اپنی خوشبو سے نہ صرف اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں بلکہ اپنے گردوپیش کی فضا کو معطر بھی کرتے رہتے ہیں۔اس ملک کی یہی سب سے بڑی خوبی اور طاقت ہے۔ ملک کی آزادی ہندوستانی عوام کے لیے ایک نعمت عظمیٰ اور آئین ہند ایک نعمت متبرکہ ہے۔آزادی کے بعد ملک نے سائنس،تکنالوجی اور دیگر کارآمد ومفید شعبہ جات میں خاطر خواہ ترقی کی ہے اور دنیا کے طاقتور ملکوں کے سامنے اپنی قوت کا احساس دلایا ہے۔اس ملک نے متعدد سائنسداں ، ڈاکٹر ، ماہرین صنعت و حرفت اور فنکار پیدا کیے، جنھوں نے ملک کی ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا اور پوری دنیا میں اپنے ملک کا نام روشن کیا ہے۔ ہماری ہمہ جہت ترقی دنیا کے لیے ایک حیرت واستعجاب کا معاملہ ہے۔ دنیا کو یقین نہیں ہوتا کہ بھارت نے جمہوری نظام واقدار کو قائم رکھتے ہوئے ہر لحاظ سے اس قدر ترقی کرلی ہے۔ اگر چہ آزادی کے بعد ملک کو متعدد خونچکاں سانحات سے بھی گزرنا پڑا ہے،انسانی قدریں پامال بھی ہوئی ہیں،ظلم وجبر کی خون آلود تاریخ بھی رقم کی گئی ہے، آپسی محبت اور بھائی چارا بھی لہولہان ہوا ہے، باوجود اس کے جمہوری اقدار،انسانیت ، ہم آہنگی ، رواداری اور آپسی میل محبت کی جڑیں اتنی گہری اور توانا ہیں کہ یہ ملک بار بار مضبوطی کے ساتھ کھڑا ہوتا رہا ہے۔اس ملک کی یہی قوت اس کے استحکام اور اس کی سالمیت کی ضامن ہے۔اس کی حفاظت ہم سب کا فرض ہے۔

☆☆☆☆☆

ششماہی مجلّہ ''ادب وثقافت'' کے اس شمارے میں اردو کے کئی باوقار دانشور، مستند تخلیق کار، معتبر ناقدین اور اسکالرز کے مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ ان میں **پروفیسر طارق چھتاری** اردو کے ایک ناموار افسانہ نگار ہیں۔ وہ صرف ایک تخلیق کار ہی نہیں بلکہ فکشن کی تنقید پر بھی بڑی مضبوط دسترس رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون ''جدید اردو افسانے کی فکری بنیاد'' میں جدید اردو افسانے کے اسلوب، موضوعات، مسائل اور اس کی ہیئت پر بصیرت افروز گفتگو کی ہے اور جدید افسانوں کے اوصاف وعوامل کو انتہائی مؤثر پیرائے میں نمایاں کیا ہے۔

پروفیسر علی احمد فاطمی، ترقی پسند نقد وادب میں ایک اہم نام ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون ''فردوس بریں کی باز قرأت' میں ناول فردوس بریں کو تاریخی اور رومانی ناول کے فن اور اصول کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ موصوف کے مطابق تاریخ کے نقطۂ نظر سے یہ نال زیادہ کامیاب نہیں ہے۔ اس میں تاریخ کے طور پر صرف فرقۂ باطنیہ ہے باقی رومان ہی رومان ہے۔

جناب کوثر صدیقی کی حیثیت بیک وقت شاعر، ادیب، فکشن نگار، ناقد اور محقق کی ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون ''اردو زبان کا ارتقا اور علاقائی زبانوں پر عربی، فارسی وترکی کے اثرات'' میں اردو زبان کے آغاز وارتقا کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور علاقائی زبانوں پر عربی، فارسی و ترکی کے اثرات کو مع مثال نمایاں کیا ہے۔

جناب انیس اعظمی ڈرامائی ادب کا ایک ممتاز نام ہے۔ ان کے متعدد ڈرامے اسٹیج کیے جا چکے ہیں۔ یہ ایک تخلیق کار کے ساتھ ساتھ ایک فن کار اور اداکار بھی ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون ''رفعت سروش اور آل انڈیا ریڈیو' میں رفعت سروش کے ریڈیائی سفر، ان کی ادبی خدمات اور آل انڈیا ریڈیو سے وابستگی پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔

پروفیسر محمد کاظم ڈرامے کے میدان میں اپنی ایک شناخت رکھتے ہیں۔ انھوں نے متعدد ڈراموں کی ہدایت اور اداکاری بھی کی ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون ''راجندر سنگھ بیدی کی ڈراما نگاری' میں بیدی کے ڈراموں کا فنی، فکری اور تجزیاتی جائزہ لیا ہے۔ یہ مضمون بیدی کے تخلیقی سفر کو ایک نئے زاویے سے پیش کرتا ہے۔

ڈاکٹر زبیر شاداب نے اپنے مضمون ''فلموں کا فنی وموضوعاتی سفر اور اردو' میں سنیما کے آغاز

وارتقا کو پیش نظر رکھتے ہوئے عہد بہ عہد فلموں کے فنی وموضوعاتی سفر اور اردو کے کردار کو دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے۔

ڈاکٹر غلام احمد نے اپنے مضمون بعنوان ''اس آباد خرابے میں: چند معروضات'' میں اختر الایمان کے ترسیلی فن اور تکنیک کو انتہائی خوبصورتی سے نمایاں کیا ہے۔ موصوف کے مطابق یہ خودنوشت، بیانیہ، رپورتاژ، مکالمہ، ڈائری، مونتاژ اور انشاء پردازی کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہے۔

ڈاکٹر شاہ عالم نے اپنے مضمون ''اکابرین جامعہ ملیہ اسلامیہ کی علمی وادبی خدمات'' میں مولانا محمد علی جوہر، ڈاکٹر ذاکر حسین، سید عابد حسین اور پروفیسر محمد مجیب وغیرہ کی علمی، ادبی، فکری، تخلیقی، تنقیدی اور ادارہ جاتی خدمات پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔

ڈاکٹر آمنہ تحسین کے مضمون ''نسائی ادب میں عورت کے وجود کا مباحثہ (افسانوں کے حوالے سے)'' میں عورتوں کے مسائل، ان کی سماجی حیثیت، مردمبنی معاشرے میں عورت کے وجود، صنفی تفریق اور جنسی وجسمانی استحصال کو معاصر افسانوں کی روشنی میں انتہائی وضاحت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر ابو شہیم خان نے اپنے مضمون میں راہی معصوم رضا کے افکار ونظریات اور شعری ونثری خدمات پر معلوماتی اور تجزیاتی گفتگو کی ہے۔ زیرِ بحث مضمون میں راہی معصوم رضا کی ناول نگاری، تنقیدی بصیرت، تخلیقی مہارت اور ان کے فلمی سفر کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر مشرف عالم نے اپنے مضمون '' کلام اقبال میں فلسفہ ہائے زندگی'' میں اقبال کی شاعری، فلسفۂ خودی، فکر وآگہی، فنی بصیرت اور شعری عظمت وغیرہ کو زیرِ بحث رکھا ہے۔ موصوف کا یہ مضمون اقبال کے فلسفہ ہائے زندگی کی تفہیم میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔

ڈاکٹر اسماء عزیز نے اپنے مضمون میں فرہنگ نویسی کے آغاز وارتقا کو تاریخی وتہذیبی پس منظر اور سماجی محرکات کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ اس مضمون میں فرہنگ نویسی کے اصول، اصطلاح سازی کے مسائل، الفاظ کی تعبیر وتشریح کے متعلق سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔

ڈاکٹر شکیل احمد نے اپنے مضمون ''اردو کے فروغ میں دارالترجمہ کی خدمات'' میں جامعہ عثمانیہ اور دارالترجمہ کے قیام، ترجمہ جاتی خدمات، مجلس وضع اصطلاحات اور اردو بحیثیت علمی وادبی زبان کے متعلق مؤثر پیرائے میں گفتگو کی ہے۔

ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ کا مضمون ''دکنی مثنویوں میں وجودِ زن'' تانیثی نقطۂ نظر سے خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔اس مضمون میں دکنی مثنویوں کے حوالے سے عورتوں کے احساسات و جذبات، افکار و خیالات، آداب واطوار، ان کی ازدواجی زندگی اور معاشرتی حیثیت وغیرہ کی مؤثر پیش کش کی گئی ہے۔

مذکورہ قلم کاروں کے علاوہ ڈاکٹر فرحت شمیم، ڈاکٹر اکبر، ڈاکٹر ارشاد سیانوی، اور جناب اعجاز احمد نے بھی اپنے مضامین پر انتہائی معلوماتی وسیر حاصل گفتگو کی ہے۔

☆☆☆☆☆

خالد سعید، بحیثیت پروفیسر، شعبۂ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی سے اکتوبر 2004 میں وابستہ ہوئے اور وہیں سے (اکتوبر 2015) سبکدوش بھی ہوئے۔ وہ مرکز مطالعات اردو ثقافت کے ڈائرکٹر (2015-2010) بھی رہے۔انھوں نے اپنے دور میں مرکز کے لیے متعدد انقلابی اقدام کیے۔ ان میں سے ایک اہم کارنامہ مجلّہ ادب وثقافت کی اشاعت کا فیصلہ تھا۔انھوں نے اپنی کوششوں کی بدولت اعلیٰ انتظامیہ سے اجازت حاصل کی۔اگر چہ ادب وثقافت کی پہلی اشاعت سے قبل ہی ان کا تبادلہ مرکز سے شعبۂ اردو میں ہوگیا لیکن مجلّے کی اشاعت کا سلسلہ قائم رہا اور آج یہ مجلّہ قارئین کے درمیان ایک خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔خالد سعید ایک معروف ومقبول شاعر تھے۔انھوں نے غزلوں کے علاوہ متعدد نظمیں بھی لکھی ہیں۔ان کے کئی شعری مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں۔ پہلا مجموعہ ''شب رنگ نمو'' 1985 میں شائع ہوا۔ان کی کلیات بعنوان ''چاند سے باتیں'' کی اشاعت 2019 میں ہوئی۔علاوہ ازیں تنقیدی مضامین کے چار مجموعے تعبیرات (1988)، پسِ تحریر (2004)، بارہ مضامین (2004) اور معنی کا گمان (2009) قارئین کی پذیرائی حاصل کر چکے ہیں۔خالد سعید کی ایک کتاب 'کھیل کہاوت' طلبا میں کافی مقبولیت رکھتی ہے۔اس کے علاوہ ابتدائی اردو سیکھنے کے لیے Learn Urdu کے نام سے بھی ایک کتاب لکھی ہے۔

پروفیسر خالد سعید کا شمار عام طور پر جدیدیت کے پیروکاروں میں کیا جاتا ہے لیکن انھوں نے خود کو کبھی کسی مکتب فکر کا پابند نہیں کیا بلکہ شاعری، تنقید اور فکشن میں اپنی ایک الگ راہ بنائی۔ان کی تخلیقی مہارت، فکری آگہی اور تنقیدی بصیرت کے سبھی قائل رہے ہیں۔خالد سعید میں درس وتدریس کے ساتھ قیادت کی بھر پور صلاحیت تھی ۔ وہ ہمہ وقت کچھ نیا کرنے کا جذبہ رکھتے تھے۔مجلّہ ادب و ثقافت، کی

اشاعت کا فیصلہ ان کے وژن اور سرگرمی کا نتیجہ ہے۔ وہ مشاعروں کی زینت ہوا کرتے تھے۔ حیدر آباد کی ادبی، علمی اور شعری محفلوں میں ان کی شرکت ضرور ہوتی تھی۔ ان کا سانحۂ ارتحال (26 رمئی 2021) یقیناً اردو دنیا اور ان کے چاہنے والوں کے لیے بڑا خسارہ ہے۔ پروفیسر خالد سعید کو خراج عقیدت پیش کرنے کے لیے اس شمارے میں ایک خصوصی گوشہ بعنوان ''گوشۂ خالد سعید'' شامل کیا گیا ہے۔ مرکز اور ادارتی شعبہ، مرحوم خالد سعید کی مغفرت کے لیے دعا گو ہے۔ آمین

غرض یہ کہ مرحوم پروفیسر خالد سعید اس درس گاہ کے مقبول اساتذہ میں شمار کیے جاتے تھے۔ اردو دنیا انھیں عالم کی حیثیت سے جانتی تھی۔ انھوں نے اس مرکز کی سربراہی بھی کی، لہٰذا ہمارا یہ فرض تھا کہ ان کی شخصیت اور علمی و ادبی خدمات کو منظر عام پر لائیں۔ اس شمارے میں **''گوشۂ پروفیسر خالد سعید''** قائم کیا گیا ہے جس کے تحت پانچ مضامین قارئین کے ذوق مطالعہ کی نذر کیے جا رہے ہیں۔ پہلا مضمون **پروفیسر نسیم الدین فریس** نے قلم بند کیا ہے جس میں خالد سعید کی شعری، تنقیدی اور تخلیقی اوصاف کو بڑی بے باکی سے نمایاں کیا گیا ہے۔ یہ مضمون خالد سعید کی شخصیت کو ایک نئے زاویے سے پیش کرتا ہے۔

ڈاکٹر حلیمہ فردوس، خالد سعید کی چھوٹی بہن ہیں۔ اردو زبان و ادب میں ان کی ایک شناخت ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون میں خالد سعید کی شخصیت کو انتہائی باریک بینی سے نمایاں کیا ہے۔ اس مضمون سے ان کے افکار و نظریات، عادات و اطوار اور ادبی و علمی سرگرمیوں پر گہری روشنی پڑتی ہے۔

ڈاکٹر ملنسار احمد نے اپنے مضمون ''خالد سعید کی تنقید نگاری'' میں خالد سعید کی تنقیدی بصیرت، فہم و ادراک اور نقطۂ نظر کو انتہائی وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ مضمون خالد سعید کی تحقیقی و تدریسی صلاحیت کو بھی مؤثر طور پر نمایاں کرتا ہے۔

ڈاکٹر آفاق عالم صدیقی نے اپنے مضمون ''غزل شکارا۔۔۔ چاند سے باتیں'' میں خالد سعید کے شعری افکار اور فنی لوازمات کے متعلق سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ یہ مضمون خالد سعید کی فکری آگہی، منفرد خیال بندی اور جدت طرازی پر ایک نئی روشنی ڈالتا ہے۔

ڈاکٹر بی بی رضا خاتون نے اپنے مضمون ''خالد سعید کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ'' میں خالد سعید کی غزل گوئی اور نظم نگاری پر مؤثر گفتگو کی ہے۔ اس مضمون میں خالد سعید کے منفرد لب و لہجہ، شعری اوصاف، جدت طرازی، معنی خیزی، عصری آگہی اور عصری حسیت پر خصوصی روشنی پڑتی ہے۔

☆☆☆☆☆

پروفیسر سید عین الحسن، شیخ الجامعہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی ایک متحرک، دوراندیش اور مستقبل پسند شخصیت کے مالک ہیں۔ وہ ادیب بھی ہیں اور ادب نواز بھی۔ انھوں نے مرکز مطالعات اردو ثقافت کے زیر اہتمام **''اعتراف خدماتِ اردو زبان، ادب اور تہذیب''** کا سلسلہ شروع کر کے اس کا ثبوت دیا ہے۔ محترم شیخ الجامعہ کا مقصد ایسی شخصیات کی تلاش ہے جنھوں نے اردو زبان، ادب اور تہذیب کی ترویج واشاعت میں گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔ اردو کی ادبی شخصیات کا انتخاب کر کے ان کی خدمات کے اعتراف میں، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کی جانب سے انھیں **''ستارۂ اردو اعزاز''** پیش کیا جائے گا۔ محترم شیخ الجامعہ کے حسن انتخاب کے مطابق امسال سرزمین حیدرآباد کی پانچ شخصیات کو جشن یوم اساتذہ (5 ستمبر 2022) کے موقع پر ستارۂ اردو کا اعزاز پیش کیا گیا، جن میں محترمہ لکشمی دیوی راج، ڈاکٹر سید جعفر امیر رضوی، جناب شاہد حسین زبیری، ڈاکٹر اودیش رانی باوا اور جناب محمد مظہر الزماں خان شامل رہے۔ محترمہ لکشمی دیوی راج کی شناخت محبّ اردو اور مشترکہ تہذیب کی علمبردار کی ہے۔ ڈاکٹر سید جعفر امیر رضوی ایک ممتاز شاعر، ادیب، لغت نویس اور انشا پرداز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جناب شاہد حسین زبیری کی شناخت ایک تخلیق کار، خاکہ نگار اور اردو تہذیب وثقافت کے مبلغ کی ہے۔ ڈاکٹر اودیش رانی باوا، تہذیب و تاریخ کی دائرۃ المعارف، گنگا جمنی تہذیب اور بالخصوص دکنی ثقافت کی علمبردار ہیں۔ جناب محمد مظہر الزماں خان، اردو فکشن کا ایک معتبر نام ہے۔ ان کے کئی افسانوی مجموعے، ناول اور ڈرامے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ''ستارۂ اردو اعزاز'' کا یہ سلسلہ یقیناً اردو کے تخلیق کاروں، فنکاروں، ادیبوں اور شعرا کی خدمات کے اعتراف میں ایک مثبت پہل ہے۔ محترم شیخ الجامعہ کا یہ قدم انتہائی قابل ستائش اور تاریخ ساز ہے۔ اردو دنیا میں جب بھی ''ستارۂ اردو اعزاز'' کا ذکر آئے گا، محترم شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن کا نام انتہائی عقیدت واحترام کے ساتھ لیا جائے گا۔

ڈاکٹر احمد خان

مدیر، ادب وثقافت

ڈائرکٹر انچارج، مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:13-37
Prof. Tariq Chhatari, Jadeed Urdu Afsane ki Fikri Buniyad

پروفیسر طارق چھتاری

جدید اردو افسانے کی فکری بنیاد

آج کا افسانہ ہی دراصل جدید افسانہ ہے لیکن اصطلاح کے طور پر اردو میں لفظ 'جدید' کا استعمال رومانی تحریک، حقیقت نگاری اور ترقی پسند تحریک کے بعد لکھے جانے والے افسانوں کے لیے ہوا تھا۔ اس رجحان سے وابستہ ہندو پاک کے افسانہ نگاروں میں انور سجّاد، سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے نام جدید افسانے کی بنیاد رکھنے والوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے افسانے کے فن اور موضوعات کو یکسر بدل ڈالا۔ اسلوب اور ہیئت کے لحاظ سے علامت نگاری اور تجریدیت کو اپنایا تو موضوع کے اعتبار سے داخلی مسائل کا انتخاب کیا۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ رجحان 1960ء کے بعد اچانک کہیں سے در آیا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس کے لیے زمین پہلے سے ہی ہموار ہونے لگی تھی۔ 1960ء سے قبل ہی علامتی اور تجریدی افسانے کے خدوخال ابھرنے لگے تھے۔ سعادت حسن منٹو نے ایک افسانہ ''پھندنے'' اور میرزا ادیب نے ''دلِ ناتواں'' اور ''درونِ تیرگی'' وغیرہ علامتی اور استعاراتی افسانے لکھے۔ کرشن چندر کا ایک افسانہ ''مردہ سمندر'' تجریدی افسانے کی صف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ ''مردہ سمندر'' کے علاوہ ''غالیچہ''، ''الٹا درخت''، ''گڑھا''، ''بت جاگتے ہیں'' اور ''نیکی کی گولیاں'' وغیرہ کرشن چندر کے ایسے افسانے ہیں، جن میں جدید افسانے کی جھلک نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ اختر اورینوی کا افسانہ ''بالِ جبرئیل'' اور ''کینچلیاں''، عزیز احمد کا افسانہ ''تصورِ شیخ'' اور انتظار حسین کا افسانہ ''زرد کتّا'' وہ افسانے ہیں جو اگرچہ 1960ء سے پہلے تحریر کیے گئے تھے لیکن ان میں جدید افسانے کے عناصر موجود ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے تو 'شعور کی رَو' کے طرز کو اختیار کرتے ہوئے متعدد ایسے افسانے لکھے جنہیں ''جدید افسانہ'' کہا جاسکتا ہے۔ محمد حسن عسکری کی ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' جیسی کہانیاں بھی بلاشبہ اسی سمت میں گامزن تھیں۔

جدیدیت کے زیرِاثر لکھنے والے افسانہ نگاروں کے سلسلے میں عام خیال ہے کہ وہ سماجی مسائل سے گریز کرتے ہیں اوران کے موضوعات محض فرد کی داخلی کیفیات پر مبنی ہوتے ہیں۔اسی طرح وہ مارکسی نظریے کی بجائے وجودیت کے فلسفے کو نظریے کے طور پر قبول کرتے ہیں۔لیکن بلراج مین را، سریندر پرکاش اور انور سجّاد کے بیشتر افسانے اس خیال کی تردید کرتے نظر آتے ہیں۔ان افسانہ نگاروں نے بھی ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح سیاسی اور سماجی مسائل، جبر کے خلاف احتجاج اور نظامِ حکومت سے بے اطمینانی جیسے ’خارجی‘ مسئلوں کو اپنے فکشن کا موضوع بنایا ہے۔یہ درست ہے کہ ان کا اسلوب جدید ہے اور وہ علامتی اسلوب اختیار کرنے میں نہایت فن کاری اور مہارت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ بالخصوص انور سجّاد کے افسانے سماج سے اپنا رشتہ قائم رکھتے ہیں اور وہ مختلف ذہنی کیفیات میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔افسانے ’’کونپل‘‘ میں بھی انور سجّاد نے سیاسی جبر اور اس کے خلاف احتجاج کو موضوع بنایا ہے۔ افسانے میں تین سطحیں واضح طور پر نظر آتی ہیں: ایک پولیس انچارج کا دفتر، جس کی فضا علامتی ہے، دوسری عام آدمی کا احتجاج اور اسے ٹارچر کیے جانے کے کربناک مناظر۔قصور اور جرم اس کا صرف یہ ہے کہ وہ عام انسان ہے۔حق گو اور ظلم کے خلاف احتجاج کرنے والا عام انسان۔پولیس انچارج کہتا ہے کہ:

’’تمہارا جرم یہ ہے کہ تم کسان ہو، مزدور ہو، کلرک ہو، شاعر ہو، خطرناک قسم کے بلڈی پوئٹ......‘‘۔

انور سجّاد نے اس کردار کو حقیقی کردار نہیں بنایا ہے بلکہ وہ مظلوم مگر حق گو انسان کا استعارہ بن گیا ہے۔یہی انداز ان کے کردار کو علامتی کردار بنا دیتا ہے۔سزا کے طور پر اس کے منہ میں جبراً ایک انگارہ رکھ دیا جاتا ہے اور وہ ہمیشہ کے لیے گونگا ہو جاتا ہے۔ظاہر ہے یہ عمل بھی ’’زبان بندی‘‘ کا علامتی اظہار ہے۔ پاکستان کی سیاسی صورتِ حال، مارشل لاء کا نفاذ اور عوام پر جبر کے واقعات یہ ثابت کرتے ہیں کہ انور سجّاد محض داخلی مسائل کو اپنی تخلیقات کا موضوع نہیں بناتے بلکہ وہ سیاسی اور سماجی مسائل کو بھی نئے اسلوب اور نئی فکر کے ساتھ پیش کرنے پر قادر ہیں۔اس افسانے کی تیسری سطح اس بچّے کی کہانی ہے جو باپ کی گرفتاری کے بعد گھر میں تنہا رہ جاتا ہے اور بارش ہونے پر اپنے ننھے ہاتھوں سے اس کونپل کی حفاظت کرتا ہے جو مستقبل میں تناور درخت بنے گی اور اس کی شاخوں پر موہنے، مہکتے سرخ سرخ پھول فانوس کی صورت میں جھولیں گے۔یہی افسانے کا اختتام ہے، یعنی خوش آئند مستقبل کی امید۔اس افسانے میں وجودیت کا فلسفہ تلاش کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔یہاں جبر تو ہے، مایوسی بھی ہے مگر جبر کے خلاف احتجاج

بھی ہے اور روشنی کی ایک کرن یعنی بہتر مستقبل کا امکان بھی ہے۔ انور سجّاد نے نہایت عمدگی اور فن کاری کے ساتھ تینوں حصّوں کے واقعات کو اس طرح ایک دوسرے سے منسلک کر دیا ہے کہ پورا افسانہ کولاژ کی تکنیک میں لکھا گیا فن کا اعلیٰ نمونہ بن جاتا ہے۔

اسی طرح اگر ہم سریندر پرکاش کے افسانے ''بجوکا'' کا مختصر تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا کہ اس جدید افسانے میں بھی ایک کسان کے درد اور حکومت کے جبر کی کہانی بیان ہوئی ہے۔ سریندر پرکاش نے بے جان شے یعنی 'بجوکا' کو بھی مرکزی کردار کا درجہ دیا ہے۔ اس سے قبل ترقی پسند افسانہ نگار کرشن چندر بھی 'غالیچہ'، درخت'، 'گڑھا' اور 'بالکونی' جیسی بے جان اشیاء کو مرکز میں رکھ کر کامیاب افسانے لکھ چکے تھے۔ سریندر پرکاش کے افسانے میں 'بجوکا' اس دور کے نظامِ حکومت کی علامت بن کر سامنے آیا ہے۔ اس افسانے میں بجوکا ایک زندہ کردار بن کر موجودہ طرزِ حکومت اور استحصال کی تمثیل بن گیا ہے۔ وہ باتیں بھی کرتا ہے، فصل بھی کاٹتا ہے اور ہوری سے اپنا حصّہ بھی مانگتا ہے۔ جب پنچایت بیٹھتی ہے تو ایک فریق بن کر مقدمہ بھی لڑتا ہے۔ جب وہ پنچایت میں آتا ہے تو سارے پنچ احتراماً کھڑے ہو جاتے ہیں۔ بجوکا کھیت کی رکھوالی کے لیے بانس کا صرف ایک ڈھانچہ ہے لیکن مقدمے کا فیصلہ بوڑھے اور محنتی کسان ہوری کے حق میں نہیں، بجوکا کے ہی حق میں ہوتا ہے۔ ہوری یہ فیصلہ سن کر آگے بڑھتا ہے اور بجوکا کو ایک زوردار دھکّا دیتا ہے۔ مگر بجوکا تو اپنی جگہ سے بالکل نہیں ہلتا۔ البتہ ہوری اپنے ہی زور کی مار کھا کر دور جا گرتا ہے۔ گویا نظامِ جمہوریت میں بھی، جس کو عوام نے اپنے ہاتھوں سے بنایا ہے، استحصال غریب کسان یعنی ہندوستان کے عوام کا ہی ہو رہا ہے۔ سرکار کو جو چاہیے وہ عوام سے جبراً وصول کر رہی لیتی ہے۔

بلراج مین را کے افسانے ''وہ'' کا بے نام کردار 'وہ' بھی ایک عام آدمی کی نمائندگی کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اسے بھی اپنی ضروریات اور خواہشات کی تکمیل کے لیے کچھ نہیں ملتا۔ نہ اِدھر نہ اُدھر۔ یعنی نہ حکومت سے نہ سماج کے اعلیٰ طبقے سے۔ نہ تھانے میں کچھ ملا اور نہ موڈل ٹاؤن میں کچھ ملنے کی امّید ہے۔ ایک ماچس، جو طلب کو پورا کرنے کا ذریعہ ہے، اس کی تلاش میں ایک عام آدمی سڑکوں کی خاک چھان رہا ہے مگر سب کچھ لا حاصل۔

اگر ہم جدید افسانے کی فکری بنیادیں تلاش کریں تو ہمیں اردو افسانے کے ابتدائی دور میں جا کر پریم چند کی فکری اور فنّی جہتیں تلاش کرنا ہوں گی۔ جس کے لیے ہمیں ان کے کچھ بیانات پر بھی غور

کرنا ہوگا۔ بظاہر سادہ اسلوب اختیار کرنے والے منشی پریم چند کی تصنیفات کی بہت سی گتھّیاں ہم آج تک نہیں سلجھا پائے ہیں۔ ہر نظریے کا نقاد اور قاری ان کے افسانوں میں اپنے پسندیدہ معانی تلاش کر لیتا ہے اور مطمئن ہو جاتا ہے۔ کچھ ناقدین نے انھیں آدرش وادی بنا کر پیش کیا ہے تو کچھ ان کے افسانوں کی خوبی سادہ بیانی تسلیم کرتے ہیں۔ کچھ اہلِ دانش نے انھیں محض خارجی مسائل پر لکھنے والا اکہرے بیانیہ کا مصنف سمجھ کر ان کی بیشتر تخلیقات کو فنّی لحاظ سے کمزور اور معمولی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ حالانکہ ان عالموں کی رایوں سے خود کو محفوظ رکھ کر جب ہم پریم چند کا مطالعہ کرتے ہیں تو صورتِ حال یکسر مختلف نظر آتی ہے۔ پریم چند بہت پیچیدہ فنکار کی حیثیت سے معنی خیز انداز میں مسکراتے دکھائی دیتے ہیں۔ اپنے فن کے متعلق پریم چند نے جو باتیں کی ہیں، ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے فن پاروں کو سمجھنے کے لیے قارئین کو پیچیدہ اور مشکل راستوں سے گزرنا ہوگا۔ وہ اپنی کتاب ''میرے بہترین افسانے'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''واقعہ ہی موجودہ افسانے یا ناول کا اہم جزو نہیں ہے۔ ناول کے کرداروں کا ظاہری رنگ ڈھنگ دیکھ کر ہم مطمئن نہیں ہوتے بلکہ ہم ان کے ذہن کی گہرائیوں تک پہنچنا چاہتے ہیں اور جو مصنف انسانی فطرت کے رموز و اسرار کھولنے میں کامیاب ہوتا ہے، اسی کی تصنیف مقبول ہوتی ہے۔ ہم محض اس چیز سے مطمئن نہیں ہوتے کہ کسی خاص آدمی نے کوئی کام کیا ہے بلکہ ہم یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ ذہنی مد و جزر سے ہی مجبور ہو کر اس نے یہ کیا ہے''۔۔۔
>
> ''موجودہ افسانے کا بنیادی نقطہ ہی ذہنی اتار چڑھاؤ ہے۔ واقعات اور کردار تو اس نفسیاتی حقیقت کی تصدیق کے لیے ضروری ہیں۔ ان کی اپنی حیثیت صفر کے برابر ہے۔ مثلاً اسی مجموعے میں سوجان بھگت، راہِ نجات، پنچ پرمیشور، شطرنج کے کھلاڑی اور مہا تیرتھ، سبھی میں کسی نہ کسی نفسیاتی نقطہ کو واضح کرنے کی سعی کی گئی ہے''۔[1]

علاوہ ازیں وہ ایک خط میں یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

> ''محض واقعے کے اظہار کے لیے کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا

جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ جب تک اس قسم کی کوئی بنیاد نہیں ملتی، میرا قلم ہی نہیں اٹھتا...... کوئی واقعہ افسانہ نہیں ہوتا، تاوقتیکہ وہ کسی نفسیاتی حقیقت کا اظہار نہ کرے"۔2

تقریباً یہی بات انھوں نے اپنے ایک مضمون میں بھی لکھی ہے:

"اعلیٰ ترین مختصر افسانہ وہ ہوتا ہے جس کی بنیاد کسی نفسیاتی حقیقت پر رکھی جائے"۔3

پریم چند کے ان خیالات کی روشنی میں اگر ہم جدید اردو افسانے کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوگا کہ جدید افسانہ خلاء میں پیدا نہیں ہوا بلکہ اس کی بنیاد اردو کے پہلے اہم افسانہ نگار پریم چند کے فن اور فکر کا نتیجہ ہے۔ پہلے پریم چند کے اثرات ترقی پسند افسانہ نگاروں، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی اور خواجہ احمد عباس نے قبول کیے اور پھر چند فنّی تبدیلیوں کے ساتھ جدید افسانہ نگاروں نے بھی اپنے افسانوں کی تعمیر اسی فکری اور فنّی بنیاد پر کی۔ اس خیال کو مزید تقویت پریم چند کے افسانے "روشنی" کے تجزیاتی مطالعے سے ملتی ہے۔ یہاں یہ ذکر بھی لازمی ہے کہ 'روشنی' پریم چند نے اس وقت لکھا جب ان کا فن عروج پر تھا، یعنی یہ افسانہ تقریباً ان کے آخری زمانے میں لکھا گیا تھا۔

'روشنی' میں وہ تمام فنّی جہتیں موجود ہیں جو ہمارے جدید افسانے کی خصوصیات سمجھی جاتی ہیں۔ مثلاً خارجیت کی بجائے داخلیت پر زور، تنہائی کا مسئلہ، ذات کا کرب، اسلوب کی سطح پر ذہنی کشمکش کا استعاراتی اظہار اور خود اپنی ذات کی تلاش۔ یہ سب کچھ افسانے میں ضمنی طور پر نہیں آیا ہے بلکہ افسانے کا موضوع ہی وہ لمحۂ ادراک ہے، جب انسان کو اپنے لاشعور کا شعوری طور پر احساس ہوجاتا ہے۔ ابتداء میں اس افسانے کا مرکزی کردار مغرب کے مقابلے مشرق کی ہر چیز سے بے اطمینانی اور بیزاری محسوس کرتا ہے:

"وہ کون سا دن آئے گا جب ہمارے یہاں بھی ایسے ہی شاندار رسالے نکلیں گے۔"

یا پھر یہ اقتباس:

"جا بجا کاشتکار کھیتوں میں کام کرتے نظر آتے تھے...... وہی باوا آدم کے زمانے کے بوسیدہ ہل، وہی افسوس ناک جہالت، وہی شرم ناک نیم برہنگی۔ اس قوم کا خدا ہی حافظ ہے...... ننّھا سا انگلینڈ نصف کرۂ زمین پر حاوی ہے۔ اپنی

صنعت وحرفت کی بدولت ۔ بے شک مغرب نے دنیا کو ایک نیا پیغامِ عمل عطا کیا
ہے اور جس قوم میں اس پیغام پر عمل کرنے کی قوّت نہیں ہے، اس کا مستقبل
تاریک ہے۔'' (پریم چند، افسانہ روشنی)

پریم چند کے اس بیان میں کئی جہتیں ہیں۔ یہاں جو کچھ کہا جا رہا ہے اس کی تہہ میں وہ معنی بھی پوشیدہ ہیں جو کہا نہیں گیا ہے۔ غور کرنے پر عیاں ہو جاتا ہے کہ کردار کا یہ نقطۂ نظر دراصل اپنے ملک سے بیزاری اور نفرت کا نہیں بلکہ حبّ الوطنی کا عجیب وغریب احساس ہے، جو اس کے لاشعور کی تہوں میں دبا ہوا ہے۔ جب وہ دورے پر نکلتا ہے تو راستے میں مشرق کی جانب سے آندھی اٹھتی ہے اور اسے اپنے حصار میں لے لیتی ہے۔ یہ آندھی اس کی ذہنی کشمکش کا استعاراتی اظہار ہے۔ وہیں ایک محبت کی دیوی، ہندوستانی عورت ملتی ہے، جو دراصل اس افسر یعنی مرکزی کردار کی اپنی ہی ذات ہے۔ جسے وہ آج تک پہچان نہیں سکا تھا۔ اس دیہاتی عورت کا قرب، عرفانِ ذات کا وسیلہ بن جاتا ہے اور جب وہ اپنے مزاج کے خلاف ایک غریب اندھے کی جان بچاتا ہے تو محسوس کرتا ہے کہ اس نے خود پر فتح پائی ہے۔ اور اس طرح لاشعور میں دبی اس کی اپنی ذات ایک دیوی کی شکل میں درشن دیتی ہے۔ اسی لیے تو افسانے کا اختتام ان جملوں پر ہوتا ہے:

''اسی وقت اندھے نے پوچھا: ''تم کون ہو بھائی، مجھے تو کوئی مہاتما معلوم
ہوتے ہو''۔
میں نے کہا'' تمہارا خادم ہوں''۔
''تمہارے سر پر کسی دیوی کا سایہ معلوم ہوتا ہے''۔
''ہاں ایک دیوی کا سایہ ہے۔ وہ دیوی پیچھے کے گاؤں میں رہتی ہے''۔
''تو کیا وہ عورت ہے؟''۔
''نہیں...... میرے لیے تو وہ دیوی ہے''۔ (پریم چند، افسانہ روشنی)

الغرض پریم چند کی یہی وہ فنّی اور فکری جہتیں ہیں جو ان کے بیشتر افسانوں میں پائی جاتی ہیں اور یہ یا ان جیسی متعدد فکر وفن کی خوبیاں ترقّی پسند اور جدید اردو افسانے کے لیے مشعلِ راہ بنتی ہیں۔

ترقّی پسند تحریک کے بعد دو ایسے منفرد افسانہ نگار نمایاں ہوئے جو لکھ تو پہلے سے رہے تھے اور

کسی نہ کسی سطح پر ترقّی پسند تحریک سے متاثر بھی تھے لیکن اب ان دونوں نے اپنا اپنا الگ الگ رنگ اور الگ انداز اختیار کرلیا؛قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔

قرۃ العین حیدر کے کردار مخصوص قسم کے اینگلو انڈین ٹائپ کے تھے۔ وہ جس طبقے سے تعلق رکھتی ہیں وہ یہی اعلیٰ طبقہ ہے۔ ظاہر ہے وہ جس قدرت اور فن کاری کے ساتھ اس طبقے کے مسائل پیش کرسکتی تھیں، مزدور اور کسان کے نہیں۔ اور ان سے اس قسم کا مطالبہ بھی نہیں کرنا چاہیے کیوں کہ اگر کوئی افسانہ نگار اس طبقے اور ماحول کی عکاسی کرتا ہے جو اس نے قریب سے نہیں دیکھا ہے تو وہ کہانی حقیقت سے بعید اور بے روح ہوسکتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے ان کی اعلیٰ بصیرت اور فنّی مہارت کے آئینہ دار ہیں۔ ہندو پاک تقسیم نے بھی قرۃ العین حیدر کو کافی متاثر کیا۔قرۃ العین حیدر نے بیشتر افسانوں اور دیگر تحریروں میں تاریخ کے اوراق اسی کومپلیکس (Complex) کے تحت کھنگالے ہیں۔

قرۃ العین حیدر اونچے طبقے کی تفصیل پیش کرتے وقت جو فضا تخلیق کرتی ہیں وہ رومانی ہوتی ہے۔ رومانی فضا میں اس طبقے کی زندگی کا کھوکھلا پن زیادہ اچھّے ڈھنگ سے نمایاں ہوتا ہے۔ خود اونچے طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود ان گھناؤنے اور تاریک پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں وہ ذرا بھی نہیں ہچکچاتیں بلکہ ان پہلوؤں کو پُر زور اور دوٹوک انداز میں نمایاں کرتی ہیں اور ایسا کرتے وقت ان کا فن اور زیادہ نکھر جاتا ہے۔ وہ زندگی کی خوبیاں اور خامیاں بغیر کسی تعصّب اور طرفداری کے پیش کردیتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں اگر نچلے طبقے کا ذکر آتا ہے تو اس طبقے کے ساتھ بھی ان کی ہمدردیاں بڑھ جاتی ہیں اور ان کا حسّاس اور دردمند دل نچلے طبقے کی مجبوریوں اور محرومیوں پر تڑپتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے افسانوں میں تخیل کی پرواز کے سہارے تخلیقیت کی بلندی کو چھونے کی کامیاب کوشش کرتی ہیں۔ یہی پرواز رومانی فضا کی تخلیق کا سبب بن جاتی ہے اور قاری ان کے ساتھ ساتھ اڑنے میں ایک خاص قسم کا لطف حاصل کرتا ہے۔ لیکن کہیں کہیں جب کوئی فلسفہ یا نظریۂ حیات آڑے آجاتا ہے تو اچانک ان کی پرواز اتنی اونچی ہوجاتی ہے کہ عام قاری ان کا ساتھ دینے سے قاصر نظر آتا ہے اور پھر یکا یک ایک ہلکے جھٹکے کے ساتھ زمین پر آ گرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض افسانے عام قاری کے لیے مبہم ہوجاتے ہیں، حالانکہ یہی ابہام ان کے فن کی خاص خوبی ہے اور ان کی اسی خصوصی تکنیک سے ان کے اسلوب کی الگ شناخت ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں مغربیت کا اثر زیادہ نمایاں ہے لیکن وہ مشرقیت سے بیزار نہیں ہیں۔

اسی زمانے میں دوسرا اہم نام انتظار حسین کا ہے۔ انتظار حسین کو ہندوستان سے پاکستان ہجرت کرنے کا بے پناہ دکھ تھا، اسی لیے انھوں نے اپنے افسانوں میں ناسٹیلجیا کو خاص مقام دیا تھا۔ وہ افسانے کو کسی مِتھ سے اٹھاتے ہیں اور انجام تک لاتے لاتے اسے ایسے موڑ پر پہنچا دیتے ہیں کہ وہ افسانہ آج کے مسئلے سے ہم کنار ہو جاتا ہے اور تمام تر عصری آگہی کے ساتھ قاری تک پہنچ جاتا ہے۔ انھوں نے زندگی کی متزلزل قدروں اور تقسیم کے اثرات کا بیان بڑی خوبی سے کیا ہے۔ وہ زندگی کے منتشر پہلوؤں کو انتہائی کامیابی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اردو میں علامتی کہانیوں کے رواج کو انتظار حسین نے ہی عام کیا ہے۔ ان کے بعد آنے والی پوری نسل ان سے متاثر نظر آتی ہے۔ اسلوب اور موضوع دونوں لحاظ سے ایسے بہت سے افسانے منظر عام پر آئے جو انہی کی تقلید میں لکھے گئے ہیں۔ ''زرد کتا''، ''آخری آدمی'' اور ''ٹانگیں'' جیسے علامتی افسانے انتظار حسین کی دین ہیں۔ انتظار حسین کی زبان داستانی ہے۔ جملوں کی ساخت، محاورے، اندازِ بیان اور فضا اردو کے داستانوی ادب سے ماخوذ ہے۔ انتظار حسین کے افسانوی مجموعے ''کنکری''، ''گلی کوچے''، ''آخری آدمی'' اور ''شہرافسوس'' ہیں۔ 'گلی کوچے' اور 'کنکری' کے افسانے سیدھے سادے انداز میں لکھے گئے ماضی کی یادوں پر مشتمل افسانے ہیں۔ ان کا آبائی وطن ڈبائی ضلع بلند شہر ہے۔ اسی قصبے کے گلی کوچے، پیپل کے درختوں پر آسیب کے قصّے اور ساون کے جھولے، اُن کی یادوں کو کچوکے لگاتے ہیں اور پھر وہ اپنے افسانوں میں اِن تمام حسین یادوں کو مقیّد کر لیتے ہیں۔ 1958ء کے قریب ان کی علامتی کہانیوں کا دور شروع ہوتا ہے۔ انتظار حسین نے سماجی اور سیاسی نوعیت کی کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ ''شہرافسوس'' کے افسانوں میں زیادہ تر سماجی اور سیاسی افسانے شامل ہیں۔

1960ء کے بعد، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے علاوہ دو رجحانات ادبی منظر نامے پر ابھر کر سامنے آئے۔ ایک وہ گروپ تھا جو عصری حسیت کے ساتھ ترقی پسند نظریے کو آگے بڑھا رہا تھا۔ اس گروپ میں رام لعل، عابد سہیل، قاضی عبدالستار، اقبال مجید، اقبال متین، جیلانی بانو، شرون کمار ورما، رتن سنگھ اور جوگندر پال وغیرہ ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے کہانی پن کا خیال رکھتے ہوئے علامتوں کا استعمال کیا۔ ان کے یہاں روایت سے فرار نہیں ملتا۔ جدیدیت کی نمایاں خوبیوں کو اپناتے ہوئے قصّہ پن، پلاٹ اور کردار جیسے افسانے کے اہم عناصر کا بھی دامن نہیں چھوڑا۔ بلکہ کچھ افسانہ نگاروں نے گزرے ہوئے وقت کے سماج اور تاریخ کے آئینے میں اپنے حال کو دیکھا۔ مثلاً قاضی عبدالستار کے افسانے۔

حالانکہ قاضی صاحب نے تاریخی ناولوں پر زیادہ توجہ دی، تاہم ان کے چند افسانے بھی اس ضمن میں قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے بیشتر افسانوں میں عصری حسّیت تلاش کرنے کے لیے ماضی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ان کے کردار، واقعات اور مناظر جہاں قاری کو گذشتہ زمانوں کی سیر کراتے ہیں وہیں موجودہ عہد کی پیچیدہ زندگی کی گتھیوں کو سلجھانے اور مستقبل کی راہیں متعین کرنے میں بھی مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ قاضی صاحب نے ترقّی پسند موضوعات کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ انسان کو انسان سمجھ کر اس کے دکھوں سے واسطہ رکھا اور انسانوں کو کسی درجے یا طبقے میں بانٹ کر نہیں دیکھا۔ یہی وجہ ہے کہ قاضی انعام حسین آف بھسول اسٹیٹ، اودھ (پیتل کا گھنٹہ) اور زینب النساء بیگم، رونق پور کی مالکن (مالکن) جیسے اعلیٰ طبقے کے کرداروں کے ساتھ ہمدردیاں، بندھوا مزدور میکوا (دیوالی) جیسے پسماندہ طبقے کے کسی کردار سے کم نظر نہیں آتیں۔ یہ حقیقت ہے کہ قاضی صاحب کی تخلیقات تنگ دامن تنقید کی گرفت میں مشکل ہی سے آتی ہیں۔ بعض ناقدین ماضی پرست اور فیوڈل طبقے کا طرف دار سمجھ کر ان کے موضوعات کے ساتھ انصاف نہیں کر پاتے۔ ان کا افسانہ ''پیتل کا گھنٹہ'' ہمارے بعض ناقدین کی نگاہ میں ایک ایسا افسانہ قرار پاتا ہے جو عصرِ حاضر میں جاگیرداروں اور زمین داروں کی محض تباہ حالی اور بدلتی معاشی صوتِ حال کا غمّاز ہے۔ حالانکہ اس افسانے میں مستقبل کے ایک بڑے خطرے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ افسانے کے آخری حصّے میں جب بھسول کے ساہوکار شاہ جی ریشم کا قیمتی کرتا اور مہین دھوتی پہنے یکّے میں سوار ہو کر قاضی انعام حسین آف بھسول اسٹیٹ سے خریدا ہوا چاند ستارے کے مونو گرام والا پیتل کا گھنٹہ شہر کی منڈی میں فروخت کرنے کے واسطے لے جانے کے لیے اپنے سامنے رکھ لیتے ہیں تو یقین ہو جاتا ہے کہ اب سرمایہ دارانہ نظام کا تسلّط ہونے والا ہے اور ہم صارفیت کے جال میں پھنسنے والے ہیں کہ ہر چیز یہاں تک کہ تعلیم اور اخلاقی قدریں بھی بکاؤ ہو جائیں گی اور انسانی رشتوں کی خرید و فروخت کا ایسا رواج ہوگا کہ انسانیت دم توڑ دے گی۔

یہ درست ہے کہ ترقی پسند تحریک کی ابتداء کے تقریباً پچّیس (25) سال بعد جدید رجحان نے اردو افسانے پر گہرے اثرات مرتب کیے لیکن اگر ہم اردو میں کی گئی جدیدیت کی تعریف اور جدید ناقدین کے فیصلوں کو نظر انداز کر کے جدید اردو افسانے کے متن پر غور کریں تو ہمیں یہ نتیجہ اخذ کرنے میں دشواری نہیں ہوگی کہ جدیدیت دراصل ترقی پسند تحریک کی توسیع یا جدید شکل ہے۔ اس لیے جدید افسانہ نگاروں

نے ہیئت اور تکنیک کے تجربے تو ترقّی پسندوں کے مقابلے میں زیادہ کیے مگر ان کے نظریات میں کوئی واضح اور بڑی تبدیلی نہیں ہوئی۔ مثلاً 1960ء کے بعد آنے والے دوسرے گروپ کے ادیب بلراج مین راہوں یا انور سجّاد اور سریندر پرکاش، ان کی بیشتر تخلیقات میں بھی انسان کے دکھ درد کا بیان، سماج سے ادب کا رشتہ یا ظلم واستحصال کے خلاف ردعمل موجود ہے۔ کیا کوئی ادیب، وہ ترقی پسند ہو یا جدید Anti Human یا Anti Social ہوسکتا ہے؟ جہاں تک نئی تکنیک کے استعمال اور ہیئت کے تجزیوں کا تعلق ہے تو جدیدیت کے آغاز سے پہلے کرشن چندر اور منٹو Form کے مختلف تجزیے کر چکے تھے بلکہ ترقی پسند تحریک کا آغاز ہی ہیئت کے تجربوں سے ہوا تھا۔ شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، پلاٹ کی روایتی تشکیل سے انحراف، حقیقت نگاری کے سطحی تصور سے گریز اور کرداروں کی خارجی تصویر کی بجائے داخلی صورتِ حال کی عکاسی جیسے عناصر کا تعارف سجاد ظہیر اور احمد علی نے سب سے پہلے کرایا۔ یہ الگ بات ہے کہ چند ترقی پسند ناقدین مذکورہ بالا عناصر کو جدید اور تجریدی افسانے کے مخصوص عناصر تسلیم کرتے ہیں، مگر اکثر ترقی پسند افسانہ نگار کبھی اپنی تو کبھی دوسرے کرداروں کی ذات کے حوالے سے انسان کے داخلی گوشوں کو تلاش کرتے ہیں اور انسانی ذات کی گہرائی میں ڈوب کر اندرونی یعنی داخلی مسائل پر افسانے لکھتے ہیں۔

اقبال مجید کا افسانہ ''پیٹ کا کینچوا'' بھی ایک ایسا ہی افسانہ ہے، جس میں روایتی بیانیہ اسلوب کی بجائے اپنی ذات کو دو حصّوں میں تقسیم کر کے داخل وخارج کے تصادم کو پیش کرنے کی خاطر تمثیلی اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ اقبال مجید کے اس ایک افسانے میں ذات کا کرب، مادّیت اور روحانیت کا تضاد، فرد اور سماج کا رشتہ اور تنہائی کا مسئلہ جیسے کئی موضوعات یکجا ہو گئے ہیں۔ اگر ہم جدید نقطۂ نظر سے اس افسانے کا مطالعہ کریں تو اس کی تکنیک خاص توجہ کا مرکز بنے گی۔ افسانے کا راوی واحد متکلم ہے مگر اقبال مجید نے Split personality جیسی تکنیک کا سہارا لے کر واحد متکلم کے Monologue کی جگہ دو کرداروں 'وہ' اور 'میں' کے Dialogue کے ذریعے داخلی کشمکش کو ظاہر کیا ہے۔ یہ دونوں کردار مرکزی کردار کی ذات کے دو پہلو ہیں۔ ایک وہ خود، جو لمحۂ موجود میں جی رہا ہے اور اپنے مخصوص نظریے کے تحت زندگی کا واضح تصور رکھتا ہے۔ دوسرا اس کی ذات کا وہ حصّہ ہے جو روایتی سماج، مذہبی رسوم اور ماضی سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کر سکا ہے اور ہر قدم پر مرکزی کردار کے سامنے ایک سوال بن کر کھڑا نظر آتا ہے۔ مرکزی کردار، جس کا افسانہ نگار کوئی نام نہیں رکھتا، مذہبی عقائد، قدیم رسم ورواج اور سماجی پابندیوں کا منکر ہے، مگر اس کے بیٹے

کی موت کا واقعہ اس کی ذات کو دو حصّوں میں تقسیم کر دیتا ہے اور وہ بیٹے کی تجہیز و تکفین جیسے Sensitive مگر خارجی مسئلہ سے الجھتے ہوئے داخلی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

لہٰذا موضوع کے نقطۂ نظر سے ذات کا کرب، ذہنی کشمکش، اجنبیت اور تنہائی کا احساس، ہیئت کے لحاظ سے شخصیت کو دو حصوں میں تقسیم کر کے پلاٹ کی تشکیل اور اسلوب کی سطح پر علامت، استعارے اور تمثیل جیسے عناصر کا استعمال نقاد کو مشکل میں ڈال دیتا ہے کہ یہ ترقی پسند نظریہ رکھنے والے افسانہ نگار اقبال مجید کا افسانہ ہے یا کسی جدیدیت کے حامی افسانہ نگار کا۔ یا پھر ترقی پسند افسانے کی توسیع یا جدید شکل؟ دراصل یہ ایک کامیاب افسانہ ہے، اسے کس زمرے میں رکھا جائے، میری ناقص رائے میں یہ فیصلہ ضروری نہیں۔

1960ء کے بعد کا دوسرا گروپ وہ ہے جس نے کہانی کو تجرید کے قریب لا کھڑا کیا ہے۔ علامتی اور تجریدی کہانیاں ترسیل وابلاغ کی فکر اور پروا کیے بغیر لکھی ہیں۔ ان میں انور سجاد، بلراج مین را، انور عظیم، سریندر پرکاش، خالدہ حسین اور احمد ہمیش کے نام سرفہرست ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے پلاٹ، کردار اور قصے جیسے عناصر کو اپنے بیشتر افسانوں سے دور ہی رکھا ہے۔ ان کے شدید عمل اور رویّے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ان تخلیق کاروں نے ترقی پسند تحریک کے ردِّ عمل کے طور پر افسانے کی بنیادی ہیئت اور اس کی اصل صورت کو اس قدر مسخ کر دیا ہے۔ یہ زمانہ دس برس کے قریب کا تھا یعنی 1960ء سے 1970ء تک۔ اس کے بعد افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے نسبتاً متوازن رویّہ اختیار کیا اور افسانے میں کہانی پن کی واپسی ہوئی۔

سریندر پرکاش کے عہد میں ہی کہانی کی واپسی کی صدائیں بلند ہونے لگیں اور ''تیسری آواز'' کے نام سے ایک اور گروپ ابھرا، جس میں سلام بن رزّاق، انور خاں، انور قمر، قمر احسن، شوکت حیات، شفق، حسین الحق، حمید سہروردی، سید محمد اشرف، غیاث الرحمٰن، رضوان احمد، احمد داؤد، احمد جاوید، اعجاز راہی، زاہدہ حنا، افسر آذر، آغا بابر، آغا سہیل اور تارڑ وغیرہ شامل ہیں۔ ان کہانی کاروں نے جدیدیت کی خوبیوں کو اپنایا، انور سجاد، سریندر پرکاش اور انتظار حسین کے تجربوں سے فائدہ اٹھایا اور منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے کہانی کہنے کے فن سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی کہانیوں کو نکھارا۔ غیاث احمد گدی، خالدہ حسین، احمد یوسف اور کلام حیدری ایسے افسانہ نگار تھے، جو 1960ء کے بعد مشہور ہوئے مگر ان کے یہاں

نہ تو سپاٹ بیانی ہی تھی اور نہ انور سجاد اور بلراج مین را کی طرح ابہام۔ ان کہانی کاروں نے علامتوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا اور افسانے کے اہم بنیادی عنصر یعنی کہانی پن کی افادیت کو بھی ہر موڑ پر ملحوظ خاطر رکھا۔ 1970ء کے بعد کے افسانہ نگار مذکورہ بالا جدید افسانہ نگاروں سے خاصے مختلف نظر آتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ موجودہ عہد تہذیب اور ادب کے لیے ایک بڑے چیلنج کی شکل میں ابھر کر سامنے آیا ہے۔ آج کے معاشرے میں تبدیلیاں اتنی تیزی سے ہو رہی ہیں کہ ادیب کسی بھی تبدیلی کے اچھے یا برے پہلو پر غور و فکر کرنے بھی نہیں پاتا کہ پھر کوئی نئی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب حیرتیں ختم ہو گئی ہیں، جب کہ حیرت تخلیق کا بیج ہوتی ہے۔ حیرت ہی کے سبب ادیب کسی شے، کسی واقعے یا کسی صورت حال کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور اسے ادب تخلیق کرنے کی تحریک ملتی ہے۔ یہ بات پوشیدہ نہیں ہے کہ بدلتے ہوئے زمانے میں اگر ادب پر کسی نے اپنے منفی اثرات ڈالے ہیں تو وہ جدید ٹیکنالوجی ہے۔ موبائل کے استعمال کی کثرت سے لے کر ٹیلی ویژن اور کمپیوٹر تک جہاں زندگی کے مختلف شعبوں میں معاون و مددگار ثابت ہو رہے ہیں، وہیں زبان و ادب کی ترقی میں حائل بھی نظر آتے ہیں۔ وقت کی کمی اور عوام کی ترجیحات بدل جانے کے باعث نہ صرف قارئین کی تعداد کم ہوئی ہے بلکہ سنجیدہ ادب سے دلچسپی بھی ختم ہوئی ہے۔ ایسی صورت میں ادیب کے لیے مایوس ہونے کی بجائے اپنے اندر مزید قوت پیدا کرنے اور نئے زمانے کے تمام تقاضوں کو ذہن میں رکھ کر ادب تخلیق کرنے کی ضرورت ہے۔ لہٰذا اب ادیب 'ادب برائے ادب' اور 'ادب برائے زندگی' دونوں ہی نظریات سے الگ کسی نئے نظریے کی تشکیل کی اہمیت، ضرورت اور افادیت پر غور کرنے لگے ہیں۔ اردو کے ادیبوں کا مسئلہ تو اور بھی نازک ہے۔ جس کا سبب ہندوستان میں اردو کا کاروباری زبان نہ ہونا ہے۔ لیکن اب فکشن کے منظرنامے پر ایک ایسی نسل وجود میں آ چکی ہے جو شعوری یا غیر شعوری طور پر ان مسائل سے پوری طرح واقف ہے۔ یہ تخلیق کار ادب کو نہ کوئی مشکل اور آسانی شے بنانے پر مصر ہیں، نہ قارئین کو محض Entertain کرنے کے لیے افیون کی گولیوں کی طرح کا ادب تخلیق کر رہے ہیں اور نہ ہی وہ کسی مخصوص آئیڈیالوجی کے طے شدہ فارمولوں پر چلنے کے لیے مجبور ہیں۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو افسانہ اب قارئین کے لیے معمہ نہیں رہا۔ اپنی صاف شفاف اور پرکشش ہیئت کے ساتھ ساتھ، معنوی تہہ داری کے لحاظ سے بھی اپنی اہمیت تسلیم کروا چکا ہے۔ جس کی مثالیں موجودہ نسل کے بیشتر افسانہ نگاروں کی تخلیقات سے پیش کی جا سکتی ہیں۔ یہ

تخلیق کار فکر اور اسلوب کے لحاظ سے ممتاز و منفرد ہیں لیکن انھوں نے خود کو اپنی ادبی روایت سے منقطع نہیں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب موضوع اور اسلوب کے حوالے سے آج کے نمائندہ افسانوں کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو ان میں پریم چند، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر اور سریندر پرکاش یعنی ہر دور کے تخلیق کاروں کی بنیادی خصوصیات واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ 1960ء کے قریب افسانے کا غالب رجحان علامت نگاری اور تجریدیت تھا۔ یہ درست ہے کہ اس دور کے مبہم افسانوں کو مقبولیت حاصل نہیں ہو سکی اور جلد ہی یہ رجحان تبدیل ہو گیا، مگر ایسا بھی نہیں کہ جدیدیت کا کوئی اثر 1970ء کے بعد کے افسانہ نگاروں پر نہ پڑا ہو۔ جدید افسانے کے مثبت عناصر جو افسانے میں گہرائی پیدا کرتے تھے یا افسانوں کو کئی جہتیں عطا کرتے تھے، نئے افسانہ نگاروں نے بھی اپنائے۔ اسی طرح پریم چند، بیدی اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے وہ عناصر جو موجودہ عہد کے مسائل کو پیش کرنے میں معاون، کارگر اور مؤثر ثابت ہو سکتے تھے، نئے افسانے کے بنیادی عناصر تسلیم کیے گئے۔

درحقیقت جدیدیت کے بعد 1970ء میں غالب رجحان تہہ دار بیانیہ کا ہی تھا حالانکہ وہ بظاہر اکہرا بیانیہ نظر آتا تھا لیکن اس میں بھی معنی کی جہتیں اور تہہ داریاں موجود تھیں۔ اگر ہم ذرا غور سے دیکھیں تو پائیں گے کہ ترقی پسند تحریک کے دور میں بھی بہت واضح، سادہ اور آسان افسانوں کو فوقیت حاصل نہیں تھی۔

ترقی پسند افسانے کے بارے میں بھی کچھ ناقدین کی رائے ہے کہ یہ افسانے چونکہ سماجی مسائل کا احاطہ کرتے ہیں اور ان میں کوئی نہ کوئی افادی پہلو بھی موجود ہوتا ہے اس لیے ان کا اسلوب پیچیدہ نہیں ہوتا اور عام قاری کی رسائی ان افسانوں کے موضوع، معنی و مفہوم اور مصنف کے عندیے تک آسانی سے ہو جاتی ہے۔ لیکن 1970ء کے بعد کے افسانوں کا فنی نقطۂ نظر سے تجزیہ کرنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ اس نسل کے تخلیق کاروں نے اس قول پر بہت زیادہ یقین نہیں کیا اور اس دور کے ادب کو اپنے زاویۂ نگاہ سے پڑھ کر براہ راست نتائج اخذ کیے یا پھر ان مضامین سے روشنی حاصل کی جو ترقی پسند فنکاروں نے اپنے تخلیقی عمل کے سلسلے میں خود لکھے تھے۔ مثلاً راجندر سنگھ بیدی کا مضمون ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے''۔ تخلیقی نوعیت کے اس مضمون میں بیدی، ظریفانہ انداز میں اپنی تحریروں کے متعلق جو کچھ فرماتے ہیں وہ نئی نسل کی تخلیقی قوت بن کر ان کے افسانوی تجربے میں شامل ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس مضمون میں بیدی

Confess کرتے ہیں کہ:

''پہلے میں اپنی کہانی کے کرداروں اور اس کے تانے بانے کو اپنے دوستوں پر آزماتا ہوں، مگر ساتھ ہی یہ صریح جھوٹ بول دیتا ہوں کہ میں اسے لکھ بھی چکا ہوں۔ اس جھوٹ کے دو فائدے ہیں۔ ایک تو یہ کہ کوئی اسے چرا نہیں سکتا اور دوسرے یہ کہ مجھے اپنی کہانی کے اثر کا پتا چل جاتا ہے۔ اگر وہ بہت ہی متاثر معلوم ہوں اور خوب ہی سر دھنیں تو میں اس کہانی کو سرے سے لکھتا ہی نہیں...... ایسی کہانی لکھنے کا فائدہ ہی کیا، جسے چھوٹتے ہی ہر نتھو خیرا سمجھ جائے۔ اگر ان کے چہروں پر ناسمجھی کے نقوش دیکھتا ہوں تو مجھے یقین آجاتا ہے کہ میاں اب بات بنی۔ تب میں اسی وقت لکھنے بیٹھ جاتا ہوں۔ وہ کہانی ہوتی بھی بے حد کامیاب ہے۔ کیوں کہ وہ میری اپنی سمجھ میں بھی نہیں آتی، جو کہ میرے نزدیک فن کی معراج ہے۔ دیکھیے تو دنیا بھر کا آرٹ، کیا ناول اور کیا مصوّری اور کیا تعمیر، سب کدھر جارہے ہیں؟ اور ہم ابھی تک مطلب کے چکر میں پڑے ہیں۔ میں مطلب کی پرواہ نہیں کرتا اور اگر کرتا بھی ہوں تو بہت بعد میں۔ میں لوگوں کو کہانی کے بارے میں لے دے کرنے دیتا ہوں۔ ناسمجھی کے الزام سے ڈرتے ہوئے وہ خود ہی اس میں معنی پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں، تب میں بے اختیار ان کی داد دیتا ہوں اور ان کے ساتھ ہم آواز ہوکر کہہ اٹھتا ہوں۔ بالکل میرا بھی یہی مطلب تھا۔ مگر افسوس ذہانت کے اس ویران آباد ملک ہندوستان میں سمجھنے والے کتنے لوگ ہیں؟ دراصل کہانی ہر ایک کے لیے لکھی بھی نہیں جاتی۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ ایک آدمی بھی سمجھ گیا تو میری محنت ٹھکانے لگی......''۔4

اس اقتباس میں معنی ومفہوم اور موضوع کو تلاش کرنے والے کم فہم ناقدین پر بھی طنز ہے اور مبہم اور بے معنی ادب پر بھی......مگر کچھ تخلیق کار کے دل کی سچی باتیں بھی آگئی ہیں جو نئی نسل کے دل کی باتوں سے ہم آہنگ معلوم ہوتی ہیں...... بیدی، کرشن، منٹو اور عصمت کے بعد نئی نسل کو جس فکشن نگار نے

سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ہے قرۃ العین حیدر۔ حالانکہ کچھ افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں انتظار حسین کے اثرات بھی نظر آتے ہیں، لیکن انھیں اثرات کم اور ان کے اسلوب کی نقل زیادہ کہا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے نقل کرنے والے افسانہ نگار Orignal اور Genuine نہیں ہوسکتے، اس لیے وہ اس روایت کو بہت آگے تک نہیں لے جاسکے۔

1960ء سے اردو میں جدیدیت کے دور کا آغاز ہوتا ہے اور اس کے بعد 1970ء کے بعد کی نسل اپنی الگ شناخت بنانے کے لیے کوشاں نظر آتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس نسل نے جدیدیت سے مکمل انحراف کیا اور افسانے میں کہانی پن کی واپسی ہوئی اور تجریدیت یا علامت نگاری کی بجائے بیانیہ اسلوب اختیار کیا گیا۔ حالانکہ جو پلاٹ، کہانی پن، بیانیہ کردار نگاری یا منظر نگاری کا روایتی انداز 1960ء سے قبل کے افسانوں میں تھا وہ 1970ء کے بعد کے نمائندہ افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ہے، بلکہ ان کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ ان پر جدیدیت کے بہت گہرے اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ سلام بن رزاق، بیگ احساس، انور خاں، حسین الحق، مظہر الزماں خاں، انور قمر، شوکت حیات، قمر احسن، قدیر زماں اور بہت سے افسانہ نگاروں کے یہاں جدیدیت کے عناصر نہ صرف موجود ہیں بلکہ ان کے بیشتر افسانے علامتوں، استعاروں، تمثیلوں کے سہارے آگے بڑھتے ہیں اور بیانیہ میں کئی جہتیں پیدا کرنے کی کوشش میں تجریدیت کی حدوں کو بھی چھو لیتے ہیں۔

افسانے کی ہیئت، تکنیک اور اسلوب کے علاوہ مواد، موضوعات اور نظریات کے متعلق بھی کچھ مفروضے قائم ہوگئے ہیں مثلاً جدید افسانے کے بارے میں مشہور ہے کہ اس میں سماج کی نہیں فرد کی کہانی پیش کی جاتی ہے جب کہ سریندر پرکاش، انور سجاد اور بلراج مین را جیسے جدید افسانہ نگاروں نے بھی سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل پر بیشتر افسانے لکھے ہیں۔ انور سجاد کا افسانہ ''کونپل''، سریندر پرکاش کا ''بجوکا'' یا ''باز گوئی'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ یہ افسانے نہ صرف سماجی اور سیاسی مسائل پیش کرتے ہیں بلکہ ان میں احتجاج کی لَے بھی صاف نظر آتی ہے۔

اسی طرح ترقی پسندوں کی اس نسل کے افسانہ نگار جو 1960ء کے بعد منظر عام پر آئی، جس میں جیلانی بانو، اقبال متین، جوگندر پال، قاضی عبدالستار، اقبال مجید، زاہدہ حنا، بانو قدسیہ، رتن سنگھ، رام لعل اور عابد سہیل وغیرہ شامل ہیں، انور سجاد، بلراج مین را، رشید امجد اور سریندر پرکاش کی طرح Multi

افسانے لکھ رہے تھے۔ انھوں نے بھی علامتوں، استعاروں اور تمثیلوں کے ذریعہ dimensional معاشرے کے متعدد مسئلوں کو اس طرح اجاگر کیا ہے کہ وہ معاشرے کے خارجی مسائل نہ رہ کر فرد کے داخلی مسائل بن گئے ہیں۔ ایک طرف سریندر پرکاش اپنی کہانی ''رونے کی آواز'' میں جدید انسان کی Dual personality کو موضوع بناتے ہیں تو دوسری طرف ترقی پسند افسانہ نگار عابد سہیل ''میں اور میں'' افسانے میں ایک شخصیت کو دو حصوں میں تقسیم کر کے مرکزی کردار کی داخلی کیفیت، ذہنی کشمکش اور ذات کے کرب کو پیش کرتے ہیں۔ افسانے کے اختتام پر کھلتا ہے کہ دوسرا شخص کوئی اور نہیں بلکہ مرکزی کردار کی شخصیت کا عکس ہے۔ اقتباس:

> ''میں اپنے بائیں ہاتھ کی تیسری انگلی میں سونے کی انگوٹھی، جس میں زمرد چمک رہا تھا، دوسرے ہاتھ کی انگلی سے گھما رہا تھا۔ میری پیشانی پسینے سے بھیگ گئی تھی۔ میں جو صوفے پر تقریباً نیم دراز تھا، نہایت آہستگی سے اٹھا اور میں نے نہایت قیمتی لکڑی کے بنے ہوئے سنگار میز کے شیشے پر کپڑا ڈال دیا۔ اب سامنے شیشے میں میرا عکس نظر نہ آرہا تھا لیکن میں اپنے اندر خود کو دیکھ رہا تھا...... خود کو دیکھ رہا تھا''۔ (عابد سہیل، افسانہ، میں اور میں)

افسانے میں سماج اور فرد کو یکساں طور پر اہمیت دینے، سماج کے خارجی مسائل اور فرد کی داخلی کیفیات کو ایک نظر سے دیکھنے اور بیانیہ اور علامتی اسلوب کی آمیزش کا یہی رویہ 1970ء کے بعد کی نسل نے اپنایا۔ اس خیال کی تصدیق اس طرح ہو سکتی ہے کہ 1970ء کے بعد کے افسانہ نگاروں میں سے کسی ایک افسانے کا قدرے تفصیل سے جائزہ لیں۔ جائزہ کسی کے بھی افسانے کا لیا جا سکتا ہے۔ سید محمد اشرف کے افسانے ''آخری بن باس'' کا، حسین الحق کے ''نیوکی اینٹ'' کا شوکت حیات کے ''گنبد کے کبوتر'' کا، جینا بڑے کے ''تعبیر'' کا یا بیگ احساس، پیغام آفاقی، عبدالصمد، غضنفر، ترنم ریاض، شموئل احمد، ساجد رشید اور مشرف عالم ذوقی کے کسی افسانے کا، مگر سلام بن رزاق چونکہ 1970ء کے بعد کی نسل کے سینئر اور نمائندہ افسانہ نگار ہیں، اس لیے ان کے افسانے ''باہم'' کا تجزیہ پیش خدمت ہے:

اس افسانے کا پلاٹ ایک کم پڑھی لکھی اور معاشی حالات سے مجبور حاملہ عورت، کنیز کی زندگی کے ایک واقعے کو بنیاد بنا کر تیار کیا گیا ہے۔ افسانے کے آغاز میں ہی کنیز کے تعارف کے ساتھ ساتھ،

افسانہ نگار بڑی مہارت اور فنکاری سے قارئین کو اس دور کے سیاسی اور سماجی حالات سے پوری طرح واقف کرا دیتا ہے۔ ملک میں جس طرح کی فضا اور جس طرح کا ماحول تیار ہو چکا ہے، اس کا احساس ان جملوں سے بخوبی ہو جاتا ہے:

''کنیز آٹھواں پاس تھی، تھوڑی بہت ہندی پڑھ لیتی تھی۔ وہ کبھی کبھی پڑوس کی سکینہ ٹیچر سے اخبار لے کر بھی پڑھ لیا کرتی تھی۔ اسے اخبار ہی کے ذریعے معلوم ہوا تھا کہ ایودھیا میں کوئی بابری مسجد ہے، جسے ہندو لوگ رام جنم بھومی بتاتے ہیں۔ اسی بات کو لے کر آج پورے ملک میں ہندو مسلم تناؤ بنا ہوا ہے......''۔ (سلام بن رزاق، افسانہ، باہم)

اس افسانے میں کردار، مقامات اور واقعات بہت کم ہیں مگر معنی خیزی کے لحاظ سے ان کو پیش کرنے میں بڑی احتیاط سے کام لیا گیا ہے۔ عورت کا نام کنیز اور اس کے شوہر کا نام غلام رکھ کر دونوں میں معنوی ربط قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح کنیز کا کم پڑھا لکھا ہونا یا اس کی معاشی حالت خراب ہونا بھی اپنے اندر کئی اشارے اور معانی چھپائے ہوئے ہے۔ کنیز کے تعارف کے ساتھ ہی کلّو کا تعارف بھی بڑے خوبی سے کرا دیا جاتا ہے۔ کلو کی گوشت کی دکان ہے۔ جب کنیز غیر شادی شدہ تھی، تب کلو اس پر عاشق تھا اور ایک دو بار منچلے نوجوانوں کی طرح اس پر فقرے بھی کس چکا تھا، مگر اب جبکہ کنیز کی شادی ہو چکی ہے، کلو نیک نیتی سے معاشی طور پر کمزور ایک حاملہ عورت کی مدد کی غرض سے اسے قیمے کے ساتھ ساتھ ایک گردہ بھی مفت میں دے دیتا ہے۔ کلو کے کردار کی باطنی تصویر اس وقت صاف طور پر نظر آتی ہے، جب اس کی دکان پر کام کرنے والا لڑکا کہتا ہے کہ:

''ہم سے مت چھپاؤ استاد، کسی زمانے میں تم اس پر آسک تھے۔'' (کلو اس کا جواب خاصے سخت لہجے میں دیتا ہے)

''ابے تھے......مگر اب وہ ہمارے دوست کی گھر والی ہے۔ الٹی سیدھی بات بولا سالے! تو بکرے کی طرح چھیل کر رکھ دوں گا''۔ (سلام بن رزاق، افسانہ، باہم)

کلو کے اس رویے سے افسانہ نگار غالباً یہ اشارہ کرنا چاہتا ہے کہ جو لوگ کسی فرد یا طبقے کے کردار یا اس کی ذہنیت کا اندازہ ماضی کے واقعات یا اس دور میں رائج نظریات کی بنا پر لگاتے ہیں،

دراصل وہ غلط نتائج اخذ کر لیتے ہیں۔ مسلمانوں کی جو سوچ تقسیم ہند کے وقت تھی، وہ اب نہیں ہو سکتی۔ اس کا ثبوت تخلیق کار نے بڑے خوبصورت انداز میں کلو کی گوشت کی دکان کا نام ''ہندوستان مٹن شاپ'' رکھ کر فراہم کر دیا ہے۔

افسانے میں مصنف کی فنکاری کا اظہار کئی سطحوں پر ہوتا ہے۔ ایک تو اس کا عنوان ''باہم'' Fore Shadowing کرتا ہے کہ باہمی رشتے، ہم آہنگی اور یک جہتی یا ان کے فقدان کا اظہار تو اس کہانی میں کہیں نہ کہیں ہونا ہی ہے۔ اس کے علاوہ ہر موڑ پر افسانہ نگار ایک مسئلے کو دوسرے مسئلے سے، ایک کردار کو دوسرے کردار سے، یہاں تک کہ انسان کو جانور سے اور جانور کو کسی غیر جاندار شے سے مربوط یا متصادم پاتا ہے۔ اسی لیے وہ کنیز کی حیثیت اور اس کی حالت کو گلی کی ایک بے سہارا اور حاملہ کتیا سے Identify کر کے اور دونوں کو ایک ہی Focus میں رکھ کے دیکھتا ہے۔ پھر وہ کتیا اس ٹرک سے کچل کر مر جاتی ہے، جس ٹرک کے پیچھے بابری مسجد کے خلاف پوسٹر چپکا ہوا تھا۔ یہ وہ پوسٹر تھا جس کی وجہ سے ہندوستان میں دو طبقوں، دو بھائیوں کے درمیان تفریق پیدا ہو گئی تھی۔ اس ٹرک کے نیچے کچل کر ایک حاملہ کتیا کا مر جانا اور جو بچے ابھی دنیا میں آ بھی نہیں پائے تھے، ان کا لوتھڑا بن جانا، ایک حقیقی المناک صورت حال کے ساتھ ساتھ اپنے علامتی معنوں میں گہرا طنز بن کر ابھرتا ہے۔ اپنے مفاد کے لیے ملک کی فضا کو آلودہ کرنے والے، کس طرح وفاداروں، بے زبانوں، کمزوروں اور معصوموں کو روندر ہے ہیں، یہ سوال قارئین کو سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے۔

افسانہ نگار نے کنیز کی ایک معمولی مگر بنیادی خواہش، یعنی بھنا ہوا قیمہ کھانے کی خواہش کا بیان بڑی تہہ داری کے ساتھ کیا ہے۔ قیمہ، یہاں قیمہ نہیں ہے اور نہ ہی کنیز محض ایک کردار، بلکہ افسانے کی پوری فضا ہندوستانی معاشرے کے ایک طبقے کا استعارہ بن جاتی ہے۔ جب گلی کی ایک کتیا، جس کے پیٹ میں بچے ہیں، کنیز کے ہاتھ سے قیمے کی تھیلی چھین کر بھاگ جاتی ہے تو کنیز اپنے گھر واپس آ کر روکھی روٹی کھانے لگتی ہے اور کھڑکی سے جھانک کر باہر دیکھتی ہے۔ یہاں کھڑکی کنیز کے زاویۂ نگاہ کی علامت بن جاتی ہے۔ یہاں سے وہ دیکھتی ہے کہ:

> ''دائیں طرف املی کے پیڑ کے نیچے ایک ٹرک کھڑا تھا۔ شاید ڈرائیور کہیں روٹی کھانے گیا تھا۔ ٹرک کے پیچھے اسے ویسے ہی دو پوسٹر چپکے نظر آئے، جیسے اس

نے بلڈنگ کی دیوار پر دیکھے تھے۔اچانک اس کی نظر ٹرک کے نیچے گئی۔ٹرک کے سائے میں وہی کتیا،جس نے اس کی قیمے کی تھیلی چھینی تھی،اطمینان سے بیٹھی ہڈی چچوڑ رہی تھی۔شاید یہ وہی کرکری ہڈی تھی، جو قیمے میں کلو نے اوپر سے ڈالی تھی۔قیمے کی یاد آتے ہی اسے اپنے منہ کا لقمہ مٹی کے ڈھیلے کی طرح بے مزہ لگنے لگا۔ وہ حیرت، غصے اور نفرت سے کتیا کو دیکھنے لگی جو منہ ٹیڑھا کر کے ہڈی کو چبانے کی کوش کر رہی تھی۔حرام زادی۔کنیز کے ہونٹوں سے بے ساختہ گالی نکلی۔اگر اس نے وہ تھیلی نہ چھینی ہوتی تو اس وقت وہ قیمہ بھون رہی ہوتی اور قیمے کی خوشبو سے کھولی مہک رہی ہوتی، پھر قیمے کے ساتھ گرم گرم پراٹھوں کے تصور سے اس کے منہ میں پانی آ گیا اور اس کے نتھنے قیمے کی خوشبو کا خیال کر کے پھولنے پچکنے لگے......''۔(سلام بن رزاق،افسانہ،باہم)

یہ کھڑکی سے نظر آنے والے منظر کا بیان ہے۔ یہاں سے جو کچھ بھی نظر آ رہا ہے وہ ایک سطح پر حقیقت اور دوسری سطح پر کنیز کی داخلی کیفیت کا عکس ہے۔ قیمہ لے کر گھر واپس آتے ہوئے اس نے سوچا تھا کہ ''گھر میں داخل ہوتے ہی وہ سب سے پہلے مٹکے سے کم سے کم دو ڈونگے پانی پیے گی،منہ پر ٹھنڈے پانی کا چھینٹا مارے گی، پھر اطمینان سے بیٹھ کر قیمہ پکائے گی۔آٹا گوندھا ہوا رکھا ہے،گرم گرم دو پراٹھے ڈالے گی اور کھڑکی کے پاس بیٹھ کر پچھواڑے میدان کا نظارہ کرتے ہوئے قیمہ اور پراٹھا کھائے گی۔'' یہی کھڑکی ہے جہاں سے وہ باہر کے دل کش منظر کا نظارہ کر کے فرحت حاصل کرنے کی خواہش رکھتی تھی۔ لیکن اسی کھڑکی سے ہاتھ سے چھینا ہوا قیمہ کتیا کو کھاتے اور پھر اسے ٹرک کے نیچے کچل کر مرتے دیکھتی ہے اور اس طرح ایک ہی کھڑکی دو متضاد مناظر یعنی ایک دل کش منظر اور دوسرا دل شکن منظر دیکھنے کا وسیلہ بنتی ہے۔ دراصل یہ کھڑکی نہیں بلکہ آج کے انسان کا Point of view ہے، جو Situation کے مطابق کبھی قصداً تو کبھی جبراً بدلتا رہتا ہے۔افسانہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے،اس میں علامتیں نہایت فطری انداز سے ابھرنے لگتی ہیں۔اس کی ایک مثال وہ خواب ہے، جو کنیز دیکھتی ہے:

''کلّو کی دکان میں قطار سے چھیلے ہوئے بکرے ٹنگے ہیں۔ گوشت کی سرخی جگہ جگہ سے جھلک رہی ہے۔تبھی ایک کالا کلوٹا شخص لنگوٹی لگائے آتا ہے اور چھری

سے ایک کے بعد ایک بکرے کا پیٹ چیرتا چلا جاتا ہے۔ ہر وار کے ساتھ بکرے کی اوجڑی باہر نکلتی ہے اور لمبی لمبی آنتیں لٹکنے لگتی ہیں۔ اس کی ماں آتی ہے۔ ''بیٹا کنیز! دیکھ میں تیرے لیے کیا لائی ہوں۔ وہ یہ سوچ کر کہ گرم گرم قیمہ ہوگا۔ کٹورے کا ڈھکنا ہٹاتی ہے۔ کٹورے میں کوئی پتلا شوربے دار سالن ہے۔ جس کا رنگ خون کی طرح سرخ ہے۔'' ماں یہ کیا؟ ماں غائب ہو جاتی ہے اور غلام کٹورا اٹھا کر سارا شوربہ پی جاتا ہے۔ وہ اسے منع کرنا چاہتی ہے مگر منع نہیں کر پاتی۔ کبھی اسے لگتا ہے کہ اس کا پیٹ اس قدر پھول گیا ہے کہ اب اسے اپنے پیٹ کے ساتھ ایک قدم چلنا بھی محال ہے......اور وہ چت لیٹ جاتی ہے۔ چھت میں ایک چھینکا لٹک رہا ہے، جس میں ایک مٹکی ہے۔ مٹکی میں شاید دودھ یا دہی ہے۔ مٹکی رِس رہی ہے اور سفید سفید، دودھ قطرہ قطرہ اس کے پھولے پیٹ پر ٹپک رہا ہے۔ اسے اچانک خیال آتا ہے، اگر چھینکا ٹوٹ گیا تو مٹکی سیدھے اس کے پیٹ پر آ گرے گی......''۔ (سلام بن رزاق، افسانہ، باہم)

خواب کے اس منظر کے ذریعے افسانہ نگار نے کئی ایسے اشارے کیے ہیں جو افسانے کے مرکزی خیال سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً ملک میں قتل و غارت گری اور خون خرابے کا بازار گرم ہے۔ خون سے بھرا پیالہ......یعنی لوگ خون کے پیاسے ہیں۔ دہی اور دودھ جیسی کھانے پینے کی چیزیں، جو حاملہ عورت کے لیے غذا کے طور پر نہایت ضروری اور مفید ہیں، ایک خطرہ بن کر اس کے اندر خوف پیدا کر دیتی ہیں۔ یہی تضاد ہمارے عہد کی غمازی کرتا ہے۔ درحقیقت ہمارا عہد تضادات کا عہد ہے، یہاں جو چیز مفید ہے وہی نقصان دہ بھی۔ اگر ایک کے لیے نعمت ہے تو دوسرے کے لیے نہایت خطرناک۔ صحیح کیا ہے اور غلط کیا؟ یہ فیصلہ مشکل ہے۔ شاید اسی لیے کوئی خاص نظریہ یا آئیڈیالوجی اب زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے پاتی۔

افسانے کے اختتام پر جب کنیز ایک ساتھ دو مردہ بچوں کو جنم دیتی ہے تو افسانے کے عنوان ''باہم'' کی معنی خیزی کا ایک اور ثبوت ملتا ہے۔ افسانے کے آخری حصے میں کنیز دروازے پر کھڑے فقیر کو دیکھ کر ڈر جاتی ہے اور بے ہوش ہو جاتی ہے۔ یعنی خوف کی یہ انتہا کہ دعا دینے والا فقیر بھی اسے موت کو فرشتہ نظر آنے لگتا ہے۔ یہاں بھی ایک Object کے دو متضاد پہلو۔ بے ہوشی کی حالت میں وہ ہسپتال

پہنچائی جاتی ہے، جہاں دو جڑواں بچوں کو جنم دیتی ہے مگر دونوں ہی مردہ ہیں...... بچے مردہ ہیں، یہ ایک تنگ نظر اور متعصب معاشرے کی دین ہے کہ ایسے معاشرے میں اگلی نسل بے روح اور مردہ ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ دو جڑواں لڑکوں کا مردہ پیدا ہونا اس احساس کا علامتی اظہار ہے کہ ہندوستان جو ماضی میں دو تہذیبوں کے سنگم کے طور پر اپنی شناخت بنا چکا تھا، اب نہ صرف یہ کہ ان تہذیبوں کے درمیان دیواریں حائل ہیں بلکہ وہ مردہ ہو چکی ہیں یا کم از کم ان کے مردہ ہونے کا خطرہ لاحق ہو گیا ہے۔ کنیز کے دو بچے پیدا ہونا اور دونوں کا مردہ پیدا ہونا اس حقیقت کا بھی اظہار ہے کہ عصبیت اور نفرت کے زہر سے آلودہ، کشیدہ اور ناسازگار فضا کسی ایک کے لیے نہیں، دونوں کے لیے مضر بلکہ قاتل ثابت ہوتی ہے۔

اس افسانے کی فنی خوبیوں پر غور کرنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ اس میں پوشیدہ بے شمار معانی جب قاری پر کھلنے لگتے ہیں تو افسانہ دل پر اثر انداز ہونے کے ساتھ ساتھ ذہن کو بھی متاثر کرتا ہے اور کہانی، افسانے کے کینوس پر جہاں ختم ہوتی ہے، وہیں سے قاری کے ذہن میں شروع ہوتی ہے۔ افسانے کی پوری فضا ہندوستان کی اس المناک صورت حال کو پیش کرتی ہے، جو مذہبی جنون کے سبب نہ صرف موجودہ نسل کے لیے بلکہ آنے والی نسلوں کے لیے بھی نہایت خطرناک ہے۔

اس تجزیے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ نئے لکھنے والے فن اور موضوع کو یکساں اہمیت دیتے ہیں اور ان کے افسانوں میں جتنی وسیع النظری کے ساتھ سماجی اور سیاسی مسائل پیش کیے جاتے ہیں، اتنی ہی دقّت نظر کے ساتھ فرد کی نفسیاتی اور داخلی کیفیات پر بھی توجہ دی جاتی ہے۔ ان کے افسانے کسی مخصوص تکنیک، ہیئت یا نظریے کے تابع نہیں ہوتے اور نہ ہی اپنی ثقافت کی بجائے محض آفاقی اور کائناتی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ یہ مابعد جدید رویہ سلام بن رزاق کے بعد سید محمد اشرف سے لے کر خالد جاوید تک کے افسانوں میں موجود ہے۔

1970ء کے بعد جس طرح کہانی کی واپسی کے نعرے بلند کیے گئے، اس سے یہ غلط فہمی عام ہوئی کہ تمام نئے افسانوں میں روایتی پلاٹ اور سیدھے سادے اسلوب کے اکہرے بیانیہ کو ترجیح دی جا رہی ہے حالانکہ حقیقت اس کے برعکس تھی۔ مثلاً سید محمد اشرف نے استعارے، تمثیل اور بیانیہ کے خوبصورت امتزاج سے چکر، باد صبا کا انتظار اور لکڑ بگھا سیریز کے علامتی افسانوں میں معنی کی کئی کئی جہتیں پیدا کی ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانے ''آخری بن باس'' میں اشاروں کنایوں میں ایودھیا، بابری مسجد،

سر جوندی، تلسی داس، رامائن اور مذہبی جنون کے سبب اٹھے شور کی منظر کشی، کسی شخص، مقام اور شے کا نام لیے بغیر نہایت ایجاز واختصار کے ساتھ کی ہے۔اقتباس:

''تب بوڑھے نے دیکھا کہ ان کے بدن پر پسلیاں اتنی آسانی سے دکھائی دے رہی ہیں جیسے کسی مہا کاویہ کی پنکتیاں۔'' ایک رات اور ایک دن کی یاترا کے بعد جب وہ اس ندی کے کنارے پہنچے تو شام ہو چکی تھی۔ ندی سے کچھ دور بستی میں بڑا شور تھا۔ ''یہ آوازیں کیسی ہیں؟ انھوں نے ندی میں کھڑے کھڑے آنکھیں بند کیے، کمزور آواز میں اٹکتے ہوئے پوچھا۔ بوڑھے نے دھیان سے سنا اور بتایا۔ ''جیسے اینٹ گارا گر رہا ہو''۔ (سید محمد اشرف، افسانہ، آخری بن باس)

''اب میرے بھیتر بھی اینٹ گارا گر رہا ہے۔'' انھوں نے مشکل سے آنکھیں کھولیں اور اپنے اندر کا پتہ دیا۔'' اشرف کے بیانیہ میں تشبیہ تک کرداروں کی داخلی کیفیت، افسانے کی اندرونی فضا اور موضوع کے بطن سے جنم لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں بوڑھے کی پسلیاں محض منظری سطح پر مہا کاویہ کی پنکتیاں معلوم نہیں ہوتیں بلکہ ان میں ایک معنوی رشتہ بھی ہے، جو تلسی داس اور رامائن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔اشرف نے روایتی بیانیہ کے وضاحتی اسلوب کی بجائے اشاراتی اسلوب میں مہا کاویہ، یاترا، ندی، شور اور گرتے ہوئے اینٹ گارے جیسے الفاظ استعمال کر کے بابری مسجد کے انہدام کے سانحے کو پیش کیا ہے۔ یہ اسی طرز بیان کی توسیع ہے جس کے ذریعے پریم چند نے ''کفن'' میں بجھے ہوئے الاؤ کو مفلسی، موت اور بے حسی کا استعارہ بنایا تھا یا بیدی نے ''ایک چادر میلی سی'' میں سورج کی سرخ ٹکیا کا ذکر کر کے آیندہ پیش آنے والے مختلف واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہی اسلوب قرۃ العین حیدر نے ''گردش رنگ چمن'' کے پہلے منظر میں استعمال کیا ہے۔ یہاں افسانے کی بجائے ناول سے اقتباس اس لیے پیش کیا جا رہا ہے کہ اس صنف میں تفصیلات کی پوری گنجائش ہونے کے باوجود قرۃ العین حیدر نے بہت کم لفظوں میں منصور کی Inner Feelings کو نہایت فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔اقتباس:

''باغ میں آؤ عنبرین......''۔

''باغ ہی میں تو ہوں۔تم واپس آؤ ڈاکٹر منصور، جہاں کہیں بھی ہو''۔

''مجھے ایک وکٹورین نظم یاد آ گئی تھی! Come into the Garden,

Maud!''۔(قرۃ العین حیدر، ناول، گردش رنگ چمن)

یہ صرف تین مکالموں کا ایک پیراگراف ہے، جو منصور کے دلی جذبات کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ یہاں قرۃ العین حیدر نے اس وضاحت کی ضرورت نہیں سمجھی کہ منصور کے عشق کی معراج یہ ہے کہ وہ وجد اور کشف کی حالت میں زمان و مکان کی حدیں توڑ کر خود کو ایک وکٹورین نظم کے خالق اور عنبرین کو اس شاعر کی محبوبہ Maud سے Identify کر کے اپنے عشق کو اور بے خودی کے اس لمحے کو حیات جاوداں بخش رہا ہے۔ دراصل منصور کے جذبات کی تفصیلات قرۃ العین حیدر نے کاغذ پر نہ لکھ کر قارئین کے ذہن میں لکھ دی ہیں اور اس طرح منصور کے ذہن و دل کی تمام کیفیات قاری کے ذہن میں براہ راست منتقل ہو جاتی ہیں۔

سید محمد اشرف اور ان کے بیشتر ہم عصروں کے یہاں اس علامتی اسلوب کے اثرات بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں، جس کا سہارا لے کر جدید افسانہ نگار سریندر پرکاش نے ''بجوکا'' کو عوام کے ذریعے تعمیر کیے گئے جمہوری نظام کی علامت بنایا تھا۔

> ''تم بجوکا......تم۔ ارے تم کو میں نے کھیت کی نگرانی کے لیے بنایا تھا، بانس کی پھانکوں سے۔ اور تم کو اس انگریز شکاری کے کپڑے پہنائے تھے، جس کے شکار میں میرا باپ ہانکا لگاتا تھا اور وہ جاتے ہوئے خوش ہو کر اپنے پھٹے ہوئے خاکی کپڑے میرے باپ کو دے گیا تھا۔ تیرا چہرہ میرے گھر کی بے کار ہانڈی سے بنا تھا اور اس پر اسی انگریز شکاری کا ٹوپا رکھ دیا تھا''۔(سریندر پرکاش، افسانہ، بجوکا)

فنی روایات کا یہ سلسلہ بالکل نئے افسانہ نگار خالد جاوید تک آن پہنچا ہے۔ خالد جاوید کا افسانہ ''ہذیان'' یوں تو ایک بیمار تنہا اور مایوس شخص کے ختم ہوتے وجود کی داستان ہے مگر اس میں فرد اور سماج کے گہرے اور ناقابل فراموش رشتے کی تلاش کی گئی ہے۔ یہاں دکھایا گیا ہے کہ سماج کے خارجی مسائل، فرد کی داخلی کیفیات سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ افسانہ ذات کے کرب سے الجھتے ہوئے ایک فرد کی موت پر اختتام پذیر ہوتا ہے، خارجی دنیا میں بابری مسجد کی شہادت بھی ہزاروں سال سے قائم ایک سماجی رشتے کی موت ہے۔ مسئلہ سماجی ہے مگر اسلوب جدید، یعنی بات اشاروں، علامتوں اور استعاروں میں کی گئی ہے۔ اقتباس:

> ''اچانک آسمان میں بہت سی لال پیلی پتنگیں اڑنے لگتی ہیں اور وہ آسمان کی

طرف سر اٹھا کر گھر سے باہر چلا جاتا ہے لیکن نہ جانے کیسے چلتے چلتے خود کو اپنے محلے کی مسجد میں پاتا ہے اور سب کے ساتھ نماز پڑھنے لگتا ہے...... وہ سجدے میں جانا بھول گیا۔ تمام جماعت سربسجود تھی اور وہ اکیلا پشیمان پشیمان اپنے بدنما پیروں کو دیکھے جارہا تھا۔ آندھی کا سا ایک جھونکا آیا جس نے اسے مسجد سے اٹھا کر باہر پھینک دیا۔ اب وہ سڑک پر گندگی اور کوڑے کے ایک ڈھیر پر گرا پڑا تھا اور اس کے جسم پر ایک بھی کپڑا نہ تھا۔ وہ شرم سے پانی پانی ہوا جارہا تھا اور لاکھ کوشش کے باوجود اٹھ نہیں پارہا تھا جیسے معذور ہو گیا ہو۔ اس کے سامنے مسجد کے تین عظیم الشان گنبد تھے جن سے وقار اور پاکیزگی ٹپک رہی تھی۔ وہ یک ٹک ان گنبدوں کو دیکھنے لگا تب ہی اسے محسوس ہوا جیسے اس کے جسم اور چہرے کا تمام گوشت گل گل کر گررہا ہو۔ اب وہاں وہ نہیں تھا اس کی جگہ صرف ہڈیوں کا ڈھانچہ تھا۔ صرف دانت تھے، ہڈیاں تھیں اور آنکھوں کی جگہ دو غار تھے''۔ (خالد جاوید، افسانہ، ہذیان)

خالد جاوید نے یہاں ایک فرد کی داخلی کیفیات بیان کی ہیں اور روشنی پڑرہی ہے خارج کے کسی سانحہ پر۔ یعنی اگر ہم ''ہذیان'' کے مرکزی کردار کی ذاتی زندگی کے واقعات اور اس کی موت کی تہہ میں چھپے معنی تلاش کریں تو بابری مسجد کی شہادت اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ قارئین کے روبرو ہوگی۔

آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ یہاں نئے افسانوں میں وراثت یا روایت کے چند اثرات کی جو نشاندہی کی گئی ہے، اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہر دور میں نئے لکھنے والے پرانے لکھنے والوں کی براہ راست نقل کرتے چلے آرہے ہیں اور کچھ پرانا کچھ نیا ملا کر اپنی تخلیقات سجا سنوار رہے ہیں۔ دراصل ادب میں مختلف رنگ و بو کے پھولوں سے گلدستہ بنانے کا رویہ اختیار نہیں کیا جاتا بلکہ ایک قسم کے پودے کی قلم دوسری قسم کے پودے پر چڑھائی جاتی ہے، جس سے ایک نئی قسم کا پودا تیار ہوتا ہے۔ اس پر کھِلے پھول کی اپنی الگ شناخت ہوتی ہے مگر اس کے حسن میں کئی اقسام کے پھولوں کا حسن پوشیدہ ہوتا ہے۔ ایک نسل کے بعد دوسری نسل اور دوسری کے بعد تیسری نسل کے فن پارے اسی Grafting کے عمل سے گزرتے ہیں۔ 1970ء کے بعد کا اردو افسانہ بھی پریم چند، بیدی، قرۃ العین حیدر اور سریندر پرکاش کے عہد کی اہم

خصوصیات کو اپنے باطن میں جذب کرنے کے لیے گویا گرافٹنگ کے عمل سے گزرا ہے۔اس جائزے میں پریم چند سے لے کر سریندر پرکاش تک کی فنی خوبیوں کو نئے لکھنے والوں میں تلاش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اس بات کی تصدیق ہو سکے کہ 1970ء کے بعد کا افسانہ سابقہ ادبی رجحانات کی کسی روایت سے انحراف نہیں کرتا بلکہ صحت مند فنی رویوں اور مختلف اسالیب کا معترف اور امین ہے۔

حوالہ جات

1. پریم چند، بنارس آزاد بک ڈپو، امرت سر، 1933ء، ص 7
2. پریم چند کے خطوط، بنام ایڈیٹر نیرنگ خیال، ص 301
3. مضامینِ پریم چند، ص 184
4. راجندر سنگھ بیدی، ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، 1974، ص 10

❒ Prof. Tariq Chhatari
Nazima Manzil, Amir Nishan Road
Dodhpur, Aligarh-202002
Mobile No: 09358257145
Email: tariqchhatari@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:38-52
Prof. Ali Ahmad Fatmi, Novel "Firdaus-e-Barien" ki Baz Qirat

پروفیسر علی احمد فاطمی

ناول ’’فردوس بریں‘‘ کی بازقرأت

اردو ناول کی تاریخ میں 1899ء کا سال بے حد اہم اور قیمتی ہے۔ تھوڑا آگے پیچھے اسی سال اردو کے دو اہم ناول شائع ہوئے۔ اوّل امراؤ جان ادا، دوم فردوس بریں۔ پروفیسر آل احمد سرور نے اپنے ایک مضمون (فکشن کیا کیوں کیسے) میں امراؤ جان ادا کو اردو کا پہلا بڑا اور سنجیدہ ناول کہا ہے۔ سرور صاحب کے اس خیال سے اتفاق کرنے کو جی چاہتا ہے لیکن سوال یہ تو ابھرتا ہی ہے کہ فردوس بریں کو کس مقام پر رکھا جائے جب کہ فردوس بریں شرر کے ہی نہیں اردو کے ان چند مقبول ناولوں میں سے ایک ہے جو بے حد فروخت ہوا اور خوب پڑھا گیا۔ مغربی اثرات کے تحت سہی جیوں جیوں فکشن کی تخلیق کے ساتھ ساتھ تنقید نے قدم بڑھایا اور تفہیم ناول اور تنقید ناول کے تصورات قائم ہوتے گئے۔ ان تصورات سے یہ نتیجہ تو نکلتا ہی ہے کہ زیادہ فروخت ہونا یا زیادہ پڑھا جانا عمدہ معیاری ناول کے ضمرے میں نہیں آتا۔ مغرب اور مشرق دونوں ہی خطوں میں ایسے بے شمار کمرشیل ناول لکھے گئے جو لاکھوں کی تعداد میں فروخت ہوئے اور پڑھے گئے لیکن سنجیدہ و معیاری ادب میں مقام نہ پا سکے۔

جن دنوں میں ریسرچ کا طالب علم تھا اور عبدالحلیم شرر کے ناولوں پر تحقیقی مقالہ لکھ رہا تھا۔ اسی ضمن میں ناول فردوس بریں کی Close reading کر رہا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ علی گڑھ میں پروفیسر آل احمد سرورؔ سے ایک نجی ملاقات میں ہمت کر کے سوال کیا۔ اس وقت تک میں سرور صاحب کا عمدہ مضمون ’’فکشن کیا کیوں کیسے‘‘ پڑھ چکا تھا جس میں انھوں نے امراؤ جان ادا کو اردو کا پہلا بڑا سنجیدہ ناول قرار دیا تھا۔ میں نے بڑی جسارت سے سوال کیا: ’’فردوس بریں کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟‘‘ فرمایا: ’’فردوس بریں ایک کامیاب ناول تو ہے تاہم اس کا شمار پاپولر ناولوں میں ہی ہوگا‘‘۔ میں نے پھر سوال کیا:

’’کیا امراؤ جان ادا پاپولر ناول نہیں ہے؟‘‘۔ بولے:’’وہ بھی پاپولر ناول ہے لیکن میں اس کا شمار اردو کے پہلے سیریس ناول کے طور پر بھی کرتا ہوں۔ فردوس بریں سیریس ناول کم پاپولر ناول زیادہ ہے‘‘۔

اس وقت تک میں سیریس اور پاپولر ناول کے درمیان کے فرق کو سمجھ نہ سکا تھا اس لیے خاموش رہنے میں ہی عافیت سمجھی۔ یوں بھی آل احمد سرور جیسے بزرگ وقدآور ادیب ونقاد سے محض ملاقات ہی ایک جسارت بھرا قدم ہوتی تھی چہ جائیکہ بحث ومباحث ان دنوں ہماری بساط ہی کیا تھی (آج بھی کچھ نہیں ہے)لیکن یہ سوال یا یہ فرق کہیں ذہن کے نہاں خانے میں اٹک گیا۔

غالباً انہیں دنوں ایک اور گفتگو میں جیّد ترقی پسند ناقد پروفیسر محمد حسن نے جے این یو کی ایک محفل میں مجھ سے سوال کرلیا۔’’آپ شرر کا سب سے اچھا تاریخی ناول کسے سمجھتے ہیں؟‘‘ میں نے فوراً ’’فردوس بریں‘‘ کا نام لیا۔ کہنے لگے کہ اس میں تاریخ کہاں ہے۔ تاریخ کے طور پر صرف فرقۂ باطنیہ ہے باقی تو رومان ہی رومان ہے وہ بھی ہیرو کی طرف سے اس قدر کمزور کہ اس کی شخصیت مجہول ہوکر رہ گئی ہے جب کہ تاریخی ناول کے ہیرو وجیہہ اور بہادر ہوا کرتے ہیں۔ وہ تو ایک رومانی ناول ہے......‘‘ مجھے حسن صاحب کی باتیں اس قدر پسند آئیں کہ میں نے اپنے مقالہ میں فردوس بریں پر گفتگو کرتے ہوئے تاریخی ناول اور رومانی ناول کے فرق پر اچھی خاصی بحث کرڈالی اور پورے ایک باب میں تاریخی ناول فن اور اصول پر الگ سے بحث کی۔ جسے میرے ممتحنین نے بے حد پسند کیا۔

ان تمام مباحث سے دو باتیں ذہن میں بیٹھتی گئیں کہ ناول، ناول میں فرق ہوا کرتا ہے سب کو ایک نظر سے نہیں دیکھا جاسکتا۔ تاریخی ناول کے تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں اور رومانی ناول کے تقاضے کچھ اور۔ سماجی ناول کے تقاضے کچھ اور تو فلسفیانہ ناول کے تقاضے کچھ اور ساتھ میں یہ بات بھی ذہن میں بیٹھ گئی کہ ناول کسی قسم کا ہو اگر ناول نگار، ناول لکھ رہا ہے تو موضوع خواہ کچھ بھی ہو اسے پہلے ناول ہونا چاہیے باقی باتیں بعد میں۔

یہ خیال مجھے دہائیوں پریشان کرتا رہا کہ فردوس بریں جب عمدہ اور کامیاب ناول ہے تو وہ سیریس ناول کیوں نہیں بن سکا۔ یہ اور صنف ناول سے متعلق کچھ اور باتیں میرے ذہن میں پیدا ہوتی رہیں اور جن پر میں اظہار خیال کرتا رہا ہوں۔ مضامین بھی لکھتا رہا ہوں جو میری کتاب ناول کی شعریات میں شامل ہیں۔ کچھ باتیں آج پھر فردوس بریں پر کروں گا۔ سرور صاحب اور محمد حسن صاحب کو یاد کرتے

ہوئے کہ ان دونوں بزرگوں اور عالموں سے میں نے بہت کچھ سیکھا ہے اور بلا شک وشبہ یہ دونوں ہی ادب وتنقید کا معتبر ومحترم نام ہیں۔

فردوس بریں شرر کا وہ واحد ناول ہے جو ہر سطح کے نصاب میں شامل ہے، جو خوب پڑھا اور پڑھایا گیا اس لیے میں یہاں اس کے قصہ کی تفصیل میں تو نہیں جاؤں گا لیکن پھر بھی چند جملوں میں اس کی رومانیت پر گفتگو ضرور کروں گا جس میں عشق ومحبت تو ہے ہی اس سے زیادہ حیرت تجسس اور تحیر ہے یہ بھی رومان ہے ایسا رومان جسے اسلوب احمد انصاری نے فنطاسی تو کہا ہے لیکن سنبھال کر یہ بھی کہہ دیا کہ وہ Fantacy اور Historocity کے درمیان کی چیز ہے۔ یہاں یہ وضاحت بھی غیر ضروری نہ ہوگی کہ فنطاسی کا تصور عموماً خیالاتی اور طلسماتی ہوتا ہے لیکن شرر نے اسے ایک جزوی تاریخی وطلسمی حقیقت سے جوڑ کر اور اس میں زبان وبیان، منظر نگاری اور دلکش اسلوب کی بے پناہ قوت پیدا کر کے اپنی غیر معمولی انشا پردازی کے جوہر دکھا کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ واقعاتی زندگی کے متوازی ماورائی زندگی کی حقیقتیں ایک دوسرے کی ضد کم مشابہت زیادہ رکھتی ہیں کہ انسان کے جذبات خواہ وہ عشق سے متعلق ہوں، مسرت وشادمانی کے یا کامیابی کے وہ بہر حال رومانی اور خیالی دنیا میں آتا جاتا رہتا ہے۔ واپسی اس لیے ضروری ہے کہ زندگی کی حقیقتوں کا اسے بہر حال سامنا کرنا ہی پڑتا ہے۔ یہیں سے ناول داستان سے الگ ہوتا ہے۔ شرؔر اپنے ایک مضمون ناول میں واضح طور پر لکھتے ہیں:

> ”اصل یہ ہے کہ ناول سے زیادہ کوئی مؤثر پیرایہ کسی مسئلہ یا کسی تہذیب کے ذہن نشین کرنے اور لوگوں کو اس کا پابند بنا دینے کا ہوسکتا ہی نہیں۔ ناول کا اسلوب وہ شکر ہے جو ہر کڑوی دوا کے خوشگوار بنانے کے لیے استعمال کی جاسکتی ہے“......
>
> ”ناول چوں کہ ایک دلچسپ مذاق اور سلجھے ہوئے الفاظ میں لکھے جاتے ہیں اور ان کا لٹریچر وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں لائٹ ٹریچر کہتے ہیں اس لیے انھیں ادنیٰ واعلیٰ تھوڑی بہت قابلیت رکھنے والا بھی اور زیادہ لیاقت رکھنے والا بھی یکساں دلچسپی کے ساتھ پڑھتے اور مزہ لیتے ہیں“۔1

شرر اردو کے پہلے فکشن رائٹر ہیں جنھوں نے ناول کو ناول کہہ کر ناول لکھے ورنہ اس سے قبل نذیر احمد نے اسے جدید قصہ نگاری کہا اور سرشار نے فسانہ کہا۔ شرر نے نہ صرف ناول لکھے بلکہ پہلی بار

دلگداز میں ناول کے موضوع پر تنقیدی وتاثراتی مضامین بھی لکھے۔آج ناول کی تخلیق وتنقید دونوں ہی بے حد ترقی کر چکی ہیں۔اس لیے ناول کولائٹ لٹریچر کہنے پر کسی کو اعتراض ہوسکتا ہے لیکن شرراور ماقبل شرر کے ماحول اور تقاضوں پر غور کیجئے اور سوال کیجیے کہ سنجیدہ صوفیانہ شاعری کرنے والے اکبرالہ آبادی اچانک مزاحیہ شاعری کی طرف کیوں آئے اور آخر میں وہی ان کی پہچان قائم ہوئی۔غالب کے شاگرد اور غزل کے اچھے شاعر ہونے کے باوجود حالی کو مقدمہ لکھنے اور آسان نظم نگاری کی حمایت کرنے کی ضرورت کیوں پیش آئی۔استادسخن میر تو پہلے ہی کہہ چکے تھے۔

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

میں پوری سرسید تحریک کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہوں جہاں مضمون نگاری، انشائیہ نگاری، ناول نگاری وغیرہ سبھی کچھ کی گفتگو عوام سے ہو رہی تھی۔شرر کے نثری وتخلیقی کارنامے بھی اسے سلسلے کی کڑی ہیں۔اب میں براہ راست کچھ باتیں شرراور فردوس بریں پر کروں گا۔

ناول فردوس بریں کے پلاٹ کا تعلق فرقۂ باطنیہ سے ہے۔یہ وہ فرقہ ہے جو پانچویں صدی میں دنیائے اسلام میں نوجوانوں کو گمراہ کرنے اور بڑے بڑے مذہبی کرداروں، عالموں کو ختم کرنے کے لیے اُٹھ کھڑا ہوا تھا۔ایک زمانے میں اس فرقہ نے بڑی تباہی پھیلائی۔اس فرقہ کے سرغنہ کی حیثیت سے شرر نے شیخ علی وجودی کا کردار بڑے مؤثر انداز میں پیش کیا ہے جسے اردو ناول کا پہلا بڑا اور یادگار ویلن کہا جاسکتا ہے۔جو پورے ناول میں بڑے پُراسرار طریقہ سے غالب رہتا ہے۔

ناول کی ابتدا ایک ایسے مقام سے ہوتی ہے جو بحرخزر(کسپین سی) کے جنوبی ساحل پر واقع ہے اور جو شہر آمل سے وابستہ ہے۔شہر آمل سے لے کر شہر قزوین تک ایک سڑک گئی ہے۔بڑی ویراں اور خطرناک سڑک ہے۔ایسی ہی سڑک پر خوبصورت موسم میں دو مسافر خچر پر سوار اپنی منزل کی طرف رواں ہیں اس میں ایک حسین ہے جو ناول کا ہیرو ہے اور دوسری اس کی ہونے والی رفیقۂ حیات زمرد ہے جسے ناول کی ہیروئن کی حیثیت حاصل ہے۔دونوں ایک دوسرے سے پیار میں ڈوب کر گھر سے بھاگ نکلتے ہیں اور حج کرنے کے بعد شادی کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔چلتے چلتے یہ دونوں وادئ طالقان میں پہنچتے ہیں جہاں زمرد کے بھائی کی قبر ہے۔یہ دونوں فاتحہ کی غرض ادھر کا رُخ کرتے ہیں لیکن قبر کے پاس پہنچتے

ہی اچانک اندھیرا ہوجاتا ہے۔تھوڑی دیر کے بعد ایک ہلکی سی روشنی ہوتی ہے۔اس مدھم روشنی کے درمیان پریوں کا ایک غول نمودار ہوتا ہے اسے دیکھ کر دونوں بے ہوش ہوجاتے ہیں۔ بے ہوشی کے بعد جب حسین کی آنکھ کھلتی ہے تو زمرد کو غائب پاتا ہے اور اس چھوٹی سی قبر میں قدرے تبدیلی بھی نظر آتی ہے پھر اس کی نظر کتبے پر جاتی ہے جہاں اب موسیٰ کے بجائے ''موسیٰ اور زمرد'' لکھا ہوا تھا اور حسین سمجھ لیتا ہے کہ زمرد ختم ہوگئی۔زمرد کی موت کا صدمہ اس کے لیے تکلیف دہ ثابت ہوتا ہے اور وہ فیصلہ کرتا ہے کہ وہ ہمیشہ اس قبر کا نگہبان بن کر زمرد کی خدمت کرتا رہے گا۔ کچھ دنوں کے بعد ایک صبح حسین کو قبر پر ایک لفافہ ملتا ہے جس میں ہدایت کی گئی تھی کہ وہ جلد از جلد ضلع وجودی جا کر شیخ علی وجودی سے رابطہ قائم کرے اور بے چوں وچرا اس کے حکم کی تعمیل کرے۔زمرد اب جنت میں ہے اس سے ملنے کا یہی واحد طریقہ ہے۔مولانا شیخ علی وجودی فرقۂ باطنیہ کے ایک اہم رُکن ہیں۔حسین بھٹکتا ٹھوکر کھاتا ہوا زمرد کے عشق وغم میں سر دھنتا ہوا کسی طرح شیخ وجودی کے پاس پہنچتا ہے۔شیخ وجودی کی رعب دار شخصیت، ہیبت اور زمرد کے دیدار کی لالچ اسے وجودی کا غلام بنا دیتی ہے۔شیخ وجودی بھی حسین کی شوق تمنا اور جذبۂ عشق کو دیکھتے ہوئے اپنے کئی مخالفین کا حسین کے ذریعہ قتل کرواتا ہے۔وادی بالقان سے لے کر قتل کی واردات تک کو شرر نے کچھ اتنے پُر اثر اور پُر تجسس انداز میں پیش کیا ہے کہ قاری اس میں ڈوب جاتا ہے۔اسی درمیان حسین کو قبر پر دو لفافے اور ملتے ہیں یہ دونوں خط زمرد کے تھے ایک تو اسی کے نام دوسرا بلغان خاتون کے نام جس کو زمرد نے ان تک پہنچانے کی تاکید کی تھی۔بس یہیں سے ناول میں ایک نیا موڑ آتا ہے۔حسین خط لے کر ملکہ بلغان خاتون کے پاس جاتا ہے۔خاتون کو اس خط کے ذریعہ فرقۂ باطنیہ اور اس کی چالوں کا علم ہوتا ہے اور اسے پتہ چلتا ہے کہ قتل کی وادات کا تعلق اسی فرقہ سے ہے۔ وہ ایک کثیر فوج کے ساتھ اس فرقہ اور اس کی بنائی ہوئی مصنوعی جنت پر حملہ کر دیتی ہے۔ان حملوں سے سب تہس نہس ہوجاتا ہے اور اس طرح اس فرقہ کا خاتمہ ہوجاتا ہے۔بعد میں بلغان خاتون کے حکم پر شیخ نصیرالدین طوسی حسین اور زمرد کا نکاح پڑھا دیتے ہیں اس کے بعد دونوں حج کے بعد ساری زندگی ملکہ بلغان خاتون کی خدمت میں رہ کر گزار دیتے ہیں۔

میں یہاں فرقۂ باطنیہ کے بارے میں کم ناول کے بارے میں زیادہ باتیں کروں گا۔

شرؔر بنیادی طور پر مورخ تھے اور فرقۂ باطنیہ کی تاریخ سے واقف تھے۔شرر کے سامنے یہ فرقہ تھا بطور ناول نگار انہیں حسن بن صباح جیسی شخصیت، اس کا گروہ، اس کے عقائد، اس کی بنائی ہوئی مصنوعی

جنت، لوگوں کو بے وقوف بنانا، قتل کروانا، یہ سب واقعات ایسے تھے جو انہیں ناول کے پلاٹ کے لیے بے حد مناسب لگے۔ بس شرر کا ذہن گھوم گیا۔ حسین اور زمرد کے خیالی کردار گڑھے اور ایک کہانی بنائی اور اس کے ذریعہ فرقۂ باطنیہ کی باطنی سچائیوں اور حرکتوں کو بے نقاب کیا۔

شرر مورخ کے ساتھ غیر معمولی انشا پرداز بھی تھے۔ اپنے مقالہ دلگداز میں وہ اپنی انشا پردازی کے ثبوت دیتے رہے تھے۔ یہ ہنر انھوں نے سرسیدؔ اور ان کے تہذیب الاخلاق سے سیکھا تھا۔ غیرضیکہ تاریخ، انشا پردازی، قصہ نگاری یہ سارے ہنر اس ناول میں یکجا ہو گئے اس پر ناول کا پلاٹ۔ وادی اَلتمونت کا ذکر۔ پریوں کا غول۔ جنت کے نظارے۔ یہ سب شرر نے اتنے خوبصورت اور پُر اثر انداز میں پیش کیا ہے کہ قاری ان کے زور بیان میں کھوتا چلا جاتا ہے۔ سب سے بڑھ کر قاری کے دل میں استعجاب کے ساتھ ساتھ ناول میں آخر تک ایک دلکشی اور دلچسپی قائم رہتی ہے۔ خیال رہے کہ ابھی پریم چند کے ناول وجود میں نہیں آئے تھے اور ابھی بیسویں صدی بھی شروع نہیں ہوئی تھی۔ ادب اور سماج، ناول اور حقیقت وغیرہ جیسے موضوعات زیادہ زیر بحث نہیں آسکے تھے۔ ناول نگاری، قصہ نگاری کا ہی ایک حصہ سمجھی جاتی تھی جس پر اولاً دلچسپی دوم زیادہ سے زیادہ اصلاح اور نصیحت ہی اصل مقاصد ہوا کرتے تھے۔ شرر اپنے مضمون میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''اخلاقی تعلیم دینے کا اس سے زیادہ دلچسپ طریقہ آج تک دنیا کو معلوم نہیں ہوا اور ساری قوم نے تسلیم کرلیا ہے کہ ناول ہی اخلاق کے اصلی مصلح ہو سکتے ہیں''۔2

شرر کی ناول نگاری ان کے فکر و خیال کا حصہ تو تھی ہی ان کے ادبی وصحافتی کاروبار کی بھی ایک حصہ تھی۔ ان سب عمومی باتوں کے باوجود فردوس بریں اپنے مربوط پلاٹ، ٹھوس کردار اور واقعات کے اُتار چڑھاؤ، زبان و بیان کی سحر طرازی، جنت کی دلکشی کی وجہ سے شروع سے آخر تک ایک خاص قسم کی دلچسپی برقرار رکھتا ہے۔ ان کی شاعرانہ انشا پردازی، خوبصورت منظر کشی قاری کو گرفت میں لے لیتی ہے۔

شرر کا یہ ناول اپنی انھیں خوبیوں کی وجہ سے ان کے کامیاب اور بہترین ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے لیکن بعض مقامات پر طوالت گراں بھی گزرتی ہے۔ شرر کا یہ ناول زیادہ ضخیم نہیں ہے۔ ایک واقعہ دوسرے واقعہ سے ایسا پیوست ہے کہ کہیں کہیں طوالت گراں گزرتی ایک اچھے ناول میں یہ گراں باری کچھ زیادہ ہی محسوس ہوتی ہے یہ بات وقار عظیم نے بھی محسوس کی۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''شرر کے ناولوں میں اس طرح کے طویل مکالمے جن سے ان کی علمی اور ادبی حیثیت کو ضعف پہنچتا ہے اور یہ کمزوری ان کے فنی نصب العین کا لازمی حصہ بن گئی ہے جو عوام کی خوشنودی کو بقائے دوام کی بنیادی شرط قرار دیتا ہے اور فردوس بریں اپنی بہت سی خوبیوں کے باوجود اس کمزوری سے محفوظ نہیں رہ سکا''۔3

ان کمزوریوں کے باوجود ہم اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ یہ ناول کامیابی کی حدودں کو چھوتا ہے۔ جس کی ابتداء سے لے کر اب تک اردو کے تمام نقادوں نے بے حد تعریف کی جس میں اسلوب احمد انصاری جیسے سخت اور خشک نقاد بھی شامل ہیں۔

فردوس بریں کیوں کامیاب ہے؟ اس کے بارے میں علی عباس حسینی، احسن فاروقی، سہیل بخاری وغیرہ سب اس پر تفصیلی تبصرہ کرتے ہیں اور شرر کے تمام ناولوں کے مقابلے میں صرف یہی وہ ناول ہے جس کو پورے طور پر کامیابی کی سند عطا کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ فردو بریں کے پلاٹ، کردار، زبان کی بے مثال خصوصیات نے واقعی اس ناول کو زندہ جاوید کر دیا۔ اسی وجہ سے حسینی صاحب نے فردوس بریں سے متعلق پہلا جملہ یہی لکھا:

''شرر کے اس کوہِ خزف میں بھی ایک کوہِ نور ہے جس کا نام فردوس بریں ہے''۔4

اس میں شک نہیں کہ فردوس بریں میں شرر کی انشا پردازی بہ الفاظ دیگر قصہ نگاری یا ناول نگاری اپنے نقطۂ عروج پر ہے۔ اگرچہ اس پر وقار عظیم، یوسف سرمست وغیرہ تفصیل سے سوچ اور لکھ گئے ہیں تاہم اس ناول پر دوسرے رُخ سے بھی سوچنا ضروری ہے۔ فردوس بریں کا قصہ فرقۂ باطنیہ پر منحصر ہے۔ یہ فرقہ حسن بن صباح کا لگایا ہوا پودا تھا جو پانچویں صدی ہجری میں دنیائے اسلام کے لیے ایک خطرناک صورت اختیار کر گیا تھا۔ حسن بن صباح جو اپنی سفاکی، فریب کاری اور ظلم کے لیے مشہور تھا۔ اس نے ایک مصنوعی جنت بنائی تھی اور بھولے بھالے نوجوانوں کو فریب و لالچ دے کر غلط قسم کے کام لیا کرتا تھا۔ اس کے ساتھ پورا ایک گروہ تھا جو اس طرح کے کام انجام دیا کرتا تھا۔ اسی کا شکار ہوتے ہیں زمرد اور حسین جو دونوں ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں اور شادی کا ارادہ رکھتے ہیں۔ بھائی موسیٰ کی قبر پر فاتحہ اور روشنی کا دھماکہ اور پریوں کا غول، یہ منظر دیکھیے:

''دونوں عاشق و معشوق روشنی میں گھبرا کر اور ساعت بہ ساعت زیادہ متحیر ہو کر دیکھ رہے تھے کہ وہ بالکل قریب آ گئی۔ بڑی بڑی پندرہ بیس شعلیں تھیں اور ان

کے نیچے حسین و پری جمال عورتوں کا ایک بڑا غول جن کی صورت دیکھتے ہی زمرد اور حسین دونوں نے ایک چیخ ماری۔ دہشت زدگی کے عالم میں دونوں کی زبان سے نکلا ''پریاں'' اور دونوں غش کھا کر بے ہوش ہو گئے''۔5

اس منظر کو دیکھ احسن فاروقی جیسا انگریزیت کا مارا ہوا ناقد بھی تعریف کیے بغیر نہ رہ سکا۔ لکھتے ہیں:

''جس مقام پر رات کے دھماکے اور روشنی کے ساتھ پریاں آتی ہیں اور حسین کے بے ہوش کر کے زمرد کو اٹھا لے جاتی ہیں، اس مقام سے ایک نیا رومانی لطف اور نئی زندگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ تمام بیان ہی اپنے مقام پر نہایت درجہ پُر اثر ہیں اور شرر کی قوت بیان داد کے قابل ہے''۔6

اپنی مختصر کتاب افسانہ میں مجنوں گورکھپوری بھی یہ لکھنے پر مجبور ہوئے۔

''شرر اردو افسانہ نگاری (مراد ناول نگاری) میں فن منظر کشی کے موجد ہیں اور اس لیے ان کو جتنا سراہیں کم ہے''۔7

حسین کا خط پانا اور اس خط کے ذریعہ شیخ علی وجودی تک رسائی جو وہ حکم کریں اس کو پورا کرنا ورنہ اس کا انجام زمرد کے تئیں اچھا نہ ہوگا۔ ناول جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے ایک سنسنی خیز رومانی ماحول پیدا کرتا چلتا ہے پھر بھاری بھارکم رعب دار شخصیت شیخ وجودی کی آتی ہے۔ شیخ وجودی کچھ اتنی بارعب شخصیت ہے کہ اردو ناول میں وہ پہلی بار ایک مضبوط ویلن کے طور پر سامنے آتا ہے اور سارے کرداروں پر چھا جاتا ہے فکشن کے بڑے پارکھ وقار عظیم تو اس سے اس قدر متاثر ہیں کہ یہ تک لکھ جاتے ہیں:

''فردوس بریں کے کرداروں میں شیخ علی وجودی کا کردار اتنا مکمل ہے کہ اسے بھلا دینا آسان نہیں۔ شیخ تقدس کی جس شان سے پہلے پہل ہمارے سامنے آتا ہے اس سے ہم متاثر بھی ہوتے ہیں اور مرعوب بھی۔ اس کا ایک ایک لفظ جچا تلا اور سوچا سمجھا ہونے کے علاوہ ایک بیّن مقصد کے حصول کا ذریعہ ہے۔ ناول نگار نے اسے جس طبقہ کا نمائندہ بنا کر پیش کیا ہے۔ علی وجودی کی شخصیت اس کے سارے رموز و اسرار کا مکمل نمونہ ہے لیکن یہ رموز اسرار اس کی ذات میں اس طرح گھل مل اور رچ بس گئے ہیں کہ اس کے جملہ حرکات وسکنات اور اقوال و

افعال پوری طرح ان رموز و اسرار کے رنگ میں ڈوب کر ظاہر و صادر ہوتے ہیں اور یہ شبہہ بڑی دیر کے بعد آہستہ آہستہ قاری کے دل میں جگہ پانا شروع کر دیتا ہے کہ تقدس اور روحانیت کے رنگ میں رچی ہوئی اس شخصیت کا اصلی رنگ کچھ اور ہے''۔8

اس ناول کی کامیابی کا سب سے بڑا راز خود اس کا اپنا قصہ ہے۔جس نے شرر کو ایک عمدہ پلاٹ دیا اور شرر کی تمام صلاحیتیں اس کے قصے میں سما گئیں، بقول احسن فاروقی:

''فردوس بریں میں شرر کے تمام رجحانات کچھ اس طرح متحد ہو کر ایک شاعرانہ اثر، ایک دلکش عالم پیدا کر گئے ہیں کہ وہ رومانی ناول کی نہایت پر اثر مثال ہو گئی اور اس عالم میں اس کے بیانات اور کردار نہایت پر لطف طریقہ پر اُبھر کر موزوں معلوم ہونے لگے''۔9

شرر نے ایسے موضوع کا انتخاب کر کے زبان و بیان اور کردار نگاری کی جو چمک دمک دکھائی ہے اس سے نہ تو اس ناول کے بنیادی واقعات پر ہی کچھ اثر پڑتا ہے اور نہ ہی قاری کو کہیں بھی بے لطفی کا احساس ہوتا ہے۔

تاریخی ناول نگاری کی اپنے ناول کے لیے ایک بڑی آزمائش یہ ہوتی ہے کہ وہ کسی موضوع کا انتخاب کرے جہاں اس کا قلم فنی چابکدستی دکھا سکے۔اس ناول کی کامیابی کی اہم وجہ یہی ہے۔ پلاٹ کا انتخاب تو تاریخ سے کیا لیکن ایسا انتخاب جس میں تخیل اور زبان کے جوہر دکھانے کے خوب واقع ملے اور شرر نے پلاٹ کی خوبی کے ساتھ ساتھ کرداروں کی تشکیل اور زبان کے جوہر دکھانے میں خوب محنت بھی کی جس کی سبھی ناقدین تعریف کرتے ہیں۔ڈاکٹر قمر رئیس نے فردوس بریں کا تعارف کراتے ہوئے ایک جگہ لکھا:

''ان کے ناولوں میں صرف فردوس بریں ایسا ناول ہے جو فنی تکمیل کے اعتبار سے کامیاب کہا جا سکتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اسے نہ صرف ان کے بلکہ اردو کے تمام ناولوں میں مقبولیت عام حاصل ہوئی اور کم و بیش تمام نقادوں نے اس کے پلاٹ کی دلکشی اور کردار نگاری کو سراہا۔اس ناول کی منظر نگاری اور ماحول کشی میں شرر کی صناعی درجہ کمال پر نظر آتی ہے۔اس کے تمام کردار منفرد اور جاندار ہیں اور اس کے پلاٹ کی تعمیر انتہائی فطری اور متوازن ڈھنگ سے ہوئی ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی تمام تخلیقی صلاحیتوں اور تاریخی شعور نے اپنے مکمل اظہار کے لیے اس ناول کا انتخاب کیا''۔10؎

فردوس بریں کی یہ ساری تعریفیں بحیثیت ایک ناول یا رومانی ناول کے طور پر ہوئیں لیکن بقول محمد حسن کیا یہ ایک عمدہ تاریخی ناول ہوسکا؟ تاریخی ناول کے فن اور اصول کو سمجھنے کے بعد میں بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ تاریخی ناول کے تقاضوں کے اعتبار سے یہ ناول کامیاب نہ ہوسکا۔ کیونکہ اس کے اعتبار سے اس ناول میں کئی کمیاں اور کمزوریاں ہیں۔ انگریزی نقاد بیڑ فیلڈ نے ایک جگہ لکھا ہے:

''ایک ناول ایک اچھی کتاب ہوسکتا ہے۔ ایک اچھی کہانی ہوسکتا ہے۔ ایک اچھی تاریخ ہوسکتا ہے لیکن ایک اچھا ناول نہیں ہوسکتا جب تک اس میں تاریخی ناول کی اچھائیاں نہ ہوں''۔11؎

تاریخی ناول کی اچھائیاں ایک لمبی بحث ہے جسے یہاں دہراپانا ممکن نہیں ایک دو مثالوں کے ذریعہ کچھ اشارے کیے جاسکتے ہیں۔ کارل مارکس نے کہا تھا۔''تاریخ کچھ نہیں کرتی اس کے پاس قارون کا خزانہ نہیں ہوتا، یہ کوئی جنگ نہیں کرتی، دراصل انسان حساس اور زندہ انسان اپنے سرمایہ کی روح میں ڈوبنا چاہتا ہے، اسی میں سے کچھ نکالنا چاہتا ہے''۔12؎ اسی برآمدگی کی ایک شکل تاریخی ناول بھی ہے۔ تاریخ میں رومانیت بھی ہوتی ہے جو مختلف تصورات میں لے جاتی ہے جہاں ادیب اپنے آپ کو بھول کر فطرت اور جذبات سے کھیلنے لگتا ہے۔ ماضی کی دنیا میں چلا جاتا ہے اور حسین یادوں میں ڈوب کر سب کچھ بھولنے کی کوشش کرتا ہے۔ خود محمد حسن نے ایک جگہ لکھا ہے:

''جس طرح انسان اپنے بچپن کو عزیز رکھتا ہے۔ اس کی حسین یادوں کو سینے سے لگاتا ہے اور ناخوشگوار باتیں بھول جاتا ہے۔ اسی طرح رومان نگاروں نے ماضی کے اساطیر کو بڑی عقیدت سے اجاگر کیا ہے۔ ماضی کی یہ درستگی کئی صورتوں میں ظاہر ہوئی ہے کہیں قدیم ہیرو کی شکل میں کہیں ناول کی شکل میں''۔13؎

لیکن ناول کا فن، زندگی کا فن ہے وہ اس کی باز تخلیق کرتا ہے خود زندگی بڑی بے کراں اور بے کنار چیز ہے۔ ناول کی تمام تر کوشش زندگی کو بھرپور طریقہ سے پیش کرنے پر مرکوز ہوتی ہے۔ چونکہ زندگی کی کوئی حد نہیں ہوتی اور اس میں تاریخ بھی آتی ہے اس لیے اگر زندگی میں تاریخ اور تاریخ میں زندگی نہیں ہے تو کوئی بھی تخلیق محض رومان کے دم پر تخلیق تو ہوجائے گی لیکن زندگی کی حرارت اور حقیقت سے زیادہ

واسطہ نہ ہوگا۔اس لیے تاریخی ناول بھی زیادہ تر وہی کامیاب سمجھے جاتے ہیں جن میں مذکورہ تاریخ کا دور، زندگی اور سماج بولتا دکھائی دے۔رسم ورواج،تہذیب وثقافت یا اس کی کچھ جھلکیاں نظر آئیں۔تاریخ کو پڑھنا اور سمجھنا، تاریخی صداقتوں کو اپنے ذہن میں محفوظ کر لینا ایک الگ عمل ہے جس کے لیے تاریخی کتابیں ہوتی ہیں لیکن تاریخ کو پیش کرتے وقت صحیح ماحول، رسم ورواج، رہن سہن، کھانے پینے کے انداز غرض کہ اس عہد کا سماج اگر ناول میں نظر نہیں آتا تو وہ ایک کامیاب تاریخی ناول کہلائے جانے کا مستحق نہ ہوگا۔ یہ ایک مشکل کام ہوتا ہے شاید اسی لیے فرانس پال گریو دونوں کے ربط کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ''تاریخی ناول، ناول کے کٹر دشمن ہوتے ہیں''۔سر والٹر ریلے نے بھی یہ کہا۔''تاریخی ناول کے اہم کردار اپنے آپ میں تاریخی نہیں ہوتے''۔14؎ لیکن کچھ ہندی کے تاریخی ناول نگار یہ بھی کہتے ہیں:

''تاریخی ناول میں تاریخی ماحول کی عکاسی ادیب کے لیے بہت ضروری ہے''۔15؎

ورنداون لال ورما

''تاریخی ناول میں ناول کی سب سے بڑی فنکاری تاریخی ماحول کو پیش کرنے میں ہے''۔16؎

پدم لال پنالال بخشی

تاریخ اور تاریخی ناول سے متعلق ان نکتوں اور بحثوں میں الجھ کر اصل مقصد پر گفتگو کم کی گئی۔ دراصل تاریخی ناول سے متعلق سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ اس میں تاریخ کتنی ہونی چاہیے اور کتنا فکشن۔ اگر ناول کامیاب اور تاریخ زخمی ہے وہ بھی مناسب نہیں اور تاریخ ہی تاریخ ہے اور ناول غائب وہ اس سے زیادہ نامناسب کیونکہ تاریخی ناول، ناول پہلے ہے تاریخ بعد میں۔اسی مشکل کے تحت دنیا کے ہر ادب میں تاریخی ناول کم سے کم لکھے گئے اور جو لکھے گئے وہ بھی ایک خاص دور اور ضرورت کے تحت۔

ناول فردوس بریں کی کامیابی کی سبھی تعریف کرتے ہیں لیکن کچھ نقاد مثلاً قمر رئیس، یوسف سرمست وغیرہ یہ بھی کہتے ہیں کہ شرر کے دیگر ناول مثلاً زوال بغداد، ایام عرب، فتح اندلس وغیرہ تاریخ اعتبار سے زیادہ کامیاب ناول ہیں اور یہ بات بڑی حد تک درست بھی ہے اس لیے کہ ان ناولوں کو پڑھنے کے بعد فردوس بریں ایک پاپولر ناول تو بن گیا لیکن معیاری تاریخی ناول نہ بن سکا اس لیے کہ اس میں تاریخ کے ایک فرقہ کا ذکر ضرور ہے لیکن تاریخ نہیں ہے نہ تاریخی ماحول اور نہ اس عہد کا سماج۔ڈاکٹر یوسف سرمست کہتے ہیں:

''یہ ناول فرقۂ باطنیہ کی اندرونی سرگرمیوں میں محصور ہوکر رہ گیا، اس عہد کے سیاسی اور سماجی حالات کیا تھے۔ سماج کیا تھا اس کے متعلق کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ چنانچہ وہ ایک ناول کے طور پر کامیاب ہوا لیکن تاریخی ناول کی خصوصیات پر پورا نہ اُتر سکا''۔17؎

ایک فردوس بریں ہی کیا شرر کے زیادہ تر تاریخی ناول رومانیت کا شکار ہوجاتے ہیں۔ رومانیت کا وہ جذبہ جس میں بہادری، فتح اور سب کچھ کر دکھانے کا جذبہ ہوتا ہے وہ ان کے کرداروں اور ناول کے ماحول میں چھایا رہتا ہے جوان کے کرداروں کو داستانی بنا دیتا ہے۔ اسی وجہ سے شرر کے ناول کے زیادہ تر ہیرو کردار کی دنیا کے سب سے بہادر، خوبصورت اور زبردست مذہبی نظر آتے ہیں گویا وہ زمین کے کرار نہیں بلکہ آسمان کے رہنے والے کردار ہیں جن سے ہیروئن کا عشق کرنا لازمی ہے اور بعد میں مسلمان ہوجانا بھی لازمی ہے۔ شاید اسی لیے علی عباس حسینی یہاں تک کہہ گئے:

''شرر کے ہاں تاریخ کے زندہ کردار بالکل مردہ اور بے جان ہوجاتے ہیں۔ ان کے درخشاں چہرے اس طرح کہرے میں چھپ جاتے ہیں کہ ہمیں شک ہونے لگتا ہے کہ آیا یہ بھی ایسی کوئی شخصیت ہوسکتی ہے جس نے ملک کی تاریخ پر کوئی دیرپا اثر چھوڑا ہو''۔18؎

لیکن انھیں بے جان کرداروں میں ایک جان دار کردار شیخ علی وجودی کا ہے۔ غیر معمولی اور بے مثال جس نے اردو کی تاریخ میں بطور ویلن اپنی ایک الگ چھاپ چھوڑی ہے۔ وقار عظیم نے غلط نہیں کہا:

''ناول میں شروع سے اخیر تک سوائے چند لمحوں علی وجودی حسین پر اسی طرح چھایا رہتا ہے کہ وہ ہیرو ہوتے ہوئے بھی اس دیو کے سامنے بونا اور قوی پیکر بوڑھے کے سامنے ایک منحنی اور بے جان بچہ نظر آتا ہے''۔19؎

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ فردوس بریں ایک کامیاب تاریخی ناول نہ سہی لیکن وہ ایک کامیاب رومانی ناول یا ناول بہر حال ہے جس میں شرر نے اپنی انشا پردازی اور ناول نگاری کی پوری صلاحیت کا عمدہ استعمال کیا اور فردوس بریں اور عبدالحلیم شرر لازم وملزم بن گئے اور ایک تاریخ رقم کرگئے۔ اور ناول نگاری کی تاریخ میں اپنا نام جلی حروف میں درج کرا گئے۔ سہیل بخاری کہتے ہیں:

> ''جہاں تک ناول نگاروں کے اصولوں کا تعلق ہے۔شرر اردو ادب کی تاریخ میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔وہ ایک طرح سے اردو ناول کے موجد ہیں۔وہ پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے انگریزی ناول نگاری کی تقلید کر کے ناول نگاری شروع کی''۔20

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شرر نے سوچ سمجھے انداز میں مغربی طرز پر ناول لکھے وہ تاریخی ہوں یا رومانی۔ یہ تو ہوا ہی ناول کا مذاق عام کرنے اور اسے عمومی مقبولیت دینے میں غیر معمولی خدمات انجام دیں۔اس سے قبل نذیر احمد کے ناول مخصوص طبقے میں پڑھے گئے۔سرشار کے فسانہ نے بے حد مقبولیت حاصل کی لیکن وہ ناول سے زیادہ داستان کے قریب رہا۔ناول کی تکنیک اور فن میں وہ زیادہ اضافہ نہ کر سکے بعض نقاد آج بھی انھیں پورے طور پر ناول نگار ماننے کو تیار نہیں۔اس اعتبار سے شرر پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے صرف لفظ ناول کو ہی نہیں صنف ناول کو بھی سمجھا، برتا اور اسے عوام سے باقاعدہ تعارف کرایا جس میں فردوس بریں نے کلیدی رول ادا کیا۔عبدالقادر سروری نے لکھا ہے:

> ''شرر کے افسانے (ناول) بالکل انگریزی ناول کے نمونے ہیں۔ان میں وہ احساس جاری وساری معلوم ہوتا ہے جو تمام انگریزی ناولوں کا خاصہ ہے اس لیے ان کے افسانے ان کے پیش رووں کے مقابلے ناول کہلانے کے زیادہ مستحق ہیں''۔21ؔ

اس میں شک نہیں کہ شرر نے اپنی ناول نگاری کے سلسلے میں اپنے مقصد کو ہر جگہ غالب رکھا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ انھوں نے خالص تاریخ کی ذمہ داری شبلی جیسے مورخ پر چھوڑ کر ناول کا سہارا لیا اور اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے یہ ضروری سمجھ لیا کہ ان کے ناول تبھی کامیاب ہو سکتے ہیں جب تک اس میں حسن وعشق کا تذکرہ نہ ہو۔رومانی مکالمے نہ ہوں، اسی وجہ سے ان کا ہر ناول دلچسپ شاعرانہ زبان سے پُر ہوتا ہے۔فردوس بریں اس کا نقطۂ عروج ہے۔ یہ مسئلہ صرف شرر کا نہ تھا بلکہ اردو ادب کا شاعرانہ مزاج اور اس عہد کے مقصدی تقاضے ہی کچھ ایسے تھے جس پر سبھی عمل کر رہے تھے۔

شرر نے ناول اس دور میں لکھے جب لکھنا پیٹ بھی بھرتا تھا اور اخبار کا کالم بھی شب وروز لکھنا، صبح وشام لکھنا، یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے پڑھنا لکھنا ہی اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد بنا لیا تھا۔اردو نثر

کا یہ ابتدائی دور قطعی اتنا مضبوط نہ ہوتا اگر واقعی یہ لوگ اتنی کثرت سے اور اتنی لگن سے نہ لکھتے ۔ یہ ضرور ہے کہ کثرت نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا لیکن فن تو سنورتے سنورتے سنورتا ہے۔شرر نے بے پناہ لکھا سوچ سمجھ کر لکھا اور یہ سمجھ کر لکھا کہ وہ صنف ناول کو جلا دے رہے ہیں ،اسے زندگی دے رہے ہیں ۔ان کے ناولوں نے آگے چل کر جو شکل اختیار کی وہ سب انھیں حضرات کی خدمات کا ثمرہ ہے۔آج بھی شرر کے ناول خاص طور پر تاریخی ناول اب تک کے ذخیرہ میں پہلے اور آخری سمجھے جاتے ہیں اور اسی بنا پر شرر کا شمار اردو ناول کے ابتدائی معماروں میں ہوتا ہے۔ڈاکٹر آدم شیخ لکھتے ہیں:

> ’’اردو ناول کے سلسلے میں شرر نے ایک نئے تجربے اور ایک نئی روشنی کا آغاز کیا ___ شرر کا شمار اولین تین ناول نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو ناول کو بلحاظ فن اسلوب کے نئے نئے راستوں اور فن کی جدید قدروں سے روشناس کرایا۔شرر کے ناولوں کے مطالعے سے ہمیں اس بات کا احساس ہوجاتا ہے کہ فن کار ناول کے فنی لوازمات سے واقف ہے۔اس لحاظ سے شرر اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے ناول کو ناول سمجھ کر لکھا اور ناول کے بنیادی مطالبات کو پورا کیا ___ ‘‘۔22ے

آج اردو ناول کا جو پودا پوری شادابی کے ساتھ لہلہا رہا ہے اس کو ان بزرگوں نے اپنے خون سے سینچا ہے ۔اپنے قلم کے ذریعہ اردو زبان اور اردو ناول کی ایسی لازوال خدمات انجام دی ہیں کہ ان کے فن پر بات کرنے اور ان کے علم وفن اور انکی غیر معمولی خدمات پر قلم اٹھانے کے لیے ایک مخصوص قسم کے خلوص اور تصور کی ضرورت ہے۔اس تعریف میں شاید ہی گنجائش ہو کہ عبدالحلیم شرر اردو کے ان ناول نگاروں میں سے ہیں جن کے احسانوں سے اردو ادب بالعموم اور اردو ناول بالخصوص کبھی سر نہ اٹھا سکے گا۔

حوالہ جات

1. عبدالحلیم شرر، مضامین شرر، جلد چہارم،ص230
2. عبدالحلیم شرر، دلگداز، جولائی 1910،ص12
3. وقار عظیم، داستان سے افسانے تک،ص153
4. علی عباس حسینی، ناول کی تاریخ وتنقید،ص282

5. عبدالحلیم شرر، فردوس بریں، ص15

6. احسن فاروقی، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص116

7. مجنوں گورکھپوری، افسانہ، ص17

8. وقار عظیم، داستان سے افسانے تک، ص158

9. احسن فاروقی، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص119

10. ڈاکٹر قمر رئیس، تعارف فردوس بریں، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، جولائی 1970، ص29

11. جارج لوکاز، دی ہسٹوریکل ناول، پینگوئن، 1969، ص7

12. Marx-Engles, Gesamatans Gable, p625

13. محمد حسن، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص18

14. سروالٹر ریلے، دی انگلش ناول، ص87

15. ڈاکٹر ستیہ پال چگھ، اتہاسک اپنیاس، ص28

16. ایضاً، ص28

17. ڈاکٹر یوسف سرمست، بیسویں صدی میں اردو ناول، ص11

18. علی عباس حسینی، ناول کی تاریخ و تنقید، ص274

19. وقار عظیم، داستان سے افسانے تک، ص156

20. سہیل بخاری، اردو ناول نگاری، ص68

21. عبدالقادر سروری، دنیائے افسانہ، ص165

22. ڈاکٹر آدم شیخ، مرزا حیات اور ناول نگار رسوا، ص122

❒ Prof. Ali Ahmad Fatmi
Former Head, Department of Urdu
Alahabad University, Alahabad (UP)
Mobile No: 9415306239
Email: aliahmed.fatmi@yahoo.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:53-76
Mr. Kausar Siddiqui, Urdu Zaban ka Irteqa aur Ilaqai Zabanon per Arabi-o-Farsi ke Asrat

جناب کوثر صدیقی

اردو زبان کا ارتقا اور علاقائی زبانوں پر عربی و فارسی کے اثرات

بھارت کی تاریخ انتہائی قدیم ہے۔ یہ ملک کثیر آبادی اور کثیر زبانوں کا ہے۔ ہر سو میل پر زبان بدل جاتی ہے۔ دستورِ ہند کی تسلیم شدہ زبانوں کے علاوہ قریب سوا سو دوسری زبانیں اور ڈیڑھ ہزار بولیاں دورِ حاضر میں بھی موجود ہیں۔ عہدِ قدیم میں بھی کم و بیش اتنی ہی زبانیں رہی ہوں گی۔ اصل میں ہندوستان ایک برصغیر کی تمام خصوصیات رکھتا ہے۔ الگ الگ علاقوں میں مختلف مذاہب، الگ الگ تہذیب، ثقافت، زبان، رسم و رواج پائے جاتے ہیں اور یہ صورت آج کے دور کے نہیں، عہدِ قدیم سے چلی آ رہی ہے، ان حالات میں ایک ایسی زبان کا وجود تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ مسلمانوں کی آمد کے وقت ایک پورے ملک میں کام چلاؤ یعنی Lingua Franca زبان کی حیثیت سے موجود تھی اور سمجھی جاتی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ اس برصغیر میں آریوں کے بعد دراوڑ جو اصل باشندے تھے جنوب میں ہجرت کر کے بس گئے۔ اُن کی جگہ جو آرین آ کر بسے اُن کی زبان سنسکرت تھی۔ آریوں نے ملک میں طبقاتی نظام قائم کیا۔ آریائی نظام میں اعلیٰ ذاتوں کی بالادستی اور سنسکرت نے شودروں اور دیگر ذات کے لوگوں کو سنسکرت سے محروم کر دینے کے نتیجے میں زندگی کے تمام کاروباری معاملات میں کام چلانے کی غرض سے مختلف علاقوں میں مختلف مگر ہم آہنگ بولیوں کو جنم دیا جو وقت کی ضرورت تھی۔ آریاؤں کی آبادی شمال میں تھی اِس لیے ابتدا میں اِس زبان کا پھیلاؤ جسے کام چلاؤ زبان کہنا زیادہ مناسب ہوگا، ملک کے اُس بیلٹ میں ہُوا جو راجستھان، مدھیہ پردیش، ہریانہ، اُتر پردیش اور بہار پر مشتمل ہے۔ کام چلاؤ زبان کی حیثیت

حاصل ہونے کی وجہ سے اِسے عہدِ قدیم میں اپنے دَور کی وسیع عام فہم زبان یعنی Lingua Franca کہا جاسکتا ہے۔اِس زبان کا کیا نام تھا،کہیں پڑھنے کو نہیں ملا لیکن جب مسلمان اِس ملک میں شمال کی جانب سے داخل ہوئے تو عوامی سطح پر اِسی زبان نے اُن کا استقبال کیا۔اِن بیرونی نوواردین کے لیے ہند سے منسوب ہونے کی وجہ سے ہر زبان ہندی تھی لیکن باستثنائے دراوڑی خاندان کی زبانوں (ملیالم،ٹامل،ٹیلگو،کنڑ)اور کچھ ہند آریائی زبانوں (مراٹھی، گجراتی،سندھی،پنجابی وغیرہ) کے نام بھی تھے اور بحیثیت زبان تکمیلیت بھی ۔شمال کے ہندی بیلٹ میں کسی زبان کا نام اور آزادانہ مکمل وجود نہیں تھا اِس لیے مسلمانوں نے اس علاقے کی زبان کو ہندی قرار دیا جسے مورخین نے ہندی، ہندوی اور ہندوستانی بھی لکھا ہے۔مسلمانوں کی آمد کے وقت یہ زبان کافی ترقی کرچکی تھی جس کے نمونے حضرت امیر خسرو کے دوہوں، کہہ مکرنیوں، چٹکلوں وغیرہ میں ملتے ہیں۔اور اُس سے پہلے شیخ حسیب الدین سوائی ناگوری (1325-1253) کے دوہوں میں بھی موجود ہیں۔نوواردین مسلمانوں کو جن کی مادری زبان ترکی فارسی یا عربی تھی،کاروباری زندگی گزارنے کے لیے سیکھنا ضروری تھا۔جیسا کہ پہلے ذکر ہُوا، ہندی زبان مقامی بولیوں کی شکل میں اُس وقت Lingua Franca کی حیثیت رکھتی تھی،مسلمان جہاں جہاں گئے اُنھیں اِس زبان سے سابقہ پڑا اُنھوں نے اِن مقامی زبان (بولیوں) میں اپنی خود کی زبان (فارسی،ترکی،عربی کے الفاظ کی مدد سے کاروباری ضروریات پوری کرنے کا سلسلہ شروع کیا جس کے نتیجے میں ایک نئی زبان کے وجود میں آنے کا آغاز ہُوا۔مقامی لوگوں سے جن کی زبان ہندی تھی، رشتے اور قرابت داریاں قائم ہونے پر، اِس زبان کا مزید فروغ ہُوا۔اس طرح بقول ڈاکٹر جمیل جالبی ''مسلمانوں کے ساتھ یہ زبان جہاں جہاں بھی پہنچی وہاں علاقائی اثرات کو جذب کرکے اپنی شکل بناتی رہی'' دُرست ہے لیکن محمد حسین آزاد کا یہ قول کہ:

> ''تعجب ہوا کہ ایک بچہ شاہجہانی بازار (بہ عہد شاہجہانی 1625-1655) میں پھرتا ملے،شعرا اُسے اُٹھالیں اور ملک سخن میں پال کر پرورش کریں،انجام یہاں تک پہنچے کہ وہی مُلک کی تصنیف وتالیف پر قابض ہوجائے''۔

یا اُنھیں کا یہ کہنا ہے کہ

> ''ہماری اُردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے...............برج کا سبزہ زار اُس کا

وطن ہے اسے فقط شاہجہاں کا اقبال کہنا چاہیے کہ یہ زبان خاص وعام میں اُس کے عہد سے منسوب ہوئی''۔حقیقت کے خلاف ہے''۔1

اُردو کے فروغ میں برج بھاشا کا قابلِ ذکر حصہ ہے لیکن اُردو برج بھاشا کی کوکھ سے پیدا ہوئی، یہ کہنا دُرست نہیں ہے مسلمانوں کے شمالی ہند میں آمد اور دھیرے دھیرے ملک میں پھیلنے اور بسنے کے دور میں ہندی Lingua Franca تھی جسے اُنھوں نے اپنایا اور حسب ضرورت فارسی، ترکی اور عربی الفاظ کی مدد سے مستحکم کیا اور یہ عمل کسی مخصوص مقام یا علاقے تک نہیں بلکہ پورے برِّصغیر میں عمل میں آیا اِس لیے یہ نظریہ کہ اُردو کی زاد بوم پنجاب ہے یا دہلی اور اُس کے اطراف میں وجود میں آکر پورے ملک میں پھیلی نا قابلِ قبول ہے اگر ایسا ہوتا تو 1722ء میں وؔلی دکنی کا دیوان دہلی پہنچنے کے صرف 23 سال بعد تمل ناڈو کے ویلور میں 1745ء میں مولانا باقر آگاہ جیسا عبقری شاعر پیدا نہ ہوتا۔دہلی میں جب کہ اُردو غزل کا جنم ہی ہُوا تھا، مولانا باقر آگاہ دورِ حاضر کی ترقی یافتہ اُردو زبان میں شاعری کر رہے تھے۔چند رباعیاں بطور نمونہ:

ہے طاقتِ قیوم اطاعت تیری — ہے قوتِ حق ہی سے استطاعت تیری
امید میں رکھتا ہوں تری سمجھا ہوں — نافذ ہے دوعالم میں شفاعت تیری
اِس گریہ و زاری سے دُعا سے توبہ — اِس توبہ پہ عجب اور رِیا سے توبہ
ہستی کی علامات ہیں یہ سب چیزیں — یارب یہ علاماتِ بلا سے توبہ

یارب ترا اُنسِ معنوی دے مجھ کو — قربت کا تری جذب قوی دے مجھ کو
عادات و عبادات کا سب حال اندر — احمدؐ کی ہمیشہ پے روی دے مجھ کو

یہ صورتِ حال دہلی سے قریب دو ہزار کلومیٹر دور فاصلے پر جنوب ہند کی ہے۔اب اِسی صدی یعنی اٹھارہویں صدی میں وسطِ ہند کے مالوہ میں واقع چھوٹے سے تحصیل صدر والے مقام سارنگ پور میں اُردو شاعری کا جلوہ ملاحظہ کیجیے۔یہاں ایک شاعر روشن علی روشن گزرا ہے جس نے 1688ء میں 3544 اشعار پر مشتمل عاشورنامہ تصنیف کیا ہے جو سانحۂ کربلا اور جنگِ حنیف کے واقعات پر مبنی ہے:

(1)

کروں پہلے توحید ایزد تعال
نہ ہے ذات کو اُس کی ہرگز زوال
الٰہی تری ذات ہے لم یزل
جہاں سب میں معمور تو ہرشکل
تو ہی ذوالجلال اور تو ہی ذوالکرم
ہوا ایک پل میں سو تیرا کرم
تو بے چگوں چگونست قادر کریم
تو واحد احد ایک راحم رحیم
قوی المقیم است جبّار تو
رحیمٌ علیمٌ و قہار تو

(2)

گلستاں میں ساری خزاں آبھری
درختوں میں سلگے تھی آتش پڑی
نبوت کے گھر کا بجھا یہ چراغ
محمدؐ کے دل پر ہُوا بھاری داغ
تمامی سر انجام تیار کر
کیا قصد کوفہ کا شہ نے مگر
تمام اہلِ بیت ہمراہ لے
مکے سے نکل شاہ جلدی چلے
زمیں پر قدم پڑتا اُس شاہ کا
فلک بھی تھا مشتاق اُس ماہ کا

روشن علی روشن کے کلام میں اگرچہ پختگی نہیں لیکن اُس عہد میں شمال وجنوب کے بُعد کے

باوجود ایک ہی عہد میں دہلی سے پہلے شاعری کا ہونا یہ ثابت کرتا ہے کہ اُردو کا کسی ایک جگہ سے آغاز نہیں ہُوا۔ مسلمان پورے ملک میں جہاں جہاں آباد ہوئے وہاں اُردو کا فروغ ہُوا اور اہلِ ذوق نے شاعری شِعار کی۔ اِس سلسلے میں علامہ دردؔ نکودری کی کتاب ''تاریخ اُردو ادب'' مطبوعہ مشورہ بک ڈپو، رام نگر، گاندھی نگر، دہلی کے صفحات 10 تا 12 کا اقتباس پیش ہے:

''اُردو دکن میں پیدا ہوئی یا پنجاب میں یا بہار میں یا گجرات میں، دہلی میں یا لکھنؤ میں، یہ بحث لا حاصل ہے۔ کیونکہ بقول اخترؔ اورینوی سچی اور سیدھی بات یہ ہے کہ ہندوستان کے قریباً سارے صوبوں میں اُردو کی تخلیق اور نشو و نما ہوئی ہے۔ جن عناصر و اسباب نے تخلیقِ اُردو میں حصہ لیا ہے۔ وہ تاریخی طور پر ہندوستان گیر وسعت رکھتے تھے۔ ان اسباب و عناصر کو کسی ایک خطہ میں محدود کر دینا تاریخی صداقت کو جھٹلانا ہے، اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اِن اسباب و عناصر کی موجیں کسی ایک خاص گوشے سے شروع ہو کر آگے نہیں بڑھی ہیں۔ بلکہ چند خطّوں میں لہریں لیتی ہوئی پھیلیں، ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوئیں، اور ایک دوسرے کو متاثر کرتی اور ایک دوسرے سے متاثر ہوتی ہوئی ہندوستان پر رحمت بن کر چھا گئیں۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ ارتقائے زبان و ادب کی منزلت میں فرقِ مراتب نظر آتا ہے۔ بعض خطّوں میں زبانِ اُردو کی لہر اپنی فطری تکمیل کو پہونچ کر بحرِ ذخار بنی ہے۔ اِن علاقوں کا حلقہ بہت وسیع اور بین الصوبائی ہے۔ نیز یہ رَوا بھی ساکن نہیں ہوئی ہے۔ اِس کے اندر ہمہ گیر روانی پائی جاتی ہے۔ دورِ اولیٰ میں جن خطوں میں زبانِ اُردو کی رَو تھم گئی تھی، اب وہاں بھی تاثر و تاثیر کا عمل جاری ہے۔ میری مراد ترویجِ زبان سے نہیں، بلکہ اس امر سے ہے کہ آج بھی اُردو مقامی بولیوں کو بدل رہی ہے۔ یعنی اس میں پیوند ہو کر اس کی عضوی ترکیب کو منقلب کرتی جاتی ہے۔ مثلاً پنجابی، کشمیری، سِندھی وغیرہ بولیاں۔ اُردو ایک جاندار کیمیاوی مادّہ ہے۔ یہ ایک کیسۂ حیات کی طرح ہے جس کا مائین Protoplasin ماحول کو متاثر کرتا ہے اور اِس سے متاثر ہوتا

ہے۔ بیرونی الفاظ اس کیمیائی تحلیل کے ذریعہ عضویاتی کل بن کر اس کا جاندار حصّہ بن جاتے ہیں۔ لہٰذا اُردو زبان سارے ہندوستان میں تخلیق و اِرتقا کی منزلیں طے کرتی رہی ہیں۔ یہ کسی ایک صوبے کی چیز نہ اپنی ابتدا میں تھی نہ اب ہے۔ اِس کی ملک گیر اہمیت ماضی کے لحاظ اور مستقبل کے اعتبار سے بھی ہے۔ نیز حال میں یہ سارے ہندوستان کی لبِ آشنا اور منظورِ نظر ہے اور بین القوامی دُنیا میں ایسے کیسے جیب پیدا ہوگئے ہیں، اور جنم لے رہے ہیں جن میں اُردو کے چلتے ہوئے سِکّے جمع کیے جا رہے ہیں۔ اور بازارِ عالم میں اِن کی ساکھ بیٹھی جاتی ہے۔ غرض یہ کہ اُردو کی تخلیق کے مُقامی نظریے نیم صادق باتیں ہیں۔ مُلک کے ہر خطّے میں ایسا ماحول پیدا ہوگیا تھا جس میں اُردو کا پودا جنم لے رہا تھا۔ ہر جگہ یہ پودا بڑھا۔ کہیں پھول زیادہ آئے کہیں پھل زیادہ لگا۔ اور سب سے مل کر باغِ اُردو کو سجایا۔ کام یوں ہُوا کہ مقامی بھاشاؤں میں فارسی و عربی الفاظ ہر دیار میں ملنے لگے۔ آج بھی پنجابی، بنگالی، مرہٹی، سِندھی، گجراتی، تامل، تیلگو وغیرہ بولیوں میں فارسی، عربی الفاظ کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ پنجاب میں اُردو کا ریختہ بہت پہلے سے تیار ہو رہا تھا۔ بنگال میں تھوڑی ہی دیر بعد یہ آمیزش شروع ہوئی۔ ریختہ کی گڑھت جیسے پنجاب میں ہونے لگی۔ ویسے ہی ہر علاقہ میں انفرادی خصوصیات کے ساتھ یہ کام شروع ہُوا۔ دکن، بہار، صوبہ متحدہ، دہلی، بنگال اور گجرات میں یہ کارسازی مکمل ہونے لگی۔ ہاں مختلف وجوہات کی بنا پر بعض جگہ یہ گڑھت ادھوری رہ گئی جیسے بنگال میں، مہاراشٹرا اور راجپوتانہ میں، پنجاب اور گجرات میں ان بولیوں کے مطالعہ سے صاف جھلکتا ہے کہ وہاں ریختہ کے جام و مینا تو گڑھ لیے گئے، مگر خمہائے میخانہ آرا نہ بن پائے۔ یہ سعادت ہندوستان کے مرکزی دائرے کو نصیب ہوئی۔ جہاں ریختہ کی فنکاری عروج پا کر زبانِ اُردو کی صفتِ جمیل بن گئی۔ اِسی حلقۂ رِنداں میں بھاشاؤں کا کام اس مئے شیراز اور خمیرِ بغداد سے مِل کر شرابِ طہُور

بن گیا۔ دُوسرے خطوں میں یہ خمیر اِتنا رَسا نہ ہُوا۔ ہر دیار کی ملونی الگ الگ تھی۔ لیکن ہند کے دائرۂ خاص میں جوملونی ہوئی، اُس کا نشہ ایسا ہے جو چڑھ کر نہ اُترا۔ اِسی خاکِ وسطیٰ کی مٹّی سونا اور اکسیر بنی۔ یہیں کے کنکر ہیرے اور یہیں کے پتھر پارس بن گئے''۔2

مختصر یہ کہ اُردو کی روایات کی جڑیں ہندوستان کے قدیم ترین ادوار تک پھیلی ہوئی ہیں اوراس نے ہر دَور میں صحت مندانہ تبدیلیوں کو قبول کیا ہے۔اوراب جدید ترین رجحانات سے اثر پذیر ہورہی ہے۔اُردو ہندوستان میں بسنے والی دراوڑی، ہندآریائی، عربی، ایرانی اورتُرکی اقوام کا متحدہ ورثہ اورشرابِ خانہ ساز ہے۔ یہ ہندوستان کی راشٹر بھاشا یعنی مکمل زبان ہے۔ یہ کسی ایک صوبے میں پیدانہیں ہوئی، بلکہ بھارت ماتا کےبطن سے اس کا جنم ہُوا ہے۔ برِّصغیر میں مسلمانوں کی آمد کے بعد جس نئی زبان نے جنم لیا وہ عرصۂ دراز تک ہندی، ہندوی، ہندوستانی کہے جانے کے بعد بالآخر اُردو کے نام سے موسوم ہوئی۔عہدِ قدیم میں اس برِصغیر کا نام آریہ ورت اور بھارت تھا۔عربوں نے اِسے ''ہند'' کہا۔اس کے تتبّع میں بعد میں باہر سے آنے والے لوگوں نے بھی اِسے ہند اور یہاں کی زبان کو ہندی قرار دیا۔اور یہاں کے تمام باشندوں کو بِلا لحاظ مذہب وملّت ''ہندی'' کہا۔اِس نومولود زبان نے انتہائی سُرعتِ رفتار سے کام لیتے ہوئے دوڈھائی صدی کے اندر پورے برِّصغیر میں Lingua France کی صورت اختیار کرلی۔چوں کہ اِس زبان کا عالمِ وجود میں آنا مسلمانوں کی آمد کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔اِس لیے ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ قول قابلِ غور ہے:

''مسلمانوں کے ساتھ یہ زبان جہاں پہنچی وہاں علاقائی اثرات کو جذب کر کے اپنی شکل بناتی رہی۔اِس کا ایک ہُیولا سِندھ اور مُلتان میں تیار ہُوا۔ پھر یہ لسانی عمل سرحد اور پنجاب میں ہُوا جہاں سے قریب دوصدی بعد یہ دہلی پہنچا اور وہاں کی زبانوں کو جذب کر کے اوراُن میں جذب ہو کر سارے برِّعظیم میں پھیل گیا''۔3

جمیل جالبی صاحب کا یہ کہنا دُرست ہے کہ مسلمانوں کے ساتھ یہ زبان جہاں جہاں پہنچی وہاں علاقائی اثرات کو جذب کر کے اپنی شکل بناتی رہی لیکن یہ واضح نہیں کیا کہ یہ کون سی زبان تھی۔مسلمانوں کی سب سے پہلی آمد کیرل اورٹامل ناڈو اور گجرات کے ساحلوں پر ہوئی جن کی زبان عربی

تھی۔تجارت کی غرض سے عرب تاجر ان کی آمد طلوعِ اسلام سے پہلے شروع ہوگئی تھی جس کا سلسلہ بعداز طلوعِ اسلام بھی جاری رہا۔ یہ لوگ وہاں آج تک آباد ہیں۔لیکن ان کے کیرل، تمل ناڈو اور گجرات میں آنے اور بسنے سے کوئی نئی زبان وجود میں نہیں آئی۔اگر ہم ہندوستان کے نقشے کو دیکھیں تو سندھ کے بعد گجرات، مہاراشٹر، کرناٹک، کیرل، تمل ناڈو، آندھرا پردیش، تیلنگانہ، اوڑیسہ، بنگال، آسام، تری پورہ وغیرہ ہر صوبے میں بیرونِ ہند سے آنے والے مسلمان جن کی زبان ترکی، فارسی یا عربی تھی بڑی تعداد میں آباد ہوئے لیکن کہیں کوئی نئی زبان وجود میں نہیں آئی البتہ ان نووارد ین کی زبان کے جو الفاظ ''کام چلاؤ'' زبان میں شامل ہوئے تھے وہ مقامی زبان (علاقائی) کا مستقل حصہ بن گئے۔اس کے برعکس ہندی بیلٹ میں (دہلی، اتر پردیش، راجستھان، مدھیہ پردیش، بہار) نووارد ین مسلمانوں کی زبان کا اثر ایسا ہُوا کہ آغاز میں جو کام چلاؤ وجود میں آئی ہوگی اُس نے دھیرے دھیرے ایک زبان کی شکل اختیار کرلی جو بعد میں اُردو کہلائی۔اِس کا سبب تلاش کرنے پر سمجھ میں آتا ہے کہ اور صوبوں کی طرح ہندی بیلٹ میں کسی طاقت ور یا مکمل زبان کا وجود نہیں تھا۔مختلف علاقوں میں مختلف بولیاں (مثلاً اودھی، برج بھاشا، بُندیلی، بگھیلی، بھوجپوری، ہریانوی، راجستھانی، چھتیس گڑھی، مالوی، میتھلی وغیرہ) بولی جاتی تھیں۔ یہ بولیاں مختلف ضرور تھیں لیکن آپسی مفاہمت کے لحاظ سے اجنبی نہیں تھیں۔ یہ بولیاں آج بھی موجود ہیں اور ان کے بولنے والے کل ہند سطح پر آپس میں سمجھ لیتے ہیں۔ بھارت کی تہذیب وتمدن قدیم ہے۔ ملک کے طول وعرض میں بودھ، جین اور ہندوؤں کے تیرتھ استھان عہدِ قدیم سے پھیلے ہوئے ہیں۔ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں تجارت بھی ہوتی تھی جس سے شمال سے دکن اور مشرق سے مغرب تک لوگوں کی آمد و رفت اور بین العلاقائی رابطے سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔اِس پس منظر میں ایک Lingua Franka بولی کے بغیر اتنے بڑے ملک کا سماجی، کاروباری اور دیگر کام کی انجام دہی ممکن نہیں۔اِسی کی طرف ڈاکٹر جمیل جالبی نے اشارہ کیا ہے:

> ''سنسکرت کے زوال کے بعد ایک ایسی صورت نظر آتی ہے جہاں علاقائی زبانیں ہیں جو وہاں کے باشندوں کی مادری زبان ہے۔ دوسری طرف ایک ایسی زبان ہے جو دوسری زبان کے بولنے والوں کے لیے ایک ''مشترک عام زبان'' ہے جو برِّعظیم میں عام طور پر سمجھی جاتی ہے''۔4؎

مسلمانوں کی لائی ہوئی ترکی، فارسی، عربی ہندی بیلٹ کی علاقائی بولیوں پر اثر اور غلبہ کے تحت اُردو وجود میں آئی۔ ملک کے دوسرے علاقوں کی طرح ہندی بیلٹ میں سنسکرت کے زوال کے بعد کوئی ایسی مکمل اور طاقتور زبان نہیں تھی جو اُردو کے فروغ میں مزاحم ہوتی، اُردو کو اپنے رسم الخط (فارسی) کے ساتھ فروغ کا کھُلا میدان بھی میسر آ گیا اور بہت جلد اس قابل ہوگئی کہ اُس دور میں رائج فارسی کے مدمقابل کھڑی ہو سکے۔ 1837ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے فارسی کو خارج از دفتر کر کے اُردو کو انگریزی کے ساتھ سرکاری زبان قرار دینے کے بعد اِس زبان کے فروغ کی رفتار مزید تیز ہوگئی۔

ہندی بیلٹ کے علاوہ بھی مسلمان اپنی زبان لے کر غیر ہندی علاقوں میں جہاں جہاں گئے وہاں کی زبانوں پر عربی فارسی ترکی الفاظ کا گہرا اور دائمی اثر ضرور پڑا۔ لیکن کوئی نئی زبان وجود میں نہیں آئی۔ چند صوبوں کی مثالوں سے میری بات صاف ہو جائے گی۔

سندھ اور ملتان: ڈاکٹر جالبی نے سندھ اور ملتان میں جس ہیولے کی بات کی ہے وہ غالباً محمد بن قاسم کے سن 712ء میں راجا داہر کو شکست دے کر سندھ اور ملتان پر عربوں کے تسلط کی بات کی ہے۔ وِکی پیڈیا کے مطابق سندھی زبان کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ عہدِ قدیم میں یہ ایک طاقتور زبان تھی جس کے چار رسم الخط (خط) تھے۔ ہندو مرد دیوناگری میں لکھتے تھے۔ ہندو عورتیں گرومکھی میں، بیوپاری لوگ (ہندو مسلمان دونوں) ہَرَ وَنیکو جسے سندھی خط بھی کہا جاتا تھا اور سرکاری ملازم پیشہ عربی خط استعمال کرتے تھے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے 1853ء میں صرف عربی رسم الخط ہی میں سندھی زبان کو رائج کیا۔ اُس کے بعد دوسرے خط دھیرے دھیرے ختم ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ اُس دور میں نو وارِد عرب اور سرکاری ملازم پیشہ جو عربی رسم الخط میں سندھی لکھتے تھے، یقیناً عربی الفاظ استعمال کرتے ہوں گے۔ اس کے بعد مسلمان حکمرانوں کے دور میں فارسی سرکاری زبان بننے پر فارسی الفاظ بھی سندھی میں داخل ہوئے۔ اب یہ حالت ہے کہ سندھی زبان میں بے شمار فارسی عربی اور اُردو کے الفاظ شامل ہیں۔ عہدِ حاضر کے سندھی کے مشہور شاعر آنند کھیمانی کی ایک مختصر نظم (کویتا) میں فارسی عربی درج ذیل الفاظ موجود ہیں۔

بدمزاج۔ اصولی۔ شہادت۔ آخر۔ وفادار۔ سہولیت

محض اتفاق۔ ورنہ۔ اخبار۔ جوالمکھی۔ سرکار۔ وجود۔ حقیقت۔ دفن

سندھی نے پہلے عربی کا اور بعد میں فارسی کا اثر ضرور قبول کیا لیکن ایسا ہیولا نظر نہیں آتا کہ

پنجاب پراُس کا کوئی اثر پڑا ہو۔یا اُردو کے آغاز وارتقا میں اس کا کوئی حصہ ہو۔سندھ میں عربوں کی آمد کے بعد عرب اور سندھ کے مقامی لوگوں کے رابطہ میں آنے کے بعد عبوری دور میں جو کام چلاؤ زبان وجود میں آئی ہوگی وہ باہمی افہام وتفہیم قائم ہونے کے بعد ختم ضرور ہوگئی لیکن علاقائی زبان (سندھی) کو اپنے الفاظ کے سے مالدار کر کے اُسے ایک نئی شکل دے گئی۔اِس پس منظر میں سندھ یا ملتان سے اُردو کا خمیر اُٹھا ہو یا ہیولیٰ تیار ہوا، ایسا نظر نہیں آتا۔

پنجاب: سندھ کے بارے میں ہم نے دیکھا کہ نو واردین مسلمانوں کی زبانوں نے کس طرح سندھی زبان کی شکل اور مزاج کو بدل دیا۔پنجابی زبان پر فارسی عربی کا اثر سندھی سے بھی زیادہ نظر آتا ہے ایسا اثر کہ صوبے کا نام ہی فارسی نژاد ہوگیا جو غیر منقسم ہندوستان کی پانچ ندیوں سے منسوب ہے۔پنجاب کے مسلمانوں کے علاوہ ہندوؤں اور بعد میں سکھ دھرم وجود میں آنے کے بعد سکھوں نے فارسی عربی الفاظ کو ایسا گلے لگایا کہ بچوں کے نام تک فارسی عربی الفاظ میں رکھے جانے لگے۔مثلاً اقبال سنگھ، مشتاق سنگھ، دلاور سنگھ، سردار سنگھ، شہباز سنگھ وغیرہ۔لڑکیوں کے نام بھی قرینہ، کرشمہ، جاگیر وغیرہ رکھنے کا چلن چل نکلا۔سکھ دھرم کے تو تمام افراد ہی اپنے آپ کو سردار کا لاحقہ لگانے لگے۔ایسا لگتا ہے کہ یہ عربی فارسی الفاظ شُدّھی کرن کرنے کے بعد اصل پنجابی زبان کے ہوگئے۔ڈاکٹر جمیل جالبی نے پنجاب میں اُردو کے متعلق کچھ یوں لکھا ہے:

> ''ابھی یہ زبان عبوری دور سے گزر رہی تھی اور صرف بولنے کی زبان تھی لیکن اس کا اثر اتنا گہرا، جاری وساری تھا کہ جو بھی یہاں آتا اِس سے متاثر ہوتا اور جلد ہی یہ زبان اُس کے اظہار وابلاغ میں ہاتھ بٹانے لگتی۔وہ اہلِ علم جو فارسی میں تصنیف کرتے، اِس زبان کے الفاظ کا سراغ اور اُس کے عام رواج کی داستان اُن فارسی تصنیفات میں مل جاتی ہے جو اِس عرصے میں شمالی ہند میں لکھی گئیں۔
>
> یہاں یہ بات بے محل نہ ہوگی کہ پنجاب اور اہلِ پنجاب نے شروع ہی سے اِس زبان کو بنانے اور سنوارنے میں حصہ لیا ہے۔وہ زبان جو عبوری دَور میں دہلی سے دکن، گجرات اور مالوہ پہنچی، اُس کی ساخت، اُس کے مزاج، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ اور گہرا تھا۔قدیم گجری ودکنی ادب کے نمونوں میں

جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو ذرا دیر کو حیرت ضرور کرتے ہیں یہ حیرت اُس وقت دور ہو جاتی ہے جب ہم اُردو اور پنجاب کے اثر و رشتہ کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر اُن نمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں''۔5

مندرجہ بالا تحریر کے ثبوت میں ڈاکٹر جالبی نے یہ نمونے پیش کیے ہیں:

☆ غیاث الدین تغلق اور خسرو خاں نمک حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو نے غیاث الدین تغلق کو پنجاب کی زبان ہی میں پیش کیے تھے.........

☆ مسعود سعد سلمان (1046-1121ء) ہندوی کے پہلے شاعر لاہور ہی کے رہنے والے ہیں۔ جنھیں متقدمین اور متاخرین نے متفقہ طور پر اُردو کا پہلا شاعر تسلیم کیا ہے۔

☆ یہ زبان چونکہ ہر طرف بولی جارہی ہے اور رابطے کی واحد زبان ہے اِس لیے اس کے الفاظ اور محاورے فارسی تصانیف میں درآئے ہیں۔ فارسی کتابوں میں شامل ہندی الفاظ کی کئی مثالیں دی گئی ہیں۔ مثلاً دند، جوہر، جت (جاٹ)، کت، مارامارا، برشکال، کوتوال اور پانی، چبوترہ، راوت، پایک، پگ، کوزہ، بالا، کیورہ، سیوتی، بیل، مولسری، تنبول، چونہ، بنگ وغیرہ۔

مندرجہ بالا اقتباسات کے مطالعہ سے یہ سوال پیدا ہوتے ہیں:

☆ امیر خسرو نے غیاث الدین تغلق اور خسرو خاں نمک حرام کی جنگ کے حالات غیاث الدین تغلق کو پنجابی میں لکھ کر پیش کرنا اُردو کے آغاز یا فروغ میں کیسے مددگار رہُوا۔

☆ مسعود سعد سلمان باتفاق رائے ہندوی کے پہلے صاحب دیوان شاعر تسلیم کیے گئے ہیں لیکن مذکورہ دیوان ناپید ہے۔ اُن کے کلام کا بھی کوئی نمونہ موجود نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں اُن کے ہم عصر کسی بھی دوسرے پنجابی شاعر کا کوئی نمونۂ کلام موجود نہیں ہے۔ اِس صورت میں اُس وقت کے غیر منقسم عظیم صوبۂ پنجاب میں صرف ایک ہی ہندوی شاعر کا وجود میں آنا اور اُس کا نمونۂ کلام بھی موجود نہ ہونا بذاتِ خود ایک سوالیہ نشان ہے۔ مسعود سعد سلمان کے اِس دیوان کو ہندوی امیر خسرو کی فارسی مثنوی ''تغلق نامہ'' کے ایک فقرے ''ہے ہے تیر مارا'' کو بنیاد بنا کر قرار دیا گیا ہے۔ جو صرف مفروضہ ہے۔ اس لیے عقل سلیم اِسے ہندوی دیوان تسلیم کرنے کی طرف راغب نہیں ہوتی۔

یہ ممکن ہے کہ پنجاب میں مسلمانوں کے اقتدار اور غلبہ جب بڑھا اور پنجابی زبان میں ترکی،

عربی فارسی الفاظ کا دخل زیادہ بڑھا تو ملکی اور غیر ملکی زبانوں کے میل ملاپ سے ایسی زبان کی تشکیل ہوئی ہوگی جو مسلمانوں کے آنے سے پہلے کی زبان سے قدرے مختلف ہوگی۔ پنجاب میں زیرِ ساخت اِس میں ملی جُلی زبان ہی کو غالباً ہندوی قرار دیا گیا ہے۔ مسعود سعد سلمان کے عہد کی پنجابی زبان کے نمونے تو موجود نہیں لیکن بارہویں تیرہویں صدی میں بابا فرید الدین گنج شکر (1280-1173) کا کلام موجود ہے اُس کے چند اشعار پیش ہیں جو دو طرح کے ہیں۔ ایک خالص پنجابی زبان میں اور دوسرے وہ زبان جس میں فارسی عربی کے الفاظ کے علاوہ اُس دور کی Lingua Franca کے عام الفاظ بھی شامل ہیں جو غالباً غیر پنجابی شاگردوں کی فہم کے لحاظ سے لکھے گئے ہیں۔

خالص پنجابی	عام فہم پنجابی
1. پنج رکن اسلام دے، تے چھیواں فریدا ٹُک	1. کوئی بن گیا رونق پکھیاں دی
جے نہ لُبھے چھیواں، تے پنجے ای جاندے مُک	کوئی چھوڑ کے شبش محل چلیا
2. جنت وڑساں نہ دوزخ وڑساں	2. تو کی جانے فریدا
بس صلعم دے کول فرید کھڑوساں	روٹی بندہ کھا جاندی اے
3. جے یار صلعم فرید ہتھ پکڑ گھِدا	3. چڑھ فریدا کوٹھے تے دیکھ گھر گھر لگی آگ
نہ ایتھ اڑساں نہ اوتھ اڑساں	توں سمجھے میں دُکھی آں، اِتھے دُکھی سارا جگ
4. عید اُونہاں جِتاں دید سجن دی	4. میں دیکھا میرا یار نا دیکھے
بِن دیدوں عید نہ کائی	جے میں نا دیکھا تے اُو دیکھے

اب سولھویں اور سترہویں صدی میں بابا بلّھے شاہ کی شاعری کے نمونے بھی ملاحظہ فرمائیں:

پتھر ذہن گلاب نہیں ہوندے
کورے کاغذ کتاب نہیں ہوندے
غصّے وِچ نہ آیا کر
ٹھنڈا کرکے کھایا کر
مرشد جے نہ راضی ہووے
مُجرا، ناچ، دھمال برابر

نہ کر بندے تیری میری

نہ تیری نہ میری

چار دِناں دا میلہ

دُنیا فِر مٹی دی ڈھیری

عیباں دا بندہ میں

اندروں باروں گندہ میں

ہر خون وِچ وفا نہیں ہوندی

نسلاں دیکھ کے یار بنایا کر

دونوں صوفی شعرا کے کلام میں زبان و بیان میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ تیرہویں اور سولھویں صدی کی زبان میں فرق محسوس نہیں ہوتا۔ دونوں شعرا نے زیر خط کشیدہ جن الفاظ کا استعمال کیا ہے وہ پنجابی نہیں اُس دور کی اُس ملک گیر عام فہم بولی کے الفاظ ہیں جو اس وقت بھی اور آج بھی Lingua Franca ہے۔ چونکہ یہ زبان پورے ملک میں بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ اِس نے اکثر زبانوں پر اپنے گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ خط کشیدہ الفاظ/ جملے پنجاب سے دہلی یا ملک کے دوسرے حصوں میں نہیں گئے بلکہ ہندی بیلٹ سے پنجاب گئے ہیں۔ اِسی Lingua Franca میں فارسی، ترکی، عربی کے الفاظ شامل ہونے پر اُردو زبان کی تشکیل کا آغاز ہُوا کسی ایک حصے میں نہیں ہُوا بلکہ جلد یا بدیر پورے ہندی بیلٹ میں بیک وقت ہُوا۔ غیر ہندی علاقوں میں بھی مقامی اثرات کے تحت یہ Lingua Franca کسی نہ کسی شکل میں موجود تھی وہاں بھی مسلمانوں کے پہنچنے پر عربی فارسی الفاظ نے مقامی زبان پر اپنا اثر دکھایا۔

شمال مغرب کی طرف آنے والے تمام غیر ملکی اور دوسرے شہریوں کو پنجاب سے گزر کر ملک میں داخل ہونا ناگزیر تھا اِس لیے نو واردین کو پنجابی زبان سے پہلا واسطہ پڑتا تھا جس کا نمونہ بابا فریدالدین گنج شکر اور بلّھے شاہ کے اشعار کی شکل میں دیا گیا ہے۔ اِس میں اُس وقت کی Lingua Franca کے الفاظ شامل ہیں۔ اِنھیں کو لے کر نو واردین اندرونِ ملک داخل ہوتے تھے۔ یہ الفاظ ہندی بیلٹ ہی سے پنجاب گئے تھے نہ کہ پنجاب سے دہلی۔ نہ کہ پنجاب سے ہندی بیلٹ میں آئے تھے۔

مسلمانوں کی بھارت میں آمد کے وقت ایک عام فہم زبان رائج تھی جو ہندی بیلٹ کے ساتھ غیر ہندی علاقوں میں بھی سمجھی جاتی تھی جس میں پنجاب بھی شامل تھا۔ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ کہنا کہ ''زبان جو عبوری دور میں دہلی سے دکن، گجرات مالوہ اور دوسرے صوبوں میں پہنچی، اُس کی ساخت، اُس کے مزاج، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ گہرا تھا''۔6 دُرست نظر نہیں آتا۔غیر ہندی علاقوں کی زبان میں جو ہندی الفاظ کی کہیں کہیں بدلی ہوئی جو ساخت نظر آتی ہے وہ مقامی اثرات کا نتیجہ ہے۔

☆ ڈاکٹر جمیل جالبی نے جس زبان کے بارے میں کہا ہے کہ ہر طرف بولی جارہی ہے۔اور رابطہ کی واحد زبان ہے وہ کوئی اور زبان نہیں،مسلمانوں کی ملک میں آمد کے وقت پورے ملک میں بولی جانے والی وہ Lingua Franca تھی جو ہندی بیلٹ میں بولی جاتی تھی اور پورے ملک میں سمجھی جاتی تھی۔موصوف نے جو نمونے کے الفاظ دیے ہیں اُنھیں نہ مسلمان لے کر اپنے ساتھ آئے نہ مسلمانوں کے بعد اُن کا وجود ہُوا۔اِس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ہر طرف بولی جارہی اِس زبان میں فارسی،ترکی اور عربی الفاظ کا امتزاج ملک کی ہر زبان میں ہُوا لیکن کوئی زبان وجود میں نہیں آئی۔صرف ہندی بیلٹ ہی میں فارسی ترکی عربی الفاظ کے شامل ہونے پر ایک نئی زبان وجود میں آئی جو اُردو کہلائی۔

گجرات: گجرات میں عربی زبان کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی تاریخ اسلام کی۔ گجرات میں عربی تاجروں اور مبلغین دین کی آمد حضور پاکؐ کے دوران حیات ہی شروع ہوگئی تھی اس کے ثبوت میں گجرات کے بھاؤنگر شہر کے نزدیک گھونگا نامی ایک گاؤں میں مسجد اقصےٰ کے سمت والی مسجد آج بھی موجود ہے۔25-20 نمازیوں کی نماز کے قابل یہ چھوٹی سی مسجد ایسے مضبوط پتھروں سے تعمیر کی گئی ہے جو ڈیڑھ ہزار سرد گرم موسم جھیلنے کے بعد بھی سلامت ہے۔دروازے پر عربی میں کندہ ایک طغرا بھی موجود ہے۔مسجدِ اقصےٰ کے بجائے بیت الحرام، مکہ کی سمت قبلہ تعین کرنے والی وحی سن 2 ہجری مطابق 624 عیسوی میں نازل ہوئی تھی اس طرح یہ مسجد قبلۂ دوم کا تعین ہونے سے پہلے کی ہے۔کیرل اور تمل ناڈو میں دونوں صوبوں میں مسجدوں کی تعمیر 628ء میں ہوئیں اس سے بھاؤنگر کی مسجد اُس سے پہلے تعمیر ہونے کا قیاس ہے۔اِس کی تصویر اور تاریخ گوگل پر موجود ہے۔اِس طرح گجرات میں عربی اور مسلمانوں کی تاریخ قریب ڈیڑھ ہزار سال قدیم ہے۔

گجرات میں آنے والی دوسری غیرملکی زبان فارسی ہے۔ایران میں اسلامی حکومت قائم ہونے کے بعد جن زرتشت پارسیوں نے اسلام قبول نہیں کیا، وہ بڑی تعداد میں ہجرت کرکے آج سے قریب ایک ہزارسال پہلے بھارت کے مغربی ساحل پر سندھ، گجرات اورمہاراشٹر میں ہزاروں کی تعداد میں آکر بس گئے۔ جب یہ سماجی اوراقتصادی ضرورتوں کے مقامی لوگوں کے رابطہ میں آئے تو ہزاروں فارسی الفاظ گجراتی زبان میں شامل ہوگئے۔عربی زبان کے الفاظ کی شمولیت کا سلسلہ پہلے شروع ہوچکا تھا۔ گجرات میں فارسی کا دوسرا جھونکا اُس وقت آیا جب علاؤالدین خلجی کا تیرہویں صدی میں تسلط قائم ہُوا پھر سلاطین گجرات اور بعد میں مغلوں کا تسلط رہا۔طویل مسلم حکمرانوں کے دور میں فارسی سرکاری زبان کے گجراتی زبان پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ ہزاروں فارسی، عربی اور ترکی الفاظ گجراتی زبان کا حصہ بن گئے۔ گجرات میں بس جانے والے مسلمانوں نے بھی دھیرے دھیرے گجراتی زبان بہ حیثیت مادری زبان اختیار کرلی۔عربی فارسی والی دینی کتب کا اکثر گجراتی زبان میں ترجمہ ہونے کے باعث مسلم گجراتی زبان بھی وجود میں آئی جس میں عربی فارسی کا غلبہ تھا مگر وہ بھی آہستہ آہستہ گجراتی زبان میں مخلوط ہوگئی۔ گجراتی زبان میں عربی فارسی کے جو الفاظ شامل ہوئے، مقامی زبان کے زیراثر نئے تلفظ کے ساتھ زبان زدِعوام ہوگئے۔مثلاً دس پنا،اصل، دست پناہ ،بمعنی چمٹا- جاجرو،اصل جائے ضرور' بمعنی بیت الخلا- بیدا اصل بیضہ بمعنی انڈا- شاہ، سرداروغیرہ۔

فارسی عربی مادری زبان والے غیرملکی نو وارد لوگ دھیرے دھیرے مقامی سماج میں گھل مل گئے۔اُن کی زبان نے گجراتی زبان پر گہرے اثر ڈالے لیکن کوئی نئی زبان وجود میں نہیں آئی۔عبوری دور میں جو کام چلاؤ زبان وجود میں آئی ہوگی وہ خود بخود ختم ہوگئی۔

مہاراشٹر: مسلم حکمرانوں کی آمد سے بہت پہلے گجرات کی طرح مہاراشٹر میں بھی ایران کے مہاجر پارسی ساحلی علاقوں میں آباد ہوچکے تھے۔ یہ لوگ اگرچہ مختلف علاقوں میں کم تعداد میں آباد تھے لیکن فارسی زبان کو اپنے اپنے علاقوں میں متعارف کرا چکے تھے۔ دکن میں اُردو کا دَور علاؤالدین خلجی کے 1294ء میں فتح دکن سے شروع ہوتا ہے۔اُس کے بعد 1326ء میں اُردو کو مزید تقویت اُس وقت ملتی ہے جب محمد تغلق اپنی حکومت کا پایۂ تخت دہلی سے اُٹھا کر دولت آباد لے جاتا ہے۔اِس تبدیلی میں خاص بات یہ تھی کہ پورے شہر دہلی کے خواص وعوام، ملازمین، کاروباری لوگوں اور دیگر تمام پیشہ وروں

کے دولت آباد کوچ کرنے والوں میں زیادہ تعداد اُردو بولنے والوں کی تھی۔ اِس کے بعد عوام کی تکلیف سے آزردہ خاطر ہو کر بادشاہ نے دولت آباد سے واپس دہلی لوٹنے کا حکم دیا تو کثیر تعداد میں لوگوں نے وہیں رہنا پسند کیا جس سے دکن میں اُردو کی جڑیں مضبوط ہوگئیں۔ اِس کے بعد 1348ء میں تغلق کی وفات کے بعد بہمنی سلطنت کے سلاطین نے قریب 150 سال حکومت کی۔ کچھ علاقوں کو چھوڑ کر جہاں برہانپور کے فاروقی سلاطین کی حکومت تھی مہاراشٹر پر بہمنی سلطانوں کا اقتدار قائم رہا۔ بہمنی سلطنت کے خاتمہ کے بعد پانچ سلطنتیں قائم ہوئیں۔ سولھویں صدی میں شہنشاہ اکبر کا دکن پر تسلط قائم ہوگیا۔ اِس کے بعد اورنگ زیب نے مراٹھوں کی سرکشی ختم کرنے کے لیے دہلی سے لائی گئی فوج کے ساتھ زندگی کا بڑا حصہ دولت آباد میں گزارا جو اُردو کا پورے علاقے میں ارتقا کا باعث بنا۔

مسلم حکمرانوں کی مذکورہ حکومتیں مہاراشٹر کے علاوہ کرناٹک اور آندھرا پردیش کے علاقوں میں بھی پھیلی ہوئی تھیں اور بہمنی سلطنت اور بعد میں قائم شدہ دیگر سلطنتوں کے فرماں روا علم وادب کے سرپرست تھے، اُردو شاعری کو پھلنے پھولنے کا اچھا موقع ملا۔ دکن میں مسلمان سلاطین کے قریب 500 سالہ دورِ حکومت میں مقامی زبان کے امتزاج سے اُس زبان کا خوب فروغ ہُوا جسے دکنی کہا جاتا ہے۔ مسلم سلاطین کے اِس طویل دورِ حکومت میں حکمراں طبقہ کی فارسی اُردو کا بہت اثر ہُوا۔ مراٹھی ، کنڑ اور تیلگو زبان میں عربی فارسی کے بے شمار الفاظ ایسے رَچ بس گئے کہ اُن کی اصل شناخت ہی ختم ہوگئی۔ مثال کے طور پر چند الفاظ پیش ہیں:

مُلاکھات (ملاقات)، جکات (زکاۃ بمعنی ٹیکس)، درمیان، دریا، اِزار (پاجامہ)، جاہرات (ظاہری بمعنی اشتہار)، بکشش (بخشش)، باغ (بمعنی پارک)، کاگد (کاغذ)، قلعہ، شہر، ہُشیار (ہوشیار)، پیشوا، مُجرا، دربار، شپائی (سپاہی)، مجور (مزدور)، جِلّا (ضلع)، کارخانہ، دواخانہ، آزار (بیماری)، عمارت، کھُرچی (کرسی)، گناہ (جُرم)، ہشوب (حساب) وغیرہ۔

کیرل: ملک کے مغربی ساحل پر واقع اِس صوبے (علاقہ) کی زبان ملیالم ہے جس کا تعلق دروا‎‌ڑ خاندان کی زبانوں سے ہے۔ کیرل اور عرب کا تجارتی رشتہ انتہائی قدیم ہے۔ ظہورِ اسلام سے پہلے بھی عرب سوداگر مسالے اور عطر وغیرہ فروخت کرنے کے لیے کیرل کے کوچّی بندرگاہ کا جسے ''عرب ساگر کی رانی'' کہا جاتا ہے، استعمال کرتے تھے۔ اِن سوداگروں میں بہت سے افراد نے یہیں سکونت اختیار

کرلی۔اِن لوگوں کی مادری زبان عربی تھی۔مقامی لوگوں سے ابتدا میں جو کاروباری زبان (کام چلاؤ زبان) وجود میں آئی ہوگی لیکن ملیالم اور عربی زبان کا ایک مرکب ہوگی ۔ملیالم مکمل اور عوامی زبان تھی۔کتابوں میں درج ہے کہ ظہورِ اسلام کے بعد معجزۂ شقُّ القمر دیکھنے کے بعد نبی آخر الزماں کی زیارت کے لیے راجا چیرامنی پیرومل مکہ معظّمہ گیا تھا جہاں اُس نے اسلام قبول کرلیا۔لوٹ کر اُس نے عرب سے ملک بن دینار اور ملک بن حبیب کو مدعو کر کے حضور کی زندگی ہی میں کوڈمبور نامی مقام پر 629 میں چیرامن جامع مسجد تعمیر کی جسے دُنیا کی دوسری مسجد کہا جاتا ہے (راقم الحروف کے نزدیک یہ صحیح نہیں ہے)۔ راجا چیرامن کے قبولِ اسلام کے بعد عرب لوگوں کی کیرل میں آمدورفت بڑھ گئی تھی۔ یہ لوگ اپنی عربی زبان کو مضبوطی سے پکڑے رہے اور ملیالم کو بھی اپنا لیا۔ملیالم ایک مکمل زبان تھی۔اُس نے عربی کے الفاظ تو قبول کیے لیکن خود کے وجود پر آنچ نہیں آنے دی۔اِس کے نتیجے میں عربی زبان کے بے شمار الفاظ مقامی بول چال اور اُس کے تلفظ کے زیرِ اثر اپنی شکل بدل کر ملیالم میں شامل ہوگئے۔چند الفاظ بطور نمونہ۔

قابلی (قبول کرنا)،قراری (سمجھوتا)،کھجانوی (خزانہ)،جبتی (ضبطی)،جمیانی (ضمانت)، جیلا (ضلع)،ترجما (ترجمہ)،تلاّقی (طلاق)،تالوکی (تعلقہ)، دلاّلی (دلالی)،نکّل (نقل)،مکتیاری (مختاری)،مساور (مسافر)،رُوکّا (رقم)۔ وکّلی (وکیل)، سربتی (شربت)، ہرجی (عرضی) کچھ الفاظ اصلی شکل میں ملتے ہیں لیکن اُن کی تعداد کم ہے۔

کیرل میں کچھ عرب خاندانوں میں اب بھی عربی زبان بولی جاتی ہے۔کیرل میں ملیالم کے بعد عربی دوسری بڑی زبان ہے۔اِس کا اندازہ اِس سے لگایا جاسکتا ہے کہ 25 کالج اور تین یونیورسٹیوں میں عربی کی تعلیم دی جاتی ہے۔اِس طرح ہم دیکھتے ہیں عربی کے اتنے اثر کے باوجود وہاں کوئی نئی زبان وجود میں نہیں آسکی۔یہاں یہ قابلِ غور ہے کہ ملیالم میں صرف عربی زبان ہی کے الفاظ پائے جاتے ہیں۔فارسی کا کوئی لفظ نظر نہیں آتا۔مسلمانوں کے بھارت میں آنے کے وقت جو Lingua Franca تھی اُس کا اثر بھی ملیالم میں نظر نہیں آتا۔

تمل ناڈو: تمل، دراوڑ بھاشا کے خاندان کی زبان ہے جو صرف تمل ناڈو ہی میں بولی جاتی ہے۔تمل میں بھی ملیالم کی طرح عربی کے بے شمار الفاظ شامل ہیں۔کیرل کی طرح تمل ناڈو میں بھی عرب سوداگروں اور دین کے مبلغوں کی آمدورفت کا سلسلہ عہدِ قدیم سے رہا ہے۔عرب اور خلیجی ممالک

کے سوداگر ملک کے مغربی اور ملابار کے ساحل سے مشرقی ساحل سے ہوتے ہوئے چین تک تجارتی سفر کرتے تھے۔ اِن میں سے کچھ سوداگر اور مبلغین نے مدراس میں سکونت اختیار کرلی۔ حضور کے دورِ حیات میں کیرل میں چیرامن جامع مسجد کی تعمیر ہوئی تھی یہ سب جانتے ہیں جو 629ء میں تعمیر ہوئی تھی لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ گوگل سرچ کے مطابق تمل ناڈو کے پلیّا میں پُلیّا جامع مسجد 630-628ء کے درمیان عرب تاجروں نے تعمیر کی۔ حضور کا دورِ حیات 570ء تا 632ء ہے۔ اِس طرح جنوب کے دونوں صوبوں میں ایک ہی وقت میں مسجدیں تعمیر کی گئیں۔ اِس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ کیرل سے تمل ناڈو کے درمیان واقع مقامات میں بھی ساتویں آٹھویں صدی میں مسلمان ضرور آباد ہوگئے ہوں گے۔ عرب تاجر جو سامان ساحلی علاقوں میں جہازوں سے اُتارتے تھے وہ یقیناً خشکی کے اندرونی علاقوں میں وہ لے کر جاتے ہوں گے۔

شمالی ہندوستان سے تمل ناڈو میں مسلمانوں کی آمد کا سلسلہ علاؤالدین خلجی کے عہد میں ہوا جس میں یہ علاقہ 1335-1378 کے درمیان مدورائی سلطنت کے زیرِ اثر رہا۔ مسلمانوں کا دوسرا دورِ حکومت اُس وقت ہُوا جب اورنگ زیب نے کرناٹک صوبے کا قیام کرکے تمل ناڈو کو اس کے ساتھ شامل کیا۔ تمل ناڈو میں عربی النّسل کے لوگوں کی زبان عربی ہے یا ٹمل۔ کچھ لوگ تمل زبان لکھنے کے لیے عربی رسم الخط بھی استعمال کرتے ہیں جواب رُو بزوال ہے۔ جس کا ایک نمونہ۔

اَنیّلاٹ ویُرُیاُدَیٰ وِصفّینُ پنّی وِمُّ حقّابَ اُنِلُ صِفّینُ

اُردو بولنے والوں میں کچھ لوگ جو اُس نسل سے ہیں جو شمالی ہند کے حملہ آور مسلمان بادشاہوں کے فوجیوں یا مبلّغین دین کی صورت میں وارد ہوئے۔ یہ زیادہ تر پُشتون نسل کے لوگ ہیں جنھیں عام طور پر پٹّن یا پٹانی کہا جاتا ہے۔ بڑی تعداد کا اُن لوگوں کے نسل سے تعلق ہے جو بہمنی سلطنت، عادل شاہی حکومت یا بعد میں نظام (حیدرآباد) سے آئے۔ تمل ناڈو اگرچہ جنوبی ہند کی دُور افتادہ علاقہ ہے لیکن علیم صبا نویدی کی ڈیڑھ ہزار صفحات سے زیادہ صفحات پر مشتمل کتاب ''تاریخ ادبِ اُردو، ٹمل ناڈو'' میں اِس صوبے میں اُردو کے فروغ کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے:7

☆ 1609ء سے 1950ء کے درمیان 95 شعرا، اُدبا پیدا ہوئے۔ آرکاٹ کے حضرت شاہ سلطان ثانی (1609-1685) کو ڈاکٹر زور نے صوفی اور اُردو کا صاحبِ کلّیات شاعر قرار دیا ہے۔

☆ مذکورہ کتاب ہی کے باب دوم میں ''شعراواُدبا کا تذکرہ'' کے عنوان کے تحت مزید 134 شعرااور اُدبا کا ذکر ہے جن کا تعلق 1843ء سے 1949ء تک کے عہد سے ہے۔

☆ 1841ء سے 1997ء کے درمیان 110 اُردو رسائل اوراخبارات کا اِجرا ہُوا۔

☆ 1745ء سے 1978ء کے درمیان ٹامل ناڈو میں 81 رُباعی گوشعراگزرے۔

☆ 1824ء سے 1957ء کے درمیان اِس صوبے میں 48 خواتین شاعرات اورادیبائیں گزری ہیں جن میں چندکی خدمات اعلیٰ پائے کی ہیں۔

شعروادب کے میدان سے ہٹ کر روحانیت کی دنیا میں بھی ٹامل ناڈو میں کئی سواولیائے کرام گزرے ہیں۔ باقر آ گاہ ویلوری (1738-1780) کی شاعری کی زبان اٹھارہویں صدی کی نہ ہوکر بیسویں صدی کی معلوم ہوتی ہے جو اِس مفروضے کی نفی کرتی ہے کہ عہدِ شاہجہانی میں اُردودہلی میں وجود میں آئی اور وہاں سے پھیلی۔ جیسا کہ پہلے لکھا جاچکا ہے۔ مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد کے وقت ایک Lingua Franca تھی جو پورے ہندوستان میں سمجھی جاتی تھی اُسی کے زیراثر ٹامل ناڈو میں سترہویں صدی کے آغاز ہی میں اُردوشاعری کا آغاز ہوتا تھا۔ شاہجہاں کا دورِحکومت 1628-1658 تھا۔ اِس دور میں ٹامل ناڈو میں اُردوشاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔

دکن (دکنی اُردو): اُردوادبی دکن کا جغرافیائی دکن سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ڈاکٹر جمال شریف نے اپنی کتاب ''دکن میں اُردوشاعری ولی سے پہلے'' میں دکن کی مندرجہ ذیل حدودِاربعہ بتائی ہیں۔8

مشرقی حصہ تلنگانہ، جہاں تیلگو بولی جاتی ہے۔

مغربی حصہ مہاراشٹر، جہاں مراٹھی بولی جاتی ہے۔

دونوں کے جنوب میں کرناٹک، جہاں کنڑی بولی جاتی ہے۔

اِس میں کیرل اور تمل ناڈو شامل نہیں ہیں حالانکہ دونوں صوبوں میں طلوعِ اسلام سے پہلے اور بعد میں مسلم تاجروں کی آمدورفت تاریخ میں درج ہے اور مسلم حکمرانوں کا تسلط بھی رہا ہے۔ گذشتہ صفحات پر اِسی باب کے ذیلی باب ''مہاراشٹر'' کے تحت دکنی اُردو کے آغاز وارتقا پر روشنی ڈالی جاچکی ہے۔

علاؤالدین خلجی اور محمد تغلق کے دورِحکومت میں بے شمار اُردوداں جن کا تعلق زندگی کے مختلف

شعبوں اور کاروبار سے تھا، دکن پہنچے، لسانی میل جول سے ایک کام چلاؤ ایسی زبان پیدا ہوئی جس میں مراٹھی، کنڑ، تیلگو الفاظ بھی برقرار رکھے گئے۔ شمال کی زبان سے کچھ الگ شناخت قائم کرنے کی کوشش کی گئی۔ دکنی زبان کے مقدر میں فروغ لکھا تھا مرکزی حکومت کمزور پڑنے پر پانچ خودمختار سلطنتیں وجود میں آئیں۔ اِس سرزمین پر نو واردین کی اور مقامی زبان کے خلط ملط سے دکنی کہی جانے والی زبان کا فروغ تیزی سے ہُوا۔ مرکزی حکومت کمزور پڑنے پر پانچ خودمختار سلطنتیں وجود میں آئیں۔

1. عادل شاہی، بیجاپور۔ کرناٹک
2. قطب شاہی، گولکنڈہ۔ تلنگانہ
3. نظام شاہی، احمد نگر۔ مہاراشٹر
4. برید شاہی، بیدر (بہمنی سلطنت)
5. عماد شاہی، برار (مہاراشٹر)

اِن حکومتوں کے اکثر فرماں رواشعروادب کے سرپرست تھے اس لیے دکنی ادب کا بہت فروغ ہُوا۔ یہاں یہ قابلِ ذکر ہے کہ دکن کے اِن علاقوں میں مسلمانوں کی آمد سے پہلے ہندی بیلٹ والی 18 بولیوں کی مرکب عام فہم زبان Lingua Franca مقامی اثرات کے زیر اثر موجود تھی۔

دکن اور دکنی کے پہلے شاعر خواجہ محمد حسینی بندہ نواز گیسودراز ہیں جو دہلی میں 1312ء میں پیدا ہوئے۔ 1327ء میں دہلی پایۂ تخت کی منتقلی کے وقت دولت آباد (مہاراشٹر) آئے۔ 1335ء میں دہلی واپس گئے اور وہاں تبلیغ و دین کی خدمت کر رہے تھے کہ تیمورلنگ کے دہلی کے حملے پر دِلّی اُجڑی تو دوبارہ دکن کا رُخ کیا اور 1400ء میں قریب 100 سال کی عمر میں گلبرگہ میں خیمہ زن ہوئے اور وہیں 1327ء میں انتقال ہوا۔ اُن کی حیات کے مذکورہ سوانحات سے پتہ چلتا ہے کہ لڑکپن میں 8 سالہ قیام کی وجہ سے انھیں مہاراشٹر کی زبان مراٹھی ضرور آتی ہوگی اور جب وہ دوبارہ گلبرگہ پہنچے ہونگے تو کرناٹک کی زبان کنّڑ سے واسطہ پڑا ہوگا جو اُن کے لیئے نئی زبان ہوگی۔ سو سال کی عمر میں اپنی مادری زبان اور مقامی زبان کی آمیزش سے پیدا نئی زبان (دکنی) میں شاعری کرنا کیسے ممکن ہُوا یہ غور طلب ہے۔ اِس کی وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ اُس دَور کی جو Lingua Franca مہاراشٹر میں تھی وہ کرناٹک میں بھی تھی اور دہلی میں بھی اُس کے سمجھنے والے بھی موجود تھے اِس لیے بندہ نواز کو مقامی زبان میں لکھنے پڑھنے اور عوام سے

گفتگو میں دِقّت نہیں آتی ہوگی اِس کا نمونہ ''بندہ نواز منجن'' میں نظر آتا ہے۔منجن خود ہندی اصل اُردو لفظ ہے اِس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ پندرہویں صدی میں پورے ملک میں بولا سمجھا جاتا تھا۔''بندہ نواز منجن'' کے نسخے میں کچھ مصرعے خالص اُردو کے ہیں مثلاً:

سُن رے سیانے میری بات

جس کے مُکھ میں دُکتے (دُکھتے) دانت

زیرا مرچیں ستوا سونٹ

کتھا اُجلا لونگا کھوٹ.....وغیرہ

دکن میں قائم سلطنتوں کے سلطان علم دوست، ادب پرست اور شعرا نواز تھے۔شعرا اور اُدبا اکثر شاہی درباروں سے وابستہ تھے۔اُن کی قدردانی اور حوصلہ افزائی کے نتیجے میں بےشمار نامور شعرا پیدا ہوئے اور تمام اصنافِ سخن میں قابلِ قدر اضافہ ہُوا۔غزل کے فروغ کے ساتھ مثنوی اور قصیدہ نے بھی ترقی کی۔

اورنگ زیب کے عہد میں شمالی ہند کے لوگوں کی تعداد اور اُن کے غلبہ میں اضافے کے ساتھ اُن کی زبان اُردو کا دکنی پر منفی اثر پڑا۔شمالی ہند کی اُردو میں دکنی کے مقابلہ میں زیادہ فصیح، بلیغ، شیریں اور رواں تھی اور بحیثیت ایک زبان تکمیلیت کی سرحدیں چھورہی تھی۔ایک زبان کے مکمل ہونے کے مندرجہ ذیل پیمانے ہوسکتے ہیں۔

1. عام فہم اور مقبول ہو
2. جغرافیائی بنیاد پر ایک علاقہ ہو
3. خود کا رسم الخط ہو
4. لچیلا پن ہو۔یعنی دوسری زبانوں کے الفاظ، خیالات، اصطلاحات، جذب کرنے کی صلاحیت ہو۔
5. سائنس، ٹیکنالاجی، کامرس، کاروبارِ حیات، سرکاری امور اور دیگر انسانی ضروریات اور امور کے عمل درآمد کی اہل ہو۔
6. خود کی فرہنگ یعنی خزانۂ الفاظ رکھتی ہو۔

اِرتقا کی منزلیں طے کرتی ہوئی اُردو زبان اُس اسٹیج پر آگئی ہے کہ وہ مندرجہ بالا امور انجام

دے سکے۔دکنی ہو یا گجری اِن پیمانوں پر کھری نہ اترنے کی وجہ سے لسانی منظرنامے سے پسِ پردہ ہوگئیں۔بہرحال مقامی زبانوں پر اِن کا دائمی ایسا اثر ہے کہ تیلگو، مراٹھی اور کنڑی میں بے شمار الفاظ گھل مل کر ان مقامی زبانوں کا جُزو بن چکے ہیں۔

بنگال: ف۔س۔اعجاز نے مضمون ''بنگلہ اور اُردو کتنی دور کتنی پاس'' کے مطابق ''بنگال میں مسلم سلطانوں کا تسلط بارہویں صدی عیسوی سے شروع ہوگیا تھا۔ 1200ء کے قریب بنگال نے اسلامی فتوحات کے ماتحت فارسی، عربی اور ترکی کے نظم ونسق کو خوش آمدید کہا۔مغل بادشاہ اکبر کے ذریعہ فتح بنگال کے بعد بنگلہ زبان میں فارسی الفاظ کے قابلِ لحاظ ذخیرے کا اضافہ ہُوا۔آج اِن فارسی الفاظ میں سے بہت سارے الفاظ متروک ہو چکے ہیں اس کے باوجود تقریباً تین ہزار قدیم فارسی الفاظ بنگلہ میں موجود ہیں۔بنگلہ زبان کے خارجی زبانوں کے اخذ وقبول کے اِسی معتدل رویے کی بدولت اُردو کے ذریعہ فارسی عربی ترکی اور دیگر زبانوں کے الفاظ بنگلہ میں ضم ہوگئے''۔9

سن 1200ء سے بنگال پر مسلم حکمرانوں کی حکومت سے بنگلہ زبان بہت متاثر ہوئی۔ 1757ء میں پلاسی کی جنگ میں انگریزوں نے سراج الدولہ کو شکست دے کر میر جعفر کو نواب بنایا تو انگریزوں کا ستارہ چمک اُٹھا اور بالآخر بنگال پر قبضہ کرلیا۔جب تک مسلم حکمرانوں کی حکومت تھی، فارسی سرکاری زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔مسلم حکومتوں کے زوال کے ساتھ فارسی بھی زوال پذیر ہوئی اور اُردو تیز رفتار سے ترقی پذیر ہوئی۔فارسی عربی ترکی کے سیکڑوں سال غلبے کے باوجود بنگلہ کے امتزاج سے کوئی نئی زبان یا بولی وجود میں نہیں آئی۔بنگال میں اُردو کا وجود اُن اُردوداں لوگوں کی وجہ سے ہُوا جو سرکاری ملازمتوں اور انگریزی فوج میں شمال سے آکر بسے۔گرچہ اُردو بنگال میں پیدا نہیں ہوئی لیکن اُس کے فروغ میں بنگال کا کلیدی حصہ ہے۔سرکاری زبان کی حیثیت ہونے کی وجہ سے بنگلہ مادری زبان والوں نے بھی اُردو کے فروغ میں قابلِ قدر حصہ لیا۔سب سے پہلا اُردو پریس اور اُردو رسالہ کلکتہ سے جاری ہُوا۔بنگلہ زبان پر فارسی عربی اُردو کے الفاظ اِس طرح گھل مل گئے ہیں کہ اُن کی اصل شناخت گم ہوگئی ہے۔چند الفاظ بطور نمونہ:

حاکم = حاکم	منصف = منصف	چیہرہ = چہرہ
پھوئیسلہ = فیصلہ	ایکین = یقین	درکھاست = درخواست

حشاب=حساب	جادو=جادو	کھارج=خارج
جامِن=ضامن	تابیج=تعویذ	مدروشہ=مدرسہ
رجوان=رضوان	شوریفہ=شریفہ	آلا تالا=اللہ تعالی
کُران=قرآن	پوگمبور=پیغمبر	لوئیلا=لیلیٰ
پا=پا	کیس یا کیش=گیس یا گیسو	میجان=میزان
تیراجو=ترازو	باسی یا باشی=باشندہ	کھُون=خون
کولوم=قلم	کاگوج=کاغذ	گجول=غزل
کاجول=کاجل	جاہد=زاہد	چاندا=چندہ
روشید=رسید	نجور=نظر	اِجّوت=عزت

گذشتہ صفحات میں ملک کے غیر ہندی علاقوں کی مقامی زبانوں پر فارسی عربی ترکی زبانوں کے اثرات کا تجزیہ کرنے پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ملک کی ہر زبان نے مسلمانوں کی ان زبانوں کا اثر قبول کیا جس سے اُن کی Vacabulary میں اضافہ ہُوا۔ اُردو نے بھی استفادہ کیا جس سے عوام فہمی بڑھ کر اُس نے لینگو افرینکا کی صورت اختیار کر لی۔

دہلی کی مرکزی حکومت کے زوال کے ساتھ فارسی کا بھی زوال ہُوا۔ فارسی کے زوال نے اُردو کو فروغ بخشا۔ اٹھارہویں صدی میں انگریزوں کے روز افزوں اقتدار نے انتظامیہ پر مضبوط گرفت کے لیے ایک مضبوط زبان کی ضرورت پیش آئی۔ فارسی کمزور پڑ چکی تھی۔ انگریزی صرف انگریزوں تک محدود تھی۔ ہندی کا جنم ہُوا ہی نہیں تھا۔ ان حالات میں فارسی کی گدّی پر اُردو کو براجمان کرنے کے سوا انگریزوں کے پاس کوئی چارہ نہیں تھا۔ اُردو ہی واحد لینگو افرینکا تھی۔ باقی جتنی بھی زبانیں تھیں وہ اپنے جغرافیائی حدود تک محدود تھیں۔ اُردو کی یہ پوزیشن آج بھی موجود ہے۔ اُردو چونکہ سرکاری انتظامیہ کی ضرورت تھی، اُردو انگریزوں نے خود بھی پڑھی اور فروغ دے کر مکمل زبان بنانے کی کوشش بھی کی۔

حوالہ جات

1. محمد حسین آزاد، آب حیات، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 1998، ص 59

2. علامہ درنکودری، تاریخ اردو ادب، مشورہ بک ڈپو، رام نگر، دہلی، ص 12-10

3. ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول،، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ص29
4. ایضاً،ص23
5. ایضاً،ص26
6. ایضاً،ص26
7. علیم صبا نویدی، تاریخ ادب اردو، ٹمل ناڈو،89
8. ڈاکٹر جمال شریف، دکن میں اردو شاعری دلی سے پہلے،ص39
9. ف۔س۔اعجاز، ارتکاز ''بنگلہ اور اردو کتنی دور اور کتنی پاس''،ص246

❐ Mr. Kausar Siddiqui
Director, Dabistan-e-Bhopal
Bhopal - 462001
Mobile No: 9926404171

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:77-86
Mr. Anis Azmi, Rifat Sarosh aur All India Redio

جناب انیس اعظمی

رفعت سروش اور آل انڈیا ریڈیو

اتر پردیش کے نگینہ، ضلع بجنور کے مردم خیز علاقے سے تعلق رکھنے والے سید شوکت علی نے بہت کم عمری میں جب 'قلم کی مزدوری' کا ارادہ کیا اور اس کے لئے ذہن بنا لیا تو اپنے لیے کافی غور و غوض کے بعد ایک نئی وضع کا قلمی نام 'رفعت سروش' تراشا۔ اس نام نے انہیں وہ شہرت بخشی کہ ان کا اصل نام گمنامی کے حوالے ہو گیا اور وہ رفعت سروش کے نام سے ادبی حلقوں میں یکے بعد دیگرے کامیابی کی منزلیں طے کرتے چلے گئے اور اپنے زمانے کے جلیل القدر قلم کاروں میں شامل ہو گئے۔

رفعت سروش کا اصل میدان عمل ریڈیو تھا۔ نوجوانی کے زمانے میں یعنی کافی کمسنی میں انہیں ریڈیو کی ملازمت میسر آئی۔ وہ اپنے آبائی وطن نگینہ سے دلی، دلی سے ممبئی اور ممبئی سے دلی ہجرت کرتے رہے اور ریڈیو کے مختلف پروگرامس، پروڈکشنس اور پیش کش پر مہارت حاصل کرتے رہے۔ ریڈیو کی ملازمت میں ہجرت و مسافت شرط ہوتی ہے، سو وہ اس شرط کو بھی پوری کرتے رہے۔

یہ وہ زمانہ تھا جب آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت اور وہ بھی پروڈیوسر کے عہدے پر کام کرنے کا موقع، خواب کی سی بات تھی۔ وہ دور، وہ زمانہ آج سے بے حد مختلف تھا، 1947ء میں یعنی آزادی تک ملک میں گنتی کے صرف چھ ریڈیو اسٹیشن تھے، دلی، ممبئی، کلکتہ، مدراس، لکھنؤ اور ترچی چلاّپلّی۔ آزادی سے قبل تین اسٹیشن اور تھے جو بعد ازاں پاکستان کی نذر ہو گئے، لاہور، پیشاور اور ڈھاکہ۔ ہاں تو ہم بات کر رہے ہیں 26؍دسمبر 1945ء کی یعنی آزادی سے ذرا پہلے کی جب رفعت سروش کو سید ذوالفقار بخاری اسٹیشن ڈائریکٹر نے ریڈیو کی ملازمت کے لئے منتخب کیا اور اس طرح وہ آل انڈیا ریڈیو کے خیر ملازم ہو گئے۔

ہندوستان میں ریڈیو کو قائم کرنے کی ابتدا 1927ء میں ہوئی تھی۔ لندن سے ماہر نشریات

Mr. Loynel Fielden کو ہندوستان کے اہم شہروں کا دورہ کرنے کے لیے بھیجا گیا کہ وہ ریڈیو اسٹیشن قائم کیے جانے کے معاملے میں اپنی رپورٹ اور سفارشات حکومت کے سامنے پیش کریں اور اس کے امکانات کی واضح نشاندہی فرمائیں۔

فیلڈن صاحب دلی، ممبئی، لاہور، مدراس، لکھنؤ، بنارس، اندور، بھوپال، احمد آباد، کٹک، پٹنہ، حیدرآباد، جے پور، جودھ پور وغیرہ کا دورہ کرتے ہوئے آخر میں کلکتہ پہنچے۔کلکتہ میں انگریز عہدے داران نے فیلڈن کو آگاہ کیا کہ اس شہر کے اہم ترین شاعر اور دانشور کا نام رابندر ناتھ ٹیگور ہے۔ فیلڈن نے گرودیو رابندر ناتھ ٹیگور سے ملاقات کی اور ان سے کلکتہ میں ریڈیو اسٹیشن قائم ہونے کے امکانات پر تفصیلی گفتگو کی۔ اس زمانے میں کلکتہ میں آغا حشر کاشمیری بھی موجود تھے جو میڈن تھئیٹر اینڈ فلمس کی تھیٹر یکل کمپنی کے لیے فلمی اسکرپٹ لکھنے پر سوالاکھ روپے ماہانہ پر مامور تھے۔

فیلڈن صاحب نے کلکتہ میں ایک عالی شان بنگلہ کرائے پر لے کر اسے ریڈیو کے انتظامی دفتر کی شکل دے دی۔ اسی بنگلے میں ایک محفل کا اہتمام کیا گیا جس میں بنگلہ زبان کے تمام اہم تخلیق کاروں، صحافیوں اور فنکاروں کو دعوت دی گئی۔ اس غیر رسمی مجلس کی صدارت کے لیے گرودیو رابندر ناتھ ٹیگور کو فیلڈن نے راضی کر لیا تھا۔ ٹیگور صاحب نے جلسے میں شرکت کی۔ ریڈیو اسٹیشن کے کلکتہ میں قائم ہونے کے امکانات پر اپنی نیک خواہشات پیش کیں اور اس موقعے کے لیے گھر سے لکھ کر لائی ایک بنگلہ نظم بھی سامعین کی نذر کی جس سے سامعین خاصے محظوظ ہوئے۔ اس نظم کا عنوان تھا 'آکاشوانی'۔ فیلڈن نے ٹیگور سے آکاشوانی لفظ کے معنی کی وضاحت دریافت کی۔ وضاحت سن کر وہ حضرت، ٹیگور کے عاشق ہو گئے۔ جس بنگلے میں یہ تقریب منعقد ہوئی تھی اس کا عارضی نام 'ریڈیو بھون' رکھا جا چکا تھا لیکن اس نظم کو سننے کے بعد اس عارضی نام کو بدل کر ریڈیو بھون کی جگہ ''آکاشوانی بھون'' کر دیا گیا۔ بعد میں ''آکاشوانی'' اس قدر مقبول ہوا کہ اکثر حضرات ریڈیو کو آکاشوانی کہنے لگے۔

انگریزوں نے آزادی سے پہلے ہی یہ فیصلہ لے لیا کہ اب آل انڈیا ریڈیو کی سربراہی کسی ہندوستانی کے حوالے کر دینی چاہیے۔ اس فیصلے کے نتیجے میں سید احمد شاہ بخاری کا انتخاب ہوا جو اپنے اصل نام کے مقابلے اپنے قلمی نام ''پطرس بخاری'' سے ادبی حلقوں میں زیادہ مشہور تھے۔ اس طرح مشہور مزاح نگار پطرس بخاری 8/جون 1936ء کو آل انڈیا ریڈیو کے ڈائریکٹر جنرل مقرر ہوئے۔ کچھ ہی دنوں

بعدان کے چھوٹے بھائی ذوالفقار بخاری دلی اسٹیشن کے ڈائریکٹر مقرر ہوئے۔اس طرح ان دونوں لائق فائق برادران کا دبدبہ پورے ہندوستان کے تمام ریڈیواسٹیشنوں پر قائم ہو چکا تھا۔ان دونوں بھائیوں نے ہرطرح کے پروگراموں کے ماہرین کونکھارنے سنوارنے سدھارنے میں رات دن ایک کردیےاور اس طرح ریڈیومیں خبر پڑھنے والے،فیچر پیش کرنے والے،نظامت کرنے والے،تبصرہ کرنے والےاور موسیقی کے پروگرام ترتیب دینے والوں کی تربیت انہی برادران کی کوششوں کا نتیجہ تھی۔ان دونوں بھائیوں نے ریڈیو کے معیار کی حد بندی قائم کی۔ان دونوں کے کاوشوں کی لگن اور ذہانتوں پراب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ریڈیو کے پروگرام شروع ہونے سے پہلے کی جو سگنیچر ٹیون ہے اسے طے کرنے اور کمپوز کرنے میں پطرس بخاری صاحب نے جو کوششیں جو کاوشیں کیں اس پر کئی صفحات لکھے جاسکتے ہیں۔ بلآخران کی دیوانگی اور جستجو رنگ لائی اور چیکوسلواکیہ کے مشہور یہودی موسیقار Walter Caufman نے ہندوستان کے مشہور راگ 'شِو رنجنی' پر وہ حسین دھن بنائی جسے سنتے ہی ہر کس و ناکس کو عجب سی خوشی کا احساس ہوتا ہے۔

ہاں تو ہم بات کر رہے تھے آل انڈیا ریڈیو میں بخاری برادرس کی حیثیت اور مرتبے کی۔ دوٹوک کہی جائے تو دونوں بھائیوں کی پورے ہندوستان میں طوطی بولتی تھی۔ان دونوں بھائیوں کے دبدبے کے سبب،سعادت حسن منٹو نے آل انڈیا ریڈیو کوBBC of India کہنا شروع کر دیا تھا۔اس زمانے میں منٹو ممبئی اسٹیشن پر ریڈیو کے عارضی اسکرپٹ رائٹر تھے جن کے ذمہ فیچر اور مختصر ڈراموں کی اسکرپٹ لکھنا تھا۔منٹو نے اپنے دور میں بہت سے ریڈیو ڈراموں کی کامیاب سیریز لکھیں جن میں ''آؤ جھوٹ بولیں'، 'آؤ باتیں کریں'، 'آؤ کہانی لکھیں' جیسی کئی مقبول سیریز کا کافی ذکر ہوتا ہے۔کسی نے منٹو سے پوچھا کہ بھئی آپ آل انڈیا ریڈیو کوBBC of India کیوں کہا کرتے ہیں۔منٹو شرارت سے مسکرائے اور کہا،''اصل میں آل انڈیا ریڈیو اب بخاری برادران کارپوریشن ہوگیا ہے۔اس لیے میں اسےBBC of India کہتا ہوں آپ ہی بتایئے کیا میں غلط کہتا ہوں؟''

یہ تو ہوئی مذاق کی بات لیکن درحقیقت یہ وہ زمانہ تھا جب ریڈیو کے عہدہ داران، بخاری برادران کی قیادت میں کام کرنے کو اپنے لیے بڑے اعزاز کی بات سمجھتے تھے۔ریڈیو،خبروں، حالات حاضرہ،ادبی وثقافتی پروگراموں،کلاسیکی موسیقی کے پروگراموں کے اعلاوہ نامور شخصیات سے گفتگو جیسے

پروگرواموں کے سبب، روز بروز عوام میں مقبول ہوتا جارہا تھا۔

ہم ریڈیو کے جس ابتدائی دور کی بات کر رہے ہیں اس دور میں ریڈیو اسٹیشنوں پر محض براڈ کاسٹرس کی گہما گہمی ہی نہیں ہوتی تھی بلکہ ان براڈ کاسٹروں میں بے شمار اس پائے کے ادیب، شاعر، ڈرامہ نگار، انشا پرداز، خاکہ نگار، افسانہ نگار، مبصر، محقق، نقاد، مدیر، نیوز ریڈر اور تخلیق کار حضرات موجود تھے جو بلا مبالغہ ہماری قومی یونیورسٹیوں کے اساتذہ پر بھاری پڑتے تھے۔ ایسی ایسی جید شخصیات ریڈیو سے وابستہ تھیں کہ ان سے اچھے اچھے بہت سنبھل سنبھل کر گفتگو کیا کرتے تھے۔

اب ذرا دیر کو تھوڑا اور پیچھے مڑ کر ریڈیو کی تاریخ کے دلچسپ گلیاروں کی سیر کر کے لوٹتے ہیں۔ ہندوستان کی نشریاتی تاریخ میں سب سے پہلے تین پرائیوٹ براڈ کاسٹنگ اسٹیشن وجود میں آئے۔ یہ بات ہے 1923 کی جب ریڈیو کلب بمبئ اور کلکتہ ریڈیو کلب قائم ہوئے۔ اس کے ایک سال بعد 1924 میں مدراس پریسی ڈینسی ریڈیو کلب وجود میں آیا۔ ان تینوں کے بارے میں یہ معلومات حاصل نہیں ہو سکیں کہ ان کی نشریات کتنی دیر کی اور کس معیار کی ہوتی تھیں اور ان کی فریکیونسی کتنی دور تک پہنچتی تھی لیکن یہ طے ہے کہ 1924 تک ہندوستان میں تین ریڈیو کلب وجود میں آ چکے تھے۔

سرکاری طور پر پہلی براڈ کاسٹنگ سروس کا افتتاح جون 1927ء کو بمبئ میں ہندوستان کے وائس رائے لارڈ اِروِن کے ہاتھوں عمل میں آیا۔ تب اس کا نام رکھا گیا IBC یعنی انڈین براڈ کاسٹنگ کمپنی۔ اس اسٹیشن سے نشر کیے جانے والے پروگراموں کی پہنچ 55 کلومیٹر تک ہی محدود ہوتی تھی۔ اس کے بعد اس سے بہتر ریڈیو حیدرآباد میں 3 فروری 1935ء کو شروع ہوا جسے نام دیا گیا 'دکن ریڈیو' جسے عوام 'نظام ریڈیو' کہا کرتے تھے۔ اس ریڈیو کا افتتاح نواب میر عثمان علی خان کے ہاتھوں عمل میں آیا جو حیدرآباد سلطنت کے ساتویں نظام تھے اور جنہوں نے بے شمار فلاحی کام سرانجام دیے۔ یہ اس زمانے کا سب سے طاقتور اسٹیشن تھا کیوں کہ اس کا Transmitting Power200 watts کا تھا اور اس کی پہنچ 200 کلومیٹر تک کی تھی۔

ادھر ملک کے تینوں پرائیوٹ ریڈیو کلبس، آمدنی کم اور اخراجات زیادہ کے سبب بند ہونے کے مقام پر آ چکے تھے لہٰذا سرکار نے 9/اکتوبر 1931ء کو Indian State Broadcasting Services کو بند کر دیا لیکن عوام میں سخت ناراضگی کے سبب اسے دوبارہ بحال کر دیا گیا اور اس کی بہتر

کارکردگی کے لیے Mr. P. J. Admonds کو کمپنی کے کنٹرولر آف براڈ کاسٹنگ کے عہدے پر فائز کیا گیا۔ سرکار نے بعدازاں کمپنی کو 40 لاکھ روپے کی امداد بھی دی جس کی وجہ سے کمپنی میں دوبارہ جان آئی۔ 1934ء میں دہلی اسٹیشن کے خراب حالات کی بہتری کے لیے ڈھائی لاکھ روپے کی امداد سرکار نے دے کر اس میں نئی روح پھونکی۔ تب دلی ریڈیو اسٹیشن، دلی یونیورسٹی کے قریب تیمار پور میں واقع تھا جس کے نگراں Loynell Fielden تھے۔ انہیں 30/اگست 1935ء کو کنٹرولر آف براڈ کاسٹنگ کے عہدے پر فائز کیا گیا۔ مزے کی بات ہے کہ اس زمانے میں ہمارے ملک میں نشریات کی کوئی منسٹری نہیں تھی لہٰذا دلّی ریڈیو اسٹیشن کو Ministry of Labour and Industries کے تحت قائم کیا گیا۔ 8/جون 1936ء کو Indian State Broadcasting Service کا نام بدل کر All India Radio کر دیا گیا۔ اس سے پہلے News Caster چارلس برانس کو 9/ستمبر 1937ء کو AIR کا پہلا News Editor بھی مقرر کیا گیا اور کچھ سال بعد انہیں ملک کا پہلا Director of News کا عہدہ دیا گیا۔

اس طرح اب آل انڈیا ریڈیو دن دونی رات چوگنی ترقی کرنے لگا، اس میں نئے نئے شعبے قائم ہوتے گئے اس کی وسعت میں اضافہ ہوتا رہا۔ جب ہم نے ہوش سنبھالا تو اپنے بزرگوں کے منہ سے ریڈیو کے عظیم فنکاروں کا ذکرِ خیر سنا کرتے اور ان کے نام اور کام کے طریقوں کے بول کانوں میں اکثر پڑا کرتے۔ اس سنہری دور کے ریڈیو سے وابستہ اس زمانے کی چند ایسی ادبی اور تخلیقی شخصیات کے اسمائے گرامی گنائے جائیں تو ان کی ترتیب کچھ اس طرح ہوگی: پطرس بخاری (سید احمد شاہ بخاری)، سید ذوالفقار بخاری، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، اپیندر ناتھ اشک، اسرار الحق مجاز، حفیظ جالندھری، اختر الایمان، عمیق حنفی، حبیب تنویر، ولایت جعفری، روش صدیقی، ساغر نظامی، مظہر امام، اقبال مجید، زبیر رضوی، سلام مچھلی شہری، احمد جلیس، قیصر قلندر، مسعود ہاشمی، زاہد علی خاں، دینا ناتھ، انیس رفیع، معین اعجاز، ستیند رشرد، شرت دت، فیاض رفعت اور محمد علی موج سے ہوتے ہوئے رفعت سروش تک ایک طویل فہرست ہے۔

ریڈیائی ڈرامے کی ٹیکنیک کے حوالے سے رفعت سروش فرماتے ہیں:

> ''ڈرامہ لکھنا سب کے بس کی بات نہیں۔ اس کے لئے ایک خاص ذہن درکار ہوتا ہے۔ اس میدان میں کوششیں بہتوں نے کیں لیکن کامیابی چند کے حصے

میں ہی آئی۔اس سلسلہ میں رفعت سروش فرماتے ہیں،''اچھے اسکرپٹ کی پرکھ اسٹوڈیو میں ریہرسل کے وقت ہوتی ہے اورضرورتِ ڈرامہ کی خاطر بعض اوقات اچھے اچھے مصرعے اور شعر بھی کاٹنے پڑتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ لکھنے کے لئے مصنف کا ریڈیائی ٹیکنیک پر عبور ضروری ہے۔ اس لئے کامیاب ریڈیائی ڈرامے انہیں لوگوں نے لکھے ہیں جو ریڈیو اسٹاف میں رہے ہیں''۔1

1945ء میں رفعت سروش صاحب آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت میں بطور اسکرپٹ رائٹر شامل ہوئے، یہ بمبئی اسٹیشن تھا جہاں بڑے بڑے اور خاصے نامور وقد آور بلکہ جیّد مصنفین کی پوری صف موجود تھی۔آپ وہاں ریڈیو ڈرامے لکھنے پر مامور ہوئے جہاں راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، اپیندر ناتھ اشک، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی اور ولایت جعفری پہلے ہی موجود تھے۔ان کے علاوہ شہر بمبئی میں کئی دیگر اہم ونامور حضرات بھی اردو ڈرامے کی اپنے اپنے طور پر خدمت انجام دے رہے تھے جن میں علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، رامانند ساگر، پرتھوی راج کپور، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، حضرت آوارہ، آئی ایس جوہر، موہن سہگل، بھیشم ساہنی، وشوامتر عادل، اندرراج آنند، بسمل پیشاوری اور بلراج ساہنی وغیرہ تک ایک طویل فہرست ہے۔

ریڈیو میں سید ذوالفقار علی بخاری نے ڈرامہ اسکرپٹ لکھنے پر دو نوجوانوں میں بہت سی صلاحیتوں کو دیکھتے ہوئے انہیں ملازمت دی وہ تھے حبیب تنویر اور رفعت سروش۔حبیب صاحب کو ریڈیو کی بندشوں کے مقابلے اپٹا اور فلمیں زیادہ بہتر لگیں اور وہ ادھر زیادہ وقت دینے لگے۔رفعت سروش صاحب نے محض بیس برس کی کمسن عمر میں قلم کو ہاتھوں میں تھاما اور لکھنے پر جو راغب ہوئے تو لکھتے چلے گئے۔لکھا اور مسلسل لکھا، خوب لکھا، بھرپور لکھا۔رفعت سروش اپنے اس ابتدائی دور کو یاد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''1945ء کے آخر میں میں نے آل انڈیا ریڈیو، بمبئی میں ملازمت اختیار کی تو ڈرامہ سے سابقہ پڑا اور یہ جانا کہ لفظ مکالمہ کیسے بنتا ہے۔ ڈرامے لکھنے اور پروڈیوس کرنے کی مشق بہم پہنچائی اور 15/اگست 1947ء کو یوم آزادی کے موقع پر پہلا منظوم ڈرامہ لکھا۔''ہندوستان شادمانی کے دروازے پر''اس کے بعد یہ سلسلہ چل پڑا اور چھوٹے بڑے نہ جانے کتنے ڈرامے لکھے۔ کچھ منظوم

ڈرامے ریڈیو سیلون کے لیے بھی لکھے۔ بہت سے اسکرپٹ ادھر اُدھر ہو گئے۔

یہ دور ترقی پسند تحریک کے عروج کا دور تھا اور مجھے اس تحریک سے وابستگی تھی اس لیے منظوم ڈراموں میں اس نظریہ کو پیش رکھا کہ زندگی کی مثبت قدروں کی عکاسی کروں۔ انسان کی عظمت بہتر زندگی کی جدوجہد صدیوں پرانی تہذیب کی بازیافت یہ سب کچھ میں نے مجرد کرداروں کے ذریعے پیش کیا۔ اس وقت تیسری جنگ عظیم کا خطرہ سروں پر منڈلا رہا تھا اور ہر ذی شعور امن عالم کے لئے جدوجہد کر رہا تھا۔ چنانچہ امن عالم کے موضوع پر بھی میں نے کئی منظوم ڈرامے تمثیلی انداز میں لکھے اور آل انڈیا ریڈیو سے پیش کئے۔

یہ ڈرامے میں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسوں میں بھی پڑھے۔ اس وقت کے اہم رسائل شاہراہ، شاعر اور فنکار میں یہ منظوم ڈرامے شائع ہو کر اہل نظر تک پہنچے۔ بمبئی میں میرا قیام 1945ء سے 1958ء تک تھا اس کے بعد میں جنوری 1984ء تک آل انڈیا ریڈیو دہلی سے وابستہ رہا۔ چھ سال وِودھ بھارتی اور باقی بیس سال روزانہ اردو مجلس میں پروگرام پیش کئے۔

ریڈیو آواز کی دنیا ہے اور آواز کے ذریعے ہی تمام ڈرامائی کیفیات بیان کی جاتی ہیں۔ اس لیے کردار کے اعتبار سے آواز کا انتخاب بہت ضروری ہے۔ منظوم ڈراموں کے لیے صداکاروں کا انتخاب مشکل ترین ہے کہ بہت سے اچھے ڈرامہ آرٹسٹ شعر موزونیت کے ساتھ نہیں پڑھ سکتے۔

ریڈیو ڈرامے میں پس منظر کی موسیقی بہت اہم رول ادا کرتی ہے، خاص طور سے اسے ڈراموں میں جن کے کردار مجرد (Abstract) ہوں جیسے رات، دن، وقت وغیرہ۔ صوتی اثرات بھی ڈرامہ کی فضا تیار کرتے ہیں اور سامعین کو اسٹوڈیو سے ہی بازار، بھیڑ بھاڑ، طوفان، کھیت کھلیان اور میدانِ جنگ میں لے جاسکتے ہیں۔ پروڈکشن کی بہت سی باریکیاں ہیں جنہیں بیان کرنے سے زیادہ اسٹوڈیو میں سمجھایا جاسکتا ہے''۔[2]

رفعت سروش صاحب کی بہت سی خوبیوں میں ایک خداداد خوبی ان کی منفرد آواز تھی۔ ریڈیوں میں آواز کو ایک میڈیم تسلیم کیا جاتا ہے۔ان کی آواز کو کھنکدار مردانہ آواز کہا جاتا تھا جس میں ایک حد تک موسیقیت بھی تھی تو ساتھ ہی گرجدار گھنگرج بھی اور ان کے لہجے میں ڈرامائیت کے سارے عناصر موجود تھے۔فطری طور پر آپ شاعر تھے،شاعری کی تمام اصناف پر آپ نے طبع آزمائی کی،غزل،نظم،آزاد نظم، قطعات،منظوم ڈرامے، بیلے،اوپیرا وغیرہ وغیرہ۔

آپ نثر کی جانب راغب ہوئے تو ڈرامے، ریڈیائی ڈرامے، اسٹیج ڈرامے، افسانے، کہانیاں،انشائیہ،ناول،خاکے،خودنوشت اور سفرنامے،گویا ہر صنف پر اپنے نام کا مہر لگاتے چلے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ آپ کے نام سے غالباً 54 کتابیں منسوب ہیں۔آپ کی پہلی تخلیق،وادیٔ گُل، جو ایک شعری مجموعہ ہے 1963ء میں منظر عام پر آیا اور آپ کی آخری کتاب 2008ء میں شائع ہوئی یعنی 45 برسوں میں آپ کی 54 کتابیں شائع ہوئیں، یہ بات اپنے آپ میں بہت اہم ہے۔ایک زمانہ تھا جب ریڈیو کے دلی اسٹیشن سے نشر ہونے والے اردو کے بیشتر مقبول پروگرام رفعت سروش صاحب کی سرپرستی میں پیش ہوتے تھے۔مجھے یاد ہے اُس زمانے میں رفعت سروش صاحب کو اردو کی ہر محفل میں لوگ گھیر لیا کرتے تھے تاکہ انہیں بھی ریڈیو کے کسی پروگرام کا بلاوہ مل جائے۔یہ سلسلہ ان کی سبکدوشی تک جاری رہا۔

پطرس بخاری صاحب نے جب آل انڈیا ریڈیو کی سربراہی سنبھالی تو ان کے سامنے بہت سی الجھنیں تھیں۔وہ تمام طرح کی فرسودہ روایات کو مسترد کرتے ہوئے جدید ہندوستان کے تقاضوں کے تحت بالکل نئے زاویوں سے ریڈیو کی جدیدکاری کے منصوبے بنا رہے تھے۔ملک میں جدوجہد آزادی کے سبب کئی طرح کی افراتفری اور بدنظمی کا ماحول تو تھا ہی۔سیاسی اونٹ کل صبح کس کروٹ بیٹھا ملے گا اکثر انہی موضوعات پر مباحثے ہوتے رہتے تھے۔افواہوں اور اٹکلوں کا بازار گرم تھا۔اسی کے ساتھ دوسری طرف حب الوطنی کے مختلف موضوعات پر کئی اہم ادیبوں اور شاعروں کے قلم رواں دواں تھے۔پورے ملک میں بہترین تخلیقی ادب لکھا جا رہا تھا۔ادبی تراجم کا کام بھی کافی زوروں پر تھا۔ان سب کے باوجود عام تخلیق کاروں و ادیبوں کو ریڈیو کا کوئی تجربہ نہیں تھا۔ریڈیو تب تک سب کے لیے بالکل نیا کھلونا تھا، جس کے لئے بخاری صاحب مستقبل کے لیے نئے کھلاڑیوں کو تراش رہے تھے۔یعنی یہ ریڈیو کے لیے اور بخاری صاحب کے لیے بہت بڑی آزمائش کی گھڑی تھی۔

ہندوستان میں اس وقت ڈرامے کے نام پر دم توڑتا اور آخری سانسیں لیتا نام نہاد پارسی تھیٹر تھا جو مالی بحران سے مسلسل دوچار تھا۔ اس میں چار چاند لگانے والے وہ تمام ہدایت کار، اداکار، سیٹ ڈیزائنر، میک اپ مین، موسیقار، گلوکار، پروڈیوسر، فائی نینسر، مکالمہ نگار حضرات 1931ء میں عالم آرا فلم کی غیر معمولی کامیابی کے بعد اپنی قسمت آزمانے کی غرض سے پارسی تھیٹر سے تعلق رکھنے والے احباب سنیما کی جانب بھاگ کھڑے ہوئے۔ جس کے نتیجے میں پارسی تھیٹر کی کمر ٹوٹ چکی تھی۔ پارسی تھیٹر نے تفریحی صنعت کے طور پر ہندوستان میں کامیابی کے جو تمام ریکارڈ قائم کیے تھے وہ سب تاش کے پتوں کے محل کی طرح ڈھیر ہو چکے تھے۔ ہاں ایک اہم بات یہ کہ اس دور تک پارسی اسٹیج ڈرامے کا مطلب شب گزاری ہوا کرتا تھا، یعنی ڈرامہ رات کو تقریباً دس ساڑھے دس بجے شروع ہوتا اور فجر سے ذرا پہلے اختتام پذیر ہوا کرتا تھا۔ یعنی عام تاثر یہی تھا کہ ڈرامہ کم از کم چھ گھنٹے کی تفریح کا سودا ہے۔

بخاری صاحب نے جب اپنی ٹیم کو بلا کر ریڈیائی ڈرامے کی پیش کش کے امکانات پر تفصیلی گفتگو کی اور انہیں اسٹیج سے ہٹ کر ریڈیو ڈرامہ لکھنے کی تربیت دی اور یہ بھی واضح کیا کہ ڈرامے کی کل مدت آدھے گھنٹے کی ہونی چاہیے، تو سب کے منہ کھلے کے کھلے رہ گئے۔ کسی کی سمجھ میں ان کی یہ بات نہ آئی۔ سب حیران تھے کہ یہ کیونکر ممکن ہو سکے گا۔ لوگوں نے کہا بھلا بتایئے چھ گھنٹے کا سودا محض آدھے گھنٹے میں کس طرح نمٹایا جا سکے گا؟ لیکن بخاری صاحب اپنی بات پر قائم رہے اور وہ دن آیا جب ریڈیو پر ایک سے ایک کامیاب اور لاجواب بلکہ لازوال ڈرامے محض آدھے گھنٹے میں پیش ہونے لگے، جن کی مقبولیت نے رفتہ رفتہ سارے ریکارڈ توڑ دیے۔ بعد ازاں ریڈیو کو ستیندر شرد اور دینا ناتھ جیسے حساس اور قد آور پروڈیوسر ملے جنہوں نے اسٹیج کے تمام تجربے کار اور سنجیدہ فنکاروں کو ریڈیو سے جوڑا۔ انہیں عظیم فنکاروں کی ٹیم نے ڈرامے پر مبنی پروگرام ''ہوا محل'' کو مقبولیت کی بلندیوں تک پہنچا دیا تھا۔

رفعت سروش، اردو نشریات اور ریڈیو ڈرامے کے بنیاد گزاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ انہوں نے بہت سے اوپیرا، بیلے، منظوم ڈرامے، حب الوطنی سے متعلق ڈرامے اور میوزیکل ڈرامے لکھے اور انہیں مسلسل پروڈیوس بھی کیا۔ ہندوستان میں بالخصوص اردو اور اردو والوں نے بے شمار ریڈیائی ڈرامے، منظوم ڈرامے اور تاریخی ڈرامے لکھے لیکن اوپیرا اور بیلے وغیرہ کی چونکہ ہمارے یہاں کوئی روایت نہیں تھی لہٰذا اس طرف بہت کم لوگ راغب ہو سکے۔ میوزیکل اسٹیج ڈراموں کو اسٹیج کرنے میں حبیب

تنویر، قدسیہ زیدی، شیلا بھاٹیہ، بی وی کارنت، پانچا نند پاٹھک اور موہن اُپریتی کا کافی بلند مقام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان حضرات کی خدمات کا اعتراف ہر دور میں ہوتا رہا ہے اور آئندہ بھی ہوتا رہے گا۔ ریڈیو کی یادگار پروڈکشنس کے ساتھ ایک بڑا سانحہ یہ بھی ہے کہ تمام پرانے اور کامیاب ڈراموں کے ٹیپ اب استعمال کے قابل نہیں رہے یعنی وہ عظیم سرمایہ بے توجہی کا شکار ہوا اور آج ہم ان پرانے ڈراموں کی ریکارڈنگ سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔

رفعت سروش خوش قسمت تھے کہ ان کے تحریر کردہ اوپیرا اور بیلے ریڈیو کے علاوہ بھارتیہ کلا کیندر، دلی کتھک کیندر، اوما شرما ڈانس سینٹر اور سانگ اینڈ ڈرامہ ڈویژن جیسے اہم اور معیاری پلیٹ فارمس سے بھی پیش ہوتے رہے اور انہیں کافی نامور ہدایت کار میسر آئے۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو میں بیلے، اوپیرا اور میوزیکل ڈراموں کی جب بھی بات ہوگی رفعت سروش کے ذکر خیر کے بغیر مکمل نہ ہو سکے گی۔

حوالہ جات

1. رفعت سروش، جہانِ رقص ونغمہ، ص8
2. ایضاً، ص9-7

❒ Mr. Anis Azmi
C-62, Nar Vihar-1
Sector-34, NOIDA - 201307
Mobile No: 9891535053
Email: anisazmi1@yahoo.co.in

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:87-114
Prof. Mohammad Kazim, Rajendar Singh Bedi ki Drama Nigari

پروفیسر محمد کاظم

راجندر سنگھ بیدی کی ڈراما نگاری

راجندر سنگھ بیدی (1915-1984) کے مطالعے کو عام طور پر ان کے ناول 'ایک چادر میلی سی' یا چند شاہکار افسانوں پر مرکوز رکھا جاتا ہے، ان کے فکشن میں پنجاب کے قصبوں اور دیہاتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور جب ان کے فکشن کے مطالعے سے آگے بڑھتے ہیں تو ان کی لکھی ہوئی فلموں اور ان کے مکالموں کی بات کر لیتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی مذکورہ حیثیتوں کے ساتھ ساتھ ایک اہم ڈراما نگار بھی ہیں۔ یہ بھی سچ ہے کہ وہ بحیثیت ڈراما نگار اس پائے کو نہیں پہنچے جو مقام ان کو افسانہ نگاری، ناولٹ نگاری یا فلمی مکالمہ نگاری میں حاصل ہے۔ انھوں نے اول تو ریڈیائی ڈرامے لکھے اور پھر وہ ڈرامے فنی لحاظ سے کمزور بھی ہیں۔ البتہ افسانہ نگاری میں بیدی کا فن نہایت پختہ اور کامل درجے کا ہے۔ یہاں ان کی ڈراما نگاری پر تفصیلی گفتگو مقصود ہے۔ لیکن یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ڈراما نگاری اور ان کے ڈراموں پر تفصیل سے گفتگو کرنے سے پہلے ان کی زندگی اور فن کا تعارف پیش کر دیا جائے۔

راجندر سنگھ بیدی، غیر منقسم ہندوستان کے صوبہ پنجاب کے ضلع سیالکوٹ کے گاؤں ڈالکی میں ہیرا سنگھ بیدی اور سیوا دائی کے گھر یکم ستمبر 1915ء کو پیدا ہوئے۔ انھوں نے اپنی ابتدائی زندگی لاہور میں گزاری۔ اس وقت پنجابی خاندانوں میں اردو کی تعلیم حاصل کرنے کا رواج عام تھا، اس مناسبت سے ان کی تعلیم اردو میں ہی ہوئی۔ انھوں نے کبھی کالج سے کوئی ڈگری حاصل نہیں کی۔ ہاں بقول وارث علوی 'انٹرمیڈیٹ کا امتحان بیدی نے غالباً 35-1933 میں پاس کیا'۔ اسی زمانے میں ان کی والدہ سیوا دائی کا انتقال ہو گیا۔ وہ اپنی والدہ سے بہت محبت کرتے تھے اور انھوں نے ان کی خدمت میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کرنے کے بعد اپنے والد ہیرا سنگھ کے حکم پر پوسٹ آفس میں کلرک کی

نوکری کرلی۔انھوں نے اپنی دلچسپی سے اردو، پنجابی اورانگریزی زبان میں مہارت حاصل کی۔ان کا ادبی وتخلیقی سفرکم وبیش1931ء سے 1984ء پر محیط ہے۔بیدی کی ادبی زندگی کے آغاز کے بارے میں وارث علوی لکھتے ہیں:

''بیدی کی ادبی زندگی کا آغاز بھی کالج کی زندگی یعنی 1931ء کے لگ بھگ سترہ اٹھارہ سال کی عمر سے ہوتا ہے۔اس زمانے میں انھوں نے انگریزی میں نظمیں لکھیں۔اردواور پنجابی میں افسانے اورمضامین لکھے۔طالب علمی کے زمانے میں محسن لاہوری کے نام سے لکھا کرتے تھے۔کلرکی کے زمانے میں دیر گیے رات تک پڑھنے اور لکھنے کی عادت تھی۔ڈاک خانہ میں بیدی کو بہت کام کرنا پڑتا۔کئی بارسترہ اٹھارہ گھنٹے ڈیوٹی دینا پڑتی۔یہی زمانہ بیدی کی سنجیدہ افسانہ نگاری کا بھی ہے۔وہ رومانی کہانیوں، الّم غلّم مضامین، تراجم اورنہایت مفرس اردو کے دور سے نکل آئے اور زندگی کے اہم تجربات کواپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔یہی وہ کہانیاں ہیں جو 1937ء میں ان کے پہلے مجموعہ 'دانہ ودام' کی زینت بنیں اور جب دوسرا مجموعہ 'گرہن' 1941ء میں شائع ہوا تو وہ اردو کے مستندافسانہ نگارتسلیم کیے جا چکے تھے''۔1؎

بیدی نے اپنی ابتدائی زندگی میں نہ صرف محنت ومشقت کی بلکہ زندگی کے جوتجربات حاصل ہوئے ،اسے اپنی کہانیوں میں بخوبی پیش کیا۔کم عمری میں تراجم اور رومانی کہانیوں سے ہوتے ہوئے سنجیدہ ادب کی طرف مراجعت کر گیے۔ابھی سنجیدگی سے لکھنا پڑھنا شروع ہی کیا تھا کہ 1934ء میں صرف انیس برس کی عمرمیں ان کی شادی ایک سلیقہ منداورقبول صورت لڑکی 'ستونت کور' سے کردی گئی۔گھر کی ذمہ داریاں اورادب تخلیق کرنے کی راہ میں ڈاک خانے کی نوکری حائل ہونے لگی توانھوں نے اس نوکری کوخیر باد کہہ دیا۔اس کے بعد1943ء لاہورریڈیو سے وابستہ ہوگئے۔یہاں انھوں نے ریڈیو کی اپنی ذمہ داری نبھانے کے ساتھ ساتھ کئی ریڈیو ڈرامے لکھے۔وہ اپنی لگن اورتخلیقی صلاحیتوں کی وجہ سے مقبول ہوگئے۔انھیں ان کی صلاحیت کودیکھتے ہوئے دوسری عالمی جنگ کے زمانے میں ترقی دے کر سرحد کے ریڈیواسٹیشن پربھیج دیا گیا۔وہ ریڈیو کی مصروفیات کے سبب اپنی تخلیقی کام کوانجام نہیں دے پارہے تھے

لہٰذا یہاں سے استعفیٰ دے کر لاہور واپس چلے گئے۔ تقسیم ہند سے پہلے ان کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ 'دانہ و دام' 1937ء میں شائع ہوا تھا۔ اسی مجموعے میں ان کی شہرہ آفاق کہانی 'گرم کوٹ' بھی شامل ہے۔ 1942ء میں ان کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ 'گرہن' شائع ہوا۔ 1943ء میں وہ لاہور کے ایک چھوٹے سے فلم اسٹوڈیو 'مہیشوری فلمز' سے وابستہ ہوگئے۔ اس کمپنی کے لیے فلم 'کہاں گئے' کی کہانی لکھی۔ اس کے بعد انھوں نے اپنا مطبع 'سنگم پبلشرز' قائم کیا۔ اسی مطبع سے ان کے ڈراموں کا مجموعہ 'سات کھیل' شائع ہوا۔ اس کام میں بھی ان کا جی نہیں لگا اور ایک بار پھر وہ آل انڈیا ریڈیو جموں سے وابستہ ہوگئے۔ یہاں انھوں نے 1947ء تک کام کیا اور جموں وکشمیر براڈ کاسٹنگ سروس کے ڈائرکٹر کے عہدے پر فائز ہوئے۔ تقسیم ہند تک راجندر سنگھ بیدی ایک مقبول قلم کار کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔

تقسیم ہند کے بعد وہ بمبئی آگئے اور ڈی ڈی کشیپ کے ساتھ کام کرنے لگے۔ انھوں نے 1949ء میں پہلی بار فلم 'بڑی بہن' کے لیے مکالمے لکھے۔ اس فلم سے انھیں کوئی خاص پذیرائی حاصل نہیں ہوئی۔ ان کی شناخت قائم کرنے میں فلم 'داغ' (1952ء) نے اہم کردار ادا کیا۔ 1954ء میں انھوں نے امر کمار، بلراج ساہنی، گیتا بالی اور دیگر فنکاروں کے ساتھ مل کر 'سینے کو آپریٹو' کے نام سے ایک نئی کمپنی بنائی۔ اسی کمپنی کے بینر سے 1955ء میں انھوں نے اپنے افسانے پر مبنی پہلی فلم 'گرم کوٹ' بنائی۔ امر کمار کی ہدایت میں بننے والی اس فلم میں بلراج ساہنی اور نروپا رائے نے اداکاری کی ہے۔ اس فلم میں بیدی نے اسکرین پلے لکھا۔ ان کی دوسری فلم 'رنگولی' (1962ء) بھی امر کمار کی ہدایت میں ہی بنائی گئی۔ اس فلم میں کشور کمار، وجینتی مالا، اور درگا کھوٹے نے اہم رول ادا کیا ہے۔

بیدی نے بہت سی کلاسیکی ہندی فلموں کے مکالمے تحریر کیے۔ انھوں نے اپنے ابتدائی زمانے میں ہی سہراب مودی کی فلم 'مرزا غالب' (1954)، بمل رائے کی 'دیوداس' (1955) اور مدھومتی (1958) جیسی فلموں کے لیے مکالمے تحریر کیے۔ امر کمار اور رشی کیش مکھر جی کی 'انورادھا' (1960)، انوپما (1966)، ستیہ کام (1969) اور ابھیمان (1973) جیسی فلموں کے لیے اسکرین پلے اور مکالمے لکھے۔ ان فلموں کے ساتھ ساتھ 'بہاروں کے سپنے' اور 'میرے ہمدم میرے دوست' کا شمار بھی ان کی کامیاب فلموں میں ہوتا ہے۔ فلموں کے لیے کہانیاں، اسکرین پلے اور مکالمے لکھنے کے علاوہ انھوں نے ہدایت کاری کے جوہر بھی دکھائے۔ انھوں نے اپنے اس فن کی ابتدا 1970ء میں ایک کلاسیک فلم 'دستک'

سے کی۔اس فلم میں مدن موہن کی موسیقی تھی تو اداکاری کے جوہر سنجیو کمار اور ریحانہ سلطان نے دکھائے تھے۔اس کے بعد انھوں نے یکے بعد دیگرے مزید تین فلموں 'پھاگن' (1973)، 'نواب صاحب' (1978)اور'آنکھیں دیکھی' (1978) کی ہدایت کاری کی۔

بمبئی منتقل ہونے کے بعد ان کی تخلیق کی رفتار سست پڑی لیکن ختم نہیں ہوئی۔ قیام بمبئی کے چالیس برسوں میں ان کے چار افسانوی مجموعے 'کوکھ جلی' (1949)، 'اپنے دکھ مجھے دے دو' (1965)، 'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' (1974)اور 'مکتی بودھ' (1983) منظر عام پر آئے۔ان کا ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' پہلے رسالہ نقوش میں 1960ء میں شائع ہوا۔ یہ ناولٹ کتابی شکل میں 1962ء میں منظر عام پر آیا اوراس پر 1978ء میں پاکستان میں 'مٹھی بھر چاول' کے نام سے فلم بنائی گئی۔اس کے بعد 1986ء میں ہندوستان میں 'ایک چادر میلی سی' کے نام سے ہی فلم بنائی گئی جسے ناظرین نے بے حد پسند کیا۔ نینا گپتا نے 2006ء میں ان کے افسانے 'لاجونتی' پر ایک ٹیلی فلم بنائی۔اس فلم کو بھی ناظرین نے کافی پسند کیا۔

انھیں 1965ء میں ناولٹ، 'ایک چادر میلی سی' پر ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ان کی اس کتاب کا ترجمہ انگریزی میں Take This Woman I کے نام سے کیا گیا اس کے بعد اس کا ترجمہ ہندی، کشمیری اور بنگالی زبان میں شائع ہوا۔اس کے علاوہ بھی کئی ادبی اور فلمی ایوارڈ سے انھیں نوازا گیا جن میں فلم فیئر ایوارڈ (1956، 1958 اور 1969) اور 'ہم سب غالب ایوارڈ' (1978) اہمیت کے حامل ہیں۔ بیدی کی بیوی ستونت کور کی موت کے بعد ان کی صحت مسلسل بگڑتی چلی گئی۔ 1982ء میں ان پر فالج کا حملہ ہوا اور اس کے دو سال بعد 11 رنومبر 1984ء کو بمبئی میں ان کا انتقال ہو گیا۔

راجندر سنگھ بیدی کا تعلق ترقی پسند تحریک اور اپٹا سے بہت گہرا رہا ہے۔اردو فکشن کی طرح اردو ڈرامے کی تاریخ اور ارتقا میں ان کا اہم حصہ ہے۔ان کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ 1943ء میں 'بے جان چیزیں' کے نام سے شائع ہوا۔کتاب کے سرورق پر بے جان چیزیں (ایک ایکٹ کے ڈراما) نظر آتا ہے۔اس کے ناشر: موہن سنگھ، مالک پنج دریا، لاہور، پرنٹر: بابو گوپال داس ٹھکرال، منیجر مرکنٹائیل پریس، لاہور اور قیمت: ایک روپیہ آٹھ آنے لکھا ہوا ہے۔ جب کہ پہلے صفحہ پر قیمت دو روپے کے ساتھ ساتھ لاہور بک شاپ، نسبت روڈ، موہن لعل روڈ، لاہور، شہید مارکٹ امرتسر بھی درج ہے۔ چھ ڈراموں پر مشتمل اس مجموعے کی ضخامت 184 صفحات ہے۔ان کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ 'سات کھیل' 1946 میں شائع

ہوا۔1943ء سے 1946ء کے درمیان لکھے گئے ریڈیو ڈرامے پر مشتمل اس مجموعے کو سنگم پبلشرز لمیٹڈ، لاہور نے 1946ء میں پہلی بار شائع کیا۔244 صفحات کی اس کتاب میں کل سات ڈرامے شامل ہیں۔ ان ڈراموں میں سے بیشتر کو بعد میں اسٹیج پر پیش کیا گیا اس لیے ان میں اسٹیج کی ہدایات شامل ہیں۔

اب اگر ان دونوں مجموعوں پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما 'خواجہ سرا' ان دونوں مجموعوں میں شامل ہے۔ان کے پہلے مجموعے 'بے جان چیزیں' میں ایک ڈراما 'ایک عورت کی نہ' کے عنوان سے شامل ہے۔اس ڈرامے کے مطالعے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ بیدی نے اسی ڈرامے کو اپنے دوسرے مجموعے 'سات کھیل' میں اس کا نام بدل کر 'پاؤں کی موچ' کے نام سے شامل کر دیا ہے۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ چھ اور سات ڈراموں پر مشتمل ڈرامے کے دو مجموعوں میں شامل ڈرامے کی کل تعداد گیارہ ہی قرار پاتی ہے۔

مجموعہ 'بے جان چیزیں' میں پہلا ڈراما 'کار کی شادی' کے نام سے ایک طنزیہ ڈراما شامل ہے۔ اس ڈرامے کے اہم کرداروں میں 'شفیق'، 'محمود'، 'بتول'، 'فرحت'، 'زینت'، 'حمید' اور 'اکرم' کے ساتھ ساتھ 'ابا جان'، 'اماں جان' اور 'کریمن' شامل ہیں۔ڈراما انسان کی ہوس اور دولت کے لالچ کو طنزیہ انداز میں منظر عام پر لاتا ہے۔ڈراما ایک لاپرواہ، معصوم اور کھلنڈرے نوجوان شفیق کے گرد گھومتا ہے۔شفیق ایک دولت مند جج کا بیٹا ہے جس کے پاس ایک بڑی کار ہے جس کا نمبر 355 ہے۔اس کا دوست محمود ایک ہوشیار، سنجیدہ لیکن غریب کلرک کا بیٹا ہے۔شفیق یہ سمجھتا ہے کہ اس کی منگیتر بتول اور اس کے گھر والے اس کی خوبیوں اور ذہانت کی وجہ سے اسے پسند کرتے ہیں لیکن محمود اسے بتاتا ہے کہ اس پسندیدگی کی وجہ اس کی دولت اور کار ہے جس کی وجہ سے تمہاری اور بتول کی شادی کے لیے وہ لوگ رضامند ہیں:

محمود:......ارے میاں! تمھارے ہردوئی میں تین منزلہ مکان ہیں نا؟ یہ ان مکانوں کی شادی ہو رہی ہے۔ یہ شفیق کی نہیں بلکہ میاں احسان الحق سب جج ہردوئی کے بیٹے کی شادی ہو رہی ہے۔ یہ بھی میں رعایتاً کہہ رہا ہوں۔ کیونکہ اگر میں کہوں میاں احسان الحق سب جج کا بیاہ رچایا جا رہا ہے تو تم میرے منھ پر تھپڑ مار دو گے.....

شفیق: ارے بکواس بند کرو۔

محمود: تم احمقوں کی جنت میں بستے ہو۔ یہ تمھاری تین سو پچپن ہے نا...... یہ کریم رنگ

کی کار جو ابھی فراٹے بھرتی ہوئی پارک اور دلشاد کی طرف جائے گی، یہ اس کی شادی ہو رہی ہے....تم جنت الحمقا میں بستے ہو شفیق......۔

(راجندر سنگھ بیدی، ڈراما کار کی شادی، مجموعہ بے جان چیزیں)

لیکن شفیق کو یقین نہیں آتا اور وہ اس حقیقت کو جاننے کے لیے ایک دن بغیر کار کے بتول کے گھر چلا جاتا ہے۔ اس کے آتے ہی بتول کے گھر والے شفیق کو ہاتھوں ہاتھ لیتے ہیں اور بتول کے بھائی بہن بار بار کار کے سفر کا ذکر اور آج لمبے سفر پر جانے کی بات کرتے ہیں۔ بتول بھی خوش ہو کر آتی ہے۔ شفیق سنیما دیکھنے چلنے کی بات کرتا ہے۔ اس کے لیے بتول، اس کا بھائی، بہن اور والدین سب تیار ہو جاتے ہیں لیکن جیسے ہی شفیق بتاتا ہے کہ اس کی کار فروخت ہو چکی اور مکان بھی گروی ہے اور اس کے والد مقروض ہیں تو بتول سر درد کے بہانے اس کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد اس کا بھائی، بہن اور والدین سب اسے اکیلا چھوڑ کر جاتے ہوئے اشارے میں شادی سے بھی انکار کر دیتے ہیں۔ ڈرامے میں طنز کے پیرائے میں سیدھے اور سپاٹ طریقے سے مکالمے لکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے امیر اور غریب کی فکر اور سمجھ کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال تھا کہ امیر کے پاس ذہانت اور دنیاداری بھی ہو ضروری نہیں۔ یہ فرق شفیق اور محمود کی شکل میں ہمیں صاف دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح بتول ایک متوسط طبقے میں پلنے والی لڑکی ہے۔ نہ صرف وہ بلکہ اس کے گھر کے تمام افراد دولت اور عیش و آرام کو دیکھ کر شفیق سے رشتہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اس ڈرامے کے ذریعے بیدی مادہ پرستی کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں۔ گویا یہ ایک سادہ اور ہلکا پھلکا ڈراما ہے۔

اس مجموعے میں دوسرا ڈراما 'ایک عورت کی نہ' کے نام سے شامل ہے۔ اس ڈرامے میں بھی طنز و مزاح کے پیرائے میں پلاٹ کو بیان کیا گیا ہے۔ یہی ڈراما بیدی کے دوسرے مجموعے 'سات کھیل' کے آخر میں 'پاؤں کی موچ' کے عنوان سے موجود ہے۔ ڈراما نگار نے اس ڈرامے کو صرف چار کرداروں کی مدد سے پیش کیا ہے۔ ہردے ناتھ تیواری ایک ڈراما نگار ہیں، وسنتی، ہردے ناتھ کی بیوی ہے۔ پروفیسر مسز گپتا، مقامی گرلز کالج کی پروفیسر اور تیواری کی مداح ہیں۔ اس ڈرامے کا ایک اور سرگرم کردار ہردے ناتھ تیواری کا دوست 'مدن' ہے۔ ہردے ناتھ، مدن سے بتاتا ہے کہ اس نے ایک ڈراما 'ایک عورت کی نہ' لکھا ہے۔ مدن سے اس سلسلے میں گفتگو ہوتی ہے اور پھر وسنتی وہاں آجاتی ہے۔ مدن کے

جانے کے بعد تیواری اور وسنتی میں مدن کو لے کر نوک جھونک ہوتی ہے۔ یہ نوک جھونک ایک روایتی شوہر اور بیوی کے درمیان نظر آتی ہے۔ زندگی کے رنگ اور ہر شخص کی مختلف پسند و ناپسند پر بات ہوتی ہے ایک دوسرے کے روٹھنے اور منانے کی بات ہوتی ہے۔ آخر میں مسز گپتا آتی ہیں اور بھاگ دوڑ میں وسنتی کے پاؤں میں موچ آجاتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے میں تیواری، مدن، وسنتی اور مسز گپتا کے لیے جو مکالمے تحریر کیے ہیں وہ نہ صرف مزاح کے پیرائے میں تہہ داری کا عنصر لیے ہوئے ہیں بلکہ برجستہ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی گفتگو میں کچھ ظاہر ہوتا ہے تو بہت کچھ پوشیدہ نظر آتا ہے۔ لوگ ایک دوسرے سے اشاروں کنایوں میں گفتگو کرتے ہیں اور کردار ان اشاروں کنایوں کو نہ سمجھنے کا ڈھونگ کرتے ہیں لیکن ان کا مطلب بخوبی سمجھتے ہیں۔ اخلاق کو ملحوظ رکھتے ہوئے تیواری، مدن کو لے کر وسنتی کے ساتھ چھیڑ چھاڑ بھی کرتا ہے اور اس کا مذاق بھی بناتا ہے تو وسنتی مسز گپتا کے آنے کے بعد تیواری اور مسز گپتا کے درمیان اشارے کنایے میں ہونے والی گفتگو کی جانب بھی توجہ دلاتی ہے۔ ان دونوں کی ایک دوسرے سے دلچسپی کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ یہ معاملہ سمجھتے سب ہیں لیکن ظاہر کوئی نہیں کرتا اور یہی اس ڈرامے کی خوب صورتی ہے۔ بعض اوقات ایسا لگتا ہے کہ مکالمے بھرتی کے ہیں لیکن جیسے جیسے ڈراما اپنے عروج کی جانب بڑھتا ہے اس کی اہمیت اجاگر ہوتی جاتی ہے۔ گویا ہلکے پھلکے انداز میں لکھا گیا یہ ایک نفسیاتی ڈراما ہے۔

اس مجموعے میں دو مزاحیہ ڈراموں کے بعد ایک المیہ ڈراما 'روحِ انسانی' ہے۔ یہ ڈراما جنگ عظیم کے ایک برس قبل کے پس منظر کو پیش کرتا ہے۔ ڈراما کے متن میں 'وقت': موجودہ جنگِ عظیم سے ایک سال پہلے درج کیا گیا ہے۔ ڈرامے کے کرداروں میں روحِ انسانی، قیدی نمبر 1، قیدی نمبر 2، قیدی نمبر 3، داروغہ جیل، کانسٹبل، چپراسی، ناظم اعلیٰ شامل ہیں۔ ڈرامے کے کردار کا تعارف کراتے ہوئے بیدی نے 'روحِ انسانی' کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ایک حساس مصنف کی کہانی ہے جو اپنی آزادروی کی پاداش میں زندانی قرار دیا جاتا ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع سیاسی ہے۔ ڈراما ارنسٹ مالر کے ڈرامے سے ماخوذ یا ترجمہ ہے۔ ڈرامے کو شائع کرتے ہوئے بیدی نے کہیں اس کا ذکر نہیں کیا ہے۔ ڈرامے کا مطالعہ کرنے کے دوران ایک مکالمہ (خودکشی ہی نجات کا ایک مسیحی طریقہ ہے) کے حوالے کے طور پر بیدی نے صفحہ کے نیچے (یہ ارنسٹ مالر کے الفاظ ہیں) درج کیا ہے۔ جس سے اس کا انکشاف ہوتا ہے کہ

یہ ان کا طبع زاد ڈراما نہیں ہے۔ ہاں جس زمانے میں بیدی نے اسے منتقل کیا وہ بہت اہم ہے۔

ڈراما روحِ انسانی کے وقوع پذیر ہونے کا مقام جیل ہے۔ اس قید خانے میں روحِ انسانی مقید ہے۔ یہ ایک نسوانی کردار ہے جسے تین مرد قیدی کے ساتھ رکھا گیا ہے۔ تینوں سنگین جرم کے ارتکاب میں یہاں قید ہیں جو سماج کے لیے کر رہے ہیں۔ لیکن تینوں روحِ انسانی کو اس کی تکلیف سے نجات دلانے کے لیے نہ صرف جیل کے قانون کو توڑتے ہیں بلکہ اس کا الزام داروغہ کے بیٹے پر رکھ دیتے ہیں۔ گویا ڈراما نگار نے مجرم کے اندر بھی اچھائی دکھانے کی کوشش کی ہے۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ ہر انسان میں اچھائی اور برائی ضرور ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ کوشش کرنے پر اچھائی اور برائی کے اوسط میں تبدیلی آ سکتی ہے۔ جس کا ثبوت یہاں ملتا ہے کہ برا کام کرنے والا ایک اچھا کے لیے خود کو قربان کر دیتا ہے۔ یعنی تینوں قیدی روحِ انسانی کو اس کی تکلیف سے نجات دلانے کی کوشش کے جرم میں گولی مار کر قتل کر دیے جاتے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی کی مکالمہ نگاری کے ہم سب قائل ہیں۔ ان کی مکالمہ نگاری اور فکر کا ایک اچھا نمونہ اس ڈرامے میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثال کے طور پر مختلف مناظر کے چند مکالمے دیکھیں:

''روحِ انسانی: آہ تم اپنی وحشیانہ ہنسی سے مجھے کتنی اذیت دے رہے ہو.....کیا میں نے بید زنی ہوتے نہیں دیکھی؟ کیا میں نے کسی مہذب درندوں کی سنگینوں کا شکار ہوتے ہوئے نہیں دیکھا۔ میں نے اپنی آنکھوں سے ان ہی قیدیوں میں سے ایک کے گوشت کی دھجیاں اڑتے دیکھی ہے۔ ٹکٹکی کے کلمپوں اور سامنے دیوار پر ابھی تک سیاہ خون کے چھینٹے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے زخموں کو میں نے سفید، سرخ اور پھر جامن ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔ ان آنکھوں نے اس کے شدت درد سے بیہوش ہو جانے کا مشاہدہ کیا ہے، میں اچھی طرح سے جانتی ہوں تمھاری قید با مشقت کیا ہوتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ آپ مجھے دفتر کا کام دیتے ہیں۔ کولھو چلواتے، سن بٹواتے اور کیا کرتے؟ لیکن آپ یہ نہیں جانتے کہ قیدِ محض سے باقی سب سزائیں اچھی ہیں، خاص طور پر اس انسان کے لیے جو ذہنی طور پر بیدار ہو اور جسے پڑھنے کے لیے کتابیں اور لکھنے کے لیے کاغذ قلم دوات مہیا نہ کی جائے''۔

''روحِ انسانی: موجودہ ناظم فسق و بربریت کا عہد لانے کے سوا اور کچھ نہیں

جانتے۔ یہ بنی نوعِ انسان کی روح کو اذیت دینے میں ایک شیطانی خوشی محسوس کرتے ہیں......"۔

"روحِ انسانی: ......نطشے اپنی ساری زندگی رحم کو ایک سفلی اور نسوانی جذبہ قرار دیتا رہا، سپر مین بننے کی کوشش میں اپنے اساسی جذبات کو دباتا رہا۔لیکن جب ان قدرتی احساسات کو دبانے کی وجہ سے پاگل ہوا اور عالم دیوانگی میں اس نے ایک زخمی گھوڑے کو دیکھا تو اس کے تمام دبے ہوئے جذبات ابل پڑے اور وہ اس قدر رویا، اس قدر رویا کہ آنسوؤں کے دریا بہا دیئے.....آج انسان اپنے اس جذبۂ رحم کو دبانے میں مکمل طور پر کامیاب ہو گیا۔لیکن وہ دن دور نہیں جب کہ اس کی غیر فطری حرکتیں اسے پاگل کر دیں اور پھر وہ اپنی روح کو پالے........"۔

(راجندر سنگھ بیدی، ڈراما روحِ انسانی، مجموعہ بے جان چیزیں)

ان مکالموں سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ روحِ انسانی جسمانی اذیت سے نہیں گھبراتی وہ تو روح کی اذیت سے پریشان ہوتی ہے۔ ظالم اور مظلوم کے حوالے سے بیدی نے ایک مختلف زاویہ پیش کیا ہے۔ہم جانتے ہیں کہ جسمانی تکلیف یا اذیت وقتی ہوتی ہے لیکن جس طرح سے غور و فکر کرنے والے ذہن کو ختم کرنے کی کوشش کی جارہی ہے وہ زیادہ تکلیف دہ ہے۔دشمن کی نشاندہی کر کے اسے ختم کرنے کے لیے ان کے ہاتھوں سے کتابیں، قلم اور کاغذ چھین لینے کی کوشش کی جارہی ہے تاکہ وہ اپنی فکر کو محفوظ نہ کر سکے جس سے آنے والی نسلیں مستفید نہ ہوں۔ان کے مطالعے کے بعد اپنی نجات کی راہ ہموار کر سکیں۔انھیں تمام نکات کی جانب راجندر سنگھ بیدی نے کامیابی سے اشارہ کیا ہے۔اب سے کم و بیش 80 برس قبل لکھا گیا یہ ڈراما موجودہ دور میں اپنی نئی معنویت کے ساتھ اہمیت کا حامل ہے۔

'اب تو گھبرا کے' ایک منظر کا ڈراما ہے لیکن اس کے درمیان میں خواب کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ بیدی نے اس ڈرامے کو 'نقل، ایک ایکٹ' کہا ہے۔اس کے مطالعے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ پہلے یہ ڈراما ریڈیو کے لیے لکھا گیا بعد میں شائع کرتے وقت چند مقام پر اسٹیج کی مناسبت سے ہدایت درج کر دیے گئے ہیں۔ساتھ ہی ساتھ کرداروں کی تفصیل بیان کرنے کے بعد مختلف آوازوں کے استعمال کی ہدایت بھی موجود ہے۔مثال کے طور پر 'خالق کائنات کی گڑگڑاتی ہوئی آواز، ریل گاڑی کے پہیوں کی

گڑگڑاہٹ کے مشابہ،فرشتۂ موت‘ وغیرہ کی آوازوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

اس ہلکے پھلکے ڈرامے کا مرکزی کردار خلیل ہے۔اس کے علاوہ گڈوانی (بینک کا سپروائزر)، کلرک،سردار صاحب،شریمتی جی،خالق کائنات اور فرشتۂ موت کے کردار کی مدد سے ڈرامے کو پیش کیا گیا ہے۔ پورا ڈراما ایک بینک میں ایک ہی دن کے دو گھنٹے کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔ بیدی ڈرامے کو 27 /جون 1937ء کے دن کے ساڑھے بارہ بجے شروع کرتے ہیں۔ یہ تاریخ اور وقت دیوار پر لٹکے کلینڈر اور گھڑی کی مدد سے دکھایا گیا ہے۔تاریخ سے ہی اندازہ ہوجاتا ہے کہ بینک کے ششماہی ختم ہونے کے قریب کے دن ہیں۔ان دنوں میں بینک کے ملازم پر زیادہ کام ہوتا ہے اور خلیل چونکہ گریجویٹ ہے اس لیے اس کے ذمے زیادہ کام ہے۔گھر پر بیوی بیمار ہے اس لیے وہ رات کو آرام نہیں کرسکتا اور دن میں زیادہ وقت دفتر میں دینے کی وجہ سے نیند پوری نہیں ہوتی۔ نتیجے میں کام میں غلطی زیادہ ہوتی ہے۔وہ چھٹی چاہتا ہے لیکن کام کی زیادتی کی وجہ سے اسے میسر نہیں۔ درمیان میں اس کی آنکھ لگ جاتی ہے اور خواب میں خالق کائنات اور موت کے فرشتے کے ساتھ گفتگو سے معلوم ہوتا ہے کہ فرصت کے اوقات کہیں میسر نہیں ہیں۔ جب اس کی آنکھ کھلتی ہے تو کام میں زیادہ دل لگتا ہے اور اسے چھٹی بھی مل جاتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کی مدد سے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جس جگہ ہم ہوتے ہیں اس سے خوش نہیں ہوتے اور اکثر یہ سوچتے ہیں کہ دوسری جگہ زیادہ سہولت ہے اور وہاں زیادہ سکون ہے لیکن حقیقت اس کے برخلاف ہوتی ہے۔اس لیے جہاں رہیں اور جو کام کریں اس میں خوشی محسوس کریں تو زندگی زیادہ بہتر ہوگی۔

اس مجموعے کے نام کا ڈراما ’بے جان چیزیں‘ ایک ہلکا پھلکا ڈراما ہے۔ڈرامے کا تانا بانا محض چار کرداروں کی مدد سے تیار کیا گیا ہے جن میں ڈاکٹر قدوائی (ایل ڈی ایس ای، دندان ساز) اور ڈاکٹر مس سلیمہ سلطانہ (ایل ایس ایم ایف لیڈی ڈاکٹر) مرکزی کردار ہیں۔ان کی مدد کے لیے ڈاکٹر قدوائی کا ملازم ’بختیار‘ اور سلیمہ کی ’خادمہ‘ ہے۔سلیمہ اور قدوائی دونوں ڈاکٹر ہیں، دونوں میں محبت ہوتی ہے،شادی ہوتی ہے اور پھر نہایت معمولی بات پر دونوں ایک دوسرے سے الگ ہوجاتے ہیں۔قدوائی کو سلیمہ کے جانے کے بعد اس کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے کہ کس طرح وہ جوتوں کے تسمے باندھ دیا کرتی تھی، وہ تھک کر گھر آتے اور جوتے پہن کر ہی بستر پر دراز ہوجاتے تو سلیمہ کس آہستگی سے اس کے جوتے اتارتی،فوٹو فریم کس طرح ان دونوں کی

محبت کی نمائندگی کرتا تھا لیکن وہ اسے دوبارہ زندگی میں شامل کرنے کی ہمت نہیں کر پاتے۔ آخر میں جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ سلیمہ نے اپنی ڈسپنسری کا بورڈ، جس پر شادی کے بعد 'سلیمہ قدوائی' لکھوایا تھا اسے نہیں بدلا ہے تو ہمت کر کے سلیمہ کے گھر جاتے ہیں اور اپنے دل کی بات ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''قدوائی: تمھارے سائن بورڈ نے مجھے کانوں میں کچھ کہہ دیا ۔

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

''دو مہینے سے دن رات یہ سڑک پر کھڑا مِس سلیمہ سلطانہ کے نام کو جھٹلا رہا ہے اور کہہ رہا ہے کہ تم میری ہو، فقط میری..... سچ مچ یہ خاموش چیزیں کتنی قوتِ گویائی رکھتی ہیں۔ ان بظاہر بے جان چیزوں میں کتنی جان ہے''۔

(راجندر سنگھ بیدی، ڈراما بے جان چیزیں، مجموعہ بے جان چیزیں)

اس کے بعد پھر دونوں ایک دوسرے سے شکوہ شکایت اور معافی تلافی کرتے ہیں۔ ڈراما میں حرکت وعمل اور احساس و جذبات کی عکاسی بے جان چیزیں کرتی ہیں یعنی، جوتا، جوتے کا تسمہ، کلینک کا سائن بورڈ اور فوٹو فریم۔ ان کی مدد سے ڈرامے میں حرکت وعمل تو نظر آتا ہے لیکن ڈرامے میں کوئی ایسا نکتہ نہیں دکھائی دیتا ہے جو پلاٹ میں تذبذب وکشمکش پیدا کر سکے یا قارئین/ سامعین/ ناظرین کے ذہن میں گھر کر سکے یا ان کے دلوں پر نقش ہو سکے۔

مجموعہ 'بے جان چیزیں' کا آخری اور 'سات کھیل' کا پہلا ڈراما 'خواجہ سرا' ہے۔ دونوں مجموعوں میں شامل ڈرامے کے کرداروں کی فہرست کو دیکھتے ہیں تو چند کرداروں کی کمی اور زیادتی نظر آتی ہے۔ مجموعہ 'بے جان چیزیں' میں کرداروں کی جو فہرست پیش کی گئی ہے ان میں 'کاشفہ' (اُرْدابیگنی، محل میں ڈولیوں کی تنقیح کرتی ہے)، 'قباذ' (خواجہ سرا)، 'مرزا کوچک سلطان' (نواب ثالث زمانی بیگم کا چھوٹا بھائی)، 'نواب ثالث زمانی بیگم' اور 'نواب ننھی بیگم خورد' (بیگمات نواب کاڈس شاہ)، 'نواب شرافت محل' (بیگم نواب بلند بخت)، 'نواب بلند بخت' (نواب کاڈس شاہ)، 'بابا طاہر' (شاہی طبیب)، 'داروغنی' (مہتممہ محلات شاہی)، 'خیر صلا والی' (بیگمات سے خیر و عافیت دریافت کرنے والی)، 'آچا' (صاحبزادیوں کو پڑھانے والی) اور 'تین ڈولی بردارنیاں' شامل ہیں۔ کرداروں کی اس فہرست میں 'نواب کاؤس شاہ' کا

نام شامل نہیں ہے۔ جب کہ مجموعہ 'سات کھیل' میں شامل اس ڈرامے کی فہرست میں 'نواب کاؤس شاہ' کا نام شامل ہے تو 'شرافت محل، نواب بلند بخت، خیر صلا والی اور آچا' کا نام یہاں شامل ہونے سے رہ گیا ہے۔ وارث علوی نے جو کلیات مرتب کی ہے اس کی دوسری جلد میں شامل اس ڈرامے کے کرداروں کی فہرست پیش کرتے ہوئے 'نواب کاؤس شاہ' کو شامل نہیں کیا ہے۔ اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ دونوں مجموعے میں شامل اس ڈرامے کے کرداروں کی فہرست کو نظر میں رکھنے کے بجائے وارث علوی کے پیش نظر مجموعہ 'بے جان چیزیں' ہی رہا ہے۔ کیوں کہ دونوں مقام پر 'نواب کاؤس شاہ کا نام شامل نہیں ہے۔ بیدی نے کرداروں کی فہرست پیش کرنے کے بعد یہ نوٹ لگایا ہے کہ 'مذکورہ بالا نام فرضی ہیں اور کرداروں کی اہمیت کے لحاظ سے دیے گئے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کو نہایت فنکاری سے پیش کیا ہے۔ یہ ایک عشق پر مبنی ڈراما ہے۔ ایک کنیز کاشفہ اور سلطنت کا ولی عہد مرزا کوچک اور قباد کے درمیان عشق کے جذبے کا اظہار ہے۔ تینوں کا عشق اپنی اپنی نوعیت کا ہے۔ قباد اور کاشفہ میں گہری محبت ہے لیکن مرزا کوچک کا دل کاشفہ پر آجاتا ہے اور وہ اپنی محبت کو پانے کے لیے قباد کو راستے سے ہٹانا چاہتا ہے۔ اس کی صورت یہ نکالتا ہے کہ وہ قباد کو خواجہ سرا میں تبدیل ہونے پر مجبور کر دیتا ہے۔ قباد یہ سوچ کر اسے قبول کر لیتا ہے کہ محل میں وہ کاشفہ کے قریب تو رہے گا۔ جب وہ خواجہ سرا میں تبدیل ہونے کے بعد محل میں آتا ہے اور کاشفہ یہ دیکھ کر حیرانی کا اظہار کرتی ہے تو دونوں کے درمیان ہونے والی گفتگو کا ایک حصہ ملاحظہ کیجیے:

''قباد: میں تم سے کل کی بات کہتی ہوں.........کہتا ہوں، کاشفہ! کل جو کہ اب عدم آباد والوں کا حصہ ہو چکا ہے۔ کل جب کہ مجھ میں مرد کا صائب حسد زندہ تھا اور کوچک سلطان کے ساتھ نبرد آزمائی میں میں نے اسے سرنگوں کر دیا تھا.....کل جب کہ اپنے نئے پیشے کی تعلیم پانے کے لیے خواجہ سراؤں کے سامنے میں نے زانوئے ادب تہہ نہیں کیا تھا......آنے والے کل کو شاید میں اپنی جنس کھو دینے سے کیا کچھ کھو دوں......مرزا کوچک نے تمھیں مشروع کا تھان اور مونگے کی مالا دی اور یہ سب کچھ میری برداشت سے باہر تھا۔ میں جانتا تھا کہ تم بھی اس کی مالا میں مونگا بن کر لٹک جاؤ گی......خواجہ سراؤں کی آمدنی کے پیش نظر مجھے

خیال تھا کہ میں تمھیں ایک موتیوں کی مالا نذر کرسکوں۔موتی جو مونگے سے گراں تر ہوتے ہیں........اور شاید تم موتی بن کر لٹکنا زیادہ پسند کروگی۔

اڑدابیگنی: تم کس قدر بھولے ہو قباد! عورت خواہ مونگا بن کر لٹک جائے، خواہ موتی بن کر......... لٹکنا وہیں رہتا ہے۔میرے محبوب! عورت دولت نہیں چاہتی۔وہ جاہ وحشمت کی طلبگار نہیں ہوتی۔وہ محبت چاہتی ہے۔

قباد: مجھے تم سے محبت ہے...... پاک اور بے لوث محبت۔میں سمجھتا ہوں کہ تمھیں بھی مجھ سے بے غرض محبت ہوگی۔تم میری قربانی کا جواب قربانی سے دیتے ہوئے پاس ناموسِ وفا بھی ہورہی ہو اور مجسمہ نفرت بھی۔

اڑدابیگنی: جسے تم محبت کہتے ہو، وہ محبت نہیں ہے......رفاقت ہے۔جیسے دو مسافر ایک ہی منزل کو روانہ ہوں اور انھیں منزل کی یک جہتی کی وجہ سے ایک نوع کی محبت ہو جائے۔!

قباد: (اپنے آنسو پونچھتے ہوئے) میں کچھ نہیں جانتا.....میں اس وقت نہیں جاننا چاہتا کہ میں نے کیا کیا ہے کاشفہ!.....میں صرف یہ جانتا ہوں کہ میں تمھیں چاہتا ہوں....... تمھیں چاہتا ہوں.......''۔(ڈراما خواجہ سرا، مجموعہ سات کھیل)

ہم نے دیکھا کہ دونوں عشق اور محبت کو کیا سمجھتے ہیں اور ایک دوسرے کے لیے کس طرح کے جذبات رکھتے ہیں۔قباد کی اس قربانی کا جواب کاشفہ اپنی ناراضگی سے دیتی ہے۔وہ اسے پسند کرنے کے بجائے اس سے نفرت کا اظہار کرتی ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک بہادر، خوب رو اور مرد قباد سے محبت کرتی ہے جو اب اپنی اصلی صورت میں باقی نہیں رہا۔حالانکہ اب اسے ایک جانب محبت ہے تو دوسری جانب ناپسندیدگی کی وجہ۔دوسری جانب مرزا کوچک سے اس غیر انسانی سلوک کی وجہ سے نفرت کرنے لگتی ہے۔اس نفرت و محبت کا اظہار نہایت جرأت مندی سے کرتی ہے۔یہاں تک کہ جب مرزا کوچک خواجہ قباد کا مذاق اڑاتے ہیں اور کاشفہ سے قباد اور خود کی محبت کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دونوں کاشفہ کے قریب رہنا چاہتے تھے اور اب بھی دونوں قریب ہیں لیکن اس کی صورت بدل چکی ہے تو کاشفہ جس انداز میں مرزا کوچک کو مخاطب کرتی ہے وہ نہ صرف حوصلے کا ثبوت ہے بلکہ قباد سے سچی محبت کا اظہار بھی ہے:

اڑدابیگنی: نواب صاحب.....آپ کو گریبان میں منھ ڈال کر سوچنا چاہیے۔اب قباد میں مرد
کے حسد اور مرد کے انتقام کو کچل کر آپ قہقہے لگاتے ہیں.....کیا آپ وہ دن بھول
گیے ہیں، جب قباد کے ساتھ نبرد آزمائی میں آپ کو منھ کی کھانی پڑی تھی؟ اب آپ
اسے ذلیل کرتے ہیں، جسے آپ نے مرد بھی نہیں رہنے دیا.....اور جو نہ عورت ہے۔
کاش! آپ کسی مرد سے باتیں کرتے اور پھر دیکھتے وہ کیسے شیرِ بنگلہ کو روباہِ اودھ
میں تبدیل کر دیتا۔ آپ کسی عورت سے باتیں کرتے تو وہ آپ کا منھ سیاہ کر کے
ٹُکڑی پر بٹھا بھیجتی۔'' (راجندر سنگھ بیدی، ڈراما خواجہ سرا، مجموعہ سات کھیل)

ان مکالموں سے نہ صرف اس کی بہادری اور جرأت مندی کا ثبوت ملتا ہے بلکہ قباد سے محبت اور مرزا کو چک سے نفرت کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ جب مرزا کو چک قباد کی جان لینے کے لیے اس کی جانب بڑھتا ہے۔کاشفہ اس کی جان بچاتی ہے۔ محبت کی یہ تثلیث ڈرامے میں کشمکش اور تذبذب کو اپنے نقطۂ عروج پر لے جاتی ہے جب کہ مرزا کو چک کی بہنیں اسے بہت حقارت سے دیکھتی ہیں۔ وہ مرزا کو چک کو اس سے باز رہنے کو کہتی ہیں اسی درمیان معلوم ہوتا ہے کہ کاشفہ اپنے دونوں عاشق کو دغا دے کر ایک بہادر فوجی افسر قویش کے ساتھ بھاگ گئی ہے۔ یہ سن کر ایک جانب مرزا کو چک تلوار لے کر قویش کو قتل کرنے کے لیے نکل پڑتا ہے تو دوسری جانب قباد مکمل خواجہ سرایانہ انداز میں کہتا ہے:'' آئے ہائے بیگم.....قربان جاؤں! اِتّی بات کے پیچھے اب مر تھوڑے ہی جائے آدمی.......جینا بھی تو مقدم ہے!'' اور یہیں ڈراما ختم ہوتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا ڈراما 'خواجہ سرا' کئی معنوں میں اہمیت کا حامل ہے۔اس ڈرامے میں کردار نگاری، زبان و بیان اور جزئیات نگاری کا عمدہ نمونہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ فارسی کے اشعار کا استعمال بھی نظر آتا ہے تو محاوروں کو نہایت برجستگی سے مکالمے میں پرویا گیا ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے ایک مقام پر قباد کے مکالمے کے ذریعے پان کی مختلف قسموں 'سموسہ، تعویذی، بیڑا، بیضہ، لقمی' کے بارے میں بتایا ہے۔ اس ڈرامے میں دوسرے ڈراموں کے مقابلے بیدی کی منفرد فنکاری نظر آتی ہے۔

'سات کھیل' میں شامل دوسرا ڈراما 'چانکیہ' ہے۔ چندر گپت موریہ کے زمانے میں اس کا مہا منتری 'چانکیہ' بہت مقبول تھا۔ اسی پس منظر میں لکھا گیا یہ بظاہر ایک تاریخی ڈراما معلوم ہوتا ہے۔ دراصل یہ ڈراما محبت کرنے والوں کی قربانی کو اجاگر کرتا ہے۔ بیدی نے اس ڈرامے کا تانا بانا تیار کرتے ہوئے

کردار کی شکل میں 'چندر گپت موریہ (بھارت سمراٹ)، چانکیہ (مہامنتری)، دُردھر (چندر گپت کی رانی)، پروتک (ایک ساتھی راجا)، انورادھا (وِش کنیا)، راج دوت، انگ رکھشکائیں اور پنڈت' کو مرکز میں رکھا ہے۔ ڈرامے میں چندر گپت موریہ کی حکومت کو ایک ساتھی راجا 'پروتک' سے خطرہ بتاتے ہوئے مہامنتری چانکیہ وِش کنیا انورادھا سے اس کی شادی کرا دیتا ہے۔ چانکیہ یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنی چال میں کامیاب ہو گیا لیکن چندر گپت کی رانی 'دردھر' وِش کنیا کو یہ راز بتا دیتی ہے کہ وہ ایک وِش کنیا ہے کیونکہ چانکیہ نے اسے وِش پلا پلا کر پالا ہے۔ یہ بات وِش کنیا شادی سے پہلے راجا پروتک کو بتاتی ہے اور راجا پروتک اس کا کیا جواب کچھ یوں دیتا ہے:

''انورادھا: مہاراج! مجھے آپ سے ایک بات کہنا ہے جو شاید آپ کو آج تک نہیں معلوم۔

پروتک: کہو پریہ۔

انورادھا: (رندھے ہوئے گلے سے) میں یہ سہن نہیں کر سکتی۔ پرماتما میرے سہاگ کو امر رکھے مہاراج! مجھے برسوں سے بِس پر پالا جا رہا ہے.......میں وِش کنیا ہوں، آپ میرے شریر کو چھو کر........

ہروتک: (ہنستے ہوئے)........ باؤلی!.......انورادھے! کیا تم سمجھتی ہو کہ پروتک ان باتوں کو نہیں جانتا؟

انورادھا: مہاراج......آپ ان باتوں کو جانتے ہوئے بھی؟ .....مہاراج، مہامنتری چانکیہ آپ کو اپنے راج پاٹ کی بھینٹ چڑھا رہے ہیں۔

پروتک: (پھر ہنستا ہے) اور پروتک راج پاٹ کو پریم کی بھینٹ چڑھا رہا ہے۔ انورادھے! آؤ آج اِن راج پاٹ کے لوبھیوں کو بتا دیں کہ پریم پر جیون نچھاور کرنا پریمی، ایک تُچھ وستُو سمجھتے ہیں........آؤ مجھے اپنا ہاتھ دو.......''۔

(راجندر سنگھ بیدی، ڈراما چانکیہ، مجموعہ سات کھیل)

اس طرح پروتک یہ جانتے ہوئے بھی کہ انورادھا ایک 'وِش کنیا' ہے اس سے شادی کرتا ہے۔ دونوں لگن منڈپ میں آگ کے سامنے ہم آغوش ہوتے ہیں اور آگ کے سامنے وِش کنیا کا زہر دونوں پر اپنا اثر تیزی سے دکھاتے ہوئے اسے موت کی نیند سلا دیتا ہے۔ جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ پروتک نے

محبت کے لیے اپنے راج پاٹ اور جان کی قربانی دینے سے بھی گریز نہیں کیا۔ گویا راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کے ذریعے محبت کی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

ڈراما خواجہ سرا اور ڈراما چانکیہ دونوں تاریخی پس منظر میں لکھے گئے ڈرامے ہیں اور دونوں کا موضوع ایک ہے یعنی محبت کی داستان۔ خواجہ سرا میں قباد اور چانکیہ میں راجا پرو تک کی قربانی محبت کی مثال ہے۔ دونوں ڈراموں میں بیدی نے کردار کی مناسبت سے مکالمے کی زبان کا تعین کیا ہے۔ ایک جانب فارسی آمیز اردو نظر آتی ہے تو دوسری جانب سنسکرت آمیز ہندی میں مکالمے تحریر کیے گئے ہیں۔ گویا بیدی کی کردار نگاری اور اس کی مناسبت سے مکالمہ نگاری کا ایک اچھا نمونہ ان ڈراموں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کے منظر میں اداکار کے حرکات وسکنات اور چہرے کے تاثرات تک کو بیان کر دیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ کردار کی جسمانی ساخت، اس کے لباس اور حلیہ بھی بیان کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر دربار میں چانکیہ کے داخل ہونے کا منظر دیکھیں:

> ''اس عرصے میں وشرانتی استھان میں انگ رکھشکائیں ڈری سہمی کھڑی رہتی ہیں۔ کبھی کبھی ایک دوسری کو اشارہ کر لیتی ہیں۔ کچھ دیر بعد وہی شور پھر سنائی دیتا ہے اور رتھوں کے پہیوں کی گڑ گڑاہٹ اور بھی اونچی ہو جاتی ہے۔ ایک پل بعد چانکیہ وشرانتی استھان میں سامنے کے دروازے سے داخل ہوتے ہیں۔ دبلے پتلے اور لمبے انسان ہیں۔ رنگ کالا، گال اندر کو پچکے ہوئے ہیں۔ آنکھوں میں شک اور تجسس کی جھلک ہے۔ ایک ہاتھ سے اپنی ٹھوڑی کھجاتے ہیں اور دوسرے ہاتھ کے انگوٹھے کو اضطراب کے عالم میں جنیو پر پھیرتے ہیں۔ پھر دونوں ہاتھوں سے سر پر کی لمبی چٹیا کو گانٹھ دیتے ہیں اور دروازے کی طرف جھانکتے ہیں۔ انگ رکھشکاؤں کے پران خشک نظر آتے ہیں......''۔
>
> (راجندر سنگھ بیدی، ڈراما چانکیہ، مجموعہ سات کھیل)

بیدی کو منظر نگاری میں دسترس حاصل ہے تو مکالمہ نگاری میں بھی ان کا جادو صاف دکھائی دیتا ہے۔ دوسرے ڈراموں کے مقابلے اس میں کردار کی ساخت، ان کا حلیہ اور منظر میں استعمال ہونے والے لباس اور میک اپ کی جانب بھی اشارہ ملتا ہے۔ حالانکہ انھوں نے چوتھے منظر میں لکھا ہے کہ

'منڈپ کی دائیں طرف لوگ بیٹھے ہیں۔شاید ان میں ملیہ کیتو اور بندوسار بھی ہیں۔ہم جانتے ہیں کہ اسٹیج ڈراما میں سب کچھ دکھتا ہے اس لیے لفظ 'شاید' اس بات کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ یہاں ان سے چوک ہوئی ہے۔اسٹیج پر یا تو ہوتا ہے یا نہیں ہوتا ہے اور جب ڈراما نگار کو ہی نہیں معلوم کہ فلاں کردار ہے یا نہیں تو پھر منظر آگے کیسے بڑھے گا۔اس کے باوجود اس ڈرامے میں کشمکش اور تذبذب کا مادہ موجود ہے۔

'سات کھیل' میں شامل ڈراما 'تلچھٹ' کا مرکزی خیال Pavalenko کی ایک کہانی سے لیا گیا ہے۔صرف چار کرداروں: ماں (ایک بیوہ عورت جس نے یوگ کو پالا ہے)، یوگ (ایک یتیم لڑکا)، جوتن کی ماں (محلے کی ایک عورت) اور شری پت رائے (یوگ کا باپ) پر مبنی ہے۔ڈراما کا پلاٹ ایک ایسی عورت کی کہانی بیان کرتا ہے جو اپنے شوہر کے مرنے کے باوجود ایک بے سہارا لڑکے کو پالتی ہے۔سلائی کڑھائی کر کے بڑی مصیبتوں سے اس لڑکے یعنی یوگ کو پڑھاتی ہے۔ڈرامے کے مرکز میں یوگ کے والد آجاتے ہیں۔اپنے بیٹے کو پاکر وہ بہت خوش ہوتے ہیں۔وہ یوگ کو لے جانا چاہتے ہیں۔حالانکہ یوگ ماں کو چھوڑ کر نہیں جانا چاہتا لیکن باپ شری پت پیسے کا لالچ دے کر اپنے بیٹے کو لے جانے کی ضد کرتا ہے۔ماں پیسے لینے سے انکار کرتے ہوئے کہتی ہے:

''ماں: لے جایئے ان پیسوں کو۔جس نے آپ کو بہکایا ہے، اس کی بھینٹ کر دیجیے۔ شاید اُسے پیسوں کی ضرورت ہو۔مجھے نہیں۔میں یہ ہانی نہیں جھیل سکتی۔جایئے یہاں سے، چلے جایئے۔اپنے بیٹے کو بھی ساتھ لے جایئے۔اگر میری چیز ہوتی تو میرے پاس رہتی۔

شری پت: لیکن سنیے تو......

ماں: نہیں، میں آپ کی کوئی بات سننے کو تیار نہیں، چلے جایئے۔اور اپنے بیٹے کو بھی لے جایئے۔میں اس کی ماں نہیں۔میں اس کی ماں بننے سے انکار کرتی ہوں۔ میں نے دس سال کا رنڈاپا کاٹا ہے تو اسے بھی سہہ جاؤں گی۔اگر میں اتنے کڑے دل کی عورت نہ ہوتی تو میں اس طرح بِدھوا نہ ہوتی........

(ڈراما تلچھٹ، مجموعہ سات کھیل)

اور باپ شری پت یوگ کے نہ چاہتے ہوئے بھی ماں سے اس کا بیٹا چھین کر لے جاتے

ہیں۔ڈرامے کے بالکل آخر میں پلاٹ ایک کروٹ لیتا ہے اور جب شری پت، یوگ کو کھینچ کر باہر لے جاتا ہے۔سیڑھیاں اترنا شروع کرتا ہے تو ماں کے دل میں خیال آتا ہے کہ ''.......شاید.....شاید اس کمینے آدمی کے دل میں کبھی یہ خیال آئے کہ اس نے غلطی کی۔شاید وہ پشچا تاپ کے لیے پھر ان سیڑھیوں پر قدم رکھے۔'' یہ خیال آتے ہیں وہ دانت پیس کر آواز دیتی ہے:''........ذرا بات سنتے جایئے گا۔''اور پھر جو بات کہتی ہے وہ قابل غور اور مکالمہ نگاری کی بہترین مثال ہے:

''ماں: ٹھہرو.....تم نے استری کی بھاؤنا کا مول ڈالا ہے نا۔ ماتا کی قیمت لگائی ہے......تو میں تمھارا مول نہیں لگا سکتی؟ لاؤ روپئے، اِدھر پھینکو تا کہ میں تم ایسے کمینے رذیل انسان کو کبھی بھولے سے نہ دیکھ پاؤں.....شاید کہیں پشچا تاپ پھر تمھارے نیچ قدم میرے دروازے پر ڈال دے''۔(ڈراما تلچھٹ، مجموعہ سات کھیل)

اس کے بعد وہ بے ہوش ہو کر گر جاتی ہے اور ڈراما ختم ہوتا ہے۔ بیدی کے اس ڈرامے کی کہانی تو روسی سے ماخوذ ہے لیکن وہ اکثر غیر ملکی کہانی میں اپنی مٹی کی خوبو ضرور شامل کر دیتے ہیں۔ افسانوں میں اس کی بہترین مثال دیکھنے کو ملتی ہے لیکن ڈرامے میں بعض اوقات اس کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔اس ڈرامے میں بھی انھوں نے کوشش کی ہے کہ اپنے ملک کی مٹی کی خوبو ڈال دی جائے اور اپنی تہذیب کی عکاسی بھی ہو سکے۔اس کوشش کی جانب ایک قدم یہ نظر آتا ہے کہ جب شری پت اور ماں کے درمیان بیٹے کے ساتھ رات قیام کی بات ہوتی ہے اور اس دوران سماج کے فرسودہ خیالات پر ماں اور یوگ کا باپ شری پت نہایت مختصر طور پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ماں: ....کیا دنیا میں ہر جگہ پاپ اپرادھ ہی ہوتا ہے؟ کیا یہ نہیں ہو سکتا کہ ایک مرد اور ایک عورت ایک چھت کے تلے سو سکیں اور ان کے نام پر کوئی دھبّہ نہ آئے؟

شری پت: ابھی تک دنیا والے اتنے بڑے دل والے نہیں ہوئے........''۔

(ڈراما تلچھٹ، مجموعہ سات کھیل)

ہم جانتے ہیں کہ ہمارے یہاں ایک عورت اور ایک مرد ایک چھت کے نیچے رات گزارنے کا صرف ایک ہی مطلب نکالا جاتا ہے اور پھر مردوں کا تو کچھ نہیں ہوتا ہاں عورتوں کا سماج میں رہنا دشوار ہو جاتا ہے اور ماں تو ایک بیوہ ہے۔

اس ڈرامے میں کشمکش اور تذبذب پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن ڈراما نگار کا ہاتھ اس کے نقطۂ عروج پر پہنچنے سے پہلے ہی پھسلتا ہوا نظر آتا ہے۔ جتن کی ماں اور شری پت کے درمیان گفتگو کے وقت بھی صرف ایک جملہ آتا ہے اور پھر موضوع بدل جاتا ہے۔ اسی طرح یوگ اور شری پت کی گفتگو کے دوران ایک جملہ آتا ہے کہ 'کیا تم انھیں اپنی ماں بنانا پسند کرو گے؟' اور پھر اس پر کوئی گفتگو نہیں ہوتی۔ اس طرح کے اور بھی موقعے آتے ہیں لیکن اس کا اثر قائم ہونے سے پہلے ہی ختم ہو جاتا ہے۔ کردار نگاری کی مناسبت سے مکالمے کی زبان تو نظر آتی ہے لیکن یوگ کے مکالمے اس کی عمر سے زیادہ سنجیدہ معلوم ہوتے ہیں۔ ماں کے مکالمے کو نہایت چابکدستی سے تحریر کیا گیا ہے۔ ان کے یہاں کردار نگاری، زبان اور فکر کی اچھی عکاسی نظر آتی ہے۔ گویا یہ ایک نئے زاویے سے لکھا گیا ڈراما ہے۔

مجموعہ 'سات کھیل' میں شامل ڈراموں میں 'نقل مکانی' ایک اہم ڈراما ہے۔ یہ ڈراما بھی پہلے ریڈیو کے لیے لکھا گیا لیکن شائع کرتے وقت اس میں اسٹیج کے لیے ہدایت درج کر دی گئیں جس سے اسٹیج ڈرامے کا گمان ہوتا ہے جب کہ بعض مقامات پر موجود ہدایت سے ریڈیو ڈرامے کا انکشاف ہو جاتا ہے۔ اسی ڈرامے پر بیدی نے اپنی فلم 'دستک' بنائی تھی جسے ناظرین کے ساتھ ساتھ ناقدین نے بھی بہت سراہا تھا۔

ڈراما 'نقل مکانی' میں بیدی نے تہذیب کے بدلتے اقدار کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ڈرامے کو پیش کرنے کے لیے ڈراما نگار نے جن کرداروں کی تخلیق کی ہے ان میں نفیس (ایک معمولی آدمی جو محلّہ نہر میں ملازم ہے)، عذرا (نفیس کی قبول صورت بیوی، گانے کا شوق رکھتی ہے)، مراتب (کاٹھ بازار کا پنواڑی)، سیّاں (ایک آوارہ اور ذہین طالب علم جس کا اصل نام امجد حسین ہے)، بنواری لعل، مرزا شوکت (محلّہ دار)، سب انسپکٹر مائیکل، دو سپاہی اور شیو برت (ایک عیاش رئیس) شامل ہیں۔ اس ڈرامے میں یوں تو بہت معمولی واقعہ پیش کیا گیا ہے کہ نفیس اور عذرا ایک کرایے کے مکان میں آتے ہیں جہاں پہلے ایک طوائف شمشاد (شادو) رہتی تھی۔ چونکہ عذرا کو بھی گانے کا شوق ہے اور اس طوائف کی بدنامی کی وجہ سے نفیس کو بھی اس کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ آئے دن کوئی نہ کوئی اس کے گھر آکر گانے کی فرمائش اور اپنی ضرورت پوری کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ عذرا اور نفیس اس سے اس قدر تنگ آچکے ہیں کہ مکان کو چھوڑ کر کہیں اور چلے جانے کا فیصلہ کرتے ہیں اور نفیس مکان کی تلاش بھی کرتا ہے لیکن اس کے پاس اتنی رقم نہیں ہوتی کہ کسی اچھے محلے میں ڈھنگ کا مکان کرایے پر لے سکے۔ وہ اپنے حالات

کا ذمہ دار اپنے عمل کو سمجھتا ہے۔تبھی تو کہتا ہے:

''نفیس: ......آج تک میں سمجھتا رہا تھا کہ ہمیں اپنے ہی گناہوں کا حساب دینا ہوتا ہے۔
لیکن نقل مکانی کے اس تجربے نے ثابت کر دیا ہے کہ انسان اپنے بچوں، اپنے ماں
باپ، بھائی، بہن، بیوی کے کردار کا ہی ذمہ دار نہیں ہوتا، بلکہ اپنے پڑوسیوں کے
قول اور فعل کے لیے بھی گردن زدنی ہے''۔(ڈراما نقل مکانی، مجموعہ سات کھیل)

اس کے پڑوسی اس کی بدنامی میں برابر کے شریک رہتے ہیں۔اس بدنامی سے بچنے میں انسپکٹر کی مدد سے نفیس اور عذرا کامیاب بھی ہوتے ہیں لیکن آخر میں دونوں مختلف طرح کی بدعنوانی میں ملوث ہو جاتے ہیں۔نفیس جو اللہ رسول کی دہائی دیتے نہیں تھکتا رشوت لینے کا ارادہ کر لیتا ہے اور اس میں عذرا بھی برابر کی شریک ہو جاتی ہے بلکہ نفیس کو اس کی تحریک بھی دیتی ہے۔آخر میں گانے کے شوقین عیش پرست سیٹھ شیو برت اس گھر میں شمشاد کا گانا سننے کی غرض سے آتا ہے۔اس سے بات کرنے کے بعد نفیس کو معلوم ہوتا ہے کہ سیٹھ گانے سننے کا شوقین ہے تو وہ عذرا سے کہتا ہے کہ 'ایک گانا سنادو، سیٹھ صرف گانا سننے کا شوقین ہے۔سو ایک روپیہ ہو جائے گا۔گانا سنانے میں کیا حرج ہے۔' نفیس کے کہنے کے بعد روپے کے لالچ میں سیٹھ شیو برت کے لیے عذرا گیت گانے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے 'نقل مکانی' کے ذریعے متوسط طبقے کی زبوں حالی کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس پہلو کو بھی اجاگر کیا ہے کہ ضرورت میں صبر و تحمل سے کام لینے کے بجائے کیسے پورا خاندان بدعنوانی کے دلدل میں دھنستا چلا جاتا ہے اور اخلاقی سطح پر انسان کیسے بدل جاتا ہے۔اکثر ہم اپنی برائی کو دوسرے کے سر ڈال کر مطمئن ہو جاتے ہیں یا پھر ان تمام برائیوں کا ذمہ دار سماج اور اس سے وابستہ مختلف لوگ یکے بعد دیگرے برائی کے مرتکب ہوتے چلے جاتے ہیں۔یہی صورت حال عذرا اور نفیس کی ہے۔دونوں کے درمیان ہونے والی گفتگو دیکھیں:

''عذرا: ....میں کہتی ہوں تم بھی بھلا دفتر کے دوسرے لوگوں کی طرح کیوں نہیں ہو
جاتے؟.....اس تنخواہ میں گزارا تو ہونے سے رہا۔کبھی کبھار پیسے لے لینے سے
کیا ہو جاتا ہے......یہ غریبی بھی تو سو گناہوں کا گناہ ہے۔

نفیس: رشوت کے نام پر جسے اسرافیل کا صور سنائی دینے لگے وہ کیا کرے؟ مر کر ہمیں

خدا کو جواب دینا ہے۔

عذرا: تمھارا کیا خیال ہے باقی خدائی تمھاری طرح ہی ہے؟ وہ لوگ آخر کیا جواب دیں گے؟ جو جواب وہ دیں گے وہ تم بھی دے لینا۔

نفیس: ہاں عذرا! میں تم سے پہلے اس نتیجہ پر پہنچ چکا تھا۔ بلکہ میں نے ٹھیکیدار عرفانی کو گانٹھ بھی لیا تھا.....اس نے یہاں چھ بجے آنے کا وعدہ کیا تھا۔

عذرا: (قدرے آسائش کے احساس سے) کتنے پیسوں کی امید ہے؟

نفیس: یہی سات آٹھ سو کی......ارے ایک پُلیہ کا ٹھیکہ تو ہے۔ کہیں بڑے صاحب سے براہِ راست نہ لے لے۔ میں نے پہلے تمھیں نہیں بتایا کہ کہیں تم مجھے بُرا بھلا نہ کہو۔'' (ڈراما نقل مکانی، مجموعہ سات کھیل)

ان مکالموں سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ نفیس اور عذرا دونوں کس قدر اخلاقی پستی کے شکار ہو چکے ہیں۔ ایک کو رشوت لینے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتا تو دوسری اخلاق اور عزت کی دہائی دینے والی نہ صرف شوہر کو بدعنوانی کرنے کی تحریک دیتی ہے بلکہ چند روپے کی خاطر خود پیشہ ور بننے کی جانب قدم بڑھاتی ہے۔ ڈرامے کا آخری مکالمہ' کتنے پان درکار ہوں گے سرکار کو؟ اس گھر کی تاریخ اور اس سے وابستہ شخصیت اور اس کے پیشے کا پورا منظر پیش کر دیتا ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ایک بار پھر سے اس گھر کی روایت بحال ہو چکی ہے۔ پنواڑی کی خفیف سی مسکراہٹ عذرا اور نفیس کی پوری ذہنیت کو اجاگر کر دیتا ہے اور اس جانب بھی اشارہ کرتا ہے کہ اب پھر سے اس کا کاروبار چمک اٹھے گا۔ اس طرح ڈراما 'نقل مکانی' عذرا اور نفیس کی معصومیت سے شروع ہو کر ان کے شر پر ختم ہوتا ہے اور اس ڈرامے کا خاتمہ دل و دماغ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ڈراما بیدی کے مقبول ترین ڈراموں میں شامل ہے۔ اس ڈرامے کی پیش کش کے حوالے سے ڈاکٹر اگیات لکھتے ہیں:

> ''1948 میں بمبئ میں دو ناٹک اسٹیج کیے گیے۔ راجندر سنگھ بیدی کا تحریر کردہ 'نقل مکانی' اور اس کے بعد 'جادو کی کرسی'۔ 'نقل مکانی' بمبئ کے چالوں میں مزدوروں کے درمیان کھیلا گیا۔ اس میں زہرہ سہگل اور حبیب تنویر نے بالترتیب ہیرو اور ہیروئن کا رول ادا کیا۔ اس کے بعد سندر بال میں اس ڈرامے

کی باقاعدہ نمائش ہوئی''۔2؎

ڈراما 'آج' کو راجندر سنگھ بیدی نے علامتی پیرایے میں لکھا ہے۔انھوں نے اس ڈرامے میں 1944ء کے وقت کا ذکر کیا ہے لیکن ڈرامے کے متن سے ایسا کچھ بھی اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ جنگ آزادی کے زمانے میں لکھا گیا ڈراما ہے۔ بلکہ یہ ایک ایسا ڈراما ہے جو ہر زمانے میں اپنی اہمیت قائم رکھ سکتا ہے۔ اس ڈرامے میں زندگی اور موت کے ساتھ زمانہ،تہذیب، ثقافت،تعلیم، روزگار، انسانی اقدار اور ادب کے رموز واوقاف اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ بیدی نے اس ڈرامے کو پیش کرنے کے لیے کردار کے طور پر 'زندگی' (کیبرے زندگی اور موت میں زندگی کی اداکار۔قوم کی امریکن ہے)، 'موت' (کیبرے زندگی اور موت میں موت کی اداکار۔ایک خوبصورت انگریز لڑکی)،'مینیجر' (ریستوران کا مینیجر، ایک معمر انگریز جو اپنے لحیم چہرے کی وجہ سے چڑچل معلوم ہوتا ہے)،'پروفیسر ٹھاکر' (ایک ماضی پرست انسان جو اپنے آپ کو گاندھی سے کم نہیں سمجھتا)، تین ہندوستانی طالب علم 'بلانوش'، 'امرت' اور 'شنکر'، 'صفدر (ایک آرٹسٹ جو ایک گراموفون کمپنی میں ملازم ہے) اور 'بیرا' کی مدد لی ہے۔ان میں صفدر، بلانوش، امرت، مینیجر، پروفیسر ٹھاکر اور شنکر اپنے اپنے بھید مختلف انداز میں کھولتے ہیں جس سے زمانے کے مختلف رنگ اور اس کے بھید کا علم ہوتا ہے۔ زندگی کو بوڑھی اور موت کو خوبصورت اور جاذب دکھا کر علامتی طور پر زمانے کے چلن کی جانب بھرپور اشارہ کیا گیا ہے۔

ڈرامے کے پلاٹ پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک کیبرے بار میں زندگی اور موت کا رقص چل رہا ہے۔ نہایت ڈرامائی انداز میں موت زندگی کو اپنے حصار میں لے لیتی ہے۔اس بار میں زندگی کے مختلف شعبے سے تعلق رکھنے والے لوگ موجود ہیں جن میں آرٹسٹ، کمیونسٹ، طالب علم، استاد، دانشور شامل ہیں جو ذہنی اور عملی طور پر کچھ بھی کرنے سے قاصر ہیں۔ان تمام لوگوں کی اپنی گزشتہ زندگی افسردگی کے ساتھ ہے۔ان لوگوں نے راہ فرار کے طور پر اس بار کو اپنایا ہے جہاں انھیں وقتی طور پر خوشی حاصل ہوتی ہے۔ زندگی اور موت کی شکل میں دو کیبرے ڈانسر ہیں جو امریکہ اور برطانیہ کی علامت کو ظاہر کرتی ہیں۔ زندگی اپنی چمک دمک کے ساتھ موجود ہے تو موت سیاہ فرغل میں ملبوس ہے۔زندگی اور موت کے رقص کے بعد یہ تمام کردار شراب کے نشے میں دھت دکھائی دیتے ہیں۔اس دوران ہی ان کی زندگی کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ 'شنکر' کمیونسٹ ہے لیکن پہلے ایک دولت مند باپ کا بیٹا تھا۔'صفدر' گرامو

فون کمپنی میں ملازم ہے لیکن درحقیقت وہ ایک آرٹسٹ ہے، بلانوش' اور 'امرت' طالب علم ہیں اور 'پروفیسر ٹھاکر' قدیم تہذیب وثقافت، ہندوستان کی اصل روح، اس کی وراثت اور عوامی روایت کے پاسدار کے طور پر سامنے آتے ہیں:

''پروفیسر ٹھاکر: ہم انگریزی اوپیرا کو پسند کرتے ہیں، لیکن ہم کرشن یاترا کو بھول گئے ہیں جنھیں کرشن پجاری اپنے مذہبی تہواروں میں کھیلا کرتے تھے۔ جن میں جیدیو چنڈی داس اور ودیاپتی کے گیتوں کو گایا جاتا تھا، جن میں رادھا اور کرشن روح اور اس کا سوامی مدھر وچنوں میں مرنے والا پریم جتایا کرتے تھے۔ آہ! جیدیو کا گیت گووند...... 'کنو بنا گت نہیں.....''۔ (ڈراما آج، مجموعہ سات کھیل)

لیکن نوجوان ہیں کہ شراب کے نشے میں دھت اس بوڑھی زندگی اور نوجوان موت کے آغوش میں رہنے کو ترجیح دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ لوگ بار بار زندگی کو آواز دیتے ہیں اور زندگی ہے کہ کیبرے بار کے مینیجر سے ان نوجوانوں کے مستقبل کے لیے جھگڑ رہی ہوتی ہے۔ وہ ملک اور قوم کی فکر کرتے ہوئے مینیجر اور موت سے بحث ومباحثے میں مشغول رہتی ہے:

''زندگی: مینیجر!.....وہ طالب علم رونے لگا ہے۔ شاید وہ زیادہ پی گیا ہے۔ (کچھ سوچ کر) کیا اس کے لیے کوئی بھی ذمے داری محسوس نہیں کرتا مینیجر؟.....اس نئی پود کے لیے، جس کو اس ملک کے بچوں کا باپ بننا ہے اور جس سے اس ملک کی تمام امیدیں وابستہ ہیں۔ کیا انھیں یوں تباہ کردینے والی زندگی سے کوئی نہیں روکتا؟

موت: اوہ! تم ان چھوکروں کی قسمت پر آنسو بہارہی ہو؟......میرے خیال میں یہ سب بالغ ہیں.....اپنی رائے دینے کا حق رکھتے ہیں۔ انھیں ہر طرح کی شخصی آزادی ہے۔ انھیں اپنا نفع اور نقصان خود سمجھنا چاہیے''۔ (ڈراما آج، مجموعہ سات کھیل)

لیکن دوسری جانب تمام لوگ 'زندگی' کو اپنے پاس بلاتے ہیں اور اب زندگی مایوس کن انداز میں ان کے پاس آتی ہے اور حقیقت سے آشنا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ زندگی کو حقیقی روپ میں جیسی ہے ویسے اپنانے کی بات کرتی ہے:

''زندگی: تم سب کتابی باتیں کرتے ہو۔ سب بیکار رہو۔ ہوٹلوں میں بیٹھ کر شراب اور کافی پیتے

ہواور جنس کے متعلق باتیں کرتے ہو۔تم بالکل بے عمل ہو۔ بالکل بے عمل۔ بیدار ملکوں میں ہوش سنبھالتے ہی ایک نوجوان کو آٹھ دس گھنٹے کے لیے ایک ورکشاپ میں ڈھکیل دیا جاتا ہے۔ وہاں وہ تیس بتیس توڑے گولیوں کے بناتا ہے۔ مشینوں کے لیے درجنوں ایکسل تیار کرتا ہے اور بوائلر کی حرارت میں کھڑا پگھلتا رہتا ہے۔ جب وہ باہر آتا ہے تو اُسے صرف ایک ہی بھوک ہوتی ہے۔ پیٹ کی بھوک! دنیا میں اور پھر ہندوستان میں ، ایک ہی بھوک مقدم ہے اور وہ ہے پیٹ کی بھوک۔ دوسری بھوک، پیٹ کی بھوک کے بعد بیکار آدمی کا مشغلہ ہے!''۔

(راجندر سنگھ بیدی، ڈراما آج، مجموعہ سات کھیل)

اس کے بعد تمام لوگ ایک بار پھر سے زندگی کو اپنانے کی بات کرتے ہیں اور وہ لوگ قسم کھاتے ہیں کہ آج کے بعد 'زندگی' آخری لڑکی ہوگی، یہ جام آخری ہوگا، یہ آخری کیفے ہوگا اور یہ آخری کیبرے۔ اسی دوران نوجوان موت ان کے سامنے آتی ہے اور اپنے جلوے دکھا کر ان لوگوں کو اپنی جانب پھر سے متوجہ کر لیتی ہے۔لیکن سبھی لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہم عہد کر چکے ہیں کہ آج کے بعد ان تمام چیزوں کو تج دیں گے تبھی بلانوش موت کو اپنانے کا جواز پیش کرتے ہوئے کہتا ہے:

''بلانوش: ہم نے کہا تھا، آج سے ہم ان سب چیزوں کو چھوڑ دیں گے۔آج سے! جس وقت ہم نے یہ قسم لی تھی ، اس وقت گھڑی بارہ بجا چکی تھی۔ بارہ بجے کے بعد دوسرا دن شروع ہوتا ہے، اس لیے ہمارا آج کا دن ختم ہونے میں ابھی تیئس گھنٹے باقی ہیں۔اے بیرا! پانچ وہسکی اور ایک پورٹ لاؤ''۔

(ڈراما آج، مجموعہ سات کھیل)

اس کے بعد سب لوگوں کے اندر خوشی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور بلانوش تمام لوگوں کی نمائندگی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'ہمیں موت چاہیے، زندگی بہت بوڑھی ہے۔' اور یہیں ڈراما ختم ہوتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کی تخلیق اس وقت کی جب جنگ آزادی اپنے شباب پر تھی، دوسری جنگ عظیم کا سانحہ ہو چکا تھا اور کمیونسٹوں کی سمجھ میں یہ نہیں آ رہا تھا کہ وہ کیا کریں۔ان لوگوں نے ایک طرح سے جنگ آزادی سے کنارہ کشی اختیار کر لی تھی کیونکہ ان کا خیال تھا کہ یہ انگریز بھی تو فاشزم

کے خلاف لڑ رہے ہیں۔ ایسے میں نوجوان بے راہ روی کے شکار تھے۔ ان تمام بحران اور حالات کو علامتی طور پر پیش کرنے کی بیدی نے نہایت کامیاب کوشش کی ہے۔ بعض مقامات پر مکالمے طویل اور جذباتی ہو گئے ہیں لیکن وہ ڈرامے، حالات اور کردار کی ضرورت معلوم ہوتے ہیں۔

'رخشندہ' بھی ایک علامتی ڈراما ہے۔ یہ ایک ایسے کردار کے گرد گردش کرتا ہے جو ایک طرح کی ذہنی مریض ہے۔ اس ڈراما کا تانا بانا بیدی نے جن کرداروں کی مدد سے تیار کیا ہے ان میں رخشندہ (بائیس تیئس برس کی ایک پڑھی لکھی، اعصاب زدہ لڑکی)، آپا (رخشندہ کی آپا)، دولھا بھائی (رخشندہ کے دولھا بھائی)، بھابی (رخشندہ کی بھابی)، بھائی جان (رخشندہ کے بھائی جان)، ننھے میاں (رخشندہ کا چھوٹا بھائی)، اماں جان (رخشندہ کی اماں جان) اور آپ (رخشندہ کے جسم اور روح کے مالک) اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کرداروں کے ذریعے تین مناظر میں ڈرامے کے پلاٹ کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کی ابتدا میں ڈراما نگار نے رخشندہ کا حلیہ اس طرح پیش کیا ہے:

> ''ساٹن کی شلوار اور آرکنڈی کی قمیص اس کے دبلے پتلے اور روح ایسے لطیف جسم کے ساتھ چپک جاتی ہے۔ رخشندہ کے بال بکھرے ہوئے ہیں۔ بجلی چمکتی ہے تو اس کے سفید چہرے پر سر کے بھورے بال یوں معلوم ہوتے ہیں جیسے دِیے کی لَو سے کرنیں پھوٹ رہی ہیں،.....وہ رخشندہ ہے!''۔
>
> (ڈراما رخشندہ، مجموعہ سات کھیل)

راجندر سنگھ بیدی نے پورے ڈرامے میں صرف رخشندہ کے لباس اور اس کے حلیے کو بیان کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما نگار نے جو توجہ رخشندہ کے کردار پر دی ہے وہ دوسرے کردار پر نہیں دے سکے۔ اور حقیقت یہی ہے کہ رخشندہ نہ صرف ڈرامے کا مرکزی کردار ہے بلکہ پورا ڈراما اسی کے ارد گرد گھومتا ہے۔ ڈرامے کی ابتدا میں ہی رخشندہ کو پریشان دکھایا گیا ہے۔ اس کی پریشانی کی وجہ یہ ہے کہ اچھی خاصی رات گزر جانے کے باوجود اس کا شوہر گھر نہیں آیا ہے۔ اس انتظار کی تاب نہ لا کر پہلے رخشندہ اپنی بہن اور بہنوئی کو پریشان کرتی ہے۔ اس کے بعد اپنے بھائی اور بھابھی کی نیند خراب کرتی ہے۔ ان لوگوں کے سمجھانے کے باوجود اسے قرار نہیں آتا اور وہ ایک اعصابی مریض کی مانند بے قرار دکھائی دیتی ہے۔ اس بے قراری سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے شوہر کو اپنی روح کی مانند قریب رکھنا چاہتی ہے۔ اسے

ایسا لگتا ہے کہ دنیا کے تمام شوہر وقت پر گھر آجاتے ہیں اور اپنے جسم یعنی بیوی کے پاس روح کی طرح رہتے ہیں صرف وہی ایک عورت ہے جس کا شوہر ابھی تک واپس نہیں لوٹا ہے۔ جب اس کی بہن اور بھابھی اس کے شوہر کے اب تک نہ آنے کی وجہ سے اس قدر بے چین ہونے سے منع کرتی ہیں تو وہ عورت اور مرد کے رشتے اور عورت کے ساتھ مرد کے ہونے کی اہمیت نہایت نہایت خوش اسلوبی سے بیان کرتی ہے:

''رخشندہ: (آواز میں رقّت ہے) تمیز! (آواز میں لغزش ہے) اوہ تمیز! کبھی تم لوگ میری تمیز اور سلیقے کی داد دیا کرتے تھے۔ کبھی میری حیا کا چرچا ہوا کرتا تھا۔ جب کسی کا بچانے والا ہاتھ ہٹ جائے تو عورت سے سب عیب منسوب کر دیے جاتے ہیں۔ آپا تم جانتی ہو، جب ابّا، اللہ کو پیارے ہوئے تو رشتہ داروں نے کون سی تہمتیں تھیں جو امّاں جان پہ نہ لگائیں؟ اگر وہ گھر سے نکلی ہیں تو ان پر انگلیاں اٹھی ہیں، اگر اندر رہی ہیں تو آوازے کسے گئے ہیں۔ اب جن حالات میں میں ہوں، ان میں تمیز سے واسطہ؟ آپا میری تمیز، میری حیا، میری عقل، میرے سہاگ کی باندی ہے''۔ (ڈراما رخشندہ، مجموعہ سات کھیل)

ڈراما نگار نے ایک اعصاب زدہ کردار سے دنیا کی حقیقت کا راز افشاں کیا ہے۔ اس طرح کی حقیقت سے پُر مکالمے کئی مقام پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس کے ساتھ انسانی نفسیات اور عورت کے مختلف روپ سامنے آتے ہیں۔ اس طرح ڈرامے میں روحانی اور حقیقی دونوں عناصر بھرپور انداز میں پائے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رخشندہ کبھی روح تو کبھی باشعور جیتی جاگتی تجربہ کار خاتون نظر آتی ہے۔ جب اس پر دورے پڑتے ہیں تو اس کی بھابھی یہ سمجھتی ہے کہ اس پر روح کا غلبہ ہو گیا ہے اور وہ معافی تلافی کرنے لگتی ہے۔ رخشندہ پر دورہ جب شدید ہوتا ہے تو وہ بیہوش ہو جاتی ہے اور گھر کے سب لوگ یکجا ہو جاتے ہیں۔ جب اسے ہوش آتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ اسے اس کے کمرے میں لے جایا جائے، وہ آرام کرنا چاہتی ہے۔ جب اسے کمرے میں لے جایا جاتا ہے تو 'آپ' یعنی رخشندہ کا شوہر سلامت نیم غنودگی کے عالم میں پانی مانگتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ دیکھ کر سب حیران رہ جاتے ہیں:

''بھائی جان: بھائی جان آپ یہیں تھے؟ (سب لوگ بھونچکا رہ جاتے ہیں)

رخشندہ: (اٹھتے ہوئے) آپ؟......آپ؟ ......آپ کہاں تھے؟ (پھوٹ پڑتی ہے)

کہاں تھے آپ؟

آپ: میں یہیں تھا.....کیوں کیا ہوا؟ کیا بات ہے؟ تم سب لوگ پریشان کیوں نظر آتے ہو؟ رخشندہ کیوں موت کی طرح زرد نظر آ رہی ہے؟

رخشندہ: آپ یہاں نہیں تھے۔ آپ یہاں نہیں تھے۔

آپ: میں اور کہاں تھا، رخشندہ؟ اتنے طوفان میں میں باہر کیسے جا سکتا ہوں؟

رخشندہ: آپ کدھر چلے گئے تھے؟

آپ: میں تم سے ایک ہاتھ کی دوری پر تھا۔ اے مضطرب روح! میں ہمیشہ ایک ہاتھ کی دوری پر رہتا ہوں۔ لیکن تم مجھے پانے کے لیے اپنا ہاتھ نہیں پھیلاتیں''۔

(ڈراما رخشندہ، مجموعہ سات کھیل)

ان مکالموں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ رخشندہ کا اعصابی مرض جب بڑھتا ہے تو وہ بستر سے اٹھ کر باہر نکل جاتی ہے اور اسے اکیلا پن محسوس ہوتا ہے جس سے یہ سمجھتی ہے کہ اس کا شوہر اسے چھوڑ کر کہیں چلا گیا ہے جب کہ وہ اس کے ساتھ بستر پر ہی تھا۔ بیدی نے اس ڈرامے میں رخشندہ کے مرض کے بہانے انسانی ذہنیت اور سماجی حقیقت کو علامتی طور پر پیش کیا ہے۔ کئی مقام پر عورتوں کا کمزور ہونا دکھائی دیتا ہے تو بعض مقامات پر ان کی مضبوطی بھی نظر آتی ہے، کبھی عورت مفاد پرست بن جاتی ہے تو کہیں دوسرے کے کام آنے والی عورت کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ وہ اعصابی طور پر کمزور ہے تو جلد کسی بات پر یقین کر لینے میں بھی عار محسوس نہیں کرتی۔ کہیں مردوں کے بارے میں منفی رائے رکھتی ہے تو کہیں اس کی مجبوری کا بھی اظہار کرتی ہے۔ اس ڈرامے میں رخشندہ، آپا، بھابھی اور اماں جان کی شکل میں مختلف ذہنیت رکھنے والے نسوانی کردار دکھائی دیتے ہیں۔ دولھا بھائی، بھائی جان، ننھے میاں اور آپ کی شکل میں ڈراما نگار نے مختلف ذہن رکھنے والے مرد کرداروں کو پیش کیا ہے۔ گویا اس ڈرامے میں ایک ہی گھر میں سماج کے مختلف پہلو اور ذہنیت رکھنے والوں کو نہایت کامیابی سے پیش کیا گیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کے دو مجموعے میں شامل گیارہ ڈراموں کے مطالعے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ بیدی نے یہ تمام ڈرامے اس زمانے میں لکھے ہیں جب وہ AIR میں ملازم تھے۔ یعنی یہ تمام ڈرامے پہلے ریڈیو کے لیے لکھے گئے اور بعد میں اسے کتابی صورت میں شائع کرتے وقت ان

پر ایسی ہدایات شامل کر دی گئیں جن سے یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ اسٹیج ڈرامے ہیں۔ ان میں سے کئی ڈراموں کو اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ کھیلا بھی گیا جس سے یہ لگتا ہے کہ اشاعت کے وقت ان میں کچھ ترامیم واضافے بھی کیے گئے ہیں۔ اس کے باوجود اکثر ڈراموں کے مطالعے کے دوران یہ احساس باقی رہتا ہے کہ یہ ڈرامے اصل میں ریڈیو کے لیے ہی لکھے گئے ہیں۔ اس لیے ان ڈراموں پر نہ تو کلی طور پر اسٹیج ڈرامے کے اصول و معیارات کو بطور کسوٹی استعمال کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی ریڈیو ڈرامے کی تکنیک کو مدنظر رکھ کر ان کا معیار متعین کیا جاسکتا ہے۔ ان ڈراموں کی خوبی یا خامی یہ ہے کہ یہ ڈرامے جتنی کامیابی سے ریڈیو پر نشر ہوتے رہے ہیں اتنی ہی خوبی کے ساتھ اسٹیج بھی کیے جاتے رہے ہیں۔ اس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ ان ڈراموں کے موضوعات ایسے ہیں جو نہ صرف اپنے تخلیق کیے جانے والے زمانے میں اہم تھے بلکہ آج بھی اتنی ہی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان ڈراموں کے کردار اس زمانے میں اپنی شناخت قائم کیے ہوئے تھے اور آج نئی معنویت کے ساتھ مختلف طبقات کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آرہے ہیں۔ اس مناسبت سے ہم بیدی کے ڈراموں کو اردو ڈرامے کا شاہکار تو نہیں کہہ سکتے لیکن ان کی اہمیت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا۔

حوالہ جات

1. وارث علوی، کلیاتِ راجندر سنگھ بیدی، ص10
2. شاہد رزمی، اپٹا اور اردو ڈراما، ص65

❒ Prof. Mohammad Kazim
Department of Urdu
University of Delhi, Delhi
Mobile No: 9868188463
Email: kazimdu@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:115-135
Dr. Zubair Shadab, Filmon ka Fanni-o-Mauzuati Safar aur Urdu

ڈاکٹر زبیر شاداب

فلموں کا فنی و موضوعاتی سفر اور اردو

کسی بھی صنف کو برتنے یا پرکھنے کے لیے اس کے مواد و مضامین (Subject Content)، ہیئت و ساخت (Form and Structure) اور طریقۂ کار اور فن (Method and Art) کو ملحوظ رکھنا لازم ہوتا ہے۔ فلم ایک ایسا ذریعۂ اظہار ہے جس میں انسانی زندگی کے مسائل و معاملات اور احساسات و جذبات کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ فلموں میں انسان کی ذات و کائنات، خوبیاں و خامیاں، تہذیب و معاشرت، تاریخ و معاشیات اور اس کے عشق و ہوس، اقدار و اطوار، سکھ دکھ، دیہی و شہری مسائل، مذہبی و سیاسی سروکار، جیون گاتھا اور قصص حیات کو موضوع کی حیثیت حاصل ہے۔

ظاہر ہے کہ فلم ایک متحرک سمعی بصری ذریعہ (Audio Visual Media) ہے اور ڈرامے سے قریب تر ہے لہٰذا اس میں بھی وقت، مقام اور عمل کے امتزاج سے تاثر کی وحدت قائم کی جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس میں بھی موضوع کے انتخاب کا انحصار ناظرین کی پسند و ناپسند کے مطابق ہوتا ہے۔ گویا جیسے جیسے ناظرین کی پسند تبدیل ہوتی جاتی ہے ویسے ویسے فلموں کے موضوعات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ یہ بھی یاد رہے کہ فلم صرف ایک فنّی یا نیم فنّی پیش کش نہیں ہے، اس میں نفع و نقصان کے معاملات بھی شامل ہوتے ہیں۔ لہٰذا فنّی گیرائی و تہداری کو تفریحِ طبع کے مقابلے کم اہمیت دی جاتی ہے۔ بالفرض فنّی چابکدستی کا مظاہرہ معاشی سود پر مقدم ہو جائے تو ایسی فلموں کو آرٹ فلم کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔ جہاں تک کاروباری فلموں (Commercial Films) کا تعلق ہے تو ان میں بہرحال تفریحِ طبع اور مالی فائدے کو اہمیت حاصل ہے۔ لہٰذا عہدِ رواں میں تو اخلاقیات کو بڑی حد تک طاق میں رکھ دیا جاتا ہے اور فحاشی و عریانیت اور تشدد اور سیاست کی نمائش سے فلموں کو سنیما ہال کے مقابلے ملٹی

پلیکس میں دیکھنے کے قابل بنایا جاتا ہے۔ ناظرین کی تعداد بڑھانے کے لیے کسی مسلمان کو ولین، آتنک وادی یا کسی تشدد پسند تنظیم کا سرغنہ بنا کر پیش کر دیا جاتا ہے۔ گویا اب بیشتر فلموں کا مقصد تفریح طبع کے علاوہ معاشرے میں رخنہ ڈالنا بلکہ نفرت پھیلانا ہوتا ہے۔

فلموں کی ہیئت بھی بڑی حد تک ڈرامے کی ہیئت جیسی ہوتی ہے۔ ان میں بھی چند ایک مسائل، کردار، قصّہ، پلاٹ، مکالمے اور مناظر کے امتزاج سے کہانی کو ابتدا، عروج اور اختتام کے مراحل سے گزارتے ہوئے ہیئت تشکیل دی جاتی ہے بلکہ اس کی تکمیل کی جاتی ہے۔ البتہ ان کی پیش کش میں طریقۂ کار تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ طریقۂ کار کا انحصار روز بروز ایجاد ہونے والے آلہ جات پر ہوتا ہے۔ کیمرہ اور کمپیوٹر گرافکس کے ذریعے زمانۂ حال میں وہ سب کچھ دکھانا ممکن ہو چکا ہے جو ہدایت کار یا پروڈکشن ٹیم (Production Team) کے تخیل میں آئے۔ طریقۂ کار کے مقابلے میں فن کا تعلق ہدایت کار اور فن کاروں/ادا کاروں کی بصیرت سے ہے۔ کسی ایک یا یکساں نوعیت کی صورت حال کو بڑے ہدایت کار یا ادا کار جس طرح ادا کرتے ہیں، ناپختہ ہدایت کار یا ادا کار نہیں کر پاتے۔ مثالیں سامنے ہیں، ایک فلم ہے 'مغل اعظم' دوسری ہے 'جودھا اکبر' دونوں کے معیار میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فرق، کے آصف اور آشوتوش گوواریکر کے وژن اور صواب دید کے علاوہ دلیپ کمار اور رتک روشن، مدھو بالا اور ایشوریہ رائے، اجیت اور سونو سود کے معیارِ ادا کاری کی وجہ سے بھی نمایاں ہوا ہے۔ ایسی متعدد مثالیں موجود ہیں، مثلاً مرزا محمد ہادی رسوا کے مشہور زمانہ ناول 'امراؤ جان ادا' پر ایک فلم مظفر علی نے بھی بنائی ہے اور ایک دوسری فلم جے پی دتّا نے بھی بنائی تھی۔

سنیما کا آغاز، خاموش ڈاکیومنٹری فلم "La Sortie de L'usine a Lyon ('1895) سے تسلیم کیا جاتا ہے جسے لومیئر برادرس (Lumiere Brothers) نے 1895 میں تشکیل دیا تھا۔ حال آں کہ لوئس پرنس (Louise Le Prince) 1888ء میں Roundhary Garden Scene کے عنوان سے 1.66 منٹ کی ایک فلم بنا چکے تھے۔ یہ بھی ایک خاموش متحرک فلم تھی۔ بہر حال لومیئر برادرس (Lumiere Brothers) نے اپنی فلم کی اسکریننگ لندن میں 1895ء میں کی۔ اس کی اسکریننگ سے پورے یورپ میں فلم سازی کی تحریک پیدا ہوئی انھوں نے ہی جولائی 1896ء میں بمبئی میں مارویل آف دی سنچری (Marvel of the Century) کی اسکریننگ کی۔ آئندہ سال پروفیسر اسٹیونسن (Prof Stevenson,1868-1917) کے ذریعے کلکتہ کے اسٹار تھیٹر میں ایک فلم دکھائی

گئی۔ اسٹیونسن سے تحریک پا کر ہندستانی فوٹوگرافر ہیرا لال نے مذکورہ اسٹیج شو کے سین پر مبنی 'The Flower of Persia(1898)' کے عنوان سے ایک فلم بنائی۔ ایچ ایس بھٹ ویکر (H.S.Bhatvekar) نے 'The Wrestlers (1899)' نام کی فلم تشکیل دی جس کی اسکریننگ ہینگنگ گارڈن، ممبئی میں کی گئی۔ یہ پہلی ڈاکیومنٹری فلم تھی، جس کی تعمیر وتشکیل کسی ہندستانی نے کی تھی۔ ہندستانی سنیما کے اولین فلم ساز، ہدایت کار اور اسکرین رائیٹر دادا صاحب ٹورنے کی فلم 'شری پنڈولیک (مراٹھی) پہلی ہندستانی خاموش فلم تھی۔ اس فلم کی نمائش 18 رمئی، 1912ء میں بمبئی میں کی گئی۔ کچھ لوگوں کو اس کی پہلی ہندستانی فلم ہونے پر اعتراض ہے کیونکہ یہ ایک مشہور مراٹھی ڈرامے کی فوٹوگرافک رکارڈنگ ہے اور اس فلم کا کیمرہ مین جانسن ایک برطانوی شہری تھا اور فلم کو لندن میں پروسیسڈ کیا گیا تھا۔ دادا صاحب پھالکے نے سنسکرت کی رزمیہ کہانیوں پر مبنی خاموش فلم بعنوان 'راجا ہریش چندر' (1913) بھی مراٹھی زبان میں بنائی تھی۔ اس فلم میں عورتوں کے کردار کو مردوں نے ادا کیے تھے۔ مانک بی سیٹھنا، ہندستان کے پہلے فلمی صنعت کار تھے، جنھوں نے ایک فلم کمپنی بنائی اور جگہ جگہ فلموں کی نمائش کی۔ ہریش چندر سکھا رام نے 1898ء میں لندن سے ایک مووی کیمرہ درآمد کیا، جس کی وجہ سے سنیما سازی کی شفافیت میں مزید اضافہ ہوا۔ سکھا رام نے 1899ء میں 'بندروں کا تماشا' اور 1903ء میں لارڈ کرزن کے دربار پر مبنی ایک فلم تیار کی۔ نٹراج مودلیار نے تمل میں پہلی خاموش فلم 'Keechaka Vadham' 1917ء میں بنائی تھی۔ بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں سنیما کو تفریحی میڈیم کے طور پر خاطر خواہ مقبولیت حاصل ہو چکی تھی۔ ہندستانی تجارتی سنیما میں ایسی کشش تھی کہ عوام کی توجہ اور دلچسپی میں خود بخود اضافہ ہوتا گیا۔ ہندستانی فلم سازوں نے سنیما میں سماجی زندگی اور تہذیب وثقافت کو خصوصی جگہ دی، جس کے باعث سنیما کی مقبولیت میں نہ صرف ہندستان بلکہ بیرون ملک میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔

ادب کی طرح سنیما بھی مختلف ادبی تحریکات ورجحانات سے متاثر ہوتا رہا جن کی ترجمانی آرٹ فلم، تجارتی آرٹ فلم اور تجارتی فلمیں کرتی رہی ہیں۔ آرٹ فلمیں، عام طور پر سنجیدہ موضوعات اور حقیقی مسائل کی بنا پر تجارتی فلموں سے قدرے مختلف ہوتی ہیں۔ ایسی فلموں کے ناظرین مخصوص ہوتے ہیں۔ گویا معاشرے کے حقیقی معاملات ومسائل سے انسلاک رکھنے والے ناظرین کی دلچسپی آرٹ فلموں میں زیادہ ہوتی ہے۔ آرٹ فلم میں ہدایت کار عام طور پر فطری طریقہ کار سے کام لیتا ہے۔ تجارتی آرٹ فلم، وہ ہوتی ہے جس میں آرٹ فلم کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے تجارتی مقاصد کو بھی ذہن میں رکھا جاتا

ہے۔اس کے برعکس تجارتی فلمیں جز وقتی ذہنی آسودگی اور خالص تفریح فراہم کرتی ہیں۔ تجارتی فلموں میں عموماً سنجیدہ معاشرتی مزاج و مذاق کے بجائے تصوراتی رومانس اور تخئیلاتی جہان کو پیش کیا جاتا ہے، جبکہ آرٹ فلموں میں کردار کے باطنی رویوں، نفسیاتی کشمکش، جنسی مسائل، اخلاقی معاملات، فکری بحران اور انفرادی تشخص کے ساتھ معاشرے سے اس کا تعلق قائم کیا جاتا ہے۔ آرٹ فلم، صرف ایک بصری میڈیم نہیں ہے بلکہ بیداری، احتجاج اور سلسلۂ فکر کو متحرک کرنے کا ایک موثر ذریعہ بھی ہے۔

ادب کی فنّی اور موضوعاتی روایات اور سنیما کا پیشہ وارانہ تعلق کے ساتھ ساتھ جذباتی رشتہ بھی رہا ہے۔ مثلاً ہندستانی سنیما کے فروغ میں رزمیہ داستانیں مثلاً مہابھارت اور رامائن، پنچ تنتر کی کہانیاں، سنسکرت ڈرامے، لوک تھیٹر، رہس، جلسہ، رام لیلا، کرشن لیلا، سوانگ اور جاترا وغیرہ کی مستحکم روایتیں کارفرما ہیں۔ ہندستانی سنیما نے اساطیر، دیومالا، داستانوں، تاریخی حکایتوں، پریوں کے فسانوں اور لوک کہانیوں کی روایات کو بڑی فراخ دلی سے اخذ وجذب کیا۔ یہ بات مسلم ہے کہ ہندستان کے سنجیدہ سنیما کو سب سے زیادہ ہندستانی ادب نے متاثر کیا۔ اس سلسلے میں سنسکرت ڈراموں کے علاوہ اردو داستانوں، مثنویوں اور ہندی مہا کاویوں نیز فکشن اور ڈراموں کی امداد سے انکار ناممکن ہے۔

سنیما اور اردو کا تعلق شروع سے ہی بہت موافقانہ ہے۔ ان دونوں نے نہ صرف یہ کہ ایک دوسرے کی ضروریات کی تکمیل کی بلکہ ایک دوسرے کے تصوّر جمال میں اضافے کا سامان بھی ثابت ہوئے۔ ہندستان میں خاموش سنیما کا دور 1896ء سے 1931ء تک رہا۔ ہندستانی فلموں کے مقبول موضوعات میں تاریخی واقعات، کلاسیکی داستانوں میں برتے گئے مافوق فطری قصّے، عشقیہ کہانیاں، سماجی اور تہذیبی روایات اہمیت کے حامل رہے۔ فلموں کے اولین دور میں براہِ راست داستانوں سے موضوعات وکردار اخذ کیے جاتے تھے جن کی بنیاد پارسی تھیٹر نے تیار کر دی تھی۔ سندباد جہازی، علی بابا چالیس چور، بغداد کا چور، الہ دین کا چراغ اور حاتم طائی وغیرہ اسی قبیل کی فلمیں ہیں۔ تاریخی ونیم تاریخی رزمیہ اور عشقیہ قصوں پر مبنی فلموں میں بابر، ہمایوں، اکبر، چنگیز خاں، ہلاکو، نادرشاہ، جہاں آرا، چاند بی بی، نورجہاں، شاہ جہاں، تاج محل، ممتاز محل، مغل اعظم اور رضیہ سلطانہ وغیرہ خالص تاریخی کردار ہیں جن کی داستانِ حیات میں فکشن کے اجزا شامل کر کے فلمیں تشکیل دی گئیں۔ ہندستانی فلموں میں ان موضوعات کو بھی بڑی شد و مد کے ساتھ پیش کیا گیا جو مائتھولوجکل، افسانوی یا تصوراتی ہوتے ہوئے بھی تاریخی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ مثلاً انارکلی، ہیر رانجھا، سوہنی مہوال، شیریں فرہاد، لیلیٰ مجنوں، مرزا صاحبان،

نیل کمل ،رومیو جولیٹ۔تاریخی اور داستانوی فلموں کے علاوہ معاشرتی مسائل و معاملات بھی فلم سازی کے اہم مضامین رہے۔ نیک پروین ،عصمت ، پاک دامن ، درد ، چودھویں کا چاند ، برسات ،شمع ، نکاح ، خاندان اور پاکیزہ وغیرہ اہمیت کی حامل سماجی فلمیں ہیں ۔اسلامی تاریخ ،تہذیب ،اشخاص وافراد اور طرزِ زندگی بھی ہندستانی فلموں کے پسندیدہ موضوعات رہے ہیں۔ خانۂ کعبہ ،نورِ الٰہی ،دیارِ مدینہ ،نور اسلام ، اولیائے اسلام ،خدائے توحید ،عید کا چاند ، آمنہ ،ترکی کا شیر ،غازی صلاح الدین اس قبیل کی فلمیں ہیں۔

ہندستان میں جو سلسلہ 1896 میں 'Marvel of the Century' سے شروع ہوا تھا وہ پارسی تھیٹر کے ڈراموں پر مبنی فلموں سے ہوتا ہوا ،'راجا ہریش چندر (1913)' تک پہنچا اور 'عالم آرا' (1931) میں اس کو تحرک کے ساتھ ساتھ گویائی بھی عطا ہوگئی۔ بامبے ٹاکیز کے قیام (1935) سے ہندستانی فلم سازی کے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔محبوب اسٹوڈیوز نے 1952 میں پہلی رنگین فلم ''آن'' بنائی۔اسی سال ہندستان میں پہلا بین الاقوامی فلمی میلہ منعقد کیا گیا جس میں غیر ملکی فلموں کی نمائش کی گئی۔ 1952ء ہی میں 'فلم فیئر ایوارڈ' کا قیام عمل میں آیا۔اس کے دو سال بعد 'دادا صاحب پھالکے ایوارڈ' کا آغاز ہوا۔اس دور کی عمدہ ترین فلم 'مدر انڈیا (1957)' فلمی تاریخ کی شاہ کار ثابت ہوئی۔محبوب خان کی پختہ ہدایت اور نرگس ،سنیل دت کی اداکاری نے ہندستانی فلموں کے لیے ایک بلند و سخت معیار قایم کر دیا۔ 1960ء میں ایک اور تاریخی فلم 'مغل اعظم' بنی جو بڑی حد تک امتیاز علی تاج کے ڈراما 'انارکلی' کی کہانی سے متاثر تھی۔ پریم پال اشک نے امتیاز علی تاج کے ڈرامہ انارکلی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''......انارکلی کو سب سے زیادہ سات مرتبہ فلمایا گیا۔ایک بار خاموش دور میں اور چھ بار متکلم عہد میں ۔متکلم عہد میں تین مرتبہ ہندی میں اور ایک مرتبہ تمل ، ملیالم اور ایک مرتبہ تلگو میں فلمایا گیا''۔1

ان میں مغل اعظم پہلی ایسی فلم ہے جس کو فنی معیار کے لحاظ سے عالمی سطح کی بہترین فلموں کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ کے آصف کی ہدایت ،نوشاد کی موسیقی ،کمال امروہوی اور وجاہت مرزا کی نہایت معیاری زبان میں مکالمے ، پرتھوی راج کپور (اکبر اعظم) ،دلیپ کمار/ یوسف خان (سلیم) ، مدھوبالہ (انارکلی) ، درگا کھوٹے (جودھا بائی) ،مراد (راجا مان سنگھ) ،اجیت /حامد علی خان (دُرجن سنگھ) ، نگار سلطانہ (بہار) اور ججلّو بائی (انارکلی کی ماں) کی لاجواب و لازوال اداکاری اور سب سے بڑھ کر فلم کے پروڈیوسر شاپور جی پلّون جی کی دریا دلی نے اس فلم کو 'کلاسیک' کا درجہ عطا کر دیا۔ ہر چند کہ ہندستانی

سنیما کی پہلی متکلم فلم کا اعزاز 'عالم آرا' (1931ء) کو حاصل ہے، جو اردو زبان میں ہے۔ بہر حال 'مغل اعظم' میں استعمال ہونے والی زبان کسی دوسری فلم کو میسر نہیں آسکی۔ بہر حال 'عالم آرا' جوزف ڈیوڈ کے پارسی ڈرامے پر مبنی ہے، جسے منشی ظہیر نے اردو قالب میں ڈھالا تھا۔ یہ فلم امپیریل مووی ٹون کے بینر تلے آردشیر ایرانی کی ہدایت میں بنی تھی۔ فلم میں پرنس کا کردار ماسٹر وٹھل، عالم آرا کا کردار زبیدہ اور وزیر اعظم جنرل عادل کا کردار پرتھوی راج کپور نے ادا کیے۔ اس میں کل 22 نغمے فلمائے گئے ہیں۔ ان میں 'دے دے خدا کے نام پر' (گلوکار۔ وزیر محمد خان) اور 'بدلہ دلوائے گا یا رب' (گلوکارہ۔ زبیدہ) بہت مقبول ہوئے۔ اس کی موسیقی فیروز شاہ مستری اور بی ایرانی نے تیار کی تھی۔ بقول پریم پال اشک:

> ''14/مارچ 1931ء کو امپیریل کمپنی کے جھنڈے تلے اور خان بہادر آردشیر ایرانی کی زیرِ ہدایت ریلز (Release) ہونے والی اولین متکلم فلم ''عالم آرا'' ہماری پہلی اردو فلم تھی جب کہ اسے سینسر سرٹیفکٹ اردو، ہندی کے نام سے دیا گیا تھا۔ جسے عرف عام میں برٹش حکمران ہندوستانی کہا کرتے تھے۔ اسے ہندی کہنا محض اپنی انا کو تقویت دینے کے مترادف ہے، جب کہ حقیقت تو یہ ہے کہ ''عالم آرا'' اپنے زمانے کے نامور ڈرامہ نگار جوزف ڈیوڈ کے اردو ڈرامہ عالم آرا ہی پر مبنی تھی''۔[2]

یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ خاموش سنیما کا دور 1896ء سے 1931ء تک رہا۔ اس دور کی خاموش فلموں میں لیلیٰ مجنوں (1922)، شیریں فرہاد (1926)، بلبلِ پرستان (1926)، انارکلی (1928)، گلِ صنوبر (1928) اور حاتم طائی (1929) وغیرہ اہم ہیں۔ ان فلموں کے مکالمے مرصع و مقفیٰ اردو میں ہیں۔

سنیما اور اردو کے رشتے کو متعدد صورتوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اول، اردو داستان، ڈرامہ، ناول اور افسانے پر مبنی فلمیں۔ جیسے انارکلی (1953)، مغلِ اعظم (1960)، رضیہ سلطان (1983) شطرنج کے کھلاڑی (1977)، پنچ پرمیشور (1955)، منڈی (1983)، گرم کوٹ (1955)، دھرتی کے لال (1946) وغیرہ۔ دوم، اردو ادبا اور شعرا کے ذریعے لکھی گئی کہانیاں یا تیار کردہ اسکرین پلے اور مکالمے پر مبنی فلمیں۔ جیسے پریم چند کی مزدور (1934)، عصمت چغتائی کی گرم ہوا (1974)، منٹو کی مرزا غالب (1954)، گلشن نندا کی داغ (1973)، اختر الایمان کی ہمراز (1967) وغیرہ۔ سوم، اردو ادبا کے ذریعے بحیثیت فلم ساز بنائی گئی فلمیں۔ جیسے خواجہ احمد عباس، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، جاں

نثاراختر وغیرہ۔ چہارم، مسلم سماج وتہذیب پر مبنی فلمیں۔ جیسے چودھویں کا چاند(1960)،صاحب بیوی اور غلام(1962)، جہاں آرا(1964)، میرے حضور(1968)،محبوب کی مہندی (1971)، پاکیزہ (1972)، گرم ہوا (1973)، شطرنج کے کھلاڑی (1977)بہو بیگم (1978)، جنون(1978)، امراؤجان(1981)، چشمِ بدّ ور (1981) ، بازار (1982)، نکاح(1982)،ممو(1994)،نسیم (1995)، سرداری بیگم(1996)، غلام مصطفیٰ(1997)،زخم(1998)، ارتھ(1999)،فضا (2000)،مقبول(2003)،فراق(2008)،شاہد(2012)،ملک(2018)وغیرہ۔

ہندستانی سنیما کی ابتدا ہی سے اردو کے اکثر مشہور اور بعض مقبول فکشن نگار، ڈراما نگار اور بالخصوص ترقی پسند شاعرو ادیب،فلم انڈسٹری سے کسی نہ کسی حیثیت سے وابستہ رہے۔اس فہرست میں پریم چند، آغا حشر کاشمیری، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، اپیندر ناتھ اشک نے پلاٹ، مکالمے اور اسکرین پلے کے عمدہ نمونے پیش کیے۔نغمہ نگاروں میں جان نثار اختر، مجروح سلطان پوری، ساحر لدھیانوی،شکیل بدایونی،کیفی اعظمی، شہریار،گلزار،ندافاضلی،حسن کمال، کیف بھوپالی، جاوید اختر اور راحت اندوری وغیرہ کے نام اہم ہیں جنھوں نے براہ راست فلموں کے لیے نغمے لکھے۔ان کے علاوہ قلی قطب شاہ، ولی اورنگ آبادی، میر تقی میر، غالب،نظیرا کبرآبادی، داغ دہلوی، اقبال،فیض اور مخدوم محی الدین جیسے شعرا کے تخلیق شدہ کلام کو فلموں میں شامل کرنا بھی اردو کی شریں بیانی کا نتیجہ ہے۔اس سلسلے میں قلی قطب شاہ کی غزل ''پیاباج پیالا پیا جائے نا، پیاباج یک تل جیا جائے نا'' کو فلم نشانت 1975ء میں فلمایا گیا۔''دکھائی دیے یوں کہ بےخود کیا،ہمیں آپ سے بھی جدا کر چلے'' میر تقی میر کی مشہور زمانہ غزل ہے جسے فلم بازار 1982ء اور فلم اِک نظر 1972ء میں ''پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے۔ جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے'' کو محمد رفیع اور لتا منگیشکر نے اپنی دلکش آواز سے لازوال بنا دیا۔اسی طریقے سے:

کسی نظر کو تیرا انتظار آج بھی ہے، کہاں ہو تم کہ یہ دل بے قرار آج بھی ہے(حسن کمال۔اعتبار 1985)تم اپنا رنج وغم اپنی پریشانی مجھے دے دو، تمھیں غم کی قسم اس دل کی ویرانی مجھے دے دو(ساحؔر۔شگون 1964)''شمشیر برہنہ مانگ غضب بالوں کی مہک پھر ویسی ہے'' کو پربت ساگر نے بہت لہک کر گایا(یہ غزل بہادر شاہ ظفر کی ہے فلم منڈی 1974)فقیرانہ آئے صدا کر چلے، میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے(میؔر۔بازار 1982)''کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں'' اقبال کے اس شاہ کار

غزل کو ''دلہن ایک رات کی'' (1967) میں فلمایا گیا ہے۔اس غزل کو لتا منگیشکر نے بے حد موثر انداز میں گایا ہے۔فلم بازار میں ہی مرزا شوق لکھنوی کی شاہکار مثنوی زہر عشق کے اشعار'' دیکھ لو آج ہم کو جی بھر کے......'' بھی پیش کیے گئے۔اس فلم میں مخدوم کی غزل'' پھر چھڑی رات بات پھولوں کی......'' بھی شامل ہے۔فلم دیدارِ یار 1982ء میں شامل امیر مینائی کی غزل'' سرکتی جائے ہے رخ سے نقاب آہستہ آہستہ'۔ ولی دکنی کی شاہکار غزل'' کیا مجھ عشق نے ظالم کوں آب آہستہ آہستہ'' کی زمین میں لکھی گئی ہے۔احمد فراز کی مشہور زمانہ مرصع غزل'' سنا ہے لوگ اسے آنکھ بھر کے دیکھتے ہیں'' فلم جنتا کی تلاش (1999) میں فلمائی گئی۔فلم لال قلعہ(1960) میں بہادر شاہ ظفر کی غزل'' لگتا نہیں ہے دل میرا اجڑے دیار میں'' اور مضطر خیر آبادی کی غزل'' نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں'' کو شامل کیا گیا۔اسی فلم سے بہت سے لوگ مغالطے کے شکار ہو گئے کہ'' لگتا نہیں ہے دل میرا'' بہادر شاہ ظفر کی غزل ہے۔'' مجھ سے پہلی سی محبت میری محبوب نہ مانگ''، فیض احمد فیض کی مقبول ترین نظم ہے جسے فلم قیدی (1940) میں شامل کیا گیا۔فلم'' دنیا جھکی ہے'' (1966) اور فلم سنکلپ (1974) میں نظیر اکبر آبادی کی مشہور زمانہ نظمیں '' آدمی نامہ'' اور'' بنجارا نامہ'' بالترتیب استعمال کی گئیں۔فلم ٹھوکر (1953) میں مجاز لکھنوی کی مشہور و مقبول نظم آوارہ کے بند میں شامل کیے گئے۔'' اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں؟'' کو جس موثر انداز میں طلعت محمود نے گایا ہے وہ اپنے آپ میں ایک تابندہ مثال ہے۔

سر دست مذکورہ اردو افسانہ نگاروں کے فلمی سفر اور ان کے شاہکار افسانوں پر مبنی فلموں کا جائزہ لیا جائے گا۔مثلاً پریم چند (1936-1880) نے اپنے فلمی سفر کا آغاز 31 رمئی، 1934ء کو'' اجنتا سینے ٹون'' پروڈکشن ہاؤس میں اسکرپٹ رائٹر کی ذمہ داری سے آٹھ ہزار سالانہ اعزازیے سے کیا۔انھوں نے سب سے پہلے فلم مزدور (1934) کی اسکرپٹ لکھی۔اس فلم کے ہدایت کار موہن بھونانی تھے۔یہ فلم مزدور طبقے کے معاملات و مسائل پر مبنی تھی۔پریم چند نے اس فلم میں ایک مزدور لیڈر کا مختصر سا کردار بھی ادا کیا تھا۔پریم چند کو فلمی دنیا کا ماحول راس نہیں آیا۔لہٰذا انھوں نے معاہدہ مکمل ہونے سے قبل ہی بمبئی کو الوداع کہہ کر 4 راپریل، 1935ء کو بنارس کا رخ کر لیا۔حالانکہ بمبے ٹاکیز کے مالک ہمانشو رائے نے پریم چند کو راضی کرنے کی بہت کوشش کی لیکن وہ راضی نہیں ہوئے۔ظاہر ہے کہ ادب اور فلم کے تقاضے ایک دوسرے سے بہت مختلف تھے۔یہی وجہ ہے کہ بہت سے ادیبوں نے فلم انڈسٹری کو یا تو خیر باد کہہ دیا یا پھر فلمی رنگ میں رنگ گئے۔

بہرحال پریم چند کا افسانہ 'شطرنج کی بازی' پر 'شطرنج کے کھلاڑی' کے عنوان سے ستیہ جیت رے نے 1977ء میں فلم بنائی جسے بہترین فیچر فلم کے لیے نیشنل فلم ایوارڈ سے نوازا گیا۔ یہ فلم اودھ کے آخری حاکم نواب واجد علی شاہ کے زوال پذیر عہد کی متحرک تصویر پیش کرتی ہے۔ ستیہ جیت رے فلم کے ہدایت کار اور مکالمہ نگار تھے۔ اس فلم میں مرزا سجاد علی کا کردار آنجہانی سنجیو کمار نے، میر روشن علی کا کردار سعید جعفری اور مرزا سجاد علی کی بیوی خورشید بیگم کا کردار شبانہ اعظمی نے ادا کیے تھے جب کہ میر روشن علی کی بیوی نفیسہ کا کردار فریدہ جلال نے ادا کیا ہے۔ وینا نے ملکہ کی والدہ، فاروق شیخ نے عقیل، وِکٹر بنرجی نے وزیر اعظیم اور ڈیوڈ ابراہم نے منشی کا کردار ادا کیا تھا۔ یہ فلم بڑی حد تک آرٹ مووی کے زمرے میں شامل تھی۔ ظاہر ہے کہ ان فن کاروں کے لیے اردو تلفظ کوئی مسئلہ نہیں تھا اور اداکاری کے گن سے تو یہ سبھی لوگ اچھی طرح واقف تھے ہی، سو فلم دیر پا اثر قائم کرنے میں نہ صرف یہ کہ کامیاب رہی بلکہ اسے جو Messages دینے تھے وہ بھی سلیقے سے دے پائی۔

فلم ساز ستیہ جیت رے نے پریم چند کے ایک اور افسانہ 'نجات' پر 1981ء میں 'سدگتی' کے نام سے فلم بنائی۔ ستیہ جیت نے نہ صرف اس فلم میں ہدایت دی تھی بلکہ اسکرین پلے اور مکالمے بھی لکھے تھے۔ یہ فلم ہندستانی نظامِ ذات کی دردانگیز تصویر پیش کرتی ہے۔ اچھوتوں کے ساتھ ظلم و جبر کی حقیقی ترجمانی کرتی اس فلم میں اوم پوری نے گاؤں کے ایک اچھوت موچی 'دُکھی' کے کردار کو حیات جاودانی عطا کر دی ہے۔ دوسرے کرداروں میں اسمتا پاٹل (جھریا)، موہن اگاشے (برہمن پجاری)، گیتا سدھارت (برہمن کی بیوی)، اور ریچا شرما (دھنیا) وغیرہ نے بھی عمدہ اداکاری کی ہے۔

پریم چند کے افسانہ 'پنچ پرمیشور' پر بھی 1955ء میں ایک ٹیلی فلم بنائی گئی۔ راجیش راٹھی نے فلم کی ہدایت کی اور اسکرین پلے لکھا۔ آرٹ ڈائریکشن ترکیشور نے کی۔ یہ فلم جمن شیخ اور الگو چودھری کی دوستی اور عدل کی کہانی پر مشتمل ہے۔ فلم میں مرکزی کردار اشوک بلانی (جمن شیخ) اور وجے دِندورکر (الگو چودھرے) نے ادا کیے ہیں۔ علاوہ ازیں پریم چند کے شاہکار افسانہ 'کفن' پر مبنی تیلگو زبان میں 'اوکا اوری کتھا' (ایک گاؤں کی کہانی) کے نام سے 1977ء میں فلم بنی تھی۔ یہ فلم تیلگو زبان میں بنائی گئی چند یادگار آرٹ فلموں میں سے ایک ہے۔ مرنال سین کی ہدایت میں بننے والی اس فلم کو بہترین تیلگو فلم کا نیشنل ایوارڈ ملا۔ اس فلم میں ایم وی واسودیوراؤ، پردیپ کمار، یمنا شنکر اور جی وی نارائن راؤ نے اداکاری کی تھی۔ اس فلم کو انگریزی میں ''The Marginal Ones'' کے نام سے ریلیز کیا گیا تھا جسے ہانگ کانگ

انٹرنل فلم فیسٹیول میں دکھایا گیا۔

پریم چند کے افسانہ 'عورت کی فطرت' (اردو میں) اور 'تریا چرتر' (ہندی میں) پر مبنی فلم 'سوامی' 1941ء میں مکمل ہوئی۔ جس کی ہدایت عبدالرشید نے کی تھی۔ جیون، ستارہ دیوی اور پنڈت جے راج نے اس کے کردار ادا کیے تھے۔ اس فلم میں پنڈت اِندر چندر کے نغمے بہت مقبول ہوئے تھے یہ سبھی نغمے خالص ہندی میں تھے۔ راج کماری کی آواز میں آج بھی ''برہن جاگے آدھی رات......جس نے پریتم سے مُنھ پھیرا، اس کا سونا سانجھ سویرا'' سن کر جی ڈوبنے لگتا ہے۔ پریم چند کے افسانہ 'دو بیل' پر مبنی فلم 'ہیرا موتی' کرشن چوپڑا کی ہدایت میں 1959ء میں بنی تھی۔ افسانہ 'عیدگاہ' پر مبنی فلم 'عید مبارک' بنی تھی۔ فلم ساز موہن لال نے ان کی کہانی ''گلی ڈنڈا'' پر مبنی اسی نام کی فلم 2010ء میں بنائی تھی۔ جس کی ہدایت کلیان سیروی نے کی اور اسکرین پلے بھی لکھا۔ فلم میں 'گیا' کا کردار کو بگدا رام چوکیدار نے اور انجینئر کا کردار عمران شیخ نے ادا کیا۔ فلم میں گاؤں کے رہن سہن اور عام انسان کی دوستی اور افسر کے رشتے کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ پریم چند کے ناولوں، بازارحسن (1924)، چوگان ہستی (1924) اور غبن (1931) پر بھی فلمیں بنائی گئیں۔ بقول ڈاکٹر احمد خان:

> ''پریم چند کے اردو ناول بازارِحسن (ہندی میں 'سیوا سدن) پر مبنی پہلی فلم 'سیوا سدنم' (1938) تمل زبان میں بنائی گئی تھی۔ جس کی ہدایت کے۔ سبرا منیم نے کی تھی۔ یہ فلم جسم فروشی اور عورت کے سیاسی و سماجی حقوق اور جنسی آزادی کی بے باکانہ تصویر پیش کرتی ہے۔ فلم میں ایم ایس سُبّا لکشمی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔ سُبّا لکشمی نے ایک برہمن بیوہ 'گنڈما' کے کردار کو انتہائی مظبوطی کے ساتھ پیش کیا تھا''۔[3]

ان کے علاوہ ایف جی ناتیشا ائیر اور جیا لکشمی نے بہترین اداکاری کا نمونہ پیش کیا ہے۔ 'بازارِحسن' پر مبنی ہندی فلم 'بازارِحسن' 2014ء میں اجے مہرا کی ہدایت میں بنائی گئی۔ اسکرین پلے دھنجے نے لکھا۔ فلم میں سمن کے کردار کو رشمی گھوش نے ادا کیا۔ علاوہ ازیں اوم پوری (کشن چند)، جیت گوسوامی (سدن) اور یش پال شرما (گجادھر) وغیرہ نے کردار ادا کیے۔

پریم چند کے ناول 'چوگانِ ہستی' پر مبنی فلم 'رنگ بھومی' (1946) موہن بھونانی کی ہدایت میں

بنائی گئی۔ اداکارہ نگار سلطانہ کی یہ پہلی فلم تھی جس میں انھوں نے مرکزی کردار ادا کیا تھا۔ علاوہ ازیں ان کے شاہکار ناول 'گئو دان' پر مبنی فلم 1963ء میں ترلوک جیٹلی کی ہدایت میں بنی تھی۔ اس فلم میں راج کمار، ششی کلا، محمود، شوبھا کھوٹے، مدن پوری، ٹن ٹن اور کامنی کوشل وغیرہ نے کردار ادا کیے تھے۔ روی شنکر نے موسیقی دی تھی۔

پریم چند کے ناول غبن پر مبنی فلم 'غبن' (1966) رشی کیش مکھرجی اور کرشن چوپڑا کی ہدایت میں بنائی گئی۔ فلم کا مکالمہ اردو کے نامور شاعر اختر الایمان نے لکھا۔ مرکزی کردار سنیل دت (رام ناتھ) اور سادھنا (جلپا) نے ادا کیے۔ موسیقی شنکر جے کشن نے تیار کی۔ لتا منگیشکر اور محمد رفیع نے گیتوں کو اپنی آواز سے سنوارا۔ اس فلم کے گیتوں میں 'احسان میرے دل پر تمہارا ہے دوستو'، 'میں نے دیکھا تھا سپنوں میں' اور 'تم بن ساجن برسے نین' بہت مقبول ہوئے۔

فلم ساز و ہدایت کار گلزار نے 26 اپیسوڈ کی ٹی وی سریز بعنوان 'تحریریں پریم چند کی' 2004ء میں بنائی تھی۔ جس میں ناول گئو دان بھی شامل تھا۔ اس میں پنکج کپور اور سُریکھا سیکری نے مرکزی کردار ادا کیے تھے۔ مذکورہ ٹیلی سریز کے تحت گئو دان اور نرملا کے علاوہ افسانوں میں کفن، بوڑھی کاکی، سوا سیر گیہوں، پوس کی رات، ٹھاکر کا کنواں، جیوتی، عیدگاہ، جِج اکبر اور نمک کا داروغہ کو مختلف اِپیسوڈ میں پیش کیا گیا ہے۔ پنکج کپور اور سریکھا سیکری (علیگ) نے اس سریز میں جس سلیقے سے مکالموں کی ادائیگی اور اداکاری کی ہے وہ اردو تلفظ اور اداکاری کی معراج ہے۔

مرزا ہادی رسوا کے ناول 'امراؤ جان' (1899) پر ہندو پاک میں چار فلمیں بنائی گئیں۔ اس ناول پر مبنی پہلی فلم 'مہندی' (1958ء) میں ایس. ایم یوسف کی ہدایت میں بنی تھی جس میں مرکزی کردار اجیت اور جے شری نے ادا کیے تھے۔ دوسری فلم 'امراؤ جان ادا' 1981ء میں بنی تھی۔ جس کی ہدایت مظفر علی نے کی، مکالمے اور اسکرین پلے مظفر علی، جاوید صدیقی اور شمع زیدی نے مشترکہ طور پر قلم بند کیے جو فلم کے شایان شان تھے۔ خیام کی موسیقی اور شہریار کی غزلوں سے اس میں چار چاند لگ گئے تھے۔ 'اس پر طرفہ تماشہ یہ کہ امراؤ جان ادا' کا کردار اداکارہ ریکھا نے اس قدر حسن و خوبی سے ادا کیا کہ کوئی تصور ہی نہیں کرتا کہ امراؤ، ریکھا سے مختلف رہی ہوگی۔ سیٹ، لباس، زبان، اداکاری، ماحول، فضا، گویا مجموعی طور پر یہ فلم اپنے زمانے کی عین فطری نمائندگی کرتی ہے۔ اپنی خوبیوں کی بنیاد پر یہ فلم اتنی کامیاب ہوئی کہ اسے نیشنل فلم ایوارڈ (1981) کے تحت چار ایوارڈ یعنی بہترین اداکارہ (ریکھا)، بہترین گلوکارہ (آشا

بھونسلے)، بہترین موسیقار (خیام) اور بہترین آرٹ ڈائریکشن (منظور) حاصل ہوئے۔ علاوہ ازیں اس فلم کو فلم فیئر ایوارڈ (1982) میں تین ایوارڈ یعنی بہترین اداکارہ (ریکھا)، بہترین موسیقار (خیام) اور بہترین ہدایت کار (مظفر علی) سے نوازا گیا۔

تیسری فلم 'امراؤ جان ادا' 2006ء میں جے پی دتّا نے بنائی تھی یہ فلم مظفر علی کی امراؤ جان کے مقابلے میں بہت ہی ناقص تھی۔ ایشوریہ رائے کا حسن اپنی جگہ لیکن مکالموں کی ادائیگی ،لفظوں کے تلفظ اور غمزہ وعشوہ وادا کے معاملے میں وہ ریکھا کے مقابلے نہایت ناقص نظر آئیں۔ ظاہر ہے کہ ابھیشیک بچّن اور سنیل سیٹھی کا تلفظ ہمیشہ سے ناقص رہا ہے۔ حق یہ ہے کہ شبانہ اعظمی کے علاوہ اس فلم میں کردار ادا کرنے کا حق مذکورہ اداکاروں میں سے کسی کو بھی حاصل نہیں ہونا چاہیے تھا۔

'امراؤ جان' پر پاکستان میں حسن طارق نے 1972ء میں فلم بنائی تھی جسے کسی بھی لحاظ سے غیر معمولی پیشکش نہیں کہا جا سکتا۔ 'امراؤ جان ادا' کے عنوان سے ہی ایک سیریل 2003ء میں پاکستانی ٹی وی چینل Geo TV سے نشر ہوا جس کی ہدایت رانا شیخ نے کی اور اسکرین پلے شاعرہ زہرہ نگاہ نے لکھا لیکن یہ دونوں پیش کش بھی مظفر علی کی پیش کش کے سامنے پھیکی رہیں۔

عصمت چغتائی (1991-1915) کا فلمی سفر 1942ء میں اس وقت شروع ہوا جب وہ انسپکٹر آف اسکولز کی حیثیت سے بمبئی پہنچیں۔ وہاں شاہد لطیف سے ان کی ملاقات ہوئی۔ شاہد، علی گڑھ سے تعلیم حاصل کرنے کے بعد بمبئی چلے گئے اور 'بامبے ٹاکیز' میں کہانی کار اور مکالمہ نگار کی حیثیت سے ملازم ہو گئے تھے۔ اس طرح عصمت چغتائی کا رابطہ فلمی دنیا سے قائم ہوا اور پھر دونوں رشتۂ ازدواج میں منسلک ہو گئے۔ شاہد نے بحیثیت فلم ڈائریکٹر، اسکرین پلے رائیٹر اور پروڈیوسر متعدد فلمیں تعمیر کیں۔ عصمت نے شاہد کے ساتھ کئی فلموں میں بحیثیت اسکرین پلے رائٹر، کہانی کار اور پروڈیوسر کا کام بھی کیا۔ شاہد لطیف کے انتقال (1967) کے بعد وہ بمبئی میں مستقل طور پر مقیم ہو گئیں اور انھوں نے تصنیف و تالیف اور فلم اسکرپٹ نگاری کو ذریعۂ معاش بنا لیا۔

عصمت چغتائی نے ایک بہت ہی اہم فلم 'جنون' (1978) میں پنڈت ستیہ دیو دوبے کے ساتھ مکالمہ لکھا۔ جسے ششی کپور نے پروڈیوس کیا تھا اور شیام بنیگل نے اس کی ہدایت دی تھی۔ یہ فلم 1857ء کی پہلی جدوجہد آزادی پر مشتمل ہے۔ ششی کپور نے اس میں مجاہد آزادی کا کردار بہت سلیقے سے ادا کیا تھا۔ اس میں عصمت چغتائی نے بھی ایک معمر خاتون کا کردار بھی ادا کیا ہے۔ فلم 'گرم ہوا' (1973)

عصمت چغتائی کی غیر مطبوعہ کہانی پر مبنی ہے۔کیفی اعظمی کے علاوہ شمع زیدی نے اس کا اسکرین پلے لکھا۔فلم کی ہدایت ایم ایس ستھیو نے کی ہے۔اس کی کہانی تقسیم ہند کے بعد فسادات پر مبنی ہے۔فلم میں بلراج ساہنی (سلیم مرزا)،اے کے ہنگل (اجمانی صاحب)،شوکت اعظمی نے سلیم مرزا کی بیوی، جمیلہ کا کردار ادا کیا تھا جب کہ گیتا سدھارتھ (آمنہ مرزا)، فاروق شیخ (سکندر مرزا)اور دینا ناتھ زتشی (حلیم)وغیرہ نے مرکزی کردار ادا کیے۔اس فلم کو متعدد اعزازات سے نوازا گیا۔فلم فیئر ایوارڈ 1975ء میں اس فلم کے لیے کیفی اعظمی کو بہترین مکالمہ، بہترین اسکرین پلے اور بہترین کہانی کے لیے عصمت چغتائی کو ایوارڈ سے نوازا گیا۔نیشنل فلم ایوارڈ (1974) میں اس فلم کو قومی اتحاد کے لیے بہترین فیچر فلم کا ایوارڈ بھی ملا۔عصمت کے ناول 'ضدی' پر 1948ء میں اسی نام سے فلم بنائی گئی تھی۔اس فلم میں شاہد لطیف نے بحیثیت ڈائرکٹر اپنے فلمی سفر کا آغاز کیا۔اس فلم کو بامبے ٹاکیز نے پروڈیوس کیا تھا۔اس میں دیو آنند (1923-2011) اور کامنی کوشل (1927) نے اداکاری کی تھی۔یہ دیو آنند کی پہلی فلم تھی۔اس کے ذریعے دیو آنند، کامنی کوشل اور پران (1921-2013) کو فلم انڈسٹری میں مقام بنانے میں مدد ملی۔اس میں کشور کمار اور لتا منگیشکر نے بھی اپنا پہلا نغمہ 'کیوں آیا رے' رکارڈ کیا۔'ضدی' کا مرکزی کردار پورن، انتہائی خوش مزاج اور باذوق ہے، ہنسنا اور ہنسانا اس کا واحد مقصد ہے لیکن آشا کے چلے جانے کے بعد اسے کافی مایوسی ہوتی ہے اور وہ اکثر غمزدہ رہنے لگتا ہے۔عصمت نے پورن کے غم اور اضطراب کو انتہائی خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔انھوں نے اس کردار کے ذریعہ سرمایہ دارانہ نظام کے بندھے ٹکے اصولوں اور تصورات پر گہرا طنز کیا ہے۔ان کا یہی فن ناول کو قابل قدر بناتا ہے۔عصمت چغتائی نے مذکورہ فلموں کے علاوہ 'فریب' (1953)، جواب آئے گا (1968) اور 'مائی ڈریمس' (1975 ڈاکومینٹری) کی ہدایت کی اور 'سونے کی چڑیا' (1958) اور 'بزدل' (1949) کی کہانی بھی لکھی تھی۔عصمت ، ادب اور فلم کے جداگانہ تقاضوں اچھی طرح واقف تھیں جب کہ بیشتر ادیب فلموں کی ضرورت کو نہیں سمجھ پائے یہی وجہ ہے کہ بہت سے ادیبوں نے فلمی دنیا کو یا تو خیر باد کہہ دیا بڑی حد تک کامیاب نہیں ہو پائے۔یاد رہے کہ تخلیق کا رشتہ میڈیم سے بھی ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ اڈاپٹیشن میں بہت سی تبدیلیاں در آجاتی ہیں۔

علیم مسرور کے ناول 'بہت دیر کر دی' پر مبنی فلم 'طوائف' 1985ء میں آر سی کمار نے بنائی تھی۔ جس کی ہدایت بی آر چوپڑا نے کی۔فلم میں اسکرین پلے راہی معصوم رضا نے لکھا تھا۔لیڈ رول رتی اگنی ہوتری (سلطانہ)،رشی کپور (محمد علی خان)، پونم ڈھلن (کائنات مرزا)، دیپک پراشر (سلیمان)، قادر

خان (رحیم شیخ) اور اشوک کمار (مسٹر نگم) نے ادا کیے۔ ظاہر ہے کہ یہ فلم بھی امراؤ جان کی طرح ایک طوائف کی زندگی پر بنی تھی۔ یہ فلم کامیاب بھی ہوئی لیکن جس طریقے سے یدب میں رسوا کے ناول امراؤ جان کے مقابلے پریم چند کے بازار حسن اور علیم مسرور کے 'بہت دیر کردی' کو وہ مقام نہیں ملا اسی طرح فلم طوائف کو بھی وہ مرتبہ حاصل نہیں ہو سکا جو امراؤ جان کا ہے۔ حالاں کہ اس فلم کو بہترین مکالمہ کے لیے راہی معصوم رضا اور بہترین کہانی کے لیے علیم مسرور کو فلم فیئر ایوارڈ (1986) سے نوازا گیا۔

کرشن چندر (1977-1914) نے متعدد فلموں کے اسکرین پلے لکھے۔ ان کے شاہکار افسانہ ''اَن داتا'' پر مبنی خواجہ احمد عباس نے انتہائی کامیاب فلم 'دھرتی کے لال' 1946ء میں بنائی تھی۔ ان کے شاہکار افسانہ 'مہالکشمی کا پل' پر مبنی فلم 'یہاں سے شہر کو دیکھو' بنی۔ جس کی ہدایت ان کے صاحب زادے آر۔ کے۔ منیر نے کی تھی۔ یہ فلم بہت سنجیدگی سے بنائی گئی ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس فلم سے ہی رضا مراد، وتجیندرا اور کرن کھیر نے فلموں میں اپنی اداکاری کا آغاز کیا تھا۔ مذکورہ فلموں کی مقبولیت سے کرشن چندر کی فلم انڈسٹری میں بحیثیت کہانی کار اور اسکرین رائیٹر شناخت قائم ہو گئی۔ انھوں نے فلم 'شرافت' (1970) میں اسکرین پلے لکھا۔ جو بہت مقبول ہوئی تھی۔

سعادت حسن منٹو (1955-1912) نے بھی فلم انڈسٹری میں اپنی قسمت آزمائی۔ منٹو نے 1942ء میں بمبئی کا رخ کیا اور متعدد کامیاب فلموں کے اسکرین پلے لکھے۔ ان میں 'آٹھ دن' (1946)، 'چل چل رے نوجوان' (1944)، اور 'مرزا غالب' (1954) انتہائی اہمیت کی حامل ہیں۔ منٹو کے افسانہ 'کالی شلوار' پر مبنی فلم 'کالی شلوار' فریدہ مہتا نے 2002 میں بنائی تھی۔ اس فلم میں افسانہ کالی شلوار کے علاوہ بابو گوپی ناتھ، ہتک اور ممد بھائی جیسے افسانوں سے بھی خیالات اخذ کیے گئے ہیں۔ منٹو نے اشوک کمار کی فلم 'آٹھ دن' (1946) میں ایک فوجی کپتان کا رول بھی ادا کیا تھا۔

غلام عباس (1982-1909) کے افسانہ 'آنندی' پر مبنی فلم 'منڈی' (1983) شیام بنیگل کی ہدایت میں بنائی گئی۔ فلم میں اسکرین پلے شیام بنیگل نے ہی لکھا تھا۔ شبانہ اعظمی، نصیر الدین شاہ، کلبھوشن کھر بندا، اسمتا پاٹل اور امریش پوری نے کردار ادا کیے۔ باکس آفس پر فلم بہت کامیاب ہوئی۔ اس فلم کے لیے نتیش رائے کو آرٹ ڈائریکشن (1983) اور اسمتا پاٹل کو معاون کردار کے لیے فلم فیئر ایواڈ (1984) سے نوازا گیا۔ خواجہ احمد عباس کے افسانہ 'دل ہی تو ہے' پر مبنی فلم 'اچانک' (1973) گلزار نے بنائی تھی۔ فلم کے پروڈیوسر راج این۔ سپّی اور رومو این۔ سپّی تھے۔ ہدایت کاری کے علاوہ گلزار نے فلم کا اسکرین پلے

اور مکالمے بھی لکھے تھے۔فلم میں ونود کھنّا (میجر رنجیت سنگھ)،فریدہ جلال (نرس رادھا)،اسرانی (ڈاکٹر کیلاش)،اوم شیو پوری (ڈاکٹر چودھری) وغیرہ نے اداکاری کی تھی۔

جیلانی بانو (1936) کے افسانہ 'نرسیاں کی باوڑی' پر مبنی فلم 'ویل ڈن ابّا' (2009) شیام بنیگل نے بنائی تھی۔اس فلم میں سنجیو کی کہانی 'پھلوا کا پل' اور جینت کرپلانی کی 'اِسٹل واٹر' سے بھی خیالات اخذ کیے گئے ہیں۔اسکرین پلے اشوک مشرا نے لکھا ہے۔مرکزی کردار بومن ایرانی (ارمان علی/رحمٰن علی)،منیشا لامبا (مسکان علی)،روی کشن (انجینئر پربھات جھا) اور سمیر دتّانی (عارف علی) وغیرہ نے ادا کیے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی (1984-1915) کے فلمی سفر کا آغاز ڈی ڈی کشیپ کے بینر 'فینس پکچرز' کے تحت بطور کہانی کار اور مکالمہ نگار فلم 'بڑی بہن' (1949) سے ہوا۔رام دریانی اور ڈی ڈی کشیپ کی ہدایت میں بنی اس فلم میں ثُریا، رحمٰن، گیتا بالی اور پران نے کردار ادا کیے۔ان کی دوسری فلم 'داغ' (1952) تھی۔جس کی ہدایت امیہ چکرورتی نے کی۔دلیپ کمار اور نمی کی اداکاری سے اس فلم نے بہت بڑی کامیابی حاصل کی۔اس فلم میں دلیپ کمار کو پہلا فلم فیئر ایوارڈ ملا تھا۔بیدی نے بمل رائے کی فلم 'دیوداس' (1955) اور فلم 'مدھومتی' (1958) کے مکالمے بھی لکھے۔فلم 'مدھومتی' کے لیے انھیں بہترین مکالمہ نگار کا فلم فیئر ایوارڈ (1959) ملا۔بیدی کا نے رشی کیش مکھرجی سے بہت مستحکم پیشہ ورانہ تعلق رہا۔انھوں نے رشی کیش مکھرجی کے لیے تقریباً ایک درجن سے زائد فلمی کہانیاں لکھیں۔ان میں انورادھا (1960)،انوپما (1966) اور ستیہ کام (1970) مقبولیت کی حامل ہیں۔ان میں فلم 'ستیہ کام' بہت کامیاب رہی۔اس کے لیے بیدی کو بہترین مکالمہ نگاری کا فلم فیئر ایوارڈ (1971) دیا گیا۔علاوہ ازیں راجندر سنگھ بیدی نے سہراب مودی کی فلم 'مرزا غالب' (1954) کا مکالمہ بھی لکھا۔جس کی کہانی سعادت حسن منٹو نے تقسیم ہند اور پاکستان ہجرت کرنے سے قبل لکھی تھی۔لیکن ہندستان میں رہتے ہوئے ان کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہوسکا۔یہ فلم منٹو کے پاکستان جانے کے بعد 1954ء میں بنائی گئی۔فلم میں ہیرو بھارت بھوشن (مرزا غالب) اور ہیروئن ثریّا (موتی بائی)، کے علاوہ نگار سلطانہ (غالب کی بیوی)،مراد (مفتی صدرالدین)،مکری (متھر اداس) اور افتخار (بہادر شاہ ظفر) نے اپنی اداکاری کا بہترین مظاہرہ کیا تھا۔یہ فلم باکس آفس پر بہت کامیاب رہی۔اس فلم کو عمدہ فیچر فلم اور آرٹ ڈائریکشن کے لیے نیشنل فلم ایوارڈ (1954) سے نوازا گیا۔بیدی نے پروڈیوسر کی حیثیت سے بھی کئی فلمیں بنائیں۔ان میں 'گرم کوٹ' (1955)، پھاگن (1958)، رنگولی (1962) دستک (1971) اور آنکھن دیکھی (1978) اہم

ہیں۔فلم 'دستک' باکس آفس پر بہت کامیاب ثابت ہوئی۔ یہ فلم ان کے مشہور ریڈیائی ڈرامہ 'نقل مکانی' پر مبنی تھی۔اس فلم کے لیے سنجیو کمار اور ریحانہ سلطان کو بہترین اداکاری اور مدن موہن کو بہترین موسیقی کے لیے ایوارڈ سے سرفراز کیا گیا۔

راجندر سنگھ بیدی کے شاہکار افسانہ 'گرم کوٹ' پر مبنی فلم 'گرم کوٹ' 1955ء میں بنی تھی۔انھوں نے اس فلم کی نہ صرف یہ کہ ہدایت کی بلکہ اسکرین پلے اور مکالمے بھی لکھے۔یہ فلم کاروباری نقطۂ نظر سے بری طرح ناکام رہی۔ان کے ادارے کو بہت بڑا رقم کا خسارہ ہوا لیکن انھوں نے اپنا حوصلہ قائم رکھا۔ بیدی کے مشہور افسانہ ''لاجونتی'' پر مبنی ٹیلی فلم نینا گپتا نے اسی نام سے 2006ء میں بنائی تھی۔ بیدی نے مذکورہ فلموں کے علاوہ متعدد فلموں کی ہدایت کی اور کہانی، اسکرین پلے اور مکالمے لکھے۔ان میں 'نواب صاحب' (1978)، ابھیمان (1973)، گرہن (1972)، میرے ہمدم میرے دوست (1968)، بہاروں کے سپنے (1967)، میرے صنم (1965)، رنگولی (1962)، آس کا پنچھی (1961)، میم دیدی (1961)، انورادھا (1960)، بمبئی کا بابو (1960)، مسافر (1957)، بسنت بہار (1956)، ملاپ (1955) وغیرہ اہم ہیں۔

بیدی کے ناول 'ایک چادر میلی سی' پر 'رانو' کے نام سے فلم بنانے کا فیصلہ مشہور اداکارہ گیتا بالی نے کیا تھا لیکن ان کا انتقال ہو گیا اور یہ فلم نہیں بن سکی۔ بعد میں اس ناول پر مبنی ایک فلم 'مٹھی بھر چاول' (1978) پاکستانی اداکارہ سنگیتا نے بنائی جس کی ہدایت اور رانو کا کردار انھوں نے خود ادا کیا۔'1986ء میں اس ناول پر سکھونت ڈھڈّا نے اپنی ہدایت میں فلم بنائی جس میں رانو کا کردار مشہور اداکارہ ہیما مالنی نے ادا کیا۔اس کا اسکرین پلے پھَنی مجمدار اور ماکھن سنگھ نے لکھا اور مدن جوشی نے مکالمے خلق کیے۔اس کے نمایاں کرداروں میں ہیما مالنی کے علاوہ رشی کپور (منگل)، پونم ڈھلّن (راجی)، اے کے ہنگل (حضور سنگھ) اور کلبھوشن کھر بندا (ترلوکا) وغیرہ تھے۔

خواجہ احمد عباس (1987-1914) فلموں میں طبع آزمائی کے لیے 1936ء میں فلم نگری بمبئی پہنچے اور فلم پروڈکشن ہاؤس 'بامبے ٹاکیز' سے وابستہ ہوئے۔جس کے مالکان ہمانشو رائے اور دیویکا رانی تھیں۔انھوں نے فلم 'نیا سنسار' (1941) کے لیے اپنا پہلا اسکرین پلے لکھا۔عباس نے دیگر ہدایت کاروں کے لیے بھی اسکرپٹ لکھیں۔مثلاً چیتن آنند کے لیے 'نیچا نگر' (1946) اور وی۔شانتا رام کے لیے 'ڈاکٹر کوٹنس کی اَمر کہانی' (1946) کی اسکرپٹ لکھی۔کان فیسٹیول میں فلم 'نیچا نگر' کو گولڈن پام

(Golden Palm) ایوارڈ سے نوازا گیا۔انھوں نے کرشن چندر کے افسانہ'ان داتا' پر مبنی بحیثیت فلم ساز اور ہدایت کار اپنی پہلی فلم 'دھرتی کے لال' 1945ء میں بنائی تھی۔اس فلم میں قحطِ بنگال کی انتہائی درد انگیز تصویر پیش کی گئی ہے۔فلم کا اسکرین پلے اور مکالمہ خواجہ احمد عباس نے لکھا۔گیت علی سردار جعفری اور پریم دھون نے لکھے۔بلراج ساہنی،ترپتی مترا اور سوئم بھومترا نے کردار ادا کیے۔

خواجہ احمد عباس نے اپنی فلم پروڈکشن کمپنی 'نیا سنسار' کے تحت متعدد سماجی معنویت کی فلمیں بشمول انہونی (1952)، منّا، راہی (1953) بنائیں۔فلم 'راہی' ملک راج آنند کی کہانی پر مبنی تھی۔ یہ فلم چائے باغان سے چائے مزدوروں کی ہجرت کے واقعے پر مبنی ہے۔فلم اتنی کامیاب ہوئی کہ اسے نیشنل فلم ایوارڈ سے نوازا گیا۔انھوں نے 'شہر اور سپنا' (1964) اور 'سات ہندستانی' (1969) کی اسکرپٹ بھی لکھی۔جنھیں قومی اتحاد کے لیے بہترین فیچر فلم کا نرگس دت ایوارڈ دیا گیا۔فلم 'سات ہندستانی' سے امیتابھ بچن کے فلمی سفر کا آغاز ہوا۔انھوں نے 'بمبئی رات کی باہوں میں' (1967) جیسی کامیاب فلم بھی بنائی تھی۔خواجہ احمد عباس نے راج کپور کی کئی کامیاب فلموں کی کہانیاں اور اسکرین پلے لکھے۔ان میں آوارہ (1951)، شری420 (1955)، میرا نام جوکر (1970)، بابی (1973) اور حنا (1991) اہم ہیں۔

مختصر یہ کہ ہندستانی سنیما، اردو فکشن اور شاعری کے مابین ایک اٹوٹ رشتہ ہے۔سنیما میں اردو کی تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی وراثتیں موجود ہیں۔اردو ادبا و شعرا نے ہندستانی سنیما کے فروغ اور اس کی مقبولیت میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔اردو فکشن پر مبنی فلموں نے ہندستانی فلموں، بالخصوص نام نہاد ہندی فلموں کا معیار بلند و معتبر کیا ہے۔اردو کے ادبی سرمائے سے ہندی سنیما ہندستان کی سماجی، تہذیبی اور ثقافتی روایت کے تحفظ، مشترکہ تہذیب اور نئے کلچر کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کر رہا ہے۔حالانکہ فلموں کو باکس آفس پر سپر ہٹ بنانے کے جنون اور بے شمار دولت حاصل کرنے کے ہوس نے فلم کے معیار کو بڑی حد تک نقصان بھی پہنچایا ہے۔یہی وجہ ہے کہ عصر رواں میں ہندستانی سنیما یعنی بالی وڈ میں مدر انڈیا، شری چار سو بیس، نیا دور، پیاسا، کاغذ کے پھول، دو بیگھا زمین، مغل اعظم، آنند اور پاتھار پانچالی جیسی فلمیں نہیں بنتی ہیں، جن میں تفریح طبع کے ساتھ ساتھ زندگی اور سماج کی بہتری کے لیے لائحہ عمل بھی پیش کیا جائے۔ ہمارے ملک میں اب ستیہ جیت رے، کے آصف، محبوب خان، اڈور گوپال کرشنن، رِتوک گھٹک، بمل رائے، منی رتنم، شیام بینگل، مرنال سین، گووند نہلانی، شیکھر کپور، پرکاش جھا، گوتم گھوش یا کمار شاہنی جیسے سنجیدہ آرٹ فلموں کے ہدایت کار خال خال ہی ملتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اب نیچا نگر (1946) پاتھار

پنچالی (1955) اپراجتا (1956) بندنی (1963) آندھی (1975) گرم ہوا (1976) گمن (1978) جنون (1979) البرٹ پنٹو کو غصہ کیوں آتا ہے (1980) اسپرش (1980) آ کروش (1980) 36 چورنگی لین (1981) چکر (1981)، ارتھ (1982) شہر کو یہاں سے دیکھ (1983) اردھ ستیہ (1983) جانے بھی دو یارو (1983) مرچ مسالہ (1983) منڈکا (1983) دامُل (1985) ایک رکا ہوا فیصلہ (1986) کندھار (1986) سارانش (1986) اُتسو (1986) موہن جوشی حاضر ہو (1986) سلام بامبے (1988) سلیم لنگڑے پر مت رونا (1989) دھاراوی (1992) پنڈت کوین (1994) ایک ڈاکٹر کی موت (1995) فائر (1996) انکر (1996) بینڈٹ کوین (1996) ارتھ (1998) زبیدہ (1998) چاندنی بار (2001) دل چاہتا ہے (2001) دل چاہتا ہے (2001) مقبول (2003) پنجر (2003) چوکھور بالی (2003) واٹر (2005) بلیک فرائی ڈے (2006) شوریہ (2008) متھیہ (2008) اے ویڈنیس ڈے (2008) فراق (2008) کلب 60 (2013) اور پی کے (2014) جیسی فکر انگیز فلموں کی تشکیل قلیل سے قلیل تر ہوتی جا رہی ہے۔ گو کہ اب بھی انوراگ کشیپ (بلیک فرائی ڈے۔2004ء گینگ آف واسع پور۔2012)، دیبا کر بینر جی (کھوسلا کا گھونسلا 2006)، امتیاز علی (ہائی وے 2014)، اوم پرکاش مہرا (رنگ دے بسنتی 2006) جیسی فلمیں دیکھ کر باشعور ناظرین کو تقویت ملتی ہوگی لیکن یہ بھی ایک صداقت ہے کہ فلمیں بناتے اور دیکھتے وقت جب سیاسی چشمہ لگا لیا جاتا ہے تب فلمیں بنانے اور دیکھنے کا مقصد فوت کر جاتا ہے۔ ''کشمیر فائل (2022)'' جیسی غیر معتدل فلم کو سرکاری ہمدردی و سرپرستی حاصل ہو جاتی ہے اور وِویک اگنی ہوتری جیسے ڈائریکٹر، کورونا جیسی مہاماری میں بھی تین سے چار سو کروڑ روپے کما لیتے ہیں۔ اس طرح کی فلموں کی وجہ سے اب تو صورتِ حال یہ ہے کہ فینٹیسی اور میتھالوجی کو تاریخ تسلیم کر لیا جاتا ہے اور فلموں میں کردار ادا کرنے والے اداکار و فن کار کے مذہب کو بنیاد بنا کر ان کی حمایت یا مخالفت کی جاتی ہے۔ عصرِ رواں میں سنیما کی مقصدیت کے بجائے عریانیت، تشدد، نفرت اور باکس آفس پر کمائے گئے روپیوں کی بنیاد پر اسے کامیاب فلم تسلیم کیا جاتا ہے۔ مذکورہ معاملات و مسائل پر روشنی ڈالتے ہوئے انیس امروہی نے لکھا ہے کہ:

> ''ایک بین القوامی جائزے کے مطابق گذشتہ چالیس برس سے فیچر فلموں میں تشدد کے موضوع پر کہانیاں پیش کرنے کا رجحان مسلسل فروغ پذیر ہے اور اعداد و شمار ثابت کرتے ہیں کہ اس سے ثقافتی ڈھانچے کو سخت نقصان پہنچ رہا ہے''۔4

جہاں تک سنیما اور زبان کا سوال ہے تو یہ عرض کرنا بے جا نہ ہوگا کہ سنیما دراصل زبان کی ترویج واشاعت کا عمدہ ترین ذریعہ ہے۔اس میں ہر طرح کی زبان استعمال کرنے کی گنجایش ہے۔ فکشن کی طرح فکشن میں بھی کرداروں کی صورتِ حال اور شخصیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے زبان کا استعمال کیا جاتا ہے۔جس سے سنیما کے پہلے دور سے عصر رواں تک اس کی صورت مسلسل تغیر وتبدل سے دوچار ہوتی رہی ہے۔ یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ فلموں کے زمانہ آغاز میں زیادہ تر فلمیں داستانوں اور پارسی تھیٹر کے مضامین پر مشتمل تھیں۔اس کے علاوہ میتھالوجی بھی فلموں کا محبوب موضوع ہوا کرتا تھا لہٰذا زبان کے لحاظ سے داستانوں اور ڈراموں پر مشتمل زیادہ تر فلموں کی زبان اردو بلکہ بعض اوقات مقفی ومرصع اردو ہوا کرتی تھی اور میتھالوجی سے متعلق فلموں کے مکالمے سنسکرت آمیز ہندی میں ہوا کرتے تھے جس کی نحوی ساخت یا تو برج اور اودھی سے تشکیل پاتی تھی یا پھر مقلد کی حیثیت سے اردو جملوں کی ساخت پر مشتمل ہوتے تھے۔ مثلاً ''مدر انڈیا''، ''گنگا جمنا''، ''لگان''، ''پی کے'' جیسی فلموں کے مکالمے اور بعض ایک نغمے بھی بھوجپوری یا اودھی کی آمیزش سے تشکیل دیے گئے تو ''تاج محل''، مغل اعظم''، ''پاکیزہ''، ''ہیر رانجھا''، ''میرے حضور''، محبوب کی منہدی''، ''امراؤ جان''، ''رضیہ سلطان'' اور ''نکاح'' جیسی فلموں میں خالص بلکہ معیاری اردو کا استعمال ہوا ہے۔جب کہ ''میں تلسی تیرے آنگن کی'' یا ''راجا ہریش چندر'' میں ہندی کے مکالمے رس گھولتے نظر آتے ہیں۔ ہندی سنیما نے جیسے جیسے وسعت اختیار کی ویسے ویسے اس میں مختلف علاقائی زبانوں کا استعمال بڑھتا گیا۔ ہریانوی، بمبیا، پنجابی، راجستھانی، بھوجپوری، بندیلی، بھوپالی، بہاری، گجراتی، مارواڑی بولیوں کے لہجے اور ان کی رجسٹرنگ سے فلم کی کہانی اور کرداروں کے پس منظر کو حقیقی بنانے میں مدد ملی۔ ورنہ تو ہندی سنیما ایسے عہد سے بھی دوچار رہا ہے کہ جن میں دیوتا دیوی بھی مرصع ومقفی اردو بولتے نظر آیا کرتے تھے۔ظاہر ہے کہ اس رویے کو زبان کے مصنوعی استعمال سے منسوب کیا جائے گا۔اس کے برعکس ''گنگا جمنا'' اور ''پان سنگھ تومر'' میں برج اور بندیلی ''تنو ویڈس منّو'' یا ''ہائی وے'' میں ہریانوی ''باجی راؤ مستانی'' میں مراٹھی، ''گینگ آف واسع پور'' یا ''گنگا جل'' میں ٹھیٹھ بہاری لہجہ، ''رنگیلا'' میں خالص بمبیا انداز۔''چنئی ایکسپریس'' میں ہندی/اردو کو ہروئین کے لسانی سماجیات کے مطابق خالص تمل لہجے میں پیش کرنے کا طرز۔''پی کے'' میں بھوجپوری کا استعمال اور معاصر سنیما مثلاً ''لائف ان میٹرو'' میں شہری زندگی کی نمائندگی انگریزی آمیز اردو میں کرنے کے چلن سے معاصر سنیما مصنوعیت سے اپنا دامن جھاڑ کر حقیقت کی دنیا میں داخل ہو چکا ہے۔اب خالص اردو کے مقابلے کرداروں کے سماج،

ماحول، پیشہ، رتبہ، پرورش، تعلیم اور معاشی حیثیت کے لحاظ سے زبان یا اس کے مختلف روپ کا استعمال ہوتا ہے جو فن کے لحاظ سے زیادہ مناسب روّیہ ہے اور اس روّیے سے نہ صرف یہ کہ حقیقی انداز میں اظہار ہوتا ہے بلکہ کسی سینما کی کلیدی زبان بھی ثروت مند ہوتی رہتی ہے۔

معاصر ہندی سینما میں تمام ترفنّی اور لسانی تجربات کے باوجود یہاں تک کہ مغربی موسیقی اور علاقائی زبانوں / بولیوں کے نغموں کی شمولیت کے بعد بھی یہ ایک حتمی صداقت ہے کہ اردو کی آج بھی وہی اہمیت ہے جو موسیقی میں کلاسکی موسیقی کی۔ شاعری میں غزل کی اور زندگی میں سائنس کی۔ اس بات سے کوئی بھی باشعور اور غیر متعصب شخص انکار نہیں کرسکتا کہ ہندستانی سینما اردو بولتے ہوئے پیدا ہوا اور آج بھی اردو کے بغیر اس کا دم گھٹنے لگتا ہے، زبان لڑکھڑانے لگتی ہے۔ اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ ہندی سینما میں اردو کا استعمال فنی پختگی اور لسانیاتی ذوقِ جمال کے علاوہ کاروباری سود کے لیے بھی ناگزیر ہے۔ البتہ اس دعوے کی کوئی دلیل نہیں کہ اسے ''ہندی سینما'' کیوں کہا جاتا ہے جب کہ زبان کے غیر جانب دار عالموں کو بخوبی معلوم ہے کہ کھڑی یا جدید ہندی کل بھی اردو نظامِ نحو کی انگلی پکڑ کر چلتی تھی اور آج بھی چل رہی ہے۔

فلموں میں زبان و بیان کا تعلق مکالموں اور گیتوں سے استوار ہوتا ہے۔ مذکورہ بحث میں زبان کے معیار استعمال کے سوا مختلف علاقائی بولیوں کا استعمال فکشن کی مانند فلموں میں بھی ناگزیر ہوتا ہے۔ ان تمام امور کو ملحوظ رکھنے کے باوجود عزیز احمد کے خیالات سے انکار کرنا دشوار ہے۔ عزیز احمد کا کہنا ہے کہ:

> ''ہندوستانی سینما میں اپنی اساسی روایات یعنی اردو مکالمے اور اردو گانے نہ صرف باقی رکھے گئے ہیں بلکہ ہر دور میں بہتر طریقے سے استعمال کیے گئے ہیں۔ پہلی بولنے والی فلم میں اردو استعمال کرنے اور اسے آج تک قائم رکھنے کی کم از کم تین وجوہات نمایاں طور پر نظر آتی ہیں، اولاً اردو اور ہندستانی فلم کی اپنی اصل سے وفاداری یعنی ہندستانی مشترکہ تہذیب، ہندستانی قومیت اور سیکولرزم کی نمائندگی کے تاریخی رجحان کے معاملے میں مصلحت، سیاسی اور سماجی جدت پسندی اور نیشنل کلچر پر کلچر نیشنلزم کے دباؤ میں کسی دور میں بھی اپنی اصل سے انحراف نہیں کیا۔ دوسری وجہ خود اردو زبان کی غیر معمولی قوت اور استفادیت، ہمہ گیری، دل پذیری، جدت پسندی اور قبول عام ہے جسے قومی سطح پر فعال کوئی بھی آرٹ اور کلچر سے تعلق رکھنے والا ادارہ نظر انداز نہیں کرسکتا۔ اور تیسری وجہ

جو بالکل واضح ہے، کاروباری نقطہ نظر ہے۔ ہر فلم ساز چاہے گا کہ اس کی فلموں کی مانگ زیادہ سے زیادہ ہو۔ انھیں زیادہ سے زیادہ لوگ دیکھیں اور وہ زیادہ سے زیادہ روپیہ کمائیں''۔[5]

حوالہ جات

1. پریم پال اشک، ہندوستانی سنیما کے پچاس سال، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص154
2. ایضاً، ص140-139
3. احمد خان، ہندستانی سینما اور اردو ناول، اردو دنیا، قومی اردو کونسل، نئی دہلی، ستمبر 2016، ص63
4. محمد شاہد حسین و اظہار عثمانی (مرتبین)، اردو اور عوامی ذرائع ابلاغ، اردو اکادمی، دہلی، 2013، ص208
5. ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین (ترتیب)، اردو میڈیا، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 2016، ص340

❒ Dr. Zubair Shadab
Associate Professor
CPDUT (Urdu Academy)
AMU, Aligarh. 202002
Mobile: 7892803619
Email: zubairk73@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March 2022, P:136-157
Dr. Ghulam Hussain, Is Aabad Kharabe mein: Chand Maaruzat

ڈاکٹر غلام حسین

اس آبادخرابے میں: چند معروضات

اردو ادب میں ''خودنوشت'' ایک منفرد اور مسلم صنف ہے۔اس میں مصنف اپنی زندگی کے واقعات کی دیانت داری کے ساتھ منضبط اور محتاط انداز میں خامہ آرائی کرتا ہے۔اس کے لیے انگریزی زبان میں ''Autobiography'' لفظ مستعمل ہے۔آکسفورڈ ڈکشنری میں اس کی تعریف میں یہ مرقوم ہے۔''The story of one's life written by himself''، ''کسی شخص کی اپنی زندگی کی خود تحریر کردہ کہانی۔'' اس فن کے متعلق ڈاکٹر صبیحہ انور کا یہ خیال ہے:

> ''خودنوشت محض یادداشت نہیں بلکہ فن کا حصہ بھی ہے۔ایک اچھی خودنوشت صرف تاریخی ہی نہیں بلکہ ادبی کارنامہ بھی ہے۔کہانیوں اور افسانوں کو حقیقت کا جامہ پہنایا جاتا ہے اور یہاں حقیقت خوبصورت الفاظ میں ملبوس سامنے آتی ہے۔اگر سرّ دلبراں کو حدیث دیگراں میں پیش کرنا ایک فن ہے تو سرّ دلبراں بیان کرنے کی بے باکی کو فن کی معراج کہا جائے گا۔یہ بے باکی اور جرأت رندانہ صرف خودنوشت نگار کے نصیب میں آتی ہے۔فن اظہار ذات کا دوسرا نام ہے چونکہ خودنوشت سوانح حیات کا تعلق ہمارے شدید داخلی جذبات سے ہے اس لئے اس فن کو اعلیٰ اقدار میں شامل کیا جائے''۔[1]

خودنوشت میں حقیقت نگاری کو کلیدی درجہ حاصل ہے۔معروف خودنوشت نگار سر رضا علی کے مطابق ''سوانح حیات کی سب سے بڑی صفت یہ ہونی چاہیئے کہ ایک مرتبہ کراماً کاتبین بھی سامنے آ کر با آواز بلند پڑھ لیں تو پڑھنے والے کو آنکھ نیچی نہ کرنی پڑے''۔[2]

دنیائے ادب میں اس کی مستحکم روایت رہی ہے۔مغلیہ دور حکومت میں بابر نامہ، ہمایوں نامہ، تزک جہانگیری جیسی معروف آپ بیتیاں عالم وجود میں آئیں جو عہد وسطیٰ کی تاریخ کا اہم آ خذ ہیں۔اردو زبان میں یہ صنف پہلی جنگ آزادی کے بعد وجود میں آئی۔ارباب ادب کا یہ خیال ہے کہ مولانا جعفر تھانیسری کی آپ بیتی ’’کالا پانی‘‘اردو کی پہلی خودنوشت ہے۔اس دور کی خودنوشتوں میں ’’آپ بیتی‘‘ خواجہ حسن نظامی(1919)،’’آپ بیتی‘‘ظفر حسن بیگ(1949)،’’خون بہا‘‘ حکیم احمد شجاع (1943)،’’یاد ایام‘‘نواب چھتاری(1949)،’’نقش حیات‘‘مولانا حسین احمد مدنی (1952)، ’’مشاہدات‘‘ہوش بلگرامی (1955)،’’شاد کی کہانی شاد کی زبانی‘‘شاد عظیم آبادی (1958)، ’’سرگزشت‘‘عبدالمجید سالک(1966)،’’یادوں کی دنیا‘‘یوسف حسین خان (1967)،’’شاہراہ پاکستان‘‘چودھری خلیق الزماں (1967)،’’بوئے گل نالہ دل دود چراغ محفل‘‘سورش کاشمیری (1972)،’’یادوں کی برات‘‘ جوش ملیح آبادی (1970)،’’مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زبان میں‘‘خواجہ غلام السیدین(1974)،’’اپنی تلاش میں‘‘کلیم الدین احمد(1975)،’’جہان دانش‘‘احسان دانش (1975)،’’زرگزشت مشتاق احمد یوسفی (1972)،’’آپ بیتی‘‘ عبدالماجد دریابادی(1979) ’’داستان غدر‘‘ظہیر دہلوی،’’سرگزشت ایام غدر‘‘منشی عنایت حسین،’’آشفتہ بیانی‘‘،رشید احمد صدیقی، ’’شہاب نامہ‘‘،قدرت اللہ شہاب،’’خواب باقی ہیں‘‘ آل احمد سرور اور’’بہ نوکِ خارمی رقصم‘‘ خورشید الاسلام کی ادبی حیثیت سے اہل ادب بخوبی واقف ہیں۔ان ہی کے ہم پلہ شاہکار خودنوشت’’اس آباد خرابے میں‘‘ ہے جسے ممتاز ومنفرد شاعر وادیب،فلمی دنیا کے کہنہ مشق اسکرپٹ رائیٹر اخترالایمان نے بڑے سلیقے سے ادبی پیرائے میں سپرد قلم کیا ہے۔اس خودنوشت کو سب سے پہلے’’سوغات‘‘ کے ایڈیٹر محمود ایاز نے اپنے رسالہ میں بالاقساط شائع کی جس کی قارئین نے بڑی پذیرائی کی۔اردو اکادمی دہلی نے اسے پہلی بار 1996ء میں شائع کیا۔اپنی مقبولیت کی بنیاد پر یہ کتاب چار بار شائع ہو چکی ہے۔عنوان اخترالایمان کے اس شعر سے ماخوذ ہے:

یہ روداد ہے اپنے سفر کی ،اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

مصنف نے پہلے منظوم سوانح بڑے دلچسپ انداز میں لکھنے کی شروعات اس طرح کی تھی:

اس جہان گل و بلبل وزاغ میں
اتری ہند کے چھوٹے سے گاؤں میں
ایک کاتک کی ٹھٹھری ہوئی رات میں
شب کے پچھلے پہر تاروں کی چھاؤں میں
پھونس کے ایک چھپر میں پیدا ہوا
حسب دستور کچھ دیر رویا کیا
اور پھر جیسے جی کو قرار آگیا
جیسے دارالمحن سازگار آگیا

مگر بعد میں رواں دواں دلکش اور سلیس نثر میں اپنے قلم کا جادو جگایا ہے۔ مصنف کی شہرۂ آفاق نظم ''ایک لڑکا'' کو اگر اس خودنوشت کا سرنامہ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ حقیقت ہے کہ اس کتاب کے مطالعہ کے دوران اکثر ''ایک لڑکا'' روبرو ہوتا ہے اور گفتگو بھی کرتا ہے۔ وہی لڑکا بدلی کی چاند کی طرح ڈوبتا اور ابھرتا نظر آتا ہے۔ خودنوشت کے ابتدائی حصوں میں یہ لڑکا اپنی تمام تر جبلتوں اور دیہی مشرقی حسیتوں کے ساتھ رونما ہوتا ہے۔ شروعات کے بیشتر صفحات اس پارۂ نظم کی تفصیل وتعبیر ہیں:

دیار شرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں پر
کبھی آموں کے باغوں میں کبھی کھیتوں کی مینڈوں پر
کبھی جھیلوں کے پانی میں کبھی بستی کی گلیوں میں
کبھی کچھ نیم عریاں کم سنوں کی رنگ رلیوں میں
برہنہ پاؤں جلتی ریت یخ بستہ ہواؤں میں
گریزاں بستیوں سے مدرسوں سے خانقاہوں میں

اور پھر حافظ قرآن لڑکا سورۂ رحمٰن کی آیت **فَبِاَیِّ اٰلاءِ رَبِّکُمَا تُکَذِّبٰن** کا رطب السان ہوتا ہے۔ کبھی انقلاب آفریں احساس سے خاشاک عالم کو پھونکنے کے دھن میں مجازؔ کے ''آوارہ'' کا ہمنوا ہو جاتا ہے۔ اس خودنوشت سوانح کی شروعات حصول تعلیم کی منزل اول سے بے سروسامانی اور خانہ بدوشی کے عالم میں ہوتی ہے جو بیسویں صدی کے اوائل میں خط افلاس کے نیچے زندگی گزارنے والے افراد کی خط

تقدیر تھی ۔ جب ایک طالب علم گیارہ برس کی عمر میں اپنے حافظ قرآن والد کے ساتھ عبداللہ پور (جمنانگر) اسٹیشن پر اترتا ہے ۔ان کے والد مکتب میں بچوں کو درس دیتے تھے اور مسجد میں امامت کرتے تھے ۔ وہ دیہی فضا کے دلدادہ تھے اس لئے درس دینے کے لئے وہ کسی گاؤں کا انتخاب کرتے تھے ۔ چنانچہ اسی نہج و نہاد پر اپنے لڑکے کی بھی تعلیم و تربیت کرنا چاہتے تھے ۔ وہ اپنے والد کے لائحہ عمل پر یوں روشنی ڈالتے ہیں:

''میری تعلیم کا تصور ان کے ذہن میں وہی تھا جو انھوں نے خود حاصل کی تھی ۔ قرآن حفظ کرنا اور اردو فارسی کی تھوڑی شدھ بدھ تا کہ بڑا ہو کر میں بھی ان کی طرح امامت کا پیشہ اختیار کرسکوں مگر خانہ بدوشانہ زندگی جو میرے والد نے اختیار کر رکھی تھی اس نے کبھی مجھے ایک طرح کی تعلیم پر نہیں جمنے دیا۔ کبھی سرکاری اسکولوں میں داخل کر دیا جاتا کبھی قرآن حفظ کرنے پر لگا دیا جاتا تھا اور بس دن رات اسی طرح گذرتے چلے جارہے تھے''۔3

اختر الایمان کی ابتدائی تعلیم ایسے مدرسوں اور مکتبوں میں ہوئی جن کا انحصار عموماً چندوں پر ہوتا تھا اور مالی حالت سقیم رہتی تھی ۔ جہاں طلباء سخت کوشیوں کے عالم میں تعلیم حاصل کرتے تھے ۔سگھ مدرسہ جہاں سے انھوں نے کلام پاک حفظ کرنے کی ابتدا کی تھی اس کی قابل رحم کیفیت انتہائی رقت آمیز ہے:

''سگھ مدرسہ چندے کے روپیہ پر کم چل رہا تھا۔اللہ کی مرضی اور توکل پر زیادہ۔ یہاں کھانا کم اور کھانے کا انتظار زیادہ رہتا تھا۔راتوں کو افزائش رزق کے لیے چلہ کشی اور قرآن خوانی ہوتی ۔جب کئی دن تک آس پاس کے گاؤں سے کوئی دعوت یا اور کچھ کھانے کو نہیں آتا تھا۔لڑکوں کو منھ اندھیرے اٹھایا جاتا تھا۔انھیں کچھ کنکریاں دے دی جاتی تھیں جن پر وہ قرآن کی سورۂ کئی کئی بار پڑھ کر دم کرتے تھے ۔کون سی سورۂ تھی اس وقت مجھے یاد نہیں ۔سردیوں کی راتوں میں اٹھنا مصیبت معلوم ہوتا تھا مگر "قہر درویش بر جان درویش''۔4

قصبہ بوڑیا کے سرکاری اسکول میں جب انھوں نے داخلہ لیا تو وہاں وہ روزانہ دو میل کا سفر پیدل اور پا برہنہ طے کرتے تھے جو گرمیوں اور سردیوں میں انتہائی اذیت ناک ہوا کرتا تھا۔اپنی محسوسات کو انھوں نے بڑے دردناک انداز میں رقم کیا ہے:

''چلچلاتی دھوپ اور یخ بستہ سردیوں میں جب اس ندی کی ریت پر ننگے پاؤں
گزرتا تھا تو میرے آنسو نکل آتے تھے۔تلوؤں کو دھوپ اتنا نہیں جلاتی تھی جتنا
سردی جلاتی تھی''۔5

''ایک لڑکا'' کا یہ مصرعہ اس کیفیت کی غماز ہے:

برہنہ پاؤں جلتی ریت یخ بستہ ہواؤں میں

ان کی زندگی میں ایک ایسا وقت بھی آیا جب وہ اپنے والدین کی نگہداشت اور پرداخت کے محترز ہو گئے اور غلط صحبت کا شکار ہو گئے ۔ایسی حالت میں اسکول جانے کے بجائے میلوں ،ٹھیلوں ،عرسوں اور ناٹک ٹولیوں میں اوقات تلف ہونے لگے جس کہ وجہ سے انھیں اسکول سے نکال کر دیا گیا۔ان ایام میں انھوں نے مویشیوں کی دیکھ بھال کی ،کھیتوں پر محنت مزدوری بھی کی ۔دوبارہ طوعاً کرہاً تعلیم جاری کی ،اس وقت تعلیم کے متعلق ان کا خیال یہ تھا:

''اپنی نہاد گرد و پیش کی وجہ سے میرے ذہن میں کوئی ارفع و اعلیٰ تصور نہیں تھا''۔6

سرکاری اسکول سے مدرسے کی طرف پھر رجوع ہوئے اور اس وقت کی مروجہ تعلیم کی طرف مائل ہوئے ۔مگر ان کے مزاج کے موافق وہ ماحول نہیں تھا۔ چونکہ ان کا لحن اور قرأت اچھی تھی اس لیے انھیں ہر پروگرام میں پیش کر دیا جاتا تھا جسے وہ بالکل پسند نہیں کرتے تھے۔ بقول اختر:

''مولوی صاحب جو یہاں تعلیم دیتے تھے انھوں نے مجھے بالکل تماشے کا بندر بنا
دیا تھا''۔7

ایسے تعلیمی ماحول سے وہ دل برداشتہ ہو کر حصول تعلیم سے گریز پا ہو گئے۔نوبت یہاں تک پہنچی کہ اپنے والد کے پیسوں پر ہاتھ صاف کیا اور اپنے آبائی وطن پتھر گڑھ چلے گئے ۔اپنے ماموں کے توسط سے انہیں نجیب آباد کے مدرسے میں داخلہ مل گیا۔ پھر ان کے چچا محمد امین اپنے ہمراہ انہیں دہلی لے گئے اور 1930ء میں ''مؤیدالاسلام'' میں نام لکھوا دیا ۔ جہاں انہوں نے چار سال کے وقفہ میں مڈل اسکول پاس کیا۔ یہ اسکول ریفارمیٹری اور یتیم خانہ تھا۔اس اسکول سے ان کے طالع بیدار ہوئے جس کا اعتراف انھوں نے ان الفاظ میں کیا ہے:

''مؤیدالاسلام میں مجھے چوتھی جماعت میں داخلہ ملا۔وہ لکڑی کا چھت کو چومتا

ہوا بڑا دروازہ میرے لیے واقعی ایسا دروازہ ثابت ہوا جہاں سے میری زندگی کا سفر شروع ہو رہا تھا۔ یہاں مجھے دو تین استاد ایسے ملے جن کی محبت اور شفقت میں نہیں بھولتا۔ ایک عبدالصمد صاحب تھے انگریزی پڑھاتے تھے۔ اسکول کے ہیڈ ماسٹر بھی تھے۔ انھوں نے میری ہمت افزائی کی۔ گورے چٹے چھ فٹ سے نکلتے ہوئے بڑے حلیم الطبع انسان تھے''۔8

ان کی ذہنی تربیت میں عبدالواحد صاحب کا بڑا ہاتھ تھا۔ انھوں نے تقریر اور تحریر کی خوب مشق کروائی۔ نتیجتاً آگے چل کر وہ قابل قدر مقرر اور مایۂ ناز مصنف ہوئے۔ پروفیسر خورشید الاسلام ان کے ہم مکتب تھے جو مستقبل میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں پروفیسر کے عہدے پر فائز ہوئے اور صاحب اسلوب نثر نگار کی حیثیت سے مشہور ہوئے۔ مؤید الاسلام چھوڑنے کے بعد وہ قوت لایموت کے محتاج ہو گئے مگر حوصلہ بلند تھا۔ اس وقت کی کیفیت کو انھوں نے اس طرح بیان کیا ہے:

''خواب ایسے دیکھتا تھا جیسے بازوؤں میں پر نکل آئے ہیں۔ لوگ مجھے پکڑنے کی کوشش کر رہے تھے اور میں اڑ کر کبھی اس ڈال پر کبھی اس ڈال پر۔ ذہن میں ایک ہی بات بیٹھی ہوتی تھی اڑنے کے لئے پر چاہیے تو علم حاصل کرو۔ مگر کیسے وسائل کہاں ہیں؟''۔9

بے سروسامانی کے عالم میں علم حاصل کرنے کے لیے انھوں نے مصمم ارادہ کیا اور فتح پوری مسلم ہائی اسکول تک پہنچے جہاں ہیڈ ماسٹر صغیر حسن کی معاونت نعمت غیر مترقبہ ثابت ہوئی۔ ٹیوشن پڑھا کر گذر اوقات کرنے لگے اور کھیل، تحریر و تقریر کے میدان میں سرگرم عمل ہونے لگے۔ ان کی صلاحیت کو نکھارنے میں غوث محمد صاحب کا بڑا ہاتھ تھا۔ 1937ء میں انھوں نے جب میٹرک پاس کیا تو ہیڈ ماسٹر صاحب نے ذیل کی سند تفویض کی۔

''محمد اختر الایمان ابن فتح محمد نے اس اسکول سے میٹرک کا امتحان اس سال پاس کیا ہے اور اچھے سکنڈ کلاس میں نمبر حاصل کئے ہیں۔ یہ اسکول کے ہونہار لڑکوں میں تھا۔ بہت اچھے اخلاق و عادات کا لڑکا ہے۔ ذہنی اور جسمانی دونوں طرح سے بہت صحت مند ہے''۔10

اس کے علاوہ غربت کا بھی تذکرہ کر دیا اور پرزور لفظوں میں مالی معاونت کی سفارش کی۔ اس سرٹیفکیٹ کی بدولت انھیں "اینگلو عربک کالج" میں داخلہ مل گیا اور نصف فیس بھی معاف ہوگئی۔ تعلیم بالغان کی نوکری اور ٹیوشن کر کے وہ اپنی زندگی کی گاڑی کو آگے بڑھاتے رہے۔ کالج میں تعلیم کے ساتھ ساتھ وہ دیگر سرگرمیوں میں بھی حصہ لینے لگے جس کا ذکر انھوں نے ایک جگہ اس طرح کیا ہے:

> ''آہستہ آہستہ میں کالج کی سیاست اور اس کے ہنگاموں کا ایک اہم اور سرگرم رکن بن گیا۔ میں اس دور میں کالج یونین کا سکریٹری رہا۔ کالج میگزین کا ایڈیٹر رہا اور طلباء کے حق میں بے باک اور آتش بیان مقرر رہا۔ لکھنؤ یونیورسٹی، علی گڑھ یونیورسٹی، کانپور، آگرہ، لاہور اور دلی کے مقامی کالجوں میں جتنے بھی اس نوعیت کے مقابلے ہوتے تھے اپنے کالج کی طرف سے میں ان میں شریک ہوتا تھا۔ ہر جگہ کا پہلا انعام گویا میرے لئے وقف تھا''۔11

اس وقت علی سردار جعفری کا شمار اچھے مقرروں میں ہوتا تھا۔ وہ ان سے ایک سال سینئر تھے۔ ان کے اہم ساتھیوں میں اقلیتی کمیشن کے صدر سید مظفر حسین برنی اور مشہور و معروف مزاح نگار مشتاق احمد یوسفی تھے۔ اس منزل پر دو اساتذہ محمد بیگ اور آفتاب احمد مختار کی دستگیری نے ان کا بیڑا پار کیا۔ ایک وقت ایسا آیا جب کہ وہ بے راہ روی اور محرومی کا شکار ہوئے۔ شراب خانہ اور بازار حسن کی طرف رخ کیا۔ اپنے محسن اساتذہ کی معاونت سے ریڈیائی ڈراما لکھ کر فیس کی ادائیگی بمشکل تمام ادا کی۔ بی۔ اے۔ پاس کرنے کے بعد وہ ایم. اے پاس کرنا چاہتے تھے مگر سیاسی سرگرمیوں کی وجہ سے کالج۔ انتظامیہ ان سے بدظن ہو گیا تھا۔ اس لئے ان کا داخلہ ممنوع قرار دیا گیا تھا۔ ڈوبتے کو تنکے کا سہارا محکمہ سپلائی میں وہ ملازم ہوئے۔ وہاں سے جب دل اچاٹ ہوا تو میرٹھ سے شائع ہونے والے ماہنامہ رسالہ ''ایشیا'' میں کام کرنے لگے اور ساتھ ہی فارسی مضمون میں ایم. اے کرنے کا منصوبہ بنایا۔ پھر دلّی کی واپسی پر اسٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے ریڈیو کی ملازمت اختیار کی۔ اس وقت پطرس بخاری کا زمانہ تھا اور سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، وشوامتر عادل، اپندر ناتھ اشک، ن. م. راشد جیسے اہل قلم کی وابستگی دلّی ریڈیو اسٹیشن سے تھی۔ اس وقت تک اختر الایمان کا شمار ابھرتے ہوئے شاعروں میں ہونے لگا تھا۔ پھر انھوں نے علی گڑھ یونیورسٹی سے ایم. اے کرنے کا عزم کیا۔ اس وقت اردو زبان و ادب کے

مربی، محسن اور جوہر شناس پروفیسر رشید احمد صدیقی صدر شعبۂ اردو تھے۔ اردو کی نامور ہستیاں اور زعمائے شعروادب کے لیے وہ مرکز نگاہ تھے۔ موصوف کی فیضان نظر اختر الایمان پر بھی تھی۔ وہ انھیں زبان وادب کی خدمت کے لیے شعبۂ اردو میں مامور کرنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ ایم .اے پہلا سال میں فرسٹ ڈویژن اور فرسٹ پوزیشن سے پاس بھی کرلیا۔ وہ پروفیسر رشید احمد صدیقی اور پروفیسر آل احمد سرور کی تبحر علمی سے از حد متاثر تھے مگر اس وقت کے دیگر جونیئر اساتذہ ابواللیث صدیقی اور ظہیر احمد صدیقی وغیرہ سے غیر مطمئن تھے۔ انھوں نے ظہیر احمد صدیقی سے متعلق ایک دلچسپ لطیفہ کا ذکر بھی کیا ہے۔ کافی عرصہ کے بعد بھی جب ظہیر صاحب کا مقالہ پائے تکمیل کو نہیں پہنچا تو علی گڑھ کے منچلوں نے یہ خبر مشتہر کر دی کہ مقالہ بکری کھا گئی ہے۔ اس وضع کردہ لطیفہ کے پیش نظر کلاس میں ایک لڑکا بکری کی آواز نکالتا تو ظہیر صاحب پوچھتے یہ بکری کہاں سے آگئی؟ عمداً کوئی لڑکا کہتا" سر یہ وہ بکری ہے جو تھیس کھا گئی تھی۔ اختر الایمان کے ساتھ ابواللیث صاحب کا سلوک معاندانہ تھا۔ ایک بار وہ کلاسیکی شاعری کی تعریف معلوم کرنا چاہتے تھے مگر وہ مثال دے کر اپنا پیچھا چھڑانے میں عافیت سمجھتے تھے۔ ان سے ایک ذہین طالب علم نے جب استفسار پر استفسار جاری رکھا تب استادِ محترم نے کلاس چھوڑنا ہی بہتر سمجھا۔ اس کے بعد بھی وہ سوال ان کے ذہن میں برقرار رہا۔ اس کے متعلق وہ اپنے سوانح میں لکھتے ہیں:

> اس کے بعد سے آج تک ان سے ملاقات نہیں ہوئی۔ پہلی بار جب کراچی گیا تھا ڈاکٹر جمیل اختر نے مجھے یونیورسٹی میں مدعو کیا تھا۔ لیث صاحب آج کل وہاں پڑھاتے تھے میں نے سوچا تھا وہ مل گئے تو پوچھوں گا اب تو کلاسیکی شاعری کی تعریف بتا دیجئے۔ مگر وہ اس روز یونیورسٹی نہیں آئے تھے"۔12

اس وقت اختر الایمان کا شمار انتہائی ذہین طالب علموں میں ہوتا تھا۔ وہ اساتذہ کے ساتھ کانفرنسوں اور سیمیناروں میں بھی جانے لگے تھے۔ جولائی 1944ء میں حیدر آباد میں آل انڈیا اردو کانفرنس کا اجلاس ہوا تھا تو اس میں بھی وہ اپنے اساتذہ کے ساتھ شریک ہوئے تھے۔ اس کا ذکر انھوں نے اپنی خودنوشت میں کیا ہے مگر ان سے کچھ سہو ہوگیا ہے۔ اس کے متعلق آل احمد سرور صاحب نے" آج کل" کے اختر الایمان نمبر (فروری 1994) میں اس انداز میں اس کی نشاندہی کی ہے:

> جولائی 1944ء میں حیدر آباد میں آل انڈیا اردو کانگریس کا اجلاس ہوا تھا۔ یہ

اجتماع ڈاکٹر محی الدین قادری زور کی دعوت پر ہوا تھا۔اور اس میں شرکت کے
لئے رشید صاحب اور میں علی گڑھ سے گئے تھے۔کچھ طلباء بھی شریک ہوئے تھے
اور انھیں میں اختر الایمان بھی تھے۔اپنی خودنوشت میں اختر الایمان نے اس
اجتماع کو ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کہا ہے۔یہاں ان کے حافظہ نے انہیں
دھوکا دیا۔انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس 1945ء میں ہوئی تھی''۔13؎

اردو شعر و ادب میں کارہائے نمایاں خدمات انجام دینے والے حضرات میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے پروردہ اور پرداختہ سپوتوں کی معتد بہ تعداد ہے ان میں اختر الایمان کا ایک نمایاں نام ہے انھیں علی گڑھ سے ایک تعلق خاطر تھا اور اہل علی گڑھ نے ان کی بڑی پذیرائی کی ہے۔بقول پروفیسر آل احمد سرور:

''علی گڑھ میں اختر الایمان اگرچہ طالب علم کی حیثیت سے سال بھر سے کم ہی
رہے۔مگر علی گڑھ سے انھیں ایک تعلق خاطر برابر تھا اور وہ اکثر کسی نہ کسی سلسلے
میں علی گڑھ آتے بھی رہے۔اپنی ایک لڑکی شہلا کو انھوں نے بی۔اے کرنے
کے لئے علی گڑھ ہی بھیجا تھا۔1969ء میں غالبؔ صدی کے موقع پر میں نے
شعبۂ اردو کی طرف سے ایک سیمینار غالبؔ کے فکر و فن پر کیا تھا اور اس موقع پر
ایک مشاعرے کا بھی پروگرام تھا۔علی گڑھ میں اس زمانے میں ایک بدعت یہ
شروع ہو چکی تھی کہ ہر مشاعرے یا جلسے میں شاعر یا مقرر سے طلباء ٹوپی کا مطالبہ
کرتے۔چنانچہ بہت سے ممتاز شعراء اس مطالبے کی رو سے اپنا کلام نا سنا
سکے۔صرف اختر الایمان نے اپنی ایک زوردار تقریر کے ذریعہ جس میں فہمائش
بھی تھی اور یہ مشورہ بھی کہ آپ جب شعراء کو دعوت نامہ بھیجا کریں تو اس کے
ساتھ ایک عدد ٹوپی بھی ارسال کر دیں تاکہ وہ اسے پہن کر مشاعرے میں
شرکت کر سکیں لوگوں کو شرمندہ کیا''۔14؎

اختر الایمان نے بیچ ہی میں ترک تعلیم کر کے فلمی دنیا میں قسمت آزمائی کے لیے عزم سفر ہو گئے۔یہ ان کی زندگی میں اہم موڑ ثابت ہوا۔قدرت نے انھیں تخلیقی صلاحیت ودیعت کی تھی اور بڑی ہی سخت کوشی سے انھوں نے علم کی دولت حاصل کی تھی نیز حضرت نظام الدین اولیاؒ کی فیض روحانی شامل حال

تھی ۔اس کا انکشاف انھوں نے سوانح حیات کے آخر میں کیا ہے ۔دریا گنج سے حضرت نظام الدین اولیا کے مزار پر وہ شام کو بلا ناغہ ایک عرصہ تلک پیدل جایا کرتے تھے ۔ایک دن کا واقعہ انھوں نے اس طرح بیان کیا ہے:

''میں نے مزار پر جا کر فاتحہ پڑھی ۔ساتھ ہی ذہن میں کچھ اس طرح کے فقرے بھی آئے اے بزرگ خواجہ آپ کے فیض سے خسرؔو ،خسرؔو ہو گئے ۔ میں اچھی شاعری کرنا چاہتا ہوں مگر میرا نہ کوئی استاد اور رہنما ہے ۔نہ مجھے معلوم ہے اچھی شاعری کیا ہوسکتی ہے آپ کا فیض روحانی کچھ میرے حصہ میں آجائے تو شاید میں اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاؤں ۔اس کے بعد میں نے دلی چھوڑ دی'' ۔15؎

حصول تعلیم اور ریاضت شعر وادب میں اختر الایمان کی فرہادانہ کاوش باعث رشک ہے ۔یتیم خانہ کی تعلیم کو لے کر ان کی معاشی تنگی اور قلاشی کا جو تصور عام طور پر ذہن میں ابھرتا ہے اس میں حقیقت کم اور افسانہ زیادہ معلوم ہوتا ہے ۔ ہر چند کہ اختر الایمان کا طبقہ اشرافیہ سے کوئی علاقہ نہ تھا اور نہ ہی وہ پرولو تاری تھے ۔وہ ایک خود کفیل اور متوسط طبقے کے فرد تھے ۔اختر الایمان نے جب تعلیم حاصل کی تھی تو اس دور میں حصول تعلیم کی روایت ہی کچھ ایسی تھی ۔ان کا کنبہ علم کے دولت سے بہرہ ور تھا ۔ان دنوں حافظ قرآن ہونا باعث افتخار تھا ۔ان کے والد، چچا اور ماموں تینوں حضرات حافظ تھے اور تدریس کے باعزت پیشہ سے منسلک تھے ۔ان کی والدہ بڑی غیورہ خاتون تھیں ۔ یہاں تک کہ وہ خیراتی ادارے میں اپنے بچہ کو تعلیم دلانے کے حق میں نہیں تھیں جب ان کو یہ پتا چلا کی اختر کو چچا کے توسط سے یتیم خانہ میں داخلہ ملا ہے تو وہ سخت برہم ہوئیں اور اپنی سگی بہن سے ترک تعلق کر لیا جو ان کے چچا سے منسوب تھیں ۔علی گڑھ میں دوران حصول تعلیم بیگم راس مسعود نے ازراہ ہمدردی انھیں پچاس روپے عنایت کی تو ان کے پندار کو ٹھیس پہنچی اور ایسے بددل ہوئے کہ ترک تعلیم کر کے علی گڑھ کو ہمیشہ ہمیش کیلئے خیر باد کہہ دیا ۔وہ پدرم سلطاں بود کے قطعی قائل نہیں تھے ۔قدم قدم پر انھوں نے اپنی معیار زندگی کی حقیقت کو پیش نظر رکھا ۔حسب ونسب میں شاعرانہ غلو سے کام نہیں لیا اور نہ ہی اپنے شجرۂ نسب کو ایران وتوران سے ملایا ۔اس سیاق میں انھوں نے بس اتنا ہی لکھا جو سچ تھا ۔خاندان کے متعلق ان کی یہ مرقومہ تحریر حرف بہ حرف صداقت سے معمور ہے ۔

''میرے والد کا نام فتح محمد ہے ۔تاریخ پیدائش 12/جنوری 1885ء وہ حافظ

قرآن تھے۔اس نسبت سے لوگ حافظ جی کہہ کر بلاتے تھے جائے پیدائش راؤ کھیڑی ضلع بجنور، اتر پردیش۔دادا کا نام بالے راؤ تھا غالباً اقبال نام ہوگا جو بگڑ کر بالے ہو گیا یا شاید گھر کے لوگ پیار سے بالے کہتے ہوں گے۔ان کا کپڑے کا کاروبار تھا۔پوڑی گڑھوال میں کپڑے کی دکان تھی ان کے انتقال کے وقت میرے والد بہت کم عمر تھے‘‘۔[16]

انھوں نے اپنی خودنوشت میں اپنے والد کے تین بھائیوں دو بہنوں کا نام بنام اور کاروبار کا مختصر تذکرہ بھی کیا ہے جس سے ان کی معیار زندگی کا اندازہ ہوتا ہے۔وہ اپنے والد کے برادران کے متعلق مزید معلومات اس طرح فراہم کرتے ہیں:

’’والد کے بھائیوں میں سب سے بڑے کا نام مولا بخش تھا۔ان سے چھوٹے کا نام بھونی بخش سب سے چھوٹے کا نام محمد یامین تھا۔دادا کے انتقال کے بعد دکان ،گھر ،زمین جو بھی تھوڑا بہت تھا دونوں بڑے بھائیوں نے آپس میں بانٹ لیا۔میرے والد گھر چھوڑ کر سہارنپور چلے گئے اور کسی نیم خیراتی مذہبی ادارے میں تعلیم حاصل کر کے مولوی ہو گئے اور امامت کا پیشہ اختیار کر لیا۔کچھ مدت کے بعد اپنے چھوٹے بھائی یامین کو بھی اپنے پاس بلا لیا جو تعلیم خود حاصل کی تھی وہی انھیں بھی دلوائی اور انھوں نے بھی وہی پیشہ اختیار کر لیا جو میرے والد کا تھا‘‘۔[17]

شمالی ہند میں واقع سرزمین بجنور کو اردو ادب میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔عہد میؔر سے لے کر عہد حاضر تک کے ممتاز و نمائندہ شعراء و ادبا کا تعلق اس دیار سے ہے۔قائم چاند پوری، ڈپٹی نذیر احمد، جگر مراد آبادی ،عبد الرحمٰن بجنوری ،قرۃ العین حیدر ،پروفیسر گیان چند جین ،پروفیسر خورشید الاسلام، نشتر خانقاہی اور رفعت سروش جیسے ادبا و شعراء سے اہل ادب بخوبی واقف ہیں۔اختر الایمان بھی اسی خاک زیرک کا خمیر ہیں۔ضلع بجنور کے حلقہ نجیب آباد سے متصل علاقہ قلعہ پتھر گڑھ ان کا مولد و مسکن ہے جسے گھسیٹ پورہ بھی کہا جاتا ہے۔اس کی وجہ تسمیہ کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

’’یہاں ایک قلعہ ہے جسے نجیب الدولہ نے بنوایا تھا۔گھسیٹ پوری غالباً اس

لئے کہلاتی ہے کہ جب نجیب الدولہ کو انگریزوں کے مقابلے کے بعد ہار ہوئی اور قلعہ خالی کرایا گیا تو متعلقین اور شاگرد پیشہ لوگوں نے قلعہ خالی کرنے سے انکار کردیا نتیجے میں انھیں گھسیٹ گھسیٹ کر قلعہ سے نکالا گیا۔اس کے باوجود بھی وہ یہاں سے نہیں گئے ۔قلعہ کے باہری میدان میں آباد ہوگئے ۔یہ بستی قلعہ کے سامنے آباد ہے اس کے ایک سرے پر ایک چھوٹی سی مسجد ہے جہاں میرے ماموں نماز پڑھایا کرتے تھے‘‘ ۔18

مشہورزمانہ سلطانہ ڈاکو کا تعلق اسی بستی سے تھا۔اس کے متعلق بھی انھوں نے لکھا ہے کہ وہ جرائم پیشہ بھانتو قبیلہ کا فرد تھا جسے قلعہ میں محصور کیا گیا تھا۔اس نے اپنا گروہ بنالیا اور قلعہ سے فرار ہوگیا۔ لال ڈھانگ (ایک جگہ ہے) جہاں سے ہمالہ کا جنگل شروع ہوتا ہے۔اس کی جائے پناہ تھی اور وہیں سے وہ لوٹ مار کرتا تھا۔اس کی بھی انھوں نے مختصر تاریخ لکھی ہے۔اس سے ان کی مورخانہ دلچسپی کا اندازہ ہوتا ہے:

’’اب تو یہ ایک بے نام سی بستی ہے ۔منہدم قلعہ پرانا قلعہ کا بورڈ لگا ہے مگر میری پیدائش سے کافی پہلے یہ بڑے سیاسی اور فوجی سرگرمیوں کا گڑھ تھا۔نجیب خاں ایک روہیلہ پٹھان تھا زیرک اور بہادر کہیں افغانستان کی طرف سے آیا تھا یہ اسی توڑ جوڑ کا نتیجہ تھا کہ احمد شاہ عبدالی نے دہلی پر حملہ کا ارادہ ترک کر کے پانی پت کے میدان میں مراٹھوں سے ٹکرایا اور ان کا زور ختم کر دیا۔نجیب خاں ہندستان کی تاریخ میں نجیب الدولہ کے نام سے جانا جا تا ہے ۔1759ء میں قلعہ پتھر گڑھ اس نے بنوایا تھا۔نجیب آباد شہر بھی اس نے آباد کیا تھا۔انگریز نجیب الدولہ سے بہت خائف تھے‘‘ ۔19

مورخین کی قدیم تاریخ پر بھی ان کی گہری نظر تھی ۔تاریخ کے ماہرین کا یہ خیال ہے کہ یہ علاقہ راجہ چندر گپت کی حکومت میں شامل تھا اور راجہ بھرت جن کے نام پر ہندستان کا نام بھارت پڑا ان کی ماں کیکئی بجنور کی رہنے والی تھیں۔اس پر بھی ان کی نظر تھی۔خیر مؤیدالاسلام،اختر الایمان کے لیے فال نیک ثابت ہوا۔حصول تعلیم کے بعد اپنے قلم کی بدولت شہرت کی بلندیاں طے کرتے گئے نیز ان کی معاشی تنگی خوشحالی میں بدلتی گئی۔ان کا سفر حیات کچھ عجیب سا ہے کہاں وہ علی گڑھ میں تعلیم حاصل کر رہے تھے اور ان

کا مستقبل روشن تھا۔ یکا یک فلمی دنیا میں قسمت آزمائی کا منصوبہ بنایا جوان کا میدان عمل ثابت ہوا۔ انھوں نے پیدل سے فلائٹ اور یتیم خانہ سے فلیٹ کا سفر طے کیا۔ قیام دلی کے دوران اپنے شناسا مدھوسودن کے توسط سے وہ بمبئی پہنچے۔ کچھ دنوں بعد فلم کمپنی ''شالیمار پکچرس'' پونہ چلے گئے جہاں کرشن چندر، جوشؔ اور ساغرؔ نظامی جیسے معروف ادیبوں و شاعروں سے رابطہ قائم ہوا اور ادبی فضا خوشگوار ہوئی۔ ڈائرکٹر اور پروڈیوسر زیڈ احمد نے اختر کی صلاحیت اور لیاقت کو دیکھتے ہوئے انھیں اپنی فلم کمپنی میں فلم اسکرپٹ اور مکالمہ لکھنے کا کام سونپا جسے انھوں نے بڑے سلیقہ محنت اور لگن سے نبھایا۔ اس سے انھیں فلمی دنیا میں بڑی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ انھوں نے جن فلموں کے لیے مکالمے لکھے وہ کامیاب ہوئیں۔ ان کے کچھ مکالمے ضرب المثل بن گئے مثلاً 'جس کے اپنے گھر شیشے کے ہوں وہ دوسروں پر پتھر نہیں پھینکتے' زبان زد خاص وعام ہوئے۔

فلمی دنیا سے تعلق رکھنے والے افراد سے ان کے گہرے مراسم تھے۔ اس وقت فلمی دنیا ایک کنبہ کی طرح تھی۔ ان کے برادرانہ اور عزیزانہ قربت رشتہ داری میں بدل جاتے تھے۔ ان میں ڈائریکٹر، پروڈیوسر، موسیقار، اداکار، نغمہ نگار، رائٹر و دیگر آرٹسٹ سبھی تو ہوتے تھے۔ ذکریا خان کے بیٹے امجد خان سے (جن کی شہرت " شعلے " فلم کی وجہ سے ہوئی) اختر الایمان نے اپنی بڑی بیٹی شہلا کو منسوب کر دیا۔ انھوں نے بہت سی فلمی ہستیوں کو قریب سے دیکھا تھا اور ان کے عروج وزوال کے وہ چشم دید گواہ ہوئے۔ یوسف خان جو بعد میں شہنشاہ جذبات دلیپ کمار کے نام سے نامور اداکار ہوئے ان سے ان کے گھریلو مراسم تھے۔ اپنے سوانح میں ایک جگہ انھوں نے ان کے متعلق یہ لکھا ہے:

> ایوب سرور (دلیپ کمار کے بھائی) بڑے دل افروز سے آدمی تھے۔ انھیں کہانیاں لکھنے کا بڑا شوق تھا ہم ان کے گھر گئے وہ پیشاور کے رہنے والے تھے بڑا ابھرا کنبہ تھا۔ ان کے والد، والدہ، چھ بہنیں، چھ بھائی سب سے ملاقات ہوئی۔ گھر کے لوگوں میں تھوڑا بہت ادب کا ذوق بھی تھا ہم اکثر وہاں آنے جانے لگے اور سب سے بڑے گھریلو مراسم ہو گئے''۔[20]

کبھی اختر الایمان، مینا کماری کے ہمسایہ بھی تھے جن کے گھریلو ماحول ومزاج کے شاہد ہیں۔ بطور شہادت یہ سطور پیش کیے جاسکتے ہیں:

''ریمس کے گھر کے برابر ماسٹر علی بخش رہتے تھے۔ان کی دو تین بیٹیاں تھیں۔ بڑی کا نام حسینی تھا جو ماسٹر جی کی پہلی بیوی سے تھی۔ دوسری بیوی سے اور دو لڑکیاں تھیں جن کے نام مہ لقا اور مہ جبیں تھے وہ بڑی ہو کر مادھوری اور مینا کماری کے نام سے مشہور ہوئیں۔کچھ دن بعد جب مینا کماری مشہور ہوئی تو ماسٹر جی نے نبوت کا دعویٰ بھی کر دیا اور کوئی تو ان پر ایمان نہیں لایا۔مگر میں لے آیا۔اس لئے جب ان پر وحی آنے لگی تو خوش ہو کر سب سے پہلے مجھے سنایا کرتے تھے۔یہ نبوت کا سلسلہ اس دن ختم ہو گیا جب انھوں نے اپنی ملازمہ سے شادی کر لی اور باپ اور بیٹیوں میں جوتیوں میں دال بٹی''۔21ے

ابھی گزشتہ صدی کی بات ہے جب کہ ہندستانی فلم انڈسٹری میں اردو زبان وادب کا سکہ چل رہا تھا۔فلم سے وابستہ افراد اردو زبان سے بخوبی واقف ہوا کرتے تھے۔شاعروں اور قلم کاروں کی بڑی پذیرائی ہوتی تھی۔جو اداکار اردو نہیں جانتے تھے وہ سیکھنے کی کوشش کرتے تھے۔جس وقت اختر الایمان فلمی دنیا سے وابستہ ہوئے اس وقت ممبئی میں اردو شعر وادب کی ایک کہکشاں جلوہ گر تھی اور ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کی جھرمٹ بھی۔اردو کے زعما قلم کاروں میں سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، میرا جی، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی وغیرہ کی طویل فہرست تھی۔ ان میں اختر الایمان بطور فیچر نویس اور مکالمہ نگار کی حیثیت مسلم تھی۔بذات خود انھیں استحکام اور اعلیٰ مقام حاصل تو ہوا ساتھ ہی اردو زبان وادب کی خدمت اقتضائے وقت کے تحت خوب سے خوب تر ہوئی۔فلم ذرائع ابلاغ کا اہم ستون تسلیم کیا جاتا ہے جس میں اردو زبان کا کردار اہمیت کا حامل ہے۔فلم انڈسٹری میں وہ اپنی صلاحیت کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہوئے۔اسکرپٹ رائٹنگ سے انھوں نے پر وقار کسب معاش کی۔اپنی نکبت کو تونگری میں مبدل کیا۔دوست واحباب اور حاجت مندوں کی مالی معاونت کی۔منظر نگاری اور مکالمہ نگاری میں اردو زبان کی اہمیت کا احساس دلا کر اس کی مقبولیت میں اضافہ کیا۔ فلمی دنیا کی بڑی سی بڑی ہستیاں ان کی زبان دانی کے قدرداں تھیں۔ناظرین اور سامعین میں ان کی قدر و منزلت اور مقبولیت اپنے عروج پر تھی۔

اوائل عمری ہی سے وہ مخالف جنس کی کشش اور مسائل پر غور وفکر کرنے لگے تھے۔جب وہ

گیارہ برس کے تھے تو اپنے رنگین مزاج والد کے حرکات وسکنات پر نظر رکھتے تھے۔ایک لڑکی جمیلہ جو اسم با مسمیٰ تھی اس میں وہ دلچسپی لینے لگے راز افشا ہونے پر لڑکی کے والدین نے تعلیم ترک کروا دی اور مدرس نے بھی گاؤں چھوڑ دیا۔اس معاملے کو انھوں نے شدت سے محسوس کیا۔سکھ بستی کے دوران قیام فتح دین سے ان کی دوستی ہوگئی جو "دوجنا" تھا۔ بیک وقت ایک لڑکا اور ایک لڑکی سے اس کے جنسی تعلقات تھے۔ ایک دن اس نے اختر کو بھی اس بے راہ روی کی ترغیب دی مگر وہ اپنی پاک طینت اور تربیت کی وجہ سے وہ جنسی کجروری میں ملوث ہونے سے بچ گئے مگر آوارہ گردوں کی صحبت سے ان میں بھی آوارگی آ گئی۔جس کی وجہ سے میلوں ،ٹھیلوں اور نوٹنکی دیکھنے میں تضیع اوقات کرنے لگے۔ یہاں تک کہ ترک تعلیم کی نوبت آ گئی۔انھیں دنوں وہ کھیتوں پر محنت مزدوری کرنے کیلئے مجبور ہوئے۔ جگادھری میں جب وہ مقیم تھے تو ایک لڑکی سے ان کی آشنائی ہوئی جس کے متعلق وہ لکھتے ہیں:

''پڑوس میں ایک بڑی سانولی سی لڑکی رہتی تھی ،میری ہم سن تھی ۔وہ اکثر میرے پاس بیٹھا کرتی تھی۔ایک بار اپنے ساتھ مندر بھی لے گئی تھی۔میری اس قدر دلدادہ تھی کہ جب اسے کوئی کام نہیں ہوتا تھا تو میرے پاس آ جاتی تھی۔ وہ لڑکی آج جب میں اس کا تصور کرتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ خوشبو کا ایک جھونکا تھی میرے خیال میں اسے کوئی نام دیا ہی نہیں جا سکتا۔وہ ایک بہت اچھا سا خوبصورت سا غیر مرئی سا خیال تھا ایک جھنکار تھی پازیب کی، پائل کی، جھرنے کی''۔22

ڈیرہ دار طوائفوں کے لڑکے بھی ان کے ہم مکتب تھے۔کبھی کبھار ان کے گھر بھی جایا کرتے تھے۔مشتری سے انھیں یک گونا لگاؤ ہوگیا تھا۔شاعرانہ طبیعت ہونے کی وجہ سے ان کی جمالیاتی حس بیدار تھی لہٰذا انہیں اس کے پاس اٹھنا بیٹھنا اچھا لگتا تھا۔ان ہی کے پڑوس میں کمہار کی ایک خوبصورت لڑکی رہتی تھی جس کی طرف وہ مائل التفات تھے۔یادش بخیر میں وہ اس طرح سحر طراز ہیں:

اس کا خیال آ جاتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ راجکماری سیتا ہی کا کوئی جنم تھا، لانبا قد،چمپئی رنگ بے داغ خوبصورت چہرہ، بہت خوش آئند چلنے کا انداز''۔23

اپنی پڑوسن شکورن کو وہ پسندیدگی کی نظروں سے دیکھتے تھے اور اس کی جانب راغب تھے۔ اس سے ملنے کے لیے وہ مضطرب رہتے تھے۔بطور اظہار محبت اس نے انھیں ایک ریشمی رومال بھی دیا تھا

جسے انھوں نے با حفاظت کافی دنوں تک اپنے پاس رکھا تھا۔

مذکورہ سانحات اوائل عمری اور عنفوان شباب سے متعلق ہیں جس میں مخالف جنس کی کشش فطری عمل ہے۔ پندرہ سولہ کی سن میں چار سال کا وقفہ مؤید الاسلام میں ہی گزار جہاں انھوں نے امرد پرستی کو اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ اپنی اس کتاب میں فاعل اور مفعول کا ذکر نام بنام کیا ہے۔اس وقت یہ علت دہلی کے پورے معاشرے میں پھیلی ہوئی تھی جس سے وہ متنفر تھے اور اپنے ہم مکتب ساتھیوں کی فہمائش کرتے تھے۔اس میں انہیں اذیت بھی اٹھانی پڑی لیکن انھوں نے اس کی پروا نہیں کی۔ دوران تعلیم جب وہ ٹیوشن کرتے تھے تو چھنو کے توسط سے ان کی ملاقات قیصر آپا سے ہوئی جو شادی شادی شدہ، تجربہ کار اور جہاں دیدہ خاتون تھیں۔اختر اس وقت تک لگاوٹ کی باتوں سے بالکل نا آشنا تھے۔ بہت دنوں کی قربت کے بعد بمشکل یہ جملہ کہنے کی ہمت جٹائی ''معلوم نہیں کہنا ٹھیک ہے یا نہیں مگر تم مجھے اچھی لگتی ہو' اس وقت کے اپنے دلی جذبات کو انھوں نے اس طرح بیان کیا ہے:

> ''اس سے پہلے میں کسی لڑکی کے اتنا قریب نہیں آیا تھا۔ہم دن دن بھر گھر سے نہیں نکلتے تھے بس باتیں کرتے تھے۔کیا باتیں کرتے تھے یہ بتانا مشکل ہے۔لڑکا ،لڑکی جنھیں ایک دوسرے سے تعلق خاطر ہو اگر ان کی گفتگو نقل کی جائے یا ریکارڈ کر کے سنی جائے تو صد فیصد لایعنی اور بے معنی ہوگی۔ یہ بے معنی پن ہی ان باتوں کا حسن ہے''۔24ے

قیصر آپا کی ازدواجی مسائل تو حل ہو گئے اور وہ اپنے سسرال چلی گئیں مگر اختر ذہنی انتشار کا شکار ہو گئے۔اسی سبب ان کی تعلیم متاثر ہوئی۔ان کی والدہ نے ان کی مرضی کے بغیر شادی طے کر دی مگر ذہنی مناسبت اور مزاج میں ہم آہنگی نہ ہونے کی بناء پر بیل منڈھے نہیں چڑھی مگر اپنی سالی فرحت کو وہ دل دے بیٹھے۔اس وقت ان کی جو کیفیت تھی اس کا بیان متذبذب آمیز ہے:

> ''میں ایک احساس زیاں میں مبتلا ہو گیا۔ایک تکون سی بن گئی، میرے ذہن میں جس کے ایک سرے پر میں کھڑا تھا دوسرے پر قیصر تھی اور تیسرے پر فرحت''۔25ے

اسی ادھیڑ بن میں اختر جیسا ذہین طالب علم امتحان میں ناکامیاب ہو جاتا ہے۔گریجویشن میں اس کی تحریری اور تقریری صلاحیتوں کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ بہت سے طلباء اور طالبات اس کی قربت کے متمنی

تھے، تین لڑکیاں، نرملا، کوراور شفعی سے ان کی گہری دوستی ہوگئی۔ ہر شام ان سے ملاقات اختر کی معمولات زندگی میں شامل ہوگئی۔اس وقت عورتوں سے متعلق اپنی دلی کیفیت کا بیان اس انداز میں کیا ہے:

عورتوں سے باتیں کرتے وقت میرے ذہن میں ایک ذہنی آسودگی کا احساس ہوتا ہے۔میرا ہمیشہ سے خیال ہے عورت زندگی میں توازن پیدا کرتی ہے''۔26؎

ایک اسکول کی استانی مس عارفہ سے اختر کی شناسائی ہوئی اور لوگوں نے انھیں عاشق اور معشوقہ کا درجہ دے دیا۔وارفتگی اور کشش کے باوجود دونوں ازدواجی زندگی سے محترز تھے۔سلطانہ جن سے اختر کی شادی ہوئی ہے ان کے متعلق پسند اور ناپسند اور ایک شاعر کے واردات قلبی کا کچھ بھی تذکرہ نہیں ہے۔بس مس عارفہ شادی کی تقریب میں شرکت کرتی ہیں تو اتنا ہی کہتی ہیں:

''تم نے ٹھیک فیصلہ کیا یہ لڑکی زندگی میں خوش رکھے گی''۔27؎

خیر انھوں نے شادی سے متعلق دور اندیشی سے کام لیا۔محتاط اور میانہ روی کے ساتھ ساتھ معیار زندگی اور ذہنی ہم آہنگی کو ملحوظ نظر رکھا۔سلطانہ سے پہلے کئی لڑکیوں سے ان کا سابقہ پڑا مگر رشتہ استوار نہ ہوسکا۔وہ مشرقی تہذیب کی ایسی لڑکی کو شریک حیات بنانا چاہتے تھے جس میں جدید وقدیم کا امتزاج ہو اور انتہا پسند نہ ہو۔یہ سب خصائل سلطانہ میں نظر آئیں جس کے ساتھ انھوں نے خوشگوار ازدواجی زندگی گزاری۔اس کے علاوہ دیگر نسائی مسائل کے بھی تذکرے معاً آگئے ہیں جیسے مردوں کی طرح عورتیں بھی ہم جنس ہوتی ہیں۔پروتما اور پارہ کی رکیک حرکت کے علاوہ مہاراشٹر کی ''نیوگ'' رسم کا بھی بے باکی سے تذکرہ کیا ہے۔نیوگ کے متعلق اپنی معلومات فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں ''بچہ نہ ہوا ہو نہ ہوتا ہو تو شوہر کے سوا اور کسی سے بھی لے سکتے ہیں''۔مسز پٹوردھن کو بطور ثبوت پیش کیا ہے۔جنسی ناآسودگی اکثر باعث قضیہ ہوتی ہے۔جس کے سبب ادوارے وکیل صاحب اور ان کی بیوی کے رشتے میں تلخی آجاتی ہے۔اختر باایں ہمہ بے راہ روی کے جنسی کجروی میں ملوث نہیں ہوئے۔اور پختہ عمری میں بھی اس کے مرتکب نہیں ہوئے۔روم کے سفر میں جب وہ عریاں لڑکیوں کو رقص کرتے ہوئے دیکھتے ہیں تو انھیں بڑی مایوسی اور تکلیف ہوتی ہے۔گرگ باراں دیدہ مصنف نے نسائی مسائل کو سمجھنے کی ہر ممکنہ کوشش کی ہے مگر مرد اور عورت کے معمہ نما تعلقات کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ایک بار عصمت چغتائی نے عورت کے متعلق اختر کی رائے دریافت کی تھی تو انھوں نے اس حقیقت کا انکشاف کیا تھا:

مرد اور عورت کو ایک ساتھ رہتے ہوئے قرنہائے قرن گزر گئے ،مگر کبھی وہ خود بے
چارگی کا شکار ہوتی ہے کبھی آدمی اس کے ہاتھوں بے چارگی کا شکار، سماج اور معاشرہ
میں ایک دوسرے کی ٹھیک جگہ کیا ہے، ابھی تک اس کا تعین نہیں ہوا''۔28؎

اختر الایمان نے ہمیشہ سیاست اور تحریک کو ایک حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ انھوں نے خیالات اور جذبات پر اکتفا نہیں کیا ہے۔ دوران تعلیم وہ مسلم لیگ سے قریب تو ہوئے مگر مسٹر جناح نے ان کی تقریر کو محض شاعری کی لفاظی گردانا تو وہ دل برداشتہ ہو گئے اور سیاست سے متنفر ہو گئے۔ ان کے قول و فعل سے ایسا لگتا ہے کہ ملک کی آزادی سے بھی انہیں کم دلچسپی تھی۔ چونکہ اس وقت کی حقیقت کو وہ بخوبی سمجھتے تھے۔ جسے لوگ آزادی کا نام دے رہے تھے اصل میں وہ اسے جنگ زرگری خیال کرتے تھے۔ وہ بچے سن کی کتاب ''Empire of Nawabs'' (ایمپائر آف نوابز) کی اس رائے سے متفق نظر آتے ہیں:

''وہ بچولیے اور دلال جن کے ہاتھوں ہندستان کا کچا مال انگریزوں کے
کارخانوں کو زندہ رکھنے کے لئے جاتا تھا اور وہاں سے بنے ہوئے مال کی شکل
میں آتا تھا انھیں اس منافع کا اندازہ ہو گیا تھا جو برطانوی سرمایہ دار اور کارخانہ
دار کھاتے تھے۔ انھیں خیال آیا کہ منافع انگریزوں کو کیوں ملے ہمارے پاس
کیوں نہ آئے اور انھوں نے ہوم رول کی تحریک شروع کر دی اور جب تحریک
کامیاب ہوئی اور ہندستان آزاد ہوا تو سب کچھ انھیں دلالوں کو ملا عوام جیسے تھے
ویسے رہ گئے''۔29؎

وہ ایک ذہین باشعور اور روشن خیال دانشور بھی تھے کبھی کبھی تو ان کے زاویہ نظر کے ڈنڈے کمیونزم سے جا ملتے ہیں اور پرولتاری طبقہ کی حمایت میں کھڑے نظر آتے ہیں مگر وہ ترقی پسند حضرات کے کیف و کم سے بھی آگاہ ہیں جس کا وہ برملا اظہار کرتے ہیں۔ اس سے ترقی پسندوں کی نیت مشکوک ہو جاتی ہے:

''بیشتر ترقی پسند جاگیردار اور بورژوا طبقہ سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے ادب میں
وہی قدریں لے کر آئے جنھیں وہ آگے بڑھانا چاہتے تھے مگر ان کی قدروں اور

جذبات کے پاؤں نہیں تھے۔ان لکھنے والوں نے مقبول ہونے کے لئے سب کچھ
کیا مگر اپنے آپ کو ڈی کلاس نہیں کیا''۔30؎

اردو ادب میں ڈائری اور رونامچہ بھی سوانح کے زمرے میں آتے ہیں۔اس کی بڑی پر وقار روایت رہی ہے 19 ویں صدی کی نصف میں یوسف خاں کمبل پوش کا مشہور زمانہ سفرنامہ ''عجائب فرنگ'' 1847ء اردو کا پہلا سفرنامہ قرار دیا گیا ہے۔''مسافران لندن''(سرسید احمد خاں)،''سیر ایران''(محمد حسین آزاد)،''نقش فرنگ''(قاضی عبد الغفار)،''ساحل اور سمندر''(احتشام حسین)،''مسافر کی ڈائری''(خواجہ احمد عباس)،''چلتے ہو تو چین چلیے''(ابن انشا)،''جاپان چلو، جاپان چلو''(مجتبیٰ حسین) وغیرہ مشہور ڈائریاں ہیں۔اس کے علاوہ کثیر تعداد میں سفرحج پر بھی ڈائریاں لکھی گئی ہیں۔روزنامچہ کا تعلق بھی اسی قبیل سے ہے۔بہت سے ادیبوں نے روزنامچہ لکھے ہیں۔اس باب میں خواجہ حسن نظامی، مظہر علی سندیلوی، محمد علی ردولوی، اختر انصاری، فیض احمد فیض اور قاضی عدیل عباسی وغیرہ کے اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں۔اختر الایمان نے بھی روزنامچہ اور مسافر کی ڈائری دونوں فارم میں اپنے خیالات وتصورات کو اپنی خودنوشت کے اواخر کے ابواب میں قلم بند کیا ہے۔ان کا پہلا روزنامچہ 9/مارچ 1946ء کی تاریخ میں اس انداز میں لکھا گیا ہے:

آج میر آغا خاں کو ہیروں میں تولا گیا۔ہندستان میں قحط پڑنے والا ہے
انگریزوں کے خلاف ہر جگہ مظاہرے ہو رہے ہیں جشن فتح کے موقع پر لاہور
کے اسکولوں اور بینکوں کو آگ لگانے کی کوشش کی گئی ہے''۔31؎

انھیں روزنامچہ لکھنے کی عادت تو تھی مگر اس میں تواتر نہیں ہے۔کتاب میں درج 2/نومبر 1949ء کی رات کے بعد یکم جنوری 1967ء تک 17 سالوں کی ڈائریوں کا لب لباب چند سطروں میں اس طرح سمیٹ لیا ہے:

''میرے مالی اور معاشی حالات بھی پہلے کے مقابلے میں اطمینان بخش ہیں۔
اس 17 سال کی مدت میں کیا کیا تبدیلیاں آئیں اس کی تفصیل میں نہیں جاؤں
گا بس ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کلچر اور ثقافت کی وہ عظیم عمارت جس کے نیچے ہم
بیٹھے تھے ایک دم ڈھ گئی''۔32؎

کہیں کہیں واقعات کی روداد پیش نہ کرتے ہوئے زندگی کے متعلق ان کی جو حکیمانہ فکر تھی اسے قارئین کی نذر کیا ہے:

''یہ زمین محض اتفاقی اور حادثاتی ہے۔اس زمین پر خیالات کا اور تصورات کا جو بھی منصوبہ ہے وہ انسان کا پیدا کردہ ہے وہ اپنی زندگی کو ایک مقصد دینا چاہتا ہے۔اس ادھیڑ بن میں مسلسل مصروف رہتا ہے۔روٹی کی تلاش اور جنس کی لذت کے حصول کے بعد اس کے پاس کچھ نہیں بچتا اس لئے وہ روز نئے مسائل اٹھاتا رہتا ہے اور خوش ہے اپنی زندگی کا مقصد پورا کر رہا ہے ۔

سنتا ہوں بڑے شوق سے افسانۂ ہستی
کچھ خواب ہے کچھ اصل ہے کچھ طرز ادا ہے

اصغر گونڈوی کا یہ شعر اچھا ہے بات کو سمجھانے کے لئے''۔33

اختر الایمان نے مسافر کی ڈائری کی تکنیک میں بھی اظہار خیال کیا ہے۔انھوں نے کانفرنس اور فلمی ضرورتوں کے تحت ملک اور بیرون ملک کے بے شمار سفر کیے ہیں جو معلومات اور تجربات کا بیش بہا خزانہ ہیں۔اس سے قارئین مستفید ہوتے ہیں۔دوسرے ملکوں کی پر فضا مقامات کا سیر تو وہ کرتے ہیں لیکن انھیں کشمیر سے جو انسیت ہے وہ اور کسی جگہ سے نہیں۔یوں تو سویزرلینڈ کو کشمیر پر سبقت حاصل ہے لیکن اختر الایمان کے نزدیک:

''ایسا محسوس ہوا یہ خوبصورت ضرور ہے مگر اس کے پیڑوں اور ہوا میں وہ خوشبو نہیں جو کشمیر کے برگ و بار میں ہے۔وہ رومان نہیں تھا جو کشمیر کے مناظر میں تھا۔جنیوا میں کشمیر کا خیال آیا تو ایک شدید احساس زیاں کا بھی احساس ہوا''۔34

وہ محاضرات کو سماج اور تاریخ کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔بیروت کے سفر میں مختارا کے متعلق وہ لکھتے ہیں:

''بہت خوبصورت ہے راستہ سمندر کے ساتھ ساتھ بنا ہوا ہے۔بیروت اور گرد نواح کی تعریف میں یہ کہانی کافی ہے کہ جب حضرت عمر کی فوجوں نے لبنان پر حملہ کیا تو فتح کے بعد بہت سے عرب فوجی وہیں ٹک گئے کہنے لگے رسولؐ نے ہم سے جنت کا وعدہ کیا تھا جہاں حسین عورتیں ہوں گی اور نہریں ہوں گی ہمیں وہ

جنت یہیں مل گئی اب کہیں نہیں جائیں گے۔ بیبلوس ایک پرانا شہر ہے جس کے بارے میں کہا جاتا ہے یہ دنیا کا سب سے پرانا آباد شہر ہے وہاں ایک کتبہ ملا ہے جسے میں نے دیکھا نہیں۔ یہاں کے عجائب گھر میں رکھا ہے۔ اس کے بارے میں خیال ہے اس پر جو حروف کندہ ہیں ان سے موجودہ ابجد اور حروف تہجی کا آغاز ہوا۔ بائبل کا لفظ بھی اسی کا مرہون منت ہے۔ یہاں ایک طرح کا کاغذ یا چھال ہوتی ہے جس پر پہلی بار بائبل لکھی گئی تھی۔ بستی کی مناسبت سے کتاب کا نام بائبل پڑ گیا''۔35؎

تجربات اور مشاہدات سے مملو یہ خودنوشت قاری کے ذہن کو منور و مجلّا کرتی ہے۔ بعض اقتباسات میں تو دانائی کی تونگری اور ہیرے کی چمک ہے۔ غرضیکہ اس خودنوشت سے یہ منتج ہوجاتا ہے۔

دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

اس بصیرت افروز خودنوشت میں فنکار نے ترسیل کے سارے وسائل فن و تکنیک کو بڑی چابکدستی اور ہنرمندی سے استعمال کیا ہے۔ تکرار اور اعادہ کے عمل کو فلیش بیک سے خوشگوار بنا دیا ہے۔ بیانیہ، مونتاژ، رپورتاژ، مکالمہ، ڈائری کے ساتھ ساتھ اسکرپٹ رائٹنگ کی مہارت سے زبان و بیان میں ثروت وشوکت پیدا کر دی ہے۔ جس سے تخئیل کی پرواز میں برق رفتاری آ گئی ہے۔ لٹریری سنیر یو فارم کے استعمال سے فنکار کم وقت میں زیادہ سے زیادہ معلومات قاری تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔ یہ کتاب فکر وفن اور اظہار خیال کے اعتبار سے مؤثر اور مکمل ہے۔ اس میں مسرت اور بصیرت کے ساتھ ساتھ فکری آگہی بھی شامل ہے۔ فلمی دنیا سے وابستہ مشاق اور معتبر مصنف کی کاوش کا یہ ثمرہ اردو ادب کا وقیع سرمایہ ہے۔ زبان رواں دواں بامحاورہ اور سلیس ہے۔ سچ پوچھیے تو جدید نثر کا یہ اعلیٰ نمونہ ہے۔ یوں تو اردو ادب میں اختر الایمان کی امتیازی وانفرادی حیثیت ایک شاعر کی ہے پھر بھی اس خودنوشت کے پیش نظر ان کی نثری خدمات سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔

حوالہ جات

1. ڈاکٹر صبیحہ انور، اردو میں خودنوشت سوانح حیات، ص 37

2. ایضاً،ص24

3. اختر الایمان،اس آباد خرابے میں (خودنوشت سوانح)،اردو اکادمی،دہلی،1996،ص14

4. ایضاً،ص17 5. ایضاً،ص19 6. ایضاً،ص29 7. ایضاً،ص26

8. ایضاً،ص40 9. ایضاً،ص48 10. ایضاً،ص52 11. ایضاً،ص69

12. ایضاً،ص110

13. آل احمد سرور،اختر الایمان نمبر،آج کل،فروری 1994،ص8

14. ایضاً،ص9

15. اختر الایمان،اس آباد خرابے میں (خودنوشت سوانح)،اردو اکادمی،دہلی،1996،ص10

16. ایضاً،ص61 17. ایضاً،ص61 18. ایضاً،ص34-33

19. ایضاً،ص220 20. ایضاً،ص151 21. ایضاً،ص160-159

22. ایضاً،ص35 23. ایضاً،ص28 24. ایضاً،ص59

25. ایضاً،ص66 26. ایضاً،ص77-76 27. ایضاً،ص85

28. ایضاً،ص216 29. ایضاً،ص178-177 30. ایضاً،ص182

31. ایضاً،ص124 32. ایضاً،ص 173 33.ایضاً،ص175

34. ایضاً،ص215 35. ایضاً،ص184-183

❐ Dr. Ghulam Hussain
Head, Department of Urdu
Govt Madhav Arts and Commerce College
Ujjain (MP)
Mobile No: 9893853183
Email: dr.gulamhussain1011@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:158-168
Dr. Shah Alam, Akaberin-e-Jamia Millia Islamia ki Ilmi-o-Adabi Khidmat

ڈاکٹر شاہ عالم

اکابرینِ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی علمی و ادبی خدمات

بیسویں صدی میں تحریکِ آزادی کے دوران کئی دوسری ذیلی تحریکیں بھی وجود میں آئیں جن کا مقصد برطانوی حکومت کو کمزور کرنا اور آزادی حاصل کرنا تھا۔ ستیہ گرہ اور ترک موالات کے ذریعے تحریک آزادی میں نیا جوش اور ولولہ پیدا ہوا۔ ہمارے رہنماؤں نے یہ کوشش بھی شروع کی کہ ہندوستانی عوام اپنی زندگی کی ضروریات میں خود کفیل بن سکیں۔ ترک موالات کی تحریک کے زیر اثر جہاں انگریزوں کی نوکریوں کو ترک کیا جانے لگا وہیں یہ خیال بھی گھر کرنے لگا کہ انگریزوں کا نظامِ تعلیم ہماری تحریک آزادی کے لیے مفید نہیں۔ ایسے میں تعلیمی نظام کو قائم کرنے کی ضرورت محسوس کی گئی جو ہماری آزادی میں معاون ثابت ہو۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ (1920) کا قیام اسی جذبے اور سوچ کا نتیجہ ہے جس کے ذریعے اپنے تعلیمی نظام کو قائم کرنا اور انگریزی نظامِ تعلیم کو مسترد کرنا تھا۔ جامعہ کے علاوہ اور بھی دوسرے ادارے وجود میں آئے لیکن جو مقام و مرتبہ جامعہ کو حاصل ہوا وہ کسی اور ادارے کو حاصل نہ ہو سکا۔ گاندھی جی، حکیم اجمل خاں، مولانا محمد علی جوہر، مختار احمد انصاری، عبدالمجید خواجہ، مولانا ابوالکلام آزاد، مولانا محمود حسن وغیرہ کے ہاتھوں جامعہ کا قیام عمل میں آیا۔ یہ شخصیتیں ہماری جدوجہد آزادی کا روشن باب ہی نہیں بلکہ انھوں نے ہماری علمی و ادبی، سماجی و مذہبی زندگی کے شعبوں میں غیر معمولی خدمات انجام دی ہیں۔

مولانا محمد علی جوہر نے جنگ آزادی کے دور میں اپنے فکر و عمل سے اس تحریک کو جلا بخشی اور علم و حکمت کی شمع روشن کی۔ مولانا نے نہایت صبر آزما حالات میں استقامت اور جہد و عمل کا بے مثال نمونہ پیش کیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب جدوجہد آزادی کی راہ پر آگے قدم بھی بڑھانا تھا اور ملک و ملت کو متحد بھی رکھنا تھا۔ مولانا نے اپنے فکر و عمل سے اس کام کو بحسن و خوبی انجام دیا۔ انھوں نے سیاسی رہنمائی کی، دوسری

طرف قوم وملت کو استحکام بخشا اور ان کی تعلیم وتربیت کے لیے بھی کوشاں رہے۔ مولانا محمد علی جوہر جامعہ کے بنیاد گزاروں میں سے ہیں۔ گاندھی جی، مولانا آزاد، حکیم اجمل خاں کے ہم خیال لوگوں نے ترکِ موالات کے زمانے میں جس طرز کے ادارے کا خواب دیکھا تھا جامعہ ملیہ اسلامیہ اسی خواب کی تعبیر ہے۔ جدوجہد آزادی کے روشن باب میں ان کی صحافتی خدمات بھی کچھ کم اہم نہیں۔

مولانا محمد علی جوہر کی نثری خدمات میں ان کی صحافت کا بہت اہم رول ہے۔ ان کی صحافت کا آغاز جامعہ کے وجود میں آنے سے پہلے ہو چکا تھا۔ مجاہدینِ آزادی کو اپنی بات حکومت تک پہنچانے، عوام کو بیدار کرنے اور ان کی ذہن سازی اخبار و رسائل کے بغیر ممکن نہ تھی۔ محمد علی جوہر نے انھیں ضرورتوں کے پیش نظر اخبارات بھی نکالے۔ مولانا محمد علی جوہر نے انگریز حکمران تک اپنی بات ان ہی کی زبان میں پہنچانے کے مقصد سے 14 January 1911 میں The Comrade کا اجرا کیا اور ہندوستانی عوام کو بیدار کرنے، انھیں آزادی کے حصول کے لیے مہمیز کرنے کے لیے اردو میں 'ہمدرد' کے نام سے اخبار نکالا۔ ان دونوں اخبارات کو بہت شہرت ملی۔ مولانا محمد علی جوہر نے ہمدرد 23 رفروری 1913ء کو دہلی سے جاری کیا۔ اپنی صحافت کے مقاصد کے بارے میں مولانا لکھتے ہیں:

> ''صحافت سے میری غرض صحافت نہیں ہے، ملک وملت کی خدمت ہے اور اگر ایک مختصر مضمون سے صحیح طور پر ملک وملت کی رہنمائی ہوسکتی ہے تو میں وہ بھی لکھ سکتا ہوں اور لکھوں گا لیکن اگر اُنیس میں اَڑتیس کالموں ہی کے مضمون سے صحیح رہنمائی ہوسکتی ہے تو میں اتنا طویل مضمون بھی لکھ سکتا ہوں اور ضرور لکھوں گا۔ غرض ملک وملت کی خدمت ہے۔'' [1]

ہمدرد کے مشمولات میں صرف خبریں ہی نہیں ہوتی تھیں بلکہ ہندوستانی مسلمانوں کے مسائل، ہندو مسلم اتحاد، سیاست کے نشیب وفراز، عالم اسلام کی صورت حال، قومی اور بین الاقوامی مسائل پر مضامین ضرور شائع ہوتے تھے۔ سیاسی مضامین کے علاوہ ہمدرد میں ادبی مضامین بھی شائع ہوتے تھے۔ ہمدرد کے مضامین کا معیار اس زمانے کی عام صحافت سے بہت بلند تھا۔ بہت سے مشہور شعرا مثلاً حالی، اقبال اور شبلی وغیرہ کی نظمیں شائع ہوئیں۔

مولانا نے ہمدرد کے ذریعے صحافت کا ایک معیار قائم کیا۔ ہمدرد کے تعلق سے ان کے ذہن میں جو خاکہ تھا اس کو انھوں نے کامریڈ 27 راپریل 1912ء کے شمارے میں واضح کیا۔ انھوں نے اس

زمانے میں غیر ملکی خبر رساں ایجنسیوں کی خدمات بھی حاصل کرنے کا خاکہ بنایا اور اسے عملی جامہ بھی پہنایا۔ مولانا نے اپنی صحافت کے ذریعے اردو صحافت کو نئی راہ دکھائی اور ایک سنگ میل قائم کیا۔

ہمدرد میں مولانا نے جو مضامین قلم بند کیے وہ اس عہد کی قومی اور بین الاقوامی صورت حال جس سے بالخصوص مسلمانوں کا سروکار رہے اسے سپردِ قلم کیا۔ یہ مسلمانوں کی سیاسی جدوجہد کی تاریخ بھی ہے، بالخصوص اس عہد کے ہندوستان کا مسلمان جن مسائل سے دوچار تھا مولانا نے اسے موضوع بحث بنایا۔ ہندوستانی سیاست کے نشیب و فراز، ہندوستانی مسلمانوں کے مسائل، عالم اسلام کی صورتِ حال، جدوجہد آزادی میں مسلمانوں کے کردار وغیرہ پر مولانا کے مضمون شائع ہوتے تھے۔ ہندو مسلم اتحاد کو قائم رکھنے کے لیے مولانا نے بہت کوشش کی۔ اس موضوع پر مولانا نے کئی مضامین قلم بند کیے۔

ڈاکٹر ذاکر حسین ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی سرگرمیوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ سیاست داں، ماہر تعلیم، معلم، مترجم اور ادیب کی حیثیت سے ان کی شناخت قائم ہے۔ تعلیم و تربیت سے ذاکر صاحب کو خاص دلچسپی تھی۔ یہ ان کی شخصیت کا سب سے نمایاں پہلو ہے۔ انھوں نے بچوں کی شخصیت کو نکھارنے، سنوارنے اور ان کی تعلیم و تربیت کے حوالے سے جن باتوں کی طرف توجہ دلائی ہے، اس سے ان کی شخصیت کے کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ ایک ماہرِ نفسیات کی نظر سے انھوں نے تعلیم کے مسائل پر غور کیا۔ انھوں نے اپنے افکار و خیالات کی ترسیل کے لیے جو اسلوب اختیار کیا وہ نہایت پر اثر ہے۔ ذاکر صاحب کے اسلوب نثر کی دلکشی دیکھیے:

> ''استاد کی کتاب زندگی کے سرورق پر علم نہیں لکھا ہوتا 'محبت' کا عنوان ہوتا ہے۔ اسے انسانوں سے محبت ہوتی ہے جو آگے چل کر ان خوبیوں کا حامل ہے، ان سے محبت ہوتی ہے۔ ان ننھی ننھی جنوں سے محبت ہوتی ہے جو آگے چل کر ان خوبیوں کی حامل بننے والی ہیں۔ ان میں جہاں تک اور جس اسلوب سے ان خوبیوں کی تکمیل کا سامان یہ اس میں مدد دیتا ہے۔ اس کام میں اپنے دل کے لیے راحت اور اپنی روح کے لیے تسکین پاتا ہے''۔2

ذاکر صاحب کے خطبات، مقالات اور دیگر تحریروں میں بچوں کی تعلیم و تربیت سے متعلق ان کے خیالات ایک ماہر نفسیات، نباض اور مخلص انسان کے طور پر نظر آتا ہے۔ ان کی نظر ان پہلوؤں پر بھی

جاتی ہے جنھیں عام طور پر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے نظریات بھی پیش کیے اور بچوں کی ذہن سازی اور نشو ونما کے لیے کہانیاں بھی لکھیں۔ ابو خاں کی بکری، مرغی اجمیر چلی، اندھا گھوڑا، آخری قدم، بھکاری، آؤ گھر گھر کھیلیں وغیرہ کہانیاں بہت مقبول ہیں۔ ان کی کئی کہانیاں بچوں کے نصاب میں شامل ہیں۔ انھوں نے ان کی تربیت کے لیے نصابی ضرورتوں کے پیش نظر کہانیاں اور ڈرامے لکھے۔ ذاکر صاحب کی کہانیوں میں انسانی جذبات واحساسات کی ترجمانی کا انداز ہ نہایت فطری اور موثر ہے۔ چونکہ یہ کہانیاں بچوں کے لیے لکھی گئی ہیں اس لیے ان میں ہمدردی، ایثار، ایمانداری اور رواداری کا جذبہ نمایاں ہے۔ انھوں نے بیان کا ایسا انداز اختیار کیا ہے کہ کہیں بھی دلچسپی کم نہیں ہوتی۔ جزئیات نگاری میں ایسی شفافیت اور دلکشی ہے کہ بچوں کے ذہن پر نقش ہو جائے، یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ’’الموڑہ میں ایک بڑے میاں رہتے تھے ان کا نام تھا ’ابو خاں‘ انھیں بکریاں پالنے کا بڑا شوق تھا۔ اکیلے آدمی تھے بس ایک دو بکریاں رکھتے۔ دن بھر انھیں چراتے پھرتے۔ ان کے عجیب عجیب نام رکھتے، کسی کا کلّو، کسی کا منگلیا، کسی کا گوجری، کسی کا حُکمہ، ان سے نہ جانے کیا کیا باتیں کرتے رہتے اور شام کے وقت بکریوں کو لاکر گھر میں باندھ دیتے۔ الموڑہ پہاڑی جگہ ہے اس لیے ابو خاں کی بکریاں بھی پہاڑی نسل کی ہوتی تھیں‘‘۔3

اکابرین جامعہ نے صرف ادارہ ہی قائم نہیں کیا بلکہ ان کی تعلیم وتربیت کے لیے ادب پارے بھی تخلیق کیے۔ ظاہر ہے بچوں کی نفسیات کو سمجھے بغیر اس کام کو انجام نہیں دیا جا سکتا ہے۔ ذاکر صاحب بچوں کی نفسیات کو بہت اچھی طرح سمجھتے تھے۔ انھوں نے کہانیاں بھی لکھیں اور ڈرامے بھی خلق کیے۔ ان کی اس نوع کی تخلیقات میں ایثار اور ایمانداری کا جذبہ نمایاں ہے۔ ان کا ڈراما ’دیانت‘ ایک غریب لکڑہارے کی کہانی ہے جو اپنی غربت اور بے کسی کے باوجود اپنے ایمان پر قائم رہتا ہے۔ اس ڈرامے میں بچوں کی نفسیات، تخیل، معصومیت اور ان کے جذبات کو دھیان میں رکھ کر ڈراما تخلیق کیا گیا ہے۔ جامعہ میں بچوں کے ادب کے حوالے سے رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> ’’جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ذاکر صاحب اور ان کے ساتھیوں نے پہلے بچوں کے ادب پر باضابطہ توجہ کی اور ان کے لیے ایک نئے اسلوب کی بنیاد رکھی۔ اس

اسلوب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ سائنس اور فلسفے کے مسائل کو بھی اسی طرح دل چسپ بنا دیا جائے جس طرح جنوں اور پریوں کی کہانیاں ہوتی ہیں''۔4

ذاکر صاحب کے مضامین کی فہرست طویل ہے۔ یہ مضامین سیاسی، سماجی، تعلیمی، معاشی، مذہبی وغیرہ موضوعات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ مضامین ہماری زندگی کے مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ان مضامین کے عنوانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ذاکر صاحب کی تاریخ، تہذیب اور اپنے عہد کی مجموعی صورتِ حال پر بہت گہری نظر تھی۔ ان کے مضامین اٹلی، اخلاقی بیداری، ابتدائی اور اس سے پہلے کی تعلیم، اشتراک، انگلستان، امریکہ اور معاشیات عالم، ایران عراق، ایسٹر کا جواب، بین الاقوامی فضا اور ہندوستانی، گاندھی جی کا راستہ، گروگو بند سنگھ جی، مشرق اور مغرب، معاشیات، معاشی تباہی، واردھا تعلیمی اسکیم، ہندوستانی مسلمان، جگر مرادآبادی، علم سیاست اور اجتماعی تباہی وغیرہ ان کی وسعتِ فکر کے غماز ہیں۔ذاکر صاحب نے علمی وادبی مضامین کو اردو نثر میں نہایت خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔

ذاکر صاحب نے کئی کتابوں اور مضامین کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ترجمے سے نہ صرف یہ کہ دوسری زبانوں کا علمی وادبی سرمایہ اردو زبان میں منتقل ہوا بلکہ اس کے ذریعے علمی اظہار کے لیے اردو نثر میں وسعت پیدا ہوئی۔ذاکر صاحب نے نہایت رواں اور سلیس ترجمہ کیا۔افلاطون کی شہرہ ءآفاق کتاب The Republic کا ترجمہ 'ریاست' کے عنوان سے کیا۔انھوں نے اپنی کتاب ایلی منٹری پولیٹکل اکانمی Elementry Political Econoym کا اردو میں 'مبادیِ معاشیات' کے نام سے ترجمہ کیا۔ افلاطون کی کتاب The Republic کا یہ اقتباس دیکھیے:

''چنانچہ اگر کبھی ان لوگوں سے جو ہر چیز کی نقالی کمال ہنرمندی کے ساتھ کرتے ہیں کوئی صاحب ہماری ریاست میں آجائیں اور اپنی شاعری اور ہنرمندی کی نمائش کرنا چاہیں تو بے شک ہم ان کی تعظیم کریں گے اور یہ حیثیت ایک دلکش، مقدس اور حیرت انگیز ہستی کے ان کی پرستش تک کر ڈالیں گے لیکن ساتھ ہی انھیں یہ بھی جتا دیں گے کہ ہماری ریاست میں ان جیسے لوگوں کا رہنا منع ہے اور قانون ان کو یہاں ٹھہرنے کی اجازت نہیں دے سکتا''۔5

ذاکر صاحب کے ترجموں کو دیکھ کر تخلیق کا گمان ہوتا ہے۔ معاشیات کی اصطلاحوں کو بھی

انھوں نے نہایت خوبی سے اردو میں منتقل کیا ہے۔ان کتابوں کے علاوہ انھوں نے مضامین کے بھی ترجمے کیے۔ظاہر ہے اس ترجمے کی وجہ سے اردو زبان میں علمی وادبی اعتبار سے گراں قدر اضافہ ہوا۔

جامعہ کی نشو ونما اور تعمیر وترقی میں جن شخصیات نے اہم کردار ادا کیا ان میں سید عابد حسین کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ان کی علمی وادبی خدمات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ان کی دلچسپی علم وادب کے تمام شعبوں سے تھی۔سیاسیات، معاشیات، عمرانیات، تعلیم، فلسفہ، تہذیب، مذہب اور ادب پر ان کی گہری نظر تھی۔انھوں نے اپنے عہد کی فکری روایت کو آگے بڑھایا۔انھوں نے علوم وفنون کے کئی شعبوں میں اپنے نقوش ثبت کیے ہیں۔ان کی تخلیقات اس کا بین ثبوت ہیں۔ان کے مضامین ملکی اور غیر ملکی حالات وواقعات، معاشیات اور سیاست کے نشیب وفراز پر روشنی ڈالتے ہیں۔عابد صاحب کے یہاں عمومی اور شب وروز کے مسائل سے تعلق رکھنے والے مضامین بھی ہیں۔غرضیکہ ان کی تخلیقات کا ہماری زندگی کے بنیادی مسئلوں سے کسی نہ کسی طرح رشتہ قائم ہوتا نظر آتا ہے۔انھوں نے سیاسی واقعات، ملکی مسائل اور شب وروز کی زندگی کے بیان میں طنز ومزاح پیدا کیا ہے۔ان کے اخبار 'نئی روشنی' میں 'فکاہیہ' کالم ہوتا تھا جس میں اسی طرح کی تحریریں شائع ہوتی تھیں۔اس کے علاوہ عابد صاحب نے دوسرے مضامین بھی تخلیق کیے جن میں ظرافت کا رنگ ملتا ہے۔مثلاً میری مراد، مجذوب کی بڑ، عینک فروش، کامیابی، نمونہ کا خطبۂ صدارت وغیرہ ان کے اہم مضامین ہیں۔عابد صاحب کے یہاں ادیبوں اور شاعروں پر تنقیدی مضامین بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ان مضامین سے ان کی تنقیدی بصیرت کا بھی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ان کا طرز استدلال اور اسلوب نگارش بہت پرکشش ہے۔اقبال کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''عقل اگر اپنی فطرت سے منحرف یعنی ذوق نظر سے خالی ہو تو جو علم اس کے ذریعے حاصل ہے وہ ہماری آنکھوں پر پردہ ڈال دیتا ہے۔ہم مظاہر میں الجھ کر حقیقت سے محروم رہ جاتے ہیں لیکن اگر عقل اپنی منزل مقصود سے واقف ہے تو وہ علم ظاہر کے ذریعے سے علم باطن کی راہ ہموار کردیتی ہے اور اس حد تک ہماری رہنمائی کرتی ہے ہمارے دل میں معرفتِ حقیقت کی آرزو پیدا کردیتی ہے۔یہی اس کی منتہائے پرواز ہے۔یہاں پہنچ کر وہ ہمیں چھوڑ دیتی ہے کہ ہم عشق کے سہارے آگے بڑھتے چلے جائیں گے''۔6

ترجمہ نگاری کے حوالے سے عابد صاحب کا مرتبہ بہت بلند ہے۔انھوں نے کئی عالمی شہرت یافتہ کتابوں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ جرمن مصنف بلیک مارک کی کتاب Sociology کا ترجمہ، مبادی عمرانیات کے عنوان سے کیا، پنڈت جواہر لال نہرو کی نہایت اہم کتاب Discovery of India کا ترجمہ کیا جو 'تلاشِ ہند' کے عنوان سے شائع ہوئی۔ بابائے قوم مہاتما گاندھی جی کی کتاب My Experiments with Truth کا ترجمہ 'تلاشِ حق' اور ان کی تقریروں کا انتخاب Nation Voice کا ترجمہ 'قوم کی آواز' کے عنوان سے کیا۔ گوئٹے کی شہرۂ آفاق کتاب 'فاوسٹ' کا اسی نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ انھوں نے افلاطون کی کتاب The Dialouges of Plato کا ترجمہ 'مکالمات افلاطون' کے عنوان سے کیا۔ دی بویر کی کتاب Philosophy of Islam کا ترجمہ 'تاریخ فلسفۂ اسلام' کے عنوان کیا۔ کانٹ کی کتاب Kritik der Reinamuemutt کا ترجمہ 'تنقیدِ عقل محض' کے عنوان سے کیا۔ علاوہ ازیں کئی اور کتابیں اور مضامین ہیں جن کا عابد صاحب نے ترجمہ کیا۔ یہ تراجم اردو کے علمی و ادبی سرمائے میں گراں قدر اضافہ ہیں۔ اس سے نہ صرف ہمارے علمی سرمائے میں اضافہ ہوا بلکہ زبان و بیان کی سطح پر اظہار کی راہیں روشن ہوئیں۔ عابد صاحب ان تراجم کے مقاصد کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''میں نے انگریزی، جرمن زبان سے شعر و ادب اور فلسفے اور عمرانیات کی منتخب کتابوں کا اردو میں ترجمہ کر کے لفظوں اور ترکیبوں کا وسیع اور رنگا رنگ ذخیرہ جمع کرنے اور اسے سلیقے سے برتنے کی کوشش کی ہے تاکہ نثر کی ایک ایسی زبان بن سکے جس کے اندر خیال میں صفائی، فصاحت اور توازن، بیان میں ضبط و ترتیب اور استدلال اور الفاظ میں کفایت ہو اور دوسری طرف موقع کے مناسب ادبی چاشنی بھی پائی جائے''۔ 7

عابد صاحب نے ترجمے کے ذریعے اردو کے علمی و ادبی سرمائے میں غیر معمولی اضافہ کیا۔ ان کے سامنے ایک واضح مقصد تھا کہ کس طرح اردو نثر کو فروغ دیا جائے اور اسے ایک ایسی زبان بنایا جائے جس میں تمام علوم و فنون کو بیان کرنے کی قوت موجود ہو۔ عابد صاحب نے دوسری زبانوں کی مستند اور معتبر کتابوں کے جو تراجم کیے اس سے اردو کا دامن وسیع تر ہوا اور آنے والے زمانے کے پیچیدہ فکری میلانات کو یہ زبان بیان کرنے کی اہل ہو سکی۔ ان کی کوششوں سے عظیم شاہکاروں کا اردو دنیا میں تعارف ہوا جس

سے اردو نثر توانا اور طاقتور ہوئی۔ ان تراجم کی زبان اتنی سلیس اور رواں ہے کہ ان پر تخلیق کا گمان ہوتا ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> **سقراط:** ''میں خدا کا شکر ادا کرتا ہوں کہ ہم اس نقطے تک پہنچے اور آپ کی بہت کچھ تشفی ہوگئی، میرا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ تمام افراد سے آپ کو برابر محبت ہوسکتی ہے یا ہونا چاہیے۔ یا سب کے ساتھ آپ کا برتاؤ یکساں ہو۔ یہ بحث وہی ہے جسے میں نے ابھی ٹالا ہے مگر موقع ملا تو کسی دن اس مسئلے پر بھی ہماری آپ کی گفتگو تفصیل سے ہوگی۔ اس وقت تو یہ طے ہوا ہے کہ انسان کو تمام نوع انسان سے ایک حد تک محبت ہوسکتی ہے اور آپ کے پہلے قول کے مطابق اس پر بھی اتفاق ہوگیا کہ اس محبت سے انسان کی مسرت میں اضافہ ہوتا''۔8

عابد صاحب نے کئی ڈرامے لکھے جن میں پردۂ غفلت، شریر لڑکا اور معدہ کا مریض، کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ ڈرامے اسٹیج سے زیادہ پڑھنے کی چیز ہیں۔ عابد صاحب کے ڈراموں میں مکالمے طویل ہیں۔ ان ڈراموں کی تخلیق محض تفریح کے لیے نہیں کی گئی تھی بلکہ اس کے پیچھے واضح سماجی اور اصلاحی مقاصد تھے۔ عابد صاحب کی شخصیت کا ایک پہلو ان کی صحافت بھی ہے۔ عابد صاحب نے 'نئی روشنی' کے نام سے 16 جون 1984 کو ہفت روزہ اخبار بھی جاری کیا۔ یہ اخبار گرچہ بہت دنوں تک جاری نہ رہ سکا، لیکن اس مختصر سی مدت میں بھی اس اخبار نے اپنی پہچان قائم کی۔ عابد صاحب کی صحافتی ذہانت اس اخبار کی خبروں اور اس کے اداریے سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کا مقصد صرف عوام تک خبر پہنچانا نہیں تھا بلکہ وہ اس کے ذریعے قوم کو رجعت پرستی اور قدامت پرستی سے نجات دلانا چاہتے تھے۔ وہ عہدِ حاضر کے حالات و واقعات کی صحیح صورت حال سے باخبر کرنا چاہتے تھے۔ انھیں موجودہ صورتِ حال اور مسلمانوں کے مسائل سے خصوصی طور پر گہری دلچسپی تھی۔

اکابرینِ جامعہ میں پروفیسر محمد مجیب کی شخصیت بہت نمایاں ہے۔ مجیب صاحب ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ جامعہ کی تعلیمی سرگرمیوں کے ساتھ یہاں کی علمی و ادبی فضا کو پروان چڑھانے میں مجیب صاحب کا بہت اہم رول رہا ہے۔ ادب، فلسفہ، تاریخ، نفسیات، سماجیات، مصوری اور تعلیم سے انھیں گہرا شغف تھا۔ مختلف علوم وفنون سے دل چسپی اور دوسری زبانوں کے مطالعے سے ان میں ایک

خاص طرح کی علمی بصیرت اور گہرائی و گیرائی نظر آتی ہے۔ مجیب صاحب روسی، جرمن، فرانسیسی اور انگریزی زبانوں پر قدرت رکھتے تھے، بالخصوص ارکانِ ثلاثہ کی تحریریں، علوم وفنون کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھتی ہیں، چنانچہ ان کے یہاں ادب، سیاست، فلسفہ، تاریخ، تہذیب، مذہب غرض یہ کہ ہر طرح کے موضوعات پر مضامین دیکھے جاسکتے ہیں۔

مجیب صاحب کی ادبی نگارشات میں ان کے ڈراموں کی بڑی اہمیت ہے۔ مجیب صاحب کے ڈرامے اصلاحی، سماجی اور تاریخی قسم کے ہیں۔ یہ ڈرامے جامعہ میں اسٹیج کیے جاتے اور مجیب صاحب خود ان کی ہدایت کاری کا ذمہ سنبھالتے۔ مجیب صاحب کے ڈراموں میں خانہ جنگی، کھیتی، انجام، ہیروئن کی تلاش، دوسری شادی اور آزمائش کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان کے بعض ڈرامے ہمارے نصاب کا حصہ بھی ہیں۔ ان ڈراموں کو ہم اردو ڈرامے کے ارتقا کی ایک کڑی کے طور پر دیکھ سکتے ہیں۔ یہ ڈرامے جامعہ کے طلبہ کے لیے لکھے تھے اور اسٹیج بھی کیے جاتے تھے۔ ظاہر ہے بچوں کے ذریعے پیش کیے جانے، وسائل کی فراہمی اور درسگاہ کی فضا، ان تمام باتوں کو دھیان میں رکھتے ہوئے یہ ڈرامے تخلیق کیے گئے اور انھیں بحسن وخوبی اسٹیج بھی کیا گیا۔

مجیب صاحب نے اپنے مضامین کے ذریعے اردو نثر کو وسعت بخشی۔ مجیب صاحب نے جن موضوعات پر مضامین قلم بند کیے عام طور پر اردو میں اس طرح کے مضامین کم ہی ملتے تھے۔ مجیب صاحب کا دوسرے علوم وفنون کا علم اور اس سے دلچسپی کے سبب ان کی فکر میں وسعت اور گہرائی نمایاں ہیں۔ انھوں نے ایک دانشور کی نظر سے دنیا کی تاریخ اور تہذیب کو دیکھا۔ دوسری زبانوں کے علم وفن کو جذب کیا، مجیب صاحب کے مضامین کے موضوعات انسانی تاریخ، تہذیب، تمدن، فلسفہ اور مذاہب سے تعلق رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے ان حوالوں سے فکر وخیال کے نئے دریچے وا ہوتے ہیں۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

> ’’ہم کسی جماعت کی تہذیب کا جائزہ لینا چاہیں تو ہم ان قدروں کو جانچیں گے جو اس کی تہذیب کا سرمایہ ہیں۔ یہ قدریں داخلی ہوتی ہیں اور خارجی۔ افراد کی ذہنیت، ان کا علم، ان کی استعداد، ان کے احساسات، ان کے حوصلے اور وہ اصول جن کے مطابق ان کے حوصلے اور وہ اصول جن کے مطابق ان کے باہمی تعلقات متعین ہوتے ہیں، داخلی قدریں ہیں‘‘۔9

> ’’ہمیں یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ فنونِ لطیفہ کی کسی ایک صنف کو پوری زندگی بنانے

کے لیے جمالیات کا ایسا ذوق اور ایسا چرچا لازمی ہے کہ فنِ لطیف کا حق ادا کیا جا سکے۔ ہم آرٹ کی کسی صنف کو توجہ کے قابل نہ سمجھیں یا اس سے تعصب برتیں تو ان لوگوں کی تخلیقی قوتیں سلب ہو جائیں گی۔ جو اس فن کو احساسات کا مظہر بنانے کی قدرتی صلاحیت رکھتے ہیں۔اسی نسبت سے انسان کی طبیعت اور اس کے فکر کی تشکیل اور تکمیل کے امکانات محدود ہو جائیں گے، اور یہ ایک مانی ہوئی بات ہے کہ زندگی جتنی محدود ہو اتنی ہی ناقص اور ناکام رہتی ہے''۔10

ان اقتباسات سے مجیب صاحب کے فکر و خیال کی وسعت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔مجیب صاحب کے مضامین دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے کہ ان کے سوچنے کا دائرہ کس قدر وسیع تھا۔ان کے یہاں ایسے موضوعات پر مضامین موجود ہیں جن کی طرف بہت کم توجہ کی گئی۔سیاسی، سماجی، تہذیبی، مذہبی، غرضیکہ زندگی کے ہر پہلو سے واسطہ رکھنے والے مضامین دیکھے جا سکتے ہیں۔دیکھا جائے تو ان کے علم اور آگہی کی دنیا تمام علوم وفنون، تاریخ وتہذیب کی مہک سے روشن اور معمور ہے۔چند مضامین کے عنوان دیکھیے: قطب کی عمارتوں کا مجموعہ، ادب اور ادیب کا مقصد، مذہب اور جدید زندگی کے تقاضے، اسلامی تہذیب، پرانے صوفی اور نئی تعلیم، ابوجہل اور اس کا ٹولہ، عہد و فلسفہ، گرونانک، وردھا کی تعلیمی کانفرنس، تعلیم اور روایتی قدریں زمین والوں کا تمدن، باہر کی دنیا، تاریخ ہندوستان کی تہذیب، بابرنامہ، مرقع دہلی، ہندوستان کا دستور، سیاست اور جنگ، لینن کی کہانی، روسو اور آزادی کی قیمت وغیرہ مضامین شائع ہوئے۔مجیب صاحب نے اس عہد کی اہم شخصیات پر خاکے بھی لکھے جن میں بطور خاص ذاکر صاحب، حکیم اجمل خاں، ڈاکٹر مختار احمد انصاری، مولانا محمد علی جوہر، اختر حسین فاروقی اور شفیق الرحمٰن قدوائی اہم ہیں۔

مجیب صاحب کی علمی و ادبی خدمات میں ان کے ترجموں کی بڑی اہمیت ہے۔انھوں نے انگریزی اور روسی زبانوں سے اردو میں ترجمے کیے۔مجیب صاحب نے مولانا آزاد کی تصنیف India Wins Freedom کا 'ہماری آزادی' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔انھوں نے Our Constitution کے ایک حصے کا بھی ترجمہ 'ہمارا دستور' کے عنوان سے کیا۔اس کے علاوہ انھوں نے دوسری انگریزی اور روسی زبانوں کی کہانیوں کا بھی اردو میں ترجمہ کیا۔ان کہانیوں کا مجموعہ 'شیدلا' کے نام سے شائع ہوا۔رابندرناتھ ٹیگور کے ڈراموں کا ترجمہ بھی مجیب صاحب نے کیا۔یہ ڈرامے 'تین ناٹک' کے عنوان سے شائع ہو چکے ہیں۔

اکابرینِ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی علمی وادبی خدمات کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ ان کا ایک مضمون میں احاطہ بہت مشکل ہے۔اس بات کا احساس بھی ہے کی بعض اہم شخصیات کی علمی وادبی خدمات کا ذکر نہیں ہوسکا۔کہنا بس یہ ہے کہ جامعہ سے وابستہ شخصیات نے سیاسی،سماجی اور تعلیمی سرگرمیوں کے ساتھ علم وادب کے شعبے میں بھی گراں قدر اضافہ کیا۔اردو نثر کو فروغ دینے اور اسے علمی زبان اور مختلف علوم وفنون کے اظہار کی متحمل بنانے میں ان حضرات نے غیر معمولی خدمات انجام دی ہیں۔تخلیق،تنقید اور تراجم سے ہماری نثر میں وقیع سرمایے کا اضافہ ہوا۔

حوالہ جات

1. ہمدرد، دہلی، 23 جولائی 1928
2. ڈاکٹر ذاکر حسین، تعلیمی خطبات، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، 2012، ص 105
3. ڈاکٹر ذاکر حسین، ابوخاں کی بکری اور چودہ کہانیاں، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، 1963، ص 19
4. اطہر پرویز۔ گلیلی گلیلیو، اردو گھر علی گڑھ، 1958، ص 4
5. افلاطون، ریاست، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، 1983، ص 102
6. سید عابد حسین، مضامین عابد، کتابی دنیا لمٹیڈ، دہلی، 1947
7. کتاب نما، ڈاکٹر سید عابد حسین خصوصی شمارہ، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، نومبر 1981، ص 47
8. سید عابد حسین، مکالمات افلاطون، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، 1982، ص 114
9. ضیاالحسن فاروقی، مشیر الحق، شہاب الدین انصاری، عبداللطیف اعظمی، مجیب صاحب احوال وآثار، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، 2011، ص 351
10. محمد مجیب، نگارشات، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، 1974، ص 195

❐ Dr. Shah Alam
Associate professor
Dept. of Urdu, Jamia Millia Islamia
New Delhi-110025
Mobile No: 9868669498
Email: salamzhc@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:169-186
Dr. Ameena Tahseen, Nisai Adab mein Aurat ke Wajood ka Mubahisa...

ڈاکٹر آمنہ تحسین

نسائی ادب میں عورت کے وجود کا مباحثہ
(افسانوں کے حوالے سے)

ہندوستان ایک ایسا ملک ہے جہاں ''صنفی مساوات (Gender equality) کو دستور کا اہم حصّہ بنایا گیا نیز خواتین کی تعلیم وترقی اور ان کے تحفظ کے متعلق مختلف اقدامات اپنائے گئے۔ باوجود ان تمام کوششوں کہ ہندوستانی عورت سماجی وثقافتی جبر واستحصال کا شکار اور بے شمار صنفی مسائل میں گھری حاشیہ پذیر نظر آتی ہے۔ تعلیم کا فروغ، سائنس وٹکنالوجی کی ترقی اور اقتصادی تبدیلیوں کے نتیجے میں ہندوستانی سماج کے بنیادی ڈھانچے میں کسی حد تک تبدیلی رونما ہوئی ہے' لیکن سماجی سطح پر صدیوں سے چلے آرہے پدرسری روایات یا نظریات اور صنفی تفرقات پر مبنی نظام میں مکمل طور پر تبدیلی واقع نہیں ہو پائی۔ خاندانی اور سماجی سطح پر عورت کے متعلق فرسودہ تصورات اور اس کا ''روایتی کردار'' آج بھی وہی ہے جو گذرے برسوں میں تھا' لیکن قابلِ توجہ تبدیلی یہ ہے کہ اقتصادی تقاضوں نے اسے ''محنت یا روزگار کی منڈی'' میں لا کھڑا کیا ہے اور وہ معاشی کفالت کی بڑی ذمہ داریاں سنبھالنے لگی ہے۔ پھر بھی اس کا کام بیشتر صورتوں میں ''غیر منظّم سیکٹر'' سے وابستہ ہے اور پوشیدہ ہے۔ جب کہ گھریلو سطح پر ''کام کی صنفی تقسیم (Gender division of labour)'' میں کوئی فرق نہیں آیا ہے۔ خاندانی سطح پر تمام تر ذمہ داریاں آج بھی عورت کے فرائض میں ہی شامل ہیں جبکہ آج کی عورت نجی اور سماجی و معاشی سطح پر کام کے دوہرے بوجھ میں پھنس کر ''انسان'' سے کہیں زیادہ ''مشین'' بن کر رہ گئی ہے۔ عصرِ حاضر میں معاشی حصّہ داری کی ایک اہم رکن ہونے کے باوجود اس کے پسماندہ موقف میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہو پائی۔ تعلیم و معاشی ترقی کے باوجود مرد اساس سماج میں اس کا وجود ارزاں اور محکومیت کا شکار ہے۔

صارفیت اور عالم کاری کی ضرورتوں نے اس کے ساتھ استحصال کے نت نئے انداز ڈھونڈ نکالے ہیں۔اب بازار میں عورت کا صرف جسم ہی فروخت نہیں ہوتا بلکہ اب اس کی ''کوکھ'' کی بھی قیمت لگنے لگی ہے۔تحفظ فراہم کرنے والے تمام سماجی ادارے اس کے لیے غیر محفوظ بن کر رہ گئے ہیں۔وہ ''آصفہ ہو کہ آروشی یا عائشہ' اب عورت گویا محفوظ نہیں رہ گئی ہے۔عورت کے خلاف ہونے والے جرائم کی بڑھتی تعداد، سال بہ سال گرتا ہوا جنسی تناسب، آنگن سے لے کر چوراہے تک لٹتی عصمتیں اور تعلیم و ترقی کے تمام شعبوں میں مردوں کے مقابلہ میں انتہائی کم شرح تناسب ایک مہذب سماج کے عدم توازن کو صاف طور پر ظاہر کر رہی ہیں۔1ے

ہندوستانی سماج میں عورت کی حیثیت کو بہتر بنانے کی کوششیں انیسویں صدی سے شروع تو ہوئیں لیکن وہ کوششیں مکمل طور پر کیوں کامیاب نہیں ہو پائیں؟اس کی بنیادی وجہ صدیوں سے ہندوستان میں رائج وہ پدرسری نظام ہے جو مرد کے غلبہ اور طاقت کا نظام ہے۔اس نظام نے عورت کو ''کمزور جنس'' قرار دیا اور اسے سماج میں ''ثانوی ومحکوم طبقہ'' کا درجہ دے کر بنیادی حقوق سے دور رکھا۔ صدیوں سے رائج پدرسری نظریات اور روایات کے نتیجے میں خود خواتین کی سائیکی بھی متاثر ہوئی۔خواتین نے غلبہ کے نظام کے علاوہ اپنے لیے ثانوی اور محکوم درجہ کو نہ صرف قبول کر لیا بلکہ خاندانی نظام میں عورت و مرد کے رتبہ کے فرق کو پرورش کا اہم حصہ بھی بنایا۔صنفی تفرق کی ایسی سینکڑوں مثالیں تقریباً خاندانوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔2ے ماضی سے تا حال چلے آرہے صنفی تصورات یا مسائل کے جائزے کے بعد یہ سوال ذہن میں ابھرتے ہیں۔

- ☆ تعلیم و ترقی نسواں کی مختلف النوع کوششیں بھی ہندوستانی سماج میں عورت کے متعلق افراد کے ذہنوں میں مکمل طور پر تبدیلی کیوں نہیں لا پائیں؟
- ☆ آخر عورت کو سماج میں انسان کی حیثیت سے باوقار درجہ کیوں حاصل نہیں ہے؟
- ☆ کیا علم وآگہی نے خود عورت کے ذہن وفکر میں تبدیلی لائی ہے؟
- ☆ کیا عورت نے خود اپنے وجود کی اہمیت کو پہچانا اور سماج کو بھی بتانے کی کوشش کی؟
- ☆ کیا عصرِ حاضر میں عورت کے وجود سے متعلق سوال مباحثے کی شکل اختیار کر پائے ہیں' اور کیا وہ مباحثے اردو کے نسائی ادب کا حصہ بن پائے؟

عصری نسائی ادب کے شعری ونثری سرمایہ کے جائزہ سے یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ اردو میں نسائی فکر کی مختلف جہات واضح ہوئی ہیں۔ خواتین کی تحریروں میں عصری آگہی، جدید رجحانات، موضوعات کے تنوع کے ساتھ ساتھ نسائی حسّیت کے مختلف پہلو انتہائی روشن اور واضح خدوخال میں نظر آتے ہیں۔ عصرِ حاضر میں احساس وتجربوں کی شدت کے ساتھ خواتین کا تخلیقی اظہار دراصل ''عورت کے وجود اور اس کے تشخص پر مباحثہ'' کی صورت اختیار کرنے لگا ہے۔ نسائی ادب کا یہ امتیازی پہلو نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ عورت کا یہی اظہارِ ذات خود عورت کے وجود سے جڑی پیچیدگیوں نیز اس کے متعلق سماجی نظریات کے علاوہ نسائی نقطۂ نظر کو جاننے کا ذریعہ بنتا ہے۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ ہندوستان میں عورت کے وجود کا ''ادبی مباحثہ'' بہت عرصہ قبل شروع ہو چکا۔ یہ کوئی عصر حاضر کی دین نہیں ہے بلکہ برسوں پہلے عورت کے وجود سے جڑے مسائل مختلف زبانوں کے ادب کا حصّہ بنتے رہے ہیں۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ابتدائی دور کے نسائی ادب میں موضوعات کا وہ تنوع اور بلند آہنگی نہیں تھی جو عصری ادب میں نظر آتی ہے۔ گذرے برسوں میں اردو زبان کے علاوہ مختلف ہندوستانی زبانوں میں منظرِ عام پر آنے والے نسائی ادب کا سرسری جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ خاتون تخلیق کاروں نے عورت کی حیثیت کے متعلق نہ صرف سوال قائم کیے تھے اور بنیادی حقوق کی مانگ کی تھی بلکہ خود عورت کو اس کے اپنے وجود کی اہمیت سمجھانے کی کوشش بھی کی تھی۔ اس کی آنکھوں کو ڈھیر سارے خواب دیے تھے اور ادب کے آسمان پر اپنی شناخت کے ساتھ ظاہر ہونے کے حوصلے بھی بخشے تھے۔ ابتدائی دور کی چند ہندوستانی خاتون تخلیق کاروں میں، ساوتری بائی پھولے (شعری مجموعہ'' کاویا پھولے، 1854ء)، تارا بائی شنڈے (مصنفہ'' استری پرش تلنا، 1882ء)'' رقیہ سخاوت حسین (Sultana's Dream، 1905ء)، رشیدۃ النساء (ناول'' اصلاح النساء، 1881ء)' محمدی بیگم (مدیر، رسالہ تہذیبِ نسواں، 1886ء) صغرا ہمایوں مرزا (ناول ''مشیرِ نسواں، 1905ء)'' زاہدہ خاتون شروانیہ (طویل نظم، آئینہ حرم، 1921ء)'' رشید جہاں (افسانہ دلی کی سیر مشمولہ ''افسانوی مجموعہ انگارے، 1931ء'') ، نذر سجاد حیدر، رضیہ سجاد ظہیر، قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی، وغیرہ وغیرہ کی تحریروں کے علاوہ اور بھی ممتاز خاتون تخلیق کار تھیں جنھوں نے عورت سے جڑے مسائل پر لکھ کر ہندوستانی سماج میں عورت کے وجود کے متعلق ڈسکورس کی شروعات کی تھی۔ پھر بدلتے وقت کے تقاضوں کے ساتھ چلتے چلتے خواتین کی تعلیم وخود آگہی میں بھی اضافہ ہوتا گیا اور ان کے ادبی اظہار میں

بھی واضح فرق آتا گیا۔خواتین تخلیق کاروں میں بیشتر نے اپنی تحریروں میں ''عورت'' کی پست حیثیت کی وجوہات، پدرسری روایات ونظریات، صنفی امتیازات اور سماجی وثقافتی جبر واستحصال کو اپنے اپنے زاویے نگاہ سے دیکھا اور پوری شدت سے ادب میں پیش کیا۔گذرے چند برسوں میں کچھ محققین وناقدین نے نمائندہ قلم کار خواتین کی تحریروں میں تانیثیت کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے۔پیشِ نظر مقالہ میں کوشش کی گئی ہے کہ عصرِ حاضر کے نسائی ادب میں عورت کے وجود پر مباحثہ کا ایک اجمالی جائزہ پیش کیا جا سکے۔

عرصہ پہلے رقیہ سخاوت حسین (Sultana's Dream، 1905ء) نے سلطانہ کی آنکھوں سے ایک ''با اختیار عورت'' کے متعلق خواب دیکھا تھا اور مرد اساس معاشرے میں عورت کے محکوم ومظلوم وجود پر غور وفکر کے متعلق نہ صرف بڑے اہم سوال اٹھائے تھے' بلکہ خواتین کی آنکھوں کو سماجی تبدیلی کے خواب بھی دیے تھے۔حقیقت یہ ہے کہ برسوں سے خواتین اس خواب کو اپنی آنکھوں میں بسائے' انھیں حقیقت میں بدلنے نیز سماج میں اپنے وجود کو منوانے کی سعی پیہم کر رہی ہیں۔شائستہ فاخری کے افسانے میں اس حقیقت کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

> ''سلطانہ کے خواب میرے پاس ہیں' مگر میں نے ان خوابوں کی چوری نہیں کی......یہی خواب تو میری ملکیت ہیں' جنھیں حاصل کر کے میں صحیح معنوں میں ''میں'' بن سکی۔ورنہ میری کیا اہمیت رہتی اس ''میں'' کے بغیر'' 3

عورت اپنے تشخص کے ساتھ سماج میں باوقار مقام پانے کی جانب بڑے اعتماد اور سبک رفتاری سے رواں دواں ہیں لیکن اس کی منزل ابھی کافی دور ہے۔یہی وجہ ہے کہ اپنے وجود کی شناخت میں سرگرداں عورت کو آج بھی بے شمار مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔پھر وہ جب پیچھے مڑ کر اپنی تاریخ پر نظر ڈالتی ہے تو سوالات کے دائرے میں خود ہی گھر جاتی ہے۔ایسے ہی سوالوں کی بازگشت ہمیں شائستہ فاخری کے افسانہ ''سنو رقیہ باجی'' میں کس طرح سنائی دیتی ہے۔ملاحظہ کیجیے:

> ''رقیہ باجی' عورت کے وجود کی چیخ وکراہ' اس کی روح کے المیے، اس کے باطن کی ویرانی کو محسوس کرنے والا کون ہے؟ سو برس کے بعد بھی' ہے کوئی؟''۔4

ہندوستانی خواتین کے پسماندہ موقف کے تناظر میں شائستہ فاخری کا مذکورہ بالا سوال نہ صرف آج کے سماجی وتہذیبی حالات کا ترجمان ہے بلکہ اس سوال میں کئی صدیوں کی تاریخ کی بازگشت بھی پوشیدہ ہے۔سوالات کی یہ بازگشت اب محدود نہیں رہ گئی ہے بلکہ کئی ایک آوازیں ان میں شامل ہو گئی ہیں

جن کی گونج کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔اس تبدیلی کی بڑی واضح تصویریں عصرِ حاضر کے نسائی ادب میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

عصرِ حاضر کے نسائی ادب میں عورت کے وجود کے متعلق مباحثہ کا جائزہ لیں تو اس کی مختلف جہات سامنے آتی ہیں۔ یہ مباحثہ کہیں بیانیہ کی شکل میں نظر آتا ہے تو کہیں راست اور جارحانہ مکالمہ کی صورت بھی اختیار کر گیا ہے۔اس مکالمہ میں کہیں پدرانہ سماج کے جبر اور استحصالی رشتوں کو عیاں کیا گیا ہے تو کہیں عورت کی زبوں حالی کے مختلف رنگ پیش کیے گئے ہیں اور کہیں شعوری طور پر بیدار ذہن عورت کے احتجاج و انحراف کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کیونکہ آج جس عورت نے قلم تھاما ہے وہ ''صنفی سیاست (Gender politics)'' سے خوب واقف ہو گئی ہے اور سماج میں اپنے مقام و مرتبہ کو لے کر شعوری طور پر بیدار ہو گئی ہے۔ایسی بیدار ذہن عورت کی جھلک پروفیسر رفیعہ شبنم عابدی کی ایک نظم میں دیکھی جا سکتی ہے۔

''میں خوف زدہ کبوتری نہیں
کہ جس پر کوئی باز بڑی آسانی سے جھپٹ پڑے
میں وہ سہمی سی بلّی بھی نہیں
جو گھر کے کچن میں رودودھ کی پتیلی دیکھ کر میاؤں میاؤں کرتی ہے
میں وہ دبکی ہوئی کتیا بھی نہیں
چند چھیچھڑوں کے عوض
جو اپنے مالک کے تلوے چاٹتی ہے
میرے ماتھے پر کوئی ایسا اشتہار نہ چپکاؤ
میں نے مقدس کتابیں پڑھی ہیں
اور اپنی قیمت جانتی ہوں''۔[5]

عصرِ حاضر کی یہی وہ بیدار ذہن عورت ہے جو اپنے اطراف و اکناف میں موجود صنفی تصورات پر مبنی روایتوں کو بڑی باریک بینی سے دیکھ رہی ہے اور انھیں اپنی تحریروں میں بحث کا حصّہ بنا رہی ہے۔اس حوالے سے اگرچہ کہ خواتین کا شعری اظہار زیادہ توانا نظر آتا ہے لیکن فکشن میں بھی اتنی ہی سنجیدہ، موثر اور فکر انگیز تحریریں ہمیں اس موضوع کی اہمیت کی جانب متوجہ کرتی ہیں۔فکشن نگار خواتین میں بیشتر نے اپنے

افسانوں میں ''کوکھ سے لے کر کفن تک اور گود سے گور تک'' پھیلی ہوئی عورت کی نارسائیوں کو پیش کیا اور کشمکشِ حیات کی مختلف جہات کو زیرِ بحث لاکر نسائی ادب کو نئی سمت و رفتار عطا کی ہے۔

ہندوستان میں عورت کی نارسائیوں کے مختلف رنگ رہے ہیں۔عصرِ حاضر کے افسانوں کے جائزے میں ان کے مختلف شیڈز دیکھنے کو ملتے ہیں جس سے کہ سماج میں عورت کے ارزاں وجود کی ایک نمایاں تصویر عیاں ہوتی ہے۔دراصل ہندوستانی سماج میں عورت کے وجود سے جڑے مسائل کوکھ سے ہی شروع ہو جاتے ہیں۔ بیشتر گھرانوں میں اس کا وجود بہ حیثیت انسان کے جنم لینے کا حق بھی نہیں رکھتا۔ اسے کوکھ میں ہی مار دیا جاتا ہے۔لڑکی کے متعلق سماجی نظریات ، مادہ جنین یا طفل کشی کی عبرتناک تصویر جیلانی بانو کے افسانوں' مثلاً ایک دن لیبر روم میں، Specimen Box اور منظوم افسانہ'' دنیا کا پہلا دن'' میں بخوبی دیکھی جاسکتی ہے۔افسانہ'' اسپیسی مین باکس'' کے یہ مکالمے دیکھیے جو ریسرچ اسکالرز کی زبانی مادہ نطفے کو دیکھ کر ادا ہوئے ہیں:

''اونہہ......وہ بھی کوئی مرد ہے کہ سب کو فکر ہو کہ وہ بھگوان بنے گی یا شیطان؟
عورت
تو بس عورت ہی رہتی ہے۔
ہاں یار......وقت سے پہلے آنکھیں کھول کر دیکھنے والی عورت کو تو ہمیشہ کے لیے
Specimen Box میں بند رکھنا چاہیے
اس سے کیا ہوگا......؟ ایک لڑکی نے پوچھا
''مذہب، قانون اور دنیا کے مردوں کو سکون ملے گا'' اس کی بات پر سب زور زور سے ہنسنے لگے۔
اس لڑکی کو ریسرچ لیاب کیوں بھیج رہے ہیں؟ ایک لڑکا پوچھ رہا تھا
دوسرا ہنستے ہوئے کہتا ہے کہ'' ماں کے پیٹ سے نکالی ہوئی لڑکیوں کو تو کوڑے میں پھینک دیتے ہیں۔''6

''مادہ نطفہ'' اگر کوکھ میں کسی طرح بچ جاتا ہے اور انسانی وجود کی شکل میں سماج کا حصّہ بنتا ہے تب بھی اس کی زندگی اجیرن ہی ہوتی ہے۔اس کی سماعتوں پر جو پہلا پتھر پڑتا ہے۔اس کی جھلک جیلانی بانو کے ہی ایک منظوم افسانہ'' دنیا کا پہلا دن'' سے یہ اقتباس دیکھیے:

لڑکی ہے؟ لڑکی ہے؟

کیا لڑکی ہے؟ ماں نے گھبرا کے پوچھا

ایک شعلہ کی طرح اس آواز نے میرے چاروں طرف آگ لگا دی تھی

ماں نے خون میں ڈوبے ہوئے میرے بدن کو دیکھا میری نانی نے'

لڑکی ہے......؟ میرے ڈیڈی نے گھبرا کے پوچھا

لڑکی ہے......میری دادی نے دکھ بھری سانس لے کر پوچھا

رو رہی ہے......؟

اب روتی رہے گی'' ۔7

جنسی شناخت کی بنیاد پر سماج میں مروج یہ تفریق دراصل اس پدرسری نظام کی دین ہے جو عورت کو کمزور، مجہول، مفعول اور بے بس سمجھتا آیا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں لڑکی کو پرایا دھن مانا جاتا ہے۔ والدین اس کی تربیت نہ صرف اسی نظریہ کے تحت کرتے ہیں بلکہ اسے بھی ہر لمحہ احساس دلاتے رہتے ہیں کہ یہ گھر اس کا نہیں ہے۔ اسی تصور کی بناء پر لڑکی انھیں بوجھ لگتی ہے۔ اس بوجھ کو منہ مانگی دولت و زیورات کے ساتھ کنیا دان کرنے یا گھر سے وداع کر کے کسی کے حوالے کرنے کے لیے ہر لمحہ منتظر ہوتے ہیں۔ جب کہ والدین کے گھر اپنا سب کچھ چھوڑ کر آنے والی عورت' شوہر و سسرال والوں کے لیے باہر سے آئی صرف ایک ''پرائی عورت'' ہی ہوتی ہے۔ وہ اپنا ایک ''آزاد وجود'' نہیں رکھتی بلکہ مختلف روایات، نظریات اور رشتوں میں جکڑی ایک ''محکوم وجود'' ہوتی ہے۔ شادی اور خاندان جیسے سماجی ادارے کے تحت اس کے لیے بے شمار اصول اور سماجی ضوابط بنا دیے جاتے ہیں۔ ان ضابطوں کی تعمیل و تکمیل کرنا اس کے فرائضِ منصبی میں شامل ہو جاتا ہے۔ نسلِ انسانی کو وہ فروغ دیتی ہے اور خاندان وہ آباد کرتی ہے' لیکن اس کا اپنا کوئی مکان نہیں ہوتا۔ ہر لمحہ وہ رشتوں کے پیمانے سے ہی جانچی پرکھی جاتی ہے اور اگر اس پیمانہ پر کھری نہ اترے تو والدین کے گھر واپس بھی لوٹا دی جاتی ہے۔ جب واپس لوٹ جاتی ہے تو اس کے اپنے گھر والے اسے ''ان چاہا بوجھ'' سمجھنے لگتے ہیں اور دوبارہ اس بوجھ سے آزاد ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ گویا اس کا وجود کہیں بھی رہے ہمیشہ ارزاں ہی رہتا ہے۔ خاندانی و سماجی نظام میں عورت کی زبوں حالی اور کمتر حیثیت کی اس دردناک تصویر کو یوں تو بیشتر افسانہ نگار خواتین نے موضوع بنایا لیکن اس کی ایک واضح تصویر ذکیہ مشہدی کے افسانہ ''بھیڑیے'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔ گھر کی بہو 'انجو' کے متعلق اس کے

سسر ''نندکشور'' کی زبانی یہ الفاظ ملاحظہ کیجیے:

''جنانی کی عقل پاؤں میں......اسے نکال کون رہا ہے۔بس ذرا مزا چکھانا ہے ......جائے گی کہاں؟ اس کا بھکڑ ماما تو دوسرے دن ہی یہاں لا کر ڈال جائیگا اور برج کی ماں کی بھی مجال نہیں ہیکہ ہماری مرضی کے بغیر بہو کو لے جائے۔دیکھتی جاو تماشہ......''۔8

مذکورہ بالا اقتباس پدر سری نظام میں عورت کی محکومیت کی ایک واضح مثال ہے۔دراصل پدر سری نظام طاقت (power) کے ان ہی رشتوں پر مبنی ایسا سلسلہ وار نظام ہے جو نسل در نسل مردوں میں منتقل ہوتا رہتا ہے۔یہی طاقت تمام شعبہ ہائے حیات کو کنٹرول کرتی ہے اور کمزور پر استحصال کے دائروں کو وسیع اور شکنجوں کو مظبوط تر کرتی رہتی ہے۔اس کنٹرول سسٹم کی مکمل جھلک افسانہ ''بھیڑیے'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔نندکشور کی بہو انجو، تعلیم حاصل کرنے کی چاہ میں جب اس روایتی پدری نظام سے مخالفت کرنے اور اس سے دور چلے جانے کی کوشش کرتی ہے۔تب اسے بہت جلد احساس ہو جاتا ہے کہ اس نظام کی جڑیں صرف گھر کے آنگن میں پیوست نہیں ہیں، بلکہ سماج میں بہت دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ذکیہ مشہدی نے دراصل یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ پدرانہ معاشرہ میں موجود بھیڑیے نما انسان صرف خاندانی نظام کا حصّہ بن کر ہی عورت پر ظلم و جبر نہیں کرتے بلکہ وہ مختلف شکلوں میں سماج میں ہر طرف پھیلے ہوئے ہوتے ہیں اور ہر طرح سے عورت کا استحصال کرتے رہتے ہیں۔اگر کوئی عورت اپنے وجود کے اثبات اور اپنی شناخت بنانے کے لیے زندگی کے سفر پر تنہا نکل پڑتی ہے تو مرد اساس معاشرے میں وہ جن تجربات سے گذرتی ہے انھیں زیرِ بحث افسانے میں بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ذیل کی سطور میں ایک اور فکر انگیز تصویر دیکھیے:

''انجو کو ایسا لگا کہ وہ ننگی کھڑی ہے۔چاندنی میں نہائی ہوئی۔جسم پر ایک تار نہیں اور قریب کی امرائیوں میں بھوکے بھیڑیوں کا جھنڈ اس کا منتظر ہے۔بھیڑیے جو طاقت ہیں۔طاقت جو روپیہ ہے۔طاقت جو ہتیار ہے۔طاقت جو ریگستانوں کے کنوؤں میں تیل بن کر بہتی ہے۔طاقت جو سیاسی بازی گروں کی ٹیڑھی عقل ہے۔ طاقت جو پنچایت کو خرید لینے کی صلاحیت ہے۔طاقت جو مرد کی جنسی برتری ہے۔ طاقت جو قتل کو خودکشی اور نسل کشی کو فساد کہلوانے کی قدرت رکھتی ہے''۔9

پدرسری نظام کے تحت سماج میں مرد کو حاکم اور عورت کو محکوم رکھنے نیز اس کی حیثیت کو کمتر کرنے والے سینکڑوں رسوم ورواج، روایات اور نظریات تشکیل دیے گئے۔ یہ تمام عوامل عورت و مرد کو مختلف خصوصیات کے حامل صنفی کردار (Gender roles) میں ڈھالتے ہیں۔ صنفی کرداروں کی یہ تقسیم مرد کو مرکزیت عطا کرتی ہے جبکہ عورت کا وجود کہیں پیچھے حاشیہ پر ڈھکیل دیا جاتا ہے۔ سماج کی ہر سطح پر اسے صنفی تفرقات (Gender discrimination) اور بے شمار مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور سمجھوتا کرنا پڑتا ہے۔ باوجود اس کے ہر موقع پر عورت ہی قصوروار ٹھرائی جاتی ہے۔ صنفی تفریق کی اس کرب ناک حقیقت کو رفیعہ شبنم عابدی نے عورت کی نظر سے دیکھا' محسوس کیا اور افسانہ ''فلرٹ گرل'' میں کس طرح سے پیش کیا ہے ملاحظہ کیجیے:

> ''یہ زمانہ جسم کی حسین عمارتیں تو دیکھتا ہے، ان عمارتوں کے عارضی رنگ وروغن کی تو داد دیتا ہے مگر ان کے اندر چھپے ہوئے بھیانک کھنڈروں کو کیوں نہیں دیکھتا؟ وہ کوٹھوں پر رقص کرتی ہوئی حسیناؤں کو دیکھتا ہے لیکن ان بے شمار بدنصیب لڑکیوں کو نہیں دیکھتا جو کسی روی، کسی پرکاش اور کسی راجیش کے ماں باپ کی لالچ اور ہوس کا شکار ہو کر اپنے خوابوں کو کھو کر بھٹکتی پھر رہی ہیں اور ان زندہ لاشوں پر جھپٹتے ہوئے سفید گِد سماج میں عزت اور آبرو سے جی رہے ہیں''۔10

ہندوستانی سماج میں عورت گرچہ کہ اب نہ صرف تعلیم حاصل کر رہی ہے بلکہ مرد کے برابر معاشی حصہ دار بھی بن رہی ہے۔ باوجود اس کے سماج میں اس کے ثانوی درجہ میں کوئی خاص فرق نہیں آیا ہے۔ آج بھی سماج میں اس کے استحصال کے سینکڑوں طریقے رائج ہیں۔ بلکہ ظلم وجبر کی کئی جہتیں ہوگئی ہیں۔ ان کی جھلکیاں خواتین کے افسانوں میں جا بجا ملتی ہیں۔ اس ضمن میں صادقہ نواب سحر کا افسانہ ''ابارشن'' بیشتر مردوں کی انانیت اور خود غرضی کے پسِ پردہ عورت کے جسم اور اس کی جنسیت پر قابو کرنے کی کریہہ حقیقت کو سامنے لاتا ہے۔ مذکورہ افسانے میں سرینا اور اس کے شوہر کی زندگی کی ایسی ہی جھلک دکھائی گئی ہے۔ ان کی شادی کو چند ماہ ہی ہوئے ہیں۔ سرینا ماں بننے والی ہے جس کی وجہ سے اس کی صحت کافی متاثر ہے۔ اس حالت میں بھی اس کا شوہر چاہتا ہے کہ وہ کسی بھی صورت میں گریجویشن کا امتحان لکھے اور پاس ہو جائے تاکہ اس کے اپنے آفس میں سرینا کو نوکری دلوائی جاسکے اور اپنی معاشی ذمہ داریوں کے

بوجھ کو کم کیا جا سکے۔ سرینا اپنی صحت کی سخت خرابی کی وجہ سے اس برس امتحان لکھنا نہیں چاہتی لیکن شوہر کی زبردستی کی وجہ سے آمادہ ہو جاتی ہے اور بے حد تکلیف کے باوجود امتحان گاہ پہنچتی ہے اور پیپر لکھنے کی کوشش بھی کرتی ہے۔تاہم خرابی صحت کی بناء پر اس سے یہ ممکن نہیں ہو پاتا اور وہ امتحان گاہ کے باہر نکل جاتی ہے۔ یہ بات اس کے شوہر کو سخت ناگوار گزرتی ہے۔ بدلے میں وہ اسے گھسیٹتے ہوئے ابارشن کروانے کے لیے ہسپتال لے کر چلا جاتا ہے۔11؎

عورت کی کشمکشِ حیات کو درونِ خانہ معاملات میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔نگار عظیم نے اپنے افسانوں میں عورت و مرد کے رشتے کی پیچیدگیاں اور عورت کے ساتھ دیگر رشتوں کے غلط برتاؤ کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے مسائل کا بڑا اچھا احاطہ کیا ہے اور دونوں کرداروں کی نفسیات کا تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔اس طرح کے تجزیے خواتین سے جڑے بہت سارے ''درونِ خانہ مسائل'' اور خاندانی نظام میں عورت کے بے مایہ وجود کو سمجھنے میں کارآمد ثابت ہوتے ہیں۔اس ضمن میں ان کے تحریر کردہ افسانے' مرد، زرد پتّے ، بھوک ، بیاہ ، مردار ، ابورشن ، ایکوریم ، احساسِ زیاں وغیرہ سے چند مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ان افسانوں میں رشتوں کے درمیاں عورت کے مٹتے وجود کو سمجھا جا سکتا ہے۔ذیل میں دیے جا رہے اقتباسات میں عورت کی خود کلامی کی جھلکیاں دیکھیے اور اس کے بین السطور میں چھپے عورت کے درد و کرب کو محسوس کیجیے:

''میں یہاں بے مصرف سی چیزوں کی طرح کب تک پڑی رہوں''۔12؎

''میرا وجود اس کلے (مٹّی) کی مانند ہو گیا تھا جسے بچے بار بار گوندھ کر مختلف شکلیں بناتے اور بگاڑتے رہتے ہیں''۔13؎

دراصل صدیوں سے چلی آ رہی روایات کے نتیجے میں خاندانی نظام کا ایک مخصوص ڈھانچہ بن گیا ہے جس میں عورت انسان نہیں بلکہ محض ایک ایسی لچک دار شئے بن کر رہ گئی ہے جو رشتوں کی خواہش و مرضی کے مطابق خود کو مختلف اشکال میں ڈھالتی رہتی ہے۔حسب ضرورت وہ شئے اہمیت کی حامل بنا دی جاتی ہے اور پھر کسی وقت غیر اہم سامان کی طرح حاشیہ پر کر دی جاتی ہے۔قمر جہاں نے افسانہ ''یادوں کی پروائیاں'' میں خاندانی نظام میں عورت کو دی گئی اسی دوہری حیثیت پر بڑا طنزیہ سوال اٹھایا ہے۔وہ لکھتی ہیں:

''کیا آج بھی ہم عورتوں کا وجود اپنے گھر کے لیے ایک اہم ''پرزے'' کی حیثیت رکھتا ہے؟''۔14

افشاں ملک کے افسانوں میں عورت کے مختلف روپ دیکھنے کو ملتے ہیں۔کہیں وہ مسائل میں گھری مجبور و بے بس معلوم ہوتی ہے تو کہیں وہ فرسودہ روایتوں سے انحراف کرتی بھی نظر آتی ہے۔اس ضمن میں ان کی ایک کہانی ''میں'' انتہائی موثر کہانی ہے جس میں نادرہ کا کردار، عورت کے وجود کی کئی پرتوں کو کھولتا ہے۔اس کردار کے حوالے سے انھوں نے بیوہ عورت کی نفسیاتی الجھنوں اور دیگر مسائل کو پیش کیا ہے۔مذکورہ افسانہ کا ایک جملہ عورت و مرد کی نجی زندگی کی نفسیات کے بڑے گہرے فرق بلکہ ایک بیوہ کے احساسات کو واضح کرتا ہے۔ملاحظہ کیجیے،

''مرد اپنا بستر بڑی آسانی سے بدل لیتا ہے لیکن عورت کو کسی دوسرے بستر کو اپنانے میں بڑی تکلیف ہوتی ہے''۔15

تبسم فاطمہ، تسنیم کوثر، روبینہ شبنم، نکہت فاروق نظر، زنفر کھوکر وغیرہ نے اپنی کہانیوں میں شہر اور دیہات دونوں جگہ کے نسوانی کردار پیش کیے ہیں اور ان کی معاشرتی زندگی کے پس منظر میں مسائل کو ابھارا ہے۔ان کے افسانوں میں مرد غالب سماج میں عورت کے مختلف روپ دیکھنے کو ملتے ہیں۔عصرِ حاضر کی خواتین کے افسانوں میں جہاں سماج کی پسماندہ عورت کی تصویر ابھرتی ہے وہیں سماج کے روایتی صنفی تصورات سے انکار کی واضح جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں۔پچھلی چند دہائیوں میں تحریر شدہ افسانوں کا جائزہ لیں تو ان میں صرف گھریلو امور میں الجھتی، جلتی، کڑھتی عورت کے کردار ہی نظر نہیں آتے بلکہ تعلیم یافتہ، باشعور، خوداعتمادی سے آراستہ ایسے کردار ملتے ہیں جو پدری سماج کے متعصّبانہ رویوں کے خلاف مزاحمت اور مباحثہ کے لیے پوری طرح تیار نظر آتے ہیں۔ترنم ریاض کے افسانے ''تعبیر'' میں ایک ایسی جدوجہد کرتی لڑکی کا کردار پیش کیا گیا ہے جو شہر کے ایک قانون داں کی جانب سے روا رکھے گئے ظلم واستحصال کے آگے مجبور ہو کر کسی کمزور لمحے میں یہ فیصلہ ضرور کرتی ہے کہ وہ اپنی نوکری چھوڑ دے گی، لیکن اسے جلد ہی سماج میں اپنے وجود کی اہمیت کا احساس ہو جاتا ہے کہ وہ ایک ''مجبور و بے بس فرد'' کی طرح حالات کے آگے جلد ہی شکست خوردہ ہو کر خود سپردگی اختیار نہیں کرے گی بلکہ پدری معاشرے کے پروردہ افراد کے خلاف اپنے پورے تشخص کے ساتھ اعلانِ جنگ کرے گی۔پھر وہ یوں فیصلہ کرتی ہے۔

''وہ بزدلوں کی طرح میدان نہیں چھوڑے گی۔ چاہے کتنا بھی وقت لگے وہ لڑے گی۔اپنی پاکیزگی کو ڈھال بنا کر وہ جنگ خود لڑے گی......اور پھر اس نے استعفیٰ پھاڑ دیا''۔16؎

ترنم ریاض کے دیگر افسانے ''دھندلے آئینے، ناخدا، ساحلوں کے اس پار، اور میرا رختِ سفر'' کے نسوانی کردار عصرِ حاضر کے سماج کی ایسی ''عورت'' کی نمائندگی کرتے ہیں جو باشعور اور خوددار ہے۔ جو درونِ خانہ اور بیرونِ خانہ پیش آنے والے صنفی مسائل سے نپٹنا خوب جانتی ہے بلکہ سماج میں عورت اپنے وجود کے متعلق مروجّہ روایتی تصورات ونظریات کو بدلنے کی سعی بھی بڑی ہی آسانی سے کر جاتی ہے۔جیسے سماج میں یہ روایت عام ہے کہ لڑکی کو شادی کے بعد اپنی تعلیم کیریر یا اپنے تمام خوابوں کو چھوڑ دینا پڑتا ہے۔وہ مکمل طور پر شوہر اور سسرالی رشتوں کے رحم وکرم پر ہوتی ہے۔ درونِ خانہ تمام تر ذمہ داریاں ''فرض'' بنا کر اس کے نام کر دی جاتی ہیں۔ جب کہ مرد کی زندگی میں ایسی کوئی تبدیلی نہیں آتی وہ ہمیشہ آزاد رہتا ہے۔اگر عورت اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر کچھ کرنا چاہتی ہے اپنے حالات بہتر بنانا چاہتی ہے تو مرد کی انا کو ٹھیس پہنچتی ہے۔جیسے افسانہ ''ناخدا'' سے یہ حوالہ دیکھیے:

''آپ یہ چاہتی ہیں کہ ہم گھر میں بچے کھلائیں اور آپ باہر جائیں۔ یہ سب بھول جایئے اب۔ یا تو شادی کرنی تھی یا پھر کیریر بنانا تھا۔اب دو دو کام تو ہونے سے رہے''۔17؎

تاہم آج عورت نے یہ جان لیا ہے کہ اسے محکومیت کے دائرے سے کس طرح باہر آنا ہے اور وہ کئی ایک مشکلات کا سامنا کرتے ہوئے ایسی کوشش کر جاتی ہے۔ پھر وہ اپنے نصف بہتر کو ان ذمہ داریوں کا احساس کروانے کی جرأت کر لیتی ہے۔جیسے اسی افسانہ سے یہ حوالہ بھی دیکھیے:

''آج مجھے بہت سے کام کرنے ہیں۔ اس لیے آج آپ گھر پر رہیے۔ پہلے میں ہو آتی ہوں''۔18؎

غزال ضیغم کے افسانوں میں عورت کا وجود بڑے مضبوط قوتِ ارادی کا مالک نظر آتا ہے۔ نہ صرف وہ روشن خیال، تعلیم یافتہ اور باشعور ہے بلکہ اپنے تشخص اور فیصلہ سازی کے حق سے بخوبی واقف ہے۔ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

''میں آپ کی زمین کا قطعہ نہیں ہوں کہ جس کو چاہے آپ دے دیجیے۔ اکیس سال کی لڑکی ہوں۔ قانونی حق ہے میرے پاس بالغ ہونے کا''۔19

غزال ضیغم نے اپنے افسانے ''مدھوبن میں رادھیکا'' کے ذریعہ سماج کے اس صنفی تصور کو بھی توڑنے کی کوشش کی ہے جس میں صدیوں سے عورت کے وجود کو جکڑ دیا گیا ہے۔ ''ممتا'' کو نسوانیت کی معراج بنا دیا گیا اور اسی جذبہ کو بنیاد بنا کر اولاد کی پرورش کی تمام تر ذمہ داری، ایثار، قربانی، صبر جیسی خصوصیات کا لزوم ماں پر عائد کر دیا گیا اور باپ کی حیثیت سے مردان تمام تر ذمہ داریوں سے آزاد ہو گیا۔ جب کبھی کسی ناگزیر وجہ سے شوہر اور بیوی کے رشتہ میں علیحدگی کا معاملہ آپڑتا ہے، تب ''عورت'' کو ہی بچوں کی ذمہ داری سنبھالنی پڑتی ہے اور ''مرد'' دوبارہ شادی کے لیے پوری طرح پھر سے آزاد ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف عورت اولاد کی ذمہ داریوں کا بوجھ اٹھاتے ہوئے بے شمار مسائل میں گھر جاتی ہے اور اس کا اپنا ''وجود اور تشخص'' پوری طرح ختم ہو کر رہ جاتا ہے۔ غزال ضیغم نے اپنے افسانوں کے ذریعے اس روایتی تصور کو بدلنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانہ ''مدھوبن میں رادھیکا'' کے ایک نسوانی کردار، سائمہ کا یہ روپ ملاحظہ کیجیے۔

ساجد کے گود میں دونوں ننھے منوں کو ڈالکر سائمہ نے کہا کہ:

''اب میں یہ گھر چھوڑ کر جا رہی ہوں ان دونوں معصوموں کو تم سنبھالو نہیں تو قیامت کے دن حشر کے میدان میں تمہارا دامن تھاموں گی''۔20

غزال ضیغم کے زیرِ بحث افسانے میں سائمہ کا یہ ردِ عمل قاری کو غیر فطری و ناپسندیدہ لگے اس لیے کہ قاری بھی اسی مرد اساس معاشرے کا پروردہ ہے جس میں عورت کے وجود کو صرف ماں اور ممتا کے حوالے سے اہمیت دی گئی اور ''نسوانیت'' کے نام پر مخصوص سماجی رول، نیکی، بھلائی، شرم و حیا، ایثار و قربانی اور بے شمار فرائض کی چادر میں اسے لپیٹ کر اس کے تشخص کو کہیں دبا دیا گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کبھی اور جہاں کہیں اسے ایک ''مکمل انسانی وجود'' کی حیثیت سے قبول کرنے نیز اس کے حقوق اور مقام و مرتبہ دینے کی ضرورت پیش آئی وہاں وہ خالی داماں ہی رکھی گئی۔ لہٰذا یہ نظریہ عام طور پر بنا رہا کہ ''عورت ماں کا روپ ہوتی ہے اور اس کی ممتا ہر رشتہ میں موجود ہونا لازم ہے''۔ خود عورت نے بھی اپنے اسی تصور کو اپنا لیا اور نسل در نسل اس تصور کو پہنچانے میں اپنا اہم رول بھی ادا کرتی رہی ہے۔ تاہم آج کے دور میں اس

تصور میں کسی حد تک تبدیلی آئی ہے جس کی ترجمان ''سائمہ'' ہے۔''سائمہ'' اب اتنی باشعور اور باہمت ہوگئی ہے کہ اپنے ہم سفر کو اس کی ذمہ داریاں بتانے کا حوصلہ بھی کرنے لگی ہے ۔ زیرِ بحث افسانے میں سائمہ کا یہ ردِ عمل دراصل ''مرد غالب خاندانی نظام'' سے انحراف اور ''صنفی مساوات'' کو عام کرنے کی ایک کوشش قرار دی جاسکتی ہے۔افسانہ نگار دراصل اس اہم فریضہ کی طرف توجہ دلانا چاہتی ہیں کہ ''اولاد'' کو دنیا میں لانے کے جب عورت و مرد دونوں ذمہ دار ہیں تو ان کی پرورش و پرداخت کے لیے بھی دونوں یعنی ماں اور باپ برابر کے ذمہ دار ہیں۔

ثروت خاں نے اپنے افسانوں میں عورت کے وجود سے وابستہ بے شمار مسائل کو مختلف زاویوں سے موضوع بنایا ہے۔ان کے افسانوں میں موجودہ عہد کی باشعور و بااختیار عورت کی تصویر صاف جھلکتی ہے۔ان کے افسانوں میں عورت اپنے وجود کی اہمیت سے خوب واقف ہے۔اسے اپنی سوچ وفکر اور صلاحیتوں کا پورا احساس ہے۔وہ روایتی سماج کے پیدا کردہ پیچیدگیوں سے مقابلہ کرنے نیز اپنے وجود کو منوانے کے لیے پوری طرح تیار نظر آتی ہے۔افسانہ ''میں مرد مار بھلی'' میں ایک ایسا نسوانی کردار پڑھنے کو ملتا ہے جو مرد اساس معاشرہ کا پروردہ ہے۔ جسے پرورش کے دوراں یہی بتایا گیا کہ مرد کے ظلم وستم اور استحصال کو سہنا ضروری ہے کیونکہ وہی اس کا نصیب ہے۔لیکن اسی کردار کی ذہنی تبدیلی کو موصوفہ نے موضوع بنا کر سماج کو اہم پیغام دیا ہے کہ بدلتے وقت اور حالات کے ساتھ ساتھ عورت کو خود آگہی ملتی گئی اور وہ باشعور ہوتی چلی گئی ہے۔لہٰذا اس کی فکر میں بھی تبدیلی آئی ہے۔عورت اب اپنے وجود کے گرد پڑی وہ تمام سماجی روایات ونظریات کی زنجیروں کو توڑنا چاہتی ہے جو اس کو محکوم و مجبور بناتے ہیں۔ مذکورہ کہانی کی کردار بھی آخر کار یہ طے کرلیتی ہے کہ وہ اپنی بیٹی کو ایسی پسماندہ زندگی گذارنے نہیں دے گی جیسی وہ آج تک گذارتی آئی ہے۔اس نے فیصلہ کرلیا کہ وہ اپنی بیٹی کو ایک ایسی ''باشعور اور باہمت عورت'' بنادے گی جو مرد کی جانب سے کیے جانے والے ظلم واستحصال کو عورت کا مقدر سمجھ کر سہتی نہ رہے بلکہ ہر طرح کی ناانصافیوں اور امتیازات کے خلاف اٹھ کھڑی ہو۔جیسا کہ وہ اپنی بیٹی کو نصیحت کرجاتی ہے:

> ''بیٹی تجھے ایک دن بڑا افسر بننا ہے۔سماج کے ان ''جوان مردوں'' سے کمزوروں، بے بسوں اور لاچاروں کو نجات دلانا ہے۔ایک بہادر عورت بن کر ناانصافی کے خلاف لڑنا ہے''۔21؎

ہندوستانی سماج کی یہ تصویر بھی ہم سب پر عیاں ہے کہ جہاں ہمیں ''عورت'' کے استحصال کی کئی ایک صورتیں دیکھنے کوملتی ہیں وہیں عورت ''دیوی'' یا ''ماں'' کے روپ میں صدیوں کی تاریخ وثقافت کا حصّہ نظر آتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ صدیوں کی اسی تاریخ کے دوران ''نسوانیت'' کی تمام خصوصیات تشکیل دی گئیں اور ان ہی خصوصیات کی حامل عورت ''عظیم و پاکباز'' کہلائی اور پوجا کے قابل سمجھی گئی۔ ''نسوانیت'' کے یہ تشکیل شدہ خصوصیات ہندوستانی سماج میں عرصہ دراز سے رائج ہیں۔ خود عورت نے بھی ان تمام خصوصیات کو اپنے لیے لازم جانا اور اپنی لڑکی کی پرورش کے لیے بھی ضروری سمجھا اور ''سماجیانہ'' کے عمل کے دوران ان خصوصیات کو وہ نسل درنسل بخوبی منتقل بھی کرتی رہی۔ لیکن زیرِ بحث افسانہ ''میں مرد مار بھلی'' میں عورت کے وجود کی خود شناسی میں اس رجحان کی تبدیلی کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ آج کے تناظر میں ''ماں'' باشعور ہوگئی ہے۔ اب وہ اپنی لڑکی کو صرف ''زنانہ پن یا نسوانیت'' کی خصوصیات سے ہی آراستہ نہیں کر رہی ہے، بلکہ اسے ایک ''باشعور اور خود اعتماد'' فرد کی حیثیت سے سماج میں مقام دلانے کے لیے بھی کوشاں نظر آرہی ہے۔ ثروت خاں کے دیگر افسانے ''زندگی اور موت، مردانگی، حسن کا معیار'' وغیرہ میں ''عورت کے وجود'' کو مختلف زاویوں سے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں وہ عورت کی تصویر نہیں جھلکتی جو اپنا کوئی وجود نہیں رکھتی تھی اور نہ وہ کل کی ''سیتا'' نظر آتی ہے، جس کی شخصیت کو ہندوستانی سماج نے اپنی مرضی کے مطابق تشکیل دیا تھا، بلکہ وہ آج کی یعنی ''اکیسویں صدی کی سیتا'' ہے۔ جس کے مکمل وجود کو خود اس نے ڈھونڈ نکالا ہے۔ صدیوں کے تجربات کے تناظر میں ''آج کی سیتا'' کو خود ''سیتا'' نے ہی تشکیل دیا ہے۔ اب اس کا وجود صرف حسین جسم سے تعبیر نہیں ہے بلکہ اس نے اپنے حسن کا معیار خود طے کیا ہے جیسے افسانہ ''ترشنا'' سے یہ سطور دیکھیے:

> ''اب حسن نے اپنی عقلیت، اپنی خود اعتمادی، اپنی قوتِ ارادی اور اپنی قابلیت سے اس نئی دنیا میں اپنی پہچان قائم کی ہے...... نئے پیمانے مرتب کیے ہیں۔ نئی نظر پیدا کی ہے۔ حسن کی تنقید کے اصول متعین کیے ہیں...... آج اس نے نئے شعور وآگہی سے کام لینا سیکھا ہے۔ نئی بلندیوں کو چھوا ہے''۔[22]

ہندوستانی سماج میں ''عورت کا وجود'' کے متعلق ''اردھانگنی'' کا نظریہ عام ہے۔ حالانکہ یہ نظریہ صرف ایک مذہب کے متن کا حصّہ ہے لیکن تمام معاشروں میں یہ عام طور پر رائج ہے۔ عورت،

باپ، بھائی، شوہر یا بیٹے کے نام اور تحفظ کی محتاج ہوتی ہے۔ تنہا عورت گویا جبر واستحصال کا آسان ذریعہ تصور کی جاتی ہے۔ صدیوں سے چلے آرہے ان فرسودہ نظریات کی زنجیروں میں جکڑ کر خود عورت کے ایک بڑے طبقہ کی سائیکی بھی مکمل تبدیل ہو چکی ہے۔ عرصہ تک عورت نے خود بھی اس حقیقت کو قبول کر لیا تھا کہ اس کا اپنا وجود یا اپنی الگ کوئی شناخت نہیں ہے۔ بلکہ وہ صرف مرد کی زندگی کا حصّہ ہے۔ اس ضمن میں قمر جمالی کے افسانوں سے کئی مثالیں لی جاسکتی ہیں۔ قمر جمالی اردو فکشن کا نمایاں نام ہے۔ ان کے افسانے لائف لائن، خواب آنکھیں تعبیر، کنکھجورا وغیرہ میں عورت کا بڑا جاندار کردار نظر آتا ہے۔ جو عورت کے وجود کے متعلق فرسودہ نظریات کو توڑنے کا نہ صرف حوصلہ رکھتا ہے بلکہ اپنے تشخص کے متعلق سماج سے سوال کرنے کی ہمت بھی رکھتا ہے۔ افسانہ ''خط کشیدہ'' سے ایک مثال دیکھیے:

''کیا کیا ہے تم لوگوں نے میرے ساتھ/جو چاہے روپ دے دیا /چاہے جس نام سے/ جہاں چاہا کھڑا کر دیا/چاہے۔ رنڈی بازار میں/کبھی سیتا ،کبھی ساوتری/کبھی دھنیا، کبھی لاجونتی /جب چاہا، جہاں چاہا، جیسے چاہا، کبھی محلوں میں، کبھی فٹ پاتھ پر، کبھی دیوی، کبھی دیوزاد، چڑیل، بھوتنی......کیوں کہ...... یہی میرا مقدر ہے۔ قربانی۔ میرا مسلک/، ایثار۔ میرا اشعار/اوراوروں کے درد کو اپنے سینے میں چھپالینا۔ میرا منصب......تم بھی اپنی پیش روؤں کی طرح وہی کروگی۔ کہیں بٹھادوگی لے جاکر۔ کسی کے نام کے ساتھ جوڑ دوگی جیسے میں خود کچھ نہیں۔ فقط کسی کی پسلی کا ٹوٹا ہوا حصّہ/کسی کے نام کا آدھا بقایا حصّہ/کسی کی شخصیت کی تکمیل کی وجہ/کمزور وناتواں/کم فہم وکم عقل، نہ دل میرا۔ نہ دماغ، نہ جذبات، نہ فیصلے......مگر اب نہیں بہت ہو چکا/اب میں کسی کی وجہ سے نہیں۔ بلکہ خود کسی کی شناخت کی وجہ بنوں گی''۔23

الغرض عصرِ حاضر کے نسائی ادب کے مختصر سے جائزے کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ عورت کے وجود پر مباحث کے کئی نئے زاویے سامنے آئے ہیں۔ جن کے حوالے سے جہاں ایک طرف سماج کی پیچیدگیوں اور صنفی امتیازات کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے تو دوسری طرف عورت کے وجود پر خود خواتین کے شروع کردہ ڈسکورس کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ قلم کار خواتین کا یہ مباحثہ اور یہ اعتماد بھری آوازیں نہ صرف

عورت کے مکمل وجود کو سمجھنے کا موقع فراہم کر رہی ہیں بلکہ اس کے تشخص کو مستحکم کرتے ہوئے کہیں نہ کہیں خود خواتین کے طبقے میں ذہنی تبدیلی کا حصّہ بھی بن رہی ہیں۔

پچھلے صفحات پر مختلف افسانوں کی مثالوں کے ذریعے جہاں ہندوستانی سماج میں عورت کی حیثیت کے ساتھ ساتھ چند ایک صنفی تصورات اور نظریات کو زیرِ بحث لایا گیا وہیں سماجی نظریات اور عورت کے وجود کی اہمیت اور با اختیاری کے متعلق خواتین تخلیق کاروں کے نقطہ نظر کو پیش کیا گیا۔ دراصل سماج میں عورت سے جڑے مختلف مسائل کو نئی سوچ وفکر کے ساتھ ادب میں پیش کرنے کے نتیجے میں انسانی حقوق کے دائرے میں نئے نئے مباحث سامنے آرہے ہیں۔ ان تحریروں سے سماج میں رائج صنفی سیاست (Gender politics) کے مختلف زاویوں کو نہ صرف سمجھنے کا موقع فراہم ہو رہا ہے بلکہ پدرسری سماج میں عورت کی پست حیثیت کے اسباب اور اس کے ''نجی کرب'' اور ''صنفی مسائل'' سے بھی قاری کمہ حقہ متعارف ہو رہا ہے۔ یہ مباحث عام افراد کے لیے بھی غور وفکر کا حصّہ بن رہے ہیں۔ نسائی ادب کے ان امتیازی پہلوؤں کو ''تانیثیت، مغربیت، جانبداریت'' کے مختلف عنوانات دے کر نظر انداز کرنے کے بجائے ''انسانی حقوق کے سماجی ڈسکورس'' کے طور پر دیکھنا ضروری ہے کیونکہ یہ صرف ''تانیثی نظریات'' نہیں ہے جو کسی تحریک کی دین مان لیئے جائیں بلکہ عورت کا اپنے وجود کی اہمیت کے متعلق آگہی، عرفانِ ذات، اپنے حقوق کا احساس اور استحصال کے خلاف خود اعتمادی سے بھرا لہجہ ہے جسے کشادہ ذہنی سے سمجھنا اور مطالعات کا حصہ بنانا ناگزیر ہے تاکہ ہم ایک صنفی مساوات پر مبنی سماج کی تشکیل کی کوشش کر پائیں۔

حوالہ جات

1. GOI, Women & Men in India Report, Ministry of Statistics & Program Implementations, 2020
2. Kamla Bahasen, Understanding Gender, Kalifor Women, 1999, P25-27
3. شائستہ فاخری، افسانوی مجموعہ ''اداس لمحوں کی خود کلامی''، دہلی، 2011، ص33
4. ایضاً، ص39
5. ''کسوٹی جدید'' (نسائی ادب نمبر)، پٹنہ، 2014، ص 108
6. جیلانی بانو، افسانوی مجموعہ ''بات پھولوں کی''، دہلی، 2001، ص63

7. ''کسوٹی جدید''(نسائی ادب نمبر)، پٹنہ،2014،ص222

8. ذکیہ مشہدی، افسانوی مجموعہ ''منتخب افسانے''، دہلی،2011،ص183

9. ایضاً،ص184

10. ''تریاق''(رفیعہ شبنم عابدی نمبر)، اردو فاونڈیشن ممبئی، 2017،ص280

11. صادقہ نواب صحر، افسانوی مجموعہ ''خلش بے نام سی''، دہلی،2013،ص133-128

12. نگار عظیم، افسانوی مجموعہ ''عمارت''، دہلی،2010،ص61

13. ایضاً،ص71

14. قمر جہاں، افسانہ ''یادوں کی پروائیاں''، مشمولہ ''کسوٹی جدید''(نسائی ادب نمبر)، پٹنہ،2014،
ص261

15. افشاں ملک، افسانوی مجموعہ ''اضطراب''، دہلی،2017،ص109

16. ترنم ریاض، افسانوی مجموعہ ''یہ تنگ زمین''، دہلی،1998،ص85

17. ایضاً،ص104

18. ایضاً،ص106

19. صالحہ زرین، ''جدید خواتین افسانہ نگار: نظریہ اور تجزیہ''، الہ آباد،2009،ص223

20. ایضاً،ص226

21. ثروت خان، افسانوی مجموعہ ''زروں کی حرارت''، دہلی،2004،ص14

22. ایضاً،ص116

23. قمر جمالی، افسانوی مجموعہ ''صحرا بکف''، نئی دہلی،2015،ص97

❒ Dr. Ameena Tahseen
Head, Department of Women Education
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad - 500032
Mobile No: 9885017580
Email: amtahseen123@yahoo.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:187-206
Dr. Abu Shaheem Khan, Rahi Masoom Raza ki Takhliqi-o-Tanqidi Rasaiyan

ڈاکٹر ابو شہیم خان

راہی معصوم رضا کی تخلیقی و تنقیدی رسائیاں

سید معصوم رضا عابدی معروف بہ راہی معصوم رضا(یکم اگست 1927۔15مارچ1992) مشہور مجاہد آزادی، ماہر تعلیم، دہلی یونیورسٹی کے وائس چانسلر اور انڈین کونسل فار شوسل سائنس ریسرچ کے چیئرمین پروفیسر مونس رضا کے چھوٹے بھائی اور مشہور جغرافیہ داں اور علی گڈھ مسلم یونیورسٹی کے مایہ ناز استاد پروفیسر مہدی رضا کے بڑے بھائی تھے۔راہی معصوم رضا کی شہرت کے تین مدارج تھے۔عوام، عام دانشور طبقہ اور ادبی حلقہ۔اور خاص بات یہ ہے کہ ان تینوں حلقوں میں ان کی شہرت یکساں تھی۔عام طور سے لوگ ان کی کم و بیش 300 فلموں کے اسکرپٹ، مکالموں، نغموں اور مشہور زمانہ ٹی۔وی سیریل مہابھارت کے مقبول عام مکالموں اور اسکرپٹ کے متنازع خالق اور تقسیم ہند پر مبنی ناول ''آدھا گاؤں'' کے مصنف کے طور پر جانتے ہیں۔واقعہ تو یہ ہے کہ تقریباً 86 فیصد TRP والے ٹی۔وی سیریل مہابھارت کی بے پناہ شہرت اور مقبولیت کے ساتھ ساتھ ان کی بھی شہرت اور مقبولیت میں شدت پسندوں کی مخالفت کے باوجود اضافہ ہوتا رہا۔ہونا بھی چاہیے جو شخص بادعوی خود مہابھارت کے مختلف زبانوں میں تقریباً 150 تراجم پڑھ چکا ہو۔ہندو دیومالاؤں پر مکمل قدرت رکھتا ہو، ہندوستانی زبان وادب بالخصوص ناول نگاری کا معتبر و مستند عالم ہو۔اور جس کی پوری زندگی اس خیال کا آئینہ دار ہو کہ:

> ''ہندو دیومالا پر میرا بھی اتنا ہی حق ہے جتنا کسی مہادیوی یا پنت کا۔میں بھی گنگا کے کنارے کھیل کود کر جوان ہوا ہوں۔میں نہیں مانتا کہ گنگا صرف ہندوؤں کی ہے یا پیپل کے گھنے سائے پر مسلمانوں کا کوئی حق ہی نہیں ہے......چنانچہ میں اس ورثے کو استعمال کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔مجھے اس شیوے سے کوئی دلچسپی

نہیں جو تخریب کا دیوتا ہے لیکن میں اس شیو پر جان دیتا ہوں جو نٹراج ہے۔ مجھے اس کرشن سے کوئی دل چسپی نہیں جس سے گیتا منسوب ہے۔اور جس نے کرن اور دریودھن کو دھوکے سے قتل کروا دیا تھا۔لیکن میں اس نٹ کھٹ ماکھن چور نیل منی پر عاشق ہوں جس کی ہنسی کی آواز پر کائنات جھوم جایا کرتی تھی۔ میں رادھا کے عشق اور میرا کی سپردگی کا مبتلا ہوں اوران سب پر میرا اتنا ہی حق ہے جتنا کسی اٹل بہاری باجپئی کا۔''[1]

راہی معصوم رضا کے شناخت نامے کی تشکیل میں ہندوستانی تہذیب وثقافت ایک اہم اور بنیادی عنصر کے طور پر شامل ہے۔وہ انسانوں کو شیعہ۔سنی ، ہندو۔مسلم کے خانوں میں رکھ کر دیکھنے کے سخت مخالف تھے بلکہ سب کو، پورے ہندوستان کو اور پوری دنیا کو انسانیت کی ایک نا قابل تقسیم اکائی کے طور پر دیکھتے تھے۔وہ ہندوستانی مشترکہ تہذیب کے تانے بانے پر کسی طرح کے ضرب یا حملے پر بے چین ہو جاتے اور اسے پوری انسانیت پر حملہ تصور کرتے۔اپنی مشہور زمانہ نظم ''گنگا اور مہادیو'' میں اس طرح کے فرقہ وارانہ ردعمل پر برملا پکار اٹھتے ہیں کہ:

میرا نام مسلمانوں جیسا ہے / مجھ کو قتل کرو
اور میرے گھر میں آگ لگادو / میرے اس کمرے کی عصمت لوٹو
جس میں میری بیاضیں جاگ رہی ہیں / اور میں جس میں تلسی کی رامائن سے
سرگوشی کرکے کالیداس کے / میگھ دوت سے یہ کہتا ہوں
میرا بھی اک سندیسہ ہے / میرا نام مسلمانوں جیسا ہے
مجھ کو قتل کرو اور میرے گھر میں آگ لگادو / لیکن میری نس نس میں گنگا کا پانی دوڑ رہا ہے
میرے لہو سے چلو بھر کر مہادیو کے منہ پر پھینکو / اور اس جوگی سے یہ کہہ دو
مہادیو / اب اس گنگا کو واپس لے لو
یہ ملیچھ ترکوں کے بدن میں گاڑھا گرم لہو بن بن کر دوڑ رہی ہے

راہی معصوم رضا کی نظریاتی تشکیل میں جن عوامل نے اہم رول ادا کیا ان میں ایک تو ان کی خالص ہندوستانی ماحول میں گنگولی غازی پور میں گنگا کے کنارے تربیت، بچپن سے ہی ہندو دیومالاؤں میں دلچسپی، کملیشور اور دوسرے ترقی پسند دوستوں کی صحبت اور ان کی ارضیت پسندی، بعض اکابرین و

احباب کی مذہبی اورلسانی شدت پسندی اور فلم اور ٹیلی ویژن کے پیشہ وارانہ تقاضے یا مجبوریاں شامل تھیں۔ راہی معصوم رضا کے ان نظریاتی رویوں کا پہلا منفی ردعمل یہ ہوا کہ یہ بھی گیان چند جین اور عصمت چغتائی وغیرہ کی طرح اردو رسم خط کے بدلنے اور اسے دیو ناگری میں کرنے کے حامی ہو گئے اور اچھے خاصے لوگوں کو ناراض کر دیا۔علی گڈھ مسلم یونیورسٹی میں وہاں کے ذمہ داروں سے پہلے ہی رسہ کسی چل رہی تھی اور آخر کار نظریاتی ٹکراؤ کے باعث علی گڈھ چھوڑنا پڑا۔اور راہی اردو کے بجائے دیو ناگری میں لکھنا اور چھپنا ترجیح دینے لگے۔(کہا جاتا ہے کہ اپنا مشہور ناول ''آدھا گاؤں'' اردو میں لکھا تھا لیکن چھپوایا دیو ناگری رسم خط میں) بہر حال لوگوں کی ناراضگی اور ان کا اردو کے بجائے دیو ناگری رسم خط میں اپنی تخلیقات کی اشاعت پریم چند کی طرح انھیں بھی اردو دنیا سے دور نہ لے جا سکی۔فلم اور ٹیلی ویژن سے قطع نظر اردو شعروادب بطور خاص ناول نگاری اور کلاسیکی ادب کے حوالے سے ان کی خدمات اتنی زیادہ اور وقیع ہیں جو اردو زبان وادب کی تاریخ میں ان کا نام زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔راہی معصوم رضا نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا تھا۔ان کے بہت سے شعری مجموعے منظرِ عام پر آئے۔مثلاً موج گل موج صبا، اجنبی شہر اجنبی راستے ،اٹھارہ سو ستاون، غریبِ شہر، نیا سال، ایک پھیری والا، شیشے کا مکان، رقصِ مئے وغیرہ۔راہی نے مرثیے اور غزلیں بھی کہیں لیکن بنیادی طور پر نظموں کو ہی اپنا وسیلہء اظہار بنایا۔ وہ بھی دوسرے ترقی پسندوں کی طرح شاعری میں افادیت کے قائل تھے اور اپنی تحریروں کو انقلاب آور سمجھتے تھے۔بات کو براہ راست، آہستہ روی اور سرگوشی کے انداز میں قابل فہم بنا کر پیش کرنے میں یقین رکھتے تھے۔تکلف سے، ابہام اور صنعت گری سے اور بلند آہنگی سے احتراز برتتے تھے۔وہ شعر کو نثر بنانے کے نہیں پر اعتماد گفتگو بنانے کے قائل تھے۔ ہندوستانی علائم، ہندو دیو مالائی تلمیحوں اور استعاروں کے ذریعے اپنے خیالات کو پیش کرتے ہیں۔وہ یہ بھی کہتے تھے کہ قدیم قصے کہانیوں کے سننے سنانے کی روایت ختم ہونے یا ماند پڑنے کے باعث ہم بنیادی طور پر علامتوں اور معروف تلمیحوں کے قحط کا شکار ہو گئے ہیں۔اس لیے اب وہ ہماری غالب لفظیات کا حصہ نہیں رہ گئی ہیں۔اس لیے اس کی تلافی ہندو دیو مالا کے خزانے سے ممکن ہو سکتی ہے اور مقامیت ہی کو آفاقیت کا سرچشمہ بنایا جا سکتا ہے۔انھوں نے اپنے ایک مضمون ''میں اور میرا فن'' میں لکھا تھا کہ:

''میری شاعری کا بنیادی جذبہ بھی محبت ہے۔میں اپنی شاعری کو گنگولی یا غازی پور سے بچانے کی کوشش نہیں کرتا۔لوگ میری شاعری کو بھلے ہی مقامی کہیں لیکن میں

اس کی مقامیت سے مطمئن ہوں۔ میرے خیال میں وہی موضوعات اچھی شاعری کے محرک ہو سکتے ہیں جن سے شاعر کا جذباتی تعلق ہو، جن سے وہ واقف ہو، جن کے بارے میں اسے سوچنا نہ پڑتا ہو اور جن کے خدوخال اسے یاد ہوں''۔2

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ وہ بات کو براہ راست، آہستہ روی اور سرگوشی کے انداز میں قابل فہم بنا کر پیش کرنے کے اور تکلف، ابہام، صنعت گری اور بلند آہنگی سے احتراز کے قائل تھے۔ وہ شعر کو نثر نہیں پر اعتماد سرگوشی اور گفتگو بنانے کی وجہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کیوں کہ گفتگو میں جملے ناپ کر نہیں بنائے جاتے۔ الفاظ کا استعمال ضرورت کے مطابق ہوتا ہے۔ روایت یا عروض کے قوانین کے مطابق نہیں۔۔۔ گفتگو کی موسیقی راشٹریہ سنگیت سے مختلف ہوتی ہے۔ لیکن گفتگو میں موسیقی ہوتی ہے۔ اگر نہ ہوتی تو ہم کسی کی گفتگو سے اوب نہ جاتے اور کسی کی گفتگو ہمیں موہ نہ لیتی۔ میری نظموں کو گفتگو کے معیار پر پرکھیے اور ان کی موسیقی کے بارے میں بھی اسی موسیقی سے سوال کیجیے۔ گفتگو میں بھی ''تال'' ہوتا ہے اور اس میں بھی ''سم'' کی منزل آتی ہے۔ میں اپنے مصرعوں کو ان ہی ''سموں'' پر ختم کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ انھیں یوں پڑھیے جیسے آپ باتیں کر رہے ہوں''۔3

راہی معصوم رضا کے کئی شعری مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ جن کے مطالعے سے آپ محولہ بالا اقتباس کے دعوؤں کی تصدیق کر سکتے ہیں۔ ان کے نظریہ حیات اور تصور فن و ادب کے حامل شعری موضوعات کی پیش کش میں مستعمل زبان اور طریقہ بیان ان کے دعوؤں کی اور ان کی ارضیت پسندی کی غماز ہیں۔ راہی معصوم رضا نے اپنی نظموں کا ایک انتخاب ''رقصِ مئے'' شائع کیا اور اس کا انتساب ترقی پسند تحریک کے نام کیا۔ اس کی بہت سی نظمیں بنے بھائی، فیض احمد فیض اور امرتا پریتم کی یاد میں ہیں۔ امن تمہارے لیے، سرخی دامن شب، ایک اور فیصلہ اور زخم کا نشاں جیسی نظمیں بھی ان کے ترقی پسندانہ فکر و فن کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اسی طرح راہی نے ایک مجموعہ 'نیا سال'' کے نام سے ترتیب دیا اور اس کی مختلف نظموں کو 'ہندوستان اور پاکستان کے سرمایہ داروں کے نام'' زنداں نشیں ساتھیوں کے نام''، ''بھائی صاحب کے نام''، کسی شہناز کے نام'' دنیا کے نام'' سے منتسب کیا۔ ہم ان نظموں کے عنوانات سے بھی ان کے نظریات کا اور ادبی ترجیحات کا بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں۔ راہی معصوم رضا نے بھی دیگر ترقی پسند شاعروں

اورتخلیق کاروں کی طرح معاصر موضوعات کواور سماجی، سیاسی ومعاشی مسائل کواپنی شاعری کا حصہ بنایااور اپنے مخصوص انداز میں ان کو پیش کیا۔جیسے ملک کی آزادی کے ساتھ جوتوقعات وابستہ تھیں جب وہ پوری نہیں ہوئیں تو عوام کے ساتھ ساتھ ادیبوں اورتخلیق کاروں خاص کر ترقی پسند ادیبوں نے اس آزادی کا جو کافی جانی و مالی قربانی کے بعد حاصل ہوئی تھی استقبال نہیں کیا بلکہ اس آزادی کو آدھی ادھوری اور نامکمل قرار دیااور مکمل ومطلوب آزادی کے لیے مزید جدوجہداورانتظار کی وکالت کی۔فیض احمد فیض نے نظم ''صبح آزادی'' کے ذریعے یہ شبہ ظاہر کیا تھا کہ'' وہ انتظار تھا جس کا وہ یہ سحر تو نہیں''۔وہیں شاعر انقلاب جوش ملیح آبادی نے بھی یہ سوال قائم کیا تھا''خزاں کہیں گے پھر کسے اگر یہی بہار ہے''۔اسی طرح کے خیالات کا اظہار ساحرلدھیانوی اور دیگر کئی ترقی پسند شعرانے بھی کیا تھا۔راہی معصوم رضا نے بھی اس موضوع پر ایک نظم ''صبح کے انتظار کی ایک نظم''،لکھی تھی۔اس نظم میں راہی بھی دوسرے ترقی پسند شعرا کی طرح آزادی کی موجودہ صورت سے عدم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور مکمل اور حقیقی آزادی کے حصول کے لیے مزید جد وجہداورانتظار کی بات کرتے ہیں۔وہ اس نظم میں غلامی کے پورے طور پر ختم نہ ہونے اور مکمل آزادی کے حصول کی کوششوں کو جاری رکھنے کی بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

کٹ گئی رات / مگر/ رات ابھی باقی ہے
حسرت دیدابھی زندہ ہے/ دل دھڑکتا ہے ابھی / شوق ملاقات ابھی زندہ ہے
دل کے صحرائے وفا میں ہے غزالوں کا ہجوم /اوراس چاند کے پیالے سے چھلکتی ہے مری پیاس ابھی
زندگی آئی نہیں راس ابھی / صبح سے پہلی ملاقات ابھی باقی ہے
کٹ گئی رات/ مگر / رات ابھی باقی ہے

ادب کی تخلیقی دنیا میں راہی معصوم رضا کی اصل پہچان ایک ناول نگار کی ہے۔انھوں نے آدھا گاؤں،ٹوپی شکلا، ہمت جونپوری، اسنتوش کے دن،دل ایک سادہ کاغذ،سین 75 جیسے ناول اوراوس کی بوند جیسا شاہکار ناولٹ لکھا۔لیکن اردو والوں کے سرد مہری کے باعث مذکورہ بالا تخلیقات عام طور سے اردو میں دستیاب نہیں ہیں سوائے آدھا گاؤں اوراوس کی بوند کے۔ناول آدھا گاؤں (جس کا اردو ترجمہ اسلم جمشید پوری نے 2003 میں کیا تھا) راہی معصوم رضا کی تخلیقیت کا اوران کے مطمح نظریا تصور کائنات کے بیان کا معراج ہے۔ہندی کے بعض ناقدین شری لال شکلا کے راگ درباری،کملیشور کے کتنے پاکستان، بھسم ساہنی کے تمس اور پھنیشور ناتھ رینو کے میلا آنچل کے ساتھ آدھا گاؤں کا بھی شمار ہندی کے پانچ

بڑے ناولوں میں کرتے ہیں۔اس فہرست پر کسی کو بھی اعتراض ہوسکتا ہے لیکن اس سے ''آدھا گاؤں'' کی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آتی ہے۔تقسیم ہند اوراس سے پیدا شدہ صورتِ حال پر بہت سے ناول لکھے گئے لیکن جن ناولوں کوادب کی دنیا میں خاص مقبولیت حاصل ہوئی ان میں سے ایک آدھا گاؤں بھی ہے۔ راہی معصوم رضا نے جس انداز میں اپنے گاؤں گنگولی کا نقشہ کھینچا ہے اس سے تقسیم ہند کے وقت ایک گاؤں کی مجموعی ذہنیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔سیاسی عیاریوں سے انجان گنگولی کے باشندے کس طرح صدیوں سے ہندومسلم اتحاد کا،مشترکہ تہذیب کا اور سب سے بڑھ کر ہندوستانیت کا نمونہ بنے ہوئے ہیں۔سبھی ایک ساتھ مل کر تمام تہوار مناتے ہیں۔خوشی غم میں سب ایک دوسرے کے ساتھی ہیں۔ شیعہ۔سنی،ہندو۔مسلم کسی طرح کی کوئی تفرقہ بازی نہیں ہے۔سیاسی،سماجی ومعاشی زندگی کے جتنے رنگ ہوسکتے ہیں گنگولی میں سب موجود ہیں۔محبت،رقابت،امیری،غریبی،خواندگی،جہالت،امید،خوف، چوری ڈکیتی،کامیابی،محرومی۔زندگی کے یہ رنگ اتنے مکمل ہیں کہ اہل گنگولی کسی اجنبی واقعے،اجنبی نام،اجنبی شخص اوراجنبی ملک کے نام سے حیران ہوجاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اس سے ہمارے گنگولی کواور اہل گنگولی کو کیا لینا دینا۔وہ اپنے مسائل ومعاملات سے،اپنی زبان،رسم ورواج اور اپنے سماجی تانے بانے سے مطمئن ہیں اور کسی طرح کی خارجی دراندازی کے لیے تیار نہیں ہیں۔راہی معصوم رضا نے جس باریک بینی سے سماجی وسیاسی حالات کی اورلوگوں کے احساسات وجذبات کی سچی عکاسی کی ہے اس سے یہ گاؤں ایک طرح سے پورے ملک میں تقسیم ہند جیسے حالات کا استعارہ بن گیا ہے۔راہی معصوم رضا کے ہم نام اور فلمی دنیا کے ساتھی ویدراہی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ''آپ کا ناول پڑھنے کے بعد مجھے محسوس ہوا کہ میں پانچ سال آپ کے گاؤں میں گذار کر آیا ہوں''۔

زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ناول چرچے میں رہا۔اس میں اتر پٹی اور دکھن پٹی یعنی لکھنوی اور بھوجپوری دنوں اردو موجود ہے۔بھوجپوری اردو میں مقامی بول چال کا زیادہ غلبہ نظر آتا ہے۔ مقامی کرداروں کی زبان میں علاقائی گالیاں بھی خوب خوب موجود ہیں۔جس پر بعض حضرات معترض بھی تھے۔راہی معصوم رضا کے بعض بڑے بوڑھوں اور بہی خواہوں کا بھی خیال تھا کہ اگر اس ناول میں اتنی گالیوں کا استعمال نہ ہوا ہوتا تو اس ناول پہ ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ضرور ملتا۔اس پر اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے راہی نے کہا تھا کہ میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ کے لیے اپنے کرداروں کی زبان نہیں کاٹ سکتا۔میں ایوارڈ کے لیے نہیں لکھ رہا ہوں بلکہ حقیقی صورت حال کے اظہار اور اپنی سماجی ذمہ داری نبھانے کے لیے لکھ

رہا ہوں۔ وہ اپنے شاہکار ناولٹ اوس کی بوند (جس کا بہترین اردو ترجمہ شاہد ندیم نے رسالہ نیا ورق کے لیے کیا ہے) کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

''بڑے بوڑھوں نے کئی بار کہا کہ گالیاں نہ لکھو، جو آدھا گاؤں میں اتنی گالیاں نہ ہوتیں تو تمہیں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ضرور مل گیا ہوتا۔ لیکن میں یہ سوچتا ہوں کہ کیا میں ناول اس لیے لکھتا ہوں کہ مجھے ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ملے؟ انعام ملنے میں کوئی نقصان نہیں فائدہ ہی ہے۔ مگر میں ادیب ہوں، میرے کردار اگر گیتا پڑھیں گے تو میں گیتا کے شلوک لکھوں گا۔ میں کوئی نازی ادیب نہیں ہوں کہ اپنے ناول کے شہری پہ اپنا حکم چلاؤں اور ہر کردار کو ایک لغت تھما کر حکم دوں کہ جو ایک لفظ بھی اپنی طرف سے بولے تو گولی مار دوں گا۔ کوئی بڑا بوڑھا یہ بتائے کہ جہاں میرے کردار گالی بکتے ہیں وہاں میں گالیاں ہٹا کر کیا لکھوں، ڈاٹ ڈاٹ ڈاٹ؟ تب تو لوگ اپنی طرف سے گالیاں گڑھنے لگیں گے اور مجھے گالیوں کے سلسلے میں اپنے کرداروں کے سوا کسی پر بھروسہ نہیں ہے''۔4

مذکورہ بالا ناولوں اور ناولٹ کے علاوہ راہی معصوم رضا نے عرصے تک الہ آباد سے شائع ہونے والے رسالے ''رومانی دنیا'' کے لیے شاہد اختر کے فرضی نام سے ناول لکھا۔ اسی طرح الہ آباد سے ہی شائع ہونے والے ترقی پسند ماہانہ رسالے ''نکہت'' کی ترتیب و تدوین میں اہم رول ادا کیا۔ ترقی پسند حلقوں میں اس رسالے کی بڑی اہمیت تھی۔ اس وقت کے سبھی بڑے ادیب خاص کر الہ آباد میں مقیم ادیبوں و شاعروں کے مضامین اس رسالے میں چھپتے تھے۔ اعجاز حسین، اجمل اجملی۔ ابن صفی وغیرہ کی تحریریں بڑے تواتر سے اس میں چھپتی تھیں۔ راہی معصوم رضا نے کافی عرصے تک اس رسالے کی ترتیب و تدوین میں اہم رول ادا کیا۔ اس کے علاوہ راہی معصوم رضا نے ممبئی سے شائع ہونے والے مقبول رسالے ''فن اور شخصیت'' کو بھی ترتیب دیا۔ یہ رسالہ مختلف ادبی شخصیات کے فکر و فن پر محیط ہوتا تھا اور اصلاً صابر دت اور سلمی صدیقی کی ادارت میں نکلتا تھا۔ اقبال اور فیض احمد فیض جیسی شخصیات پر اس کے خصوصی نمبر شائع ہو کر داد و تحسین حاصل کر چکے تھے۔ صابر دت اور راہی معصوم رضا نے بھی اس کے کچھ شماروں کو ترتیب دیا تھا جن میں ہندو پاک کے مقبول شاعر اور نغمہ نگار قتیل شفائی اور مشہور زمانہ اداکارہ نرگس دت پر خصوصی شمارے بھی شامل ہیں۔ راہی معصوم رضا نے تخلیقی نثر میں بھی ایک یادگار تصنیف ''چھوٹے آدمی

کی بڑی کہانی'' چھوڑی ہے۔ یہ ان کی خودنوشت سوانح ہے۔

راہی معصوم رضا نے تخلیق کے ساتھ ساتھ تحقیق وتنقید کے میدان میں بھی قابل ذکر کام کیا ہے۔ پہلے بات کرتے ہیں ان کے چند تنقیدی مضامین کی اور پھر تحقیقی وتنقیدی کتابوں کی۔ بیسویں صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائیوں میں دہلی سے منور لکھنوی کی نگرانی اور نریندر نشچل، باقر مہدی اور زبیر رضوی کی ادارت میں دو ماہی رسالہ ''محور'' نکلتا تھا۔ اپنے زمانے کا مشہور رسالہ تھا اور ادب، آرٹ اور کلچر کا ترجمان سمجھا جاتا تھا۔ اس رسالے میں مختلف عناوین کے تحت نامور تخلیق کاروں کے تنقیدی مضامین بھی چھپتے تھے۔ ''محور'' کے 1963 کے چھٹے شمارے میں ''نہاں خانے سے'' کے تحت راہی معصوم رضا کا بھی ایک معرکۃ الآرا مضمون ''میں اور میرا فن'' شائع ہوا۔ گرچہ یہ مضمون راہی کی وفات سے تقریباً تیس سال پہلے شائع ہوا تھا لیکن راہی کے خاندانی پس منظر کو، ان کے تصورفن وادب کو اور ان کے نظریۂ حیات کو سمجھنے کے لیے یہ مضمون بہت اہم ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے اپنے اہل خاندان، ان کی انفرادی خصوصیات اور اجتماعی رسم ورواج کا تفصیلی خاکہ پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنے گاؤں گنگولی کو ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے جس کے توسط سے پورے ہندوستان کو، عام ہندوستانی مزاج کو اور یہاں کی ہندوستانیت کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ گنگولی میں محرم کے جلوسوں کا جس انداز سے وہ نقشہ کھینچتے ہیں اس سے ان کے مذہبی نظریات اور تصور کائنات کی پوری عکاسی ہوتی ہے۔ وہ زیر بحث مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''محرم کے جلوسوں میں ماتم دستہ ماتم کرتا اور ''لکڑے والے'' جلوس کے آگے آگے اپنے کرتب دکھاتے اور تھوڑی تھوڑی دیر کے بعد نوحہ و ماتم کی آواز پر ''بول محمدی۔ یاحسین'' کا نعرہ چھا جاتا۔ یہ نعرہ شیعہ لگاتے تھے نہ سنی، نہ ہندو نہ مسلمان، نہ شیخ نہ سید نہ...... نہ بھرا اور نہ ماہیر۔ یہ نعرہ گنگولی لگاتی تھی۔ اس لیے میں شیعوں اور سنیوں یا ہندوؤں اور مسلمانوں کو حقیقت نہیں مانتا۔ میں صرف ایک حقیقت کا قائل ہوں۔ اس حقیقت کا نام ہے: گنگولی۔ یہ سمٹتی ہے تو میں بن جاتا ہوں اور پھیلتی ہے تو غازی پور۔ اور ہندوستان کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے اور اگر کچھ اور پھیلتی ہے تو دنیا بن جاتی ہے''۔[5]

راہی نے ''محور'' کے علاوہ دوسرے رسائل کے لیے بھی تنقیدی مضامین لکھے۔ان مضامین میں ''پچھلے پہر کی غزلیں'' اور ''اعجاز صدیقی: کرب خود کلامی کا شاعر'' کافی اہم ہیں۔ان دونوں مضامین سے ان کی تنقیدی آرا اور تصور فن سے بخوبی متعارف ہوا جا سکتا ہے۔''پچھلے پہر کی غزلیں'' میں جاں نثار اختر کے شعری مجموعے ''پچھلے پہر'' پر تبصرہ ہے۔اس میں راہی جاں نثار اختر کی زبان و بیان کے تئیں لاپرواہی کا ذکر کرتے ہیں،اردو غزل کو نیا ذہن دینے کے دعوے کو رد کرتے ہیں اور جاں نثار اختر کو تجربات سے زیادہ مشاہدات کا شاعر سمجھتے ہیں۔اسی طرح ''اعجاز صدیقی: کرب خود کلامی کا شاعر'' میں اعجاز صدیقی کی شاعری اور شخصیت پر تبصرہ کرتے ہیں۔اس کے علاوہ ''زندگی سخت اور جاں عزیز'' اور ''از عزیزاں چہ التماس کنم'' جیسے مضامین میں فلموں کی غرض و غایت،ان کی جمالیاتی ،سیاسی اور سماجی بے حسی اور ان کی سماج،عوام اور علم دشمنی پر ناقدانہ تبصرہ کرتے ہیں۔

راہی معصوم رضا نے صرف تنقیدی مضامین ہی نہیں لکھے بلکہ ''یاس یگانہ چنگیزی'' اور ''طلسم ہوش ربا۔ایک مطالعہ'' جیسی دو کتابیں بھی لکھیں جو ان کے تحقیقی وتنقیدی کاوشوں کا ثمرہ ہیں۔ہم سبھی جانتے ہیں کہ یاس یگانہ چنگیزی کا شمار ایسے شاعروں میں ہوتا ہے جن کی شخصیت اور فن کے معدودے چند ناقد ہی قائل تھے۔عام ناقدین فن کو ان کی ذات سے اور ان کی شاعری سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔غالب شکن اور شہرت کا ذبہ کے مانند دیگر ہنگامے اس پر مستزاد تھے۔وہ 1905 میں اکیس سال کی عمر میں عظیم آباد (پٹنہ) سے لکھنو آئے تھے۔اس وقت لکھنو میں صفی لکھنوی،ثاقب لکھنوی اور عزیز لکھنوی،محشر،آرزو، وغیرہ جیسے غالب مدوحین کا اور نیاز فتح پوری،شاہد دہلوی،ماہر القادری اور عبدالماجد دریابادی وغیرہ کا دور دورہ تھا۔اس لیے بھی ان کی اس طرح پذیرائی نہیں ہو سکی جس کے وہ متمنی یا مستحق تھے۔

بہر کیف چند صاحب نظر تھے جنھوں نے یاس یگانہ چنگیزی کے ساتھ ہمدردانہ اور معتدل رویہ اپنایا اور بڑے سلیقے اور مستند حوالوں کے ساتھ جدید اردو شاعری میں ان کے مقام کا تعین کیا۔جب شہر لکھنو یاس یگانہ چنگیزی کے خلاف تھا تب پروفیسر مجنوں گورکھپوری نے ان کے کلام کا ہمدردانہ تجزیہ کیا اور ان کے کلام کی داد دی۔وہ پہلے ناقد تھے جنھوں نے یاس یگانہ چنگیزی کی شاعری کی قیمت کا تعین کیا۔

پروفیسر مجنوں گورکھپوری کے علاوہ سید مسعود حسن رضوی ادیب بھی یگانہ کے فن کے قائل ہیں اور انھیں یگانہ کی ذات سے پوری ہمدردی ہے۔مسعود حسین رضوی ادیب نے اپنی مایہ ناز کتاب ''ہماری شاعری'' میں اردو غزل کے دفاع اور اعلی اردو شاعری کی مثالوں کے لیے مختلف مقامات پر یگانہ کے

اشعار نقل کیے ہیں۔

جہاں تک سوال ہے راہی معصوم رضا کے تحقیقی مقالے ''یاس یگانہ چنگیزی'' کا تو یہ کئی اعتبار سے اہم ہے۔ یہ پہلی اور واحد کتاب ہے جس میں ان کی شخصیت، ان کے منظر پس منظر، یاس عظیم آبادی سے یگانہ چنگیزی بننے کے سفر، حالات وکوائف اور جدید غزل میں ان کی اہمیت اور مقام ومرتبے کا تعین کرنے کی غیر جانب دارانہ کوشش کی گئی ہے۔ راہی معصوم رضا یاس یگانہ چنگیزی پر تحقیقی مقالہ لکھنے کی ضرورت کی وضاحت کرتے ہوئے کتاب کے ابتدائیہ میں لکھتے ہیں کہ:

> ''یگانہ ایک بحث طلب شخصیت ہیں۔ ان کے بارے میں نہ تو ان کی زندگی میں غیر جانب داری اور ناقدانہ ہمدردی سے سوچا گیا اور نہ ان کے مرنے کے بعد۔ ''غالب شکن'' اور ''شہرت کاذبہ'' کے ہنگاموں میں یہ بات تقریباً نظر انداز کر دی گئی کہ یگانہ شاعر بھی تھے۔ اس کتاب کا مقصد یہی ہے کہ یگانہ اور ان کی شاعری کو سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کی جائے۔ ان کی خوبیوں اور خامیوں کا تجزیہ کیا جائے اور جدید اردو شاعری میں ان کے مقام کا تعین کیا جائے۔ میں نے غیر جانب دار رہنے کی کوشش کی ہے لیکن یگانہ سے اتنی ہمدردی ضرور کی ہے جتنی ہمدردی کا تقاضہ فریضۂ نقد کرتا ہے...... میں نے کوشش کی ہے کہ بزم شعر میں یگانہ کو وہ جگہ مل جائے جس پر ان کا حق ہے''۔6

اس کتاب کا پہلا باب یاس یگانہ چنگیزی کی شخصیت کے بارے میں ہے۔ راہی معصوم رضا نے اس باب میں ان حالات اور ان شخصیات کا ذکر کیا ہے جنھوں نے یاس عظیم آبادی کو یگانہ چنگیزی اور میر وانیس کے دلدادہ اور ''خاک پائے آتش'' کو امام الغزل، ابوالمعانی اور یگانہ علیہ السلام بنا دیا اور خود کے لیے The Arch Artist- Poet of India کا فرمان جاری کرنا پڑا۔ اور ''غالب شکن'' کا انتساب ان الفاظ میں کرنا پڑا:

> ''تحفہ غالب شکن
>
> بجناب ہیبت ماب، دیوتائے جلال وعتاب، پیغمبر قہر وعذاب، دشمن تہذیب پر فن، حق شناس باطل شکن مرد میدان بگیر د بزن۔
>
> شہنشاہ نبی آدم، سرتاج سکندر وجم، حضرت چنگیز خاں، اعظم قہر اللہ''۔

اور ترانہ کی ایک جلد پر یہ عبارت لکھنی پڑی

Omer Khyam challenged (as for as poetc Art is concerned)7

ان عبارتوں سے صرف ان کے مخاصمانہ اور معرکانہ رویے کا ہی اندازہ نہیں ہوتا ہے بلکہ ان کی ضد، اکھڑ پن ، بے خوفی ،انانیت پسندی اور خود پرستی کے ساتھ احساس کمتری اور احساس شکست کا بھی بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے اندر منفی رویوں کو پروان چڑھانے میں صرف ان کی کج فہمیوں کو دخل نہیں تھا بلکہ وہ حضرات بھی اس کے ذمہ دار تھے جنھوں نے ان کے ساتھ ہمیشہ مخاصمانہ اور معرکانہ رویہ روا رکھا اور ان کے ساتھ علمی اور سماجی سطح پر نبرد آزما رہے اور ان کے ساتھ صاحب نقد و نظر نے بھی معتدل اور ہمدردانہ رویہ نہیں اپنایا۔ یاس عظیم آبادی کو یگانہ چنگیزی ،خاک پائے آتش کو امام الغزل، ابوالمعانی اور یگانہ علیہ السلام بنانے والے عوامل و عواقب کا تجزیہ کرتے ہوئے راہی لکھتے ہیں:

''یگانہ کی شخصیت میں بڑے بل تھے۔لکھنو والوں کی مخالفت، غیر ذمہ دار نقادوں کی ناوک زنی، اور ذمہ دار نقادوں کے تغافل نے ان بلوں کو اور سخت کر دیا۔ چنانچہ اپنی انا کے خلا میں ''پر پھڑ پھڑانے والا یہ فرشتہ'' اسی خلا میں کھو گیا۔یگانہ اردو غزل کا المیہ ہے۔اس المیہ میں ایک خاص طوالت بھی ہے، ابتدا، وسط اور انجام بھی ہے۔جلال بھی ہے اور تزکیہ بھی۔ارسطو نے بھی المیہ سے اس کے علاوہ کوئی اور مطالبہ نہیں کیا''۔8

اس کتاب کا دوسرا باب یاس یگانہ چنگیزی کی شخصیت اور شاعری کے ''منظر و پس منظر'' کے بارے میں ہے۔دوسرے ترقی پسند نقادوں کی طرح راہی معصوم رضا کا بھی خیال ہے کہ کسی تخلیق یا صنف کا مطالعہ اس کے گرد و پیش اور سیاسی، سماجی و معاشی سیاق میں ہی کیا جانا چاہیے۔یاس یگانہ چنگیزی بھی دوسرے شعرا کی طرح اپنے گرد و پیش سے باخبر تھے گرچہ حالات، نقادوں کی ناوک زنی، اور تغافل، قومی تحریکوں سے علاحدگی، احساسِ تنہائی و کمتری اور حد درجہ انانیت پسندی نے ان کی شاعری کو ''جبروتی رخ'' دے دیا تھا لیکن ایک معروضیت پسند اور غیر جانب دار نقاد کو ان سیاق اور حالات پہ بھی نظر رکھنی ہوگی جن حالات میں وہ شاعری کر رہے تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب اردو غزل ایک نئے سمت میں سفر کر رہی تھی اور معشوق، رقیب، شیخ محتسب، کعبہ و بت خانہ جیسی غزل کی علامتیں جدید معنوں میں استعمال ہو رہی

تھیں۔غزل کی فارسی نژادیت تقریباً ختم ہوگئی تھی اور ہندوستانی عناصر کا تناسب بڑھتا جارہا تھا اور غزل خالص ہندوستانی صنف سخن بنتی جارہی تھی۔اسی سیاق میں یاس یگانہ چنگیزی، حسرت موہانی، علامہ اقبال، اصغر گونڈوی، جگر مرادآبادی وغیرہ کی شخصیتیں بنی بگڑی ہیں۔اور اسی سیاسی، سماجی و معاشی اور ادبی پس منظر میں یاس یگانہ چنگیزی کی شاعری کا بھی مطالعہ کیا جانا چاہیے۔راہی معصوم رضا، یاس یگانہ کے مختلف اشعار کے توسط سے ان کی نظریاتی کشمکش اور اہل لکھنو سے معرکہ آرائی کا جواز تلاش کرتے ہیں اور مختلف حوالوں سے ان کا دفاع کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یگانہ کی طرح اسی انداز کی شاعری اور نثر دوسرے ادیبوں نے بھی تخلیق کی لیکن انھیں وہ اذیتیں اور رسوائیاں نہیں جھیلنی پڑیں جو یگانہ کے حصے میں آئیں۔(31/مارچ 1953ء میں یگانہ کے منہ پر سیاہی مل کر اور جوتوں کا ہار پہنا کر پورے شہر لکھنو میں گھمایا گیا تھا)۔بہرکیف راہی معصوم رضا مختلف شعری حوالوں سے یاس کی فوقیت اور برتری ثابت کرتے ہیں اور یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ یاس ایک حساس، بے باک اور قادرالکلام شاعر ہیں۔اہل لکھنو کی طرح ان کے ہاں لفظی بازیگری نہیں ہے اور ان کی شاعری لفظوں اور سندوں کی محتاج نہیں ہے۔زمانے کے سرد و گرم سے بے نیاز ہیں۔بت شکنی میں بھی انھیں کوئی ہچکچاہٹ نہیں ہوتی ہے۔راہی لکھتے ہیں:

> ''واقعہ یہ ہے کہ یاس نے لفظوں کی زنجیر کاٹ کر لکھنو کی شاعری کو پھر علامتوں کی دنیا میں پہچادیا۔یاس قفس کہہ کر تیلیوں کے مضامین باندھنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے کیوں کہ قفس مجبوریوں کی علامت ہے، پنجرہ نہیں ہے۔یاس کے یہاں اس لفظی بازیگری کا دور دور پتہ نہیں چلتا جس پر لکھنو کو ناز تھا اور جس سے میر انیس جیسا شاعر بھی دامن نہ بچا سکا۔یاس لفظوں کی بنیاد پر شعر کی عمارت نہیں کھڑی کرتے۔اس لیے یاس کی شاعری کی دنیا میں صنعتوں کا طلسم نہیں ہے۔ہر لفظ اپنے پورے بانکپن کے ساتھ استعمال ہوتا ہے اور یاس کی خود اعتمادی اجنبی الفاظ استعمال کرنے سے بھی نہیں گھبراتی''۔9

اسی بحث کو جاری رکھتے ہوئے راہی معصوم رضا ''یاس عظیم آبادی'' اور ''یگانہ چنگیزی'' عناوین سے قائم دونوں ابواب میں ان حالات و کوائف کا اور ان عوامل اور عواقب کا تجزیہ کرتے ہیں جنھوں نے یاس کو یگانہ بنایا اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کا مالک ہونے کے باوجود یگانہ چنگیزی کو احساس کمتری اور احساس شکست جیسی نفسیاتی بیماریوں میں مبتلا کر دیا۔انفرادیت اور انانیت کے بھول بھلیوں میں بھٹکا کر

شاعرانہ منصب اور منہج سے بہت دور تاریکی میں پہنچا دیا جہاں مثبت تنقید بے کیف اور تنقیص حرزِ جاں ہو گئی اور یگانہ کو ہر اس شخص کو اپنا حریف بنانے میں مزہ آنے لگا جو ان کے مزاج سے میل نہیں کھاتا تھا۔اور بقول آل احمد سرور آخر کار یگانہ اپنے پہلے ہی شعر

خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا　　　خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

کا بہترین تبصرہ بن کر رہ گئے۔ہم عصروں میں چند ہی لوگ تھے جن کی وہ تھوڑی بہت عزت کرتے تھے ورنہ ہر کس و ناکس سے ان کی معرکہ آرائی تھی۔ان کے معرکانہ اور مخاصمانہ تیور کا تجزیہ کرتے ہوئے راہی معصوم رضا لکھتے ہیں کہ:

> ''یگانہ تنقید سے زیادہ تنقیص پر تلے ہوئے ہیں اور بیشتر مقامات پر ان کا لہجہ غیر مہذب ہے اور ان کے الفاظ غیر شائستہ ہیں۔وہ جگر اور جوش کا ذکر ''اشخاص'' کہہ کر کرتے ہیں اور عزیز کو ''میاں عزیز'' اور ''فصلتہ الشعرا'' اور ''قصاب المعانی'' کہتے ہیں اور یہیں چپ نہیں رہتے بلکہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ ڈھاڑی نہیں نخاس کے کشمیری (یعنی بھانڈ) ہیں اور پھر خطابات دینے کے بعد وہ عزیز کے قصیدوں پر پچھتر ''وضوشکن'' اعتراضات کرتے ہیں۔مولانا حسرت کو اوسط درجے کا شاعر کہتے ہیں اور مولانا بے خود کو 'غالب کا دلچٹا مولوی ٹھینگا موہانی'' کے خطاب سے یاد کرتے ہیں۔جوش کے ساتھ ''خان'' لگاتے ہیں۔ترقی پسند شعرا کو 'غدار' کہتے ہیں اور انھیں گدھا جانتے ہیں۔اور بہت ترے نئے ادب کی ایسی تیسی کہہ کر بات ختم کرتے ہیں''10؎

ان اعتراضات میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی دور دور تک نظر نہیں آرہی ہے بلکہ تنقید کی جگہ معاندانہ آراء اور تنقیص نے لے لی ہے۔اور یہ اعتراضات کسی بانکے شاعر کی آواز نہیں بلکہ احساس شکست سے دوچار درماندہ رہرو کی صدائے بازگشت معلوم ہوتے ہیں۔لیکن ''جدید اردو غزل میں یگانہ کی اہمیت'' کے باب میں راہی معصوم رضا کا خیال ہے کہ یگانہ کی شخصیت،ان کے فن اور نظریہ فن کو ان کے زمانے اور ان کے زمانے کی ادبی روایتوں کے پس منظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔یگانہ کی شخصیت کے داخلی اور خارجی حالات کا تجزیہ کرنے کے بعد ہی ان کے بارے میں رائے قائم کرنی چاہیے کیوں کہ یگانہ

کا سارا شعری سرمایہ صرف ''پینترے بازی'' نہیں ہے یا صرف انفرادیت سے انانیت کا گمراہ کن سفر نہیں ہے بلکہ رعنائی، توانائی، مردانگی جیسی قدروں پر مشتمل ایک تہہ دار اور اور قوت ایجاد کے حامل شاعر کا تخلیقی سرمایہ ہے۔ جس نے غزل اور رباعی جیسی مشکل صنف میں اپنے ہم عصروں بشمول جوش و فراق کو متاثر کیا۔ اور لکھنو کی غزل کو سطحی جذباتیت اور لفظی بازی گری کے طلسم سے نکال کر اصل زندگی کا ترجمان بنایا اور جدید اردو غزل کو ایک نیا لب و لہجہ عطا کیا۔ یگانہ ایک سچے کھرے، حق پرست اور خود پرست تھے۔ انھیں، ان کی شاعری، ان کے فن اور نظریہ فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ غالب شکن اور شہرت کا ذبہ کے شان نزول کو سمجھا جائے اور ان کے لہجے کی جھلاہٹ اور کھردرے پن کے اندر جھانکا جائے۔ عبرت اور بصیرت دونوں کو بروئے کار لاکر ان کا ادبی مرتبہ متعین کیا جائے۔ راہی معصوم رضا نے ان ہی نکات کو مدنظر رکھ کر جدید اردو غزل میں یگانہ کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

جہاں تک تمام دنیا کے تخیلاتی ادب کے بے مثل کارنامے، عظیم الشان کارگاہ نیرنگ اور کمیت و کیفیت میں دنیائے ادب کی منفرد داستان ''طلسم ہوش ربا'' کا تعلق ہے اسے داستان کے اکثر ناقدین نے اپنے مطالعے کا خاص موضوع بنایا ہے۔ راز یزدانی، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، عزیز احمد، شمیم احمد، عبدالحلیم شرر، گیان چند جین، وقار عظیم، جمیل جالبی، خواجہ عبد الرؤف عشرت اور شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ نے اس پر اپنے خیلات کا اظہار کیا ہے۔ اکثر ترقی پسند نقادوں نے داستان کو تفریح و تفنن کا ذریعہ سمجھا لیکن ترقی پسند نقاد راہی معصوم رضا نے اس داستان میں موجود فطری ماحول، سماجی زندگی، معیشت اور سیاست کو سمجھا اور داستان میں ہندوستان اور لکھنو کی تہذیب کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔ اپنی پی ایچ۔ ڈی کے مقالے ''طلسم ہوش ربا۔ ایک مطالعہ'' کے ابتدائیہ میں راہی رقمطراز ہیں:

> ''اس مقالے کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ طلسم ہوش ربا میں جو زندگی پیش کی گئی ہے وہ ہندوستانی ہے...... یہ مطالعہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس کی روشنی میں یہ بات دیکھی جا سکے کہ تہذیبیں مذاہب سے بلند ہوتی ہیں کہ لباس، مکان، دستر خوان، رہن سہن اور زبان کا کوئی مذہب نہیں ہوتا ہے۔ مذہبی عصبیت کی ظلمتوں میں ٹٹولتے ہوئے اس ملک میں اس قسم کے مطالعے قومی یکجہتی کے چراغ جلائیں گے۔ یہ مطالعہ دراصل ایک بڑے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اس مطالعہ کی بنیاد تین چیزوں پر ہے۔ طلسم ہوش ربا، ہندوستان اور زندگی۔''[11]

داستان کے سبھی ناقدین اس نکتے پر متفق ہیں کہ کسی نے فارسی کی مغازی حمزہ کو بنیاد بنا کر حمزہ بن عبداللہ الشاری الخارجی کے محاربات اور سیر و سیاحت کو نویں صدی عیسوی میں داستان امیر حمزہ کے نام سے مرتب کیا۔حمزہ بن عبداللہ کے واقعات کے مرتبین میں برادر حمزہ، ملا جلال الدین بلخی، شاہ ناصر الدین محمد،عہد غزنوی کے ابوالمعالی اور عہد اکبر کے فیضی اور خسرو وغیرہ کا نام لیا جاتا ہے۔ہمارے ملک میں 1590ء کے آس پاس اکبر کے عہد میں اور 1612 میں جنوبی ہندوستان کے محمد قطب شاہ کے عہد میں قصہ خواں ہمدانی کی ترتیب کردہ ''رموز حمزہ یا زبدۃ الرموز'' کے ذریعے فارسی داستانوں کا سلسلہ شروع ہوا لیکن اردو میں داستان سننے سنانے کا آغاز کب ہوا اس کے بارے میں حتمی طور پر کچھ کہنا مشکل ہے۔''سیر المنازل''مصنفہ مرزا سنگین بیگ (1820)،'' فسانہ عجائب''مصنفہ رجب علی بیگ سرور (1825) اور'' آثار الصنادید'' مصنفہ سر سید احمد خان (1849) میں داستان گویوں کا ذکر تو ہے کہ وہ داستان سناتے تھے۔مگر کس زبان میں سناتے تھے اس کا ذکر نہیں ہے۔کہا جاتا ہے کہ رام پور میں اردو داستان گوئی کا رواج 1840ء کے آس پاس ہوا لہٰذا غالب گمان یہ ہے کہ دہلی کے تتبع میں اور رام پور سے پہلے لکھنؤ اور فیض آباد وغیرہ میں اردو داستان گوئی اور داستان شنوندگی رواج پا چکی تھیں۔راہی معصوم رضا اس تحقیقی کتاب میں سب سے پہلے داستان امیر حمزہ کے ماخذ اور اس کے تصنیف اور ترجمہ ہونے کے بابت داستان کے عام ناقدین کی آرا کو رد کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''جس طرح یہ بات قابل قبول نہیں کہ یہ داستان ترجمہ ہے اسی طرح یہ بات بھی نا قابل قبول ہے کہ جاہ و قمر اس کے مصنف ہیں۔اس داستان کا مصنف کوئی نہیں ہے۔پوری تاریخ داستان گوئی نے اس داستان کی تخلیق ہے۔چند ناموں سے ہم واقف ہیں اور بے شمار ناموں کو ہم نہیں جانتے۔پھر بھی ہمیں اتنا تو معلوم ہی ہے کہ اس شائع شدہ داستان سے پہلے کم سے کم تین بار یہ داستان لکھی جا چکی ہے۔دو نسخے کتب خانہء رامپوار میں موجود ہیں اور ابتدائی نسخے کا سراغ بھی انہیں دونوں نسخوں سے ملتا ہے۔اور مزے کی بات یہ ہے کہ رامپور والے دونوں نسخے بھی اردو ہی میں ہیں اور وہ پہلا لا پتہ نسخہ یعنی نسخہ لا پتہ بھی اردو ہی میں تھا''۔12

داستان کے سبھی ناقدین کا اس پر بات اتفاق ہے کہ طلسم ہوش ربا، امیر حمزہ کی 46 اور 42 یا 43 ہزار صفحات پر مشتمل داستان کا ایک خطیر حصہ ہے جو آٹھ جلدوں پر محیط ہے اور اس کی پہلی چار جلدوں کے مصنف محمد حسین جاہ اور اور باقی کے احمد حسین قمر ہیں۔ اس حوالے سے راہی معصوم رضا کہتے ہیں کہ میں نے بھی محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر کے تحریر کردہ اور منشی نولکشور اور اودھ اخبار کے شائع کردہ ''طلسم ہوش ربا'' کو ہی اپنے مطالعے کی بنیاد بنایا ہے۔

''طلسم ہوش ربا'' کے بعد راہی معصوم رضا کے مطالعے کا دوسرا بنیادی لفظ ''ہندوستان'' ہے۔ یہاں ہندوستان سے مراد کوئی ملک نہیں بلکہ شہرِ اودھ ہے۔ وہ شہر جس کی بادشاہت شری رام چندر سے لے کر نواب واجد علی شاہ کے ہاتھوں میں رہی ہے۔ جو بہت ہی قدیم کوشل دیش ہے۔ بدھ مت، برہمنی اور ویدی تعلیمات کا مرکز ہے۔ جہاں ''کوشلیا جیسی ماں، دسرتھ جیسے باپ، سیتا جیسی بیوی، رام جیسے بیٹا، لچھمن جیسے سپاہی اور بھرت جیسے بھائی نے سانس لی اور جس اودھ میں حضرت محل جیسی جیالی خاتون پیدا ہوئی'' اور جو زمانہ قدیم سے ایک قابل احترام تہذیبی اور مذہبی مرکز کے طور پر مشہور رہا ہے۔ بھگوت پران، سکند پران اور مہا بھارت میں، جین مت اور بدھ مت کی تاریخ میں اودھ کی شراوستی اور ایودھیا جیسی مذہبی و تہذیبی اکائیوں کی اہمیت کا بیان خوب خوب موجود ہے۔ راہی معصوم رضا اودھ اور طلسم ہوش ربا کے رشتوں کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

> ''اودھ کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ اور اس کا تہذیبی سلسلہ اٹوٹ ہے۔ اس تہذیبی بت کا سنگار لودیوں نے بھی کیا اور شاہان شرقیہ نے بھی۔ مغلوں نے بھی اس سے پیار کیا اور نوابین اودھ کے زمانہ میں تو فیض آباد اور لکھنو کا طوطی بول رہا تھا۔ شراوستی اور ایودھیا سے فیض آباد اور لکھنو تک یہ داستان کہیں سے ٹوٹی ہوئی نہیں ہے اور ''طلسم ہوش ربا'' اسی ہزاروں سال کی تہذیب کا سایہ ہے......
> ''طلسم ہوش ربا'' اس عظیم تہذیب کی ایک کڑی ہے جو وید کے اشلوکوں کی گنگناہٹ سے شروع ہوتی ہے اور آج بھی لب گومتی بیٹھی ہوئی ہے۔ یہ تہذیب نہ واجد علی کے ساتھ مٹیا برج گئی اور نہ حسن عسکری اور عزیز احمد کے ساتھ پاکستان''۔ 13

''طلسم ہوش ربا'' اور''ہندوستان'' کے بعدراہی معصوم رضا کے مطالعے کا تیسرا اور آخری بنیادی لفظ''زندگی'' ہے۔زندگی کے تحت راہی معصوم رضا سب سے پہلے فطری ماحول کوموضوع بحث بناتے ہیں اور فطری ماحول کے تمام عناصر آب وہوا، زمین، نباتات، جمادات، حیوانات اور انسان پر بڑی تفصیل سے گفتگو کرتے ہیں اور اس گفتگو سے طلسم ہوش ربا کی جغرافیائی وحدت کا تعین کرتے ہیں۔لکھنو کے محلوں، علاقائی پہاڑوں، درختوں، پودوں، جھاڑیوں، جانوروں، چڑیوں کے ساتھ ساتھ انسانوں کی ساخت، ان کے رنگ روپ، گندمی سانولے اور سیاہ رنگ کے انسانوں کا ذکر کرتے ہیں۔جیسے طلسم ہوش ربا میں بیان کردہ پھولوں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''طلسم میں پھولوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ بابونہ، بنفشہ، جوہی، جعفری، بیلا، اشرفی، چاندنی، چمپا، چنبیلی، چوگلا، خیری، داؤدی، رتن سنجری، رایے بیل، ریحان، زنبق، زعفران، سوسن، سورج مکھی، ساونی، سنبل، سیوتی، شبو، صند برگ، عشق پیچاں، عباس، فرنگ، کیتکی، کیوڑا، کنول، کوڑیالا، کلفا، کنول گٹا، کوکا بیلی، گڑھل، گلاب، لالہ، مہندی، موتیا، مدن بان، موگرا، نرگس، نسرین، نسرین زرد، نافرمان، ہزارہ، یاچین، یاسمین اور مولسری کی خوشبوئیں ہوا میں پیچاں نظر آتی ہیں''۔[14]

راہی معصوم رضا کہتے ہیں کہ گرچہ ان میں سے چند پھول ہندوستان میں نہیں پیدا ہوتے ہیں اور وہ ہمیں اجنبی معلوم ہوتے ہیں لیکن ناموں کی اجنبیت سے ہمیں گھبرانا نہیں چاہیے کیوں کہ طلسم میں کوئی پھول بدیسی نہیں ہے۔جن پھولوں کو ہم بدیسی سمجھتے ہیں وہ بھی آریوں اور مغلوں کی طرح ہندوستانی ہوگئے ہیں۔اسی طرح فطری ماحول کے تمام عناصر کا بالتفصیل ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان اطلاعات سے طلسم کے علاقے کا تعین کرکے سماج کا مطالعہ بڑی آسانی سے کیا جاسکتا ہے اور داستان کا ہندوستانی الاصل ہونا ثابت کیا جاسکتا ہے۔

''فطری ماحول'' کے بعدراہی معصوم رضا زندگی کے دوسرے جزو''سماج'' کوموضوع بحث بناتے ہیں اور سماج کے تمام عناصر یعنی معیشت، سیاست اور عمرانیات پر نظریاتی اور عملی بحث کرتے ہیں۔ معیشت کی بات کرتے ہوئے انیسویں صدی میں اودھ کی زرعی معیشت میں اناجوں، کچے مالوں اور ترکاریوں کی علی الترتیب اہمیت بتاتے ہیں، مختلف مسالہ جات، اودھی کھانوں میں ان کے استعمال اور مختلف

برتنوں کا تفصیل سے بیان کرتے ہیں نیز مختلف پیشوں کے ساتھ لکڑ ہاروں، گھسیاروں اور مچھیروں کے ذکر کے توسط سے طلسم ہوش ربا کی مقامیت کو یا ہندوستانیت کو واضح کرتے ہیں۔ معیشت کے بعد طلسم ہوش ربا میں بیان کردہ سیاسی ماحول اور طرز حکومت سے بحث ہوتی ہے۔ عوام یہاں بھی مستحکم اور مثالی حکومت کا خواب دیکھتے ہیں۔ بادشاہ، درباری، انتظامیہ، فوج، جنگ و امن سب کا بیان موجود ہے۔ یعنی ریاست کے ساتوں جزو بادشاہ، وزرا، سیاسی حلیف، خزانہ، قوم (عام لوگ) قلعہ اور فوج سب کی تفصیل موجود ہے۔ ہندوستانی مزاج اور ماحول کے مطابق طلسم ہوش ربا کا داستان گو انگریزوں کے خلاف نفرت کا اعلان کرتا ہے۔ زمیندار انگریزوں کے خلاف محاذ آرائی کرتے ہیں۔ فوجیں پہلوان اور طاقت ور ہیں، پولیس رشوت خور اور نکمی ہے۔ یہاں بھی پوری ہندوستانی فضا اور عام نفسیات کا پرتو موجود ہے۔

طلسم ہوش ربا میں بیان کردہ معیشت اور سیاسی ماحول کے بعد عمرانیات یا سماجی زندگی سے بحث ہوتی ہے۔ یہاں مقامی لوگوں کے شب و روز، لباس، زیور، رسم و رواج، کھانا پینا، شادی بیاہ، گھریلو زندگی اور موت کے بیان سے پوری لکھنوی تہذیب کو پیش کیا جاتا ہے۔

طلسم ہوش ربا کے اسی پہلو کو دیکھتے ہوئے صرف راہی معصوم رضا ہی نے نہیں بلکہ داستان کے اکثر عالموں (سوائے ممتاز حسین کے جو لکھنوی داستانوں کو ''افیون کی تخلیق'' کہتے ہیں) نے یہی بات کہی تھی کہ یہ داستان لکھنوی تہذیب کا ایک مرقعہ ہے۔ عزیز احمد اور محمد حسن عسکری وغیرہ کی طرح گیان چند جین بھی طلسم ہوش ربا کو لکھنوی تہذیب و معاشرت کا بہترین نمونہ سمجھتے ہیں۔ گیان چند جین لکھتے ہیں:

> ''داستان امیر حمزہ کا لکھنوی ترجمہ تو لکھنو تہذیب کی ایک قاموس ہے۔ داستان امیر حمزہ سے ساحری اور عیاری نکال دیجیے باقی جو رہ گئی وہ لکھنوی تہذیب ہے''۔15

محمد حسن عسکری اپنی کتاب انتخاب طلسم ہوش ربا کے مقدمے میں میں عزیز احمد کو نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''غرض کہ لکھنو کا وہ تمدن جو کچھ تو واجد علی کے ساتھ مٹیا برج ہجرت کر گیا کچھ غدر کے بعد انگریزیت کی نذر ہو گیا اور باقی 1947 کی نذر ہو گیا۔ اس تمدن کی اتنی جامع اور ہمہ گیر تصویر شاید ہی کہیں اور ایسی ملے گی جیسی طلسم ہوش ربا میں ہے......یہی طلسم ہوش ربا کا بہت بڑا امتیازی نشان ہے۔ اس بحر زخار میں پرانے لکھنو کی زندگی اور اس کی زبان لہریں لے رہی ہے......اگر شرر لکھنو کے متعلق اپنی کتاب نہ بھی لکھتے

تب بھی طلسم ہوش ربا کی مدد سے پرانے لکھنو اور وہاں کی معاشرت کی جیتی جاگتی تصویر مرتب ہوسکتی ہے‘‘۔16؂

’’فطری ماحول‘‘ اور’’سماج‘‘ کے بعد راہی معصوم رضا زندگی کے تیسرے جزو’’جہان اقدار‘‘ کو موضوع بحث بناتے ہیں اور اقدار کے تمام عناصر یعنی سچائی (جادو، مذہب توہمات وغیرہ) اچھائی (نظام اخلاق) اور حسن (عشق، فنون لطیفہ، فن تعمیر اور باغبانی وغیرہ) کے بیان سے طلسم ہوش ربا کے ہندوستانی عناصر کو اجاگر کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ طلسم ہوش ربا کے مطالعے سے پہلی بات تو یہ واضح ہوتی ہے کہ ناسخ کی کامیاب کوششوں کے باوجود شرفائے لکھنو بول چال کی سطح پر اور علمی سطح پر بھی ٹھیٹھ ہندی اور سنسکرت کے الفاظ استعمال کرتے تھے۔ طلسم ہوش ربا میں بہت سارے دوہے اور کبت اس کے غماز ہیں۔ اسی طرح داستان طلسم ہوش ربا میں کفر اور اسلام کی کوئی کشمکش نہیں ہے ورنہ خواجہ عمرو بن امیہ ضمیری اور اسلام کے دوسرے مبلغ شنکھ بجاتے نظر نہ آتے۔ داستان طلسم ہوش ربا کی پوری فضا، آب وہوا، زمین، انسان، نباتات، جمادات، حیوانات، معیشت، سیاست، حکومت، سماجی زندگی اور جہان اقدار بشمول مذہب اور توہمات سب مقامی اور ہندوستانی (اودھی) ہیں۔ واقعات کا بیان ہو یا اسماء اور اشیا کی فہرست سازی۔ تصور کائنات ہو یا تصور فن۔ فطری ماحول کی جزئیات نگاری ہو یا سماج اور جہانِ اقدار کی تفاصیل۔ پوری داستان پر ہندوستانی فضا چھائی ہوئی ہے۔ داستان میں غیر ملکی عناصر کی حیثیت ثانوی ہے۔ وہ ضمناً در آئے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی بھی ایک طرح سے راہی معصوم رضا کے احساس اور ادراک کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ’’داستان امیر حمزہ (طلسم ہوش ربا) کی ہندوستانیت زیادہ گہری اور کمیت کے اعتبار سے زیادہ وسیع ہے......اس کا لباس اور روح دونوں ہندوستانی ہیں‘‘۔ بہر کیف کلیم الدین احمد ہوں یا گیان چند جین، محمد حسن عسکری ہوں یا وقار عظیم، عزیز احمد ہوں یا ممتاز حسین کسی نے بھی ’’طلسم ہوش ربا‘‘ کا اس نہج ونوعیت سے اتنا مفصل اور تہذیب مخصوص مطالعہ نہیں پیش کیا ہے۔ اس طرح مارکسی نقاد راہی معصوم رضا کا مطالعہ اپنی نوعیت کا واحد مطالعہ ہے۔

حوالہ جات

1. راہی معصوم رضا، میں اور میرا فن، مشمولہ دو ماہی رسالہ’’محور‘‘، مدیر نریندر نشچل، دہلی، 1963، ص 32-131

2. راہی معصوم رضا، میں اور میرا فن، مشمولہ دو ماہی رسالہ ''محور''، مدیر نریندر نشچل، دہلی، 1963، ص125

3. راہی معصوم رضا، میں اور میرا فن، مشمولہ دو ماہی رسالہ ''محور''، مدیر نریندر نشچل، دہلی، 1963، ص132

4. راہی معصوم رضا، اوس کی بوند، مشمولہ سہ ماہی نیا ورق بانی، ساجد رشید، مدیر: شاداب رشید، ممبئی، جنوری تا مارچ 2012، ص150

5. راہی معصوم رضا، میں اور میرا فن، مشمولہ دو ماہی رسالہ ''محور''، مدیر نریندر نشچل، دہلی، 1963، ص123-24

6. راہی معصوم رضا، یاس یگانہ چنگیزی، شاہین پبلشر، الہ آباد، 1967، ص8

7. ایضاً، ص36

8. ایضاً، ص32

9. ایضاً، ص168

10. ایضاً، ص191

11. راہی معصوم رضا، طلسم ہوش ربا۔ایک مطالعہ، خیابان پبلی کیشنز، بمبئی، 1979

12. ایضاً، ص14

13. ایضاً، ص17

14. ایضاً، ص44

15. گیان چند جین، اردو کی نثری داستانیں، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2002، ص249

16. محمد حسن عسکری، انتخاب طلسم ہوش ربا، 1953، ص16

❒ Dr. Abu Shaheem Khan

Associate Professor
Department of Urdu
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad-500032
Mobile: 7354966719
Email: shaheemjnu@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:207-214
Dr. Mosharraf Ali, Kalam-e-Iqbal mein Falsafa Ha-e-Zindagi

ڈاکٹر مشرف علی

کلام اقبالؔ میں فلسفہ ہائے زندگی

اردو شاعری کی تاریخ میں علامہ اقبالؔ کو غیر معمولی حیثیت حاصل ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز سے اقبالؔ نے باضابطہ اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا۔ ان کا ادبی سفر کم وبیش چار دہائیوں پر محیط ہے۔ یہ ایک عبوری دور تھا۔ 1857ء کے انقلاب کی ناکامی کے بعد ہندوستان میں سماجی اور اصلاحی تحریکیں شباب پر تھیں۔ سیاسی اعتبار سے اگر ایک طرف انگریزی حکومت کی بربریت اور جبر وظلم کے خلاف تحریک آزادی بتدریج زور پکڑ رہی تھی تو دوسری طرف جدید ہندوستان کی تعمیر وتشکیل کا وہ نقشہ تھا جس میں سماجی اور معاشرتی سطح پر ہندوستانی عوام کو بیدار کرنے، انہیں متحد کرنے اور ان کی اصلاح کا عمل بھی جاری تھا۔ ہندوستان ہی نہیں بلکہ پوری دنیا سماجی وتہذیبی اور سیاسی تغیرات کے دور سے گزر رہی تھی اور اس کے اثرات عوامی زندگی پر مرتب ہو رہے تھے۔ پہلی جنگِ عظیم کے ہولناکی سے جہاں انسانیت زخم خوردہ تھی وہیں 1917ء کے روسی انقلاب سے دنیا ایک نئے نظامِ فکر سے آشنا ہو رہی تھی۔ دوسری طرف سرمایہ دارانہ نظام اور سامراجی قوتیں دولت و اقتدار کی ہوس میں انسان کے بنیادی حقوق کو پامال کر رہی تھیں۔ پوری دنیا ایک غیر یقینی صورتِ حال سے نبرد آزما تھی۔ اردو شعر وادب میں تہذیب وثقافت، سیاسی وسماجی حالات ومسائل اور بدلتی ہوئی عصری قدروں کے پیشِ نظر سرسید، حالیؔ، شبلیؔ، نذیر احمد، اکبرؔ الہ آبادی، محمد حسین آزاد وغیرہ کے ہاتھوں مقصدی اور اصلاحی ادب کا آغاز ہو چکا تھا۔ یہی وہ ادبی اور سیاسی وسماجی منظر نامہ تھا جس میں اقبالؔ کے افکار وخیالات پروان چڑھے۔

اقبالؔ نے اگر ایک طرف اردو شاعری کو اپنی فکری وفنی بصیرت اور شعری تجربوں سے مالامال کیا، ایک نئی سمت عطا کی اور اسے بامِ عروج پر پہنچایا تو دوسری طرف اپنی شاعری کے وسیلے سے ہی سماجی و

معاشرتی اصلاح کے ساتھ قوم وملت کو بیدار کرنے اور تغیر پذیر سماجی وسیاسی صورتِ حال میں ترقی یافتہ قوموں کے شانہ بہ شانہ زندگی کے ہر شعبے میں آگے بڑھنے کا عزم وحوصلہ عطا کیا۔ علامہ اقبالؔ صرف ایک شاعر کی حیثیت سے ہی نہیں بلکہ ایک فلسفی، مصلح قوم اور حکیم امت کی حیثیت سے بھی امتیازی شان رکھتے ہیں۔ لیکن یہ کہنا شاید درست ہو کہ اقبالؔ بنیادی طور پر ایک شاعر ہیں اور انھوں نے فارسی اور اردو زبانوں میں اپنے شاعرانہ کمالات کے جوہر دکھائے ہیں اور اپنے افکار وخیالات اور جذبات واحساسات کی بھرپور ترجمانی کی ہے۔ اقبال کی شعری تخلیقات کے مطالعہ سے ان کی فکر و دانش، فنکارانہ مہارت، غیر معمولی بصیرت اور تخیل کی بلند پروازی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ کلام اقبالؔ کی گہرائی اور گیرائی کے تعلق سے ماہر اقبالیات جگن ناتھ آزاد رقم طراز ہیں:

> ''اقبال کا کلام فکر ومعانی کا ایک سمندر ہے جس سے تشنگان علم وادب مسلسل اپنی پیاس بجھا رہے ہیں۔ ان تشنگان علم وادب کا تعلق کسی ایک ملک یا ایک خطے سے نہیں ہے''۔ 1ے

اقبالؔ کی شخصیت بلا شبہ ہمہ گیر اور ہمہ جہت تھی۔ وہ اپنے عمیق مطالعے ومشاہدے کی بناء پر مشرقی ومغربی ادب اور فلسفے نیز اپنے عصر کا گہرا شعور رکھتے تھے جس کا برملا اظہار انھوں نے اپنی غیر معمولی بصیرت، خلاقانہ صلاحیت اور فنکارانہ ہنرمندی کے ساتھ اپنے کلام میں کیا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ سماج، سیاست اور مذہب سے وابستہ ہر پہلو کا انھوں نے قومی اور بین الاقوامی سطح پر بغور مطالعہ ومشاہدہ کیا اور پھر اسے فلسفیانہ افکار وخیالات، اپنے تجربات، خوبصورت تشبیہات، استعارات اور تلمیحات کے سہارے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ مناظر فطرت، حب الوطنی کے جذبات، قومی وملّی اتحاد، تاریخی، قومی، مذہبی اور اخلاقی موضوعات، صالح اقدار وروایات، انسان دوستی، رواداری، تزکیہ نفس، عزم وحوصلہ، حرکت وعمل وغیرہ کے روشن پہلوؤں کو اجاگر کرتی ہوئی ان کی شاعری پوری انسانیت کے لیے مشعل راہ کا کام کرتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو شائد غلط نہ ہوگا کہ اقبالؔ کے کلام میں وہ اوصاف بدرجہ اتم موجود ہیں جو فلسفہ ہائے زندگی کے ترجمان ہیں اور انسانی زندگی کی سماجی اور معاشرتی سطح نیز روحانی سطح پر بھی تربیت کرتے ہیں۔ بقول علی سردار جعفری:

> ''ابھی تک اردو زبان نے اقبالؔ سے بڑا شاعر پیدا نہیں کیا ہے۔ وہ ہمہ گیری

اور وسعت بھی ابھی کسی اور شاعر کو نصیب نہیں ہوئی جو اقبالؔ کی شاعری میں پائی
جاتی ہے"۔2

اقبالؔ کے نزدیک زندگی کا فلسفہ حرکت و عمل اور جدوجہد سے عبارت ہے۔ وہ مشکلات میں راہ فرار اختیار کرنے کے قطعی قائل نہیں ہیں بلکہ وہ اس سے نبرد آزما ہونے اور نئی طرز فکر کے ساتھ نئے جہان کی تلاش کرنے کا درس دیتے ہیں۔ یعنی کلام اقبالؔ میں زندگی کے تئیں مثبت رویہ پایا جاتا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری ہمیں کئی جہتوں میں پیغام اور دعوتِ عمل دیتی ہے:

خورشید جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں　　　آباد ہے اک تازہ جہاں تیرے ہنر میں
جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں　　　جنت تری پنہاں ہے ترے خون جگر میں 3

اقبالؔ کے نزدیک زندگی میں کامیابی اور سرفرازی محنت ومشقت، عمل پیہم اور جدوجہد سے ہی حاصل کی جاسکتی ہے جو دیرپا اور مستحکم ہوتی ہے۔ اسی لیے اقبالؔ کی آرزو ہے کہ:

خدایا آرزو میری یہی ہے　　　مرا نورِ بصیرت عام کر دے 4

اقبالؔ کی وفات کو ۸۴ برس کے قریب گزر چکے ہیں تاہم آج بھی ان کا کلام اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ اہمیت وافادیت کا حامل ہے:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شائد　　　کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون 5

یہ شعر جہاں ایک طرف اقبالؔ کے فکری سرچشمے کی غمازی کرتا ہے تو وہیں مطالعہ کائنات کے حوالے سے ان کے غیر معمولی وژن کا بین ثبوت بھی ہے۔ اقبالؔ کے فکری سرچشمے سے پھوٹنے والے دھارے عصری زندگی کے مختلف شعبوں میں موجود صورتِ حال کے عکاس ہیں۔ موجودہ عہد میں جدید سائنس اور انفارمیشن ٹیکنالوجی نے دنیا کو عالمی گاؤں میں تبدیل کر دیا ہے۔ یعنی آج Globalization کا وہ دور ہے جہاں اب پوری دنیا Smart Phone میں سما گئی ہے۔ ہر قسم کی معلومات چشم زدن میں حاصل کی جاسکتی ہیں۔ وہیں دوسری طرف تہذیبی اقدار کی کشمکش، مذہبی جنون پرستی کے مسائل، حد درجہ بڑھی ہوئی مادیت پرستی، مفاد پرستی، خود غرضی، اخلاقی قدروں کا بحران، دہشت گردی وغیرہ ایسے مسائل ہیں، جو انسانی اقدار و روایات کو ختم کرنے کے درپے ہیں۔ ان مسائل کی زد میں سب سے زیادہ نئی نسل کے نوجوان ہیں اور ان کی زندگی کے شب و روز بری طرح متاثر ہوئے ہیں۔ کسی بھی ملک اور قوم کی ترقی کا

انحصار نئی نسل پر ہوتا ہے۔نوجوان ہی ملک اور قوم کی ترقی وفروغ اور اس کے مستقبل کو سنوارنے،سجانے میں کلیدی رول ادا کرتے ہیں۔ظاہر ہے اقبالؔ اس حقیقت سے بخوبی واقف تھے لہذا ان کے کلام میں جا بجا نوجوانوں سے خطاب موجود ہے۔وہ اپنے عہد کے نوجوانوں کے ساتھ ساتھ آئندہ نسل کے نوجوانوں سے بھی مخاطب ہیں اور کہتے ہیں:

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے　　مرا عشق، میری نظر بخش دے 6
دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر　　نیا زمانہ نئی صبح و شام پیدا کر
مرا طریق امیری نہیں فقیری ہے　　خودی نہ بیچ غریبی میں نام پیدا کر 7

اقبالؔ کا شعری آہنگ واسلوب ان کے کلام کی تاثیر میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔وہ اپنے تجربات اور احساسات کو صنائع و بدائع کے ساتھ خوبصورتی سے اشعار کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔کلام اقبالؔ میں زندگی سے مایوسی اور ناامیدی کی کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے۔انسانی عظمت ورفعت،انسان دوستی،امن وآشتی،صالح انسانی اقدار وروایات سے انھیں بے پناہ محبت اور لگاؤ ہے۔بچوں سے مخاطب ہوکر اقبال اپنی نظم ''بچے کی دعا'' میں اس تمنا کا اظہار کرتے ہیں کہ:

لب پہ آتی ہے دعا بن کے تمنا میری　　زندگی شمع کی صورت ہو خدا یا میری
دور دنیا کا میرے دم سے اندھیرا ہو جائے　　ہر جگہ میرے چمکنے سے اجالا ہو جائے
ہو میرے دم سے یونہی میرے وطن کی زینت　　جس طرح پھول سے ہوتی ہے چمن کی زینت
زندگی ہو مری پروانے کی صورت یا رب　　علم کی شمع سے ہو مجھ کو محبت یا رب
ہو مرا کام غریبوں کی حمایت کرنا　　دردمندوں سے، ضعیفوں سے محبت کرنا
مرے اللہ برائی سے بچانا مجھ کو　　نیک جو راہ ہو اس رہ پہ چلانا مجھ کو 8

اس نظم میں اقبالؔ نے اپنے جذبات واحساسات اور اپنے افکار وخیالات کی روشنی میں اس امر کی نشاندہی کی ہے کہ بچے کسی بھی سماج، معاشرے یا ملک وقوم کے لیے قیمتی اثاثہ ہوتے ہیں اور اس کے مستقبل کو سنوارنے،سجانے اور اسے ترقی کی راہ پر گامزن کرنے کی ذمہ داری انھی بچوں کی ہوتی ہے۔ لہٰذا ان کی خواہش ہے کہ بچوں میں جہاں علم کی شمع روشن ہو وہیں انھیں اعلیٰ اور صالح انسانی قدروں سے بھی واقف کرایا جائے تاکہ وہ ایک بہتر اور ذمہ دار شہری کے طور پر ملک وقوم کی ترقی اور اس کے فروغ میں اپنا کردار ادا کر سکیں۔

اقبالؔ کے نزدیک زندگی کے اسرار و رموز اور اس کے مقاصد کو سمجھنے، حالات و واقعات کا مطالعہ ومشاہدہ کرنے اور اس سے نبرد آزما ہونے کا ایک اہم ترین ذریعہ ہے حصول علم وتربیت یعنی وہ علم کا جو باعمل ہو۔علم کے ذریعہ ہی انسان وقت کی گرفت سے اور اندھیروں سے باہر نکل کر روشنی میں آتا ہے۔علم ہی انسان کی ہر مشکل حالات میں رہنمائی کرتا ہے اور اسے منزل کا پتہ بتاتا ہے۔یعنی تعلیم ہر مرض کی دوا ہے۔چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں — ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالم رنگ و بو پر — چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں
اگر کھو گیا اک نشیمن تو کیا غم — مقاماتِ آہ فغاں اور بھی ہیں [9]

خودی، عشق، عمل، مردمومن اور شاہین اقبالؔ کے فلسفے کی جان ہیں۔کلامِ اقبالؔ میں یہ الفاظ جا بجا موجود ہیں۔اقبالؔ کے فکروفن کی تعمیر وتشکیل میں مشرقی اور مغربی ادبیات اور فلسفے نے اہم کردار ادا کیا ہے۔اقبالؔ کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے اس سے استفادہ کرتے ہوئے فلسفہ خودی کا نظریہ پیش کیا۔اقبالؔ نے فلسفہ خودی کی مختلف جہتوں کو شعری پیکر عطا کیا ہے۔انسانی زندگی کا یہ وہ فلسفہ ہے جو اقبالؔ کے عمیق مطالعے ومشاہدے اور تجربے کا نچوڑ ہے جس میں انسانی عظمت کی معنویت اور آفاقیت موجود ہے جو ہر دور میں برقرار رہے گی۔یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔:

تو رازِ کن فکاں ہے، اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا راز داں ہوجا، خدا کا ترجماں ہو جا
ہوس نے کر دیا ہے ٹکڑے ٹکڑے نوع انساں کو
اخوت کا بیاں ہوجا، محبت کی زبان ہو جا
خودی میں ڈوب جا غافل، یہ سرِ زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام وسحر سے جاوداں ہو جا [10]

اقبالؔ کی شعری تخلیقات میں ندرت فکر اور بصیرت افروزی اپنی مثال آپ ہے۔انھوں نے حیات انسانی کے تعلق سے ایسے متنوع مسائل کو شعری تجربے کا حصہ بنایا ہے جس سے فلسفہ خودی کا مفہوم اور انسانی زندگی میں اس کی اہمیت وافادیت اجاگر ہوتی ہے:

خودی کیا ہے، راز درون حیات　　خودی کیا ہے بیداری کائنات 11
خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے　　خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے 12
اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی　　تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن 13

مندرجہ بالا اشعار فلسفہ خودی کے نہ صرف ترجمان ہیں بلکہ عزت نفس، غیرت مندی، خودی کی شناخت اور مسلسل حرکت و عمل اور جدوجہد کے ذریعے زندگی کے اعلیٰ مقاصد کے ادراک میں معاون ہیں اوران اوصاف سے آراستہ ہو کر زندگی کے ہر شعبے میں کامیابی سے سرفراز ہوا جا سکتا ہے۔

اقبالؔ نے بہتر سماجی اور معاشرتی زندگی کے ہر پہلو پر ناقدانہ نگاہ ڈالی ہے۔اجتماعی زندگی میں وہ قول و عمل اور کردار کی اہمیت سے بخوبی واقف ہیں۔کردار کا ارفع و اعلیٰ ہونا کسی بھی صحت مند معاشرے کے لیے بے حد ضروری ہے۔عصر حاضر کے معاشرے میں قول و فعل میں تضاد عام سی بات ہے اور ہم اس کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ ہمیں اس خرابی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ہم دوسروں پر انگلی تو اٹھاتے ہیں لیکن اپنے گریبان میں نہیں جھانکتے۔اقبالؔ اس انسانی جبلت سے واقف ہیں کہ دوسروں کو اخلاقیات پر مشورہ دینا جتنا آسان ہے، اس پر عمل کرنا شاید اتنا ہی مشکل ہے۔سماجی زندگی میں موجود تضادات کو اقبالؔ نے خوبصورتی سے شعری پیکر میں ڈھالا ہے:

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے　　گفتار کا یہ غازی تو بنا، کردار کا غازی بن نہ سکا 14

باوجود اس کے اقبالؔ امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے اور کہتے ہیں:

نہیں ہے ناامید اقبال اپنی کشتِ ویراں سے　　ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی 15

اقبالؔ نے سرمایہ داری اور مادیت پرستی پر شدید تنقید کی ہے۔وہ خوش حال سماجی اور معاشرتی زندگی کی تشکیل میں حد سے بڑھی ہوئی مادیت پرستی اور سرمایہ دارانہ ذہنیت کو مضر سمجھتے ہیں نیز کسی بھی سماج میں دبے کچلے اور محروم طبقے کے افراد کی معاشی حالت اوران کی مظلومیت انھیں پریشان کرتی ہے اور وہ سرمایہ دارانہ نظام کو انسانی قدروں کے زوال کا ایک سبب بھی گردانتے ہیں اور خدا سے شکوہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں　　ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟　　دنیا ہے تری منتظر روز مکافات 16

متذکرہ اشعار نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' سے ماخوذ ہیں۔ لینن خدا کے حضور میں، فرشتوں کا گیت، فرمان خدا جیسی نظمیں سرمایہ داری اور مادیت پرستی اور اس سے پیدا شدہ سماجی نابرابری اور جبر و ظلم کے خلاف اقبال کے احتجاجی نظریے کو پیش کرتی ہیں۔ عہد اقبال ہو یا عصری دنیا، سرمایہ داری اور مادیت پرستی انسانی رشتوں اور قدروں کی پامالی کا ایک اہم سبب ہے۔

عصر حاضر میں پوری دنیا مذہبی جنون پرستی، تہذیب و تمدن کی کشمکش اور اخلاقی قدروں کے بحران کی شکار ہے۔ عالمی سطح پر سماجی، معاشرتی، اور سیاسی امور میں انتشار نے اسے مزید فروغ دیا ہے۔ آپسی بھائی چارگی، اخوت و محبت، انسان دوستی اور صالح اقدار و روایات کی پاسداری ہی انسانیت کے تحفظ کی ضامن ہے۔ نیا شوالہ جیسی اقبالؔ کی نظمیں آپسی بھائی چارے، انسان دوستی، رواداری اور بہتر معاشرے کی تعمیر و تشکیل کے خواب کو شرمندۂ تعبیر کرنے کا پیغام دیتی ہیں۔ نیا شوالہ کے چند اشعار دیکھئے:

آ غیریت کے پردے اک بار پھر اُٹھا دیں — بچھڑوں کو پھر ملا دیں، نقشِ دوئی مٹا دیں
سونی پڑی ہوئی ہے مدت سے دل کی بستی — آ اک نیا شوالہ اس دیش میں بنا دیں
دنیا کے تیرتھوں سے اُنچا ہو اپنا تیرتھ — دامانِ آسماں سے اس کا کلش ملا دیں
شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے — دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے 17

اس طرح نظم ''ترانہ ہندی'' کے یہ اشعار:

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا — ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا
مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا — ہندی ہیں ہم، وطن ہے ہندوستاں ہمارا 18

ہندوستانی سماج اور معاشرے کی اہم خوبی کثرت میں وحدت (Unity in Diversity) کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں اور انسان دوستی، بھائی چارگی، رواداری اور امن و آشتی کا درس دیتے ہیں۔

بانگ درا، بال جبریل، ضرب کلیم اور ارمغان حجاز کی متعدد شاہکار نظمیں اور غزلیں اقبال کے واضح اور روشن افکار و خیالات کی غماز ہیں۔ نظم شکوہ اور جوابِ شکوہ میں اقبالؔ نے دنیا میں مسلمانوں کی بے عملی کی وجہ سے ان کی زبوں حالی اور ناگفتہ بہ صورتحال کی تصویر کشی کی ہے۔ جوابِ شکوہ کے یہ اشعار مسلمانوں کی بے عملی اور بے راہ روی کا آئینہ ہیں:

ہم تو مائل بہ کرم ہیں کوئی سائل ہی نہیں — راہ دکھلائیں کسے؟ رہرو منزل ہی نہیں

تربیت عام تو ہے، جوہر قابل ہی نہیں　　جس سے تعمیر ہو آدم کی یہ وہ گل ہی نہیں
کوئی قابل ہو تو ہم شان کئی دیتے ہیں　　ڈھونڈنے والوں کو دنیا بھی نئی دیتے ہیں 19؎

اقبالؔ بلا شبہ عہد ساز اور عبقری شخصیت کے ملک تھے۔ انھوں نے حرکت و عمل، مسلسل جدوجہد اور اپنے خون جگر سے اپنی دنیا آپ پیدا کرنے پر زور دیا۔ اپنی شاہکار نظم ''خضر راہ'' میں زندگی کا فلسفہ اقبالؔ نے یوں بیان کیا ہے:

برتر از اندیشۂ سُود و زیاں ہے زندگی　　ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانۂ اِمروز و فردا سے نہ ناپ　　جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی 20؎

زندگی کا یہ فلسفہ ہر عہد میں انسان کی کامیابی کی دلیل ہے۔ اقبالؔ کی بصیرت اور ان کی فکر و دانش تمام انسانیت کے لیے ہے۔ انسانی عظمت، اعلیٰ انسانی اقدار، محنت و مشقت، حرکت و عمل، مسلسل جدوجہد اور جوش و جذبہ کلام اقبالؔ کے فلسفہ ہائے زندگی میں اساسی حیثیت رکھتے ہیں اور بہتر سماج اور معاشرے کی تعمیر و تشکیل کی راہ ہموار کرتے ہیں۔

حوالہ جات

1. جگن ناتھ آزاد، اقبال اور اس کا عہد، حرف اول، ادارہ انیس اردو، الہ آباد، 1960
2. علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی، 2013، ص98
3. خواجہ عبدالحمید یزدانی، آسان کلیات اقبال (اردو) مع فرہنگ، کتابی دنیا، دہلی، 2006، ص586
4. ایضاً، ص529　5. ایضاً، ص456　6. ایضاً، ص576　7. ایضاً، ص603
8. ایضاً، ص52　9. ایضاً، ص497　10. ایضاً، ص387　11. ایضاً، ص579
12. ایضاً، ص490　13. ایضاً، ص460　14. ایضاً، ص416　15. ایضاً، ص435
16. ایضاً، ص557　17. ایضاً، ص24-123　18. ایضاً، ص17-116
19. ایضاً، ص280　20. ایضاً، ص366

❒ Dr. Mosharraf Ali
Assistant Professor
Deparment of Urdu, BHU, Varanasi
Mobile No: 9793331575
Email: mosharrafali@rediffmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:215-229
Dr. Asma Aziz, Farhang Naweesi ka Aagaz-o-Irteqa

ڈاکٹر اسماء عزیز

فرہنگ نویسی کا آغاز وارتقا

اردو کے مایۂ ناز محقق، زبان داں اور فنِ فرہنگ نویسی ولغات سازی کے ماہر ڈاکٹر شریف احمد قریشی فرہنگ نویسی کے آغاز وارتقاء کے بارے میں لکھتے ہیں:

''فرہنگ نویسی اہلِ عرب کی دین ہے سب سے پہلے عربوں نے قرآن مجید کے مختلف موضوعات آیات، الفاظ اور سورہ جات وغیرہ کی تشریحات کے ساتھ ساتھ ان کی فرہنگیں مرتب کیں۔موضوعات کے لحاظ سے قرآن مجید اور احادیثِ رسولؐ کی درجہ بندی کی۔اس کے بعد انگریزی زبان و ادب میں مختلف عنوانات سے لغات، فرہنگیں اور حوالے کی کتابیں مثلاً Thesaurus (ہم معنی الفاظ کی فرہنگیں) Concordance Lexicon Bilingual Dictionaries (ذولسانی لغات) وغیرہ سلسلہ شروع ہوتا ہے''۔[1]

عالمی ادب میں فرہنگ نویسی کے آغاز وارتقاء کا بنظرِ تحقیق مطالعہ کیا جائے تو ڈاکٹر شریف احمد قریشی کے مذکورہ بیان سے اتفاق ممکن نہیں ہوگا کیونکہ لاطینی اور یونانی زبانوں میں قبل مسیح میں ہی فرہنگوں کی موجودگی کا سراغ ملتا ہے۔250 قبلِ مسیح میں یونانی زبان کے ماہر آتھینز (Authneus) سے کم و بیش 35 فرہنگیں منسوب۔یونانی رزمیہ شاعر ہومر کی مشہور نظموں ایلیڈ اور اوڈیسی میں مستعمل غیر معروف الفاظ کی تشریح وتعبیر زندوتس (Zendotus) نے گلوسری ہومری کا کے نام سے کی تھی۔اس طرح لاطینی زبان میں مارکس ویرس فلاکس نے پہلی صدی قبل مسیح میں ہی ایک فرہنگ ترتیب دی تھی۔غرض یہ کہ عربوں کی فرہنگ سازی کی طرف توجہ دینے سے صدیوں قبل فرہنگ سازی کی مثالیں دوسری زبانوں میں

دستیاب ہیں۔غالباً ڈاکٹر شریف احمد قریشی کا اس بیان کا مقصد یہ ہے کہ اسلام کی آمد کے بعد عربوں نے باضابطگی اور باقاعدگی کے ساتھ فرہنگ سازی کی طرف توجہ دی اور قرآن مجید اور احادیث رسولؐ کی تشریح وتعبیر کی غرض سے نوع بنوع کی فرہنگ سازی کو اپنا مطمح نظر بنایا۔

ہندوستان میں فارسی لغت نویسی کا آغاز ''فرہنگ قواس'' سے ہوتا ہے جو ساتویں صدی ہجری کے اواخر یا آٹھویں صدی ہجری کے اوائل کی تالیف معلوم ہوتی ہے۔اس کے مؤلف کا نام فخر الدین مبارک غزنوی ہے جس کا شمار علاء الدین خلجی کے عہد کے ممتاز شاعروں میں ہوتا ہے۔اس بنا پر یہ بات قرین قیاس ہے کہ ''فرہنگ قواس'' اسی عہد میں مرتب ہوئی ہوگی۔اس لحاظ سے فارسی کی دریافت شدہ فرہنگوں میں بہ اعتبار قدامت لغت فرس از اسدتوسی (م۔465) کے بعد اسی کا نام آتا ہے۔انداز عام لغت جیسا ہے الفاظ کی تشریح اور تعبیر میں تفصیل سے کام نہیں لیا گیا اس میں لفظوں کی الفبائی ترتیب کے بجائے موضوع کے اعتبار سے ترتیب سے کام لیا گیا ہے مختلف موضوعات کے متعلق کم وبیش تمام الفاظ اپنے اپنے موضوع کے تحت یکجا کر دیے جانے کے سبب یہ مفید اور کارآمد ضرور ہوگئی ہے۔لفظوں کے انتخاب اور ترتیب میں کسی قدر ندرت سے کام لیا گیا ہے۔لفظوں کے معانی ومفاہیم کی تعین وتشریح میں مستند اشعار سے اسناد کیا گیا ہے۔اس فرہنگ کی اوّلیت اور اہمیت کے بارے میں پروفیسر نذیر احمد لکھتے ہیں۔

> ''فرہنگ اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ ہندوستان میں فرہنگ نویسی کی ابتداء اس سے ہوتی ہے۔اس کی پیروی میں ہندوستان میں متعدد فرہنگیں لکھی گئیں 773ھ یا 743ھ میں حاجب خیرات نے دستورالا فاضل لکھی۔
>
> 822ھ میں قاضی خاں بدر محمد نے ادات الفضلاء مرتب کی ان ہی ایام میں بدر ابراہیم نے زنان گویا لکھی اور 837ھ میں محمد بن قوام بلخی کرئی،شارح مخزن اسرار (تالیف 795ھ) نے بحر الفضائل مکمل کی 879ھ سے قبل ابراہیم بن قوام فاروقی نے شرف نامہ اور 925ھ شیخ لاد نے موئید الفضلاء لکھی۔ 1001ھ میں مدارالا فاضل اور 1004ھ میں فرہنگ جہانگیری وجود میں آئی۔ ان تمام فرہنگوں کی تیاری میں سوائے موئید الفضلاء کے براہِ راست فرہنگ نامہ قواس سے استفادہ کیا گیا اور اسی کی پیروی میں ان تمام کتابوں میں بعض جگہ ہند متبادل الفاظ بھی دے دیے گئے ہیں''۔2

ہندوستان میں فارسی کی جو لغات تدوین کی گئیں ان میں ''فرہنگِ جہانگیری'' کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔اس فرہنگ کی ترتیب کا آغاز اکبرِ اعظم کے زمانے میں ہو گیا تھا تاہم اس کی تکمیل جہانگیر کے زمانے میں ہوئی۔اس لیے اسے فرہنگ جہانگیری کے نام سے موسوم کیا گیا اس کی ترتیب وتدوین میں کم وبیش 44 کتب لغات سے مدد لی گئی ہے اور سیکڑوں نثری اور شعری تصانیف سے الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں فرہنگ نگاری کے بنیادی اصول کو مدنظر رکھا گیا ہے۔یہ سب سے پہلی فرہنگ ہے جس کی بنیاد متون پر ہے۔ہر چند عبدالرشید تتھوی نے فرہنگ جہانگیری کے بعض بیانات پر سخت تنقید کی ہے تاہم ''فرہنگ رشیدی'' کی ترتیب وتدوین میں اس سے جس قدر استفادہ کیا ہے وہ اہل علم سے مخفی نہیں ہے۔سراج الدین علی خاں آرزو نے ''فرہنگ جہانگیری اور فرہنگ رشیدی'' پر تحقیقی وتنقیدی نظر ڈالی ہے اور اپنی کتاب ''سراج الغۃ'' کی ترتیب میں نہ صرف نہایت تحقیق سے کام لیا ہے بلکہ اصول فرہنگ نویسی کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔

اس سلسلے میں محمد حسین برہان کی ''برہان قاطع'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہے یہ فارسی کی ایک اہم اور مستند لغت ہے اس کے مشمولات میں وسعت اور جامعیت پیدا کرنے کی غرض سے مصنف نے کثیر تعداد میں ایسے الفاظ شامل کر دیے ہیں جو بنیادی طور پر فارسی کے نہیں تھے مصنف نے اس کے دیباچے میں یونانی، سریانی، رومی اور عربی الفاظ کی کثرت سے شمولیت کا اعتراف کیا ہے۔اس میں دساتیری الفاظ بھی کثیر تعداد میں شامل ہو گئے ہیں جو مصنف کے نزدیک فارسی الاصل ہیں جبکہ ماہرین لسانیات ان کے فارسی الاصل ہونے سے انکار کرتے ہیں لہٰذا مختلف فرہنگ نویسوں اور ماہرین لسانیات نے ''برہان قاطع'' پر اعتراضات کیے۔علم محمد کلیم بن مہدی قلی تبریزی اور سراج الدین علی خان آرزو وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔مرزا غالب نے اس لغت کو غیر مستند اور نا قابلِ اعتبار ثابت کرنے کی غرض سے اس پر سخت اعتراضات کیے ہیں اور ''قاطع برہان'' کے نام سے اپنی معروضات پیش کیں اس کتاب کی اشاعت کے ساتھ ہی ادبی حلقوں میں ہلچل پیدا ہو گئی اور جواب، جواب الجواب ردوقدح کی بازار گرم ہو گئی۔غالب کی رد میں کتابچے لکھے گئے اس کے جواب میں غالب کے حامیوں نے رسالے لکھے نتیجہ کے طور پر درجنوں کتابیں اور رسالے معرض وجود میں آ گئیں۔ان میں سے چند کے نام اس طرح ہیں ''محرق قاطع برہان'' (سید سعادت علی) ''ساطع برہان'' (مرزا رحیم بیگ) ''موئید برہان'' (آغا احمد علی شیرازی جہانگیری) ''قاطع القاطع'' (امین الدین امین علوی) ''لطائف غیبی'' (میاں داد خاں سیّاح) ''تیغ تیز'' ''شمشیر تیز تر''

وغیرہ بعد میں ہمارے زمانے کے عظیم محقق قاضی عبدالودود نے ''غالب بحیثیت محقق'' کے عنوان سے ایک طویل مضمون لکھا جس میں ''برہان قاطع'' پر غالب کے اعتراضات کا بھی تفصیلی جائزہ لیا اور غالب پر سخت تنقید کی۔ اس کا جواب ڈاکٹر شوکت سبز واری نے ''ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرف دار نہیں'' کے عنوان سے مضمون لکھا جس میں قاضی عبدالودود کے اعتراضات کو دلیلوں کے ساتھ رد کیا۔ غالب نے ''برہان قاطع'' پر کل ایک سو چوراسی اعتراضات کیے تھے۔ پروفیسر نذیر احمد نے ان پر تحقیقی و تنقیدی نظر ڈالی اور مختلف لغتوں اور فرہنگوں کی مدد سے ان اعتراضات کی صحت یا عدم صحت کا محاکمہ پیش کیا جو ''نقد قاطع برہان مع ضمائم'' عنوان سے غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی سے 1985ء میں کتابی شکل میں شائع ہوئی۔

ان کے علاوہ ''فرہنگ رشیدی از عبدالرشید (1872) ''کشف اللغات'' از عبدالرحیم (1874-75) لطائف اللغات معروف بہ فرہنگ لغات مثنوی مولانا روم از عبدللطیف (1877) لغاتِ سروری از غلام سرور (1877) ''بہار عجم'' از ٹیک چند بہار (1879) ہفت قلزم'' (7 جلدیں) از قبول محمد (1879) ''فرہنگ آنندراج'' (3 جلدیں) از محمد بادشاہ (1889) آصف اللغات (17 جلدیں) از شمس العلماء نواب عزیز جنگ (1927-1904) اور ''غیاث اللغات'' از غیاث الدین رامپوری (1921) فارسی کے معتبر و مستند لغات ہیں۔ ''لطائف اللغات'' کو چھوڑ کر باقی تمام کا انداز عام لغتوں جیسا ہے۔ اکثر لغتوں میں فارسی اشعار سند کے طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ ان میں ''آصف اللغات'' سب سے زیادہ ضخیم اور مستند لغت ہے۔ اس میں صرف ج تک کے الفاظ شامل ہو سکے ہیں مصنف نے لفظوں کے انتخاب، ترتیب اور تشریح میں بڑی عرق ریزی سے کام لیا ہے۔ اس میں کثرت سے اردو کے مترادف الفاظ ملتے ہیں۔

اردو میں لغت نویسی کے اوّلین نقوش کی تلاش کی ابتدا عربی میں قبل اسلام کی شاعری اور ابتدائے عہدِ اسلام کے ادب میں خاص مقدار میں پائے جانے والے ہندی الفاظ سے کی جاسکتی ہے۔ اس طرح قرآن مجید میں مسک، زنجبیل اور کافور جیسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ نہ صرف ایرانی بلکہ عرب سیاحوں مثلاً سلیمان تاجر (237ھ) اور ابو زید حسن الرانی (264ھ) کے سفر ناموں اور دوسری عربی تحریروں میں ناریل، دیپ، جزر (گجر) صندل (چندن) جیسے الفاظ بکثرت ملتے ہیں اس طرح ہندوستان میں بھی فارسی اور ہندی کے اختلاط کے زیر اثر ہندی الفاظ پہلے مفرد لفظوں کی شکل میں فارسی کتابوں میں داخل ہونا شروع ہوئے پھر ہندی محاورات بعینہ یا ترجمہ ہو کر فارسی تحریروں کا جزو بننے لگے۔ فارسی لغت کی کتابوں میں جو کہ بیشتر ہندوستان میں مرتب ہوئیں الفاظ کی فارسی تشریحوں کے ساتھ ساتھ

بعض ہندی مترادفات بھی دیے جانے لگے تاکہ ہندوستان کے عام خواندہ لوگ ہندی مترادفات کی مدد سے فارسی الفاظ کے صحیح معنی سے واقف ہوسکیں چنانچہ آٹھویں صدی ہجری کے اواخر میں فضل الدین محمد بن قوام بحر الفضائل فی منافع الافاضل تالیف کی اصلاً یہ فارسی زبان کی لغت ہے لیکن اس کے چوتھے باب میں فارسی شاعری میں مستعمل ہندی الفاظ کو درج کیا گیا ہے۔ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری نے اسے اردو لغت نویسی کی اوّلین کوشش قرار دیا ہے۔ پروفیسر محمود شیرانی نے ''فارسی زبان کی ایک قدیم فرہنگ میں اردو زبان کا عنصر'' کے عنوان سے اپنے مضمون میں جس کا تحقیقی جائزہ پیش کیا ہے۔اردو کے عظیم محقق امتیاز علی خاں عرشی نے بھی اپنے مضمون ''ظہور الاسرار اور مطہر کڑھ'' میں اس پر تبصرہ کیا اور ان سب کا محاکمہ پروفیسر نذیر احمد نے اپنے مضمون ''ظہور الاسرار نامی اور مطہر کڑھ'' میں پیش کیا۔ان محققین کی اس طرف توجہ سے اس کتاب لغت کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اردو لغت نویسی کے ارتقا میں ان ذولسانی یا سہ لسانی نصاب ناموں (منظوم فرہنگوں) کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے جن میں عربی و فارسی الفاظ کے اردو مترادف منظوم کیے جاتے تھے ان نصاب ناموں کی ترتیب کا آغاز دسویں صدی ہجری میں ہوگیا تھا۔اردو کے ان ابتدائی نصاب ناموں کے بارے میں اب تک محققین متفق نہیں ہو پائے ہیں کہ ''خالقِ باری'' یا ''حفظ السان'' امیر خسرو کی تصنیف ہے یا عہد عالم گیر کے ایک شخص ضیاء الدین خسرو کی اور یہ کہ پہلی منظوم فرہنگ خالقِ باری کو قرار دیا جائے یا ''لغات گجری'' کو۔خاطر نشان رہے کہ ''لغات گجری'' کو مکمل لغت اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ اس میں ترتیب اندراج کر التزام بھی ملتا ہے۔عربی لفظ عربی کے کالم میں فارسی لفظ فارسی کے کالم میں اور اردو لفظ اردو کے کالم میں لکھا گیا ہے۔حاشیہ میں مختلف لغات کے حوالوں سے ہر لفظ کی عربی یا فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے۔داخلی شواہد کی بنا پر پروفیسر نجیب اشرف ''لغات گجری'' کو خالقِ باری سے پہلے کی تصنیف مانتے ہیں کیونکہ اس میں شامل اردو الفاظ کی جو شکلیں ملتی ہیں وہ خالقِ باری کی شکلوں سے قدیم تر ہیں لیکن ڈاکٹر سید عبداللہ عہد ہمایونی کی تصنیف ''قصیدہ در لغات ہندی'' مؤلفہ حکیم یوسف ہروی کو زیادہ قدیم قرار دیتے ہیں اس کے بعد اجے چند پسر دسا کن شہر سکندر آباد نے 960ھ میں ایک لغاتی نصاب نامہ لکھا، اس میں اس کا نام کہیں بھی مذکور نہ ہونے کے سبب مولوی عبدالحق نے اس کو مثل خالق باری سے موسوم کیا بہر کیف خالق باری کے بعد لغاتی نصاب ناموں کا ایک طویل سلسلہ شروع ہوگیا یہاں تک کہ ایک ہی نام کے مختلف نصاب نامے مختلف ادوار میں مختلف مصنفین نے لکھے ان نصاب ناموں میں چند کے نام اس

طرح ہیں ''اللہ خدائی'' (تجلی) ''رازق باری'' (اسماعیل) ایزدِ باری (کھتری مل پرشامل داس) اسی زمانہ میں ''حمد باری'' یا رسالہ ''جان پہچان'' کے نام سے میر عبدالواسع ہانسوی نے ایک نصاب نامہ لکھا جن میں دواؤں، میواؤں اعضاء انسانی الفاظ قرابت وغیرہ عربی فارسی اور ہندی تینوں زبانوں میں لکھنے کا اہتمام کیا۔ اسی زمانے کی ایک اور سہ لسانی لغت ''قوۃ الکلام'' (عضدالدین جعفری) کی بھی ملتی ہیں۔ تیرھویں صدی ہجری میں مختلف موضوعات پر کثرت سے نصاب نامے تالیف کیے گئے جن میں خالق باری اکرم، صفت باری، واسع باری، اللہ باری، ناصر باری، اعظم باری، صادق باری وغیرہ قابلِ ذکر ہے۔ ان نصاب ناموں کا مقصد بھی فارسی کے ذریعے اردو الفاظ کی تعلیم اور کبھی اردو کے ذریعے عربی، فارسی الفاظ کی تعلیم رہا ہے۔

اسی سلسلہ کی ایک اہم کڑی سید انشاء اللہ خاں انشاء کی (دریائے لطافت) ہے انشاء پہلے شخص ہیں جنھوں نے زبان اردو کی اہمیت کے پیش نظر اس کے قواعد و لغت مرتب کرنے کی ضرورت محسوس کی بقول مولوی عبدالحق:

> ''انشاء پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو زبان اس کی لغت محاورے اور اس کی صرف و نحو پر غور کیا۔ ان کی دریائے لطافت بے مثل کتاب ہے جو ان کی لسانی قابلیت وسعتِ نظر اور ذوقِ صحیح پر شاہد ہے۔ اگر چہ اس کتاب کو لغت کے ذیل میں شریک نہیں کیا جا سکتا لیکن اس میں زبان کی لغت کا بہت کچھ سامان ہے اور اردو کی کوئی لغت اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتی''۔3

لیکن صحیح معنوں میں عہدِ عالم گیری کے ملاّ عبدالواسع ہانسوی کی ''غرائب اللغات'' کو اردو کی پہلی باقاعدہ لغت قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس میں صرف ہندی الاصل اردو الفاظ کی بنیادی اندراج کی حیثیت سے فارسی زبان میں تشریح کرنے کے علاوہ ان کے عربی و فارسی مترادفات بھی دیے گئے ہیں۔ اس کا مقصد فارسی داں طبقہ کو عوام کی زبان سمجھنے میں مدد کرنا تھا چونکہ مصنف کے سامنے اردو لغت کی کوئی مثال موجود نہیں تھی اس لیے انھوں نے فارسی لغات کو معیار بنایا۔ خاطر نشان رہے کہ مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے ملاّ عبدالواسع ہانسوی کو اردو کا پہلا لغت نویس قرار دیا۔

''صمد باری'' یا ''رسالہ جان پہچان'' کو میر عبدالواسع ہانسوی نے چونکہ تدریسی ضرورت کے تحت صرف بچوں کے لیے لکھی تھی اس لیے اس کے تدریسی انداز کا جواز ہے لیکن انھوں نے غرائب

اللغات میں بھی یہی مدرسانہ انداز روا رکھا ہے چنانچہ اس میں بھی ان کی تشریحیں عام طور پر سطحی انداز کی ہیں ۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس لغت کی تالیف کے وقت ان کے مدنظر متوسط درجے اور عام ذہن کے طالب علم ہی تھے۔ حالانکہ اس کے حاشیہ سے پتہ چلتا ہے انھوں نے تالیف کے وقت فارسی لغات کی ورق گردانی ضرور کی تھی تاہم وہ اسے سطحی ہونے سے نہیں بچا سکے ۔چنانچہ اردو کے اکثر عربی و فارسی مترادفات کے سلسلہ میں وہ ان کے باریک امتیازات میں فرق قائم کرنے سے قاصر رہے۔

سراج الدین علی خاں آرزو کی ''نوادرالالفاظ''(سن تصنیف 1752ء)اردو کی دوسری لغت ہے جو''غرائب اللغات'' کی تصحیح وتتمہ ہے۔خان آرزو نے تحقیق وتنقید سے کام لے کر''نوادرالالفاظ'' کو اعلیٰ لسانی ،ادبی ،تنقیدی اور تحقیقی خصوصیات کا حامل بنا دیا ہے ۔''نوادرالالفاظ''مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ کو انجمن ترقی اردو پاکستان نے 1951ء میں شائع کر دیا ہے ۔اس لغت کی اہمیت کے سلسلے میں مولوی عبدالحق لکھتے ہیں کہ:

> ''خان آرزو نے غرائب اللغات کی تصحیح ہی نہیں کہ بلکہ بہت کچھ اضافہ بھی کیا ہے یہ کتاب غرائب اللغات سے حجم میں بھی زیادہ ہے۔غرائب اللغات میں لفظ کے معنی اقتصار کے ساتھ دیے گئے ہیں مگر خان آرزو نے معنی کے ساتھ اکثر الفاظ کی تحقیق بھی کی ہے اور جگہ جگہ فارسی اور ہندی کے اشتراک وتوافق کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔غالبًا یہ پہلے شخص ہیں جن کی نظر اس لسانیاتی نکتہ کی طرف گئی۔غرائب کے الفاظ کی تصحیح میں کاوش کی ہے اور داد تحقیق دی ہے۔اگر چہ نوادرالالفاظ باعتبار صحت وتحقیق غرائب اللغات سے کہیں بڑھی ہوئی ہے لیکن تقدم کی فضیلت ملاّ عبدالواسع کو حاصل ہے''۔ 4

فنِ لغت نویسی کی تاریخ میں مولوی احدالدین بلگرامی کی ''نفائس اللغات''(سن تصنیف 1837ء)خصوصی اہمیت کی حامل ہے ۔اس میں اردو الفاظ کی فارسی تشریح کے ساتھ عربی مترادفات بھی دیے گئے ہیں اور تینوں زبانوں کے الفاظ کے تلفظ کو بھی عبارت میں ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ لغت 1869ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس میں سند کے طور پر اردو کے بجائے فارسی اور عربی کے اشعار نقل کیے گئے ہیں اور اس میں محاورات کی تعداد بہت کم ہے۔یہ سابقہ لغات کے مقابلہ میں زیادہ ضخیم ہے۔

مرزا اوسط علی رشک شاگرد ناسخ نے ''نفس اللغہ'' کے نام سے ایک ضخیم لغت کی تالیف کا منصوبہ بنایا جس کی پہلی جلد 1844ء میں مکمل ہوئی اس میں اردو الفاظ کے معنی فارسی میں وضاحت کے ساتھ دیے گئے ہیں اس کو لغت کے بجائے فرہنگ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ کہیں الفاظ کی تشریح بہت مختصر ہے اور بعض جگہ تشریح ناقص ہے۔ اس طرح محاورات بھی بہت کم دیے گئے ہیں۔ اس میں اردو الفاظ کے سلسلہ میں کوئی سند یا نظیر نہیں دی گئی ہے لیکن چونکہ رشکؔ خود ایک باکمال شاعر اور ناسخ کے شاگرد رشید تھے اس لیے لغات کے سلسلہ میں ان کی رائے سند کا درجہ رکھتی ہے۔ اس لغت کی صرف پہلی جلد شائع ہو سکی جس میں صرف 'ت' تک کے الفاظ شامل ہیں۔

سید احمد دہلوی کی ''فرہنگ آصفیہ'' اردو زبان کی پہلی مفصل اور جامع لغت ہے۔ اس کی پہلی جلد 1887ء میں اور چوتھی اور آخری جلد 1918ء منظر عام پر آئی اس میں اردو، فارسی، ہندی، سنسکرت کے علاوہ انگریزی، لاتینی، سریانی اور رومن زبانوں کے ایسے الفاظ بھی شامل ہیں جو اردو میں مستعمل ہیں۔ اس میں الفاظ، محاورات، مصطلحات اور ضرب الامثال کے علاوہ اہم شخصیات و مقامات کو بھی شامل کر لیا گیا ہے جس کے سبب یہ کتاب لغت کے دائرے سے نکل کر انسائکلوپیڈیا کے حد میں داخل ہو گئی ہے۔ اس میں الفاظ کے معنی و مفاہیم کی تعیین و تشریح میں اساتذہ کے کلام کو سند کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ''فرہنگِ آصفیہ'' جلد اوّل کے پہلے باب میں سید احمد دہلوی نے اردو زبان کی پیدائش وارتقا اور تاریخی اعتبار سے الفاظ کی سرگزشت پر جن عالمانہ انداز سے بحث کی ہے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ سید احمد دہلوی ماہر لسانیات بھی تھے۔ اس لغت کے بعض بیانات سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس کی جامعیت اور ہمہ گیریت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مولوی عبدالحق اس فرہنگ کے بارے میں لکھتے ہیں۔

> ''اردو لغات پر اب تک جتنی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ ان سب میں جامع مکمل اور سب سے کارآمد مولوی سید احمد دہلوی کی فرہنگ آصفیہ ہے ...ایک تنہا شخص جس قدر محنت کاوش اور تحقیق کر سکتا ہے انھوں نے اس کا حق ادا کیا اور ایسا بڑا کام کیا کہ اردو زبان ہمیشہ ان کی زیر بار منت رہے گی۔ گو الفاظ کی تحقیق میں غلطیاں بھی ہیں۔ بہت سے الفاظ اور بعض محاورے بھی چھوٹ گئے ہیں۔ زمانۂ حال کی رو سے بہت اضافے کی ضرورت ہے بعض جگہ بے جا طول نویسی سے کام لیا ہے۔ تاہم یہ کتاب ایسی ہے کہ مصنف کو داد نہ دینا ظلم ہوگا''۔ 5

اردو کے مایہ ناز محقق قاضی عبدالودود نے ''تبصرہ فرہنگِ آصفیہ'' کے عنوان سے ایک طویل تبصرہ کر کے اس کے اسقام کو اجاگر کیا تھا جو خدا بخش لائبریری جرنل (پٹنہ) میں چار قسطوں میں شائع ہوا۔ خاطر نشان رہے کہ فرہنگِ آصفیہ کی تدوین کافی پہلے سید احمد دہلوی ''مصطلحات اردو'' کے نام سے ایک لغاتی مجموعہ 1871ء مدون کر چکے تھے جسے بعد میں ''ارمغان دہلی'' کے نام سے مختصر رسالوں کی شکل میں 1878ء میں شائع کرنا شروع کیا اور اس کے متعدد رسالے شائع کرنے کے بعد بالآخر اسے 1888ء میں ''لغات اردو'' (خلاصۂ ارمغان دہلی) کے نام سے کتابی شکل میں شملہ سے شائع کیا۔

1919ء میں منشی لالتا پرشاد شفق لکھنوی کی ''فرہنگ شفق'' منظر عام پر آئی اس میں صرف ناسخ، آتش، غالب اور ذوق کی شاعری میں استعمال ہونے والے محاوروں میں شامل کیا گیا ہے اور سند کے طور پر ان شاعروں کے کلام سے اشعار پیش کیے گئے ہیں۔

امیر مینائی باکمال شاعر، لفظوں کے مزاج شناس، زبان داں اور محاورات پر گہری نظر رکھنے والے عالم تھے۔ انھوں نے ''امیر اللغات'' کے نام سے ایک ضخیم لغت کی تدوین کا منصوبہ بنایا اور اس میں بڑی تحقیق اور جستجو اور عرق ریزی سے کام لیا لیکن ان کی عمر نے وفا نہ کی اس لیے صرف شروع والے الفاظ اور محاورات پر مشتمل اس کی پہلی جلد شائع ہوسکی۔ اس میں فرہنگ آصفیہ کی طرح الفاظ و محاورات کی تشریح و تعبیر میں اساتذہ کے کلام سے اسناد کیا گیا ہے۔

مولوی نورالحسن نیّر کاکوروی جو اردو کے مشہور نعت گو شاعر محسن کاکوروی کے صاحبزادے تھے نے چار جلدوں پر مشتمل ''نوراللغات'' کے نام سے ایک ضخیم لغت کی تالیف کی جس کی پہلی جلد 1924ء اور آخری جلد 1931ء میں شائع ہوئی اس میں الفاظ و محاورات کی تعبیر تشریح میں نہ شرح و بسط سے کام لیا گیا ہے اور نہ ہی اشعار سے اسناد کیا گیا ہے۔ بالاستیعاب مطالعے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ مؤلف نے فرہنگِ آصفیہ سے بھرپور طور پر فائدہ اٹھایا ہے۔

اردو لغت میں مرزا محمد مہذب لکھنوی کی ''مہذب اللغات کو بھی خصوصی اہمیت حاصل ہے یہ بڑی مفصل جامع اور ضخیم لغت ہے اس کی پہلی جلد 1958ء اور آخری (14ویں) جلد 1989ء منظرِ عام پر آئی اس میں الفاظ، محاورات، اصطلاحات اور ضرب الامثال کے علاوہ اہم شخصیات، مقامات اور واقعات کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ الفاظ و محاورات وغیرہ کی تشریح و تعبیر کے وقت حسبِ ضرورت کسی شعر یا نثر پارے سے اسناد کیا گیا ہے۔

اردو کی سب سے زیادہ ضخیم، جامع اور مفصل لغت ترقی اردو بورڈ کراچی سے شائع ہونے والی اردو لغت ہے جس کو تاریخی اصول پر آکسفورڈ ڈکشنری (کلاں) کے طرز پر مرتب کیا گیا ہے اس کا منصوبہ مولوی عبدالحق نے بنایا تھا۔ اس کی تیاری میں صفِ اول کے دانشور، ماہرین لسانیات ولغت نویس اور دیگر علوم وفنون کے ماہری نے اپنی خدمات پیش کی ہیں۔ ایک منصوبے کے تحت الفاظ ومحاورات کے کم وبیش 14 لاکھ کارڈ تیار کیے گئے اور بعد میں تنقید وتنقیح کے عمل سے گزار کران کو حتمی شکل دی گئی۔ اس لغت کی پہلی جلد میں تعارف کے عنوان سے ایک صراحت شامل ہے جس میں اس لغت میں برتے گئے اصول، طریقۂ کار اور حدودِ کار کی وضاحت کی گئی ہے۔ اس میں کہا گیا ہے کہ:

''آکسفورڈ ڈکشنری (کلاں) کے نمونے پر جو ابتدائی خاکہ تیار کیا گیا اس کا تقاضا یہ تھا کہ ابتداء سے لے کر موجودہ دور تک کے اردو ادب کا ایک ایسے نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا جائے کہ ہر لفظ بلکہ اس کی ضمنی شقوں کی بھی مثالیں شروع سے لے کر آخر تک ہر دور سے مہیا کی جاسکیں، کیونکہ کسی لفظ کی قدامت اور عہد بعہد استعمال میں ترک واختیار کی پوری کیفیت اسی صورت سے ظاہر ہوسکتی ہے۔ بعض الفاظ کسی موڑ پر آکر متروک ہوجاتے ہیں یا ان کا رواج محدود ہوکر رہ جاتا ہے۔ یہی حال معانی کا ہے۔ کسی عہد میں کوئی لفظ کسی خاص معنی کا حامل ہوتا ہے اور بعد میں اس معنی کو کسی حد تک متروک یا نامقبول سمجھا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ایسا بھی ہوتا ہے کہ وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے ساتھ ساتھ الفاظ نئے معنی قبول کرتے رہتے ہیں...... چونکہ یہ ایک تاریخی لغت ہے جو جدید لسانیاتی اصول پر مرتب کی گئی ہے۔ لہٰذا آکسفورڈ ڈکشنری کی طرح اس میں بھی جدید وقدیم، متروک ورائج سبھی قسم کے الفاظ درج کیے گئے ہیں۔ ایک طرف عام بول چال کے الفاظ ہیں تو دوسری طرف علمی وفنی اصطلاحات کو بھی نظر انداز نہیں کیا گیا۔ کہاوتوں اور محاوروں کا بڑی حد تک احاطہ کیا گیا ہے''۔ 6

اردو کے لغت نویسوں نے محاورات، امثال اور مصطلحات کی لغات تالیف کرنے میں بھی دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے۔ نیاز علی بیگ نے بڑی تحقیق اور تلاش کے بعد اردو محاورات اور مصطلحات کی ایک ضخیم لغت ''مخزن الفوائد'' کے نام سے ترتیب دی جو 1886ء میں منظر عام پر آئی۔

1886ء میں چرنجی لال نے عوام کے ہر طبقہ میں رائج دس ہزار محاورات و امثال کو ''مخزن المحاورات'' کے نام سے مرتب کر کے محبّ ہند، فیض بازار دہلی سے شائع کیا اس میں ایسے محاورات کو بھی شامل کیا گیا ہے جو اس زمانے میں غیر مسلم معاشرے میں رائج تھے۔ تشریح کا انداز عام فہم اور واضح ہے۔ اکثر مقامات پر اشعار سے استفادہ کیا گیا ہے۔

مرزا محمد مرتضیٰ عرف مچھو بیگ عاشق لکھنوی نے اردو محاورات کی ایک ضخیم لغت کی تدوین کا منصوبہ بنایا جس کی پہلی جلد 1888ء ''بہارِ ہند'' کے نام سے شائع ہوئی۔

1890ء میں مولوی اشرف علی لکھنوی نے ''مصطلحات اردو'' کے نام سے اصطلاحات کی ایک لغت مطبع نامی لکھنؤ سے شائع کی جو نسبتاً کم جامع ہے۔ دوسری شمس الدین فیض حیدرآبادی کی ''خزائن الامثال'' تھی جس میں محاورات و امثال اور اصطلاحات کو شامل کیا گیا تھا اور الفاظ و محاورات کی سند اساتذہ کے اشعار سے پیش کی گئی تھی۔

مفتی غلامی سرور لاہوری نے 1890ء میں ''جامع اللغات'' کے نام سے ایک لغت تالیف کی جو 1892ء میں منظر عام پر آئی یہ بنیادی طور پر عربی، فارسی اور اردو الفاظ و محاورات کی ایک سہ لسانی لغت ہے۔

اردو کے بلند پایہ محقق پروفیسر مسعود حسن رضوی نے فارسی اور عربی کے ان اقوال و اشعار کو بڑی تحقیق و تلاش کے بعد جمع کیا ہے جو کثرت استعمال کے سبب ضرب الامثال بن گئے ان کو ''فرہنگ امثال'' کے نام سے کتابی صورت میں 1939ء شانتی پریس الہ آباد سے شائع کیا۔ ''اردو مترادفات'' کے نام سے احسان دانش نے ''اردو مترادفات'' کی ایک لغت ترتیب دی جس کو مرکزی اردو بورڈ پاکستان نے 1970ء میں شائع کیا۔

خواتین کی زبان اور محاورات بھی لغت نویسوں کو اپنی طرف متوجہ کرتے رہے ہیں چنانچہ ایسی کئی لغات معرض وجود میں آئیں جن میں خواتین کے مخصوص الفاظ، محاورات و مصطلحات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس سلسلے کی سب سے پہلی کتاب سید امجد علی اشہری کی ''لغات الخواتین'' (تالیف 1970ء ہے جس میں خواتین کے مخصوص محاورات و مصطلحات اور الفاظ جمع کیے گئے ہیں اور ان کے معنی و مفاہیم کی تشریح اور محل استعمال کو بھی درج کیا گیا ہے۔ اس سلسلے کی دوسری اہم کوشش فرہنگِ آصفیہ کے مؤلف سید احمد دہلوی کی ''لغات النساء'' ہے جو پہلی بار 1917ء میں منظر عام پر آئی۔ سید احمد دہلوی فرہنگ نویسی کے

استاد مانے جاتے ہیں۔اس اعتبار سے ان کی یہ کتاب لغت تحقیق وتنقید کے معیار پر پوری اترتی ہے اور لغات نسواں کے سلسلے میں سند کا درجہ رکھتی ہے۔

اس سلسلے کی ایک اہم لغت منیر لکھنوی کی ''محاورات نسواں و خاص بیگمات کی زبان (سن اشاعت 1930ء) ہے اس میں بڑی تحقیق وتلاش کے بعد خواتین کے مخصوص محاورات ،مصطلحات اور الفاظ جمع کیے گئے ہیں اوران کی تشریح وتعبیر کی گئی ہے۔وحیدہ نسیم کی ''نسوانی محاورے''(شائع کردہ سیما پریس دہلی 1982ء) بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

لغت نویسوں نے دکنی زبان کو بھی اپنی فکر وتحقیق کا مرکز بنایا ہے چنانچہ دکنی اردو کی پہلی لغت شعار احمد ہاشمی کی مرتب کردہ ''دکنی لغت'' جو علامہ عمادی کی تقریظ کے ساتھ مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد سے شائع ہوئی۔اس میں سن اشاعت درج نہیں ہے یہ جیبی سائز کی مختصر لغت ہے۔دکنی زبان کی سب سے زیادہ جامع اور مفصل لغت اردو کے مایہ ناز محقق و ماہر لسانیات پروفیسر مسعود حسین خاں نے ڈاکٹر غلام عمر خاں کے اشتراک سے ترتیب دی ہے جو 1969ء میں منظر عام پر آئی اس میں دکنی زبان کے الفاظ و محاورات کی تشریح وتعبیر میں دکنی زبان کے مستند شاعروں اور نثر نگاروں سے استفادہ کیا گیا پروفیسر مسعود حسین خاں اس کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

> ''یہ قدیم دکنی اردو کی لغت ہے جس کا تمام تر مواد اس زبان کے مخطوطات اور مطبوعات سے حاصل کیا گیا ہے اس قسم کا کوئی کام نہ اب تک تجویز ہوا اور نہ تکمیل کیا گیا ہے تاہم مجھے اس بات کا پوری طرح احساس ہے کہ اس کی حیثیت نشان راہ کی ہے،منزل کی نہیں''۔ 7

اردو میں قرآن وحدیث کی ترتیب وتدوین کی طرف بھی لغت نویسوں نے توجہ دی ہے۔ سب سے پہلے مولانا شہید الدین احمد نے ''لغات القرآن'' کے نام سے ایک لغت کی تدوین کی جو 1901ء میں منظر عام پر آئی۔اس میں لفظوں کے صرف معانی کیے گئے ہیں۔ان کی تشریح نہیں کی گئی ہے اس لئے عام قاری اس سے استفادہ کرنے سے قاصر رہتا ہے۔اس سلسلے کی سب سے اہم کڑی ''مکمل لغات القرآن'' ہے جو 6 جلدوں پر مشتمل ہے یہ انتہائی جامع اور مفصل لغت ،مولانا عبدالرشید نعمانی اور مولانا عبدالدائم جلالی کی تحقیق وجستجو کا نتیجہ ہے۔قرآن مجید میں بعض الفاظ کئی جگہوں پر کئی الگ الگ معنوں میں استعمال ہوئے ہیں مؤلفین نے اس سلسلے میں اس بات کا التزام کیا ہے کہ جن مقامات پر جن

معنوں میں وہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان کی تشریح کر دی جائے۔اگر کسی لفظ کی تشریح میں کوئی موضوع ،حدیث یا قول صحابی یا قولِ تابعی بھی مل گیا ہے تو اسے بھی نقل کر دیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ارض القرآن و اعلام القرآن کی تفصیلات بھی درج کی گئی ہے۔اس لغت کے مشمولات اور طریقۂ کار کے سلسلے میں مولانا عبدالرشید نعمانی پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''تمام الفاظ کی ضروری تشریح اور تفصیل کا پورا اہتمام کیا گیا ہے۔کسی لفظ کی تشریح یا اس کے معانی کی تحقیق میں جہاں مفسرین،فقہا اور اہلِ لغت وغیرہ کا اختلاف ہے اس کو نقل کر کے قول وفیصل بیان کیا گیا ہے۔جا بجا وہ مناسب فوائد قلم بند کر دیے گئے ہیں جو فہم قرآن میں سہولت پیدا کر سکیں ۔چونکہ مقصد ہے کہ منشاء قرآن کے مطابق قرآن مجید کا لغت تیار ہو۔اس لیے محض لغت ہی کے تتبع اکتفاء نہیں کیا بلکہ کوشش کی ہے کہ ہر لفظ کے وہی معنی لکھے جائیں جن معنی میں قرآن مجید میں اس کا استعمال کیا ہے اور معنی علمائے حق نے اس کے سمجھے ہیں''۔ 8

لغت نویسوں نے لغات حدیث کی تدوین میں بھی دلچسپی لی ہے۔اس سلسلے کی پہلی بڑی اور اہم کوشش علامہ وحیدالدین کیرانوی ''انوار الغہ الملقب بہ وحید اللغات'' ہے یہ نہایت ضخیم اور جامع لغت 28 جلدوں پر مشتمل ہے ۔اس کی پہلی جلد 1960ء میں اور آخری جلد 1961ء میں بنگلور سے شائع ہوئی۔اس کے بعض حصے ''اسرار الغہ کے نام سے تصحیح و اضافہ کے بعد شائع ہوئے۔اس کی ضرورت اور مقبولیت کے بعد اصح المطابع کراچی نے اس کی مکمل جلدیں دوبارہ شائع کیں۔پیش لفظ سے معلوم ہوتا ہے کہ مؤلف کا مقصد کم استعداد اردو دان طبقہ کو حدیث فہمی میں معاونت کرنا ہے۔اس میں حدیث کی تحقیق و تنقیح سے سروکار نہیں رکھا گیا ہے بلکہ بغیر کسی امتیاز کے تمام احادیث کو موضوع بنایا گیا ہے۔

حکیم غلام جیلانی نے ''مخزن الجواہر'' کے نام سے علم طب کی اصطلاحات سے متعلق ایک ضخیم جامع اور مفید لغت ترتیب دی جس کو 1923ء میں مرکنٹائل پریس لاہور سے شائع کیا۔

مولوی وحیدالدین سلیم ایک صاحبِ ذوق محقق ایک ذی علم ماہر لسانیات ولغت نویس تھے انھوں نے ''وضع اصطلاحات'' کے نام سے ایک ضخیم کتاب تالیف کی جس میں اردو میں اصطلاح سازی کے اصول اور مسائل کے بارے میں تفصیلی انداز سے بحث کی گئی ہے۔اس کے دیباچہ میں اس کے مباحث اور مسائل پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''اوّل میں نے اس بات پر بحث کی ہے کہ اصطلاح کی ضرورت کیوں پیش آئی ہے۔ پھر وضع اصطلاح کے دو مختلف نظریے پیش کیے گئے ہیں جن میں سے ہر ایک کا ماننے والا ایک بڑا گروہ ہے دونوں گروہ اپنے اپنے نظریے کی تائید میں دلائل بیان کرتے ہیں۔ وہ سب وضاحت کے ساتھ درج کر دیے ہیں۔ آگے چل کر اس امر پر بحث کی گئی ہے کہ اردو زبان جس خاندان السنہ سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کا نام آریائی ہے۔ پھر اس خاندان کی زبانوں میں الفاظ سازی کے مشترک اصول پائے جاتے ہیں ان کو بیان کر کے ہر اصول کے متعلق اوّل انگریزی زبان کی کچھ مثالیں اجمالاً درج کی ہیں۔ پھر اردو زبان کی مثالوں میں اردو الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ جمع کیا ہے۔ اس تفصیلی بحث کے بعد جس میں اردو زبان کی قدرتی بناوٹ کا خاکہ کھینچا گیا ہے، وہ اصلی اور مرکزی بحث شروع ہوتی ہے جس کے لیے یہ کتاب تیار کی گئی ہے۔ یعنی وضع اصطلاحات۔ چنانچہ اوّل مفرد اصطلاحیں وضع کرنے کے اصول بتائے گئے ہیں اور پھر اس قسم کی اصطلاحیں وضع کرنے کے طریقے درج کیے گئے ہیں۔ ان اصولوں اور طریقوں کو بیان کرنے کے بعد ایک نہایت اہم اور دلچسپ بات بحث اس بات کی کی گئی ہے کہ ہماری زبان میں ترکیب الفاظ کے کون کون سے طریقے پائے جاتے ہیں۔ اس بحث میں مرکب الفاظ کا جو ذخیرہ درج کیا ہے وہ نہایت کارآمد اور ہماری شاعری اور انشاء پردازی کا مدار اسی ذخیرہ پر ہے۔ غرض کہ اوّل سابقوں اور لاحقوں کے ذکر میں پھر نیم سابقوں اور نیم لاحقوں کے بیان میں مفرد اور مرکب الفاظ کا جو سرمایہ جمع کیا گیا ہے وہ کہیں ایک جگہ نہیں ملے گا، ترکیب الفاظ کے طریقے مندرج کرنے کے بعد مرکب اصطلاحیں وضع کرنے کے بعد اصول بیان کیے گئے ہیں۔ آخر میں ایک ذیل ہے جس میں مرکب اصطلاحات کے بعد بعض اصول کا استعمال مثالیں دے کر بتایا گیا ہے''۔ 9

اردو میں اپنی نوعیت کی یہ واحد کتاب ہے اس لیے علم و ادب کی دنیا میں اس کی کافی اہمیت ہے۔ اس میں اصطلاح سازی اور لفظوں کی ساخت پر سائنٹیفک انداز سے بحث کی گئی ہے۔

حوالہ جات

1. ڈاکٹر شریف احمد قریشی، پیش لفظ فرہنگ فسانۂ آزاد اور اس کا عمرانی ولسانی مطالعہ، ص37
2. ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری، مقدمہ اردو مثنوی کی فرہنگ، ص9
3. آقا سید محمد علی، مقدمہ فرہنگ نظام، شمسی المطابع، حیدر آباد، 1939، ص15
4. پروفیسر نذیر احمد، ہندوستان کا قدیم ترین فارسی لغت، فکر ونظر، علی گڑھ، جولائی 1965، ص17
5. قاضی عبدالودود، غالب بحیثیت محقق، علی گڑھ میگزین غالب نمبر، 49-1948، ص8
6. ڈاکٹر سید عبداللہ، مباحث، مجلس ترقی اردو، لاہور، 1965، ص17
7. ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری، مقدمہ اردو مثنوی کی فرہنگ، ص13
8. ڈاکٹر نجیب اشرف، مقدمہ لغات گجری، ادبی پبلشرز، بمبئی، 1962، ص10
9. ڈاکٹر سید عبداللہ، مقدمہ نوادر الالفاظ، انجمن ترقی اردو، کراچی (پاکستان)، 1951، ص20

❒ Dr. Asma Aziz
Head, Department of Urdu
M. H. Post Graduate College
Muradabad (UP)
Mobile: 8477034969
Email: faruqinajeeb13@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:230-251
Dr. Irshad Siyanwi, Quratul Ain Haider ki Afsana Nigari

ڈاکٹر ارشاد سیانوی

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری

قرۃ العین حیدر دنیائے فکشن کا ایک درخشاں نام ہے۔ان کا شمار صفِ اول کے فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کے نام سے متعدد شاہکار ناول، ناولٹ اور افسانے منسوب ہیں۔انھوں نے عام افسانوں کے علاوہ رومانی، تاریخی اور سماجی افسانے بھی قلم بند کیے ہیں۔رومانی افسانوں میں ''جب طوفان گذر چکا''، کیکٹس لینڈ، میں نے لاکھوں کے بول سنے، یہ داغ داغ اُجالا، دیودار درخت، ستاروں سے آگے، رقصِ شرر، لندن لیٹر، جلاوطن وغیرہ رومانی افسانے ہیں۔ان کے علاوہ آپ نے ناول نگاری کے میدان میں بھی ایک تاریخ رقم کی ہے۔ناول ''میرے بھی صنم خانے''(1949)، سفینۂ غم دل (1952)، آگ کا دریا(1959)، کارِ جہاں دراز ہے (دو جلد)(1977-1979)، آخرشب کے ہم سفر(1979)، گردشِ رنگِ چمن(1988) اور چاندنی بیگم(1990) وغیرہ ناولوں میں ہندوستان کی تاریخ، تہذیب اور سیاسی شعور کی عکاسی ہوتی ہے۔ناول ہو یا افسانہ، خاکہ ہو یا سفرنامہ، تمام نثری اصناف میں آپ کو مہارت حاصل ہے۔

اردو دنیا میں دو افسانہ نگار ایسے گزرے ہیں جنھوں نے کسی افسانہ نگار کی طرز کو نہیں اپنایا بلکہ اپنے لیے منفرد راہ قائم کی، ان کے نام ہیں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر، ان دونوں افسانہ نگاروں نے اپنی منفرد تکنیک اور نئے فنی امتیازات سے ہندوستان اور پاکستان کے افسانوی ادب کو ایسا منور کیا کہ دونوں ملکوں کے فکشن میں کھرے اُترنے کے ساتھ ساتھ انفرادی حیثیت بھی حاصل کر لی۔ان کے متعلق گوپی چند نارنگ کچھ یوں رقمطراز ہیں:

''آزادی کے بعد اردو فکشن کی دنیا میں دو ایسے نام بھی ابھر چکے تھے جنھوں نے

اپنی انفرادیت بتدریج سب سے الگ تسلیم کرالی، اور اپنے تخلیقی جوہر سے اس حد تک امتیازی حیثیت حاصل کر لی کہ دیکھتے ہی دیکھتے یہ دونام ہندوستان اور پاکستان میں اردو فکشن کے معیار اور اعتبار کا درجہ حاصل کر گئے۔ اور ایسے باغیانہ عناصر کے باوصف اور ان کے پہلو بہ پہلو ہوا۔ ان میں قرۃ العین حیدر آزادی سے پہلے لکھ رہی تھیں اور انتظار حسین نے بعد میں لکھنا شروع کیا، لیکن ان دونوں کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ اس درجہ مکمل ہے کہ ان کا نام کسی دوسرے رجحان کے ذیل میں یا کسی گروہ کے ساتھ لینا نامناسب معلوم ہوتا ہے۔'' 1

بیسویں صدی میں سماج میں ایک عجیب ہل چل مچی ہوئی تھی لوگ ذہنی خلفشار میں الجھے ہوئے تھے۔ سیاسی انقلابات نے لوگوں کی زندگی کو اتنا متاثر کیا کہ عام انسان کے ساتھ ساتھ ادباء شعراء اور دیگر مفکرین ادب کے تخلیقی ذہن میں نئے نئے موضوعات قائم ہو رہے تھے۔ ایسے ہی نازک حالات میں قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا آغاز ہوا۔ بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ ''یہ اردو کی ایسی منفرد افسانہ نگار ہیں جن کی پہچان منفرد راہ اور نئی فنی تکنیک کی وجہ سے ہوئی''۔ دراصل اردو افسانے کو فنی، اسلوبیاتی اور تکنیکی اعتبار سے جلا بخشنے والوں میں منشی پریم چند، انتظار حسین، منٹو، بلراج مینرا، کرشن چندر، سریندر پرکاش، حامد بیگ، راجندر سنگھ بیدی، غیاث احمد گدی، عصمت چغتائی، انور سجاد، سلام بن رزاق، غلام عباس، کلام حیدری انور خان عزیز احمد، شوکت حیات، رشید امجد، جوگندر پال، قرۃ العین حیدر، احمد ندیم قاسمی، سجاد حیدر یلدرم، وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم نے اپنے معاصرین کے نقشِ قدم پر چل کر کہانیوں کو مقبولیت عطا کرتے ہوئے اپنے لیے ایک الگ راستہ اختیار کیا اور منفرد انداز میں کہانیاں تحریر کر کے مقبولیت حاصل کی۔

منشی پریم چند کے افسانوں میں دیہاتی پس منظر کے نئے نئے مناظر نظر آتے ہیں۔ جو زمیندارانہ نظام کے ظلم و ستم، غریبی، مفلسی کی کربنا کی واردات سے لبریز ہیں، کفن، گئودان، پوس کی رات، عیدگاہ، وغیرہ میں حقیقت نگاری کے نقوش قارئین کے دلوں کو چھو جاتے ہیں۔ سعادت حسن منٹو نے جن موضوعات پر قلم اُٹھایا ان میں مشاہدات، انسانی نفسیات، تجربات پر باریکی سے نظریں تیز کی گئی ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں سماجی حقیقت کو صاف طور پر اس منفرد انداز میں پیش کرتے ہیں جس سے ان کی انفرادیت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں ٹوبہ ٹیک سنگھ، نیا قانون، ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار،

کھول دو، وغیرہ اپنے عہد کے کامیاب افسانے ہیں۔عصمت چغتائی کے افسانوں میں عوام کی مظلومیت، غریب مزدور کی بے بسی، مفلسی، بیواؤں کی بے چارگی و مایوسی کی کیفیت ملتی ہے۔ چوٹیں، دو ہاتھ، کلیاں، لحاف، ننھی کی نانی، بچھو پھوپی وغیرہ ایسی کہانیاں ہیں جن میں انسانی تقسیم کے خلاف زبردست احتجاج ملتا ہے۔عصمت چغتائی کے علاوہ دیگر خواتین افسانہ نگاروں نے بھی رومانی کہانیوں کے ذریعہ قارئین کو متاثر کیا ہے۔جن میں رضیہ سجاد ظہیر، ہاجرہ مسرور، جیلانی بانو، واجدہ تبسم وغیر نے افسانوی ادب کی نوک پلک کو ہنر مندی سے سنوارا ہے۔ واجدہ تبسم کی کہانیوں میں کوشش جدو جہد، خواہشات اور تمنائیں دم توڑتی نظر آتی ہیں مگر رومانی جذبات وخیالات کی دنیا آباد نظر آتی ہے۔کرشن چندرؔ، بیدیؔ، مرزا حامد بیگ، غلام عباس، سجاد حیدر یلدرم احمد ندیم قاسمی وغیرہ نے منفرد اسلوب، تاثراتی تکنیک، اچھی کردار نگاری اور عمدہ پلاٹ کے ذریعہ کہانی کی روایت کو استحکام عطا کیا ہے۔

قرۃالعین حیدر نے طویل افسانوں کے ساتھ ساتھ مختصر کہانیاں بھی لکھی ہیں ۔ جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، فلور آف جارجیا کے اعترافات وغیرہ طویل افسانے ہیں۔ان طویل کہانیوں کے ساتھ ساتھ مختصر کہانیاں بھی اپنی انفرادیت رکھتی ہیں۔انھوں نے ابتداء میں انگریزی کہانیوں کا مطالعہ کیا۔ کچھ کہانیوں کا انگریزی میں ترجمہ بھی کیا۔ دراصل قرۃالعین حیدر کی افسانہ نگاری کا آغاز ایک ایسے دور میں ہوا جب ملک میں سیاسی، سماجی حالات روز بروز نازک اور تبدیل ہوتے جا رہے تھے۔انصاف اور بھائی چارے کی قدریں پامال ہو رہی تھیں۔ ہندو مسلم میل جول ختم ہوتا جا رہا تھا۔معاشرہ ذہنی خلفشار، سیاسی تحریکات، اور معاشی دشواریوں سے جوجھ رہا تھا۔عوامی زندگی کی جڑیں کمزور ہو رہی تھیں۔بعض ناقدین ادب، قرۃالعین حیدر کو افسانوی ادب کی نئی وراثت تسلیم کرتے ہیں۔انہوں نے اپنے والد سجاد حیدر یلدرم کی مانند اردو میں کہانیاں لکھنے کی منفرد راہ اختیار کی۔ وہ اپنی راہ خود بنانے کی قائل تھیں۔ان کے یہاں عام روش سے ہٹ کر تخلیق تحریر کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ نیا ذہن، نئی تکنیک نیا اسلوب اور نئی عمر نے مل کر قرۃالعین حیدر کو ایک ایسی منفرد افسانہ نگار کے قالب میں ڈھالا کہ وہ موضوع، مواد، اسلوب، فن اور تکنیک کے لحاظ سے اپنے معاصرین میں الگ نظر آتی ہیں۔ڈاکٹر شارب ردولوی کا یہ اقتباس دیکھیے :

> ''قرۃالعین حیدر اردو کے افسانوی ادب کی ایک عظیم شخصیت اور اردو میں دانشوری کی روایت کا ایک قصّہ ہیں۔ بیسویں صدی نصف آخر کے اردو افسانوی ادب کی جو وراثت نئی صدی کو ملی اگر اسے کوئی نام دینے کی کوشش کی

جائے تو وہ قرۃ العین حیدر ہوگا......قرۃ العین حیدر کی خوبی یہ ہے کہ اردو کی دو بڑی افسانوی روایت کی موجودگی میں انہوں نے ایک منفرد اور مختلف راستہ پیدا کیا۔جو بہت مشکل کام تھا''۔2؎

قرۃ العین حیدر کا خیال تھا کہ کبھی بھی ماضی کو حال سے اور حال کو مستقبل سے جدا کر کے کوئی ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا ، کیونکہ ماضی سے حال اور مستقبل کو مستحکم کیا جاسکتا ہے ۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں تقسیم ملک کے بُرے نتائج ، وقت کا المیہ، ہجرت کا کرب ،غم حیات ، بے وطنی کا درد، اپنوں سے بچھڑنے کا غم ،طبقاتی اور فرقہ پرستی کا تضاد، اخلاقی تہذیبی قدروں کی پامالی وغیرہ موضوعات کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ مصنفہ کے والد رومانی ادیب تھے۔انہیں کے زیر اثر وہ رومانی افسانہ نگاری کے فن سے وابستہ ہو کر ہندوستان کے پیچیدہ مسائل کو اپنی کہانیوں میں پیش کرنے لگیں۔ مصنفہ نے نئے موضوعات تلاش کر کے اپنی فکر سے افسانوی ادب کو ایک نئی جہت دی۔قرۃ العین حیدر کا نام ناول نگاری کے اعتبار سے بڑا اہم ہے۔ مصنفہ نے اپنی ناول نگاری کے ذریعہ ناول کے میدان کو وسیع کیا مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ناول کے علاوہ آپ نے افسانوی ادب کو بہت سے اہم افسانے بھی عطا کیے ہیں جن سے افسانہ نگاری کے میدان میں اضافہ ہوا ہے۔قرۃ العین حیدر کے چار افسانوی مجموعے :''ستاروں سے آگے''(1947ء) ،''شیشے کے گھر'' (1954ء) ،''پت جھڑ کی آواز''(1966ء)،''روشنی کی رفتار'' (1982ء) شائع ہو چکے ہیں ۔قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اردو ادب کی بڑی فکشن نگار تھیں ۔ناول، ناولٹ، افسانے ،سوانح حیات ، خاکے، رپورتاژ وغیرہ کو مخصوص انداز میں لکھا۔ان کی منفرد افسانوی خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ چاروں افسانوی مجموعوں کے مطالعہ سے ان کی فنی، فکری اور تخلیقی سفر کی بہترین عکاسی ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر ابرار رحمانی:

''حقیقت یہ کہ قرۃ العین حیدر متفقہ طور پر معاصر اردو ادب کی سب سے بڑی فکشن نگار ہیں، انہوں نے اردو افسانے اردو ناول اور اردو سوانح کو اپنے مخصوص انداز تحریر سے مالا مال کیا ہے۔اردو فکشن بلکہ پوری اردو نثر کی وہ واحد شخصیت ہیں جنہیں کسی طور پر بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا''۔3؎

ان چاروں افسانوی مجموعوں کے علاوہ قرۃ العین حیدر کا پانچواں افسانوی مجموعہ بھی شائع ہوا جس کو سن 2000ء میں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی نے شائع کیا۔اس مجموعہ میں وہ افسانے

شامل ہیں جو کہ مختلف رسائل میں پڑھنے کو ملتے ہیں۔ان کے کچھ افسانے ایسے ہیں جو کسی افسانوی مجموعہ میں جگہ نہیں پا سکے، جیسے پرانی سرائے، تلاش، طلسمی قانون (1966ء) منّا اور منّی (1991ء) ایک تصویر، فن کار، چاندنی میں شکار وغیرہ۔قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ہندوستانی مسلمانوں کے اعلیٰ خاندان اور زمیندار طبقے کی عکاسی ملتی ہے۔کہانیاں تحریر کرتے کرتے جیسے انہیں تجربہ ہوتا گیا، ان کے فنکارانہ اسلوب، انداز بیان اور فکر وفن میں بھی نکھار آتا گیا۔خاص طور پر لکھنوی تہذیب کے زوال پر فوکس کیا گیا ہے۔قرۃ العین حیدر نے لکھنوٗی تہذیب، جاگیردارانہ قدروں کے زوال کو اپنے نظریہ اپنے طریقے اور اپنے شعوری فن سے محسوس کیا۔قرۃ العین حیدر کا اسلوب نگارش دیگر ادیبوں کے مقابلہ میں مختلف ہے۔انہیں اردو کی ایسی منفرد افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے جنہوں نے انگریزی فکشن کے جدید اسلوب اور فنی تکنیکی باریکیوں سے استفادہ حاصل کیا۔کبھی کبھی یہ احساس ہوتا ہے کہ قرۃ العین، فنی تکنیک اور شعوری فن کے حوالہ سے جیمس جوائس اور ورجینا وولف سے بھی آگے ہیں۔عمیق مطالعہ اور ذہنی شعور ان کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔وہ اودھ کی مٹتی تہذیب سے غم زدہ رہتی ہیں۔عہد حاضر میں انسانی شعور و حساس ذہن کے انتشار کو مصنفہ ٹی ایس ایلیٹ کی مانند محسوس کرتی ہیں۔ان کے فکر وفن، عمدہ اسلوب، مصنفہ کو انفرادیت عطا کرتا ہے۔انسانی احساسات کا سنگم قرۃ العین حیدر کی تحریروں کو انفرادیت عطا کرتا ہے۔اس لیے قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں یہ ماحول جن فنی شعوری تکنیک پر تاریخی معاشرتی ثقافتی طریقہ کار کے ساتھ منظر عام پر آیا وہ اس سے قبل کبھی نہ آسکا۔دراصل قرۃ العین اپنے خاص اسلوب نگارش اور فنی تکنیک میں افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں سے آگے نظر آتی ہیں۔ممتاز ناقد عبدالمغنی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ماضی کو قرۃ العین حیدر، ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے مانند ایک زندہ وجود اور حال میں شامل نیز مستقبل میں دخیل سمجھتی ہیں۔گرچہ ان کے سامنے ایلیٹ ہی کی طرح وقت کا کوئی نقطہء سکون یا مثالی دور حیات نہیں ہے۔جس کی طرف لوٹنے کی ضرورت ہو۔دور جدید میں انسانی حسّیات کے انتشار کو قرۃ العین حیدر بھی ایلیٹ ہی کی طرح محسوس کرتی ہیں۔چنانچہ وہ بھی اپنے افسانوں اور ناولوں میں ایلیٹ کی نظموں اور تمثیلوں کی مانند تنظیم احساس کی کوشش کرتی ہیں اور اسی مقصد کے لئے مستقبل کی پیش رفت کے ساتھ ماضی کی بازیافت پر زور دیتی ہیں''۔4

قرۃ العین حیدر کی نثر میں تخلیقیت کے عناصر شامل ہیں۔ چونکہ وہ انسانی مسائل کے شعور و احساسات کو بخوبی محسوس کرتی ہیں اور افسانوں کے ذریعہ قارئین کو بھی مسائل کا احساس کرانا چاہتی ہیں۔ اس لیے ان کے افسانوں کی قرأت سے قارئین میں احساس جاگتا ہے۔قرۃ العین حیدر نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتداء میں اُن تمام حالات و تجربات کی اعلیٰ قدروں کو پیش کیا ہے جو اپنی معنویت کھو چکی تھیں۔ قرۃ العین حیدر کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' کو جدید افسانہ کا نقطۂ آغاز تسلیم کیا گیا ہے۔اس مجموعہ کے تمام افسانے لوگوں کی خوشیوں اور غموں سے مرکب ہیں۔ افسانہ ''ستاروں سے آگے'' کا یہ اقتباس دیکھیے :

> ''کامریڈ کرتار گائے جا رہا تھا۔ وس وس وے ڈھولنا......'' اُف ! حمیدہ ایک ہی طریقے سے بیٹھے بیٹھے تھک کے بانس کے سہارے آگے کی طرف جھک گئی۔ بہتی ہوئی ہوا میں اس کا سُرخ آنچل پھٹ پھٹائے جا رہا تھا۔اسے معلوم تھا کہ اسے چمپئی رنگ کی ساڑی بہت سوٹ کرتی ہے۔اس کے ساتھ کے سبھی لڑکے کہا کرتے تھے کہ اگر اس کی آنکھیں ذرا اور سیاہ اور ہونٹ ذرا اور پتلے ہوتے تو ایشیائی حسن کا بہترین نمونہ بن جاتی۔ یہ لڑکے عورتوں کے حسن کے کتنے قدردان ہوتے ہیں''۔5

قرۃ العین حیدر کے ابتدائی افسانوں میں خوشیوں، شادمانیوں کی تلاش کا سلسلہ تو جاری رہتا ہے مگر ساتھ ہی مایوسی بھی کرداروں کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔تنہائی کی تاریکی سبھی کرداروں کو اپنے آغوش میں لے لیتی ہے۔عینی آپا کے کچھ افسانوں میں کردار تخیل پرست تو ہیں لیکن عمدہ بھی ہیں اور کچھ کردار انقلابی بھی ہیں، جو اپنی تحریکوں، خواہشوں کو انجام تک پہنچانے کے لیے نئے نئے قدم اٹھاتے رہتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے پہلے افسانوی مجموعے میں چودہ افسانے شامل ہیں۔ دیودار کے درخت، پرواز کے بعد، سنا ہے عالم بالا میں کوئی کیمیا گر تھا، ٹوٹتے تارے، لیکن گومتی بہتی رہی، ستاروں سے آگے، آہ اے دوست، ایں دفتر بے معنی، ہم لوگ، رقص شرر، یہ باتیں، اودھ کی شام، مونالیزا، جہاں کارواں ٹھہرا تھا، اس طرح اس مجموعے میں چھوٹے بڑے چودہ افسانے ہیں۔اکثر افسانوں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' سے ''شیشے کے گھر تک کا مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں مصنفہ نے فکری میلانات میں کافی تبدیلیاں کی ہیں۔ ابتدائی افسانوی مجموعہ کو چھوڑ کر بعد کے مجموعوں کے تمام افسانوں میں قرۃ العین حیدر کے ذہنی تفکرات کا لہلہاتا سمندر نظر آتا ہے۔

اس حقیقت سے کون انکار کرسکتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی کہانیاں فکری وفنی اعتبار سے بڑی اہم ہیں۔ابتداء میں تو ان کی کہانیوں میں فکروفن کی تازگی ذرا کم نظر آتی ہے،لیکن جیسے ہی مصنفہ کا فن فروغ پاتا گیا ان کے تخلیقی اور فنکارانہ فکروشعور میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ان کا افسانہ ''یہ بات'' سب سے چھوٹی کہانی ہے جو صرف پانچ صفحات پر ہی پھیلی ہے، جبکہ افسانہ ''مونالیزا'' ترپین صفحات پر لکھا گیا ہے۔اور افسانہ ''ستاروں سے آگے'' فنی اعتبار سے کچھ کمزور ہے، روایت کی خلاف ورزی بھی کرتا نظر آتا ہے۔تمام کردار اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔عوامی کاموں میں دلچسپی لیتے ہیں۔جدوجہد کرتے رہتے ہیں مگر افسوس انہیں خوشیوں کے بجائے صرف ناکامی ہی ملتی ہے حالانکہ مصنفہ نے کسی تحریک رجحان یا تصور کو اپنے اوپر حاوی نہ ہونے دیا۔بیرونی ومقامی نظریات کو بخوبی محسوس کرتی تھیں۔اپنے ناولوں اور افسانوں میں صرف اپنے ذہنی تفکرات کا ہی استعمال کیا۔اس لیے ان کا فکشن ہندوستان، پاکستان میں ہی نہیں بلکہ پوری دنیا میں قدر کی نگاہ سے دیکھا، پڑھا اور سمجھا جاتا ہے۔

قرۃ العین نے بیرونی ممالک کی سیاسی،سماجی ماحول اور مسائل کو بہت قریب سے دیکھا،سمجھا اور محسوس کیا ہے، تاریخ سیاسیات اور سماجیات کا تہہ دار مطالعہ کیا ہے اور وہ کئی زبان پر عبور رکھتی ہیں۔ناقدین ادب نے قرۃ العین حیدر کو تنقیدی گرفت میں گھیرنے کی کوشش کی ہے۔کوئی کہتا ہے ان کے یہاں فکری جذبوں کا فقدان ہے۔ابتدائی تجربہ امید افزا نہیں ہے۔خیالات میں تہداری اور گہرائی نہیں ہے۔ارتقائی کہانی پن میں کمی ہے۔بہت سی کہانیاں فنی اور تکنیکی اعتبار سے مہمل نظر آتی ہیں۔کرداروں کے ساتھ ساتھ خود مصنفہ بھی کھوئی کھوئی نظر آتی ہیں۔پروفیسر عبدالمغنی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ان کا ابتدائی تجربہ کچھ امید افزا نہیں ہے۔اور مشق سخن سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔اکثر افسانوں میں ترتیبِ ماجرا، تعمیر عروج اور ارتقاء قصّہ کا فقدان ہے۔ یہاں تک کہ بعض کہانیاں فنی لحاظ سے مہمل معلوم ہوتی ہیں جیسے 'یہ باتیں' اور 'رقص شرر' حد یہ ہے کہ عنوان کتاب کی کہانی 'ستاروں سے آگے' چند دوستوں کی بے معنی خوش گپی سے زیادہ کچھ نہیں۔نہ صرف یہ کہ بے فکر کرداروں کو اپنی منزل کا کوئی شعور نہیں، وہ بے شعوری کو قاعدے سے بیان بھی نہیں کرسکتے اس معاملے میں مصنفہ کے شعور کی رو بھی کوئی افسانہ ترتیب دینے سے قاصر ہے۔اپنے کرداروں کے ساتھ وہ بھی کھوئی کھوئی نظر آتی ہے''۔6

مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض ناقدین نے ان کی کہانیوں کو احترام کی نظر سے دیکھا ہے۔ یہ مصنفہ کا ابتدائی افسانوی مجموعہ ہے جس میں رومانی ناآسودگی کا عنصر شامل ہے۔ یہ ناآسودگی اس لیے بھی محسوس ہوتی ہے کہ اس کے کرداروں میں فلسفیانہ سوچ زمیندار اور جاگیردار طبقے کے کردار ہیں جن میں درد، غم، سسکیاں سمائی ہوئی ہیں اور یہ بھی حق ہے کہ بعض ناقدین نے افسانہ نگار کے افسانوں پر کوئی توجہ نہیں دی صرف ان کے ناولوں پر ہی ناقدانہ تحریروں کے خیمے بنائے ہیں۔ ناولوں پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔ افسانوں سے نظریں چرائی گئی ہیں۔ خود مصنفہ کو بھی اس بات کا شدید احساس تھا کہ ان کے ناولوں کے بارے میں تو خوب لکھا گیا مگر افسانوں کو نہ تو توجہ کی نظروں سے دیکھا گیا اور نہ ہی ان کہانیوں کو خاطر خواہ پسند کیا گیا۔ بقول قرۃ العین حیدر:

''میں نے اپنے بارے میں مضمون نہ خود لکھے نہ لکھوائے۔ جس نے جو لکھ دیا لکھ دیا۔ یہاں میں یہ بھی کہتی چلوں کہ ہمارے فکشن کے ناقدین ناچیز کے ناولوں کے بارے میں تو لکھ لیتے ہیں لیکن افسانوں کو انہوں نے تقریباً نظر انداز کر رکھا ہے''۔7

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ پہلے افسانوی مجموعے ''ستاروں سے آگے'' کے تمام افسانوں میں فنی کمزوریاں ملتی ہیں۔ ان افسانوں میں بورژوا طبقہ کی لڑکیاں ہیں، وقت گزارنے والی محفلیں ہیں، ایسے افسانے دیگر افسانہ نگار کے یہاں نہیں ملتے۔ ستاروں سے آگے کے تمام افسانوں میں غلام ہندوستان کی تصاویر، لوگوں پر ظلم وستم کی واردات، غلامی کی زنجیروں میں جکڑے افراد کی بے بسی نظر آتی ہیں۔ مڈل کلاس کے خاندان کی عورتوں کے دکھ درد ہیں۔ صرف ایک افسانہ ''ستاروں سے آگے'' ایک ایسا افسانہ ہے جسے کسی حد تک کامیاب کہا جا سکتا ہے۔ مگر وہ بھی مکمل طور پر فنی تکنیک سے دور دکھائی دیتا ہے۔ کہانیوں کی قرأت سے محسوس ہوتا ہے کہ مصنفہ کے پاس کہنے کے لیے کوئی عمدہ کہانی نہیں ہے۔ کردار بھی قارئین کو متاثر نہیں کر پاتے۔ ان کے یہاں منظر نگاری، کردار نگاری اور فنی تکنیک میں توانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ وارث علوی کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ستاروں سے آگے کے ان افسانوں میں قرۃ العین حیدر کے پاس کہنے کے لیے کوئی کہانی نہیں۔ ایسے کردار ہیں جو کوئی دیرپا دلچسپی کے حامل ہوں۔ ایسے واقعات ہیں جو اپنی ڈرامائیت اور نفسیاتی تناؤ کا حس رکھتے ہوں۔ ایسے مناظر اور فضائیں بھی ہیں جن پر وہ ایک فطرت پرست فنکار کی طرح دھیان کو مرتکز کر

سکیں۔ یہ چیزیں ہیں لیکن جھلکیوں کی صورت اور ان جھلکیوں میں اتنی طوانائی نہیں کہ ایک تکمیل یافتہ فن پارے کا حِس اختیار کرسکیں، یعنی کوئی کردار اتنا تہہ دار اور پہلودار نہیں جو افسانہ کی جان بن سکیں''۔8

قرۃ العین حیدر کے دوسرے افسانوی مجوعے''شیشے کے گھر''میں زیادہ تر افسانے ایسے ہیں جن میں اصل کارنامے، حقیقت نگاری کے نقوش، تخیلات اور قدرتی مناظر کی عکاسی ہوتی ہے۔شعری تخیلات کی مصوری اور افسانہ نگاری کی آمیزش نظر آتی ہے۔ان کہانیوں میں علامتی استعارے اور کردار زندگی کے سوالات میں الجھے رہتے ہیں''کیکٹس لینڈ''اس مجموعے کا علامتی افسانہ ہے جس میں بہار کی آمد کو خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے اور بعد میں خزاں کا ماحول پیش کیا گیا ہے۔اس میں عہد حاضر کی ایسی کربناک فضا کا آئینہ پیش کیا گیا ہے جو نئی نسل کے اندر صاف نظر آتا ہے۔افسانے کا انجام المناک شکل اختیار کرلیتا ہے، یعنی زندگی میں خوشی، غم، رات کے بعد دن، اندھیرے کے بعد روشنی وغیرہ کا آنا فطری ہے۔زندگی کا سفر رواں دواں رہتا ہے۔جس طرح جدید انگریزی شاعری میں ٹی۔ایس ایلیٹ کی ''ولیٹ لینڈ''کو اہمیت حاصل ہے ٹھیک اسی طرح افسانہ''کیکٹس لینڈ''کو جدید اردو افسانہ کی تاریخ میں مقبولیت حاصل ہے۔جس میں پہلی بار جنگ عظیم کے بعد کے ذہنی خلفشار کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ان کے یہاں اپنوں سے بچھڑنے کا غم، ذہنی انتشار اور ہجرت کا کرب نظر آتا ہے۔ ولیٹ لینڈ اور کیکٹس لینڈ کی خاصیت یہ بھی ہے کہ دونوں میں پانچ ابواب ملتے ہیں۔دونوں کی ابتداء موسم بہار کی آمد سے ہوتی ہے۔کیکٹس لینڈ ایک علامتی کہانی ہے جس میں نئی نسل کے نوجوانوں کا ماحول وفضا کے عناصر ملتے ہیں، سبھی کردار اپنے وجود کی تلاش میں اِدھر اُدھر دوڑتے رہتے ہیں ۔ ان کرداروں میں مسلسل دربدری کی کیفیت نظر آتی ہے۔انسانی المیاتی صورتیں، ذہنی اضطراب کی کیفیت اور عوامی مسائل کی روداد کہانیوں کے اہم موضوعات ہیں۔قرۃ العین حیدر کی تخلیقات میں زیادہ تر کرداروں کی زندگی بکھری بکھری نظر آتی ہے۔سب لوگوں کا عقیدہ، مذہب، فرض، رسم و رواج ایک جیسے ہونے کے باوجود بھی ایک دوسرے سے جدا رہتے ہیں۔ممتاز ناقد دیونیدر اسر کا یہ اقتباس دیکھیے:

''قرۃ العین حیدر کی بیشتر تخلیقات کا بنیادی سروکار بکھراؤ (Diaspora) ہے Diaspora سے ہماری مراد کیا ہے۔Diaspora ان لوگوں کے بکھرنے کا عمل

ہے جن کی نمو کا سرچشمہ ایک ہے ثقافتی پس منظر ایک ہے۔ جن کے بیشتر رسم ورواج ایک ہیں۔ جو بارہا ایک زبان، خطہ، زمین، عقیدہ، مشترک اقدار اور معاشرے سے ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں اور جن کا کھوئے جانے کا کرب ایک ہے۔ایک معنی میں آپ اسے اجتماعی لاشعور کے انتشار، اسکوویزوں،فرسینا، جبری خودفراموشی،نسیان اور خود بے گانگی اور بے موجودگی کی کیفیت کہہ سکتے ہیں''۔9

افسانوی مجموعہ''شیشے کے گھر'' میں کل بارہ افسانے ہیں۔ جب طوفان گزر گیا، سر راہے، آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا، میں نے لاکھوں کے بول سہے، برف باری سے پہلے، کیکٹس لینڈ، یہ داغ داغ اجالا، جہاں پھول کھلتے ہیں، دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم، انت بھئے رُت بسنت میرو، لندن لیٹر، جلاوطن۔اس مجموعہ کا افسانہ'جلاوطن'ایک ایسا افسانہ ہے جو ہندوستان پاکستان کے اہم رسائل میں شائع ہو چکا ہے۔اس کو شاہکار افسانہ کا درجہ حاصل ہے۔جس میں ملک کی آزادی کے فسادات اور تقسیم سے قبل کے حالات کا گہرائی سے مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔قرۃالعین حیدر کی فنکارانہ مہارت اور دوراندیشی دیکھیے کہ انہوں نے اپنے فکشن میں ہندوستان کی وہ کیفیت بھی ظاہر کر دی جوان کے جہان فانی سے جانے کے بعد محسوس ہو رہی ہے۔مصنفہ نے وقت کے بدلتے حالات کے ساتھ فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے، وہ محسوس کرتی ہیں کہ مختلف طبقوں،نسلوں اور مذہبوں کے لوگ اس ملک میں ہمیشہ مل جل کر رہتے آئے ہیں۔لیکن افسوس یہ ہے کہ آج یہ ایک دوسرے کے دشمن بن بیٹھے ہیں۔افسانہ''جلاوطن'' کی کشوری اور آفتاب رائے دونوں الگ الگ مذہب کے فرد ہیں، جو آزاد ہندوستان کے حالات وفسادات کی پیچیدگی پر نظر رکھتے ہیں۔ قرۃالعین حیدر افسانہ''جلاوطن'' میں لکھتی ہیں:

''جہاں دن رات ہندی اتھوا ہندو ہندوستانی کے گن گائے جاتے۔ یہ میں تم سے کہتا ہوں۔ کہ شدھ ہندی اور گئو رکھشا اور رام راجیہ یہ سب سے بڑا خطرہ ہے۔اس خطرے سے بچو''۔10

افسانہ''جلاوطن'' کا کردار ڈاکٹر آفتاب رائے بھکتی تحریک سے متاثر ہے اور انگریزوں کی سازشوں سے واقف ہے۔کشوری کو بھی پہلی مرتبہ یہ احساس ہوتا ہے کہ اس آزاد ہندوستان میں اکونومکس کی طالب علم بھی یہاں کی تہذیب، یہاں کی عزت آبرو واحترام سے دور رہتی ہے۔ملک میں پھیلی فرقہ

پرستی کے حالات کے باعث زندگی کی پیچیدگی کو گلے لگائے رہتی ہے۔ ملک آزاد ہونے کے بعد کشوری اکیلی اپنے کچھ رشتے داروں، عزیزوں کے ساتھ رہنے لگتی ہے۔ کشوری کے خاندان کے کچھ افراد پاکستان چلے جاتے ہیں۔ کشوری کے بابا فالج کی بیماری میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور خود جون پور میں ہی وقت گزارنے لگتی ہے اور بابا کی خدمت کرتی رہتی ہے۔ کشوری کے بابا اپنے گھر پر لیٹے ہوئے خدا کو یاد کرتے رہتے ہیں۔ افسانہ ''جلاوطن'' کا یہ اقتباس دیکھیے :

> ''ملک آزاد ہو گیا۔ کھیم وتی کی شادی ہو گئی۔ کشوری کے گھر والے آدھے پاکستان چلے گئے۔ اس کے بابا اب بہت بوڑھے ہو گئے تھے۔ آنکھوں سے کم سجھائی دیتا تھا۔ ایک ٹانگ پر فالج کا اثر تھا۔ دن بھر وہ جون پور میں اپنے گھر کی بیٹھک میں پانگڑی پر لیٹے نادعلی کا ورد کیا کرتے ...... دکھیا اتنے بوڑھے ہو گئے ہیں۔ آنکھوں سے سجھائی بھی نہیں دیتا۔ کہتے ہیں بیٹا کچھ دن اور باپ کا ساتھ دے دو۔ جب میں مر جاؤں تو جہاں چاہنا جانا چاہے پاکستان چاہے انگلینڈ اور امریکہ، میں اب تمہیں کسی بات سے روکتا تھوڑا ہی ہوں۔ بیٹا تم بھی چلی گئیں تو میں کیا کروں گا''۔ 11

افسانوی مجموعہ ''شیشے کے گھر'' کے افسانوں میں تاریخ و تہذیب کی نشاندہی ملتی ہے۔ افسانوں میں بلوغت کے آثار نظر آنے لگتے ہیں۔ اپنوں سے بچھڑنے کا غم، ہجرتوں کی داستان کا المیہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ انسانی رشتے ٹوٹتے اور بکھرتے نظر آتے ہیں۔ محمود ہاشمی کا یہ اقتباس دیکھیے :

> ''ستاروں سے آگے'' جدید افسانے کے طرز و اسلوب کی نشاندہی تو ضرور کرتا ہے لیکن اس افسانوی مجموعہ کی کائنات بہت محدود ہے...... اس کے بعد ''شیشے کے گھر'' کے افسانے ہیں۔ جن میں بلوغت ہے۔ تصادم ہے۔ تاریخ اور تاریخیت Historicity اور عہد نو کی ژولیدہ اور پیچیدہ دنیا ہے۔ جلا وطنی اور ہجرتوں کا احوال ہے۔ انسانی رشتوں کے انہدام کا مرثیہ ہے۔ بیسویں صدی میں زوالِ آدم اور گم شدہ جنتوں کا دکھ سہتے ہوئے مرد اور عورتیں ہیں۔ ایک نئی زمین ہے۔ جس پر گذشتہ تہذیب کی کٹی ہوئی فصل کا ویرانہ ہے۔ ایک نیا

آسمان ہے، جو ماضی کی دنیا پر روشنی نچھاور کرنے والے آفتاب و ماہتاب سے محروم ہے۔اس وژن کی تلاش ہے جو عرفانِ ذات کے لئے ضروری ہے"۔12

افسانہ "جہاں پھول کھلتے ہیں" ایک مختصر افسانہ ہے، جو صرف گیارہ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ یہ کہانی افسانہ نگار نے اپنے والد محترم سجاد حیدر یلدرم کے انتقال کے وقت لکھی تھی۔اس مجموعے کے افسانوں میں یکسانیت نہیں ہے، روز نامچے جیسے حالات پیش کیے گئے ہیں، خود کلامی کے عناصر موجود ہیں۔تاریخی عناصر کی کمی ہے "ستاروں سے آگے" اور "شیشے کے گھر" کے درمیان ترقی پسند تحریک نے اپنا اثر چاروں سمت پھیلا دیا تھا۔اہم افسانہ نگاروں میں کرشن چندر اپنے فنی جوہر سے قارئین کو متاثر کر رہے تھے۔خطیبانہ جوش کے ذریعہ راجندر سنگھ بیدی نے اپنے افسانوں میں رنگینی، تخلیل کی چاشنی اور نفسیاتی تجزیہ اور نئے استعارے وضع کر کے افسانوی ادب کو تقویت عطا کی۔علی عباس حسینی کے افسانے، باسی پھول، آئی۔سی۔ ایس کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔قرۃ العین حیدر کا شمار نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کے ساتھ عزیز احمد، ممتاز شیریں، انتظار حسین وغیرہ ایسے افسانہ نگار گزرے جنہوں نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانہ نگاروں سے الگ ہو کر افسانے رقم کیے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کسی ایک نقطۂ نظر کی پابند نہیں تھی۔ان کے افسانوں میں تنوع کے ساتھ تہہ داری اور گہرائی ملتی ہے جس میں ان کے تجربات، احساسات اور تصورات دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے تجربات میں زمیندارانہ نظام کی قدریں ہیں۔ ہندو مسلم مشترکہ تہذیب کی علامت ہے۔لکھنؤی تہذیب کی شکست و ریخت کے عناصر ہیں، مگر افسوس یہ ہے کہ جب ملک آزاد ہوا تو ہندوستان کی آب و ہوا ہی تبدیل ہوگئی۔تہذیب میں تبدیلی آئی اور سرحدوں میں بٹوارہ ہوگیا۔سیاست دانوں نے لوگوں کے دلوں میں نفرت کی آگ بھر دی۔مگر یہ سبھی حادثات قرۃ العین حیدر کے لیے نا قابل برداشت تھے۔جن کو مصنفہ نے اپنے افسانوں میں فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔سہیل بیابانی کا یہ اقتباس دیکھیے :

"قرۃ العین حیدر نے جاگیرداری اور تعلقہ داری کے زمانوں کی قدریں دیکھی ہیں۔ ہندو مسلم اتحاد کا منظر دیکھا ہے۔لکھنؤ کی جنت نما سرزمین پر یگانگت اور محبت کے خوابوں کی تعبیریں دیکھی تھیں۔ 1947ء میں آزادی کیا ملی ہندوستان کی تاریخ ہی نہیں جغرافیہ بھی بدل گیا۔سرحدیں بدل گئیں۔لوگوں کے رویے

بدل گئے۔محبتوں نے نفرتوں کا روپ دھار لیا۔ باغ و بہار کی مجالس آن کی آن
میں اجڑ گئیں۔ مشترکہ تہذیب جس کی آبیاری میں صدیاں لگی تھیں سیاست
بازوں نے اسے ایک لمحہ میں تہس نہس کر دیا۔قرۃالعین حیدر کے لئے یہ صدمۂ
عظیم تھا۔ یہ نقصان نا قابل تلافی تھا۔''شیشے کے گھر'' کے بعض افسانوں میں
یہ المیہ واضح الفاظ میں اُجاگر ہوا ہے''۔13؎

قرۃالعین حیدر کا تیسرا افسانوی مجموعہ''پت جھڑ کی آواز'' ہے جس کا طویل ترین افسانہ ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' ہے۔ افسانہ''پت جھڑ کی آواز'' کے مطالعے سے ناولٹ کا گمان ہوتا ہے۔ اکثر ناقدین نے اسے ناولٹ کے زمرے میں ہی جگہ دی ہے۔اس کے علاوہ''کارمن''،''قلندر'' اور''پت جھڑ کی آواز'' اہم افسانے ہیں۔مصنفہ کے افسانوں میں''کارمن''،''پت جھڑ کی آواز'' اور''قلندر'' کا مرکزی کردار وقت ہے۔ جو اکثر ان کے افسانوی ادب میں کردار بن کر سامنے آتا ہے۔ ہر ایک کردار کی زندگی میں وقت اپنا اہم رول ادا کرتا ہے۔

افسانہ''قلندر'' بھی ایسا ہی ایک افسانہ ہے۔ جسے لازوال افسانوں میں شمار کیا گیا ہے۔اس افسانے کا اہم کردار اقبال سکینہ افسانے میں چھایا رہتا ہے۔جس میں عمدگی اور فنکارانہ خصوصیات کچھ ایسے انداز میں ملتی ہیں کہ یہ کردار قارئین کو غور وفکر کی طرف راغب کر دیتا ہے۔اقبال سکینہ کا کردار قارئین کے ذہنی توازن میں رچ بس جاتا ہے۔قرۃالعین حیدر کے اس تیسرے مجموعہ میں کل آٹھ افسانے ہیں۔ڈالن والا، جلاوطن، یاد کی ایک دھنک جلے،قلندر، کارمن،ایک مکالمہ، پت جھڑ کی آواز، ہاؤسنگ سوسائٹی۔افسانہ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' میں مصنفہ کرداروں کے ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہیں۔سرّیا حسین اس افسانہ کی اہم اور مرکزی کردار ہے۔ جو شوہر پر کافی اعتماد کرتی ہے۔رومانیت، جذباتیت اور حق پرستی کے اوصاف سرّیا حسین کے اندر محسوس کیے جا سکتے ہیں۔اس کہانی کو ایک منفرد کہانی کی حیثیت حاصل ہے۔تمام کردار اور واقعات حقیقت پر مبنی ہیں۔اونچے طبقات کی خامیاں، نچلے طبقات کی جدوجہد اور ماحول کی المیاتی صورت حال سے کہانی کے تمام کردار بے رحم حالات کا شکار ہو جاتے ہیں۔خود''پت جھڑ کی آواز'' ایک علامتی افسانہ ہے۔جس میں قدروں کے زوال اور مشترکہ تہذیب کے خاتمے کو منفرد انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اس افسانے میں ملک کی آزادی سے قبل اور بعد کے نازک حالات کی بھرپور عکاسی

ملتی ہے۔افسانے کی کردارتنویر فاطمہ کی زندگی لکھنؤ کی تہذیبی اور رنگین ماحول سے شروع ہوتی ہے۔تنویر فاطمہ سائنس کی طالب علم ہے اورخوشونت سنگھ نام کے نوجوان سے آنکھیں چار کر بیٹھتی ہے۔مگر افسوس دونوں ایک دوسرے سے جلد ہی بچھڑ جاتے ہیں۔اس طرح افسانہ نگار نے ہندوستان میں عورتوں کے مسائل کو تلاش کیا ہے۔تنویر فاطمہ،سلیم،فرخندہ، ریحانہ،سعدیہ،پربھا،سرلا،خوشونت سنگھ،دھرم داس، فاروق،وقار حسین وغیرہ اس افسانے کے اہم کردار ہیں۔ ہر ایک کردار جدوجہد کرتا رہتا ہے اور تہذیبی قدروں کو بھی پامال کرتا رہتا ہے۔

اس مجموعہ میں ''جلاوطن'' بھی اہم کہانی ہے جو مجموعہ ''شیشے کے گھر'' میں شامل ہے۔مجموعہ کا سب سے مختصر افسانہ ''ایک مکالمہ'' ہے۔اس کہانی کے علاوہ افسانہ ''کارمن'' بھی ایک خاص کہانی ہے۔ اس افسانہ میں کارمن نام کی ایک ایسی ہی لڑکی کی حالت زار کو بیان کیا گیا ہے جو ایک ناجائز بچے کی ماں بننے والی ہے اور وہ پیدا ہونے والے بچہ کے باپ کا انتظار کرتی رہتی ہے۔کہانی میں طبقاتی تفریق کا فنکارانہ انداز میں خوبصورت بیان ملتا ہے۔مصنفہ اس کہانی کے ذریعہ سمجھانا چاہتی ہیں کہ طبقاتی اعتبار سے لوگ کمتری کے احساسات وتخیلات میں ڈوبے ہوئے ہیں۔اس طبقاتی وکمتری کے احساس سے لوگوں کو باہر نکالنے کی سخت ضرورت ہے۔ممتاز افسانہ نگار رتن سنگھ کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''عینی آپا کی کہانی ''کارمن'' کا تخلیقی تجزیہ کرتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ دنیا میں مالی اعتبار سے بہت آگے نکل چکے اور بہت پیچھے رہ چکے لوگوں کی عکاسی کرتی ہوئی یہ کہانی،کچھ کہے بغیر یہ کہتی ہوئی نظر آتی ہے کہ یہ فاصلے کم ہونے چاہئیں۔تاکہ کسی میں کمتری کا احساس نہ پیدا ہونے پائے''۔14

''ڈالن والا'' بھی ایک اہم افسانہ ہے،جس میں کئی افسانے جڑے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔افسانے میں پانچ کردار اپنی انفرادیت کے ذریعہ قارئین کو اپنی جانب متوجہ کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔زبیدہ صدیقی کا کردار بڑا ہی پیچیدہ ہے۔وہ ایک سائنس کی طالب علم ہے۔جس نے ولایت سے تعلیم حاصل کی تھی۔زبیدہ صدیقی،اپنے مذہب پر یقین کامل رکھتی ہے۔نماز پڑھتی ہے،غیر مسلموں سے دوری اختیار کرتی ہے،ان کے ہاتھ سے کوئی چیز نہیں لیتی۔افسانہ ''ڈالن والا'' کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ان کا نام ڈاکٹر زبیدہ صدیقی تھا...... انہوں نے ولایت سے سائنس کے کسی

مضمون میں پی۔ایچ۔ڈی کیا تھا۔وہ کسی دورافتادہ دیسی ریاست کے گرلز کالج کی پرنسپل تھیں......اس وقت وہ گنتی کی ان مسلمان خواتین میں سے تھیں جنہوں نے سمندر پار جاکر اعلیٰ تعلیم حاصل کی تھی۔پہلے روز جب وہ کھانا کھانے بیٹھیں توانہوں نے ذرا جھجک کر کہا’’آپ کے ہاں سارے ملازم ہندو ہیں۔میں دراصل ہندو کے ہاتھ کا پکا نہیں کھاتی‘‘۔15

اتفاق یہ ہے کہ ایک مسلم یعنی محمود صاحب سے زبیدہ صدیقی آخر میں شادی کرلیتی ہے۔مگر افسوس کچھ دن کے بعد ہی محمود صاحب بھی زبیدہ صدیقی کو چھوڑ کر ان کی بھتیجی سے بیاہ کرلیتے ہیں۔وقت کے آگے سب کو جھکنا پڑتا ہے۔زبیدہ صدیقی کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔وقت نے ڈاکٹر زبیدہ صدیقی کے ساتھ وفا نہ کی۔اس لیے ڈاکٹر زبیدہ صدیقی اپنی مرضی سے ایک کالج میں پڑھانے والے ڈاکٹر سے شادی کرلیتی ہے،اور ایک خط کے ذریعہ یہ خبر دوسرے عزیزوں کو دیتی ہے۔یہ اقتباس بھی ملاحظہ کیجئے:

’’ایک روز ڈاکٹر زبیدہ صدیقی کا خط باجی کے نام کلکتے سے آیا۔انہوں نے لکھا تھا:

’’جس روز میں یہاں پہنچی اس ہفتہ میں محمود صاحب نے میری بھتیجی سائرہ سے شادی کرلی۔بڑی دھوم کی شادی ہوئی ہے۔تم نے السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا میں دولہا دلہن کی تصویر بھی دیکھی ہوگی...... پی۔ایس: میں نے اب اللہ میاں کے خلاف اسٹرائک کردیا ہے اور پرسوں میں نے بھی ڈاکٹر اپّل۔ڈاکٹر اپّل بردوان کالج میں پڑھاتے ہیں۔پی۔پی ایس: ڈاکٹر اپّل ہندو ہیں۔یہ اطلاع کہ میں نے ایک کافر سے شادی کرلی۔مسز فاروقی،مسز قریشی اور مسز انصاری کو بھی دے دینا‘‘۔16

افسانہ’’یاد کی ایک دھنک جلے‘‘میں قدیم یادوں اور باتوں کو منفرد انداز میں پیش کیا گیا ہے۔جس کا مرکزی کردار گریسی ہے۔ملک تقسیم ہوا۔تقسیم کے نتیجہ میں مشترکہ تہذیب بھی ختم ہوگئی۔مشترکہ تہذیب کے ختم ہونے والے المیاتی ماحول کو پیش کرنے کے لیے مصنفہ نے اپنے والد کے قریبی دوست ناصر چچا کی زندگی اور ان کے گھریلو ماحول کو منفرد انداز میں پیش کیا ہے۔جس سے ان کی تاریخی،سیاسی اور اخلاقی صورت حال سامنے آجاتی ہے۔ناصر چچا کی بیوی کا بھی انتقال ہو چکا تھا۔ان کے اکلوتے بیٹے اصغر کی تعلیم وتربیت کی ذمہ داری گریسی کے سپرد تھی۔گریسی اپنی جوانی میں ہی بیوہ ہو چکی تھی۔اور ناصر چچا

کے گھر میں ایک ملازمہ کے بطور کام کرتی تھی۔دریں اثنا ناصر چچا کے ایک دوست کی بیوی،ان پر دوسری شادی کے لیے دباؤ بناتی ہے۔گھر کے ماحول اور گریسی کے عادات واطوار سے محسوس ہوتا ہے کہ گریسی ان سے اندر ہی اندر محبت کرتی ہے۔مگر ظاہر نہیں کرتی اور یہ بھی محسوس کرتی ہے کہ اگر اس نے شادی کر لی تو علی اصغر کی ماں سے کیے ہوئے وعدے کا کیا ہوگا۔مگر کچھ وقت گزرنے کے بعد ناصر چچا گریسی سے شادی کر لیتے ہیں۔اس طرح قرۃ العین حیدر نے ماضی اور حال کی تصاویر کو منفرد انداز میں پیش کیا ہے۔دراصل اس افسانے کے ذریعہ بے چارگی، بے بسی، کمزوری، وفاداری کو خوبصورت انداز میں دکھایا گیا ہے اور خواتین پر ہونے والے ظلم، ستم، واردات، حادثات کا عمدہ نقشہ کھینچا ہے۔

''روشنی کی رفتار'' قرۃ العین حیدر کا چوتھا افسانوی مجموعہ ہے۔اس مجموعے میں شامل افسانوں میں ''کہرے کے پیچھے، جن بولو تارا تارا، حسب ونسب'' وغیرہ بہت مقبول ہیں۔یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی زبان میں کچھ مشکل پسندی ہے مگر افسانوں میں جو تاریخی عبرت انگیزی کے عناصر ملتے ہیں، ان کے دلکش اور پر کشش انداز بیان سے افسانوں میں نئی طرز دیکھنے کو ملتی ہے۔روشنی کی رفتار، دلربا، فوٹو گرافر، لکڑ بگھے کی ہنسی، ایک مکالمہ، ڈالن والا، آوارہ گرد، فقیروں کی پہاڑی، نظارہ درمیاں ہے، سیکریٹری، جگنوؤں کی دنیا وغیرہ ایسے افسانے ہیں جو قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کو تقویت بخشتے ہیں۔ان افسانوں میں فکر انگیزی، وسیع تخیلات، منفرد اسلوب، نئی تکنیک کا حسن و جمال نظر آتا ہے۔قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں قدیم تہذیبی اقدار، عہد وسطیٰ کی معاشرتی زندگی، معاصر حالات و کیفیات، ایشیائی تہذیب وثقافت وغیرہ کو انتہائی فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔''روشنی کی رفتار'' کا تیسرا افسانہ'' فوٹو گرافر'' کا مرکزی کردار ایک فوٹو گرافر ہے۔جو ایک گیسٹ ہاؤس میں رہتا ہے اور سماج کی ہر ایک شئے، حالات اور مسائل کو اپنے کیمرے میں قید کر لیتا ہے۔اس کی فوٹو گرافی میں انسانی کائنات جمع ہو جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے چوتھے افسانوی مجموعے میں کل اٹھارہ افسانے ہیں۔جو افسانہ نگار کے تاریخی وتہذیبی شعور کا آئینہ ہیں۔اس مجموعے کے تمام افسانوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنفہ نے مقامی مسائل کو عالمی مسائل کے تناظر میں پیش کیا ہے۔سبھی افسانوں میں فنی چابکدستی ہے۔''ستاروں سے آگے'' اور'' جلا وطن'' جیسے اہم افسانے کے مطالعے سے مصنفہ کے فن میں حقیقت کے عناصر اپنی جڑیں مضبوط کرنے لگتے ہیں۔اس مجموعے میں مصنفہ کا داستانی طرز بھی محسوس ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے افسانہ ''روشنی کی رفتار'' میں یہودی اور عیسائی کردار کو منفرد انداز سے پیش کیا ہے۔ان کے افسانوں میں فکری وفنی اعتبار سے ''روشنی کی رفتار'' کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔اس کے ذریعہ مصنفہ نے عہد حاضر کی نئی روشنی پر گہرا طنز کیا ہے۔''روشنی کی رفتار'' ایک علامتی افسانہ ہے جس میں نئے تہذیب وتمدن کا شیرازہ بکھرتا ہوا نظر آتا ہے۔ نئے پرانے تہذیبی اقدار کی مٹتی ہوئی صورت حال کو منفرد انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اس افسانے میں مصنفہ نے داستانی فضا قائم کرتے ہوئے اسے سائنسی دنیا سے جوڑ دیا ہے۔مرکزی کردار ڈاکٹر مس پدما میری ابراہیم ،افسانے میں چھایا رہتا ہے۔اس افسانے کی انفرادیت یہ ہے کہ اس میں ایک دنیا کا تعلق 1966ء سے ہے اور دوسری دنیا 1315 قبل مسیح کی ہے۔ اس لیے دونوں زمانوں کے درمیان 3281 برس کا فاصلہ ہے۔مصنفہ کی فنکارانہ بصیرت یہ ہے کہ وہ قدیم زمانے کی تاریخ وتہذیب کا موازنہ جدید عہد کی تہذیب سے کرتی ہیں اور اپنے قارئین کے درمیان اپنے کو ایک مثالی وانفرادی افسانہ نگار ثابت کرنے میں کامیاب ہوجاتی ہیں۔افسانے کا یہ اقتباس دیکھیے :

> ''یہ 1315 ق۔م کہاں سے آیا۔صریحاً 1966ء ہے چلو بھئی۔نہ ٹائم مشین۔ نہ کچھ۔تازہ ترین قسم کا روکٹ ہے۔جسے کوئی وزٹنگ امریکن یا روسی سائنسدان ہمارے یہاں لایا ہوگا۔یہ سوچ کر اسے بڑا اطمینان ہوا''۔17

قرۃ العین حیدر کا یہ افسانہ اپنے قارئین کو شعوری ذہن عطا کرتا ہے اور عالم انسانیت کو ماضی کی جانب بھی دیکھنے کا اشارہ کرتا ہے تاکہ آگے کا سفر وقت اور تاریخ کے حوالے سے طے ہو سکے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ماحول سیاسی بھی رہا اور تعلیمی بھی ،تاریخی بھی رہا اور شعوری بھی۔لہٰذا انہوں نے کم لفظوں میں طویل عرصہ کو سمیٹنے کا ایک انوکھا کارنامہ انجام دیا ہے۔مس پدما کرین اس افسانے کی اہم کردار ہے۔جو افسانے میں قارئین کو اپنی جانب متوجہ کرانے میں کامیاب نظر آتی ہے۔''روشنی کی رفتار'' میں افسانے حسب ونسب، کہرے کے پیچھے اور جن بولو تارا تارا، اچھے اور کرداری افسانے ہیں۔''حسب ونسب'' کی چھمّی بیگم، جن بولو تارا تارا کے دلارے چچا اور کہرے کے پیچھے کی کیتھرین بڑے اہم کردار ہیں۔کہانی آوارہ گرد، کا کردار جرمنی کا رہنے والا ہے۔سیدھا سادا نوجوان ہے۔بچپن میں ہی یتیم ہوجاتا ہے۔افسانہ آوارہ گرد کا کردار اوٹو بھی یاد رکھنے کے لائق ہے۔سبھی کردار مشترکہ تہذیب سے جڑے ہوئے ہیں۔جدوجہد کرتے رہتے ہیں۔ایمانداری سے زندگی گزارنے کی خواہش رکھتے ہیں۔اپنے مقصد کو

ذہن میں رکھتے ہیں۔ ہندوستان کی عمرانیات ومعاشیات پر گفتگو کرنے سے ان کے جدوجہد کی عکاسی ہوتی ہے۔سبھی کردار صرف ہندوستان ہی نہیں بلکہ دوسرے ممالک جیسے جرمنی کی یونیورسٹی کی تعلیمی سرگرمیاں،شاعری، سیاسیات وغیرہ پر گہری نظر رکھتے ہیں۔افسانہ ''آوارہ گرد'' کا اہم کردار اوٹو کے ذہنی توازن میں ہندوستانی آرٹ کی خوبصورتی، جرمن کے سنجیدہ اسکالر کی خصوصیت وغیرہ کے عناصر نظر آتے ہیں۔افسانہ ''آوارہ گرد'' کا یہ اقتباس دیکھیے :

> ''اس نے ذرا بے صبری سے میری بات کاٹی۔ اور ہندوستان کی معاشیات اورعمرانیات پر نہایت ثقیل اور مدلل گفتگو سے مجھے نوازا۔
> ''اوٹو تمہاری عمر کتنی ہے۔''میں نے مسکرا کر پوچھا۔
> ''میں اکیس سال کا ہوں'' اس نے بڑے وقار سے جواب دیا۔''اور جب جرمنی واپس پہنچوں گا تو بائس سال کا ہو جاؤں گا۔اور اس کے اگلے سال مجھے ڈاکٹریٹ مل جائے گا۔ میں یونیورسٹی میں جرمن غنائیہ شاعری کا مطالعہ کر رہا ہوں۔ جرمنی میں صرف ڈاکٹریٹ ملتا ہے۔جس طرح آپ کے بی۔اے۔ ایم۔اے''بعدازاں وہ دیر تک جرمن غنائیہ شاعری، عالمگیریت سیاست اور ہندوستانی آرٹ پر روشنی ڈالتا رہا۔وہ تصویریں بھی بناتا تھا۔کس قدر بقراط لڑکا ہے۔ میں نے دل میں سوچا۔ بیشتر جرمنوں کی طرح انتہائی سنجیدہ، دھن کا پکا اور حسِ مزاح سے تقریباً عاری''۔18؎

افسانہ ''حسب ونسب'' مجموعہ ''روشنی کی رفتار'' کا چوتھا افسانہ ہے۔جس کو افسانہ نگار نے زمیندارانہ نظام کی بربادی اوراس سے پیدا ہونے والے مسائل کو حقیقی اسلوب و سچی فنکارانہ نظروں سے دیکھا اور پرکھا ہے۔مشترکہ تہذیب اور گھر خاندان کی تہذیب کے زوال کو پیش کیا گیا ہے۔شاہ جہاں پور کے زمیندارانہ گھرانے کی پٹھان زادی چھمی بیگم کا ہونے والا شوہر اجّو بھائی کسی طوائف سے شادی رچا لیتا ہے۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اس کی منگنی بچپن میں ہی چچازاد بھائی اجّو میاں سے کر دی گئی تھی۔مگر اجّو میاں اسے دھوکا دیتا ہے اور طوائف کے ساتھ اپنا وقت گزارتا ہے۔اس کے باوجود بھی چھمی بیگم اپنی عزت کو برقرار رکھتے ہوئے زندگی کے گزر بسر کی خاطر کپڑے سیتی رہتی ہے اور عزت سے زندگی گزارنے کی

خواہش رکھتی ہے۔اپنے حسب ونسب کی پابندی سے حفاظت کرنا،نمازیں پڑھنا،مزدوری کرنا،اس کی عادت میں شمار ہو چکا ہے۔مگر افسوس اسے سماج میں دردر بھٹکنا پڑتا ہے۔سماج میں اس کا دردر بھٹکنا،کپڑے سلائی کرنا،قدیم رسم ورواج پر ایک طنز ہے۔چھمی بیگم کی حالت اتنی خراب ہو جاتی ہے کہ پہلے تو کھانے پینے کے لالے پڑتے ہیں۔گھر کا سامان فروخت کرنا پڑتا ہے۔اپنے خرچ وضروریات کی خاطر گھریلو قیمتی زیورات بھی فروخت کرنے پڑتے ہیں۔چھوٹی چھوٹی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے پڑوسی کے بچوں کو ٹیوشن پڑھاتی ہے۔یہاں تک کہ دن رات محنت کرتے کرتے بیمار ہو جاتی ہے۔دہلی ،ممبئی وغیرہ میں جا کر ایمانداری سے نوکری کرتی ہے۔مگر افسوس وہ جہاں نوکری کرتی ہے وہاں کی بیگم صاحبہ عزت دار چولا پہن کر گھر میں ایسے کارنامے انجام دیتی ہے کہ چھمی بیگم پریشان ہو جاتی ہے۔اسے نہیں معلوم کہ جہاں وہ کام کرتی ہے وہاں جسم فروشی کا کاروبار بھی چلتا ہے۔اس طرح اس افسانے کے ذریعہ قدیم عہد کی روایات، رسم ورواج پر بھر پور طنز کیا گیا ہے۔تقسیم ہند اور سماجی طبقات کو منفرد انداز میں دکھایا گیا ہے۔پلاٹ کے اعتبار سے کہانی میں انفرادیت نظر آتی ہے۔حقیقت کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔مگر یہ سچ ہے کہ عہد حاضر میں قدیم تہذیبی اقدار فنا ہو گئی ہیں۔جدید تہذیب وتمدن کی قدریں ایک عام لڑکی کے ذریعہ فنکارانہ انداز میں پیش کی گئی ہیں۔سماج کی حقیقت کو افسانہ نگار نے اپنے خاص اسلوب،کردار نگاری،منظر نگاری کے ذریعے سامنے لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

''جن بولو تارا تارا'' کے کردار دلارے چچا باعزت زندگی گزارتے ہیں،لیکن سماج میں رہ کر وہ دوسرے کاموں میں بھی ملوث رہتے ہیں۔جیسے شکار کرنا،فلم دیکھنا،لڑکیوں سے آنکھیں چار کرنا وغیرہ، اور یہی وجہ ہے کہ اپنے زمانے کی مشہور ہیروئن سے شادی کر لیتے ہیں۔دلارے چچا کی پہلی بیوی اس دارفانی سے کوچ کر گئی۔قرۃ العین حیدر کی اہم کہانی ''یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے'' علامہ اقبال کی نظم کے ایک مصرعے سے منسوب ہے۔افسانے کا مرکزی خیال متذکرہ عنوان سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے جس میں فلسطینی تحریک سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔اس افسانے کے ذریعہ فلسطین کے مسائل کو عالمی تناظر میں فنکارانہ انداز سے پیش کیا گیا ہے۔افسانے کے کردار نصرت الدین اور تمارا ہیں جو رومانی حرکات وسکنات سے لبریز ہیں۔دونوں کردار یہودی کے ستائے ہوئے ہیں۔رومانی رنگ میں لبریز افسانہ وقت کی اہمیت اور وقت کے اہم موضوع کی جانب اشارہ کرتا ہے۔نصرت الدین کا انتقال ہو جاتا

ہے اور کہانی سرفروشی کے جذبہ سے معمور ہونے کے ساتھ ساتھ فلسطین کے مسئلے کو منفرد انداز میں پیش کرتی ہے۔مگر افسوس کی بات یہ ہے کہ نصرت الدین کا انتقال تمارا کے لیے ناقابل برداشت ثابت ہوتا ہے، کیونکہ وہ نصرت الدین کو دل کی گہرائیوں سے پیار کرتی تھی۔اس لیے افسانہ کے آخر میں تمارا کی حالت دشوار ہوجاتی ہے۔ممتاز ناقد پروفیسر صغیر افراہیم کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے'' کی فضا جذبہ سرفروشی سے سرشار دکھائی دیتی ہے۔اس میں مسئلہ فلسطین کو بین الاقوامی تناظر میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔افسانہ کا بغور مطالعہ اس یک جدی رشتے کو اُجاگر کرتا ہے جو ہیرو ہیروئن کے درمیان ہے۔دونوں یہودیوں کے ستائے ہوئے ہیں۔ایک مغرب میں پناہ حاصل کر لیتا ہے۔دوسرا دشمن پر کاری ضرب لگاتے ہوئے جام شہادت نوش کرتا ہے۔رومانی لب ولہجہ میں ڈوبا ہوا یہ افسانہ وقت کے اہم ترین موضوع کو ایک ایسے کینوس میں پیش کرتا ہے کہ قاری کو فلسطینی تحریک سے دلی ہمدردی پیدا ہوجاتی ہے اور اس کے مقصد کو آفاقیت مل جاتی ہے''۔19؎

افسانہ نگار کی فنکارانہ صلاحت اور ان کے افسانوی عہد کا مطالعہ کرنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے جو اپنا افسانوی سفر ''ستاروں سے آگے'' سے شروع کیا تھا وہ افسانوی مجموعہ ''روشنی کی رفتار'' تک پہنچ کر افسانوی ادب کو وقار عطا کرتا ہے اور فن کی بلندیوں کو چھو لیتا ہے اور مصنفہ کو منفرد افسانہ نگار بنا دیتا ہے۔منفرد اسلوب نگارش کی وجہ سے انہیں دیگر فکشن نگاروں کی فہرست سے الگ اور اہم مقام حاصل ہے۔صاف اور سہل زبان میں بات سے بات کو نئی بات سے جوڑ دینے کا فن قرۃ العین حیدر کو خوب آتا ہے۔تاریخی واقعات کو افسانے کے قالب میں ڈھال کر قارئین کو روایت پرستی کی راہ سے ہٹانے کا کام کرتی ہیں اور روایت کے خلاف کہانیاں پڑھنے کی جانب ترغیب دیتی نظر آتی ہیں۔بقول مجیب احمد:

''قرۃ العین حیدر، اردو ادب کے آسمان پر آفتاب و ماہتاب کی مانند جلوہ افروز تھیں۔انہوں نے گزشتہ ساٹھ برس بڑے جوش وخروش سے لکھا اور بے حد لاجواب لکھا۔اور اردو ادب کو نادر ونایاب سرمایہ سے مالا مال کیا۔لہٰذا بیسویں صدی قرۃ العین حیدر کی صدی کہلائے گی۔'' 20؎

مجموعی اعتبار سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستان، پاکستان اور دیگر ممالک میں مختلف مذاہب کے لوگوں کے مسائل، ان کی زندگی کی تمام حرکات وسکنات پر قرۃ العین حیدر نے باریک بینی سے نظر ڈالی ہے۔ ہندوستان کی آزادی سے قبل اور تقسیم ہند کے بعد سیاسی، معاشی اور عوام کے تبدیل ہوتے رجحانات وپیچیدگیوں کو دیکھا سمجھا اور محسوس کیا۔ فرقہ وارانہ فسادات اور مشترکہ تہذیب کی شکست وریخت کا خاتمہ، بڑے چھوٹے شہروں میں خواتین کے مسائل، ان کی منتشر ہوتی حیات کو اپنے افسانوں میں عینی آپا نے تفکرانہ انداز اور فنکارانہ چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ اگر ہم قرۃ العین حیدر کے تمام افسانوں کا مطالعہ کرنے کے ساتھ ان کی دیگر تخلیقات پر نظر ڈالیں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ آپ نے اردو افسانے کے میدان کو وسیع کرنے کے ساتھ وقار بھی عطا کیا ہے۔ یقیناً یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کے تمام افسانہ نگاروں میں قرۃ العین حیدر کو ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

حوالہ جات

1. پروفیسر گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص 736
2. شارب ردولوی، نیا دور، قرۃ العین حیدر نمبر، لکھنؤ، اتر پردیش، فروری۔ مارچ 2009، ص 56
3. ڈاکٹر ابرار رحمانی، سہ ماہی روشنائی، نثری دائرہ پاکستان، کراچی، 2008، ص 397
4. عبدالمغنی، قرۃ العین حیدر کا فن، موڈرن پبلی شنگ ہاؤس، نئی دہلی، 1985، ص 17
5. قرۃ العین حیدر، ستاروں کے آگے، آئینہ جہاں، جلد اول، ص 82
6. عبدالمغنی، قرۃ العین حیدر کا فن، موڈرن پبلی شنگ ہاؤس دہلی، 1985، ص 51
7. قرۃ العین حیدر، آئینہ جہاں، جلد اول، ص 30
8. ڈاکٹر ابرار رحمانی، سہ ماہی روشنائی، نثری دائرہ پاکستان، کراچی، 2008، ص 34
9. پروفیسر محی الدین، قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، ممبئی والا، ص 101
10. قرۃ العین حیدر، آئینہ جہاں، جلد اول، جلاوطن، ص 559
11. قرۃ العین حیدر، آئینہ جہاں، جلد اول، جلاوطن، ص 72-571
12. پروفیسر ارتضیٰ کریم، قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، ایجوکیشنل پبلی شنگ ہاؤس، دہلی، 2001، ص 66-465

13. پروفیسر ارتضیٰ کریم ،قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ ، ایجوکیشنل پبلی شنگ ہاؤس، دہلی، 2001، ص518

14. رتن سنگھ، غالب نامہ خصوصی نمبر: قرۃ العین حیدر ایک منفرد فکشن نگار، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017،ص68

15. قرۃ العین حیدر، افسانہ ڈالن والا، آئینہ جہاں، جلد سوم، ص225

16. قرۃ العین حیدر، افسانہ ڈالن والا، آئینہ جہاں، جلد سوم، ص32-231

17. قرۃ العین حیدر، افسانہ روشنی کی رفتار، آئینہ جہاں، جلد سوم، ص361

18. قرۃ العین حیدر، افسانہ آوارہ گرد، آئینہ جہاں، جلد سوم، ص459

19. پروفیسر صغیر افراہیم، نیا دور، قرۃ العین حیدر، نمبر، لکھنؤ، اتر پردیش، فروری۔ مارچ، 2009، ص31

20. مجیب احمد، قرۃ العین حیدر: فن اور شخصیت، کتاب نما، خصوصی نمبر، ص126

❐ Dr. Irshad Siyanvi
Department of Urdu
C.C.S. University, Meerut
Mobile No: 9759238472
Email: irshadali223234@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:252-271
Dr. Hakeem Rayees Fathima, Deccani Masnaviyon mein Wajood-e-zan

ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ

دکنی مثنویوں میں وجودِ زن

عورت کو حکیم امت شاعر مشرق علامہ اقبالؔ ''جنت کی کلید'' کہتے ہیں۔ وہ عورت کی عظمت اور تقدس کے ترانے گاتے ہیں:

آں کہ ناز د بر و جو دش کائنات　　　ذکرِ اُوفر مود با طیب و صلوٰۃ
گفت آں مقصود حرفِ کن فکان　　　زیرِ پائے اُ مہات آمد جنان!!!
وجودِ زن سے ہے تصویر کائنات میں رنگ　　　اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوزِ دروں

ہر سماج میں عورت کی اہمیت رہی ہے۔ عورت کے بغیر زندگی کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ نسل انسانی کی افزائش اور بقا کے لیے عورت ناگزیر ہے عورت کی اسی اہمیت کے پیش نظر بعض ماہرین عمرانیات کے مطابق عورت کو مرد پر فوقیت حاصل تھی چناں چہ انھوں نے مادر سری قبائل کا تصور پیش کیا جہاں پر قبیلے کی سردار عورتیں ہوا کرتی تھیں بعد میں اس کا یہ منصب بدل گیا اس طرح اس کا وجود سماج میں کبھی یکساں نہیں رہا۔ کبھی عورت کو انتہائی اعلیٰ درجہ ملا اور کبھی اس قدر ادنیٰ کہ بڑے بڑے مفکرین یہ سوچنے پر مجبور ہو گئے کہ آیا عورت' انسان بھی ہے کہ نہیں؟ اسلام میں عورت کو اس کے فطری مقام پر رکھا گیا یا اس کے ساتھ عدل کیا گیا۔ چنانچہ دکنی میں جو مثنویاں لکھی گئی ہیں ان میں عورت کے بارے میں اسلامی تعلیمات کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ دکنی مثنویوں میں عورت کے مختلف روپ ملتے ہیں۔ جیسے ماں' بہن' منہ بولی بہن' بیٹی' بیوی' عاشق' پاکباز محبوبہ' محبوبہ' دائی' سوتن' دادی' خالہ' پھوپی' کٹنی/ردوتی، دلالہ' سہیلی اور بے وفا عورت وغیرہ۔ پیش آئند اوراق میں یہ دیکھا جائے گا کہ دکنی شاعروں نے اپنی تخلیقات میں عورت کی مختلف حیثیتوں کی کس طرح ترجمانی کی ہے۔

عورت کا سب سے پر عظمت اور با تقدس روپ ماں ہے۔ دکنی کی متعدد مثنویوں میں ماں کی حیثیت سے عورت کے کردار کی پراثر عکاسی کی گئی ہے۔ ماں کا سب سے اہم وصف ممتا کی تڑپ اور اولاد کے تئیں اس کی محبت ہے۔ اس کا مشاہدہ ہمیں عاؔجز کی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' میں ہوتا ہے۔ جب قیس عالم جنون و اضطراب میں پہلی بار گھر سے نکل کر بیاباں وصحرا میں کہیں غائب ہوگیا اس کے والد نے تلاش بسیار کے بعد اسے ڈھونڈ نکالا اور اسے گھر لا کر ماں سے ملایا۔ ماں نے مجنوں کی خستہ وخراب حالت دیکھی تو اس کا دل تڑپ اٹھا اور وہ اسے گلے لگا کر زار و قطار رونے لگی۔ اس کی اس کیفیت کو عاؔجز نے اس طرح بیان کیا ہے ملاحظہ ہوں:

پدر قیس کوں ماں سوں دیتا ملا ۔۔۔ دیکھی ماں اپس کوں لوھو میں نہلا
گلے سات لگ ماں روئی زارے زار ۔۔۔ پسر کوں تج پر کیا یو قہار 1

نصرؔتی نے اپنی مثنوی ''گلشن عشق'' میں ماں کے کردار کی فطری عکاسی کی ہے۔ داستان کا ہیرو منوہر چنپاوتی کی جان بچاتا ہے اور اسے دیو کے قبضے سے چھڑا کر ماں باپ سے ملاتا ہے۔ چنپاوتی قصے کی ہیروین مدمالتی کی خالہ زاد بہن ہے۔ منوہر کے احسان کے بدلے چنپاوتی اسے مدمالتی سے ملانے کا انتظام کرتی ہے۔ مدمالتی چنپاوتی کے گھر آتی ہے اور منوہر سے ملاقات کے بعد گھر واپس نہیں ہوتی۔ مدمالتی کی ماں اسے دیکھے بغیر رہ نہیں سکتی جب مدمالتی کو بہت دن ہوگئے تو اس کی ماں نے مدمالتی کو بلانے کے لیے اس کی ایک سہیلی کو بھیجا۔ چنپاوتی کی ماں نے اُسے کسی کام پر لگا دیا۔ پھر دوسری آئی پھر تیسری مگر وہ ٹالتی رہی۔ یہ حال دیکھ کر مدمالتی کی ماں کو طرح طرح کے وسواس آنے لگے۔ آخر اس سے صبر نہ ہوسکا اور خود پہنچی۔ آتے ہی کہنے لگی بہن مالتی کہاں ہے؟ مجھے اس کی صورت دیکھے بغیر چین نہیں۔ اس نے کہا چتر سال میں ہے۔ میں ابھی بلائے لاتی ہوں۔ ماں سے صبر نہ ہوسکا خود بھی اس کے پیچھے پیچھے ہو لی۔ جب چنپاوتی کی ماں نے چتر سال کے دروازے پر مڑ کر دیکھا تو کیا دیکھتی ہے کہ سریکا (مدمالتی کی ماں) بھی آ پہنچی ہے۔ اس نے کہا بہن تمہیں تکلیف کرنے کی ضرورت نہیں، میں بلا لاتی ہوں۔ سریکا کو شبہ ہوا کہ دال میں کچھ کالا ہے۔ وہ بھی اندر گھسی چلی آئی۔ دیکھا کہ مدمالتی ایک اجنبی نوجوان کے عشق میں گرفتار ہوگئی ہے یہ دیکھتے ہی تن بدن میں آگ لگ گئی۔ پاس رکھے ہوئے گلاب کا شیشہ سے کچھ گلاب نکال کر ایک ایسا منتر پڑھ کر مدمالتی پر چھینٹا مارا کہ وہ طوطی بن کر اڑ گئی لیکن جب دیکھا کہ اس کی بیٹی طوطی بن کر اڑ گئی تو اس کی ممتا بیدار ہوتی ہے اور وہ اس کے لیے تڑپنے لگتی ہے۔ نصرؔتی نے

ماں کے قہر اور اس کے مہر، اس کے غصے اور اس کی محبت دونوں جذبات کی بڑی خوبصورتی سے مرقع کشی کی ہے۔ پہلے وہ اشعار دیکھیے جن میں بیٹی سے ملنے کے لیے مدمالتی کی ماں بے قرار ہے:

کہ تھا یوں سری کا کا بیٹی پہ پیار　　گھڑی یک نہ دیکھی تو ہوی بے قرار
اپس کن تے خالا کے جب سات گئی　　نہ پھر آکے کئی وقت ادھر بیچ رھئی
تپیا دل تب اس کا ادک پیار سوں　　ہو مشتاق بیٹی کے دیدار کوں
سکھیاں بیچ لے یک سکھی کوں سندر　　کہی بیگ جا اس بلا لیا ںکر
بلانے سکھی جب وہ خالا کن آئی　　انے اس سہیلی کو یک کام لائی......
سری کا کے دل کوں لگیا ات عجب　　کہ جن جائے سو آئے نہ کیا سبب
بلا جائی کوں کوئی لاتی نہیں　　خبر کیا سو بھی پھر کے لیاتی نہیں
ہزاراں تب اس دل میں او ہام داٹ　　اٹھی وھاں تے فی الحال دھر دل اچاٹ
چپل پن سوں اچپل ہو بجلی نمن　　چلی قہر سوں بیگ خواہر کُدن
کہ جس وقت آپونچی تس بھان پاس　　جو دیکھی نظر کر جتی بے قیاس
وہ ہے جمع سب گرچہ وھاں انجمن　　ولے نیں ہے وہ شمع صاحب لگن
تب اس کی نظر میں اندھا را پڑیا　　فلک تس انگے تٹ کے سارا پڑیا
کہی یوں کہ اے خواہر مہرباں　　وہ مج نین کی روشنی ہے کہاں
کہ لے وقت تے دل ہے مج بے قرار　　ٹک اس درس دکھلا کے دے مج ادھار......
کہ ہے وہ گمت سوں چتر سال میں　　ادک حظ سوں بازی کے خوش حال میں
سریکا کوں لاگی عجب کچ یو گت　　سکھیاں بن جو اس ہوی کیسی گمت
چلی جیوں بلانے کوں ان کر خیال　　ہوی پیٹ لگ ان بھی اس کے دنبال ؎2

اب وہ اشعار دیکھیے جن میں اس کے پچھتاوے کی کیفیت پیش کی گئی:

سریکا پہ دکھ کیں کا کیں آپڑیا　　یو کچ کرنے گئی لگ یتا کچ گھڑیا
کچی بدھ کا اس کے اتاول پنا　　دکھایا ادک آن باول پنا ؎3

دکنی مثنویوں میں ماں کے کردار کی مرقع کشی کا ایک اور زاویہ یہ بھی ہے کہ شاعر نے خود اپنی

ماں کی تعریف وتوصیف بیان کی ہے۔جس سے ماں کا ایک مقدس پیکر ہمارے سامنے آتا ہے۔

مثنوی ''ظفر نامۂ عشق'' (مہر و ماہ) میں سید مظفر نے اپنی والدہ کی تعریف وتوصیف تحریر کی ہے۔اس حصہ کے چند اشعار درج کیے جاتے ہیں:

کہوں یاں سوں میں مدح مادر مرے　　کہ او عفت فاطمہ خوش دھرے

انو شان و شوکت میں بلقیس ہے　　بزرگی میں جیوں کھم پو برجیس ہے

کہ او پاک دامن ہیں مریم صفت　　کہ دھرتے ہیں دایم دھرم ہورست

انوکا ہے دل آئینہ یا ہے سور　　جو نور خدا وہاں کیا ہے ظہور

نجابت کے ہے چرخ کے آفتاب　　رسالت کے ہے برج کے ماہتاب

جو اپنے خداوند کے امر تئیں　　بجز امر حق کچھ کرے فرق نئیں 4

دکنی مثنویوں میں بہن کا کردار بھی نہایت موثر انداز میں ہمارے سامنے آتا ہے۔دکنی کی متعدد مثنویوں میں کوئی حسینہ داستان کے ہیرو کی منہ بولی بہن بن جاتی ہے اوراس کی ہر طرح مدد کرتی ہے۔لیکن پہلے حقیقی بہن کے کردار کو دیکھتے ہیں۔دکنی مثنویوں میں یہ دکھایا گیا ہے کہ بہن اپنے بھائی یا بھائیوں سے بے حد پیار کرتی ہے بلکہ ان پر اپنی جان بھی نثار کرنے کے لیے تیار ہوتی ہے۔اسی طرح بھائی بھی بہن پر اپنی جان چھڑکتا ہے۔بعض دفعہ یوں بھی ہوتا ہے کہ بھائی غصے اور جوش میں آ کر کسی کام کو بگاڑ دیتے ہیں لیکن بہن اپنے سلیقے اور تدبر سے انھیں نقصان سے بچاتی ہے۔طبعؔی کی مثنوی ''بہرام وگل اندام'' کی حسینہ سمن بو ایک ایسی ہی بہن ہے۔وہ چھے دیوزاد بھائیوں کی اکلوتی بہن ہے۔اس کے بھائی اپنی نادانی سے قصے کے ہیرو بہرام کے ہاتھوں شکست کھا جاتے ہیں۔بہرام انھیں قتل کرنے والا ہوتا ہے تبھی سمن بو اپنے بھائیوں کی جان بخشی کی درخواست کرتی ہے۔وہ بہرام کو یاد دلاتی ہے کہ اس نے اس کا نمک کھایا ہے۔لہذا نمک حرامی نہ کرے۔پھر وہ بہرام کو اس کے باپ کی نصیحت بھی یاد دلاتی ہے کہ زیردست پر ہاتھ نہ اٹھانا چاہیے۔سمن بو کے کہنے سننے سے بہرام اس کے بھائیوں کی جان بخش دیتا ہے:

اتھا باغ میں یک سنے کا محل　　جھمکتا سورج کے نمن جھل اجھل

اتھے بھائی اس گھر منے چھے بڑے　　جکوئی ان کو دیکھے تو ویں جھل مرے

سمن بو کر ایک نھنی بھان تھی　　کہ او بھان نیں جیوں چندر بھان تھی

خدا کا اول ناؤں لے بے دریغ کمر میں تے کھینچ اپنے بہرام تیغ
او چھے بھائی کا سر منگیا کاٹنے کہ داتاں وہوٹاں لگے چابنے
سمن بو جھرو کے منے مار ہانک شہنشہ کوں بولی نکو مار بانک
اگر باپ کا پند بسریا نہ شک نکو توں بسر شاہ حقِ نمک
کیا رحم کر زیر دستاں اوپر نصیحت جنے باپ کی یاد کر 5

دکنی مثنویوں میں عورت منہ بولی بہن کے روپ میں بھی قاری کے سامنے آتی ہے۔منہ بولی بہن کی حیثیت سے اس کا کردار اتنا دلکش اور اثر انگیز ہے کہ دیر تک اپنا نقش ذہنوں میں چھوڑتا ہے۔مثلاً وجہی کی مثنوی ''قطب مشتری'' میں مہتاب پری کا کردار داستان کے ہیرو قطب شاہ کی منہ بولی بہن کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔قطب شاہ اپنی خواب کی شہزادی مشتری کی تلاش میں نکلتا ہے۔لیکن سفر کی مہمات سر کرتے ہوئے راہ میں اسے مہتاب پری کا مہمان بننا پڑتا ہے۔ابتدا میں مہتاب پری قطب شاہ کے حسن کی دیوانی ہوجاتی ہے۔لیکن شہزادے کو کسی دوسرے کے عشق میں مبتلا دیکھ کر معاملہ فہمی سے کام لیتے ہوئے اس سے بھائی کا رشتہ جوڑ لیتی ہے۔وہ پری ہونے کے باوجود انسانی جذبات واحساسات سے مملو ہے۔اس کردار میں غور وفکر کی صلاحیت بھی ہے اور بھلے اور بُرے میں تمیز کرنے کی بھی۔یہ کردار مافوق الفطرت ہونے کے باوجود حقیقت سے قریب ہے۔قطب شاہ اس کردار کو بہن کے روپ میں دیکھتا ہے مہتاب اپنے مقصد میں ناکام ہونے کے باوجود خوش اخلاقی اور وسیع القلبی کا مظاہرہ کرتی ہے لیکن قاری اس کے رنج وغم کی تپش کو شدت سے محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔مہتاب کی یہ اعلیٰ ظرفی اور صبر وضبط اسے قطب مشتری کے دیگر کرداروں کے مقابلے میں نمایاں حیثیت عطا کرتا ہے۔مثنوی ''قطب مشتری'' میں قطب شاہ کی ملاقات مہتاب پری سے ہوتی ہے۔وہ نہایت حسین وجمیل ہے لیکن شہزادہ قطب اسے اپنی بہن بنالیتا ہے اور مہتاب پری جو ابتدا میں کسی اور خیال سے اس پر مائل تھی لیکن بعد میں اسے اپنا بھائی مان لیتی ہے اور بہن جیسا سلوک کرتی ہے:

سورج جا کے بھانا لیا خواب کا کہ دن تاب دیتا ہے مہتاب کا
ادب سوں سکی بیٹ کر شہ کنے سو باتاں لگی باٹ کیاں پوچھنے
کہے بات یک ایک شہ اس کے پاس پری ہور شہ تھے مگر ایک راس

محبت لگی دونو میں آے کر رھے دونو یک ٹھارجیو لاے کر
پری ماہتاب ہور قطب شہ سجان اپس میں اپی کہہ لئے بھای بھان
یو کاں کا سگا ہور وو کاں کی سگی کدھر تے کدھر دوستی آلگی
وو شہ سات ہور شاہ اس سات یار ملے آگ پانی دونو ایک ٹھار
خبر جو سنی شہ تے اس دیو کی سوسیو ک ہو دھن شاہ کا سیوکی
کری شکر وو کام یو ہوے کا کہی ڈرا تھا منج بی اس موے کا
نہ تھی نیند شہ رات کوں دھاک تے چھٹی آج اس بھشٹ ناپاک تے 6

اس طرح نصرتی کی مثنوی ''گلشن عشق'' میں چنپاوتی قصے کے ہیرومنوہر کی منہ بولی بہن بن جاتی ہے۔وہ منوہر کواس کی محبوبہ مدمالتی سے ملاتی ہے۔اور جب منوہر کی شادی ہوتی ہے تو بحیثیت بہن اس کی آرتی اتارتی ہے اوراس کے سر پر آنچل کا سایہ کرتی ہے:

انچل دے کے شو پاس چنپاوتی کھڑی پیٹ سوں بھان ہو اپ ستی

......

سو اس سور کوں دیکھ چنپاوتی کری مستعد نو رتن آرتی

......

دھراک ہات دھن نورتن آرتی کھڑی ہے سنگاتی اوپر وارتی
دو جے ہات سوں کر انچل کا چنور اڑاتی ہے ہر ہر گھڑی تس اوپر 7

دکنی شاعروں نے عورت کو بیٹی کی حیثیت سے پیش کرنے میں بھی بڑی مہارت فن کا مظاہرہ کیا ہے۔دکنی قصوں کی ہیروئین عموماً کسی راجا یا بادشاہ کی دختر ہی ہوتی ہے۔مثنویوں کی ہیروئین ایک طرف تو اپنے عاشق پر دل وجان سے فدا بھی ہے لیکن دوسری طرف اپنے ماں باپ کی فرماں بردار بیٹی بھی ہے۔اس حیثیت سے وہ اپنے عشق کا گلا گھونٹنے کے لیے تو تیار ہو جاتی ہے لیکن والدین کے حکم سے سرتابی نہیں کرنا چاہتی۔مثلاً طبعی کی مثنوی ''بہرام وگل اندام'' کی ہیروئین گل اندام اپنے دل میں تو بہرام کا عشق لیے ہوئے لیکن جب اس کا باپ بہرام سے رشتہ طے کرنے کے لیے اس کی مرضی معلوم کرنا چاہتا ہے تو وہ صاف کہتی ہے کہ باپ کا حکم سر آنکھوں پر۔درج ذیل اشعار میں اس کی شرم وحیا کی کیفیت اور

فرماں بردار رویے کی بڑی خوبی سے ترجمانی کی گئی ہے۔

گل اندام ناری سنی بات جیوں　　گل لاج تے جوں کہ نابات جیوں
منڈی پھول ڈالی کے نمنے نوائی　　شرم تے تن اپنا عرق میں ڈوبائی
اتھا جیو لئی شاہ بہرام پر　　ولے جیب سوں نا کہی کھول کر 8

گل اندام بہرام گور کو بہت چاہتی ہے لیکن وہ خود اس کا اظہار نہیں کرتی بلکہ کہتی ہے کہ جہاں اس کا باپ راضی ہے وہیں وہ بھی رضا مند ہے۔فرماں بردار دختر گل اندام کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

کہی یوں گل اندام موں کھول کر　　بچن ڈھال موتی نمن رول کر
سمن بو ہوں تنہائی سوں یار میں　　نہیں باپ کی بات تے دور میں
قبولیا اچھیگا تو قیصور آج　　میں راضی ہوں میرا نہیں ہے علاج 9

ماں ،بہن اور بیٹی کے بعد اب ہم عورت کے ایک اہم روپ یعنی بیوی کی حیثیت سے دکنی مثنویوں میں عورت کی تصویر کشی کا جائزہ لیتے ہیں۔دکنی مثنویوں میں جو قصے بیان کیے گئے ہیں ان میں بیوی یا پتنی کو بیشتر پتی ورتا ناری، وفا پرستی اور جاں نثاری کے اوصاف سے مزین دکھایا گیا ہے۔وہ شوہر کے فراق میں صدمے سہتی ہے، دکھ اٹھاتی ہے اور اُسے پانے کے لیے باولی ہو جاتی ہے۔لیکن اس سے بے وفائی نہیں کرتی۔انھیں صفات سے متصف ابن نشاطی کی مثنوی ''پھول بن'' کے ایک قصے کی ہیروئین سمن بر ہے۔جب اس کا شوہر ہمایوں فال اس سے جدا ہو جاتا ہے تو وہ اس کی تلاش میں پاگلوں کی طرح مارے مارے پھرتی ہے۔اسے اپنی سدھ بدھ کا ہوش نہیں۔اس موقع پر ابن نشاطی نے سمن بر کے باطنی اوصاف اور ظاہری سراپا کی تصویر کشی کے ذریعہ اس کے کردار کو ابھارنے کی کوشش کی ہے:

پرت کی ویں سفر کی ہو اُتالی　　لے اپنا چیر کنٹھا گل میں گھالی
منگی چلنے کوں جب بر ہے پلیٹی　　اپس پانواں کوں سب چیتھڑے لپیٹی
بھبوتی اپنے موں کو پھر لگائی　　پنم کا چاند بادل میں چھپائی
سفر کوں مستعد ہو اس روش سوں　　چلی ویں ڈھونڈلیتی اس سجن کوں
برہ کے درد دک سوں پدمنی وو　　چلی بنو اس لے بیراگنی ہو
پڑی دُک غم کی آ سینے اُپر سل　　چلی پھرتی جنگل کی ہو کو کویل

جتے تھے آشنایاں ہور بگانے   لگے اس دیکھ کر افسوس کھانے 10؎

غواصی کی مثنوی ''میناستونتی'' ایک وفادار اور شوہر پرست عورت کی داستان ہے۔ مینا کا شوہر گوّال اس سے بے وفائی کر کے راجا کی بیٹی کے ساتھ فرار ہو جاتا ہے۔ راجا مینا پر بُری نظر ڈالتا ہے۔ وہ اسے راہِ وفا سے ہٹانے کے لیے ایک دلّالہ کو بھیجتا ہے۔ دلالہ طرح طرح کے سبز باغ دکھا کر مینا کو گوال سے بے وفائی کرنے پر اکساتی ہے لیکن مینا دلالہ کی تمام فریب سامانیوں کے باوجود ثابت قدم رہتی ہے اور اپنی عصمت و عفت کی حفاظت کرتی ہے۔ دلالہ کی ترغیبات پر وہ اسے دھتکارتی ہے اور کہتی ہے کہ ہندو عورت شوہر کے ساتھ ستی ہونا پسند کرتی ہے لیکن اس سے بے وفائی نہیں کرتی:

سنی بات اس کی جو مینا سندر   دیا جوش لھو کوں اٹھی بول کر
اتاسن یو نا چیز کٹنی جھٹی   کتیھوں اتا سن تو بختاں پھٹی
عجب کوچ کٹنی توں چھپے دھرم   نہ رکھتی بھرم ہور لیتی شرم

......

ستی ھندواں کی جلے ایک دن   ہماری عمر ساری، جلنا کٹھن
کہ جیتے ستیاں کی سوھوں گرد میں   نکو پڑ توں منج آہ کے درد میں 11؎

اس طرح عشرتی کی مثنوی ''دیپک پتنگ'' میں پدماوتی کا کردار حسن و جمال کا ایک ایسا پیکر ہے جو عصمت و پاکدامنی کی نمائندگی کرتا ہے اور شوہر کی فرمانبرداری کی مثالی نمونہ پیش کرتا ہے۔ پدماوتی کے کردار کا عمیق مطالعہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ یہ کردار اپنی فطرت میں خلوص و محبت اور اطاعت کے اعلیٰ جذبات رکھتا ہے۔ مثنوی میں اس کی اس خصوصیت کو ہر جگہ واضح طور پر ظاہر کیا گیا ہے جسے حقیقی محبت کرنے والی اس خاتون کے جذبات کا اس وقت مظاہرہ ہوتا ہے جب وہ رتن سین کی دام اُلفت میں مقید ہو جاتی ہے۔ اس کردار کی بلندی و رفعت کے لیے وہ ابیات بیان کیے جاتے ہیں جو رتن سین کو تختہ دار کا حکم سماعت کرنے کے بعد پدماوتی کے دل میں جاگزیں ہوتے ہیں:

رتن کوں مرے دھرتے یوں جاکنا   ترے جیو کے سنگ ہے مرا جیونا
جولیا توں پتنگ شمع کے کار نے   شمع تیوں جلوں میں مجالس منے
ترا کام پھر پھر کے جلنا نچ ہے   مرا کام جلنا پگھلناچ ہے

مرے توں جو لے یگ تھڑکہ اگر سوں　　بدل چکہ کے نس کھول ویتاگ سوں
برہ آنچ کے پھول جس سر پو رک　　بھسم ہونگی میں سرتے پگ تلک
توں بلبل نمن دار کے خار پر　　دیوے جیو تن غم سوں انگار پر
ترے بن اس بن میں اے نامراد　　نہ رہوں گل نمن میں بھی پکدن سور پاد
ترے دکھ میں جھک جھک مروں اے حبیب　　بہار ہور خزاں ہے نہ کچھ مجھ نصیب
اگن دل کی سلگا جلوں ایک بار　　کروں گل کوں لالے نمن داغ دار 12؎

ان ابیات میں پدماوتی خود کو اپنے عاشق پر نچھاور ہو جانے کے لیے بے تاب نظر آتی ہے۔ پدماوتی محبت کا بیش پیکر حسن و ذکاوت کا ایک غیر معمولی مجسمہ ہے۔

دکنی مثنویوں کی داستانوں میں صرف ہیرو ہی ہیروئین پر عاشق نہیں ہوتا بلکہ ہیروئین بھی ہیرو پر عاشق ہوتی ہے۔ یعنی عشق اوّل دردلِ معشوق پیدا می شود کی کہاوت کا نمونہ پیش کرتی ہے بلکہ بعض دفعہ تو وہ مرد پر ریجھتی ہے اور اسے رجھاتی ہے حالانکہ مرد ابتدا میں اس کی طرف ملتفت نہیں ہوتا۔ ایسا ہی ایک کردار غواصیؔ کی مثنوی ''مینا ستونتی'' میں راجکماری چندا کا ہے جو گوال پر فریفتہ ہوتی ہے اور اس کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے:

کھڑی باٹ میں آ، اشارات سوں دھر　　بلای نزک اس کوں، گوال کر
کھڑی ہوا اشارات سوکئی اس سنگات　　کتی ہوں تجے سرفرازی کی بات
مرا دل لگیا تج سوں، تو راج ہے　　تجے سرفرازی کا یو ساج ہے
چھیلا توں ہے جان، جانی منجے　　لگیا جیو میرا، کتی ہوں تجے
دو لے مال سارا، یہاں تے، ہلوک　　ہمیں ہور تمیں مل کو جائیں پرملوک
کتی ہوں سدا سکھ سوں مل کر رہنا　　میں عاروس پیاری ، توں نوشو بنا 13؎

اسی طرح احمدؔ گجراتی کی مثنوی ''یوسف زلیخا'' میں زلیخا نے یوسف کو خواب میں دیکھا تو اس کی آنکھیں ''نیہہ سمدور'' میں ڈوب گئیں اور ''من'' میں ''پیرت'' کا شعلہ بھڑک اُٹھا۔ احمدؔ شریف نے ''زلیخا درخواب یوسف رادید و برصورت او بستہ مبتلا شد'' کی سرخی کے تحت زلیخا کے خواب کی تفصیل پیش کی ہے۔ خواب میں یوسف کو دیکھ کر زلیخا کے مبتلائے عشق ہونے کا حال احمدؔ گجراتی نے اس طرح پیش کیا ہے:

دیکھی وہ جگ دیپاون مکھ کا دیو   سٹی پروانہ کر اس جوت پر جیو
دیکھت جوں چاند آدھا دہ پشانی   رکھے جوں چاند اپ گھٹ تیئں نشانی
اُجال اس کا ادک سورج تھے دیٹھے   سورج کوں دیکھ شپرک ہوئے بیٹھے
رکھی وہ روپ جیو میں جیو کر مان   پرم پیالے لیتے سنپور مدمان 14ؔ

احمدؔ گجراتی نے فرقت یوسف میں زلیخا کی اضطرابی کیفیت کی بڑی حقیقت پسندانہ اور متاثر کن تصویریں کھینچی ہیں۔ مسرت، دکھ، نا اُمیدی، غصہ اور ندامت وغیرہ کے جذبات کی احمدؔ گجراتی نے بڑے دلکش پیرائے میں مرقع کشی کی ہے۔ فرقت کی ماری زلیخا کا یہ حال دیکھیے:

زلیخا پر پڑیا یہ دکھ برا جب   سنپڑ دکھ بھار تل ٹھری اڑی تب
اسے سکھ کا جو دکھ ہر ہر گھڑی کا   کیتا جوں پات پیلا پت جھڑی کا
بھو تیک ڈھوے کر اس دکھ کا بھار   جو سیدھی سر و قد تھی سو خمی نار
سکی جوں باغ سکتا باج پانی   پتی جوں نیر بن مچھ تلملانی
رہی سکھ کر ادھر امرت جھڑی سو   جلیا رنگ روپ جگ روشن کری سو
نہ سر کنگی کرے نا مانگ کاڑے   نہ کد چونڈا کسے سو رنگ ناڑے
رہیں وہ بال بکھرے سو پریشان   کہ راہے آپ بھوتیک ہو پریشان
نہ دیکھی آرسی نامو کھڑا دھوئے   ولے انجھواں تھے وہ مکھ آرسی ہوئے
جگے جس مکھ تلتل رکت تازا   لگے تس مکھ پر کس دھات غازا
انجھو جس نین کی کالک لجاویں   سو کیوں وہ نین سرمے سوں سہاویں 15ؔ

سید احمد ہنرؔ مثنوی ''نیہ درپن'' میں بھی کام لتا شہزادہ کنور کو خواب میں پہلی دفعہ دیکھ کر اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے اور اس کے غم میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ ان جذبات کو ہنرؔ نے دلکش پیرائے میں اس طرح پیش کیا ہے:

وو سپنا جب تے دیکھے، اس کیرے نین   نین سوں نیند اڑے، ہور دل سیتے چین
برھ کی پھانچ میں، اپنا گلا باند   رہے ہے، نیہ کی پھانسی میں دم ساند
جدھاں تے، نیند بھی دیکھ اُس کوں جاگے   تدھیاں تے نیند اس نیناں سو بھاگے

شکار اس عشق کا کر جیو اپنا　　　کرے نیند اپنی حق بیچ سپنا
ہو کر یک بار، برھے کی دوانی　　　سٹی سکھ سیج حوران ھور پانی
نہ پڑیا کر، کدھی یو بھید باہر　　　نہ ہونا کر، کسی پو راز ظاہر
نجانے تیوں اپس میں اپ جلتی　　　شمع کے نادنت اس دکھ میں گلتی
سینا پھٹ غم سیتے دل بیچ روتی　　　انجو انکھاں کے آنکھیاں میں جڑوتی
جو دو مکھ پھول سا جب دکھ سوں کملائے　　　چھنک کر نیر انجو کا تازگی لائے
سکاوے جو لب اُس کے آہ کا دم　　　چکل دانتاں منے، لھو سوں کرے غم
نہ دن کوں چین ہے نا نس کوں آرام　　　لہو پنا ہے نت اُس صبح ہور شام
اپس میں آپ گلتی ہے وو سندر　　　گھلے جیسا کہ پانی بیچ شکر 16؎

پاکدامن بیوی کے علاوہ دکنی مثنوی میں پاکباز محبوبہ کے روپ میں بھی عورت کو پیش کیا گیا ہے۔احمد جنیدیؔ کی مثنوی ''ماہ پیکر'' قطب شاہی دور کی ایک شاہکار مثنوی ہے۔اس مثنوی میں ماہ اور پیکر کی داستان عشق بیان کی گئی ہے۔پیکر اس کہانی کا ہیرو اور ماہ اس کی محبوبہ ہے۔ماہ اس کے حسن و جمال کی مناسبت سے اسم بامسمیٰ ہے۔لیکن مثنوی کے شروع ہی میں جنیدیؔ نے اپنے احباب کی زبان سے یہ کہلوایا ہے کہ ماہ اور پیکر ''نیک'' اور ''پاکباز'' تھے اور خدا نے انھیں ''ولی'' بنا دیا تھا:

کہ عاشق او معشوق پیکر او ماہ　　　انو کا نوا قصہ ہم کو سنا
او دونوں اہیں نیک ہور پاکباز　　　ولی ان کو کیتا ہے او بے نیاز 17؎

حسن اتفاق سے ماہ اور پیکر ایک ہی مکتب میں کسبِ علم حاصل کرنے لگے اور رفتہ رفتہ ماہ اور پیکر ایک دوسرے کی دام الفت میں گرفتار ہوئے اور ان میں اتنا خلوص پروان چڑھا کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر بے قرار رہتے۔مکتب کے ''رکھوال'' پر ان کی محبت کا راز فاش ہوگیا۔اہل مدرسہ نے سوچا کہ اگر حسن میمندی کو اس کا علم ہوگیا تو وہ ہمارا سر قلم کردے گا چنانچہ یہ خبر ماہ کے والدین تک پہنچادی گئی اور انھیں بڑا افسوس ہوا کہ ماہ نے خاندان کی عزت وآبرو خاک میں ملادی اور اس طرح ماہ کو مکتب جانے سے منع کردیا گیا۔دوسرے دن جب پیکر مکتب آیا تو ماہ کے نہ آنے کا سبب معلوم ہوا تو اسے بہت صدمہ پہنچا۔ماہ اور پیکر ایک دوسرے کے لیے بے قرار رہتے لیکن وصل کی کوئی امید نہ تھی۔پیکر عالم پریشانی میں شہر کی

خاک چھاننے لگا۔ خدا نے پیکر کو راہ دکھائی۔ وہ ایک کمند کے ذریعہ ماہ کے باغ میں پہنچا۔ دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر بے ہوش ہو گئے۔ بالآخر پیکر کو ہوش آیا اور دونوں نے ایک دوسرے سے اپنی محبت کا اظہار کیا۔ ماہ اور پیکر نے نماز پڑھی اور دونوں نے مل کر قرآن ختم کیا اور ایک دوسرے سے وعدہ کیا کہ ہر رات اسی طرح ایک قرآن ختم کیا کریں گے۔ ہر رات پیکر ماہ کے باغ میں کنگورے پر کمند ڈال کر داخل ہوتا اور دونوں پندرہ، پندرہ پارے پڑھ کر ایک رات میں قرآن ختم کر دیتے کیونکہ مکتب میں ان کے استاد نے انھیں ''بے مثل'' حافظ قرآن بنا دیا تھا ماہ اور پیکر اسی طرح ہر رات ایک دوسرے سے ملتے اور بڑے خشوع وخضوع کے ساتھ قرآن خوانی میں مگن رہتے:

وضو ساز دونو ادا کر نماز	او چاہات بولے کہ اے بے نیاز
الٰہی ہمیں دونوں ہیں غمگسار	نکو کر جدا رک ہمن یک ٹھار
دونو یا رفرقاں لیتے کاڑ کر	رکھے کھول مصحف ریحالاں اوپر
کہ مہ ہور پیکر دونوں یارغار	کئے ختم قرآن بیس ئیک ٹھار
کئے قول و عدا سو اس بات کوں	کہ پڑنا آفرقان ہر رات کوں
یکس کوں سو یک بھوت تعظیم کئے	یہی قول وعدا سو لازم کئے
کہ پو پھاڑمک اپنا دکھلائیا	سو پیکر اپن گھر کوں دیں دھائیا
کمند ست کہ اتریا سو یک سات میں	گیا گھر کوں اپنے اوسی رات میں
کہ لادھیاں سب دن کہ یکسات بیگ	کہ دیکھن لگے اویکس باٹ ٹیک
جو ہوتی رین عاشق او راہ راس	کمند سٹ کہ جاتا تھا محبوب پاس
ملیں دونوں یکجا سو او نیک نام	کریں ختم فرقان ہر نس مدام
گئے ماہ و سالاں اسی بات میں	کہ پڑتے تھے فرقان ہر رات میں
کئی ماہ یک بابت پیکر کے ساتھ	بڑی رات شہرات کی آج رات
عبادت کریں حق کی درگاہ میں آج	کہ روشن ہوئے دل ہمارا سراج
کہ وسواس ہور قول مہ کوں دیا	کہ وعدا کر اس بھانت گھر کوں گیا [18]

دکنی کی تقریباً بیشتر مثنویوں میں عورت کا مرکزی کردار بحیثیت محبوبہ کے ہی ہے۔ بحیثیت

محبوبہ عورت کے دو واضح رویے ہمیں ان مثنویوں میں ملتے ہیں ۔ایک تو یہ کہ محبوبہ کی حیثیت سے وہ عاشق کی محبت کا جواب محبت سے دیتی ہے۔ جیسے ''قطب مشتری'' کی مشتری، ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' کی بدیع الجمال یا ''لیلیٰ مجنوں'' کی لیلیٰ وغیرہ ۔ بہ حیثیت محبوبہ اس کا دوسرا رویہ کچھ تیکھا سا ہے۔یعنی وہ عاشق کے اظہار عشق پر غضبناک ہو جاتی ہے اور اس کی محبت کا جواب نفرت سے دیتی ہے۔ عاشق کے عجز و نیاز مندی کا ابتدا میں اس پر کچھ اثر نہیں ہوتا لیکن عاشق کی جاں سپاری دیکھ کر آخر میں وہ خود بھی دام الفت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ایسی محبوباؤں کی مثالیں مقیمؔی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' کی ہیروئین چندر بدن اور والؔہ موسوی کی مثنوی ''طالب و موہنی'' کی ہیروئین موہنی کے کرداروں میں ملتی ہیں مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' میں مہیار کے اظہار عشق پر چندر بدن چیخ کر یوں جواب دیتی ہے:

''سنج کچ اپس کوں اپے بے ڈول توں''	لکد مار اس کوں اوٹھی بول یوں
''ہندو میں کہاں ہور ترک توں کہاں	کہاں رام سیتا مُرک توں کہاں
''کہاں میں چندرما ں کہاں توں دیوا	کتا کیا موئے تو ں دیوانہ ہوا'' 19

دکنی مثنویوں میں عورت بحیثیت دائی یا دایہ بھی نہایت اہمیت کی حامل ہے۔متعدد مثنویوں میں دایہ کا کردار عورت کے ایک اہم روپ کو سامنے لاتا ہے۔احمؔد کی مثنوی ''یوسف زلیخا'' میں زلیخا کی دایہ ہی ہے جو اس کی راز دار بھی ہے اور اس کی مددگار بھی۔اسی طرح وجہؔی کی ''قطب مشتری'' میں مہروان مشتری کی دائی اور راز دار ہے۔مثنوی کی دائیاں اہم رول انجام دیتی ہیں۔ یہ دائیاں جہاں کہیں بھی آئی ہیں، تیز طرار ہیں۔اپنی رائے رکھتی ہیں اور اپنے چونچلوں اور اداؤں سے متاثر کرتی ہیں۔ان کا ذہن و دماغ آزاد معلوم ہوتا ہے، یہ خدمت گزار ہیں اور اپنے فرائض کو بخوبی سمجھتی ہیں۔مہروان دائی کا ناصحانہ کردار اس کا مظہر ہے۔مثلاً ایک مقام پر مہروان دائی اور مشتری کا مکالمہ دیکھیے:

چتارا کہی کلی تی آیا اہے	اسے کون اسے ٹھار لیا اہے
مہروان نزدیک جو دائی تھی	خبر اس عطارد کی وو پائی تھی
کہی ووکہ اے مشتری شہ سجان	غلام ھو اچھو تجھ گھر آسماں
دکھن تی یو آیا ہے اس ٹھار پر	امیدوار ہوکر تیرے پیار پر
جکوی پادشاہاں کے نزدیک ہے	بھلا ہے جو ہر ایک خوبی کہے

جکوی جو اصیل ھور ذاتی اہے | بڑائی نہیں اس تی آتی اہے
برا یوھز منددواں کا اھے | جو سلا خبر لی ہوں میں یو جہاں کا اھے
کہی مشتری شاہ اس دائی کوں | مہر وان اپنی سگی مائی کوں
مگر آشنائی توں دھرتی اھے | کہ ایتی صفت اُس کی کرتی اھے
جو اب اس سکی کوں سو یو دائی دی | توں یوں بولتی ہے منجے چپ کے کی
نہ اس سات دھرتی ھوں کچھ غرض میں | جو اس کا کروں تجھ کنے عرض میں
سنی چار لوگاں تی جیوں بات میں | کتی ہوں تیرے پاس اس دھات میں
چتارے جو ھیں اس بنگالے منے | سو وو شاد ہو سب رھے اُس کنے
پتیارا جو تیرا نہیں منج اپر | تو ادمی کوں واں بھیج ھور لے خبر
تو میرے انگے کی نھنی ھو کے یوں | جھٹاتی مری بات لوگاں میں یوں
تجے جھوٹ ھور سچ برابر ہے سب | نہ تجمیں ملاذا نہ تج میں ادب
اصیل ھے توں یک باپ یک مائی کی | نکو توڑ توں یوں ادب دائی کی
یو باتاں تجے کون سکھلاے ہیں | وو قصا جو مسکے کوں دانت آے ہیں 20ؔ

طبعی کی مثنوی ''بہرام وگل اندام'' میں بھی دائی کا کردار اہم ہے۔اس مثنوی میں دائی کو ایک بدطینت مکار خاتون کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جس سے دیو اور شیطان بھی پناہ مانگتے ہیں۔درج ذیل بدکردار دائی کا خاکہ دیکھیے:

او دائی سنی بات جیوں کان تے | گل اندام کے باپ کے بھان تے
اٹھی بہوت پر فن او مکراں بھری | اٹھی او لکھن رانڈ بہو تیچ بوری
سبق مکر کا دیوے ابلیس کوں | کرے مکر تے خون دس بیس کوں
گل اندام کوں کئی انکھیاں پھاڑ کر | اپس کے دونوں ہات کوں جھاڑ کر
نہیں شرم کچ تج کوں اے بے شرم | یکایک سٹی پھاڑ اپنا بھرم
تو عاشق ہوئی مرد اوباش کی | قلندر گدا ہے سو قلاش کی
مجے سوں تیرے باپ کے سیر کی | مجے سوں ہے خنجر و شمشیر کی

دیوانے کوں میں بھار بھاتی ہے یوں　　عبس جیوتے اپنے جاتی ہے توں
کئی ہوں تیرے باپ کوں میں اتال　　گھڑی میں تجے مارتا ہے چھنال
گل اندام ڈرنے لگی کانپنے　　او شیطان آئی گلا چاپنے 21

دکنی مثنویوں میں منفی نسوانی کرداروں کی نمائندگی بھی نظر آتی ہے جیسے عورت بحیثیت کٹنی/دوتی/دلالہ وغیرہ مثلاً غواصی کی مثنوی ''مینا ستونتی'' میں دلالہ کا کردار منفی کردار ہے جو مینا ستونتی کو پاکبازی کے راستے سے گمراہ کرنے کی پیہم کوشش کرتی ہے۔ وہ اس کو رجھانے، ڈھلتی جوانی کا احساس دلانے اور اس کے جذبات کو برانگیختہ کرنے کے لیے مختلف حربے استعمال کرتی ہے مثلاً ایک موقع پر وہ مینا سے کہتی ہے:

جوانی تری دیک آتی ہے عار　　تو کہتی تجے پند میں باربار
سنا روپ تیر، ابرہ ڈ انک لگ　　ہوا ہے یو افسوس کی، آگ لگ
سہاسے نہ گوال تج لال کوں　　دھتورا سہے کاں سرو ڈال کوں
سہا سے نہ کسوت تجے گھونگڑی　　بری باس تن کوں لنگوٹی سڑی
دوانی ملاتی ہوں بالا کنوار　　ہمیشہ اچھے ذوق سوں نت سنوار
چھبیلیاں کری کسو تاں زرزری　　پھرے خوش چمن میں توں ہوشہپری
پینے پھول ہور پان لوچن دسن　　لگا خاص خوشبو تن، انجن نین
ہوے بخت واری بلندی نظر　　چڑے شاہزادی ہو، شاہی صدر 22

سوتن کی حیثیت سے بھی عورت ایک اہم روپ رکھتی ہے۔ دکنی کی بعض مثنویوں میں اس کا یہ روپ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ مثلاً غواصی کی ''مینا ستونتی'' میں دو بیویوں والے سپاہی کی حکایت سوکنوں کے باہمی رشک و رقابت کے جذبات کی ایک مختصر، لیکن راست اور بے نقاب تصویر ہے۔ اندھیری رات میں چور موقع پا کر بالا خانہ کی سیڑھیوں پر چڑھنے لگا۔ سپاہی کی پہلی بیوی بالائی منزل میں سو رہی تھی اور کمسن بیوی نچلی منزل میں۔ سیڑھیوں پر پاؤں کی آہٹ سن کر یکے بعد دیگرے دونوں کو خیال ہوا کہ ان کا شوہر بالائی منزل پر جانا چاہتا ہے۔ اس موقع پر بڑے پرلطف انداز میں غواصی نے یہ منظر کھینچا ہے، اور دو سوکنوں کے مزاج اور انداز کو اور بنیادی جذبات کو مزاحیہ طور پر نقش تحریر کیا ہے سوکنوں کی بھرپور

مرقع کشی دیکھیے:

ادھی رات چوری کرے وقت پر بیٹھیا چور ایک اس سپاہی کے گھر
سیڑیاں پر دھر پاؤں چڑنے بدل بجیاں پائراں سب بنیادی سوپل
سوئی تھی مہاڑی تلے جو سندر اٹھی ہڑبڑاتی سنچل دیک کر
کہی مرد جاتا ہے سوکن کے پاس پکڑ پاؤں جا اس کے محکم سراس
بڑی کا جو آواز یو کان میں پڑیا ، سوچلی دوڑ سیڑی کنے
چلاہات بالاں کے تئیں پنچ بھر لگی کھینچنے، مرد اپنا نکر
اپر سوں کہی، سن یو سوکن مری یتے دن رکھی، کیا نظر نئیں بھری
کتے دن پچھیں آج کیتا کرم اپر آنے دے، چھوڑ ری بے شرم
نھنی بولتی، اس نہ چھڑوں اتال اوپر جائے تو پاؤں توڑوں اتال
تلیں ہور اپر سوں لگیاں کھینچنے آیا چور کا جیو ہونٹاں منے
خدا کس نہ پاڑے ایسے بند میں پڑیا چوڑ جوں دوئی کی دند میں
دیتیاں چورکوں سخت آزاد او ہوا چوری کرنے تے بیزار او
دوناریاں کا اونر بینے تے پھر تلک آئیا پیں اپنے مندھر
دیکھیاں سوگیاں نھاس، بے آب ہو پڑیاں چوروئیں، سخت بے تاب ہو 23؎

عشرتی نے بھی اپنی مثنوی ''دیپک پتنگ'' میں سوتن کے جلاپے کی ترجمانی کی ہے۔رتن سین پدماوتی کے عشق میں اپنی بیوی ناگمتی کو گھر میں چھوڑ کر اس کی تلاش میں نکل پڑتا ہے اور اسے حاصل کر کے ہزاروں مشکلات و دشواریوں سے چتوڑ پہنچتا ہے۔وہ اپنی بیوی ناگمتی سے ملتا ہے جس کا نامۂ محبت وطن کی واپسی کا سبب بنا تھا۔اس موقع پر ناگ متی ناز و ادا سے اپنے فراق کا ذکر کرتی ہے اور سوتن کو ساتھ لانے کا گلا بھی کرتی ہے۔شکوہ و شکایت کا یہ لب و لہجہ اس پر سوتیا ڈاہ کا خوب صورت نمونہ ہے:

گلا لب پو آنار نرجیو کی سٹیا اگ دو چنتے دن اس پیو کی
کہی جب لے کبد ھاے تجھ موہنی نہ آئی تجے یاد یو برہنی
نوانیہ برھا نوا ملک تخت نوئے دولتاں ہور نوے بھاک بخت

نویلی سہیلی پکڑ دل رجھائے　　پرانی سکھی دل تے پیو کے کنوائے 24؎

دکنی مثنویوں میں صرف شہزادیاں اور راجکماریاں ہی نہیں ہیں بلکہ ان کی سہیلیاں بھی ہیں جو ان کی مدد کرتی ہیں اور ان کے محبوب کو ان سے ملانے میں اہم رول ادا کرتی ہیں جیسے ''گلشن عشق'' میں مدمالتی کی سہیلی چنپاوتی اور ''پھول بن'' میں سمن بر کی سہیلی ملک آراء جو بالترتیب مدمالتی کو منوہر سے ملانے میں اور سمن بر کو ہمایوں فال سے ملانے سرگرم کوشش کرتی ہیں۔

مثنوی ''گلشن عشق'' میں جب منوہر چنپاوتی سے اپنی عشق کی داستان سناتا ہے اور بتاتا ہے کہ مدمالتی اس کی محبوبہ ہے تو چنپاوتی اسے کہتی ہے کہ مدمالتی اس کی خالہ زاد بہن اور وہ اس کی گہری اور راز دار سہیلی ہے اور منوہر کو تسلی دیتی ہے کہ وہ مدمالتی سے اس کی ملاقات کرائے گی:

یوسن بات سو دھن نہ لیا غم سوں تاب　　اٹھی بول کر یوں کنور سوں جواب

کہ اے شاہ عشاق صاحب شرف!　　وہ سکھ تج کدھن ہے یو دکھ مج طرف

ترے دل توں سب آج تے غم بسر　　کہ دیتی ہوں میں تج خوشی کی خبر

ترے دھن کی میں بھان ہوں پیار کی　　سو اپ روپ رتن اس کے گل ہار کی

محبت کی اس کی سہیلی ہوں میں　　سرب بال پن مل کے کھیلی ہوں میں

سہیلیاں اسے سات سوہیں تمام　　اونو سب پہ میراہے عالی مقام

مرے سونچ اس کا کرم خاص تھا　　سبون تے ادک مج سوں اخلاص تھا 25؎

مثنوی ''پھول بن'' میں ملک آراء پری سمن بر کی سہیلی بن جاتی ہے اور اسے ہمایوں فال سے ملانے کا وعدہ کرتی ہے اور پوری کوشش کر کے اپنا وعدہ پورا کرتی ہے:

رھیا یک ٹھار مل کر دو سہیلیاں　　رھیاں گل جوڑ ہو وودو سہیلیاں

اتھی یک حور دوجی سو پری تھی　　وویک زہرہ تھی دوجی مشتری تھی

ہو آپس میں اپے یک جیو یک دل　　رھتیاں تھیاں کھیلتیاں ہنستیاں دونو مل

لکھائی ملک آرا نے پریاں کے شاہ کوں نامہ

سو اس محبوس ناحق کوں چھڑادے کر مہربانی

سمجنے ناد ے کر اس دھات تھی وو　　ہو کر جیوں چھاؤں اسکے سات تھی وو

کتا میں عشق کوں دل میں رکھوں داب — تری زلفاں کی سوں نیں منجہ میں کچہ تاب
یو سن کر بات اس کوں مہر آ کر — کہی منشی کے تیئں اپنے بلا کر
پریاں کے شاہ کوں لکھ ایک نامہ — ترت کر مشک سوں تر بیگ خامہ
وو ہے کیں ملک آرا کا قرابت — بہوت دھرتی ہے کیں اس پر محبت
کہ عاشق ہے کیں اس کی بھان کا وو — کنول ہے کیں کتے اس بھان کا وو
وولوگاں جو اشارت شاہ سوں پائے — سمن کے اس جزیرے سوں اچالیائے 26

اس مضمون میں صرف چند اہم اور نمایاں نسوانی کرداروں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مذکورہ بالا نسوانی کرداروں کے علاوہ دکنی مثنویوں میں کئی نسوانی کردار ملتے ہیں جن کے جائزے کی گنجائش اس مختصر مضمون میں ممکن نہیں۔ تاہم دکنی شعراء نے اپنی مثنویوں میں عورت کی مختلف حیثیتوں کو پیش کیا۔ انھوں نے صرف مختلف رشتوں کے حوالے سے عورت کی کردارکشی کی ہے بلکہ ہر روپ میں اس کی نفسیاتی اور جذباتی کیفیات کا بھی بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کیا اور اس کے برتاؤ، رویے اور انفرادی تعلقات کی تفصیلات کو بڑی خوبی سے اپنی مثنویوں میں پیش کیا۔ اگر چہ ان مثنویوں کے کردار تخیلی ہیں لیکن یہ کردار محض خیالی اور فرضی بھی نہیں ہیں بلکہ ہر کردار اس دور کے سماج میں عورت کی حیثیت کو بھی پیش کرتا ہے اس طرح یہ مثنویاں عہد متوسط کے دکنی معاشرے میں مختلف خاندانی رشتوں کے حوالے سے عورت کا ایک واضح تصور قاری کے سامنے پیش کرتی ہیں۔

حوالہ جات

1. عاجز، لیلیٰ مجنوں، ڈاکٹر غلام عمر خاں (مرتب)، حیدرآباد، 1967، ص 72
2. نصرتی، گلشن عشق، سید محمد (مرتب)، حیدرآباد، ص 209-207
3. ایضاً، ص 211
4. سید مظفر، ظفر نامۂ عشق (مہر وماہ)، مخطوطہ نمبر 70 اور 217، مخزونہ کتب خانہ سالار جنگ، حیدرآباد
5. طبعی گولکنڈوی، بہرام وگل اندام، ڈاکٹر نور السعید اختر (مرتب)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 1999، ص 160-155,159
6. ملا وجہی، قطب مشتری، ڈاکٹر مولوی عبدالحق (مرتب)، انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی،

1953،ص56

7. نصرتیؔ، گلشن عشق، سید محمد (مرتب)،ص169-170

8. طبعیؔ گولکنڈوی، بہرام وگل اندام، ڈاکٹر نورالسعید اختر (مرتب)،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 1999،ص208

9. ایضاً،ص208

10. ابن نشاطی، پھول بن، محمد اکبرالدین صدیقی (مرتب)،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 1998،ص163-164

11. غواصیؔ، میناست ونتی، پروفیسر غلام عمر خاں (مرتب)،الیاس ٹریڈرز، حیدرآباد، 1981، ص132-133,136-137

12. ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ،''دکنی کی منظوم داستانیں: تنقیدی وتحقیقی جائزہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ ڈی، یونیورسٹی آف حیدرآباد، 2010،ص516

13. غواصیؔ، میناست ونتی، پروفیسر غلام عمر خاں (مرتب)،الیاس ٹریڈرز حیدرآباد، 1 9 8 1، ص109-110

14. احمدؔ گجراتی، یوسف زلیخا، ڈاکٹر سیدہ جعفر (مرتب)،حیدرآباد، 1983،ص250

15. ایضاً،ص316-317

16. ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ،''دکنی کی منظوم داستانیں: تنقیدی وتحقیقی جائزہ''،ص540-541

17. ڈاکٹر سیدہ جعفر (مرتب)،''قدیم اردو'' شعبۂ اردو عثمانیہ یونی ورسٹی حیدرآباد، 1986،ص82

18. ایضاً،ص114-115

19. مقیمیؔ، چندر بدن ومہیار، محمد اکبرالدین صدیقی (مرتب)،حیدرآباد، 1956،ص89

20. ملا وجہیؔ، قطب مشتری، ڈاکٹر مولوی عبدالحق (مرتب)، انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی، 1953،ص60-61

21. طبعیؔ گولکنڈوی، بہرام وگل اندام، ڈاکٹر نورالسعید اختر (مرتب)،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 1999،ص185

22. غواصی، میناست ونتی، پروفیسر غلام عمر خاں (مرتب)، الیاس ٹریڈرز حیدرآباد، 1981، ص 127-126

23. ایضاً، ص 141-140

24. ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ، ''دکنی کی منظوم داستانیں: تنقیدی و تحقیقی جائزہ''، ص 523

25. نصرتی، گلشن عشق، سید محمد (مرتب)، ص 161

26. ابن نشاطی، پھول بن، محمد اکبر الدین صدیقی (مرتب)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 1998، ص 174-172

❒ Dr. Hakeem Rayees Fathima
Visiting Speaker
SIP, University of Hyderabad
Hyderabad - 500046
Mobile: 9948125832
Email: vadighani@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:272-284
Dr. Shakeel Ahmad, Urdu ke Farogh mein Darul Tarjuma ki Khidmat

ڈاکٹر شکیل احمد

اردو کے فروغ میں دارالترجمہ کی خدمات

ریاست حیدرآباد میں اردو زبان میں اعلیٰ تعلیم کی شروعات کرنے والے اولین اکابرین میں نواب ارسطو جاہ بہادر، نواب شمس الامراء، کشن پرشاد شاہ کے علاوہ نواب مختار الملک اور سر سالار جنگ وغیرہ کے اسماء گرامی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان ذی شعور شخصیات کی علم دوستی اور راست نگرانی میں دارالعلوم اور مدرسہ فخریہ کا قیام عمل میں آیا تھا۔ نواب فخر الدین خاں بہادر (شمس الامراء ثانی) نے مدرسہ فخریہ کے لیے کتابوں کے ترجمے کا کام شروع کرایا تھا جو ان کے فرزندوں تک جاری رہا۔ ان کے عہد میں مختلف علوم وفنون کی پچاس سے زائد کتابیں انگریزی اور فرانسیسی زبانوں سے ترجمہ ہوئیں اور تصنیف و تالیف کی گئیں۔ اس سلسلے کی ایک اور اہم کوشش نواب سروقار الامراء (اقبال الدولہ) کے عہد میں ہوئی تھی۔ انہوں نے مختلف علوم وفنون کے ترجمے اور تصنیف وتالیف کی تیاری کے لیے ایک سرکاری ''سررشتہ علوم وفنون'' قائم کیا تھا۔ جس سے سید علی بلگرامی، مولوی کاظم علی اور مولانا شبلی نعمانی جیسی اہم شخصیات وابستہ تھیں۔ مولانا شبلی نعمانی کی نظامت میں اس سررشتہ نے بہت شہرت حاصل کی جس کا ذکر 1901ء میں محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی روداد میں بھی کیا گیا:

> ''ہم شکر گزار ہیں حضور نظام کی اس سرپرستی اور شاہانہ عنایت کے کہ مثل خلفائے بنی عباس اس اسلامی ریاست نے بھی ایک محکمہ علوم وفنون قائم کیا ہے جس کے ناظم شمس العلوم مولوی شبلی نعمانی ہیں''۔ 1

اس سررشتہ میں انگریزی کتب کے مترجم کے ذریعہ علوم وفنون کی کئی کتابوں کے اردو ترجمے ہوئے۔ گوکہ اس سے قبل انفرادی طور پر بھی بعض اہم سائنسی کتابوں کے اردو ترجمے کیے گئے تھے مثلاً کمال

الدین حیدر نے پرکنس کی کتاب کو بحرحکمت، سید محمد میر نے چارلس کی کتاب کو علم کیمیا اور سید عبدالرحمٰن نے فارگومن کے رسالے علم ہئیت کا ترجمہ تختہ گراں کے نام سے کیا تھا۔

تاسیس جامعہ عثمانیہ

عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام سے پہلے دکن کے بعض اسکولوں میں میٹرک اور انٹرمیڈیٹ میں اردو کے ذریعہ تعلیم کا رواج تھا لیکن اعلیٰ تعلیم کے لیے ایسا کوئی ادارہ نہ تھا جہاں اردو زبان کو ذریعۂ تعلیم بنایا گیا ہو۔ اس ضرورت کے پیش نظر حیدرآباد میں اہل علم ایک یونیورسٹی کے قیام کے سلسلے میں کوشش کررہے تھے۔1873ء میں ایک بار یہ کوشش نواب میر محبوب علی خاں کے عہد میں کی گئی تھی لیکن کوئی قابل ذکر نتیجہ برآمد نہ ہوسکا تھا۔ جیسا کہ محی الدین قادری زور لکھتے ہیں:

''حیدرآباد میں ایک یونیورسٹی کے قیام کا خیال عہد مختار الملک میں پیدا ہو چکا تھا اور عہد آصف جاہ سادس میں دو چار مرتبہ تحریر و تقریر کے ذریعہ سے اہل ملک نے اس اہم کام کی طرف توجہ دلائی مگر معلوم ہوتا ہے کہ ابھی وقت نہیں آیا تھا۔ لہٰذا اس کام کے سلسلے میں جتنی بھی تحریکیں کی گئیں وہ تمام جنگل کی آواز بن کر رہ گئیں''۔2

اس کے بعد نواب میر عثمان علی خاں کے عہد میں ایک بار پھر یہ کوششیں شروع ہوئیں۔ اور ایک منظّم تحریک کی صورت میں دارالعلوم کے طلباء نے یونیورسٹی کے قیام کے لیے ایجوکیشنل کانفرنس کا انعقاد کیا۔ اس سلسلے میں دارالعلوم کے علاوہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد کی کوششیں بھی اہم ہیں۔ اس طرح قیام یونیورسٹی کی تحریک میں ان دونوں انجمنوں کے ساتھ حیدرآباد ایجوکیشنل سوسائٹی، انجمن ترقی اردو حیدرآباد، محکمہ تعلیمات اور مجلس اشاعتِ علوم وغیرہ کے پرزور مطالبہ کے نتیجہ میں عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام کی راہ ہموار ہوئی۔ اس تعلق سے سر اکبر حیدری نے 1917ء میں ایک درخواست میر عثمان علی خاں کی خدمت میں پیش کی:

''موجودہ طریقۂ تعلیم کی دورنگی اور بے اصولی کو مٹانے کے لئے اور ان خطرات اور خطرناک نقائص کو رفع کرنے کے لئے جو موجودہ طریقۂ تعلیم نے پیدا کئے ہیں اور جو گھُن کی طرح ہمارے نظام تمدن و معاشرت وقوائے ذہنی و جسمانی کو اندر ہی اندر کھائے جارہے ہیں۔ ہمیں ایک جدید یونیورسٹی کی ضرورت ہے جس کی بنیاد صحیح اصول تعلیم، ملکی خدمات اور قومی خصائص پر قائم ہو جس میں

قدیم وجدید خوبیوں سے فائدہ اٹھایا جائے جو تعلیمی بھی ہو اور امتحانی بھی اور ساتھ ہی تالیف وترجمہ کا کام بھی کرے اور تربیت ذہن اور تحصیل علوم وفنون کے لئے اپنی زبان یعنی اردو کو کام میں لائے''۔3؎

اس طرح دکن کی تاریخ میں سلطنت آصفیہ کے آخری فرمانروا میر عثمان علی خاں نے اردو زبان میں جدید علوم وفنون کی تعلیم عام کرنے کی غرض سے شہر حیدر آباد میں 1917ء میں جامعہ عثمانیہ کے نام سے ایک عظیم درس گاہ کے قیام کی اجازت دے دی، انہوں نے اپنے فرمان میں لکھا:

''مجھے بھی عرضداشت کی مصرحہ رائے سے اتفاق ہے کہ ممالک محروسہ کے لئے ایک یونیورسٹی قائم کی جائے جس میں جدید وقدیم، مشرقی وغربی علوم وفنون کا امتزاج اس طور پر کیا جائے کہ موجودہ نظام تعلیم کے نقائص دور ہو کر جسمانی و دماغی وروحانی تعلیم کے قدیم کو جدید طریقوں کی خوبیوں سے پورہ فائدہ حاصل ہو سکے۔حیدرآباد دکن میں ایک جامعہ بنام 'جامعہ عثمانیہ' یکم محرم الحرام 1337ھ سے قائم کی جائے''۔4؎

قیام یونیورسٹی کی منظوری کے بعد میر عثمان علی خاں نے منشورِ خسروی جاری کر کے اس کے مقاصد کی نشاندہی بھی فرمائی:

''جامعہ عثمانیہ کا مقصد یہ ہے کہ مذہبی، اخلاقی، ادبی، فلسفی، طبیعی، تاریخی، طبّی، قانونی، ذراعتی اور تجارتی اعلیٰ تعلیم کا اور دیگر علوم وفنون وسودمند پیشوں اور صنعت وحرفت وغیرہ سکھانے اور ان سب میں تحقیقات وترقی کا انتظام کرے۔ جامعہ عثمانیہ کی خاص خصوصیت یہ ہوگی کہ جملہ علوم کی تعلیم زبان اردو میں دی جائے گی اور اس کے ساتھ انگریزی زبان وادب کی تعلیم بھی لازمی رہے گی''۔5؎

دارالترجمہ کا قیام

تاسیس جامعہ عثمانیہ کے بعد اردو ذریعہ تعلیم کو کامیاب بنانے کے لیے جو چیز سب سے زیادہ اہم تھی اور جس کے بغیر یونیورسٹی کے قیام کے مقاصد کو عملی جامہ نہیں پہنایا جاسکتا تھا وہ تھا شعبہ تراجم و تالیف کا قیام۔ جامعہ عثمانیہ کے قیام کے ساتھ ہی یہ تجویز بھی پیش کی گئی تھی کہ یونیورسٹی کے نصاب کے

لیے مختلف علوم وفنون کی کتابوں کا اردو میں ترجمہ کیا جائے کیوں کہ جب تک نصاب کی کتابیں اردو میں موجود نہ ہوں گی تعلیم کا آغاز ممکن نہ تھا۔ اس ضرورت کے پیش نظر محمد اکبر حیدری معتمد عدالت وکوتوالی و امور عامہ سرکار عالی نے ایک عرضداشت بتاریخ 13/اگست 1917ء کو حکمراں حیدرآباد کے حضور پیش کی، جس میں دارالترجمہ کی اہمیت واضح کرتے ہوئے لکھا:

''باتباع فرمان مبارک نصاب تعلیم یونیورسٹی ودیگر امور متعلقہ کے بارے میں کام جاری ہے۔ لیکن جو چیز سب سے مقدم اور ضروری ہے اور جس پر یونیورسٹی اور اس کی تعلیم کا دارومدار ہے وہ شعبہ تالیف وتراجم ہے۔ ہر فن وعلم کی کتب نصاب تعلیم جو یونیورسٹی کے مختلف مدارج اور امتحانات کے لئے مقرر کی جائیں گی ان کا اردو زبان میں ہونا نہایت ضروری ہے۔ جب تک یہ کتابیں تیار نہ ہوں گی تعلیم یونیورسٹی کا آغاز دشوار ہے۔ چوں کہ اس تعلیم اور ان امتحانات کے لئے مختلف علوم وفنون کی متعدد کتب کی ضرورت دائماً رہے گی۔ نیز اس یونیورسٹی کا ایک بڑا مقصد اس ملک میں اشاعت علوم ہوگا لہٰذا مستقلاً ایک ایسے شعبہ کا قیام موجب برکات گوناگوں ہوگا''۔6

چنانچہ جامعہ عثمانیہ کے قیام سے قبل 14/اگست 1917ء کو جاری کردہ ایک شاہی فرمان کے ذریعہ 16/ستمبر 1917ء کو دارالترجمہ کا قیام عمل میں آیا۔ دارالترجمہ کا قیام دراصل جامعہ عثمانیہ کے تاسیس کی پہلی کڑی تھی۔ محمد اکبر حیدری کی عرض داشت میں دارالترجمہ کی ضرورت کو ان الفاظ میں بیان کیا گیا تھا:

''علوم وفنون کو اپنی زبان میں لانے اور ملک میں اشاعت علم وہنر کی یہ پہلی کوشش ہوگی جو بڑے پیانے پر اس ملک میں سرکار عالی کی جانب سے کی جائے گی اور جس کے فوائد اور منافع نسلاً بعد نسلِ زمانہ دراز تک اہل ملک کو پہنچیں گے اور بلحاظ افادہ واہمیت وضرورت یہ کام دنیا میں ایسا عظیم الشان ہوگا جس کی نظیر تمام ہندوستان میں کہیں نہیں پائی جاتی''۔7

اس شعبہ کی نگرانی وانتظام کے لیے ایک ایسے شخص کی ضرورت تھی جو علاوہ زبان داں ہونے کے اردو کا مسلّم انشاء پرداز ہو، نظر تحقیق وتنقید بھی رکھتا ہو اور ترجمہ کے فن اور اس کی مشکلات سے بخوبی

واقف ہوتا کہ جو ترجمے اس شعبہ کی طرف سے شائع ہوں وہ مستند خیال کیے جائیں۔اس تمہید کے بعد یہ درخواست کی گئی کہ اس خدمت کے لیے مولوی عبدالحق سے زیادہ موزوں اور اہل کوئی دوسرا شخص نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ منظوری کے بعد دارالترجمہ کے پہلے ناظم بابائے اردو مولوی عبدالحق مقرر ہوئے۔8

اس ادارہ کی نظامت کی ذمہ داری سنبھالنے والی دیگر معروف علمی شخصیات میں سید محی الدین، حمید احمد انصاری، محمد عنایت اللہ، محمد الیاس برنی اور ڈاکٹر ایشور ناتھ ٹوپا شامل ہیں۔اس کے علاوہ دارالترجمہ کے دو اہم شعبوں کے ذمہ داروں میں ناظم مذہبی مولوی صفی الدین وعبداللہ عمادی اور ناظم ادبی میں علامہ طباطبائی وشبیر حسین خاں جوش ملیح آبادی قابل ذکر ہیں۔

دارالترجمہ کی خدمات

دارالترجمہ کے قیام کا بنیادی مقصد سائنسی علوم کا اردو میں ترجمہ کرنا اور اردو زبان کو جدید علوم کے ذخیرے سے مالا مال کرنا تھا۔اس لیے ترجمے کے لیے ادارے کو ایسے اہل علم کی ضرورت تھی جو اپنے فن میں ماہر ہونے کے علاوہ انگریزی، عربی، فارسی اور اردو پر مکمل دسترس رکھتے ہوں۔تا کہ وہ ان علوم وفنون کے ترجمے بحسن وخوبی انجام دے سکیں۔لہٰذا عرضداشت میں سررشتہ ترجمہ کی لیے یہ اسکیم بھی پیش کی گئی تھی:

> ”ہر فن کے لئے جس کی تعلیم یونیورسٹی میں ضروری ہے اور جس کے متعلق کتابیں اردو زبان میں موجود نہیں ہیں۔ایک ایک مترجم اس شعبہ میں ملازم رکھا جائے۔اس لحاظ سے سائنس کے لئے جس کی مختلف شاخیں ہیں اور جس کا ترجمہ سب سے مشکل ہے، دو مترجم تجویز کئے گئے ہیں۔ریاضیات کے لئے ایک، فلسفہ کے لئے ایک، پولیٹکل سائنس (سیاسیات) کے لئے ایک، اقتصادیات (اکنامکس) کے لئے ایک، تاریخ کے لئے ایک اور قانون کے لئے ایک مترجم تجویز ہوا ہے“۔9

اس طرح دارالترجمہ کے ابتدائی ارکان کی جو فہرست تیار کی گئی اس میں حسب ذیل ناموں کو شامل کیا گیا:

مولوی عبدالحق (ناظم)، قاضی محمد حسین (مترجم ریاضیات)، چودھری برکت علی (مترجم سائنس)، عبدالماجد (مترجم فلسفہ ومنطق)، قاضی تلمذ حسین (مترجم سیاسیات)، محمد الیاس برنی (مترجم

معاشیات)،سید ہاشمی فرید آبادی،ظفر علی خاں اور عبدالحلیم شرر (مترجم تاریخ)،سید علی رضا (مترجم قانون)، عبداللہ عمادی (مترجم عربی)اور حیدر یار جنگ نظم طباطبائی جو بحیثیت ناظر ترجموں پر نظر ثانی کرتے تھے۔

قاضی محمد حسین ریاضی کے پروفیسر اور کلیہ جامعہ عثمانیہ کے صدر تھے۔انہوں نے ریاضیات اور انجینئر نگ سے متعلق 16 کتابیں اردو میں منتقل کیں۔چودھری برکت علی پہلے علی گڑھ میں سائنس کے استاد تھے پھر کلیہ جامعہ عثمانیہ میں پروفیسر ہو گئے۔انہوں نے علم طبیعات اور کیمیا پر 14 کتابیں لکھیں۔ سید علی ہاشمی فرید آبادی کو تاریخی مضامین پر کافی دسترس تھی اور مولوی عبدالحق کے ساتھ انجمن ترقی اردو میں بھی کام کر چکے تھے۔انہوں نے ہندوستان اور یوروپ کی تاریخ پر 14 کتابیں تصنیف کیں۔اسی طرح قاضی تلمذ حسین جبل پور میں عربی و فارسی کے پروفیسر تھے بعد میں دارالعلوم ندوۃ العلماء کے صدر ہو گئے تھے۔انہوں نے تاریخ اور سیاسیات سے متعلق 23 کتابیں ترجمہ کی تھیں۔

ابتداء میں دارالترجمہ میں صرف مغربی زبانوں ہی کی کتابوں کے ترجمہ کا انتظام تھا۔لہٰذا حیدرآباد ایجوکیشنل کانفرنس نے اپنے تیسرے اجلاس میں یہ توجہ دلائی کہ:

> ’’اس سررشتہ (دارالترجمہ) کے متعلق جیسا کہ ریزولیوشن سرکار عالی شائع شدہ سے واضح ہوتا ہے فی الحال صرف علوم مغربیہ کی تالیف وتراجم کا فرض عائد کیا گیا ہے۔ضرورت ہے کہ اس اہم کام کے ساتھ علوم مشرقیہ یا دوسرے الفاظ میں عربی، فارسی اور سنسکرت میں جو علوم وفنون کے ذخیرے ہیں ان کے اصل ماخذوں سے اردو میں تالیف وترجمہ کے ذریعہ اضافہ کیا جائے‘‘۔10

کانفرنس کی اس تحریک کے نتیجہ میں دارالترجمہ میں عربی، فارسی اور مشرقی علوم کی کتابوں کا ترجمہ بھی اردو میں کیا جانے لگا۔

اس مقصد کے لیے جن باصلاحیت اہل علم وفن کا بحیثیت مترجمین انتخاب کیا گیا ان کی فہرست بہت طویل ہے۔ان میں سے چند شخصیات حسب ذیل ہیں:

نواب حیدر یار جنگ نظم طباطبائی،مولوی عبداللہ عمادی،مولوی ابوالخیر مودودی اور مولوی سید ابراہیم ندوی،ان مستقل مترجمیں کے علاوہ وقتاً فوقتاً متعدد دیگر علمی شخصیات اور دانشوروں سے بھی خدمات لی گئیں مثلاً پروفیسر ہارون خاں شیروانی، پروفیسر ضیاء الدین انصاری، ڈاکٹر منور علی، ڈاکٹر یوسف حسین

خاں،عبدالباری ندوی،علامہ حکیم کبیرالدین،عبدالمجید صدیقی،مسعودعلی محوی،میجر فرحت علی،احسان احمد، رشید احمد اور اشرف الحق وغیرہ۔ مذکورہ شخصیات کی گراں قدر کوششوں کے نتیجہ میں مختلف علوم وفنون کی نایاب کتابیں اردو زبان میں منتقل ہوئیں۔اس طرح دارالترجمہ کے تحت دوسری زبانوں کی کتابوں کے ترجمہ کے ذریعہ اردو زبان میں بھی علمی اثاثہ دستیاب ہوگیا۔

اس ادارہ کے قیام کا ایک اہم مقصد یہ تھا کہ مغربی علوم وفنون کے ساتھ وہاں کی ترقی پسند تحریکوں سے بھی ہندوستانیوں کو واقف کرایا جائے تاکہ لوگوں میں علمی وادبی ذوق کے ساتھ ذہنی وفکری کشادگی اور شعور پیدا ہو۔اس سلسلے میں جن ادباء،شعراء اور دانشوروں سے حیدرآباد کی علمی فضا معمور ہوئی ان میں اہم نام ہیں:صفی اورنگ آبادی،یگانہ چنگیزی،مرزا ہادی رسوا،رضی الحسن کیفی،حسرت صدیقی،حکیم وزیر علی جوش،خلیفہ عبدالحکیم،عبدالباری ندوی،ضیاء گورگانی،قاضی عبدالغفار،مرزا فرحت اللہ بیگ،شمس اللہ قادری،عبدالوہاب عندلیب اور سید مناظر احسن گیلانی وغیرہ۔

دارالترجمہ میں کتابوں کے ترجمے کا طریقہ یہ تھا کہ جامعہ کی مختلف مجالس نصابی اپنی ضرورت کی کتابیں منتخب کرتی تھیں اور مجالس عالی سے منظوری حاصل کرنے کے بعد دارالترجمہ کو روانہ کردی جاتی تھیں۔دارالترجمہ میں دو قسم کے مترجم تھے ایک داخلی جو محکمہ کے باضابطہ رکن تھے اور دوسرے بیرونی جن میں اکثریت کلیات کے پروفیسر اور ماہرین کی تھی۔جو مترجم دارالترجمہ کے رکن تھے وہ فلسفہ،سیاسیات، تاریخ،معاشیات ریاضی،طب اور قانون کی کتابوں کا ترجمہ کرتے تھے۔بیرون کے مترجمیں کو طبیعات، کیمیا،نباتات،حیوانات،اور انجینئر نگ کی کتابیں ترجمہ کے لیے دی جاتی تھیں۔ترجمہ کی تکمیل کے بعد یہ کتابیں نظر ثانی کے لیے ناظر کے پاس بھیج دی جاتی تھیں۔مذہبی وادبی نقطہ نظر سے جانچ پڑتال اور نظر ثانی کے بعد مسودہ طباعت کے لیے روانہ کردیا جاتا تھا۔11

دارالترجمہ نے علوم وفنون کے تراجم کے لئے کچھ کمیٹیاں بھی تشکیل دی تھیں۔جن کی تفصیل اس طرح ہے:اول،'نصاب کمیٹی' یہ کمیٹی محمد اکبر حیدری کی صدارت میں 1917ء میں قائم کی گئی تھی۔گیارہ افراد پر مشتمل یہ کمیٹی نصاب کا تعین کرتی اور اصل کتابیں فراہم کرکے ترجمہ کے لیے منتخب کرتی تھی۔یہی کمیٹی یونیورسٹی کے انتظامی امور کے لیے قانون سازی کا کام بھی انجام دیتی تھی۔دوم،'انتظامی کمیٹی' حبیب الرحمان خاں شیروانی کی صدارت میں یہ کمیٹی ان اختلافات کو رفع کرتی تھی جو ترجمہ کے دوران

مشکل مضامین میں مترجمین کے درمیان طویل بحثوں کے نتیجہ میں وقوع پذیر ہوتے تھے۔ سوم، 'انجینئرنگ کمیٹی' اس کے صدر عبدالرحمان خاں تھے۔ اس کا مقصد انجینئرنگ کے لیے انگریزی کتابوں کا انتخاب اور ترجموں کا انتظام کرنا تھا۔ چہارم، 'وضع اصطلاحات کمیٹی' یہ سب سے اہم کمیٹی تھی۔ اردو میں اصطلاحات وضع کرنے کے لیے اس کمیٹی کا قیام عمل میں آیا تھا۔ اس کا تفصیلی تذکرہ وضع اصطلاحات کمیٹی کے تحت آگے آئے گا۔

برصغیر ہندو پاک کی علمی، ادبی اور تہذیبی زندگی میں دارالترجمہ ایک منفرد اور ممتاز مقام رکھتا ہے۔ اردو زبان کے ذریعہ تعلیم کو عام کرنے میں اس ادارہ کا اہم کردار ہے۔ اس کے قیام کے بعد سب سے پہلے میٹرک اور انٹرمیڈیٹ کی نصابی کتابوں کا ترجمہ کیا گیا کیونکہ طلباء کے لیے نصابی کتب کی فراہمی اولین ضرورت تھی جس غرض سے شعبہ تالیف و ترجمہ کا قیام عمل میں آیا تھا۔ ابتداء میں یہ شعبہ صرف تین سال کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ لیکن بعد میں میر عثمان علی خاں نے دارالترجمہ کے کام اور مترجمین کی ضرورت کے مدنظر اس کی مدت میں توسیع کر کے دس سال کا فرمان جاری کیا۔ اس میں ترجمہ و تالیف کے کاموں کو نہایت خوش اسلوبی سے انجام دیا گیا اور پہلی مرتبہ طب، انجینئرنگ، سائنس اور قانون کے مضامین کی کتابوں کا اردو میں ترجمہ کیا گیا۔ سائنسی و سماجی علوم و فنون کو اردو زبان میں لانے اور علم کے فروغ کی یہ پہلی کوشش تھی جو میر عثمان علی خاں کے ذریعہ سرکاری سطح پر منظّم طور پر انجام دی گئی۔ یہ ان کی علم دوستی کا ایسا عظیم الشان کارنامہ ہے جس کی مثال پورے ہندوستان میں نہیں ملتی۔ اس تعلق سے میر حسن لکھتے ہیں:

> ''دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کا قیام اردو زبان کو علوم و فنون سے مالا مال کرنے کی پہلی باقاعدہ اور مستقل کوشش ہے جو بڑے پیمانے پر کی جارہی ہے۔ دارالترجمہ کی مطبوعات نے اردو میں غیر معمولی وسعت پیدا کردی، جدید علوم و فنون کا کافی ذخیرہ اردو میں منتقل کردیا اور علمی خیالات کے اظہار کے لئے گنجائش پیدا کردی اور اردو کے ذخیرہ الفاظ میں روز بروز اضافہ ہو رہا ہے''۔ 12

کتب دارالترجمہ

دارالترجمہ کے اپنے قیام 1917ء سے 1948ء تک کی کوششوں کا حاصل وہ تصنیفات، تالیفات اور تراجم ہیں جو وہاں سے شائع ہوئے۔ 1951ء تک بیشتر کتابوں کی اشاعت ہو چکی تھی۔ بعض

کتابیں جو طبع ہونے سے رہ گئی تھیں ان مخطوطات کو دارالترجمہ کی تحویل میں دے دیا گیا تھا۔ دارالترجمہ میں آتش زدگی کے باوجود یہ کتابیں محفوظ رہیں جو بعد میں نظام ٹرسٹ لائبریری کو ہدیہ کر دی گئیں۔ دارالترجمہ سے شائع ہونے والی کتابوں کی تعداد بہادر یار جنگ اکیڈمی حیدر آباد کی قاموش کُتب مطبوعہ 1945ء کے مطابق پانچ سوتیس (530) تھی حالانکہ ادارہ 1948ء تک کام کرتا رہا۔ اگر اس کے بعد شائع ہونے والی کتابوں کو بھی شامل کر لیا جائے تو یہ تعداد نوسو ساٹھ (960) تک پہنچتی ہے۔ دارالترجمہ کے ذریعہ شائع ہونے والی کتابوں کو ڈاکٹر شکیل احمد خاں نے فنون کے اعتبار سے سات شعبوں میں تقسیم کیا ہے:

> ''اگر دارالترجمہ کی شائع شدہ جملہ کتابوں کو فنون کے اعتبار سے تقسیم کیا جائے تو یہ سات شعبوں میں ترتیب دی جا سکتی ہیں۔ پہلا شعبہ آرٹس یعنی میٹا فزِکس، سائکالوجی، لاجِک اور اتھِکس، دوسرا شعبہ ہسٹری اور جوگرافی، تیسرا شعبہ سوشیالوجی، پولیٹکل سائنس اور اکنامکس، چوتھا شعبہ قانون، پانچواں شعبہ ریاضی اور سائنس، چھٹا شعبہ انجینئرنگ اور ساتواں شعبہ زولوجی، بوٹنی اور میڈیسین وغیرہ سے متعلق ہوگا''۔13

نصیرالدین ہاشمی کے مطابق ان ساتوں شعبوں کے تحت شائع ہونے والی کتابوں کی تعداد ہے:

(1) فلسفہ، مابعدالطبیعات، نفسیات، منطق اور اخلاقیات۔59، (2) تاریخ، جغرافیہ، تاریخ اسلام، ہند اور یوروپ۔117، (3) عمرانیات، سیاسیات اور معاشیات۔29 (4) قانون و دستور۔23، (5) ریاضی و سائنس۔73، (6) سیول و میکینکل انجینئرنگ۔27 اور (7) طب 630۔14

اس طرح دارالترجمہ عثمانیہ یونیورسٹی کے ذریعہ اردو زبان میں بھی علوم وفنون کا بیش قیمتی سرمایہ تیار ہو گیا اور یہ زبان بھی دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں میں شمار کی جانے لگی۔ عثمانیہ یونیورسٹی میں اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کی تمام تر کامیابی دارالترجمہ کی مرہون منت ہے۔ لیکن افسوس بعد میں یہ عظیم الشان روایت جاری نہ رہ سکی حتیٰ کہ 1950ء میں عثمانیہ یونیورسٹی میں اردو کی جگہ انگریزی کو ذریعۂ تعلیم بنا دیا گیا۔

مجلس وضع اصطلاحات

سائنسی و سماجی علوم وفنون کی کتابوں کے اردو ترجمہ کے لیے سب سے اہم مسئلہ اصطلاح سازی کا تھا۔ کیونکہ یہ ایسی ہونی چاہئیں جو اردو زبان کے طلباء کے لیے عام فہم ہوں اور جس مفہوم کے

لیے وضع کی گئی ہیں اسے ادا بھی کر سکیں۔ چنانچہ اس مقصد کے پیش نظر اصطلاح سازی کے لیے جو کمیٹی تشکیل دی گئی وہ دو مختلف الخیال رائے رکھتی تھی۔ کیونکہ دیگر زبانوں کی اصطلاحیں جوں کی توں نہیں لی جاسکتی تھیں اور نہ سنسکرت یا عربی کی اصطلاحیں بھی اس کا بدل ہوسکتی تھیں۔ایک گروہ کا خیال یہ تھا کہ ''تمام الفاظ عربی زبان سے بنانے چاہئیں'' 15 جبکہ دوسرے گروہ کی رائے یہ تھی کہ ''جو اردو زبان میں بطور عنصر کے شامل ہیں (یعنی عربی، فارسی، ہندی) ان لفظوں کی ترکیب میں اردو گرامر سے مدد لینی چاہئے۔'' 16 بہر حال مجلس وضع اصطلاحات نے دونوں گروہوں کی دلیلوں پر غور و فکر کے بعد وضع اصطلاحات کے لیے درج ذیل سات اصول طے کیے تھے۔ 17

1. اصطلاحیں وضع کرنے کے لیے ماہرانِ زبان اور ماہرانِ فن دونوں کو یکجا ہونا ضروری ہے۔ اصطلاحات بنانے میں دونوں پہلو کا خیال رکھنا لازم ہے تاکہ جو اصطلاحیں بنائی جائیں وہ زبان کے سانچے میں ڈھلی ہوں اور فن کے اعتبار سے ناموزوں نہ ہوں۔
2. اصطلاحات بنانے کے لیے عربی، فارسی، ہندی میں سے کسی زبان کا بھی ایسا مادہ لے سکتے ہیں جو سہل، مروج اور موزوں ہو۔ الفاظ دوسری زبان سے لے سکتے ہیں لیکن اس کے لغوی قاعدے نہیں لے سکتے۔
3. جس طرح اگلے زمانے میں اپنی زبان یا غیر زبانوں کے اسماء مصادر بنائے جاتے تھے مثلاً بولنا، قبولنا، بخشنا وغیرہ اسی طرح اب بھی حسبِ ضرورت اسماء سے افعال بنائے جائیں۔
4. حتیٰ الامکان مختصر لفظ وضع کیے جائیں جو اصل مفہوم یا اس کے قریبی معنوں کو ادا کر سکیں۔
5. ترکیب میں انھیں اصولوں کو پیشِ نظر رکھا جائے جو اب تک ہماری زبان میں مستعمل ہیں مثلاً ہندی لفظ کے ساتھ فارسی عربی کا جوڑ اور عربی سابقوں خصوصاً لاحقوں کا میل ہندی الفاظ کے ساتھ مثلاً دھڑے بندی، اگال دان، بےکل وغیرہ یا عربی قاعدے سے فارسی ہندی الفاظ کے اسم کیفیت جیسے رنگت، نزاکت کے طرز پر مزاجیت وغیرہ۔
6. ہماری زبان کی ایسی اصطلاحیں جو قدیم سے رائج تھیں اور اب بھی اسی طرح کارآمد ہیں انھیں برقرار رکھا جائے البتہ بعض اصطلاحیں جو صحیح نہیں اور رائج ہوگئی ہیں یا جن سے اشتقاق و ترکیب کی رو سے آگے لفظ نہیں بن سکتے انھیں ترک کر کے ان کے بجائے دوسرے مناسب لفظ وضع کر لیے جائیں۔

7. بعض انگریزی اصطلاحیں جو پہلے زمانے میں اس وقت کی معلومات کی رو سے تجویز کی گئی تھیں اور حال کی تحقیق سے صحیح نہیں رہیں ان کے بجائے ایسے لفظ تجویز کیئے جائیں جو جدید تحقیق کی رو سے صحیح مفہوم ادا کرسکیں اس میں انگریزی الفاظ کی تقلید نہ کی جائے''۔

ان اصولوں کی روشنی میں دارالترجمہ کے شعبہ مجلس وضع اصطلاحات نے گراں قدر خدمات انجام دیں۔ حالاں کہ ادبی اصطلاحوں کے مقابلے میں سائنسی اصطلاحات وضع کرنے میں بہت دشواریاں پیش آئیں کیونکہ سائنسی اصطلاحات کا استعمال روزمرہ کی زندگی میں نہ ہونے کی وجہ سے کافی عرق ریزی کرنی پڑی۔ لیکن انہوں نے سادہ، عام فہم اور سلیس الفاظ کا استعمال کر کے اس دشوار کام کو آسان بنانے کی کوشش کی۔ وضع اصطلاحات کی پہلی مجلس 1917ء میں منعقد ہوئی تھی جس میں مولوی عبدالحق، وحیدالدین سلیم، مرزا ہادی رسوا، نظم طباطبائی اور مہدی خاں کوکب شامل تھے۔ آخری مجلس 1946ء میں ہوئی جس میں مولوی عبداللہ عمادی، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، محمد نصیر احمد عثمانی اور مولوی عاقل علی خاں وغیرہ شریک تھے۔

وضع اصطلاحات میں چوں کہ ہر علم وفن کے مسائل مختلف ہوتے ہیں۔ اس لیے مختلف شعبوں کے لیے الگ الگ کمیٹیوں کی تشکیل ہوئی تھی۔ جس میں متعلقہ فن اور زبان کے ماہرین غور وفکر اور بحث و مباحثہ کے بعد اصطلاحیں وضع کرتے تھے۔ مختلف علوم وفنون کی ایسی بارہ مجلسیں قائم تھیں اور ہر مجلس میں فن اور لسانیات دونوں کے ماہرین شرکت کرتے تھے۔ زبان کے نمائندوں میں پروفیسر وحیدالدین سلیم، حیدر یار جنگ طباطبائی، مرزا محمد ہادی رسوا، جوش ملیح آبادی، مولوی حمید الدین، عبداللہ عمادی، محمد صفی الدین، مرزا مہدی علی خاں کوکب اور عبدالحق کے نام قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح جن اصحاب سے بطور فن مشورہ لیا جاتا تھا ان میں پروفیسر عبدالرحمان، فضل محمد خاں، مولانا سید سلیمان ندوی، عبدالواسع اور سید راس مسعود اہم ہیں۔

مجلس وضع اصطلاحات کا طریقۂ کار یہ تھا کہ جب اجلاس منعقد ہوتا تو پیشگی بھیجی گئی فہرست پر فن وزبان کے ماہرین سیر حاصل بحث کرتے اور بعض مواقع پر یہ بحث کافی طویل ہو جاتی۔ یہ اس صورت میں ہوتا جبکہ بعض الفاظ کے مترادفات اردو میں نہیں ہیں۔ بالآخر اطمینان کے بعد اسے اختیار کیا جاتا۔ اس سلسلے میں مسجل حمید احمد انصاری لکھتے ہیں:

’’ترجمہ میں پہلا مرحلہ ان اصطلاحات کا پیش آیا جن کے مترادف الفاظ اردو میں نہ تھے۔ کچھ ترغیب ہوئی کہ انگریزی کتابوں میں جو اصطلاحات مستعمل ہیں انہیں بجنسہ اختیار کرلیا جائے۔ مگر طولانی بحث ومباحثہ کے بعد یہ فیصلہ کیا گیا کہ علمی اصطلاحات اردو میں وضع کی جائیں۔ اس میں صرف ایک استثناء کیمیا کے معاملہ میں ہوا‘‘۔18

دارالترجمہ نے وضع اصطلاحات کی ان مجلسوں کے ذریعہ علوم وفنون کی ہزاروں اصطلاحات کے ترجمے کیے۔ ان میں طبعیات، ریاضیات، کیمیا، حیوانات، نباتات، طب اور انجینئرنگ جیسے علوم اور فلسفہ، منطق، عمرانیات، معاشیات اور تاریخ جیسے فنون کا کما حقہ احاطہ کیا گیا۔ اس کے بعد جب ان کی اشاعت کا مسئلہ آیا تو بابائے اردو مولوی عبدالحق کی کوششوں سے ابتداء میں انجمن ترقی اردو کے رسالے اردو سائنس اور ہماری زبان میں ان کی جزوی اشاعت ہوئی۔ بعد میں انجمن ترقی اردو نے ان اصطلاحات پر نظر ثانی کر کے علم کیمیا اور طبعیات کی اصطلاحات کی دو جلدیں بھی شائع کیں۔ حالاں کہ دارالترجمہ کی طرف سے فرہنگ اصطلاحات شائع نہ ہوسکی۔

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دارالترجمہ میں وضع اصطلاحات کا کام نہایت منظّم طریقے سے اعلیٰ پیمانے پر انجام دیا گیا۔ اس سلسلے میں فن اور زبان کے جن ماہرین سے استفادہ کیا گیا اس سے بہتر ممکن نہ تھا۔ دارالترجمہ کی وضع اصطلاحات کی ان مجلسوں نے تیس سال کے دوران انگریزی، جرمن، عربی اور فارسی وغیرہ سے تقریباً ایک لاکھ اصطلاحات کا ترجمہ کیا۔ جنہیں ہندوستان کے تمام اردو داں علمی حلقوں میں مستند تسلیم کیا جاتا ہے۔ دارالترجمہ کا یہ ایسا عظیم الشان کارنامہ ہے جس نے اردو کو ایک ادبی زبان کے ساتھ علمی زبان بھی بنادیا۔

حوالہ جات

1. محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس، روداد، 1901، ص 263
2. محی الدین قادری زور، عہد عثمانی میں اردو کی ترقی، حیدرآباد، 1934، ص 87
3. نصیرالدین ہاشمی، دکن میں اردو، نامی پریس لکھنؤ، 1963، ص 754
4. حمید احمد انصاری، احکام و کاغذات متعلقہ جامعہ عثمانیہ، دارالطبع عثمانیہ، حیدرآباد، ص 1

5. ایضاً، ص95

6. ایضاً، ص97-96

7. بدر شکیب، سرگزشت جامعہ عثمانیہ، ص214-211

8. حمید احمد انصاری، احکام و کاغذات متعلقہ جامعہ عثمانیہ، دارالطبع عثمانیہ، حیدرآباد، ص3

9. ایضاً، ص4

10. محی الدین قادری زور، عہد عثمانی میں اردو کی ترقی، حیدرآباد، 1934، ص111

11. میر حسن، انگریزی تصانیف کے اردو تراجم، ص117

12. محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس، روداد، 1901، ص270

13. ڈاکٹر محمد شکیل خاں، سائنسی و تکنیکی ادب، دہلی، ص240

14. نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو، نامی پریس لکھنؤ، 1963، ص758

15. وحید الدین سلیم، وضع اصطلاحات، حیدرآباد، 1931، ص8

16. مولوی عبدالحق، اردو زبان میں علمی اصطلاحات کا مسئلہ، انجمن ترقی اردو پاکستان، 1949، ص41

17. ایضاً، ص42-39

18. حمید احمد انصاری، احکام و کاغذات متعلقہ جامعہ عثمانیہ، دارالطبع عثمانیہ، حیدرآباد

❒ Dr. Shakeel Ahmad
Assistant Professor
Department of Islamic Studies
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad - 500032 (India)
Mobile No: +91-9811647505
Email: shakeel1781@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:285-291
Dr. Farhat Shamim, Mushaira: Urdu Zaban ka Maqbool-e-Aam Tahzibi-o-Saqafati Idarah

ڈاکٹر فرحت شمیم

مشاعرہ: اردو زبان کا مقبولِ عام تہذیبی وثقافتی ادارہ

اردو کو ایک مخلوط زبان کہا جاتا ہے کیونکہ یہ مختلف زبانوں کے باہمی اختلاط سے بنی ہے۔ جن میں ہند ایرانی، ہند آریائی، دراوڑی اور سامی خاندان کی زبانوں کے علاوہ انگریزی زبان قابل ذکر ہے۔ اردو زبان ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی علامت ہے۔ گیت اور سنگیت ہندوستانی تہذیب کی شناخت ہے۔ ہندوستانی سنگیت اور اس کے سازوں میں گنگا جمنی تہذیب کا عکس ملتا ہے۔ اردو شاعری میں ہندوستانی سنگیت اور سازوں کی آمیزش صاف نظر آتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ متعدد ہندوستانی سازوں، راگنیوں، قوالی اور آلات موسیقی کی ایجاد امیر خسروؔ نے کی۔ مختلف قوموں کے درمیان رابطے کی ضرورت نے بھی اردو زبان کے فروغ میں اہم رول ادا کیا۔ ساتھ ہی ساتھ درباروں، بازاروں، خانقاہوں، عوامی میلوں کے ذریعے بھی اردو زبان مزید پروان چڑھی۔ مختلف سماجی، تہذیبی وثقافتی اداروں نے بھی لسانی ارتقاء کے اس عمل کو مزید تقویت پہنچائی۔ اردو کے پاس بہت سے سماجی، تہذیبی وثقافتی اداروں کی ایک مسلمہ روایت رہی ہے۔ مشاعرہ، قوالی، چہار بیت، مرثیہ خوانی، داستان گوئی، غزل گوئی، گائکی اور مجرے وغیرہ جیسی راویت دنیا کے کسی ادب میں شاید ہی ملے۔

مشاعرہ اجتماعی شعری ذوق کے اظہار و بیان کا استعارہ ہے کسی بھی عہد میں جب کسی علاقے میں شعری ذوق و وجدان میں تحرک پیدا ہوتا ہے تو شعری ذوق کی تسکین کے لیے رسائل وجرائد سے الگ مشاعروں کا انعقاد کیا جاتا ہے۔ مشاعرہ کی روایت کی جڑیں عرب کی سرزمین کے اس علاقے میں پیوست ہے جسے عکاز کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مکہ سے کچھ فاصلے پر واقع عکاز کے میدان میں وقفے وقفے سے میلا لگایا جاتا تھا جس میں مختلف قبائل کے لوگ زمانے کے اعتبار سے اپنی ضرورت کی چیزوں کی خرید و

فرحت کیا کرتے تھے لیکن اس موقعے پر ہر قبیلہ میں موجود شعراء اپنا اپنا کلام بھی پیش کیا کرتے تھے۔ مشاعرہ کی روایت اسی سے قائم ہوتی ہے بعد میں اچھے شعراء کے کلام کو خانہ کعبہ میں لٹکا دیا جاتا تھا جنہیں معلقات کہا جاتا ہے۔اسی سے بعد میں جب منتخب شعراء کا کلام ترتیب دینے کی روایت قائم ہوئی تو اسے طبقات کا نام دیا گیا۔ بعد میں شاعروں کا کلام جب تحریری شکل میں ان کی شاعری کی خوبیوں کے ساتھ لکھا جانے لگا تو اسے تذکرہ کا نام ملا۔ لیکن اسلام کی آمد سے پہلے مشاعروں کی روایت بادشاہوں کے درباروں میں بھی ملتی ہے۔اس میں بادشاہ کی دعوت پر درباری شعراء کے علاوہ ملک یا شہر کے معتبر شعراء بھی شرکت کیا کرتے تھے۔ یہ روایت ہندوستان میں بہادر شاہ ظفر کے وقت تک قائم رہی، بہادر شاہ ظفر کے مشاعروں میں بہادر شاہ ظفر کے استاد ذوقؔ کے علاوہ اس دور کے مومنؔ اور غالبؔ جیسے شعرأ بھی شریک ہوتے تھے۔

مشاعرے میں جب کوئی شاعر اپنی غزل پڑھنا شروع کرتا تھا اور شعر کا پہلا مصرعہ پڑھتا تھا تو دوسرے شعراء اس کے مصرعے کو دہراتے تھے اس کو مشاعرے کی اصطلاح میں مصرعہ اٹھانا کہتے تھے اس سلسلے میں غالبؔ کا ایک واقعہ مشہور ہے کہ ایک بار جب وہ ظفر کے درباری مشاعرے میں گئے اور اپنی غزل کا ایک مصرعہ پڑھا تو دوسرے شعراء خاموش رہے غالب نے دوبارہ وہی مصرعہ پڑھا پھر بھی لوگ خاموش رہے تب غالب نے شاعروں سے مخاطب ہو کر کہا حضرات مصرعہ تو اٹھائیے۔اس پر استاد ذوقؔ نے کہا کہ ''بہت بھاری'' ہے ہم سے نہیں اٹھے گا دراصل غالبؔ کا وہ مصرعہ مضمون اور معنی کے لحاظ سے عام شاعری سے مختلف بھی تھا اور مشکل بھی اسی لیے ان کے معاصر شعراء ذوقؔ اور دوسرے شعراء ان کے کلام کو پسند نہیں کرتے تھے۔

شاعری نے مشاعرے اور مشاعرے نے اردو شاعری کو پروان چڑھایا۔ مشاعرے کی روایت ایک تہذیبی قوت، علمی اور تخلیقی اظہار کی وجہ سے ہماری ثقافتی تاریخ کا ایک اہم حصہ ہے۔شعراء کا ایک جگہ جمع ہو کر شعر خوانی کرنا اور سامعین کا تحسین آفرین کلمات ادا کرنا مشاعرہ کہلاتا ہے۔مشاعروں میں شعراء اپنے خیالات، احساسات وجذبات کو شعری قالب میں ڈھال کر سامعین کو محظوظ کرتے ہیں اور فوراً داد بھی وصول کرتے ہیں۔ شروع شروع میں شاعری اور شاعرانہ مقابلے کے لیے مجلسیں آراستہ کی جاتی تھیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ امیر خسرو کی قوالی سے مشاعرے کا آغاز ہوا۔ درباروں میں بھی شعری

مجالس کا خاص اہتمام کیا جاتا تھا۔عرب اور ایران میں بھی مشاعروں کی رویت ملتی ہے۔مشاعروں کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ ان سے عوام میں شعروشاعری کا ذوق وشوق پیدا ہوا۔اس کے ساتھ ہی زبان کی صفائی، موزوں الفاظ کے استعمال، زبان کی باریکی اور زبان دانی پر مشاعرے میں خاص توجہ دی جاتی تھی۔جس سے اصلاح بھی ہو جاتی تھی۔اس لیے مشاعرے کی علمی وادبی اہمیت مسلم ہے۔ڈاکٹر اسلم فرخی کہتے ہیں:

''مشاعروں کی شعری وادبی اور علمی اہمیت کے حوالے ڈھائی تین سو برس کی شعری تاریخ میں نمایاں نظر آتے ہیں۔دلی میں ایک شاعر تھے حضرت خواجہ میر دردؔ وہ نقش بندی سلسلے کے بڑے بزرگ تھے۔ان کے یہاں ہر مہینے مشاعرہ ہوا کرتا تھا جسے زبانِ اردو کے پرانے نام ریختہ کی مناسبت سے مراختہ کہا جاتا تھا خواجہ صاحب نے میر تقی میرؔ سے کہا یہ مراختہ تم اپنے یہاں کیا کرو مطلب یہ تھا کہ مشاعرہ میر کے یہاں ہوگا تو انہیں شاعروں میں اعتبار حاصل ہوتا۔ لوگوں سے شناسائی بڑھے گی اور ادبی حیثیت بھی مستحکم ہوگی۔کیا دل نواز طریقے تھے چھوٹوں کی حوصلہ افزائی کے۔

پھر اس دلی کے مشاعرے میں انشاء اور عظیم کا وہ مشہور معرکہ ہوا جس نے اردو شاعری کی ایک ضرب المثل مصرع:

وہ طفل کیا گرے جو گھٹنوں کے بل چلے'' عطا کیا یہ مقابلے کا پہلو تھا شعراء ایک ایک قافیے کے لیے جانیں لڑا دیتے تھے۔ہر پہلو سے غور کرتے تھے کوئی قافیہ رہ نہ جائے، شعر میں کوئی عیب نہ ہو ورنہ سر مشاعرہ اعتراض ہوگا۔استاد اپنے شاگردوں کو ساتھ لیے مقابلے پر کمر بستہ مشاعروں میں اپنے اپنے مقام پر بیٹھے۔پہلے اپنے شاگردوں اور پھر دوسرے اساتذہ کے شاگردوں کا کلام سنتے اور جب شمع اساتذۂ فن کے سامنے آتی تو سب سنبھل کر بیٹھ جاتے اور اعتراض کے پہلو تلاش کرتے رہتے۔مشاعرے ہی شاعر اور شاعری کے کھوٹے کھرے کی آزمائش ہوتے تھے۔''[1]

مندجہ بالا اقتباس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مشاعرے میں شعراء بہت محتاط رہتے تھے

کیونکہ مشاعرے کی تنقیدی روایت بھی تھی شاید یہی وجہ ہے کہ اس زمانے میں ایک سے بڑھ کر ایک علمی و ادبی معرکے بھی ہوتے تھے۔ مشاعرے میں دلی کو مرکزی حیثیت حاصل تھی ۔مغلوں کے زمانے میں مشاعرہ عروج پر تھا لیکن مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ ہی اس کی اہمیت اور شہرت میں کمی محسوس کی جانے لگی ایسے حالات میں بیشتر شعراء دلی چھوڑ کر دوسرے علمی مراکز کی طرف چلے گئے جن میں لکھنؤ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

لکھنؤ علم و ادب کا مرکز بن گیا اور مشاعرے نے وہاں بہت فروغ پایا ۔آہستہ آہستہ مشاعرے کی روایت علمی ،ادبی اور تہذیبی زندگی کا ایک اہم حصہ بن گئی ۔محمد حسین آزاد کے حوالے سے ایک روایت یہ بھی ہے کہ میر تقی میر لکھنو گئے ۔جس جگہ وہ قیام پذیر تھے اس کے نزدیک ہی مشاعرہ ہو رہا تھا یہ خبر ملتے ہی میر تقی میر وہاں پہنچ گئے ۔ان کی وضع قطع دیکھ کر وہاں لوگ چہ می گوئیاں کرنے لگے اور سوالیہ نگاہ سے ان کی طرف دیکھنے لگے ۔اس کے جواب میں میؔر نے اپنا تعارف یوں پیش کیا۔

کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو
ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس پکار کے
دلی جو ایک شہر تھا عالم میں انتخاب
رہتے تھے منتخب ہی جہاں روز گار کے
اس کو فلک نے لوٹ کے ویران کر دیا
ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے

زبان کی باریکی اور لب ولہجہ کے حوالے سے اسلم فرخی اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

’’آتش نے مشاعرے میں مطلع پڑھا

دختر زر میری مونس ہے مری ہمدم ہے
میں جہاں گیر ہوں وہ نور جہاں بیگم ہے

معترض نے کہا خواجہ صاحب بیگم ترکی زبان کا لفظ ہے اور بیگم نہیں بیگُم ہے ۔(انگریزی میں ترکی سے آیا ہے اس لیے Begum لکھا جاتا ہے)۔آتش نے کہا ہاں صاحب ہم ترکی جائیں گے تو بیگُم ہی کہیں گے مگر یہاں بیگم ہی صحیح ہے ۔یہ اس لسانی اصول کی طرف اشارہ ہے کہ جو لفظ کسی زبان میں کسی

دوسری زبان سے آ گیا وہ لفظ کو قبول کرنے والی زبان کے محاورے کے مطابق استعمال ہوگا۔حریفانہ چپقلش اور نوک جھونک میں علمی اور ادبی پہلو ہمیشہ مدِ نظر رہتا تھا اور حریفانہ انداز کے حوالے سے وہ مشاعرہ جس میں آتش نے اپنی مشہور غزل:

''سن تو سہی جہاں میں ہے ترا فسانہ کیا'' پڑھی تھی مشاعروں کی تاریخ میں یادگار حیثیت کا حامل ہے''۔2

دلی اور لکھنو میں بادشاہِ وقت نے مشاعروں کو بہت فروغ دیا روز بروز مشاعروں کا رواج بڑھتا گیا اور مشاعرہ قلعہ معلیٰ سے نکل کر عوام تک پہنچ گیا۔آئے دن بزم سخن کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔1857ء کے بعد یہ قلعوں، دیوان خانوں اور محل سراؤں سے باہر نکل کر تعلیم یافتہ طبقوں اور انجمنوں تک پہنچ گئی اور پھر اس کی نت نئی شکلیں نظر آنے لگیں جیسے طرحی مشاعرہ، مراختہ اور مجلس ریختہ وغیرہ۔دلی اور لکھنؤ کے بعد شاعری اور مشاعرے کے کئی مراکز قائم ہوئے جن میں لاہور، حیدرآباد، رام پور اور عظیم آباد قابل ذکر ہیں۔

مشاعرہ اردو تہذیب کا ایک اہم جزو ہے اسی لیے آج بھی یعنی آزادی کے بعد بھی مرکزی حکومت کی جانب سے لال قلعے میں ہر سال مشاعرہ منعقد ہوتا ہے۔ریاست جموں وکشمیر میں بھی مشاعرے کی روایت زمانۂ قدیم سے ملتی ہے۔بخشی غلام محمد کے زمانے میں ایک چلتے پھرتے مشاعرے کا ذکر ملتا ہے۔اس کے علاوہ آج بھی جموں اور کشمیر میں آئے دن نمائش گاہ سری نگر اور یوم آزادی کے موقع پر جموں وکشمیر کلچرل اکادمی کی جانب سے سالانہ آل انڈیا مشاعرے کا اہتمام ہوتا ہے جس میں جموں اور کشمیر کے علاوہ باہر کے بھی مشہور شعراء شرکت کرتے ہیں۔

مشاعرے کے کچھ آداب بھی ہوتے ہیں مثلاً مشاعرہ کسی بزرگ ترین کی صدارت میں ہوتا ہے اور مشاعرے کی شروعات عام طور پر حمد، نعت یا منقبت سے کیا جاتا تھا لیکن اب یہ روایت کم ہورہی ہے۔دوسری بات یہ کہ مشاعرہ میں ایک شمع رکھی جاتی ہے اور جس شاعر کو مشاعرہ پڑھنے کے لیے بلایا جاتا ہے اس کے سامنے شمع رکھی جاتی تھی۔مشاعروں میں شاعر کے اچھے شعر پر داد دینا بھی مشاعرہ کے آداب میں شامل ہیں۔ایک اور بات یہ ہے کہ مشاعرہ میں شعرا کو کلام پڑھنے کی اجازت ترتیب کے ساتھ ان کی بزرگی کی بنیاد پر دی جاتی ہے نئے شعرا پہلے اپنا کلام پڑھتے ہیں اور اساتذہ بعد میں سامعین کے سامنے

پیش ہوتے ہیں۔مشاعرہ میں شامل سب سے بزرگ شاعر سب سے آخر میں اپنا کلام پیش کرتا ہے۔

مشاعرہ میں اچھے اشعار کو دوبارہ پڑھنے کی درخواست کرنے کی بھی روایت ہے اس کے لیے سامعین یا مشاعرے کے شرکا ء کی جانب سے مکرر مکرر کی صدا بلند کی جاتی ہے۔آجکل NCPUL کی جانب سے بھی سالانہ مشاعرے کرائے جاتے ہیں۔

مشاعرہ میں تحت کے علاوہ ترنم سے بھی شعر پڑھنے کی روایت رہی ہے ۔آجکل کے مشاعروں میں شعراء ایسا کلام پڑھتے ہیں جو عام لوگوں کو زیادہ پسند آئیں اس کی عمدہ مثالیں مشاعرے کے مشہور شعراء راحت اندوری،منوررانا،وسیم بریلوی،نواز دیوبندی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔مشاعرہ کی شاعری میں معنوی گہرائی آج کل نہیں ہوتی بلکہ تفریح اور لطف اندوزی کا پہلو زیادہ ہوتا ہے۔

اردو زبان کی ترقی میں مشاعرے کی بڑی اہمیت رہی ہے۔مشاعروں نے اردو زبان کو عوام تک پہچانے اور مقبولِ عام بنانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔اس حوالے سے صوفیائے کرام کی خدمات کو بھی فراموش نہیں کر سکتے۔مشاعرہ محض شعری محفل کا نام نہیں ہے بلکہ مشاعرے اس کے علاوہ بھی اور کئی سماجی وتہذیبی حوالے رکھتے ہیں۔مشاعرہ اردو کا ایک مقبول سماجی ادارہ بھی ہے۔مشاعروں نے تہذیبی و ثقافتی روایت کو مستحکم کرنے اور عام لوگوں کو آپس میں ملنے جلنے کے مواقع فراہم کیے۔شروع شروع میں مشاعرہ ہی عوام کی تفریح کا ذریعہ تھا۔مشاعروں نے جہاں عوام کی تفریح کے لیے مواقع فراہم کیے وہیں زبان وادب کے ساتھ ساتھ شاعری کے دائرے کو بھی وسیع کیا۔مشاعرے نے ادب اور عوام کے رشتے کو استوار کیا اور شعر وادب کا رشتہ سماج سے جوڑ دیا۔مشاعرے کی عوام میں مقبولیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ شاعری نہ صرف ان کے ذہنی انبساط کا ذریعہ تھی بلکہ عوامی احساسات وجذبات کی نمائندہ بھی تھی۔

مشاعروں نے ہر دور میں لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے ۔ ہماری مشترکہ تہذیب کے جو ثقافتی ورثے ہیں ان میں ایک اہم ورثہ مشاعرہ ہے۔ ہندوستان میں ایسی روایت اردو کے علاوہ کسی اور زبان میں نہیں ملتی کہ جس میں شعراء کا کلام سننے کے لیے عوام کا مجمع ایک جگہ جمع ہو حالانکہ اب کوی سمیلن کا رواج بھی چل پڑا ہے لیکن جو مقبولیت مشاعرے کو حاصل ہے وہ کوی سمیلن کو نہیں مل سکی ۔مشاعرے کی وجہ سے اردو کی نئی بستیاں بھی وجود میں آئیں آج امریکہ،کینیڈا، برطانیہ،قطر،دوبئی اور دوسرے کئی ممالک میں اردو زبان وادب فروغ پا رہا ہے جن میں مشاعروں کا بھی اہم رول ہے۔ یہ الگ بات ہے

کہ آج کے مشاعرے ماضی کے مشاعروں سے مختلف ہیں کیونکہ جوتہذیب وآداب مشاعرے کی شناخت ہوا کرتے تھے اب وہ نظرنہیں آرہے ہیں۔مشاعرہ باز شاعروں نے اعلیٰ اخلاقی،علمی وادبی اقدار کوکسی حد تک پامال کر دیا ہے ۔موجودہ عہد کے مشاعرے میں ادبیت کم اور کرتب کا مظاہرہ زیادہ ہوگیا ہے ۔ مشاعرہ لوٹنے اورشہرت حاصل کرنے کی ہوڑ میں ابتذال،پھکڑ پن اورتک بندی سے زیادہ ترشعراء کام لے رہے ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مشاعرہ نہ صرف مقبولِ عام سماجی،تہذیبی وثقافتی ادارہ ہے بلکہ مشاعروں نے اصلاحِ سخن کی بھی ایک مستحکم روایت قائم کی جس سے شعرفہمی اورشعر گوئی کو رواج ملا ۔موجودہ عہد میں مشاعرے کی روایت بہت آگے بڑھ چکی ہےاوراس کی مختلف شکلیں سامنے آئی ہیں۔ الغرض مشاعرہ ایک مقبولِ عام سماجی وتہذیبی ادارہ ہےجس نے اردوزبان کے فروغ کےساتھ ساتھ قومی ہم آہنگی کوبھی برقرار رکھا ہے۔

حوالہ جات

1. ڈاکٹر اسلم فرخی،مشاعرے کی روایت ایک جائزہ،ص23
2. ایضاً،ص17

❒ Dr. Farhat Shamim
Assistant Professor
Department of Urdu
Jammu University, Jammu
Mobile: 9086091522
Email: farhatreyaz@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:292-309
Dr. Mohd. Akbar, Rashidulkhairi ke Afsanon ka Fikri-o-Fanni Jaiza

ڈاکٹر محمد اکبر

راشد الخیری کے افسانوں کا فکری و فنی جائزہ

راشد الخیری (1936-1868) کا شمار اردو ادب کے ممتاز ادیبوں میں ہوتا ہے۔ وہ ایک زود نویس تخلیق کار تھے۔ انھوں نے اپنی پوری زندی زبان و ادب کی خدمت کے لیے وقف کر دی تھی۔ وہ ایک خوش بیان خطیب، ماہر تعلیم اور عربی زبان و ادب کے عالم تھے۔ اردو کے افسانوی ادب میں راشد الخیری صحیح معنوں میں ڈپٹی نذیر احمد کے جانشین تھے۔ انھوں نے اپنی تمام تصانیف میں عورتوں کے معاشرتی مسائل، ان کی ذہنی کش مکش اور گھریلو الجھنوں، مسائل و مشکلات کو موضوع بنایا۔

راشد الخیری جس دور سے تعلق رکھتے ہیں، اس میں سرسید کی اصلاحی تحریک اپنے عروج پر تھی۔ چنانچہ اس عہد کے بیشتر لکھنے والے اس تحریک سے براہ راست یا بالواسطہ طور پر متاثر ہوئے۔ راشد الخیری کی اکثر تحریروں میں بھی سرسید کے اصلاحی مقاصد کارفرما نظر آتے ہیں۔ اس عہد میں چونکہ اکثر اردو کے لکھنے والے مسلمانوں کی اصلاح کو پیش نظر رکھ کر اپنی تخلیقات میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہے تھے۔ لہٰذا راشد الخیری کے یہاں بھی یہی صورت حال نظر آتی ہے۔ بعض ناقدین کا یہ بھی خیال ہے کہ راشد الخیری کی تحریروں میں وعظ پند زیادہ ہے اور انھیں افسانے کے فن سے کچھ بھی مناسبت نہ تھی۔ اس خیال کو ہم پوری طرح درست نہیں تسلیم کر سکتے کیونکہ کسی بھی صنف کے اولین نقوش کو دیکھتے وقت کچھ حدود بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اردو افسانہ اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتے ہوئے بعد میں جس مقام تک پہنچا اور اس میں جو خصوصیات شامل ہوئیں انھیں اردو کے اولین افسانوں میں تلاش کرنا نہ تو اردو افسانے کی تاریخ کے ساتھ انصاف ہے اور نہ اولین تخلیق کاروں کے ساتھ انصاف ہوگا۔

جدید تحقیق کے مطابق اردو میں افسانے کی ابتدا راشد الخیری کے ہاتھوں سے ہوئی ہے۔ ان

کا پہلا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' مخزن، لاہور دسمبر 1903ء میں شائع ہوا جسے اردو کا پہلا افسانہ بھی کہا جاتا ہے۔جیسا کہ ڈاکٹر انوار احمد اپنی کتاب ''اردو افسانہ تحقیق وتنقید'' میں لکھتے ہیں:

> ''میں وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ مخزن میں راشد الخیری کا پہلا مطبوعہ افسانہ نصیر اور خدیجہ ہے جو جلد 6 شمارہ 2/دسمبر 1903ء کے صفحات 27 تا 31 پر موجود ہے اگر چہ فنی اعتبار سے یہ افسانے سے زیادہ ناول کا ٹکڑا دکھائی دیتا ہے تاہم زمانی اعتبار سے یہ افسانہ راشد الخیری کو اپنے معاصرین افسانہ نگاروں پر فوقیت دیتا ہے''۔1

راشد الخیری کا یہی افسانہ ان کی کتاب ''مسلی ہوئی پتیاں'' میں بڑی بہن کا خط'' کے نام سے شامل ہے۔ یہ افسانہ خط کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ بنیادی طور پر خط میں جولب ولہجہ، انداز گفتگو یا مراسلے کو مکالمہ بنا دینے کی کوشش ملتی ہے اسے اس افسانے میں دیکھا جا سکتا ہے، اسی پس منظر سے واقعہ اور واقعیت کی بھی ایک شکل ابھرتی ہے، سماجی مسائل کچھ اس طرح کھل کر سامنے آتے ہیں جس کے ساتھ ایک اخلاقی اور مذہبی نقطۂ نظر بھی موجود ہے ان تمام چیزوں کی موجودگی میں اسے صرف ایک خط کہہ دینا کافی نہیں کیوں کہ اس میں Under Current کے طور پر افسانے کا بھی ایک تصور ابھرتا ہے۔اسی لیے اسے اردو مختصر افسانے کا پہلا افسانہ کہا گیا ہے۔

راشد الخیری کے افسانوں کا فکری وفنی جائزہ سے قبل یہ مناسب ہوگا کہ تاریخی اعتبار سے اردو میں طبع زاد افسانے کے آغاز پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

1. نصیر اور خدیجہ، راشد الخیری، مطبوعہ مخزن لاہور، دسمبر 1903ء
2. بدنصیب کا لال، راشد الخیری، مطبوعہ مخزن لاہور، اگست 1905ء
3. دوست کا خط، سجاد حیدر یلدرم، مطبوعہ مخزن لاہور، اکتوبر 1906ء
4. غربت وطن، سجاد حیدر یلدرم، مطبوعہ اردوئے معلیٰ علی گڑھ، اکتوبر 1906ء
5. عصمت وحسن، راشد الخیری، مطبوعہ مخزن دہلی، اپریل تا مئی 1907ء (دو قسطیں)
6. رویائے صادقہ، راشد الخیری، مطبوعہ مخزن دہلی، اکتوبر 1907ء
7. نابینا بیوی، سلطان حیدر جوش، مطبوعہ مخزن دہلی، دسمبر 1907ء
8. عشق دنیا اور حب وطن، پریم چند مطبوعہ زمانہ کانپور، اپریل 1908ء
9. نند کا خط بھاوج کے نام، راشد الخیری مطبوعہ عصمت دہلی، جون 1908ء

10. شاہین و دراج، راشد الخیری مطبوعہ مخزن دہلی، جون 1908ء
11. دنیا کا سب سے انمول رتن، پریم چند، مشمولہ ''سوز وطن''، دہلی، 1908ء

راشد الخیری کے دو طبع زاد افسانے دسمبر 1903ء اگست 1905 تک ''نصیر اور خدیجہ'' اور ''بدنصیب کا لال'' شائع ہو چکے تھے۔ سجاد حیدر یلدرم اپنے دو افسانے ''دوست کا خط'' اور غربت وطن'' کے ساتھ اکتوبر 1906ء میں سامنے آئے اور سلطان حیدر جوش کا افسانہ ''نابینا بیوی'' دسمبر 1907ء میں شائع ہوا۔ منشی پریم چند کا پہلا افسانہ ''عشق دنیا اور حب وطن'' اپریل 1908ء میں شائع ہوا۔ یہاں یہ بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ پریم چند کے جس افسانے ''دنیا کے سب سے انمول رتن'' کو اردو کا پہلا افسانہ شمار کیا جاتا رہا تاریخی اعتبار سے اردو کے طبع زاد افسانوں میں اس کا گیارھواں نمبر ہے جو 1908ء میں شائع ہوا۔

1932ء میں پریم چند نے اپنے ہندی ادبی مجلّہ ''ہنس'' بنارس کے'' آتم کتھا نمبر'' میں ''جیون سار'' کے عنوان سے اپنی تخلیقی سرگرمیوں کی تفصیل لکھی، جس میں انھوں نے اپنے افسانے'' دنیا کا سب سے انمول رتن'' کو نہ صرف 1907ء کی تخلیق قرار دیا بلکہ اس کی اشاعت رسالہ زمانہ کانپور 1907ء میں بتائی۔ پریم چند کا یہ بیان اردو میں پہلی بار زمانہ کانپور (مرتبہ دیا نرائن نگم) کا پریم چند نمبر مطبوعہ 1937ء میں شائع ہوا۔ پریم چند لکھتے ہیں:

> ''میری سب سے اچھی کہانی کا نام تھا دنیا کا سب سے انمول رتن وہ 1907ء رسالہ زمانہ میں چھپی''۔

پریم چند کے اس بیان پر اعتماد کرتے ہوئے انھیں اردو کا پہلا افسانہ نگار تسلیم کر لیا گیا جب کہ زمانہ کانپور میں ان کا یہ افسانہ کبھی شائع ہی نہیں ہوا جیسا کہ ڈاکٹر نجیب اختر نے لکھا ہے:

> ''زمانہ کانپور پریم چند نمبر 1937ء میں پریم چند کی مطبوعہ تحریروں کا جو اشاریہ شائع ہوا ہے اس میں افسانہ'' دنیا کا سب سے انمول رتن'' کا حوالہ کہیں موجود نہیں تھا۔ پریم چند کا یہ افسانہ زمانہ کانپور میں کبھی شائع ہی نہیں ہوا۔ پہلی بار ''سوز وطن'' 1908ء میں شائع ہوا''۔ 2ے

پریم چند اردو کے اولین افسانہ نگار ہیں اردو فکشن کے محققوں نے اس مفروضے کی تصدیق کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔ وقار عظیم سے لے کر قمر رئیس تک سبھوں نے پریم چند کو اردو کا پہلا افسانہ نگار قرار

دیا۔حالاں کہ مندرجہ بالا باتوں سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ اردو کے اولین افسانہ نگار پریم چندنہیں بلکہ راشدالخیری ہیں۔لہٰذااولیت کا یہ سہرا ہمیں راشدالخیری کے سر باندھنا چاہیے۔اوراردوافسانے کے فروغ و ارتقامیں ان کی خدمات کا اعتراف کرنا چاہیے۔

راشدالخیری کے افسانہ نگاری کے ذکر سے پہلے بہتر ہوگا کہ ان کے فکری پہلوؤں کو ذہن نشین کرلیا جائے۔راشدالخیری کے گھر میں اسلامی تعلیمات کو اولیت حاصل تھی،مگر ان کے والد نے موجودہ سماج سے ہٹ کر کے نہ صرف انگریزی تعلیم حاصل کی بلکہ ایک اعلیٰ عہدے پر بھی فائز ہوئے۔اسی کے خاطرخواہ اثرات راشدالخیری پر پڑے۔اور ذہنی نشونما میں معاون ہوئے۔

راشدالخیری سے قبل ڈپٹی نذیراحمد کے ناول منظرعام پر آ چکے تھے اوراس کولوگوں نے کافی سراہا بھی تھا۔اس بات کا ذکراس لیے ضروری ہے کہ نذیراحمد راشدالخیری کے حقیقی پھوپھا بھی تھے۔اس زمانے کے دوسرے اہم لوگوں میں الطاف حسین حالی کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ڈپٹی نذیراحمد اورالطاف حسین حالی نے ان کی ذہنی تربیت میں خاص طور سے حصہ لیا۔راشدالخیری کے ذہنی نشونمامیں جوعوامل کار فرمارہے ہیں ان کومندرجہ ذیل اقتباس سے بخوبی سمجھا جاسکتا ہے:

> ''عبدالواجداس خاندان کے پہلے شخص تھے جنھوں نے نہ صرف انگریزی سیکھی بلکہ اس میں غیرمعمولی قابلیت حاصل کی اور کوٹ پتلون پہنی اور مغربی معاشرت بھی اختیار کی۔لیکن باپ کی معاشرت اور خیالات کے برعکس راشدالخیری کی تربیت خالص مشرقی اوراسلامی اصولوں پرعبدالقادر جیسے جید عالم دادا کی نگرانی میں ہوئی۔خدا کا خوف رسول کی عظمت کا سبق انھوں نے گھر پر پڑھا۔اورایسا پڑھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے ذہن نشین ہوگیا''۔
>
> ''.........عربک اسکول میں علامہ نے بہت دل لگا کرنہیں پڑھا،مگراستادوں کا بے حد احترام ان کے دل میں تھا ان کے اسکول ہی کے زمانے میں پہلے دادا اور پھر باپ کا انتقال ہوگیا۔ اس لیے ان کا دل اسکول سے اچٹ ہوگیا۔ حالانکہ اس اسکول کے ہیڈ ماسٹرخواجہ شہاب الدین انگریزی کے استاذ مرزاحامد بیگ،مولانا الطاف حسین حالی جواردواور فارسی کے استاذ تھے۔ان سب کواپنے شاگردسے کوئی شکایت نہیں تھی''۔3

راشد الخیری کا پہلا افسانہ 1903ء میں منظر عام پر آیا اس افسانے سے بھی ان کے بنیادی افکار کو جانا جا سکتا ہے، دراصل اس سے پہلے ہی اردو ادب میں ایسی تخلیقات سامنے آ چکی تھیں جو کئی معنوں میں اہمیت رکھتی ہیں۔ اس پہلو کو قمر رئیس کے لفظوں میں دیکھیے:

''بایں ہمہ یہ محض اتفاق نہیں ہے اور نہ ہی اسے صرف انگریزی ادب کی تقلید پر محمول کیا جا سکتا ہے کہ نذیر احمد کی ''مرۃ العروس'' اور غالب کے اردو مکاتیب ایک ہی سال 1869ء میں شائع ہو کر خاص و عام میں مقبول ہوئے۔ یہ حقیقت اس بات کا ثبوت ہے کہ جنوں پریوں اور دیوؤں کے بجائے اب لوگوں کو انسان کی ذات میں دلچسپی پیدا ہو گئی تھی''۔4

نذیر احمد کے ناول اور غالب کی خطوط نگاری راشد الخیری کو فکری و فنی بنیادیں عطا کرتی ہیں۔ چونکہ انھوں نے ان کے ناول کی تقلید میں ذہنی سفر طے کیا۔ ان کے فکری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ہمارے پاس ایک اہم وسیلہ ان کا رسالہ ''عصمت'' ہے (جو 1908 میں جاری کیا گیا تھا) اس میں انھوں نے ایک اشتہار ان لفظوں میں دیا تھا:

''خواتین کے واسطے ''عصمت'' میں دینی اور دنیاوی دونوں قسم کی فلاح و بہبودی ملحوظ ہے۔ کنواری لڑکیوں کو عصمت بتائے گا کہ کنوارپنے کی زندگی ان کو کس طرح گزارنی ہے۔ ماں باپ کا ادب، بہن بھائیوں کی خدمت، بڑوں کی تعظیم، چھوٹوں سے محبت ان کا فرض منصبی ہے۔ جس نئی دنیا میں انھیں شامل ہونا ہے۔ اس کے لیے انھیں کیا تیاری کرنی ہے........ عصمت بتائے گا کہ انھیں گھر کس طرح رکھنا ہے۔ روپئے کا مصرف کیا ہے۔ خاندان کے ساتھ کس طرح بسر کرنی ہے''۔5

گویا انگریزی سے آشنا ہونے کے باوجود راشد الخیری کا ذہن مشرقی تھا۔ حالاں کہ انھوں نے ''احسن و میمونہ'' کے عنوان سے ایک عشقیہ ناول لکھنے کی شروعات کی تھی۔ مگر ڈپٹی نذیر احمد کی ڈانٹ نے ان کے ذہن و شعور کو اس طرح اپنی گرفت میں لیا کہ وہ نذیر احمد کی فکری بنیادوں سے روشنی حاصل کرنے لگے۔ براہ راست ان کے افسانوں میں یہ خارجی حوالے کس طور پر اثر انداز ہوئے وہ عملی تنقید کا حصہ ہیں۔ چنانچہ ان کے افسانوں کے مطالعہ میں ان باتوں سے روشنی حاصل کی جا سکتی ہے۔

راشدالخیری کو قصہ نگاری کی تحریک ان کو اپنے پھوپھا نذیر احمد سے ملی۔ افسانہ نگاری کی ابتدا سے قبل ان کے دو ناول صالحات اور منازل السائرہ منظر عام پر آ کر بے حد مقبول ہو چکے تھے۔ ایک ادیب کی حیثیت سے ان کی شہرت چاروطرف پھیل چکی تھی۔ ایڈیٹر صاحبان تقاضے کر کے ان سے مضامین لکھوار ہے تھے۔ شیخ عبدالقادر نے راشدالخیری کے پہلے افسانے کو درج ذیل نوٹ کے ساتھ شائع کیا۔

''یہ مضمون مدت کے تقاضوں کے بعد ہمیں اپنے دوست مولوی محمد عبدالراشد صاحب، مترجم عدالت بندوبست سے ملا۔ صاحب موصوف شمس العلماء مولانا حافظ نذیر احمد کے عزیزوں میں ہیں اور زبان پر خوب قدرت رکھتے ہیں۔ خصوصاً مستورات کی زبان بے تکلف لکھتے ہیں...اس مضمون میں بڑی بہن ''خدیجہ'' اپنے بھائی ''نصیر'' کو خط لکھتی ہے۔ اور دوسری مری ہوئی بہن کے بچوں کی خراب حالت کی طرف اس کی توجہ دلاتی ہے۔ خط اس بے ساختہ پن سے لکھا گیا ہے کہ بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے''۔6

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ راشدالخیری کے پہلے افسانے ہی نے مخزن کے ایڈیٹر شیخ عبدالقادر کو اتنا متاثر کیا کہ انھوں نے خصوصی نوٹ لکھ کر ان کی زبان و بیان طرز تحریر کی تعریف کی اور ان کی تخلیقی صلاحیت کا بھی اعتراف کیا۔

راشدالخیری نے بے شمار افسانے لکھے جو ان کے اٹھائیس مجموعے میں شامل ہیں۔ اس میں سے کچھ مشہور افسانوی مجموعے درج ذیل ہیں۔

سات روحوں کے اعمال نامے، قطرات اشک، طوفان اشک، جوہر عصمت، سیلاب اشک، سنجوگ، سوکن کا جلاپا، حور اور انسان، خدائی راج، نانی عشو، بیلہ میں میلہ، شہید مغرب، ولایتی ننھی، مسلی ہوئی پتیاں، تمغہ شیطانی اور موودہ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

راشدالخیری کے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں اس بات کا خاص خیال رکھنا ہوگا کہ وہ فکشن کی دنیا میں ایک مقصد لے کر آتے ہیں اور اپنی تحریروں کے ذریعے معاشرے میں ایک انقلابی اور اصلاحی لہر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ انھوں نے مسلمانوں کے متوسط طبقے کے مسائل بالخصوص عورتوں کی تعلیم و تربیت اور حقوق نسواں کے لیے اپنی پوری زندگی وقف کر دی تھی۔ اسی لیے بے شمار اصلاحی اور سماجی افسانے تخلیق کیے جس سے اس صنف کو کافی تقویت ملی اور ان کی یہ تخلیقات ادبی سفر میں سنگ میل کی

حیثیت رکھتی ہیں۔حالات کے تناظر میں دیکھا جائے تو راشدالخیری کا دور آج سے بڑا ہی مختلف تھا۔اس دور کے معاملات اور تقاضوں میں عصری مسائل کے اعتبار سے نمایاں فرق آچکا ہے پھر بھی ان کے افسانے کی انفرادیت برقرار ہے۔بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

''اردو کے پہلے افسانہ نگار راشدالخیری کوفسانہ ترازی کا فن اپنے پھوپھا نذیر احمد دہلوی سے ورثے میں ملاتھا۔کچھ یہی سبب ہے کہ راشدالخیری کے یہاں تمثیلی اندازبیان کا دہلوی رنگ اورفکر کا وہ مخصوص دھارا جو نذیر احمد دہلوی کے تمثیلی قصوں سے مخصوص تھا مختصر افسانے کے فریم میں منتقل ہوگیا۔لیکن ایک انفرادی شان کے ساتھ قدیم داستانوی طرز بیان سے یکسر مختلف اسالیب لیے ہوئے''۔7

راشدالخیری کو طبقہ نسواں کی اصلاح کا خیال ہمیشہ سے تھا اور وہی ان کی اکثر تصانیف کا محرک ہوا۔انھوں نے زندگی کے تلخ حقائق کا بہت قریب سے مشاہدہ کیا تھا۔وہ عورتوں کی حالت زار اور مظلومیت سے بہت مغموم تھے۔وہ جب تک زندہ رہے مسلمان عورتوں کو ان کے جائز حقوق کے لیے جدو جہد کرتے رہے اور جس شفقت ومحبت سے مولانا نے اس بے زبان طبقے کی خدمات انجام دی ہے اس کی مثال کم ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ان کی تحریریں درد واثر سے لبریز ہیں ان کے ناول اورافسانے انسانی جذبات کی اس قدر صحیح ترجمانی کرتے ہیں کہ پڑھنے والے کی آنکھوں سے اشک جاری ہوجاتا ہے۔ان کے ہمعصر افسانہ نگار پریم چندر قمطراز ہیں:

''ادیب کے لیے حساس دل،حسن وبیان اور جودت طبع لوازمات سے ہیں۔ان اسباب میں ایک بھی کم ہوجائے تو ادیب کا رتبہ گرجاتا ہے۔کتنا ہی حسن بیان ہولیکن ادیب کے دل میں درد نہیں ہے تو اس کے کلام میں تاثیر ممکن نہیں۔شاید حسن بیان بھی درد کی ہی ایک صورت ہو۔حالاں کہ ایسے بھی باکمال دیکھے گئے ہیں جن کے طرز بیان میں ساری خوبیاں موجود ہیں مگر درد نہیں۔ایسے ادیبوں کی بندشوں کی اور ترکیبوں کی داد تو دی جاسکتی ہے مگر پڑھنے والا اس سے متاثر نہیں ہوتا۔مولانا راشدالخیری میں یہ تینوں اوصاف موجود تھے اور یہی ان کی ادبی کامیابی کا راز ہے''۔8

ایک ادیب اور فنکار کے لیے جن خوبیوں کا ہونا ضروری ہے وہ سب راشدالخیری کی تحریروں

میں موجود ہے۔ چنانچہ راشد الخیری اپنے افسانے کے موضوعات اپنے گرد و پیش میں واقع ہونے والے واقعات و مسائل کو ہی منتخب کرتے ہیں۔ اور وہ وہی واقعات و مسائل ہوتے ہیں جو اکثر ہمارے معاشرے میں پیش آتے ہیں۔

حقیقتاً اگر راشد الخیری کی تخلیقات کا گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو ان کے ناولوں، افسانوں یہاں تک کہ ان کے مضامین میں بھی عصری جھلک صاف نظر آتی ہے۔ یہ ایک ایسا دور تھا جس میں مسلمانوں کا تہذیبی اور ثقافتی ورثہ برقرار رکھنا تو دور کی بات تھی ان کا سماجی، سیاسی اور تعلیمی معیار دن بدن پست اور ابتری کا شکار ہوتا جا رہا تھا۔ تعلیمی کم مائیگی اور جہالت مسلم معاشرے کا مقدر بن چکا تھا اور سماج کی تمام برائیاں ان میں موجود تھیں۔ اس صورت حال نے مردوں کے بالمقابل عورتوں کی حالت کو مزید قابل رحم حالت تک پہنچا دیا تھا۔

چنانچہ راشد الخیری اس بگڑے ہوئے معاشرے کی اصلاح چاہتے تھے اس لیے انھوں نے عورتوں کی زبوں حالی کے اسباب تلاش کرنے کی کوشش کی اور وہ اس نتیجہ پر پہنچے کہ اس کی ذمہ داری مردوں پر ہے، جنھوں نے عورتوں کو ان کے بنیادی حقوق سے جو اسلام نے انھیں دے رکھا ہے اس سے محروم کر دیا ہے۔ ان کی صلاحیتوں کو اسی وقت بروئے کار لایا جا سکتا ہے جب تک کہ ان کے جائز حقوق واپس نہ دلا دیے جائیں۔

اس عہد میں مسلم خواتین کے تعلق سے متعدد مسائل ایسے تھے جو پورے سماج کو گھن کی طرح کھائے جا رہے تھے اور معاشرے میں بے شمار تلخیاں پیدا کر رہے تھے۔ جہالت کی وجہ سے بہت سے ایسے رسم و رواج جن کا مذہب سے کوئی تعلق نہ ہوتے ہوئے بھی عقیدے کی شکل اختیار کر چکے تھے اسی لیے راشد الخیری نے رسم و رواج پر بھی بحث کی ہے جو خانگی زندگی کا نمایاں رخ ہے۔ وہ اس معاشرے کو نجات دلانا چاہتے تھے جو بے معنی رسوم ضعیف الاعتقادی، توہم پرستی اور شرک میں جکڑے ہوئے تھے۔ انھوں نے بطور خاص گھر کی چہار دیواری میں قید پردہ دار خواتین کے مسائل کو سمجھا۔ ان کی خواہشات، جذبات اور احساسات کی روداد کو بڑی دیانت داری کے ساتھ اپنے افسانے کا موضوع بنا کر سماجی شعور کو جھنجھوڑنا شروع کیا۔ اسی لیے ان کے افسانے عورتوں کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

گویا راشد الخیری کے افسانے میں کوئی نہ کوئی پیغام ہوتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں کے ذریعہ حقوق نسواں کی ترجمانی کرتے ہیں اور سوسائٹی کی خامیوں اور قبیح رسم و رواج کے نقصانات کو بھی دکھاتے

ہیں۔خاص طور پر مسلم معاشرت ہی کو اپنا موضوع بنایا اور غالباً اپنی والدہ کی صعوبتوں کے حوالے سے عمر بھر مسلمان عورت کی مظلومیت پر لکھا اور ان کا ہر افسانہ بے کسی کا مرقع اور یاس کی تصویر ہے، موت یا ہلاکت کے مناظر، بیماری و تکلیف کے نقشے یوں پیش کرتے ہیں کہ پڑھنے والا بے چین ہو جاتا ہے،غم والم کی شدت جس کو بیان کرتے ہوئے زبان رکتی ہے ان کے قلم سے تفصیل کے ساتھ بیان ہو جاتے ہیں اسی بنا پر انھیں مصورِ غم کا لقب ملا اور یہ لقب راشد الخیری کے نام کا جزو لاینفک بن گیا۔

راشد الخیری نے خلع کے مسئلے کو بھی اٹھایا اور یہ بتایا کہ اسلام کے نقطۂ نظر سے بوقت ضرورت خلع لیا جا سکتا ہے۔اس سلسلے میں عورتوں نے بہت کم قدم اٹھائیں ہیں۔البتہ اس کے بالمقابل طلاق کا معاملہ آئے دن ہوتا ہی رہتا ہے۔حالانکہ عورت کے بیوہ ہو جانے پر اسلام نے اس کی عقد ثانی کی پوری گنجائش باقی رکھی ہے۔مسلم خاندان میں بیوہ کی عقد ثانی سے متعلق اسلامی اصول ونظریات کی پرزور حمایت ہوتی تھی لیکن عملی حیثیت سے اسے وہ مرتبہ نہیں ملا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسلم خاندان بھی بیوہ عورت کو نیچی نظر سے دیکھنے کے ساتھ غیر ضروری بوجھ سا محسوس کرنے لگا تھا۔

راشد الخیری عورتوں کے نکاح ثانی کے بھی طرف دار تھے اس بات کی نہ صرف اسلام اجازت دیتا ہے بلکہ اس میں عورتوں کی بہتری اور سماج میں ان کو مساوی درجہ دلانے کی حکمت بھی پوشیدہ ہے۔اسی لیے انھوں نے اپنے بیشتر افسانوں میں اس کو موضوع بنایا۔مثلاً سیلاب اشک میں اس طرح رقمطراز ہیں:

> ''طلاق اور خلع دونوں برابر کے حق تھے طلاق مرد کا حق تھا خلع عورت کا۔آج جب کہ مسلمان عورت کا حق غصب کر چکے ہیں اور تمام ہندوستان میں خلع کا نام تک نہیں''۔[9]

راشد الخیری کے افسانوں میں عورت شروع سے آخیر تک استحصال کا شکار دکھائی دیتی ہے لیکن وہ نت نئے مسائل کا باریک بینی سے تجزیہ کرنے کے قائل تھے۔خصوصاً خواتین کی زندگی کو خوشگوار بنانے کے امکانی جتن کر رہے تھے۔وہ انھیں پستی سے نکال کر بلندی پر لے جانا چاہتے تھے۔اس عہد میں ہندو مسلم عورتوں کی حالت یکساں تھی۔جیسا کہ بپن چندرا نے لکھا ہے:

> ''سماجی حیثیت اور زندگی کی قدروں میں ہندو مسلمان عورتوں کی حالت یکساں تھی اور سماجی معاشرتی اعتبار سے دونوں یکساں طور پر کلیتاً مرد کے تابع تھیں آخری بات یہ ہے کہ بیشتر عورتیں تعلیم کے فیض سے محروم تھیں اس پر مزید یہ تھا

کہ عورتوں کو مرد کے ماتحتی قبول کرنے کی اور اسے اپنے لیے طرۂ امتیاز سمجھنے کی تعلیم دی جاتی تھی''۔10

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے مسلمانوں کی تعلیمی حالت کا نقشہ اس طرح پیش کیا ہے:

''تعلیم کا حال یہ تھا کہ اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگوں کی تعداد کا تو ذکر کیا خواندگی ہی برائے نام تھی اور پھر عورتوں میں تو تعلیم بہت کم ہی تھی سرسید احمد خان کے زمانے تک تعلیم عورتوں کے لیے نہ صرف غیر ضروری بلکہ نامناسب سمجھی جاتی تھی اور بہت کم گھرانوں میں پڑھی لکھی عورتیں موجود تھیں....عورتوں کی اکثریت جاہل تھی اور معاشرتی نظام میں ان کی حیثیت بڑی حد تک عضو معطل کی سی تھی''۔11

راشد الخیری نے نہ صرف تعلیم کی اہمیت پر زور دیا ہے بلکہ جہاں اپنے بہت سے افسانوں میں مردوں کو عورتوں کے حقوق کی طرف متوجہ کیا اس سے کہیں زیادہ عورتوں کو اپنے فرائض کی آدائیگی کی تلقین کی۔ وہ چاہتے تھے کہ ہمارے معاشرے میں مذہبی قدروں کی پاسداری کی جائے اور مشرقی طرز زندگی کو اپناتے ہوئے خواتین اپنی ذمہ داریوں کا احساس کریں اور اپنے فرائض سے کوتاہی نہ برتیں۔ وہ عورت کو مختلف حیثیتوں سے فرض شناس اور ایک ذمہ دار عورت دیکھنا چاہتے تھے۔

راشد الخیری کے افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ قصے کی دلچسپی کو برقرار رکھتے ہیں۔ جزئیات پر ان کی پکڑ بہت مضبوط ہے۔ انھوں نے اپنے افسانے کا مواد روزمرہ کی زندگی سے حاصل کیا ہے۔ان کے کردار عام طور پر مثالی ہوتے ہیں جو اپنے عہد کی بدلتی ہوئی قدروں اور سماجی تصادم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ بلاشبہ راشد الخیری ایسے ہی فنکاروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے سماجی معاشرتی اور کردار کے مختلف پہلوؤں کو دیکھا اور اور انھیں اپنے افسانے کا موضوع بنا کر اسے مخصوص فنی پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ اسی لیے انوار احمد نے ان کے افسانوں کو ترقی پسند تحریک کے پہلے دور کے افسانے سے مماثل قرار دیا ہے لکھتے ہیں:

''آزاد پسند رسوم ورواج، معاشرتی تضادات اور خصوصاً ملائیت پر مولانا جس طرح برسے ہیں اور جیسا زہرخند ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہوئے ان کے لبوں پر کھیلا ہے وہ ترقی پسند تحریک کے اولین دور کی تخلیقات سے مماثل ہے''۔12

راشد الخیری نے اپنے کچھ افسانوں کے ماخذ تاریخ اسلام اور اسلامی روایات سے اخذ کیے

ہیں جیسے مامون رشید کا دربار، عدل گلبدن، جہاں گیری عدل، سیدانی کی وفاداری اور آمنہ بنت اظہر۔ کچھ کا ماخذ مغلیہ خاندان کی تابناک روایتوں سے ہے۔ بیلہ میں میلہ کے افسانے 1857 کے خونی انقلاب پر مشتمل ہیں۔ ایک مقام پر مصورِ غم کا قلم یوں اشک بار ہے:

''میری وہ راتیں جو بیلے میں بسر ہوئیں زندگی کی بہترین راتیں تھیں، شہزادیاں بھی قلعہ اور بادشاہ کو اتنا نہ روئی ہونگی جتنا میں دلی اور دلی والوں کو رو رہا ہوں... دلی اور دلی والے بیلے کے میلے میں جن گھروں کو رو رہے تھے وہ تو خیر رخصت ہو ہی چکے تھے۔ ستم پر ستم یہ ہے کہ وہ رونے والے بھی نہ رہے اور میری آنکھوں کے سامنے ایک ایک کر کے سب اٹھ گئے۔ میں ان راتوں میں رونے والوں کا ہمنوا تھا آج تنہا ہوں اور کوئی اتنا بھی نہیں جو میرے آنسوؤں کی ہاں میں ہاں ملادے''۔13

جہاں کہیں دلی کے اجڑنے اور اس کے برباد ہونے کا تذکرہ کیا ہے وہ بہت ہی پر درد ہے:

''دل رو رہا تھا مگر آنکھیں خاموش تھی۔ کائنات سو رہی تھی لیکن چاند مصروف کار تھا۔ مہندیوں کا وسیع میدان کوسوں زندہ انسان کا نشان نہیں دلی کا مشہور قبرستان ہے۔ مولانا شاہ عبدالعزیز کا مقتدر خاندان اسی سرزمین میں محو خواب ہے ......میں دلی کا رہنے والا ہوں جوانی کی سیاہی اسی سرزمین پر بڑھاپے کی سفیدی سے بدلی۔ بارہا میتوں کے ساتھ بھی اور فاتحہ کی غرض سے بھی جانے کا اتفاق ہوا ہے مگر آج تک اس چبوترے پر چڑھنے کی ہمت نہیں پڑتی تاریخ جس وقت مملکت علوم کے ان تاج داروں اور مذہب اسلام کے ان خدمت گزاروں کی حکومت اور خدمت سامنے لاتی ہے تو جسم کانپ جاتا ہے اور اقلیم سخن کے ان شہنشاہوں کا جلال پاؤں میں زنجیر بن کر پڑ جاتا ہے''۔14

افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ جس زمانے، وقت یا مقام کا ذکر کرے تو اس کی تصویر کھینچ دے راشدالخیری کے لیے یہ معمولی بات تھی انھوں نے جس چیز کا نقشہ کھینچا ہے وہ ہماری آنکھوں کے سامنے دکھائی دینے لگتا ہے۔ انھوں نے نہ صرف معاشرتی مسائل یا اسلامی تاریخ سے اخذ کردہ واقعات کو ہی موضوع بنایا بلکہ ان کے پیش نظر عالمی سیاسی منظرنامہ بھی تھا۔ وہ صرف مسلم معاشرے کی ہی اصلاح نہیں

چاہتے تھے بلکہ حصول آزادی بھی ان کے نزدیک ایک نمایاں اور فوری مقصد تھا۔

یہاں پر یہ وضاحت کردینی ضروری ہے کہ راشدالخیری نے پریم چند سے بہت پہلے حب الوطنی اور انگریز دشمنی کو اپنا موضوع بنایا اس حوالے سے ان کا افسانہ ''سیاہ داغ'' واضح طور پر جلیاں والا باغ کے سانحہ سے متعلق ہے جس میں ہندوستان کی آزادی کا خواب بھی دیکھا اور دکھایا ہے۔ انگریزوں کی ظالمانہ فائرنگ کے حادثے کے بعد اس افسانے کے ایک اقتباس کو دیکھا جاسکتا ہے:

> ''دفعتاً ایک بڈھا وزیر سامنے آیا اور عرض کرنے لگا کچھ شک نہیں کہ حکومت کی طاقت بہت زبردست ہے مگر مظالم حد سے گزر جانے کے بعد یہ حکومت سے زیادہ طاقت ور ہیں.....جس سرزمین پر آج تو نے مظالم کے پہاڑ چن دئے اور جس بے گناہ مخلوق کو کچوکے دے دے کر ذبح کیا اس سرزمین ہند نے وہ حکمراں پیدا کیے ہیں جو رعیت کے پسینہ پر اپنا خون بہاتے تھے تجھے نہیں معلوم قحط نے ان کی صورتیں بگاڑ دیں، کبھی شہر میں پھر، اور دیکھ گشت کر اور سن، ان کے تن پر کپڑے اور پاؤں میں جوتیاں تک نہ رہیں معصوم بچے بھوکے سوتے ہیں، اور مائیں ان کو تھپک کر سلا دیتی ہیں''۔15؎

''کلونتیاں'' یہ افسانہ ہندو مسلم کشیدگی اور فرقہ واریت پر آزادی کا برملا اظہار ہے۔اس کے پہلے نصف حصے میں تمثیلی انداز میں انگریزوں کی چالاکی اور مکاری کا ذکر کیا گیا ہے کہ وہ کس طرح ہندوستان پر قابض ہوئے۔

> ''سات سمندر پار کا رہنے والا ایک پردیشی سیاح وارد ہوا ملکہ کو دیکھا علاج شروع کیا.......اعلان شاہی کے موافق معالج ثریا کا زیادہ حق دار تھا....... افسوس اور قلق اس امر کا ہے کہ پردیشی سیاح بھی جن کے ساتھ انسانیت کے لمبے لمبے اور چوڑے چوڑے دعوے تھے۔ یہاں کا رنگ دیکھ کر اسی ڈھرے پر چل پڑا.....خاندان شاہی کے افراد رنگ دیکھ کر چونکے ہوئے لیکن سانپ ہاتھ سے نکل چکا تھا سانپ کی طرح سر دھنتے اور تقدیر کو روتے''۔16؎

راشدالخیری نے علامتی افسانے بھی لکھے ہیں مثلاً ''سارس کی تارک الوطنی''، جس میں جانور انسانی مظالم کی کہانیاں بیان کرتے ہیں اور افسانہ ''چہار عالم'' علامت نگاری کے سلسلے میں سنگ میل کی

حیثیت رکھتا ہے۔اختتامیہ سے چند سطور ملاحظہ ہوں:

''اتنے میں کیا دیکھتی ہے کہ وہ کلیجہ کا ٹکڑا جس کو کفن میں لپیٹ کر گھر سے وداع کیا تھا صاف شفاف اجلے براق کپڑے پہنے سامنے دروازہ میں کھڑا ہے بے تاب ہوگئی۔دل بلبلا اٹھا۔ چیخ اٹھی اور کہنے لگی۔آ۔آ۔میری جان اندر آ بچہ نے ماں کی صورت دیکھی۔جھک کر سلام کیا اور وہیں کھڑا کھڑا کہنے لگا۔''اماں جان میں اندر نہیں آتا۔پاؤں ننگے ہیں۔تمہارا بچھونا خراب ہوجائے گا۔''ارے میاں بچھونا قربان۔صدقے جاؤں۔اندر آ'' قدیر منہ سے اب کچھ نہ بولا۔ دونوں پاؤں دکھائے لہولہان تھے''۔17؎

اسی طرح ''سات روحوں کے اعمال نامے''،میں تمثیلی اور علامت کا ملا جلا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔پہلی دو روحیں گنہگار شقی القلب انسانوں کی حقیقت بیان کرتی ہیں۔تیسری اور چوتھی روح نظام تعلیم کی خرابیوں اور حسن کی بربادی کا اصل سبب بتاتی ہیں۔پانچویں روح بغیر والدین کی مرضی کی شادی کا نتیجہ ہے۔چھٹی روح ضمیر کی آواز کی علامت ہے اور ساتویں روح وہ ہے جس کے واسطے جنت کے دروازے کھلے ہیں۔

راشدالخیری کے یہاں مزاحیہ اور طنزیہ افسانے شدید الم پسندی کے ردعمل کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ان کے بارے میں کوئی سوچ بھی نہیں سکتا کہ طنز وظرافت سے ان کا کوئی واسطہ ہوسکتا ہے۔ لیکن وہ ایک زندہ دل شخصیت کے مالک تھے ان کے یہاں طنز وظرافت کے بہت لطیف پہلو ملتے ہیں۔ راشدالخیری کی طنز وظرافت میں ایک سنجیدگی ہے،متانت ہے وقار ہے جو تہذیب وشائستگی کی حد کو قائم رکھتے ہیں۔انھوں نے ''نانی عشو''،''دادالال بجھکڑ اور ولایتی ننھی جیسے کامیاب افسانے اور لازوال کردار تخلیق کیے۔ولایتی ننھی ایک مزاحیہ افسانہ ہے ننھی ایک مکار عورت ہے وہ بھتنی اور جنات نہیں ہے سرخ سفید رنگ اور خمیدہ کمر اور سفید سر والی ایک بزرگ عورت ہے لیکن وہ اپنے آپ کو نہایت کم عمر سمجھتی ہے۔ اور وہ بہت زیادہ بے رحم بھی ہے کوئی ایک بار پھنس کر اس کے پھندے سے نکل نہیں سکتا۔کہانی میں دلچسپی مزاح اور ظرافت کے پہلو ننھی بیگم کے کہیں عمل اور کہیں ردِعمل اور کہیں مکالمے سے پیدا ہوتے ہیں مثلاً

''بیویوں کے یہی کام ہوتے ہیں کہ میرے ہاتھ سے خون بہہ رہا ہے اور تم قہقہے لگا رہی ہو۔مجھے ایسی بیوی نہیں چاہیے ننھی بیگم (بگڑ کر) یہ تم نے آخر میں کیا کہا

''ایسی بیوی نہیں چاہئے'' یہ بھی کوئی بازار کا سودا یا گاجر مولی ہے کہ نہیں چاہئے
تجھے نہیں چاہئے تو لا میرا مہر رکھ مجھے خود نہیں چاہیے''۔18

راشدالخیری کے افسانوں کے کردار بے جان اور فرضی نہیں ہیں بلکہ وہ ہماری عام معاشرتی زندگی کا ہو بہو تصویر پیش کرتے ہیں۔ان کے کردار ہمیں زندہ اور چلتے پھرتے نظر آتے ہیں یہاں تک کہ پڑھنے والا خود اپنے آپ کو ان کرداروں میں گھلا ملا محسوس کرتا ہے۔وہ ان کے ساتھ اٹھتا بیٹھتا ہے چلتا پھرتا ہے، ہنستا روتا ہے۔گویا ان کا ہر کردار ہماری روزمرہ زندگی کا جیتا جاگتا کردار ہے اور ان کرداروں کا ہر غم ہمارا اپنا غم ہوتا ہے۔وہ قاری کی معاشرت کے نقاش ہیں۔جیسا کہ عقیل دانش نے راشدالخیری کے کردار پر رقمطراز ہیں:

''کردار نگاری میں علامہ کو کمال حاصل تھا ان کے کردار ہمارے معاشرے کے چلتے پھرتے کردار ہیں محبت کرتے نفرت کرتے۔سلیقہ مند، پھوہڑ، نیک و بد، دوسروں سے متاثر، دوسروں پر اثر انداز اور پھر مولانا ان کی نفسیات ذہن میں رکھتے ہیں۔ان کرداروں کا کہانی میں جنم ہوتا ہے اور عادات واطوار کے لحاظ سے ارتقا کی منازل طے کرتے ہیں اور مناسب انداز کو بہت خوبصورتی سے پہنچتے ہیں''۔19

راشدالخیری کے کردار صاحب اقتدار نہیں بلکہ متوسط طبقے کے عام افراد ہوتے ہیں اس لیے انھیں حکمراں طبقے کی زبان کے بجائے عام انسانوں کے لب ولہجہ کو اختیار کرنا پڑا۔کرداروں کے مطابق لہجے میں تبدیلی مولانا کے اسلوب کی بنیادی خصوصیت ہے۔ان کے کردار عام طور پر مثالی ہوتے ہیں جو اپنے عہد کی بدلتی ہوئی قدروں اور سماجی تصادم کی نمائندگی کرتے ہیں۔اردو فکشن کے ایک اہم ناقد ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے راشدالخیری کے سلسلے میں اپنی رائے یوں پیش کی ہے:

''راشدالخیری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی تحریریں ان کے زمانہ اور ماحول کا آئینہ ہوتی ہیں وہ تخیّلی کردار پیش نہیں کرتے بلکہ ان کے کردار وہی ہوتے ہیں جو اکثر ہندوستانی گھروں میں اپنی زندگیاں بری یا بھلی جس طرح بھی بن پڑے گزارتے ہیں۔راشدالخیری اپنے ہیروئن کی تلاش میں محلوں اور محل سراؤں کے خواب نہیں دیکھتے۔وہ اپنے اطراف واکناف کی گلیوں اور بازاروں

میں ہیرو یا ہیروئن تلاش کر لیتے ہیں یہ ان کا بہت بڑا کمال ہے"۔[20]

راشد الخیری منظر نگاری میں ایک چابک دست مصور کا کام کیا ہے اور قدرتی مناظر کی تصویر کشی کا انھیں خاص ملکہ تھا۔ جس نظارے یا ماحول کو بیان کرتے ہیں وہ اس قدر سچا اور روشن ہوتا ہے کہ ساری تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ ان کا کوئی افسانوی مجموعہ ایسا نہیں جس میں منظر کشی کی بہترین نمونے نہ ہوں مثلاً سیلاب اشک میں رقمطراز ہیں:

"عورت جس کی گود میں سال بھر کا بچہ تھا اور جس کے برابر ایک تین سال کا بچہ انگلی پکڑے ادھر ادھر دیکھ رہا تھا۔ خاموش کھڑی تھی مختلف قسم کے جذبات رہ رہ کر اس کے چہرے کا ہر ورق بتا تا تھا کہ وہ واقعہ کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کے واسطے تیار ہے۔ کبھی نسوانیت کی خاموش ادائیں اور مستقبل کا خوفناک منظر قلب اور دماغ دونوں کو کپکپا دیتا تھا اور ایسا معلوم ہوتا تھا کہ مقابلہ کے ہتھیار علاحدہ رکھ کر اس نے دشمن کے سامنے اپنی گردن جھکا دی"۔[21]

گویا راشد الخیری اپنے اسلوب نگارش کے سبب اردو افسانے کی تاریخ میں امتیازی خصوصیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے مسلم معاشرے کی بعض پہلوؤں کی عکاسی بڑے اچھے ڈھنگ سے کی ہے۔ ان کی تحریروں میں الفاظ کی کاٹ چھاٹ یا ردوبدل بہت کم نظر آتا ہے کیوں کہ ان کا اسلوب تحریر طبعی وفطری ہے۔

ادب کی دوسری اصناف کی طرح افسانے میں بھی مواد اور ہیئت کا امتزاج ہوتا ہے، اس کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس ہم آہنگی میں اس فن کے حسن کا راز پوشیدہ ہے۔ جب فنکار اس کو ترتیب و تنظیم کے ساتھ پیش کرتا ہے تو اس صورت اور ہیئت میں جمالیاتی تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہی خصوصیت کہانی کو افسانہ بناتی ہے۔ جس طرح مواد اپنے زمانے کے سماجی، سیاسی، ذہنی رجحانات، افراد کی جذباتی کیفیات اور افکار و خیالات سے متاثر ہوتا ہے۔ اس طرح ہیئت اور صورت بھی ان تمام چیزوں سے متاثر ہوتی ہے نہ صرف یہ بلکہ اس کی تشکیل و تعمیر جغرافیائی حالات، ملکی و قومی خصوصیات، مخصوص فنی اور ادبی روایات کا بھی اثر ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر زبان کا افسانہ اپنے دور کے حالات سے متاثر ہوتا ہے۔ اور موضوع کے ساتھ تکنیک بھی لاتا ہے۔ موضوع اور تکنیک دونوں اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے۔ مواد تکنیک کا نہیں۔ افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جز ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اس وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو۔

اردو میں افسانے کی کوئی متعین اور واجب العمل تکنیک نہیں ہے، نہ ہی اس کا کوئی معیار مقرر کیا جا سکتا ہے کہ کون سی تکنیک بہترین ہے اور کون سی کمتر ہے۔ تکنیک کا استعمال موضوع اور مواد کے پیش نظر کیا جاتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ راشدالخیری کے زیادہ تر افسانے غائب راوی یعنی بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ یہ تکنیک اردو کے کم و بیش تمام افسانہ نگاروں نے برتا ہے۔

راشدالخیری کے کچھ افسانوں میں ہم کلامی کا انداز نمایاں ہے۔ کچھ افسانے ہمیں واحد متکلم کی تکنیک میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ راشدالخیری بظاہر افسانے سے الگ ہیں۔ چونکہ وہ بیانیہ تکنیک کے بجائے واحد متکلم کے پیرائے میں ہمارے سامنے آتے ہیں مگر اکثر جگہوں پر راوی یعنی راشدالخیری کے کردار میں بدل گیا ہے مثلاً:

> ''مجھے افسوس یہ ہے کہ میری عمر کے یہ دونوں واقعے عورت کی ذات سے تعلق رکھتے ہیں۔ کب مبارک ہوگا وہ وقت جب ہم میں وہ عورتیں پیدا ہونگی جو احسان فراموشی کی جانی دشمن اور اپنی بہنوں کی سچی خدمت گزار ہوں گی''۔22ے

یہاں عورت ذات کی جو اہمیت ہے وہ اصل میں راشدالخیری کا ذہنی رویہ ہے۔ اس کے علاوہ راوی کے افسوس میں راشدالخیری کا نقطۂ نظر بھی شامل ہے۔ راشدالخیری نے کچھ ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جو خطوط کے پیرائے میں ہیں۔ جیسا کہ ممتاز شیریں ایک جگہ رقمطراز ہیں:

> ''ایک اور تکنیک خطوں کی ہے۔ اگر ان افسانوں میں یہ ظاہر نہ کیا جائے کہ یہ خط ہیں تو مونولاگ بن جاتے ہیں۔ ایک آدمی اپنی باتیں اور دوسروں سے کہی جانے والی باتیں تفصیل سے سناتا ہے اگر یہ باتیں کہی جاتیں تو افسانہ مونولاگ بن جاتا ہے۔ لکھیں جائیں تو خط۔ مونولاگ میں بیان کرنا یا خط کی صورت میں لکھنا بڑی آسان تکنیک ہے لیکن اس سے افسانہ بڑا اثرانگیز ہو جاتا ہے''۔23ے

آج افسانے کا مفہوم پہلے کی طرح محدود نہیں بلکہ اب تو خاکوں اور رپورتاژوں کو بھی افسانوں میں شامل کیا جانے لگا ہے۔ راشدالخیری کے افسانوں میں ہیئت اور تکنیک کو تلاش کرنا مناسب نہیں کیوں کہ وہ اردو کے اولین افسانہ نگار تھے ان کے سامنے مختصر افسانہ نگاری کی روایت یا نمونہ موجود نہیں تھا۔ انھوں نے خود کے لیے راہ پیدا کی اور اپنا امتیاز قائم کیا، ان کا ایک خاص مقصد تھا اسی مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے اپنی افسانہ نگاری کو ایک ذریعہ بنایا۔ اس لیے ہمیں ان کے افسانوں میں فن کی

ساری خوبیاں تلاش کرنا مناسب نہیں ہوگا۔مگر اس حقیقت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا کہ راشدالخیری کہانی بننے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتے تھے۔ان کے افسانے اس اعتبار سے بھی اہم ہیں کہ انھوں نے اپنے عہد کی مسلم معاشرت کے بعض پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کی ہے۔وہ بہت ہی اچھوتے اور نئے موضوعات پر جذباتی انداز سے قلم اٹھارہے تھے۔فنی سطح پر ان کے یہاں بعض ایسے نقوش بھی نمایاں ہیں جو جدید تر افسانے کے لیے اساس کی حیثیت رکھتے ہیں۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کے فکروفن کے یہ ایسے امتیازات ہیں جس نے افسانے کے بتدریج ارتقامیں اہم رول ادا کیا ہے۔

حوالہ جات

1. ڈاکٹر انواراحمد،اردو افسانہ تحقیق وتنقید،بیکن بکس ،گلی گشت کالونی ملتان، بار اول، 1988، ص42-43
2. ڈاکٹرنجیب اختر،مونوگراف علامہ راشدالخیری،اردو اکادمی،دہلی،2009،ص99-100
3. نجم السحر اعظمی، علامہ راشدالخیری شخصیت اور ادبی خدمات، ادارہ بزم خضرراہ، نئی دہلی،اکتوبر 2000،ص10-11
4. ڈاکٹر قمررئیس، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بہ حیثیت ناول نگار، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی، 2004،ص96
5. نجم السحر اعظمی، علامہ راشدالخیری شخصیت اور ادبی خدمات، ادارہ بزم خضرراہ، نئی دہلی، اکتوبر 2000،ص18
6. مخزن،لاہور،شمارہ3،جلدنمبر6،دسمبر1903،ص27
7. رشید امجد، پاکستانی ادب،ترتیب وانتخاب،راولپنڈی،1990،ص622
8. عصمت ،راشدالخیری نمبر،مضمون بعنوان علامہ راشدالخیری کے سوشل افسانے، پریم چند، جولائی اگست1936،ص124
9. علامہ راشدالخیری،سیلاب اشک،عصمت بکڈپو،دہلی،1928،ص49-50
10. بپن چندرا،جدید ہندوستان،اردو ایڈیشن،این سی ای آر ٹی،نئی دہلی،1979،ص239
11. ابواللیث صدیقی،آج کا اردو ادب،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،1986،ص32

12. ڈاکٹر انوار احمد، اردو افسانہ تحقیق وتنقید، بیکن بکس گلی گشت کالونی، ملتان، 1988، ص54

13. علامہ راشد الخیری، غدر کی ماری شہزادیاں (بیلہ میں میلہ)، سود لیتھو پریس، دہلی، 1932، ص65-66

14. ایضاً، ص3-4

15. علامہ راشد الخیری، شہید مغرب، عصمت بکڈ پو، دہلی، 1929، ص45

16. ایضاً، ص81

17. پاکستانی ادب اسلام آباد، مرتب رشید امجد، مضمون بعنوان راشد الخیری اردو کا پہلا افسانہ نگار، ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، 1990، ص234-235

18. علامہ راشد الخیری، ولایتی ننھی، عصمت بکڈ پو، دہلی، 1929، ص28

19. عقیل دانش، انجام کراچی 5/فروری 1964، ص11

20. سوانح عمری علامہ راشد الخیری، عصمت، جولائی اگست، 1964، ص590-591

21. علامہ راشد الخیری، سیلاب اشک، عصمت بکڈ پو، دہلی، 1928، ص4

22. علامہ راشد الخیری، طوفان اشک، عصمت بکڈ پو، دہلی، 1929، ص102

23. ممتاز شیریں، تکنیک کا تنوع ناول اور افسانہ میں، معیار، لاہور، 1963، ص50

❒ Dr Mohd Akbar
Assistant Professor, CPDUMT
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad
Mobile No: 8373984391
Email: akbarjnu79@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:310-318
Mr. Ajaz Ahmad, Fort Saint Georg College aur Mohammad Mehdi Wasif

جناب اعجاز احمد

فورٹ سینٹ جارج کالج اور محمد مہدی واصف

ارکاٹ کے نواب، نواب محمد منور خان اعظم جاہ بہادر کے صاحبزادے نواب محمد غوث خاں بہادر اعظم والا جاہ کے دور حکومت کے علماء کرام میں مولوی محمد مہدی واصفؔ کی متنوع شخصیت، کثیر الجہات علمیت کے ساتھ ساتھ اپنے اعلیٰ مقام و مرتبہ کے اعتبار سے ہر دلعزیز اور ممتاز تھی۔ نواب اعظم نے اپنے دور حکومت میں مجلس مشاعرہ کی بنیاد رکھی تھی۔ مہدی واصفؔ ایک مدت تک ''مشاعرہ اعظم'' کے صدارتی فرائض انجام دیتے رہے۔

محمد مہدی واصفؔ علم و فضل اور شعر و ادب میں ایک ممتاز شخصیت کے حامل تھے۔ اردو، فارسی، عربی، انگریزی، فرنچ، ترکی، اور متعدد دیسی زبانوں جیسے تلگو، مراٹھی، تمل، اور سنسکرت میں مہارت رکھتے تھے وہ بہت ساری کتابوں کے مصنف، مرتب اور مترجم بھی تھے ان کی کم و بیش تین سو کتابیں ہیں جو مختلف کتب خانوں میں موجود ہیں۔ جن میں متعدد زبانوں کی لغات، تراجم، تذکرے، رسائل موجود ہیں۔ جب ایسٹ انڈیا کمپنی تجارتی اغراض سے ہندوستان آئی اور یہاں ان کو ہندوستانی زبان سیکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی تو اہل فرنگ نے پورے ہند سے ہندوستانی زبانوں کے ماہرین کو طلب کیا اور فورٹ سینٹ جارج کالج میں نو آموز یورپین تاجروں کو ہندوستانی زبان سکھانے کا کام شرع کیا واصفؔ سترہ (17) سال تک فورٹ سینٹ جارج کالج میں تصنیف و تالیف اور درس و تدریس کا کام انجام دیتے رہے۔

محمد مہدی واصفؔ کے حالات زندگی:

متعدد تذکرہ نگاروں نے مہدی واصفؔ کے حالات لکھے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے آبا و اجداد موصل (عراق کے شمال میں ایک مشہور شہر) کے صدیقی خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور

بسلسلہ تجارت ہندوستان آئے اور برہان پور میں سکونت اختیار کی۔ مہدی واصفؔ کے دادا حافظ محمد معروف برہان پوری ابن حافظ محمد عارف الدین برہان پوری حضرت ابوبکر صدیقؓ کی اولاد میں سے تھے آپ کے جدامجد حافظ معروف برہان پور سے مدراس تشریف لائے۔اور نواب ارکاٹ محمد علی خاں والا جاہ اول کی قدردانی کی وجہ سے مدراس میں مستقل سکونت اختیار کی۔

محمد مہدی نام واصفؔ تخلص اور مہدی واصفؔ کے نام سے مشہور ہوئے۔مہدی واصفؔ کی ولادت 1217ھ بمطابق 1802ء میں مدراس کے ایک علمی گھرانے میں ہوئی تھی۔مہدی واصفؔ نے فارسی شاعری میں اپنا تخلص واصفؔ اور اردو شاعری میں مسکیںؔ اختیار کیا۔ان کے والد ماجد کا نام غلام محی الدین عرف عارف الدین خاں رونقؔ تھا۔غلام محی الدین کے بھائی کا نام معین الدین تھا۔عارف الدین خان رونق کے چار صاحبزادے تھے ایک مہدی واصفؔ دوسرے غلام زین العابدین، تیسرے رشید الدین اور چوتھے حمید الدین۔واصفؔ کی ابتدائی تعلیم وتربیت ان کے والد عارف الدین خان رونقؔ کے زیرعافیت ہوئی ان ہی سے فارسی کتابیں پڑھیں۔

محمد مہدی واصفؔ سن شعور کو پہنچے تو عربی زبان اور علوم متداولہ کی تحصیل مولوی عبدالقادر حسینی، مولوی عبدررحمان، مولوی شیخ محمد غلام، مولوی یوسف علی خان قاضی الملک، قاضی بدرالدولہ اور مولوی محمد عبدالوہاب المخاطب بہ مدارالامرا سے علم معقول اور علم منقول کی تکمیل کی اور ان علماء سے انہوں نے صرف ونحو منطق ومعانی عقائد وفقہ وحدیث اور تفسیر جیسے علوم سیکھے۔

دوسری زبانیں سیکھنے کا شوق

عربی فارسی سے فارغ ہونے کے بعد مہدی واصفؔ کے دل میں انگریزی کا شوق پیدا ہوا، انگریزی شروع کی اور تھوڑے ہی عرصے میں ایسی لیاقت واستعداد حاصل کی کہ انگریزی میں اہل زبان کے ساتھ مکالمہ ومکاتبہ کرنے لگے رفتہ رفتہ انگریزی میں مقبولیت حاصل کرلی نواب عزیز جنگ والا تحریر کرتے ہیں۔

> ''آپ کی فطری ذہانت نے آپ کو مختلف السنہ پر حاوی کیا تھا انگریزی میں آپ کی قابلیت اعلیٰ درجہ کی تھی ترکی، فرنچ، تلنگنی، مرٹھی (اروی) تامل کہ نہ صرف زبان داں بلکہ نوشت وخواند کی کافی استعداد رکھتے تھے''۔[1]

فورٹ سینٹ جارج کالج سے وابستگی

مہدی واصفؔ ایام خوردسالی میں اپنے والد ماجد کے ساتھ مختلف اضلاع مدراس میں سیرو سیاحت کرتے رہے پھر 17 برس کی عمر میں وطن مالوف واپس آے مدراس واپس آنے کے بعد مولوی تراب علی نامیؔ صدر شعبہ عربی و فارسی و ہندوستانی فورٹ سینٹ جارج کالج کے توسط سے 1818ء میں فورٹ سینٹ جارج کالج میں اہل فرنگ کی تعلیم کے لیے مامور ہوئے نواب ارکاٹ محمد غوث خاں اعظم رقمطراز ہیں:

''اوئل حال بہ وسیلہ حاجی الحرمین مولوی تراب علی نامیؔ در مدرسہ کمپنی بعہدہ تعلیم نوجوانان ولایت فرنگ ملازم کرید'' ودرین خدمت ہفدہ 17 سال کامل اوکات خودصرف کرد''۔2؎

1835ء میں فورٹ سینٹ جارج کالج سے وظیفہ پر سبکدوشی کے بعد مہدی واصفؔ اپنے طور پر درس و تدریس اور تالیف و ترجمہ کا کام کرنے لگے اس طرح مہدی واصفؔ 17 سال تک فورٹ سینٹ جارج کالج میں اپنی خدمات عمدہ طریقے سے انجام دیتے رہے پھر وظیفہ لے کر اس کو چھوڑا اور اپنے طور پر درس و تدریس، تالیف اور ترجمہ کتب کا کام گھر پر کرتے رہے۔ ان کی کچھ کتابیں جیسے "حکایات دلپسند "لطائف عجیبہ" اور حکایت نادرہ"فورٹ سینٹ جارج کالج کے نصاب میں شامل تھیں۔محمد مہدی واصفؔ فورٹ سینٹ جارج کالج سے وظیفہ پانے کے گیارہ سال بعد 1262ھ بمطابق 1845ء میں مولوی محمد حسین شیریں سخن خاں راقم میر مجلس 'مشاعرہ اعظم" کے حسن توسل سے نواب ارکاٹ محمد غوث خاں بہادر اعظم کی محفل مشاعرہ اعظم میں داخل ہوے بعد میں محکمہ عالیہ میں مترجم کی خدمات پر مامور کیے گئے۔مہدی واصفؔ ''مشاعرہ اعظم'' میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے اِن ہی مشاعروں سے متاثر ہو کر مہدی واصفؔ نے ایک تذکرہ۔''معدن الجوہر'' لکھا تھا جس میں مختلف شعراء پر اعتراضات کیے گئے ہیں۔مہدی واصفؔ نواب محمد غوث خاں اعظم کی وفات 1272ھ مطابق 1855ء کے بعد حیدرآباد چلے آئے اور محلے ترپ بازار میں قیام کیا کیونکہ مہدی واصفؔ کے فرزند والہؔ مدراسی کے تذکرہ میں لکھا ہے کہ وہ ترپ بازار میں رہتے تھے۔مصنف تزکیہ محبوبیہ کا بیان ہے کہ مولوی محمد مہدی واصفؔ حیدرآباد آئے اور سو روپیہ منصب ان کے نام جاری ہوا تھا۔ یہ منصب ان کی اولاد کے نام بھی جاری رہا۔مہدی واصفؔ

حیدرآباد آنے کے بعد یہاں کے شہرہ آفاق مدرسہ دارالعلوم میں عربی کے مدرس مقرر ہوئے اور تا حیات 1873ء تک مدرسہ دارالعلوم سے وابستہ رہے۔اس طرح 18 سال حیدرآباد میں ان کا قیام رہا۔یہاں واصفؔ کی کتاب ''ترجمہ جلالین'' پر میر شمس الدین نے تاریخی قطعات لکھے ہیں۔سخاوت مرزا کا بیان ہے کہ مہدی واصفؔ حیدرآباد دکن کے قیام میں یہاں کے مشہور بزرگ مولانا نعیم المعروف مسکین شاہ صاحب کی عقیدت وارادت سے مشرف ہوئے مہدی واصفؔ نے مدراس کے قیام کے زمانے میں ترچنا پلی کے مولوی سید جام عالم واعظ نقش بندی سے شرف بیعت حاصل کیا تھا وہ صاحب اجازت بھی تھے پھر حیدرآباد آنے کے بعد وہ مسکین شاہ صاحب کے مرید ہوئے اور ان سے شرف بیعت حاصل کیا۔ 30/رجب 1290ھ 1873ء کو حیدرآباد دکن ہی میں رحلت فرمائی اور احاطہ قبرستان ''گل باغ'' قریب عابدروڈ سپرد خاک کیے گئے مرحوم کے فرزند عبدالعلی والاؔ نے حسب ذیل تاریخی رحلت لکھی۔

مہدی واصفؔ رجب کی تیسویں — فضل حق سے مورد رحمت ہوئے
سال رحلت ان کا والا نے کہا — آج واصفؔ داخل جنت ہوئے

محمد مہدی واصفؔ کی ادبی خدمات

محمد مہدی واصفؔ نے اردو، فارسی، اور عربی میں بہت ساری کتابیں اپنی یادگار چھوڑی ہیں۔ ایک لغت نویس کی حیثیت سے بھی ان کی خدمات قابل قدر ہیں۔ان کی فارسی کتابوں میں معدن الجوہر، حکایت دل پسند، دلیل ساطع، رکعات واصفی، غلز ارعجم، (مختصر برہان قاطع)، املاء نامہ واصفی اور عربی کتابوں میں تذکرہ حدیقۃ المرام فی تذکرۃ العلماء الاعلام بہت مشہور ہیں واصف نے اردو میں بھی متعدد کتابیں تصنیف کی تھیں ذیل میں واصفؔ کی چند کتابوں کا مختصر جائزہ پیش ہے۔

مجمع الامثال

یہ مہدی واصفؔ کی ایک ضخیم کتاب ہے اس میں قدیم اور جدید ضرب الامثال کو یکجا کیا گیا ہے یہ کتاب واصفؔ نے اپنے استاد مولوی عبدالوہاب مدارالامراء دیوان ریاست کرناٹک کی فرمائش پر لکھی تھی۔ پروفیسر محمد افضل الدین اقبال اپنی کتاب ''مدراس میں اردو ادب کی نشونما'' میں لکھتے ہیں کہ اس کتاب کا ایک قلمی نسخہ جو مدارالامراا کی ملکیت تھا کتب خانہ سعیدیہ حیدرآباد میں موجود ہے۔3

اس کتاب کے دیباچہ میں واصفؔ لکھتے ہیں:''امابعد بندہ عاصی شیخ محمد مہدی ابن محمد عارف

الدین خان ابن حافظ محمد معروف برہان پوری ارباب فضل وکمال کی خدمت میں گزارش کرتا ہے کہ جب ''کتاب الامثال'' ہندی زبان میں جس کا حل معنیٰ لسان فرنگی میں لکھا ہوا تھا ۔

عارف معقول ومنقول داناء فروغ و اصول حضرت مولوی عبدالوہاب صاحب المخاطب بہ شرف الملک شرف الدولہ محمد غوث خاں بہادر غالب جنگ دیوان سرکار فیض آثار امیر الہند والا جاہ نواب غلام غوث خاں بہادر مدظلہ العالیٰ کی نظر مبارک سے گزری اس کو پسند فرما کے اس خاکسار کو جوان کے برادر رفیع الشان حضرت مولوی محمد ضبغتہ اللہ صاحب عمدۃ العلماء بدرالدولہ عظیم نواز خاں معتمد جنگ کے تلامذہ سے تھا اور انگریزی میں مہارت رکھتا تھا حکم کیا کہ اگر اس کا ترجمہ ہندی میں لکھا جائے تو اکثر خاص و عام اس کے دیکھنے سے محظوظ ہوں۔ 1259ھ 1843ء میں اس کتاب کو لکھنا شروع کیا آخر 1260ھ 1844ء کے وسط میں یہ نسخہ عجیب جس کا نام ''مجمع الامثال'' رکھا گیا اختتام کو پہنچا۔

دیباچہ میں واصفؔ لکھتے ہیں کہ انہوں نے قدیم اور جدید ضرب الامثال پیش کی ہیں تاکہ قاری کا ذہن ہر قسم کے شک وشبہ سے پاک رہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں: ''مجمع الامثال'' میں اوصاف قدیم و جدید دو جمع کر کے ذکر کیا ہوں تا خلق کو اشتباہ نہ ہو۔

ضرب المثل عربی لفظ ہے اس کے لغوی معنی کہاوت کے ہیں۔ سید ابوالفضل ضرب الامثال کی تین خوبیاں بتاتے ہیں۔ (1) کم سے کم الفاظ سے کام لینے کی قوت، (2) صحت معانی اور (3) ندرت تشبیہ۔

یہاں ''مجمع الامثال'' کی کچھ ضرب الامثال بطور نمونہ درج ہیں:

(تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، تاریخ ادبیات عربی، از سید ابوالفضل۔ مطبوعہ حیدرآباد)

آپ بھلا تو جگ بھلا: یعنی جب آدمی نیک خلق اور بھلا ہو تو زمانے کے لوگ بعد اس سے بھلائی کرتے ہیں۔

الٹی گنگا بہنا: جب خلاف عقل و عادت ایک کام واقع ہو تو یوں کہتے ہیں۔

اندھا راجہ چوپٹ نگری: چوپٹ خراب وتباہ یعنی بادشاہ کی غفلت سے ملک ویران ہو جائے گا۔

''مجمع الامثال'' ایک مفید اور کارآمد تصنیف ہے یہ مہدی واصفؔ کا ایک کارآمد اور یادگار کارنامہ ہے۔

آداب الصالحین: مہدی واصفؔ نے 1264ھ 1847ء میں شیخ عبدالحق دہلوی کی کتاب

''آداب الصالحین'' کا اردو ترجمہ کیا تھا۔ڈاکٹر عبدالحق اس ترجمہ کے متعلق لکھتے ہیں:

''فن اسلامی اخلاق کی ایک اہم تصنیف کا یہ جامع اردو ترجمہ ہے''۔4

سبب تصنیف بتاتے ہوے واصفؔ ابتداء میں لکھتے ہیں:

'' آداب الصالحین اور قوانین کے جو طالب ہیں انکی خدمت میں اس بندے گنہگار کی عرض یہ ہے کے اس بندہ قلیل البفاعت نے تحصیل ثواب کے واسطے آداب الصالحین کی باب میں خاص وعام کو معلوم ہونے کی خاطر ہندی زبان میں ترجمہ کیا......رئیس المسلمین سلیمان زماں، ابراہیم نوال، یوسف جمال، حضرت نواب غلام محمد غوث خاں بہادر مدظلہ العالی کے زمانہ ریاست میں مسند نشیں شرع رسول مقبول جامع معقول ومنقول مولوی محمد صعبتہ اللہ بدرالدولہ جناب قاضی الملک کے عہد قضاعت میں اس ترجمے کا اتفاق ہوا''۔5

''آداب الصالحین''، سات ابواب اور کئی فصلوں میں منقسم ہے اس میں کھانا کھانے کے آداب، نکاح، آداب صحبت، عزت آداب سفر اور امر معروف ونہی منکر کا تفصیلی تذکرہ ہے۔خاتمہ میں چند مسائل متفرقہ کا بیان ہے۔

انگریزی، ہندوستانی اور فارسی لغت

واصفؔ نے 1851ء میں ایک لغت بھی مدراس سے شائع کی تھی اس لغت پر اس کا نام''اے ڈکشنری انگلش، ہندوستانی اینڈ پرشین'' درج ہے۔ یہ لغت مدراس سے لیتھو میں شائع ہوی تھی۔ یہ تقریباً بائیس ہزار الفاظ پر مشتمل ہے اس کے صرف دو مطبوعہ نسخوں کا پتہ چلا ہے۔ایک کتب خانہ مدرسہ محمدی مدراس میں اور ایک کتب خانہ سعیدیہ حیدرآباد میں موجود ہے ہر دو نسخوں پر مہدی واصفؔ کی مہر اور یہ تحریر ''مولف ایں کتاب بندہ واصفؔ'' درج ہے۔مہدی واصفؔ جنوبی ہند میں وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے انگریزی زبان پر اتنا عبور حاصل کیا تھا کہ اس کی لغت مرتب ہو سکے، کیونکہ زبان سے اگر اچھی واقفیت نہ ہو تو لغت نویسی ممکن نہیں۔

انہوں نے انگریزی الفاظ اور محاورات کے صحیح مفہوم کو سمجھ کر فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ میں ان کا ذکر کیا ہے۔واصفؔ نے انگریزی الفاظ کے تلفظ کو اردو رسم الخط میں بھی لکھا ہے جس کی وجہ سے

یہ سہولت پیدا ہوگئی ہے کہ وہ لوگ بھی جو زبان سے اچھی طرح واقف نہیں ہوتے تھے الفاظ کو صحیح طور پر ادا کر سکتے ہیں۔اس لغت میں اسم کے ساتھ اس کے صیغے بھی دیے گئے ہیں۔لغت کے آخر میں تین صفحوں پر دو طرح سے حروف ہجا تحریر کیے گئے ہیں ان کی آوازیں بھی ظاہر کی گئی ہیں اس لغت میں حسب ذیل توضیحی اشارات استعمال کیے گئے ہیں۔

م:علامت مصدر، ج: جانسن (نام مصنف) جن:جیمسن (نام مصنف) ف: فارسی،

ع:عربی، م:مشہور ص:صوت۔

واصفؔ نے اپنی اس لغت میں اس زمانہ کی مروجہ زبان کے سب ہی الفاظ کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے مہدی واصفؔ کی ڈکشنری ان کا ایک قابل قدر کارنامہ ہے اردو کی اولین لغات میں اس کی اہمیت اور افادیت نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔

دلیل ساطع

مہدی واصفؔ کی ایک ضخیم لغت ''دلیل ساطع''،سنسکرت الفاظ پر مشتمل ہے اس لغت میں سنسکرت الفاظ کے معنی فارسی اور اردو میں لکھے گئے ہیں۔اس لغت کا ایک نسخہ راقم الحروف کے پاس موجود ہے جو کتب خانہ سالار جنگ سے حاصل کردہ ہے۔اس کے دیباچہ کے آخر میں یوں لکھا ہے'' حرف سین اشارات است بہ سنسکرت وحروف ھ بہ ہندی'' کتاب کے آخر میں فارسی میں ایک مختصر نوٹ ہے اور مذکر ومونث الفاظ کی ایک طویل فہرست بھی دی گئی ہے اس لغت سے بطور نمونہ کچھ ایسے سنسکرت الفاظ یہاں درج کیے جاتے ہیں جو اردو میں بکثرت مستعمل ہیں اور اردو میں گھل مل گئے ہیں کہ سنسکرت کے معلوم ہی نہیں ہوتے۔

آپ : خود وذات شریف

آپرادھی : مذکر۔مجرم وصاحب تقصیر و گناہ گار باشد

اکلوتا : اکلوتا بیٹا۔اکلوتی بیٹی

اندھیرا : تاریکی وظلمت

انگرکھا : قبا

خلاصہ تکمیل الایمان ہندی

یہ کتاب فن عقائد سے متعلق ہے ڈاکٹر عبدالحق نے اس کتاب کے متعلق لکھا ہے کہ اس میں اسلامی عقائد مختصراً بیان کیے گئے ہیں۔ یہ شیخ عبدالحق محدث دہلوی کی کتاب ''تکمیل الایمان'' کا ترجمہ ہے ڈاکٹر عبدالحق نے بتایا ہے کہ یہ کتاب جملہ بیس صفحات پر مشتمل ہے اور 1269ھ ۔1843ء میں نظام المطابع ویلور سے شائع ہوئی ہے خلاصہ تکمیل الایمان اب نایاب ہے۔

توصیف النبیﷺ:

راقم الحروف کے پاس یہ رسالہ موجود ہے جو کتب خانہ ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد سے حاصل کیا ہے اس مختصر رسالے میں رسول کریمﷺ کی صفات اور آپ کے پینتیس القابوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ مہدی واصفؔ کہتے ہیں کے کسی نبی اور پیغمبر کو اتنے القاب عطا نہیں ہوئے جتنے کہ آنحضرت صلعم کو ملے ہیں اس کتاب میں واصفؔ نے ہر لقب کو ایک عنوان بنا کر اس کی تفصیل پیش کی ہے۔ کتاب کے آخر میں واصفؔ کے فرزند عبدالکریم والاؔ کا حسب ذیل قطع تاریخ درج ہے۔

نبی کی جو تاریخ واصفؔ نے لکھی　　　مبارک لا ریب یہ اسکی تالیف
لکھا ملک والاؔ نے تاریخ اسکی　　　مرصع ہے واللہ واصفؔ کی توصیف

نفایسُ الکلام

یہ مختصر سا رسالہ بھی راقم الحروف کے پاس موجود ہے یہ رسالہ ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد میں موجود ہے اس رسالے کے آغاز میں یہ سطور لکھی ہیں۔

> ''افوضُ امرے الی اللہ ان اللہ بصیر بالعباد'' نسخہ عجیبہ نفایسُ الکلام تصنیف کیا ہوا مولوی محمد مہدی صاحب واصفؔ کا صاحب طبع علمائے اسلام اور ہدایت خاص و عام کے لیے اہتمام سے سید جمال الدین کے مطبع مظہر العجائب ماہ ربیع الاول 1278ھ ہجری مقدسہ بن حلہ سے آراستہ ہوا''۔6

یہ رسالہ سوال و جواب کی صورت میں لکھا گیا ہے سوال اور جواب کے ذریعے سے ہی مذہبی امور کو بیان کیا ہے۔ ان کتب کے علاوہ مہدی واصفؔ کی اور بھی بہت ساری کتابیں ہیں جن میں سے کچھ کے نام کچھ اس طرح ہیں:

مناظر الغات، ترجمہ کیمیاے سعادت، رسالہ اخلاق النبی کریم صلعم، رسالہ تعبیر خواب، منہاج العابدین ترجمہ جلالین، نیاید نوشت، طریق الہدیٰ فی سنن المصطفیٰ، فصل الخطاب، انیس الذاکرین، انسان کامل، ترجمہ رسولہ عشرہ، سخن بشنو اور نماز المتقین قابل ذکر ہیں۔

مختصر یہ کہ مولوی محمد مہدی واصفؔ کی خدمات قابل ستائش ہیں۔انھوں نے اپنے قلم کے ذریعے اپنی شخصیت کو زندہ بھی رکھا اور مقبولیت بھی حاصل کی۔ مہدی واصفؔ لغت نویس کی حیثیت سے بھی اپنا ایک منفرد مقام رکھتے تھے۔انھوں نے بہت ساری کتابوں کے ترجمے بھی کیے رسائل وقواعد بھی لکھے شاعری میں ایک دیوان لکھا۔ان کی بیش بہا علمی خدمات کی وجہ سے علم کے قدر دان انہیں ہمیشہ زندہ رکھیں گے اور ان کے ادبی کارناموں کو عزت اور قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

حوالہ جات

1. نواب عزیز جنگ والا، تذکرہ گلزار اعظم، ص793
2. نواب آرکاٹ محمد غوث خاں اعظم، تذکرہ گلزار اعظم، ص893
3. پروفیسر افضل الدین اقبال؛ مدراس میں اردو ادب کی نشونما، ص183
4. ڈاکٹر قاموس الکتب اردو، جلد اول، پاکستان، 1961، ص479
5. مہدی واصف، دیباچہ آداب الصالحین، نظام المطابع، مدراس، 1290ھ
6. مہدی واصف، نفایس الکلام، ص1

❒ Mr. Ajaz Ahmad
Research Scholar
Department of Urdu, MANUU, Hyderabad
Mobile No: 9622612761
Email: ahmadajaz009@gmail.com

گوشہ پروفیسر خالد سعید

پیدائش: 10/ستمبر 1950ء

وفات: 26/مئی 2021ء

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:320-327
Prof. Naseemuddin Farees, Professor Khalid Saeed: Aisa Kahan se Laun ke Tujh sa Kahein...

پروفیسر نسیم الدین فریس

پروفیسر خالد سعید

ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

زیرِ نظر جملوں کی تسطیر سے قبل خیال تھا کہ اپنے مرحوم دوست پروفیسر خالد سعید کے بارے میں کچھ لکھنا میرے لیے نہایت سہل ہے کیونکہ ان سے مہ وسال آشنائی کی مدت اتنی طویل ہے کہ اگر میں ان کے کارناموں کے صرف چند پہلو بھی زیب قرطاس کروں تو مضمون ہو جائے گا لیکن جب لکھنے بیٹھا ہوں تو خیالِ سہل، سہلِ ممتنع ثابت ہو رہا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خالد سعید پر کچھ لکھنا میرے لیے آسان نہیں ہے کیونکہ ان کی شخصیت اس قدر کثیر الابعاد ہے کہ ایک مختصر مضمون میں سارے ابعاد اور تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے، جب کہ ہر پہلو نہایت تابناک اور اہم ہے، جس کا ہر کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست کا مصداق ہے۔

پروفیسر خالد سعید کا تعلق کرناٹک کی مردم خیز سرزمین سے تھا۔ وہ ایک علمی گھرانے کے چشم و چراغ تھے۔ ان کے چچا حمید الماس کرناٹک کی نامی گرامی ادبی شخصیت تھے۔ جدیدیت کے علمبردار اردو کے اہم نظم گو شعرا میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ بڑے بھائی اسلم سعید گلبرگہ کے مانے ہوئے میڈیکل ڈاکٹر، بہن ڈاکٹر حلیمہ فردوس اردو کی استاذ اور ممتاز مزاح نگار، بہنوئی ڈاکٹر ملنسار اطہر میڈیا سے وابستہ ہیں۔ خالد صاحب کا ابتدائی تعلیمی سفر میکانیکل انجینئرنگ کی ڈگری پر منتہی ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر وہ سائنس اور ریاضی کے طالب علم تھے لیکن یہ ان کی دلچسپی کے مضامین نہیں تھے۔ بچپن ہی سے انہیں مطالعہ ادب کا ذوق تھا جو عمر کے ساتھ بڑھتا رہا۔ ان کے ادبی ذوق کی تشکیل غالب، اقبال، فیض اور ناصر کاظمی کے کلام، ترقی پسند

فکشن نگاروں (کرشن، بیدی اور منٹو) کی تحریروں، ابن صفی کی ناولوں، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی تحریروں سے ہوئی تو تنقیدی نظر کی تربیت حالی، شبلی، حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کی تحریروں کی رہین منت ہے۔ لیلائے ادب کی زلف گرہ گیر کے اسیر ہو کر انھوں نے انجینئرنگ کی نفع بخش راہ کو ترک کر کے ادب کے دشت پر خار میں قدم رکھا اور بقیہ زندگی شاہد معنی کو تلاش میں صرف کر دی۔ لیکن ان کا یہ سفر رائگاں نہیں گیا۔ ان کے علمی اکتسابات اور قلمی فتوحات نہایت وقیع اور گراں مایہ ہیں۔

انجینئرنگ کو خیر باد کہنے کے بعد خالد سعید نے اردو سے ایم اے کیا۔ 1980ء میں کرناٹکا آرٹس، کامرس اینڈ سائنس کالج (بیدر) میں بہ حیثیت اردو لیکچرر ان کا تقرر عمل میں آیا۔ یہاں سے ان کی زندگی کے ایک نئے باب کا آغاز ہوا۔ بہ حیثیت استاد ان کی صلاحیتیں سامنے آنے لگیں اور وہ ایک بہترین استاد ثابت ہوئے۔ کمرہ جماعت کے اندر اور کمرہ جماعت کے باہر وہ اردو کے ہمہ وقتی استاد تھے۔ وہ ہر وقت طلبا کی مدد کے لیے آمادہ دیتا رہتے۔ اپنی لیاقت، محنت اور بے لوث خدمت کے سبب وہ طلبا میں نہایت مقبول تھے۔ ان کے پڑھانے کا ڈھنگ بھی سب سے جدا تھا۔ ان کا طریقہ تدریس ایسا تھا کہ طلبا ان کی کلاس کے منتظر رہتے اور پورے انہماک سے ان کا لیکچر سنتے جو نہایت دلچسپ بھی ہوتا اور معلوماتی بھی۔ ہر چند کہ خالد صاحب نے فن تدریس کی ٹریننگ نہیں لی تھی لیکن میں سمجھتا ہوں کہ وہ ایک Born Teacher تھے۔ انہیں فن تدریس سے دلچسپی تھی۔ وہ طلبا کی نفسیات کو خوب سمجھتے تھے۔ ان کی طبیعت میں جدت اور اپج تھی۔ مواد مضمون کو طلبا کے ذہن نشین کرانے کے لیے وہ نئے طریقہ کار اور نئی تکنیک سے کام لیتے تھے۔ فن تدریس سے لگاؤ اور وابستگی کے سبب انھوں نے ریاست کرناٹک کے سرکاری اسکولوں کے لیے متعدد نصابی کتابیں تیار کیں اور نصابی کتابوں کے پراجکٹ میں شریک رہے۔ بچوں کے لیے انھوں نے کھیل کہاوت جیسی لاجواب کتاب لکھی جس میں توضیحات (Illustrations) کے ذریعہ اردو کہاوتوں کی تفہیم کی تھی۔ اس طرح کی کوئی کتاب بچوں کے ادب کے سرمایے میں نہیں ملتی۔

اکتوبر 2004ء میں خالد صاحب بیدر کالج چھوڑ کر مانو کے سلک ملازمت میں بندھ گئے۔ وہ مولانا آزاد اردو یونیورسٹی کے پہلے پروفیسر شعبہ اردو کے بانی صدر شعبہ اور اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات کے پہلے ڈین مقرر ہوئے۔ یہاں سے ان کی زندگی کے ایک اور نئے باب کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ مانو کے قیام کا ابتدائی زمانہ تھا۔ مردان کار آزما کم اور ذمہ داریاں بسیار تھیں۔ خالد صاحب

ایماندار، مشقت پسند، مخلص اور بااصول انسان تھے۔ ان کی آراء خلوص ودیانت اور اصولی ہوتی تھیں۔ جو بعض دفعہ بعض لوگوں کی طبع نازک پر گراں بھی گزرتی تھیں لیکن خالد صاحب بے لاگ رائے دینے میں پش وپیش نہیں کرتے تھے۔ سب سے سینئر پروفیسر ہونے کے ناتے انھیں کئی بار انچارج وائس چانسلر بننے کا موقع ملا لیکن انھوں نے کوئی موقع اپنے ذاتی فائدے کے لیے کبھی استعمال نہیں کیا۔ اختلاف رائے کے سبب بعض مرتبہ انھیں ان کے حق سے محروم رکھا گیا جس کا انھیں نہایت درجہ قلق بھی رہا۔ تاہم یہ بات بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ امور مملکت خویش خسرواں دانند۔ واقعہ یہ ہے کہ خالد صاحب جس منصب کے متمنی تھے اس سے انھیں دمڑی کا فائدہ نہ ہوتا۔ وہ دینار ودرم کے بندے تو تھے نہیں کہ منصب مطلوب کی بدولت جلب زر کے جو امکانی مواقع ملتے ان سے مالی منفعت حاصل کرتے۔ وہ تو قرطاس وقلم کے آدمی تھے ''امور مملکت'' سے کہیں زیادہ وہ اقلیم ادب کی خدمت کر سکتے تھے۔ جامعات کے کتنے پرووائس چانسلر ہیں جنھیں لوگ جانتے ہیں یا جنھیں لوگوں نے یاد رکھا ہے۔ اس کے برخلاف رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، احتشام حسین کے نام یاد ہیں اور یاد رکھے جائیں گے۔ خالد سعید صاحب کے اندر بڑا ادیب اور نقاد بننے کی توانائی بالقوہ موجود تھی لیکن وہ اپنی افتاد طبع اور بعض دیگر معاملات ومسائل کے سبب اپنے علم و مطالعے، ذہانت، ذکاوت اور فکر وفن کی صلاحیتوں کا مکمل اظہار نہیں کر پائے۔ ادب کو دینے کے لیے ان کے اندر بہت کچھ تھا لیکن وہ پوری طرح باہر نہ آنے پایا۔ توقع تھی کہ رٹائرمنٹ کے بعد وہ یکسوئی سے علمی و ادبی کام میں جٹ جائیں گے لیکن وائے افسوس کہ علالت کے نہ ختم ہونے والے سلسلے اور عدم پنشن کی پریشانیوں نے انھیں سنبھلنے نہیں دیا۔

خالد سعید صاحب کی افتاد طبع ڈگر سے کچھ ہٹ کر تھی۔ ان کے مزاج میں سیمابیت تھی۔ استقلال اور ٹھہراؤ نہیں تھا۔ وہ کسی ایک موضوع یا ایک میدان پر قناعت نہیں کر سکتے تھے۔ بیک وقت کئی میدانوں میں شہسواری کرنا چاہتے تھے۔ وہ یک در گیر محکم گیر کے قائل نہیں بلکہ ہر در گیر عالم گیر پر عمل پیرا نظر آتے تھے۔ انھوں نے افسانے لکھے، ایسے خوب صورت افسانے لکھے کہ ان کے اسلوب کی جمالیات اور زبان وبیان کی دلکشی کرشن چندر کی رومانی نثر سے پہلو مارتی تھی۔ لیکن کچھ عرصہ بعد افسانہ نگاری ترک کر دی۔ شاعری کی اور آخر تک کرتے رہے لیکن لیلائے سخن کے بھی کامل قیس نہ بنے۔ اسے بھی اپنے مشاغل کثیر کے منجملہ ایک شغل سمجھا۔ انھیں تنقید میں بھی توغل تھا۔ تنقید میں شمس الرحمٰن فاروقی سے متاثر

تھے لیکن مقلد نہیں ۔اپنی انفرادیت بنائے رکھنے کی للک شدید تھی ۔ یہاں بھی اپنی الگ راہ نکالی ۔ ہئیتی تنقید کو پسند کرتے تھے ۔اسی نقطہ نظر سے فن پاروں کی تفہیم و تحسین کرتے تھے ۔لیکن فل ٹائم نقاد نہیں تھے ۔ خالد صاحب کے ادبی سفر کو دیکھیں تو بہ ادنی تصرف اقبال کا یہ مصرع اس پر پوری طرح صادق آتا ہے ''ثبات ایک تغیر کو ہے طبیعت میں'' ہر لمحہ وہ چاہتے تھے کہ کسی نئے منطقے میں اپنی ذات کو منکشف کریں ۔ تنقید لکھتے لکھتے ترجمے کی طرف چلے گئے اور اقبال کی فارسی رباعیات کو اردو کے پیرہن میں پیش کیا ۔دکن میں عصمت جاوید، مظہر مجاز اور بعض دیگر احباب نے اقبال کی فارسی رباعیات کے اردو میں عمدہ ترجمے کیے ہیں ۔خالد صاحب نے بیشتر رباعیوں کا ترجمہ رباعی ہی کی ہئیت میں کیا ہے جو خاصہ مشکل کام ہے ۔ وہ جب بھی کسی رباعی کا ترجمہ کرتے پہلے راقم الحروف کو سناتے ۔ میرا خیال ہے کہ خالد صاحب کا ترجمہ عصمت جاوید کے ترجمے سے آنکھ ملاتا ہے ۔لیکن جیسا کہ میں نے کہا ہے ان کی دلچسپیاں اور توجہات بٹی ہوئی تھیں ۔ترجمے سے طبیعت سیر ہوگئی تو وہ Sudoku کی طرف راغب ہو گئے ۔ جب بھی فرصت ملتی سامنے رکھے کاغذ کی خالی جگہ پر خانے بناتے اور سڈو کو حل کرنے میں محو ہو جاتے ۔بعض اوقات یہ محویت استغراق کے درجے کو پہنچ جاتی تھی ۔انجینئرنگ کے دوران جو ریاضی پڑھی تھی شاید اسے بروئے کار لاتے ہوں گے ۔ انجینئرنگ کی بات پر یاد آیا کہ مانو میں اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات کی عمارت کا بیرنگ (کچا خاکہ) انہی کا ڈالا ہوا ہے ۔ وہ چاہتے تھے کہ اسکول آف لینگویجز کی عمارت سب سے الگ ہو ۔اس کے لیے انھوں نے طے کیا کہ عمارت کے درمیان میں دائیروی صحن ہو اور اس دائرے کے محیط سے سورج کی کرنوں کی طرح مختلف سمتوں میں گیلریز نکلیں ۔ چنانچہ یہ عمات اسی وضع پر بنائی گئی ۔

خالد صاحب کا خط بہت خوب صورت تھا ۔ وہ فن خطاطی سے واقف تھے ۔انھوں نے یہ فن از خود سیکھا تھا کسی استاد کے شاگرد نہیں تھے ۔خطاطی سے ان کی موانست کا واقعہ بھی دلچسپ ہے ۔ ہوا یوں کہ بیدر میں انھوں نے طلبا کو خطاطی سکھانے کا پروگرام رکھا ۔ خیال تھا کہ حیدرآباد سے کسی خطاط کو بیدر لے جائیں گے اور اسے وہاں رکھ کر طلبا کو خطاطی کی تربیت دیں گے ۔لیکن کوئی خطاط بیدر آنے کے لیے آمادہ نہ ہوا ۔ خالد صاحب نے ہمت نہیں ہاری ۔ وہ بازار سے اس فن کی کتابیں لے آئے ۔ وہ رات بھر اس فن کے رموز و آداب کا مطالعہ کرتے حروف بنانے کی مشق کرتے اور دوسرے دن طلبا کو نقطے، دائرے، شوشے، کشش، جوڑ، کرسی اور دامن کے اصول سکھاتے اور تختہ سیاہ پر اس کا عملی مظاہرہ کرتے ۔خالد

صاحب کی ڈرائنگ بھی بہت اچھی تھی۔ اپنی کتاب ''کھیل کہاوت'' کی نہ صرف کتابت انہی کی ہے بلکہ ہر کہاوت سے متعلق تصویر بھی انہیں کی ڈرائنگ کی ہوئی ہے۔

مانو میں آنے کے بعد چند برسوں تک آئی اے ایس اور آئی پی ایس کے زیر تربیت افسروں کو اردو سکھانے کے لیے خالد صاحب کی خدمات حاصل کی گئیں۔ مقررہ وقت پر سرکاری گاڑی انھیں لینے کے لیے مانو آتی۔ انھیں پولیس اکیڈیمی لے جاتی اور کلاس ختم ہونے کے بعد مانو میں چھوڑ جاتی۔ ظاہر ہے گریڈ ون سروس کے لیے منتخب امیدوار نہایت ذہین اور فطین ہوتے ہیں۔ انھیں اردو سکھانے کے دوران خالد صاحب کو جو تجربات ہوتے ان کی روشنی میں انھوں نے غیر اردو داں تعلیم یافتہ افراد کے لیے انگلش کے ذریعہ اردو سیکھنے کی ایک کتاب تیار کی جو شائع ہو چکی ہے۔

خالد صاحب اختراعی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ ان کا ذہن نئے نئے منصوبے بناتا تھا۔ بہ حیثیت بانی صدر شعبہ اردو انھوں نے شعبے کو منظّم کیا، شعبے کی ترقی کے لیے ان تھک کوشش کی۔ ایم اے کے ساتھ ساتھ ایم فل اور پی ایچ ڈی کے پروگراموں کا آغاز کیا۔ ان کورسوں کے نصاب کی تیاری میں ممتاز محققوں اور نقادوں کی خدمات حاصل کیں اور نہایت موزوں و معیاری نصابات تیار کیے۔ شعبہ نیا نیا قائم ہوا تھا اس میں داخلے کے لیے طلبا کو راغب کیا۔ غرض یہ کہ نہایت کامیابی کے ساتھ شعبہ چلایا اور اس کے لیے مضبوط اور مستحکم بنیادیں استوار کیں۔ ان کے بے لوث مساعی کی بدولت شعبہ اردو مانو ہندستانی جامعات کے شعبہ ہائے اردو میں امتیازی شناخت کا حامل ہو گیا۔

خالد سعید کو اردو زبان سے لگاؤ ہی نہیں عشق تھا۔ وہ مانو کے اردو مینڈیٹ پر فخر کرتے اور پورے اعتماد، استدلال اور معقولیت کے ساتھ اس کا دفاع کرتے تھے۔ اس باب میں مصلحت اور مفاہمت کے قائل نہ تھے۔ اردو زبان کے فروغ اور اشاعت کی غرض سے انھوں نے شعبہ اردو کے تحت ''تحسین غزل'' کا پروگرام شروع کیا۔ غزل چونکہ اردو شاعری کی سب سے مقبول صنف ہے اس لیے اس پروگرام میں غیر اردو داں امیدواروں کی بڑی تعداد نے داخلہ لیا اور یہ سارے امیدوار ایلیٹ کلاس سے تعلق رکھتے تھے۔ انھیں شہر سے مانو کیمپس آنا دشوار تھا۔ لیکن صاحب رسوخ تھے اس لیے انھوں نے بنجارہ ہلز روڈ پر ایک ہال حاصل کیا۔ اس میں تحسین غزل کی کلاس ہونے لگی۔ یہ کلاس ہر اتوار کو دس بجے شروع ہوتی اور غیر معینہ وقت تک چلتی رہتی۔ کلاس لینے کے لیے خالد سعید صاحب نہ صرف ذاتی صرفے سے کیمپس

سے حیدرآباد آتے بلکہ اتوار کی چھٹی بھی اس کی نذر کرتے۔ یہ تھا اردو زبان سے خالد صاحب کا عشق اور ان کا جنونِ تدریس۔

خالد سعید صاحب جینیس تھے۔ وہ تخلیقی ذہن کے مالک تھے اور لیک سے ہٹ کر سوچتے تھے۔ ان کی فکر میں گہرائی لیکن مزاج میں سادگی تھی۔ لباس کے معاملے میں استغنا جھلکتا تھا۔ بیدر کے زمانہ قیام کی ایک دو ملاقاتیں یاد ہیں اس وقت لباس اور بالوں کی وضع سے وہ کسی قدر بوہیمین لگتے تھے۔ خودنمائی سے وہ کوسوں دور تھے انھیں شہرت کی تمنا بھی نہیں تھی۔ خاموش کام کرنے میں یقین رکھتے تھے۔ کشادہ دست اور فراخدل واقع ہوئے تھے۔ احباب کی ضیافتیں کرتے، حاجت مند طلبا کی چپ چپاتے مدد کرتے۔ نہایت ایماندار تھے۔ ناجائز طریقے سے انھوں نے ایک حبّہ بھی حاصل نہیں کیا۔ خدا بخشے بہت سی خوبیوں کے مالک تھے۔

خالد صاحب بسیار نویس اور زود قلم نہیں تھے۔ وہ اپنی تحریر سے مطمین نہیں ہوتے تھے بار بار اس میں ترمیم و اصلاح اور حک و اضافہ کرتے رہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شعری و نثری اندوختہ بہت زیادہ نہیں ہے لیکن جو ہے منتخب اور معیاری ہے۔ ان کی تصانیف بہ قیمت کمتر و با قامت کہتر کی مثال ہیں۔ اپنے سست قلم ہونے کا اظہار کرتے ہوئے وہ مضامین کے چوتھے مجموعے ''معنی کا گمان'' میں عرض حال کے تحت رقم طراز ہیں ''میں نے بہت کم لکھا ہے''۔ اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ ''تنقید میرا کاروبار نہیں (جس کا اعتراف میں اپنے پچھلے دو مجموعوں میں کر چکا ہوں) شوق ہے، مشغلہ ہے۔ ادبی تخلیقات کی معنویت تک رسائی حاصل کرنے کا شوق اور ادبی مسائل کو سمجھنے کا مشغلہ۔ لیکن یہ شوق فضول دیوانگی کی شکل اختیار نہیں کر پایا''۔ اس کم نویسی کے باوجود اردو کے جید نقادوں نے ان کے تنقیدی مقالات کی توصیف وستایش کی اور ان کی ژرف نگاہی اور تنقیدی بصیرت کا اعتراف کیا ہے۔ ان کے تنقیدی مضامین کے چار مجموعے تعبیرات (1987)، بارہ مضامین (2004)، پس تحریر (2004) اور معنی کا گمان (2009) شائع ہو چکے ہیں۔ ان مجموعوں کے مضامین اردو فکشن اور شاعری کے مختلف ادب پاروں، اردو زبان، ادب، صحافت اور تعلیم و تدریس کے مختلف مسائل پر ان کے عمیق غور و فکر کا نتیجہ ہیں۔

خالد سعید خوش نغز اور خوش گو شاعر تھے۔ ان کی شاعری میں نہ ترقی پسندوں کا سا اکہرا پن، نظریے سے وابستگی اور ہنگامی موضوعات ملتے ہیں اور نہ ''جدیدیت زدہ'' شاعری کا اہمال اور ابہام۔

تاہم ان کی فکر میں جدت و جودت اور لب و لہجے میں تازگی و ندرت کا احساس ہوتا ہے۔ان کے یہاں روایتی موضوعات اور روایتی تلفیظ سے گریز کی شعوری کوشش نظر آتی ہے۔انھوں نے غزلیں بھی کہیں اور نظمیں بھی لیکن بنیادی طور پر وہ غزل گو شاعر تھے۔انھوں نے غزل میں ایسے الفاظ بھی داخل کیے جو روایتاً غزل کے مزاج کے مغائر متصور ہوتے ہیں۔تاہم ان کی شاعری نہ صرف چونکاتی ہے بلکہ انبساط بھی بخشتی ہے۔ان کے دو شعری مجموعے شائع ہوئے ہیں۔(1) شب: رنگ نمو (1985)،(2) چاند سے باتیں (2019)۔یہ ان کے پچاس سالہ شعری صفر اور عرض ہنر کا حاصل ہے۔ان کے ساتھ ایک مسئلہ یہ بھی تھا کہ وہ اپنی تحریروں کو سینت کر نہیں رکھتے تھے۔معلوم نہیں ان کی کتنی تخلیقات انتشار اور اتلاف کی نذر ہو گئیں۔انھوں نے اقبال کی فارسی رباعیات کا جو منظوم ترجمہ کیا تھا وہ بھی شرمندہ اشاعت نہ ہو سکا۔

خالد صاحب نے پہلے گلبرگہ یونیورسٹی میں پی ایچ ڈی میں رجسٹریشن کروایا۔پروفیسر قیوم صادق ان کے رہنمائے تحقیق تھے۔اس وقت کے صدر شعبہ چاہتے تھے کہ خالد صاحب ان کی نگرانی میں کام کریں۔خالد صاحب گائیڈ بدلنے پر آمادہ نہ ہوئے اور پی ایچ ڈی کا خیال چھوڑ دیا۔لیکن احباب کے زور دینے پر بعد میں میسور یونیورسٹی میں رجسٹریشن کروایا۔وہاں ان کے نگرانِ مقالہ پروفیسر ہاشم علی تھے۔ان کی رہنمائی میں خالد صاحب نے ''اردو ادب میں عزیز احمد کی نثری خدمات'' کے موضوع پر تحقیقی مقالہ قلمبند کر کے 1997ء میں یونیورسٹی میں داخل کیا اور ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کی۔ان کا یہ کام بھی نہایت ٹھوس اور نہایت بلند معیار کا حامل ہے۔اسے چھپنا چاہیے لیکن افسوس کہ ابھی تک چھپا ہوا ہے۔

خالد صاحب کو میڈیا اور ادبی صحافت سے بھی دلچسپی تھی 1980ء میں انھوں نے ''واردات'' کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا تھا بعد میں ٹکنیکل وجوہات کی بنا پر اس کا نام بدل کر ''پیش رفت'' کر دیا۔گو اس رسالے کی عمر نہایت مختصر رہی لیکن اس مختصر مدت ہی میں اس نے ادبی حلقوں میں اپنی شناخت بنائی تھی۔اس کے مضامین و مشمولات کا بڑا حصہ خود خالد صاحب کی کاوش قلم کا نتیجہ ہوتا تھا۔

خالد سعید صاحب کو سروس کے آخری زمانے میں پارکنسن کا عارضہ لاحق ہو گیا تھا۔حالانکہ وہ مضبوط گٹھیلے جسم کے مالک تھے اور طالب علمی کے زمانے میں بقول خود فٹ بال کے بہترین کھلاڑی تھے۔لیکن پارکنسن تو پارکنسن ہے۔وہ محمد علی کلے جیسے مکے باز کو نہیں بخشتا تو اس کے سامنے بے چارے فٹ بال کے کھلاڑی کی کیا حقیقت ہے۔بہتیرا علاج معالجہ کروایا لیکن دھیرے دھیرے یہ مرض بڑھتا ہی گیا۔

اس عارضے کے سبب ان کے جسمانی قویٰ کمزور سے کمزور تر ہوتے چلے گئے۔ دریغا کہ وہ ہاتھ جس نے طلبا کو فن خطاطی کے رموز سے آشنا کیا تھا اپنے قلم سے ایک جملہ بھی ٹھیک ڈھنگ سے لکھنے سے قاصر تھا۔ رعشہ اس قدر بڑھ گیا تھا کہ انھیں کھانے پینے میں بھی بڑی دشواری ہوتی تھی۔ حیات مستعار کے آخری ماہ وسال بیماریوں سے جوجھتے، پنشن کے جاری نہ ہونے کے سبب معاشی پریشانیوں سے نبرد آزمائی کرتے بالآخر درس وتدریس تعلیم وتعلم اور شعروادب کا یہ کوکب درخشاں جس کی روشنی صبح کے ستارے سے کم نہ تھی 26/مئی 2021ء کو وادیِ اجل میں غروب ہوگیا۔ اناللہ وانا الیہ راجعون۔

وہ ہجر کی رات کا ستارہ وہ ہم نفس ہم سخن ہمارا
سدا رہے اس کا نام پیارا سنا ہے کل رات مرگیا وہ (ناصر کاظمی)

❒ Professor Naseemuddin Farees
Former Dean, SLL&I
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad - 500032
Mobile No: 9490784290
Email: drnaseemuddin92@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:328-335
Dr. Haleema Firdaus, Professor Khalid Saeed: Taruf aur Shakhsiyat

ڈاکٹر حلیمہ فردوس

پروفیسر خالد سعید: تعارف اور شخصیت

(10/ستمبر 1950ء۔26/مئی 2021ء)

پروفیسر خالد سعید نے گزشتہ صدی کی آٹھویں دہائی میں افسانہ نگاری سے اپنے ادبی سفر کی ابتدا کی، اُن کے چند افسانے اس وقت کے اہم ادبی رسائل ''بیسویں صدی'' اور ''کتاب'' وغیرہ میں شائع ہوئے تھے۔ 1973ء میں ان کی جواں سال چھوٹی بہن کلثوم کوثر کی موت پر لکھی نظم ''دودھ جب خاک ہوا'' سے ان کے شعری سفر کا آغاز ہوا اور انھوں نے افسانہ نگاری کو ترک کر کے شاعری کو اپنی شخصیت کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ خالد سعید کا پہلا شعری مجموعہ ''شب رنگ نمو'' کرناٹک اردو اکادمی کی مالی اعانت سے سال 1985ء میں شائع ہوا جس کی ادبی حلقوں میں خوب پذیرائی ہوئی۔ پھر سال 2019ء میں اکادمی نے ان کی شعری کلیات ''چاند سے باتیں'' شائع کی۔

پروفیسر خالد سعید نے شاعری کے ساتھ ساتھ تنقید کی طرف بھی توجہ کی۔ اُن کی چار تنقیدی کتابیں شائع ہو کر دنیائے ادب میں مقبول ہوئیں۔ اردو کے اہم اور معتبر لکھنے والوں نے ان کی تنقیدی بصیرت کا اعتراف کیا۔ خالد سعید کو ادب اطفال سے بھی شغف تھا۔ اس ضمن میں انھوں نے لسانی کھیلوں کے ذریعے بچوں میں کہاوت شناسی کے لیے ''کھیل کہاوت'' کے نام سے باتصویر کتاب تیار کر کے شائع کی۔

بیچلر آف انجینئرنگ کی ڈگری حاصل کرنے کے باوجود اردو زبان و ادب سے غیر معمولی لگاؤ اور دلچسپی کی وجہ سے خالد سعید نے اردو میں ایم۔اے کرنے کے بعد درس و تدریس کا پیشہ اختیار کیا۔ بیدر کے کرناٹک کامرس کالج سے ان کی ملازمت کی ابتدا ہوئی، بعد ازاں مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کے پہلے پروفیسر اور صدر کی حیثیت سے ان کا تقرر عمل میں آیا۔ دورانِ ملازمت شعبۂ اردو

کی ترقی کے لئے ہر ممکن کوشش کی۔ بی .اے، ایم .اے اور ایم فل کے نصاب کی تدوین میں نمایاں کردار ادا کیا۔ انھوں نے اختراعی کورسس، تحسین غزل، آموزشِ اردو وغیرہ کا بھی شعبے میں آغاز کیا۔ تحسین غزل کے ذریعے غیر اردو داں طبقے میں اردو زبان اور غزل کو مقبول بنانے میں نمایاں خدمات انجام دیں۔ اس کے علاوہ ریاست کرناٹک و دیگر جامعات کے لیے کئی درسی کتب کی تدوین کی۔ خالد سعید نے اردو رسم الخط سے نابلد افراد کو رسم الخط سکھانے کے لیے سائنٹفک خطوط پر انگریزی میں ''لرن اردو'' کے نام سے ورک بک تیار کر کے شائع کی۔ ادبی صحافت کے حوالے سے بھی موصوف کی خدمات قابل ذکر ہیں۔ انھوں نے اردو کی ادبی دنیا کو لٹل میگزین کے تصور سے متعارف کراتے ہوئے پہلے ''واردات'' پھر ''پیش رفت'' کے نام سے رسالہ جاری کیا۔ جس کے ذریعے نئے اور جواں سال قلم کاروں کی حوصلہ افزائی کی۔

جناب خالد سعید کو ان کی گوناگوں ادبی خدمات کے لیے ملک کی اردو اکادمیوں نے اعزاز سے نوازا۔ آپ کرناٹک اردو اکادمی اور قومی اردو کونسل کے رکن بھی رہے۔

پروفیسر خالد سعید کے انتقال کی خبر پر سوشل میڈیا اور روزناموں میں دوست احباب، عزیز و اقارب اور شاگردانِ خالد سعید کے پیغامات کا سلسلہ جو شروع ہوا تو اس رفتار کو دیکھتے ہوئے دل یہ ماننے پر مجبور ہو گیا کہ اردو برادری کے مخصوص حلقے میں غم کی لہر محاورۃً نہیں بلکہ حقیقتاً دوڑ گئی ہے۔ شاید اس کی وجہ ان کی سادہ لوح اور ہمہ جہت شخصیت ہی نہیں بلکہ اردو زبان و ادب کی مجنونانہ خدمت کا نتیجہ ہو۔

بھائی خالد سعید کے بارے میں کیا کہوں۔ پروفیسر خالد سعید کا شمار ان شخصیات میں ہوتا ہے جو ڈوبنے کے باوجود شفق رنگ بنی رہتی ہیں۔ عصمت چغتائی کی طرح میں اپنے بھائی کو دوزخی نہیں مانتی البتہ وہ زخمی ضرور تھے۔ یہ زخم کچھ تو زمانے کا عطیہ تھے اور کچھ ان کی فطرت کی دین تھے۔ گو قنوطیت کے جرثومے ان کے خون میں شامل نہیں تھے۔ وہ اپنی طبیعت کی رجائیت اور صبر و تحمل کی بناء زندگی بھر مالی اور ادبی خسارے کو خاموشی سے برداشت کرتے رہے۔ البتہ عید سے دو دن قبل فون پر بس دو جملے ان کی زبان سے ادا ہوئے تھے ''فردوس میرا آخری وقت آ گیا ہے۔ میرے لیے دُعا کرنا'' یہ وہ شب و روز تھے جہاں دعا اور دوا دونوں آس اور امید میں ڈھل جاتے ہیں۔ بالآخر 26 رمئی کو اردو کا یہ سپاہ جہانِ فانی سے رخصت ہو گیا۔

پامال ہو کے اور بھی میں معتبر ہوا
اک فتح مند سپاہ کا رستہ کیا مجھے

آج میں ہی کیا اُن سے وابستہ ہر شخص اردو زبان وادب سے ان کی بے پایاں محبت اور زبان کے تئیں ان کی بے لوث خدمت کا معترف ہے۔ نام ونمود کے بغیر خدمت کا جذبہ اور دیوانگی ہم بھائی بہنوں کو ورثے میں ملی ہے۔ میرے والد نظام شوگر فیکٹری (اس وقت کے آندھرا پردیش) میں چیف کیمسٹ کے عہدے پر فائز تھے انھیں اپنے کام کی لگن اور دن رات کی محنت کے عوض ملازمت سے سبکدوشی کے بعد سالوں بند پڑی ایک فیکٹری کو از سرِ نو شروع کرنے کی ذمہ داری سونپی گئی تھی اور وہ اس میں کامیاب بھی رہے۔ آج معاشرے میں اردو زبان کی تعلیم کو گھاٹے کا سودا اور ادب کو شوق فضول ماننے والوں کی کمی نہیں ہے جبکہ اردو ادب کا جنون خالد بھائی کی انجینئر نگ کی تعلیم میں حائل رہا۔ دورانِ طالب علمی ان کے افسانے مؤقر ادبی رسائل میں شائع ہونے لگے تھے، مگر میرے والد محترم نے انجینئر نگ کی تعلیم مکمل کرنے تک ان کی کسی تخلیق پر نگاہ نہیں ڈالی جبکہ عہد شباب میں لکھے میرے والد کے دو چار افسانے ساقی یا عالمگیر میں شائع ہوئے تھے۔ اپنی خاندانی ذمہ داریوں کی خاطر تخلیقی سفر پر روک لگا دی تھی۔ وہ اپنے صاحبزادے کو اس دشت کی سیاحی سے روکنا چاہتے تھے مگر وہ اس جنون کو روک نہ سکے، قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے ابتدائی زمانے میں ان کا ایک افسانہ ''وائلن کے تار ٹوٹ گئے'' شائع ہوا۔ جس کا موضوع تھا ایک فنکار کی صلاحیتوں پر قدغن، فنکار کی ناکامی ہی نہیں اس کی موت کا سبب بنتی ہے۔ اللہ کے فضل سے خالد بھائی اپنے فیصلے میں کامیاب رہے۔ انھوں نے تدریسی اور ادبی میدان میں قدم رکھ کر اپنی خداداد صلاحیتوں کا بھرپور اظہار کیا۔ افسوس وہ اپنی صلاحیتوں کا صلہ حاصل نہیں کر سکے کیونکہ انھیں اپنی ذات کو پروجیکٹ کرنے کا ہنر آتا نہ تھا۔ پروفیسر خالد سعید مولانا آزاد یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کے پہلے صدر کے علاوہ مختلف عہدوں پر فائز رہے۔ مانو کی تاریخ ان کے منفرد نوعیت کے کارناموں کے بغیر مکمل نہیں ہوگی مگر وہ اپنے کامیاب منصوبوں پر خوش ہونے کے بجائے ناکام منصوبوں پر ملول رہے۔ انھیں جامعہ میں بعض مراحل پر اختلافات کا خمیازہ بھگتنا پڑا۔ کاش مصلحت پسندی کا عصا تھامے اختلافات کا دریا عبور کیا ہوتا۔ خالد بھائی کے ادبی رشتوں کی ڈور بھی کمزور رہی، ادب دوستوں نے ان کے شعری تحفے ''چاند سے باتیں'' کو قبول تو کیا پر کسی نے پکّی روشنائی میں ان کی صلاحیتوں کو روشن نہیں کیا۔

اردو کا یہ خاموش سپاہی زبان وادب کی خدمت میں اس قدر جُٹا رہا کہ اُسے اپنے ذاتی نقصان کا احساس نہیں رہا۔ اگر وہ اپنی ادبی وتخلیقی صلاحیتوں پر توجہ کیے ہوتے تو آج درجن بھر کتابیں ان

کے ادبی سرمایے کا حصہ ہوتیں۔ آج ادب بازار میں مُزین اور مجلد کتابوں کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ بھائی خالد سعید اپنی منحنی جسامت کے دو چار تنقیدی مجموعوں سے ہی سہی ادب کے سنجیدہ حلقے کو متاثر کرنے میں کامیاب رہے۔ اردو ادب کے نامور ناقدین وارث علوی، گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی نے ان کی تنقیدی بصیرت کا ذکر کیا ہے۔ بعض احباب خالد سعید کے فاروقی صاحب سے متاثر ہونے کی بات کرتے ہیں۔ یہ بات درست ہو تو ہو فاروقی صاحب کی علمیت اور دانشوری کا سکہ تو ہر ایک کے دل پر قائم ہے۔ خالد سعید نے کسی ادبی شخصیت کو اپنی شناخت کا حوالہ نہیں بنایا۔ بھائی صاحب نے جس ادبی صنف پر قلم اٹھایا اس پر اپنی صلاحیتوں کے نقش مرتسم کیے۔ ان کے شعری سفر کا آغاز جواں سال چھوٹی بہن کی موت پر لکھی ہوئی نظم سے ہوا۔ ان کی جدت پسند طبیعت نے شعری اصناف میں نئے تجربے کیے۔ صنفِ غزل میں جدید لب ولہجہ کو اپنایا۔ ''چپل سیندھ'' جیسے غیر مروج الفاظ کو ''خار مغیلاں'' پر ترجیح دی۔ وہ نہ صرف مقامی الفاظ بلکہ مقامی تہذیبی روایات کے پاسدار تھے۔ ابتداء ہی سے ان کی شاعری میں کرب و اضطراب کا عنصر دبے پاؤں داخل ہو گیا تھا۔ دُھندلا مستقبل، زندگی کا بے سمت سفر، ریت کی طرح مٹھی سے پھسلتی قیمتی گھڑیاں انھیں بے چین کیے دیتی تھیں یہ بے چینی، یہ کرب، ان کی جاگتی آنکھوں میں چھائی سُرخی اور دراز زلفوں سے عیاں تھا۔ درج ذیل اشعار اس زمانے کی یادگار ہیں:

خالد سعید آپ سے طبیعت اُچٹ گئی
اب تو خدا کے واسطے زلفیں کٹائیے

سو بھی جاتے ہیں، یہ آنکھیں تو کھلی رہتی ہیں
سانس لیتی ہوئی مٹی میں بھلا کیا رکھتے

یہ راستہ میرے گھر کا ہے کچھ تیرے شہر کے کوچے نہیں
پگ پگ کوئلے دہکتے ہوئے ہر گام پہ چپل سیندھ ببول

آیئے اس پروفیسر کی زندگی کی کچھ باتیں کریں جو ان اشعار کا خالق ہے۔ نئی صدی میں جہاں جوان اشعار کا خالق بھی ہے۔ زندگی میں بے شمار آسائشیں ضروری بن گئیں اور الفاظ کے سیاق و سباق بدل گئے وہیں یو۔ جی۔ سی کی مہربانی سے اساتذہ کے نام کے ساتھ پروفیسر کا لاحقہ از خود جڑ گیا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ بعض حضرات بغرض توقیر پروفیسر کے لاحقے کو بے دریغ استعمال کرنے لگے ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی کے خیال میں جب کوئی شخص پروفیسر بن جاتا ہے تو وہ کچھ کرے نہ کرے زندگی بھر

پروفیسر بنا رہتا ہے۔خالد سعید کا تعلق پروفیسر کے اس قبیلے سے نہیں تھا۔ وہ جب پروفیسر نہیں تھے تب بھی وہ پروفیسر ہی تھے۔ کرناٹک کامرس کالج بیدر میں اپنے طلبا پر پروفیسروں کی طرح علم کی دولت لٹاتے رہے۔اس عرصے میں بھی وہ تدریسی ذمہ داریوں کے علاوہ دیگر اضافی ذمہ داریوں جیسے خطاطی سکھانے اور کے۔اے۔یس کی کوچنگ کلاسوں میں اُلجھے رہے۔انھوں نے اپنے تحقیقی مقالے ''عزیز احمد کی ناول نگاری'' کو کرناٹک اردو اکادمی کی مالی اعانت کے باوجود معینہ مدت میں مقالے کو کتابی صورت میں شائع نہیں کیا، یوں ان کا گراں قدر مقالہ منظرعام پر نہ آسکا۔ البتہ اس کے دو چار ابواب شب خون اور شعر و حکمت میں شائع ہو چکے تھے، یہ تھا ان کا جنون۔ جب مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی میں پروفیسر کی حیثیت سے قدم رکھا تب تو ان کے علمی خزانے کا دہانہ کھل گیا۔اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ پروفیسرانہ شان انھیں چھو کر نہیں گئی تھی۔ وہ خوش مزاج، خوش لباس شخص تھے۔لیکن جامہ زیبی کو انھوں نے اپنی ساکھ کے لیے ضروری نہیں سمجھا۔کبھی وہ موسم کی مناسبت سے مختلف وضع کے کوٹ اور خوبصورت سوئٹرس پہنا کرتے تھے۔ وہ اپنی دُھن کے پکّے تو تھے ہی ضدی پن ان کی خمیر میں شامل تھا۔کسی سمینار، کسی ادبی محفل حتیٰ کہ کسی ایوارڈ فنکشن میں کبھی اپنی گردن کو ٹائی کا اسیر کیا اور نہ ہی تن پر سوٹ کا بوجھ ڈالنا گوارا کیا۔ نہ ہی کبھی سوٹ اور ٹائی میں مخصوص انداز میں کوئی تصویر کھنچوائی۔انھوں نے پروفیسروں کے ظاہری حُلیے سے اجتناب ہی نہیں کیا بلکہ اس برادری کی آن بان شان سے بھی پرہیز کیا۔ پروفیسر ہونے کے باوجود بھی ''بے کار'' ہی رہے۔اگر بھابی اور عائشہ کا اصرار نہ ہوتا تو وہ کبھی ''صاحب کار'' نہ ہوتے۔مطالعہ ان کا محبوب مشغلہ تھا مگر ان کے گھر میں مطالعے کے لیے نہ کوئی کمرہ مختص تھا، نہ مطالعہ کی میز اور نہ ہی کتابوں سے سجی الماریاں۔ میرے والد کا قدیم ذخیرہ اور خود ان کی ڈھیروں کتابیں مختلف کمروں میں رکھی ہوئی تھیں۔ یہ تھے ساہ لوح پروفیسر کے شب و روز۔اس سادہ لوح بندے کو پروفیسر کے اعلیٰ عہدے کا اندازہ ہی نہیں تھا اور نہ وہ جامعات کی سیاست اور تہذیب کی الف، ب جانتے تھے ورنہ ان کے حواریوں کا ایک وسیع حلقہ ہوتا۔ وہ ایک مخلص اور دوست دار انسان تھے۔مہمان نواز بھی تھے۔کبھی ''پایے'' تو کبھی ''بریانی'' سے بیدر کے دوست احباب کی ضیافتیں اور ماہ رمضان میں روزہ داروں کی دعوت کا اہتمام یہ سارے ہنگامے ان کے خود کفیل ہونے کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔شاعری میں وہ غالب کے طرف دار تو تھے ہی لیکن انھیں مئے و مینا سے شغف نہیں تھا۔البتہ آم کے شیدائی تھے۔آم سے بیر رکھنے والوں کے بارے میں چچا غالب کے ہم خیال تھے۔

جہاں تک پروفیسر خالد سعید کے طریقۂ تدریس کا تعلق ہے شاگردانِ خالد سعید کے علاوہ ان کے ہم پیشہ احباب بھی ان کی تدریسی صلاحیتوں کے قائل ہیں۔ ان کی اس صلاحیت سے ناچیز بھی مستفیض ہوئی ہے۔ میں ان سے عمر میں چھوٹی ہوں لیکن ملازمت میں ان کی سینئر رہی ہوں۔ جب گلبرگہ وی۔ جی ویمنس کالج میں بحیثیت لکچرر میرا تقرر ہوا تھا تو فیض کی دست صبا میرے ذمہ کی گئی تھی۔ اس وقت خالد بھائی انجینئرنگ کے طالبِ علم تھے مگر مطالعہ اس قدر وسیع کہ انھوں نے جس طرح شعری نکات کی تفہیم کی اس فیض کی بدولت میری دو تین گھنٹوں کی مسلسل کلاسوں میں طالبات پہلو تک نہیں بدلتی تھیں۔ خالد بھائی کا تدریس کے علاوہ دوسرا پسندیدہ میدان ادبِ اطفال تھا۔ وہ اختراعی ذہن کے مالک تھے۔ چاہے وہ NCERT یا DSERT کی درسی کتب ہوں یا کوئی اور کتاب کی تیاری اُس میں وہ اپنی ساری صلاحتیں جھونک دیتے تھے۔ CILL میسور کی جانب سے تیار کی گئی کتاب ''الفاظ کا جادو'' کی کمیٹی کے وہ بھی ایک رُکن تھے۔ میں آپ کو بتاتی چلوں اس کتاب میں شامل تصاویر ان ہی کی بنائی ہوئی ہیں۔ بچوں کے لیے کہاوت شناسی سے متعلق تیار کی گئی لسانی کھیلوں کی کتاب ''کھیل کہاوت'' ان کی مصوری اور خطاطی کا کامیاب نمونہ ہے۔ انھیں بچوں کے ادب سے ہی نہیں بچوں سے بھی بے حد پیار تھا۔ وہ بچوں میں بچہ بن جاتے تھے۔ انھوں نے اپنے بھتیجے، بھانجے اور بھانجیوں کے لیے لوریاں بھی کہی تھیں۔ حتیٰ کہ وہ بڑے پیار سے لوری گا کر بچوں کو سلایا کرتے تھے۔ ان کی لکھی ہوئی بچوں کی نظموں کا محور ان کی بیٹی عائشہ ہے۔ وہ ان نظموں کو ''چاند سے باتیں'' شعری کلیات میں شامل کرنے کے خواہش مند تھے۔ میرے کہنے پر انھوں نے ارادہ بدل دیا۔ ان نظموں کو کتابی صورت میں اشاعت ہی سے ان کی خواہش کی تکمیل ہوگی۔

انسانی شخصیت بشری کمزوریوں سے کہاں مُبرّا ہے؟ بھائی خالد سعید کی سب سے بڑی کمزوری ان کی بے عملی اور لاپرواہی تھی۔ وہ ہمیشہ ایک خوبصورت گھر کے نقشے کاغذوں پر کھینچتے رہے لیکن ذاتی مکان بنانے کی جانب توجہ نہیں کی۔ ان کے لااُبالی پن کی حد کہ مشاہرے کی کئی چیکس کتابوں کے سینے میں محفوظ رہے انھیں بینک میں داخل کرنے کا خیال کبھی نہ آیا۔ خالد بھائی کی ملازمت میں درپیش مسائل بھی ان کی لاپرواہی کا نتیجہ تھے۔ انھوں نے اسے بروقت نہیں سلجھایا، لاکھ کوششوں کے باوجود یہ مسئلہ حل نہیں ہوا۔ ان کی فائل تین بار فائنانس ڈپارٹمنٹ سے واپس کی گئی۔ رُسوخ و رشوت کا سہارا بھی

لیا گیا مگر ہر بار نشانہ خطا ہو گیا۔ آخری مرحلہ قانون میں ترمیم کا تھا جو ہم جیسوں کے بس کی بات نہ تھی۔ بہر حال یہ مسئلہ جوں کا توں رہا جس کا مجھے زندگی بھر قلق رہے گا۔ ان کی زندگی کے آخری ایام زخم شماری میں گزرے وہ غیروں کی بے اعتنائی سے بڑھ کر اپنوں کے منصفانہ رویے پر دُکھی رہے۔ ان زخموں نے ان کی روح کو چھلنی چھلنی کر دیا تھا۔

بھائی خالد سعید کی بچپن کی عادتیں زندگی بھر ان کی شخصیت کا حصہ بنی رہیں، کس کو پتہ تھا کہ ایک شریر ضدی، مہم جو اور کھلنڈرا لڑکا آگے چل کر اردو پروفیسر کی حیثیت سے اس قدر نام کمائے گا۔ بچپن کے ذکر ہی سے یادوں کا سمندر اُمنڈنے لگا ہے۔ میرے والد نے دونوں بیٹوں کے سنہرے مستقبل کے خواب دیکھے تھے اور انھیں سکندر آباد کے مشہور مشن اسکول میں شریک کیا تھا۔ خالد بھائی کو ہاسٹل کی وارڈن کی سختی برداشت ہوئی اور نہ وہ بریڈ جام کو ہضم کر سکے پھر والد محترم کو انھیں مجبوراً گھر لانا پڑا۔ اس دور کی تصویریں اور ہم دونوں بھائی بہن کی شیروانی اور ٹوپی میں ملبوس تصویر، تحفوں کی صورت میں محفوظ ان کے مختلف دور کی نشانیاں میسور کے ہاتھی دانت کے ٹاپس، چاندی کا ہار، راجستھانی لاکھ کا کڑا، کشمیری شال مجھ سے کہہ رہی ہے کہ اب تیرا ماں جائی نہیں آنے والا؟ پیارا بھائی، ضدی بیٹا، اکلوتا دیور، ہٹیلا شوہر اور بیٹی پر جاں نچھاور کرنے والا باپ سب کی یادوں میں سما گیا ہے۔ کیا کہوں، کیا نہ کہوں ان کے بچپن کی شرارتوں کا ایک دراز سلسلہ ہے۔ کبھی بکری کی آواز نکال کر اس کے مالک کو پریشان کیا تو کبھی بلّی کی روزہ رکھائی میں مصروف اور کبھی کپڑے کا نقلی سانپ بنا کر بہنوں کو ڈرایا تو کبھی چلتی ٹرین میں سوار ہو کر گھبرائی ہوئی ماں کو تسلی دی۔ عمر گزرنے کے بعد بھی اس قسم کی حرکتیں ان کی عادتِ ثانیہ بن گئی تھیں۔ چاہے وہ بیدر میں ہوں یا حیدر آباد میں ہمیشہ سفر کے لیے کپڑوں اور دیگر ضروریات سے لیس بریف کیس کی تیاری بھابی کے ذمے ہوتی تھی۔ گو پروفیسر بننے کے بعد ان کے شب و روز بدل گئے تھے مگر عادتیں برقرار تھیں۔ جب بھی بغیر طے شدہ پروگرام کے سفر پر نکلتے تو چلتی بس میں سوار ہونے کی کوشش میں کئی بار ان کا بریف کیس سڑک پر اور وہ جناب بس میں سوار۔ کنڈکٹر کی مہربانی سے اُسے حاصل کرتے۔ کبھی ایسا بھی ہوا کہ نشانہ چوکنے پر بیگ بس کے بجائے پہیوں کے نیچے چرچرا کر رہ گیا مگر جناب پر اس کا اثر نہ ہوا۔ ایسے فعال، متحرک زندہ دل شخص کو بستر نشین دیکھ کر کلیجے میں پھانس سی چبھ گئی تھی۔ آخری وقت کم بخت پارکنسن نے ان کا حلیہ ہی بدل دیا تھا۔ قد جو کبھی دراز تھا بعد کو کمان کی طرح جھک گیا تھا۔ چوڑے ماتھے پر گزرے وقت

کے نقش ثبت تھے۔ درد میں ڈوبی آنکھیں جن سے کبھی شرارت چھلکتی تھی اب ان میں زندگی کی رمق باقی نہیں تھی اور وہ خدائی نعمتوں کے چھن جانے پر شاکی بھی نہیں تھے۔ شیم آپا (ڈاکٹر شیم ثریا، حال مقیم امریکہ) سے دوران گفتگو انھوں نے جو قطعہ سنایا تھا آپا کا خیال ہے شاید وہ خالد سعید کا آخری کلام ہوگا۔

عشق کا اعتبار رہنے دے — دیدۂ اشکبار رہنے دے
نعمتیں سب اٹھا لی جارہی ہیں — کچھ تو پروردگار رہنے دے
جو بھی لے لے یہ سب تیرا ہے — اک دلِ داغ دار رہنے دے

زندگی کی سات دہائیوں کا سفر طے کر کے یہ لااُبالی، شریر لڑکا، سادہ لوح پروفیسر، چاند کا ہم نفس اپنا نحیف ونزار جسم اور داغ دار دل لیے چاند سے باتیں کرتے کرتے خاموش ہو گیا۔

اوروں سے باتیں کرتے ہیں
ہم چاند سے باتیں کرتے ہیں
کُلُّ نَفسٍ ذَائِقَةُ الْمَوت

❒ Dr. Haleema Firdaus
414, A1, Ganga Block
National Games Village
Koramangla, Bangalore-47
Mobile No: 9448787013
Email: na_qasmi@yahoo.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:336-342
Dr. Milansar Athar, Khalid Saeed ki Tanqeed Nigari

ڈاکٹر ملنسار اطہر

خالد سعید کی تنقید نگاری

پروفیسر خالد سعید اچھے شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی۔ اُن کے تنقیدی مضامین کی حسبِ ذیل چار کتابیں شائع ہوئی ہیں۔

1. تعبیرات (1987)
2. بارہ مضامین (2004)
3. پسِ تحریر (2004)
4. معنی کا گمان (2009)

''بارہ مضامین'' کو خالد سعید اپنے تنقیدی مضامین کی کتاب نہیں مانتے۔ چنانچہ ''معنی کا گمان'' کی ابتداء میں ''عرض حال'' کے تحت لکھتے ہیں۔

> ''اب تک میرے تنقیدی مضامین کے دو مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ پہلا تعبیرات، 1987 اور دوسرا پسِ تحریر 2004 اور اب تیسرا مجموعہ ''معنی کا گمان'' شائع ہونے جا رہا ہے''۔

''بارہ مضامین'' کو تنقیدی کتابوں میں شمار نہ کرنے کی حسبِ ذیل ممکنہ وجہ ہو سکتی ہے۔ وہ اس کتاب کے پیش نامے ''اظہار'' میں یوں رقم طراز ہیں۔

> ''یہ دس بارہ مضامین دراصل تدریس اور امتحانی ضرورتوں کے تحت لکھے گئے ہیں۔ پچھلے دنوں جب مجھے ایم۔اے کی جماعتوں کو پڑھانے کا موقعہ ملا تو محسوس ہوا کہ لکچر کے علاوہ طلبہ کو تحریری طور پر مواد فراہم کرنا بھی ضروری ہے۔ سو میں نے مضامین لکھے۔ اُن میں سے چند اس کتاب میں پیش کیے جا رہے ہیں''۔

میرا خیال ہے کہ اس ضمن میں خالد سعید نے انکساری سے کام لیا ہے۔اس کتاب میں شامل مضامین یقیناً عملی تنقید کے تقاضوں کی کسوٹی پر کھرے اُترتے ہیں۔اگر انھیں اِس کا احساس نہ ہوتا تو صرف ''چند'' مضامین ہی اس کتاب میں شامل نہ کرتے بلکہ اپنے تحریر کردہ تمام مضامین کو کتاب میں جگہ دیتے اور پھر دوسرے ہی پیراگراف میں یہ نہ لکھتے کہ

> ''ان مضامین میں محض تعلیمی ضرورتوں کا ہی لحاظ نہیں رکھا گیا بلکہ یہ بھی کوشش کی گئی ہے کہ کسی فن پارے یا کسی فنکار یا کسی ادبی مسئلہ کے تعلق سے کچھ اس طرح کا مواد فراہم کیا جائے کہ طلبہ میں تخلیقی ادب پڑھنے کی رغبت پیدا ہو اور اُن میں ایک ادبی بصیرت بھی فروغ پائے''۔

تنقید کا ایک فریضہ ادبی بصیرت کو فروغ دینا بھی ہے۔لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس کتاب کے مضامین خالد سعید کی تنقیدی بصیرت سے لبریز ہیں۔یہ الگ بات ہے کہ ان مضامین کا اندازِ تحریر اُن کے دیگر تنقیدی مضامین سے مختلف ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔

''تعبیرات'' کے ایک مضمون اور ''پس تحریر'' کے آخری تین مضامین کا تعلق زبان و ادب کی تعلیم و تدریس سے ہے۔ان تحریروں کی تنقیدی کتب میں شمولیت کا کوئی جواز نہیں۔علاوہ ازیں ''پس تحریر'' کے دو مضامین 'بیانیہ میں راوی کی مداخلت اور لا جونتی: قول محال کا افسانہ' ''معنی کا گمان'' میں بھی شامل کیے گئے ہیں۔اس طرح اِن چھ مضامین کو چھوڑ کر چار کتابوں میں شامل خالد سعید کے تنقیدی مضامین کی کُل تعداد سینتیس (37) ہے۔بے شک اُن کے تنقیدی مضامین کا سرمایہ کم ہے لیکن یہ مضامین اُن کی غیر معمولی تنقیدی بصیرت کے ترجمان اور سنجیدہ مطالعے کے متقاضی ہیں۔

''تنقید کیا ہے'' اس مضمون میں خالد سعید نے تنقید کی تعریف، ضرورت، اہمیت اور افادیت کے بارے میں صراحت سے گفتگو کے بعد یہ بتایا ہے کہ تنقید کے دو اہم فرائض تعینِ قدر اور مکالمہ (Discourse) قائم کرنا ہے۔اُن کے مطابق تعین قدر کا کام انفرادی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر ممکن ہے۔دونوں سطحوں پر تعین قدر کے لیے تحلیل و تجزیہ، تقابل و تحقیق اور دلائل و شواہد کے طریقۂ کار اختیار کیے جاتے ہیں۔

خالد سعید نے اپنے تنقیدی مضامین میں انفرادی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر شعر و ادب کا

محاکمہ کیا ہے۔ ’نثری نظم کے باب میں کچھ گفتگو‘ کچھ جدید ادب کے بارے میں، تنقید کیا ہے، بیانیہ میں راوی کی مداخلت، فکشن، الیکٹرونک میڈیا کے تناظر میں، تکنیک کا تنوع، فکشن ناٹ ہسٹری جیسے مضامین اجتماعی جائزہ کی مثال ہیں جن میں انھوں نے مکالمہ (Discourse) بھی قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انفرادی سطح پر شاعری میں ہاشمی بیجاپوری، غالبؔ، اقبالؔ، ناطر کاظمی، شہریار اور حمید الماس کے شعری امتیازات کا مطالعہ کیا گیا ہے تو فکشن میں عزیز احمد، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور بیگ احساس کی افسانہ نگاری کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اُوپر جن تخلیق کاروں اور مضامین کا ذکر ہوا ہے اُس سے یہ اندازہ لگانا آسان ہے کہ خالد سعید کی تنقید کے موضوع صرف شاعری اور فکشن ہیں۔ انھوں نے دیگر ادبی اصناف کے بارے میں کچھ نہیں لکھا۔ اُن کے چودہ مضامین فکشن سے متعلق ہیں تو پندرہ شاعری سے۔

خالد سعید نے اپنے تنقیدی مضامین میں تعینِ قدر کے تینوں طریقۂ کار یعنی تحلیل و تجزیہ، تقابل و تحقیق اور دلائل و شواہد کا حسبِ ضرورت بہ خوبی استعمال کیا ہے۔ مختلف شاعروں کی چھ نظموں کے تجزیوں میں تحلیل و تجزیہ کا رنگ نمایاں ہے کیونکہ نظموں کے تجزیائی مطالعے سے انھیں خاص شغف ہے۔

تحقیقی و تقابلی مطالعے کی بہترین مثال مخدوم محی الدین کی شاعری سے متعلق اُن کا مضمون ’’شاعر شکستِ نور و صدا‘‘ ہے۔ مخدوم کو عام طور پر ’’محنت و محبت‘‘ کا شاعر کہا جاتا ہے۔ اس فرسودہ رائے کو بلا سوچے سمجھے اکثر دہرایا جاتا ہے۔ خالد سعید نے اپنے طویل مضمون میں مخدومؔ کی تمام ایک سو سات (107) شعری تخلیقات کی بہ لحاظ موضوع تقسیم کر کے ایک جدول کے ذریعے یہ بتایا ہے کہ ترقی پسند مزاج، موضوعات اور مضامین پر مبنی تخلیقات کی تعداد محض چونتیس (34) ہے۔ لہٰذا انھیں ’’محنت‘‘ کا شاعر کہنا مناسب نہیں البتہ ’’محبت‘‘ کا شاعر ہونے میں کوئی شک نہیں ہے۔ انھوں نے مخدوم کے عشقیہ کلام کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ ’’محبوب اور محبت کے لیے آواز اور روشنی کے پیکروں کی کثرت، مخدوم کے تجربے اور بیان کو نور سے بھر دیتے ہیں‘‘ اور اُن کی شاعری ’’دراصل عشق میں تنہا پڑ جانے والے انسان کی بپتا ہے‘‘ اسی لیے انہوں نے مخدوم کو ’’شاعر شکستِ نور و صدا‘‘ کہا ہے۔

خالد سعید نے اپنے ایک اور مضمون میں مخدومؔ اور فیضؔ کی ایک ہی موضوع پر کہی گئی نظموں ’’چاند تاروں کا بن‘‘ اور ’’صبح آزادی‘‘ کا تقابلی مطالعہ و تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے موضوع، نظموں کے

فارم، تراکیب، پیکروں، مستعمل قافیوں اور نظموں کی لفظیات کے حوالے سے دونوں نظموں کی مشترکہ صفات اور امتیازات اور دونوں شاعروں کے شعری رویّوں اور اسلوب کے بارے میں فکر انگیز اور غور طلب گفتگو کی ہے۔ اِسی طرح فکشن میں انھوں نے عزیز احمد کی چھ ناولوں کا مفصل تحقیقی وتقابلی مطالعہ کیا ہے۔ ویسے بھی عزیز احمد کی فکشن نگاری اُن کی پی۔ ایچ۔ ڈی کا موضوع تھا۔

شاعری ہو کہ فکشن، خالد سعید تخلیق کار کے موضوعاتی مطالعے کے ساتھ ساتھ اُس کے اسلوبیاتی تجزیے میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ تجزیاتی وتقابلی جائزے کے ذریعے فن کار کے اسلوبیاتی امتیازات کو زیرِ بحث متن ہی سے منتخب مثالوں کے حوالے سے صراحت کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔

مضمون ''غالب کی عظمت'' میں انسانی عظمت کی پاس داری، تفکیری رویّہ، نکتہ آفرینی، روایات سے گریز، تخّیل کی بلندی جیسے شعری اوصاف کے ذکر کے بعد ان کے استفہامیہ اشعار میں مستعمل ضمائر ''کیا، کیوں، کب، کہیں اور کس'' کی روشنی میں اُن کے تشکیلی رویّے اور متجسس ذہن پر گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''ان کا یہ انداز انھیں موجودہ عہد کے ذہن سے قریب کرتا ہے''۔

ان کا یہ بھی خیال ہے کہ:

''غالؔب کا طرزِ بیاں اوروں سے اِس لیے بھی الگ ہے کہ وہ اپنی بات کو پیش کرنے کے لیے متاثر کن پیکروں، خوب صورت تشبیہوں، اچھوتے استعاروں اور علائم و رموز کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔

''اقبالؔ کی غزل گوئی'' میں مختلف مضامین، فضا اور لفظیات کو اُن کی انفرادیت کا سبب قرار دیتے ہوئے غزل کے روایتی دھیمے لہجے کے پس منظر میں اقباؔل کے منفرد لہجے کے ضمن میں یوں رقم طراز ہیں۔

''اقبال کی غزلوں کے لہجے کے مختلف ہونے کی بنیادی وجہ بلند آہنگی ہے...... اِس بلند آہنگی کی وجہ اقباؔل کی مخاطبت ہے۔ چوں کہ اقباؔل ایک پیغام دینا چاہتے تھے۔ اِس لئے انہوں نے مخاطبت کا انداز اختیار کیا''۔

''خلا میں بکھرے ہوئے حروف کی پہچان'' میں حمید الماس کو کامیاب مختصر نظم نگار قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''حمیؔد الماس کی نظموں کی دوسری بڑی خصوصیت اُن کا لہجہ ہے۔ اُن کی نظمیں

غنائیت سے بھرپور اور نرم لہجے کی مالک ہوتی ہیں......انھوں نے سب سے زیادہ جو بحر استعمال کی ہے وہ بحر متقارب ہے جو کہ رواں دواں مترنم بحر ہے۔یہی روانی اور ترنم کی کیفیت اُن کی ساری نظموں میں پائی جاتی ہے۔''

صوتیاتی لحاظ سے حمید الماسؔ کی شعری لفظیات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''انھیں چند مخصوص حروف سے رغبت ہے جو اُن کی شاعری میں کثرت سے مستعمل ہیں اور اُن کی طبیعت کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔وہ حروف ہیں، خ،ف،غ''۔

افسانوی ادب کے مطالعے میں بھی خالد سعید فکشن نگاروں کے اسلوبیاتی تجزیے پر زیادہ توجہ مرکوز کرتے ہیں۔ہجرت کو انتظار حسین کی کہانیوں کا غالب موضوع بتاتے ہوئے پیرایۂ اظہار کے سلسلے میں انتظار حسین کے مندرجہ ذیل پسندیدہ رجحانات کا ذکر کرتے ہیں۔

(1) تمثیلی انداز (2) استعارے اور علامتوں کا استعمال (3) بازگوئی کا رویّہ

(4) داستانی اسلوب (5) وحدت زماں اور وحدت مکاں کے روایتی انداز سے گریز

بیدی کی فنی خوبیوں کی تعریف کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ اُن کا اسلوب بھی استعاراتی اور تمثیلی ہے اور وہ اپنی کہانیوں میں آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رَو کی تکنیک کا موثر استعمال کرتے ہیں۔طوالت کے خوف سے مزید مثالوں سے گریز کیا جاتا ہے۔خالد سعید کا ماننا ہے کہ فن پاروں کے اسلوبیاتی تجزیے فن کاروں کے تخلیقی مزاج کو سمجھے میں معاون ہوتے ہیں۔

خالد سعید کی تنقید اکتشافی ہے۔کسی ایک فن پارے، تخلیق کار اور اُس کی تمام تخلیقات کے کسی ایک پہلو کو مضمون میں اجاگر کرتے ہیں جو دیگر لکھنے والوں کی تحقیقی اور تنقیدی نظر سے اوجھل رہا ہے۔کسی ایک اہم پہلو یا نکتہ کو محور بنا کر مضمون لکھنے کے باوجود زیرِ بحث تخلیق اور اُس کے تخلیق کار کے فن سے متعلق دیگر باتیں بھی ضمنی طور پر مضمون میں در آتی ہیں۔اُن کا مضمون:

''لا جونتی: قول و محال کا افسانہ''اِس کی بہترین مثال ہے۔عبارت و بیان، افسانے کے واقعات، افسانے کے کرداروں اور اُن کے افعال و اقوال میں قولِ محال کی متن سے مثالیں دے کر اپنی بات کو دلائل و داخلی شواہد سے ثابت کرتے ہیں۔لگتا ہے انھیں قول محال سے بہت دلچسپی ہے۔ادبی فن

پاروں کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ اِن میں قولِ محال کا پہلو کامیابی سے ڈھونڈ ہی لیتے ہیں۔اِس کی وجہ شاید یہ ہے کہ یہ پُراسرار کائنات اور پیچیدہ انسانی فطرت تضادات سے بھرپور ہے۔

خالد سعید اپنی بات کو منطقی استدلال کے ساتھ بہت ہی منظّم انداز میں بتدریج آگے بڑھاتے ہیں جس کی وجہ سے اُن کے خیالات اور اسلوب میں وضاحت کا عنصر پایا جاتا ہے اور قارئین کو اُن کا مدّعا سمجھنے میں دقّت نہیں ہوتی۔اُن کے تنقیدی رویّے کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ ادبی فن پاروں یا اُن کے تخلیق کاروں کے بارے میں فیصلے صادر نہیں کرتے بلکہ متن میں موجود تمام فنی وسائل و ذرائع کے ذریعے تعبیر و تشریح کی کامیاب اور قابلِ وثوق سعی کرتے ہیں۔اُن کا انداز نگارش مکالماتی ہوتا ہے۔کثرت سے مستعمل مندرجہ ذیل چند فقرے ملاخطہ فرمائیے۔

(1) خیر اس پر گفتگو تو آگے ہوگی۔

(2) اب آپ ہی بتائیے۔

(3) ان جملوں کو ذرا پڑھیے۔

(4) غور کیجیے تو محسوس ہوگا۔

(5) دیکھا آپ نے۔

(6) حضرات، ابھی جو میں نے تحریر پیش کی ہے۔

(7) تو پھر میں نے یہ کیوں کیا؟!

(8) میری اس گفتگو کے بعد۔

(9) ہم نے اوپر کہیں بیان کیا ہے (اس ''ہم'' میں قاری بھی شامل ہے)

(10) آپ سے صرف اتنی درخواست کرتا ہوں کہ۔

(11) تو کیا میں یہ اعلان کردوں کہ۔

یہ مکالماتی اندازِ تحریر اُن کی کتاب ''بارہ مضامین'' کے تنقیدی مضامین میں مفقود ہے۔

مکالماتی اندازِ نگارش سے تفہیم وتشریح کے عمل میں وہ نہ صرف خود لطف انداز ہوتے ہیں بلکہ قاری کو بھی اس میں شامل کر کے حظ اٹھانے اور معنی کی تلاش بلکہ خود ان کے بقول ''معنی کے گمان'' کی نشان دہی کے لیے نئی راہیں نکالنے اور غور وفکر کی ترغیب دیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ خالد سعید حسبِ

ضرورت اپنے مضامین کو سوالیہ نشان پر ختم کرتے ہیں۔صرف دو مثالیں پیش ہیں۔

(1) بیدی کی کہانی ''لاجونتی'' کی فنی خوبیوں کو سراہتے ہوئے مضمون کو اس سوال پر ختم کرتے ہیں ''کہانی کی معنویت اور اسلوب میں اس قدر وحدت اور یگانگت ہمیں اور کہاں ملتی ہے؟''

(2) ''عقل ودل،ایک مطالعہ یوں بھی۔''اقبالؔ کی اِس نظم سے متعلق اپنے مضمون کو یوں ختم کرتے ہیں۔

> ''تصور خیال اور تکنیک سب گھل مل کر ایک ایسا آہنگ خلق کرتے ہیں کہ جس کے معنی اور اسلوب کو علاحدہ نہیں کیا جاسکتا بلکہ وہ ایک دوسرے کی شناخت کا سبب بنتے ہیں اور تصدیق کا بھی جیسے اس نظم میں ہوا ہے۔لیکن کیا یہ بات ہر فن پارے یا ہر فن کار کے متعلق کہی جاسکتی ہے؟''۔

خالد سعید نے خود اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے کم لکھا ہے مگر اُن کے سینتیس (37) تنقیدی مضامین کو بہ نظر غائر پڑھنے کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک بالغ نظر نقاد ہیں اور اُن کے تنقیدی مضامین کو سنجیدگی سے پڑھنے کی ضرورت ہے۔

❒ Dr. Milansar Athar
414, A1, Ganga Block, National Games Village
Koramangla, Bangalore-47
Mobile No: 9845227137
Email: milansarahmed@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:343-351
Dr. Afaq Alam Siddiqui, Ghazal Shikara.....Chand se Batein

ڈاکٹر آفاق عالم صدیقی

غزل شکارا......چاند سے باتیں

ہم جانتے ہیں کہ اردو زبان وادب پر ترقی پسند تحریک کی ہنگامہ خیزی کے بعد جو ایک طرح کا جمود طاری ہو گیا تھا اسے دور کرنے میں جدیدیت نے اہم رول ادا کیا تھا۔ کیوں کہ اس وقت کے بیشتر قلم کاروں نے اس رجحان کو نہ صرف یہ کہ قبول کر لیا تھا بلکہ اسے حاوی تخلیقی رجحان کے طور پر متعارف کرانے کے لیے مختلف سطحوں پر کام بھی کیا تھا۔ ایسے ہی ذہین اور سنجیدہ قلم کاروں میں ایک نام پروفیسر خالد سعید کا ہے۔

ذاتی طور پر میں پروفیسر خالد سعید کو جدیدیت کے بے لوث حامیوں اور جدید فکر و فلسفہ کی اہمیت سے آگاہ قلم کاروں اور فنکاروں میں شمار کرتا تھا۔ اور یہ سمجھتا تھا کہ جس طرح وہ اپنی تقریر و تحریر میں جدیدیت کی ادبی اور تخلیقی اساس کی تائید و تشریح کرتے نظر آتے ہیں وہی سب کچھ ان کی غزلوں میں بھی ہو گا۔ مگر ان کی غزلوں کے مطالعے سے معلوم ہوا کہ وہ شخصی اور تحریری طور پر چاہے جس نظریے کے بھی حامی ہوں مگر تخلیقی اعتبار سے وہ بس اپنے ہی تخلیقی اوج اور زندگی کی حقیقی موج کے موئد و پرستار ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں کو کسی بھی رجحان یا مکتبِ فکر سے وابستہ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے۔ اگر نظریاتی طور پر یہ پروفیسر خالد سعید کی ناکامی ہے تو ان کی غزلوں کی یہی سب سے بڑی کامیابی ہے۔ اور مجھے کہنے دیجیے کہ ان کی غزلوں کی یہی کامیابی نام نہاد ناقدوں کو مشکلوں میں ڈالتی ہے۔ کیوں کہ ان کی سمجھ میں بالکل نہیں آتا ہے کہ ان کی غزلوں کو کس خانے میں ڈالا جائے؟ یا کس مکتبِ فکر سے وابستہ کر کے دیکھا جائے؟۔

اوّل تو یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ کسی بھی فنکار یا فن پارے کو کسی مخصوص عینک سے دیکھنا اور دکھانا اس کی قدر و قیمت کو کم کر کے آنکنے کے مترادف ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ کوئی بھی فن پارہ اس وقت تک شاہکار نہیں بن پاتا ہے جب تک وہ زمان و مکان اور نظریہ و رجحان سے بلند ہو کر انسانی

روح کی بے کرانی اور فن کار کی تخلیقی بے پناہی کا استعارہ نہیں بن جاتا ہے۔

رہی بات صنف غزل کی تو جاننے والے لوگ جانتے ہیں کہ صنف غزل اپنے آپ میں اتنی مکمل لطیف اور ہمہ گیر ہے کہ اس پر کسی بھی نظریے اور رجحان کا لباس کبھی بھی فٹ نہیں بیٹھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھیے کہ صنف غزل اپنی لطافت کی وجہ سے کسی بھی نظریے اور مکتبِ فکر کی خوراک نہیں بن پاتی ہے۔ کیوں کہ اس میں خوراک بننے کی صفت سے کہیں زیادہ غذا بننے کی خوبیاں پائی جاتی ہیں اور آپ جانتے ہیں کہ خوراک بننے کے عمل میں کثافت کا عمل دخل ہوتا ہے جب کہ غذا بننے کے عمل میں لطافت ہی سب سے بڑی شرط قرار پاتی ہے۔ غزل کی یہی وہ خوبی ہے جو اسے ہر طرح کی آلائش سے پاک رکھتی ہے۔ اور ہر مکتبِ فکر کا شاعر اسے حرز جان بنائے رکھنا اپنی سعادت سمجھتا ہے اور جہاں تک ممکن ہو پاتا ہے اپنی اپنی استطاعت کے مطابق اس کی مستحکم روایت سے روشنی کشید کر کے اپنے تخلیقی وقوعے کے باطن کو منور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور جو فنکار اپنی اس کوشش میں کامیاب ہوجاتا ہے وہ ادبی سرمائے میں اضافے کا سبب بن جاتا ہے اور اپنی انفرادیت کے ساتھ تادیر زندہ رہتا ہے۔ یاد رہے کہ غزل کا ہر بڑے سے بڑا شاعر آج تک یہی کرتا آیا ہے۔ ویسے یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہر عہد میں نظریات و رجحانات کے جبر کے تحت بعض جدّت پسند شاعروں نے غزل کے ساتھ چھیڑ خوباں والے برتاؤ کو روا رکھا تو کچھ لوگوں نے اس کے دامن کو حریفانہ کھینچنے سے بھی گریز نہیں کیا مگر کامیابی انھیں کو ملی جنھوں نے غزل کو اپنی روح میں بسایا۔

پروفیسر خالد سعید کے یہاں حالات اور نظریات کے جبر والی شاعری کی مثالیں بہت کم دیکھنے کو ملتی ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلیں نہ صرف یہ کہ جدیدیت والے خانے میں فٹ نہیں بیٹھتی ہیں بلکہ ان کی غزلیں جمہوری اور عوامی شاعری کے خانے میں بھی فٹ نہیں بیٹھتی ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ ان کی غزلیں آج کے حاوی تخلیقی رجحان کا بھی حصّہ نہیں بنتی ہیں اور نہ فطرت کی مصوّری کی مثالیں ہی پیش کرتی ہیں۔ یعنی پروفیسر خالد سعید نہ تو غالی قسم کے جدید شاعر ہیں نہ عوامی شاعر ہیں۔ وہ بس شاعر ہیں۔ خالص شاعر، اور یہی سب سے اہم بات ہے۔ کیوں کہ سچا فنکار اپنے تخلیقی اوج کے لمحوں میں بجز فنکار کے کچھ نہیں ہوتا ہے۔ یہی وہ مقام ہوتا ہے جہاں سے تخلیقی سرشت کے باطن سے اس دلکش اور شفاف روشنی کے پھوٹنے کا عمل شروع ہوتا ہے جو کالے سیاہ حروف اور گھسے پٹے لفظوں کو تراش کر ادب کی تاریخ کے سینے پر دمکتے ستارے کی طرح ٹانک دیتا ہے۔ اس طرح نہ صرف یہ کہ ادبی سرمائے کی قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے بلکہ فنکار کو بھی ابدی زندگی مل جاتی ہے۔ مگر یہ مرحلہ طویل تخلیقی مراقبے کے بعد ہی طے ہوتا ہے۔

خاطر نشان رہے کہ پروفیسر خالد سعید کے جدید شاعر نہ ہونے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ان کے یہاں داخلی زندگی کا کرب نہیں پایا جاتا ہے۔ یا یہ کہ ان کے یہاں انسان کے باطن کا چہرہ اپنی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ نمودار نہیں ہوتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ مجموعی طور پر پروفیسر خالد سعید کی شاعری کا باطنی آہنگ جدید شاعری کے آہنگ سے پوری طرح مربوط ہے۔ مگر یہ باطنی آہنگ کی جدّت خیزی ان کی غزلوں کا بنیادی محور نہیں بنتی ہے۔ یہی چیز ان کی غزلوں کو آزاد فضا میں سانس لینے کا ہنر سکھاتی ہے اور شاعر کی روح کے پرندے کی آزادانہ پرواز کا احساس دلاتی ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ پروفیسر خالد سعید عوامی شاعر نہیں ہیں، تو اس کا یہ مطلب قطعی نہیں ہے کہ ان کا عوام سے یا عوامی زندگی کے سروکار سے کوئی رشتہ نہیں ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ شاعری کا شعور سے بہت گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اور شعور کا براہ راست خارج سے رشتہ ہوتا ہے۔ مگر خارجی زندگی سے رشتے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعر خارجی زندگی کے مسائل کے اظہار میں اس طرح الجھ جائے کہ شاعری کا دامن اس کے ہاتھ سے چھوٹ جائے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پروفیسر خالد نے عوامی زندگی سے نہیں عوامی زندگی کے ہنگامی مسائل سے گریز کیا ہے۔ مگر عوامی زندگی اور انسانی آبادی کے دکھوں اور پریشانیوں کو نہایت خوب صورتی اور ہمدردی سے اپنے اشعار کے قالب میں ڈھالا ہے۔ ذاتی تجربات، اجتماعی واردات اور سماجی بے انصافیوں اور دردمندوں کی پکاروں اور عشق کی بے تابیوں اور حالات کے نامساعد ہونے کے کرب کو پروفیسر خالد سعید نے اپنی شاعری کی عقبی زمین بنایا ہے۔ جو ان کی شاعری کو ہر طرح کے الزام سے محفوظ رکھتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ پروفیسر خالد سعید کو جو چیز قصیدہ خوانی، جھوٹی سینہ کوبی، اور سیاسی یاوہ گوئی سے بچاتی ہے وہ ان کا شاعرانہ کردار ہے۔ سچ پوچھیے تو پروفیسر خالد سعید نے تخلیقی موّاجی کو ہر طرح کی آلودگی سے بچایا ہے، ان کی قلب شاعری پر جس واردات کا بھی نزول ہوا ہے انھوں نے اسے بغیر لاگ لپیٹ کے قلب قرطاس پر نقش کر دیا ہے، چند اشعار ملاحظہ فرمایئے:

نیا موسم چمن میں چیختا ہے
شجر سے آخری پتہ گرا ہے

....

دو پل ٹھہرا چھاؤں میں، چپ چاپ چل دیا
روداد پڑھیے، دیکھیے تحریر پاؤں کی

میں نے دیکھا ہے جو، تحریر نہیں کر سکتا
اور جو سوچا ہے، تصویر نہیں کر سکتا

....

تلاش رزق کی خاطر چلا تھا صبح دم گھر سے
پرندے لوٹ آئے ہیں، مگر وہ گھر نہیں آیا

پہلا شعر اجتماعی بے حسی کا زندہ جاوید نمونہ ہے۔یعنی لوگ اتنے بے حس ہو گئے ہیں کہ انھیں نئے موسم کی چیخ بھی نہیں سنائی دیتی ہے۔تو بھلا انھیں شجر سے آخری پتہ کے گرنے کی آواز کیوں کر سنائی دے گی اور جب موسم کی چیخ اور آخری پتے کے گرنے کی آواز ہی کسی کی بے حس سماعت کو مجروح نہیں کر پاتی ہے تو شجر کا گریہ اس کی محزونی اور اس کے اتھاہ غم کو کوئی کیا سمجھ پائے گا۔اس شعر میں یہ کنایہ بھی قابل توجہ ہے کہ آخر موسم کی آمد چیخ میں کیوں کر بدل گئی۔پہلے تو یہی موسم اس قدر آہستگی سے آتے تھے کہ کلی کے پھول بن جانے کا احساس بھی لوگوں کو کافی دیر کے بعد ہوتا تھا۔یہ شعر اپنے موضوع کے اعتبار سے اور لفظی و معنوی مناسبت کے اعتبار سے فکر انگیز اور توجہ کا طالب ہے۔ظاہر ہے کہ موسم، چمن، شجر اور پتے میں بڑی گہری مناسبت ہے۔یہی لفظی اور معنوی مناسبت شعر کے باطن کو اجاگر کرتی ہے اور اس کے رگ و ریشے میں انسانی دکھوں کی لرزہ خیز لہریں پیدا کرتی ہیں۔مگر المیہ یہ ہے کہ آج جب لوگ بدلتے موسم کی چیخ نہیں سن پاتے ہیں اور نہ چہروں کی تحریریں پڑھ پاتے ہیں تو وہ بھلا پاؤں کی تحریر کیوں کر پڑھ پائیں گے۔تیسرا شعر صورت واقعہ کی وحشت ناکی کو مصوّر کرنے میں پوری طرح کامیاب ہے۔اور شاعر کے تخیل کی بے کراں دنیا کی نارسائی کا گواہ بھی ہے۔سچا فنکار جن تجربوں سے اور تخلیقی کرب کی جن بے پناہیوں سے گذرتا ہے وہ بالکل نیا، اچھوتا اور خالص ہوتا ہے۔جب کہ الفاظ اپنے متعین معانی کے پابند ہوتے ہیں۔اس لیے فنکار اپنے تجربات و احساسات کو مصوّر کرنے سے قاصر رہ جاتا ہے۔لہٰذا نارسائی کے عذاب سے گذرنا اس کا مقدر بن جاتا ہے۔چوتھا شعر بھی مناسبت کا احساس جگاتا ہے اور معنیٰ کی ایک سے زیادہ طرفوں کو روشن کرتا ہے۔یعنی شام ڈھل چکی ہے پرندے اپنے اپنے آشیانوں کو لوٹ چکے ہیں مگر وہ شخص جو صبح دم تلاش رزق کی خاطر گھر سے نکلا تھا لوٹ کر نہیں آیا ہے۔نہ معلوم اس پر کیا بیتی، کہیں وہ کسی حادثے کا تو شکار نہیں ہو گیا جو آج کل روزمرہ کا معمول بن چکا ہے۔یا وہ تلاش رزق میں ناکامی کے باعث ندامت کے مارے گھر کا رخ نہیں کر سکا۔دوسرا معنیٰ بھی وحشت ناک ہی ہے یعنی پرندے جو صبح دم

تلاش رزق کی خاطر گھر سے نکلے تھے وہ اور شعر کا مرکزی کردار شام ڈھلے لوٹ آئے ہیں۔ مگر وہ ''گھر'' نہیں آیا۔ جو پرندوں کا اور انسانوں کا مامن تھا۔ یعنی اس مختصر عرصے میں ایسی قیامت برپا ہوئی کہ بستی ویران ہوگئی۔ جس پیڑ پر آشیانہ تھا وہ پیڑ کٹ گیا۔ ظاہر ہے کہ یہ شعر خارجی زندگی کی تمام تر وحشت ناکی کو اس خوبی اور خوب صورتی سے پیش کرتا ہے کہ نہ تو شاعری کے شیشے پر بال پڑتا ہے اور نہ حقیقت بیانی سے چشم پوشی کا الزام لگتا ہے۔

پروفیسر خالد سعید کی غزلیں سپاٹ پن اور اکھرے پن کے الزام سے پاک ہیں، ان کی غزلوں میں غزلیہ شاعری کی بیشتر خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ معنیٰ آفرینی غزلیہ شاعری کی بنیادی خوبی کہی جاتی ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ پروفیسر خالد سعید کی غزلیں معنی آفرینی کی خوبی سے بھی بہت حد تک متصف ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ معنیٰ آفرینی سے مراد وہ طرز بیان ہے جس میں ایک ہی بیان میں کئی طرح کے معنی ظاہر یا پوشیدہ ہوتے ہیں۔ فاروقی صاحب نے کہا ہے کہ؛ معنیٰ آفرینی اور مضمون آفرینی ہی ہماری شعریات کی بنیاد ہیں۔ یہاں یہ بات بھی یاد رہنی چاہیے کہ جس طرح معنیٰ آفرینی اور مضمون آفرینی ہماری شعریات کی بنیادیں ہیں اسی طرح رعایت لفظی اور مناسبت معنوی بھی شاعری کے لیے بے حد ضروری ہے۔ رعایت سے مراد وہ چیزیں ہیں جن کا فن تقاضا کرتا ہے، یعنی رعایت سے مراد وہ تمام تدبیریں ہیں جن سے مناسبت لفظی و معنوی کا اظہار ہوتا ہے۔ اور اس کے برتنے سے کلام میں بلندی پیدا ہو جاتی ہے۔

اتنی بات تو ہم سبھی لوگ جانتے ہیں کہ بول چال کی زبان میں اور شاعری کی زبان میں فرق ہوتا ہے۔ شاعری کی زبان نہایت نوکیلی اور کسی ہوئی ہوتی ہے۔ اس میں بھرتی کے الفاظ کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہوتی ہے۔ لہٰذا جب شاعری میں فنی لوازمات کی تکمیل پر توجہ نہیں کی جاتی ہے تو شاعری بے جان ہو جاتی ہے۔ یہاں اس بات پر بھی توجہ رہنی چاہیے کہ شاعری صرف زبان کے برتاؤ اور سلیقے سے ہی وجود میں نہیں آتی ہے۔ شاعری کے لیے تخیل اور علامت و استعارے کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ اچھا شاعر ایسی علامتوں اور استعاروں سے گریز کرتا ہے جو کثرت استعمال سے محاورہ بن جاتا ہے۔ پروفیسر خالد سعید کی غزلوں کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف یہ کہ ان تمام باتوں سے واقف ہیں بلکہ ان کو اپنی شاعری میں برتنے کے ہنر سے بھی بہرہ ور ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں پر جتنا زیادہ غور کیا جاتا ہے معنیٰ کی اتنی ہی جہتیں روشن ہونے لگتی ہیں۔ یہی وہ خوبی ہے جو ان کی غزلوں کے مطالعے کو دلچسپ بناتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیے؛

یہ کیا کہ اپنے آپ پہ افشاں کیا مجھے
آئینہ دے کے اور بھی تنہا کیا مجھے

ویرانہ، جاں اور بھی ویران ہوا ہے
آنکھوں میں کوئی خواب بسانے جو چلے تھے

مہکا نواح جان ادھر اور ادھر چمن
دست ہوا میں بوئے قبا کون دے گیا

یہ تینوں اشعار قریب قریب ایک ہی طرح کی صورت حال کو پیش کرتے ہیں۔مگر ان میں انداز بیان اور طرز اظہار کی وجہ سے ایک خاص طرح کی ندرت اور جدّت پیدا ہوگئی ہے۔ پہلے شعر پر توجہ کریں تو ایک ایسا سراپا نظر آئے گا جس کی تنہائی کا ملال دل کو برما دے گا۔اور صورت حال کی شدّت کو اس طرح واضح کر دے گا کہ آپ اس کی یاسیت میں ڈوب جائیں گے،ایک تنہا آدمی جب آئینے میں اپنا عکس دیکھتا ہے تو پہلی بار خود پہ افشاں ہوتا ہے اور اس کی تنہائی کا احساس دوگنا ہو جاتا ہے۔کیوں کہ آئینہ دیکھنے سے پہلے یا خود پر افشاں ہونے سے پہلے اس کی تنہائی صرف محسوسات کی سطح پر ہوتی ہے۔مگر آئینے میں مصوّر ہو کر اس کی تنہائی تنہائی کے احساس کو فزوں تر کر دیتی ہے۔دوسرا نکتہ اس شعر میں یہ ہے کہ جب تک انسان اپنی حقیقت سے آگاہ نہیں ہوتا ہے غلط فہمی یا پھر خوش فہمی کا دامن تھام کر اپنے آپ کو بہلانے کی ناکام کوشش کرتا ہے۔مگر جیسے ہی اپنی حقیقت سے آگاہ ہو جاتا ہے سارے جھوٹے سہارے ساتھ چھوڑ جاتے ہیں۔اور انسان بھری پری دنیا میں یکا و تنہا رہ جاتا ہے۔دوسرا شعر مناسبت لفظی و معنوی کی خوبیوں سے معمور ایک خوب صورت شعر ہے۔کیوں کہ اس میں خوب صورت اور معنیٰ خیز علامت سے بھی کام لیا گیا ہے۔ظاہر ہے کہ ’’ویرانۂ جاں‘‘ سے یہاں دل مراد ہے۔اور ہم جانتے ہیں کہ انہیں لوگوں کی آنکھیں خوابوں کی متلاشی ہوتی ہیں جن کا دل ویران ہوتا ہے۔اور چوں کہ ہر خواب کی تعبیر ممکن نہیں ہوتی ہے اس لیے ’’ویرانۂ جاں‘‘ اور بھی ویران ہو جاتا ہے۔ یہ شعر پروفیسر خالد سعید کے تخیل کی مثال کے طور پر بھی دیکھے جانے کا جواز رکھتا ہے۔

تیسرا شعر بھی شعری اوصاف سے متصف ہے۔ دوسرے شعر میں ’’ویرانۂ جاں‘‘ دل کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے تو تیسرے شعر میں ’’نواح جان‘‘ دل کے استعارے کے طور پر استعمال

ہوا ہے اور ’’چمن‘‘ بدن کی روشن علامت بن گیا ہے۔محبوب کے بدن کو سرسبز و شاداب چمن سے تعبیر کرنے کا خیال نیا نہیں ہے۔مگر ’’بوئے قبا‘‘ کے لیے ’’دست ہوا‘‘ کی ترکیب تراشنا شاعرانہ ذہن کی عمدہ مثال ہے۔بوئے قبا ایک لطیف چیز ہے جسے گرفت میں نہیں لیا جاسکتا ہے۔اس نزاکت کو پیش نظر رکھتے ہوئے شاعر نے ’’دست ہوا‘‘ کی ترکیب تراش کر پورے شعر کو معنویت کی نئی روشنی سے منور کر دیا ہے۔اور لطف کلام دیکھیے کہ ’’دست ہوا‘‘ کی ترکیب اور ’’قبا‘‘ کا تلازمہ ذہن کو ہوس کی طرف بھی لے جاتا ہے اس طرح اس شعر میں معنیٰ کی کئی سطحیں پیدا ہو جاتی ہیں۔

پروفیسر خالد سعید نے اپنی غزلوں کو اتنا وقت نہیں دیا جتنا کہ دینا چاہیے تھا۔اس کے باوجود یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ انھوں نے جتنی شاعری کی ہے اس کا منتخب حصّہ عمدہ شاعری کی کسوٹی پر کھرا اترتا ہے۔وہ خوب جانتے ہیں کہ روزمرہ زندگی کے میکانکی،بنجر اور تھکا دینے والے اسلوب میں اپنے خواب کو تازہ رکھنا اور اپنی یادوں کو بچالینا ہی شاعری کرنے کا نام ہے۔خواب اور یادیں وہ سوغاتیں ہیں جو ہر ایک انسان کی قسمت میں نہیں ہوتی ہیں۔یہ وہ جادوئی دنیائیں ہیں جو صرف ایسے فنکاروں کے پاس ہوتی ہیں جو تہذیبی تسلسل کے آہنگ سے پوری طرح وابستہ ہوتے ہیں۔

سات سمندروں کی تہوں میں اتر کر گوہر مراد پالینے یا سات پردوں کو چاک کر کے شہزادی کو ڈھونڈھ نکالنے کی بہ نسبت اپنے خوابوں کا رنگین دروازہ کھول کر اپنے قارئین کو ان میں داخل کرنا زیادہ مشکل اور بڑا کام ہے۔یہ کارنامہ بجز فنکار کے کوئی دوسرا انجام نہیں دے سکتا ہے۔پروفیسر خالد سعید نہ صرف یہ کہ اپنے خوابوں میں اپنے قارئین کو شامل کرتے ہیں بلکہ اپنی زندگی کے تلخ و ترش تجربوں کا بھی انہیں گواہ بناتے ہیں۔اشعار دیکھیے:

سکوت شام میں رنج اپنا میں تحلیل کرتا ہوں
میں اپنے آپ کی کچھ اس طرح تکمیل کرتا ہوں

....

نقاب اڑا ہے کسی کا، کسی کے زخم کھلے
یہ کیسے کیسے تماشے ہوا کے دیکھتے ہیں

شام کے سکوت میں اپنا رنج تحلیل کر کے اپنی تکمیل کرنے میں فنائیت کا جو کرب پایا جاتا ہے اسے محسوس کرنا مشکل نہیں ہے۔ایک طرف شام کا سکوت شاعر کے رنج کا استعارہ بن جاتا ہے تو دوسری

طرف شاعر کا رنج بذات خود شام کے سکوت کی علامت بن جاتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی ہے کہ ہماری تکمیل ان اپنوں کی وجہ سے ہوتی ہے جو ہمارے شادی وغم میں دل سے شریک ہوتے ہیں۔مگر جب ایسا کوئی بھی اپنا نہیں بچ جاتا ہے تو پھر اس رنج کے ساتھ ہم اپنی تکمیل ان چیزوں کے ساتھ کرتے ہیں جو قدرت کی عطیات ہیں۔اور جن کا براہ راست قدرت سے رشتہ ہے۔ یا جو بذات خود قدرت کی مظہر ہیں۔یعنی قطرہ دریا میں مل کر اپنی تکمیل کر لیتا ہے۔ ویسے اس شعر کو دوسرے طریقے سے بھی دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ شام اور صبح زندگی کی ہنگامہ خیزی کی علامتیں ہوتی ہیں۔صبح جب انگڑائی لے کر اٹھتی ہے تو زندگی اپنے تمام ہنگاموں کے ساتھ گھروں سے تیار ہو کر نکل پڑتی ہے۔اور شام زندگی کی رنگینیوں اور اس کی حشر سامانیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ کر اسے پھر سے گھر کی پناہوں میں ڈال دیتی ہے۔مگر جب صبح کچل دی جاتی ہے اور شام کے چہرے پر بستیوں اور شہروں سے اٹھنے والا گدلا دھواں جس میں انسانی جسموں کے جلنے کی چراندھ بھی شامل ہوتی ہے جم جاتا ہے تو شام سکوت کی آغوش میں ڈوب جاتی ہے۔ ایسے میں فنکار اپنے آدھے ادھورے وجود کو شام کے سکوت میں تحلیل کر کے دونوں کی تکمیل کا فریضہ انجام دیتا ہے تا کہ انسانی زندگی کی بقا کا جواز قائم رہے۔

دوسرا شعر بھی اکہرے پن کے عیب سے پاک ہے۔ اس شعر میں ''ہوا کے تماشے'' نے معنویت کو جلا بخشی ہے۔اس شعر میں ہوا کو اگر اس کے اصل معنیٰ میں لیں گے تو شعر کا مفہوم ہوگا کہ محبوب جو تجاہل عارفانہ سے کام لے کر عاشق کے پہلو سے منہ چھپائے گذر جانا چاہتا تھا اسے ہوا کے آوارہ جھونکے نے بے نقاب کر دیا۔اور عاشق کے سارے زخم تازہ ہو گئے۔اور اگر ہوا سے حرص و ہوا مراد لیں گے جس کا قرینہ اس شعر میں موجود ہے اور جس کو لفظ ''تماشہ'' تقویت پہونچاتا ہے۔تو اس کا مفہوم ہوگا یہ ہوس ہی ہے جو رشتوں کے ڈور کو الجھاتی ہے۔لوگوں کو چہروں پر چہرے لگانے کے لیے اکساتی ہے۔اور انسانیت کو شرمسار کرتی ہے۔

پروفیسر خالد سعید کی شاعری میں انسانی دکھوں کی جو تصویریں نظر آتی ہیں وہ بہت شوخ اور روشن نہیں ہیں۔کیوں کہ انہوں نے گھن گرج اور چیخ وپکار سے کام نہیں لیا ہے۔اس کے بجائے انھوں نے ایک دائم بے چینی اور ایک معصومانہ تحیر کے ساتھ دل کی آنکھوں سے لہو رونے والے اسلوب کا سہارا لیا ہے۔ چنانچہ ان کی شاعری سے سرسری گذرنے والے لوگوں کو ہڈیوں میں اتر جانے والی ان کے غم کی آنچ محسوس نہیں ہوتی ہے۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ پروفیسر خالد سعید نے اپنی غزلوں کے باطن کو روشن کرنے کے لیے کسی اوڑھے ہوئے غم کے آتش کدے یا لوگوں کے اقوال زریں سے ایندھن حاصل نہیں کیا ہے۔اس لیے ان کی شاعری بھیڑ بھاڑ کا حصہ نہیں بنتی ہے۔اور نہ اپنی انفرادیت کے استحکام کے لیے کوئی سہارا تلاش کرتی ہے۔ان کی خود اعتمادی ہی ان کی شاعری کی کلید ہے۔تبھی تو وہ کہتے ہیں کہ؛

مجھ تہی دست سے کیا مانگتی ہو چشم صدف

آنکھ سے ڈھل گئے کچھ موتی سحر سے پہلے

آپ نے غور فرمایا کہ یہ کس پایہ کے تہی دست ہیں۔ایسی تہی دستی کتنوں کو نصیب ہوتی ہے۔ جس سے چشم صدف موتی کا سوال کرتی ہے۔ جو خود ہی موتی کی خالق ہوتی ہے۔اس شعر میں چشم صدف،آنکھ اور موتی میں جو مناسبت ہے وہ بالکل واضح ہے۔میں اپنی بات ختم کرنے سے پہلے چند اور اشعار پیش کرنا چاہتا ہوں۔جو ان کی کلیات کے نشتروں میں شمار کیے جانے کا حق رکھتے ہیں؛

کیا تماشا ہے کہ دستک بھی نہیں دیتے ہیں ہم

اور کیوں ٹھہرے ہیں در پر یاد کچھ آتا نہیں

وسعت افلاک بھی اک سانس بھر تھی

دیکھیے پھر بال و پر کا سامنا ہے

کونسا رنگ چڑھے گا چمن دل پہ، ہوا

کون سی شاخ تراشے گی تو سر سے پہلے

مجھے امید ہے کہ اچھی شاعری کے جویا پروفیسر خالد سعید کے ''کلیات'' کا دل سے استقبال کریں گے اور ان کی شاعری کے تعین قدر میں کسی قسم کے تعصب سے کام نہیں لیں گے۔

❒ Dr. Afaq Alam Siddiqui
Head, Dept of Urdu
Zubaida Degree College
Shikari Poor Dist Shimoga
Mobile No: 9945462187
Email: afaquealamsiddiqui550@gmail.com

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2022, P:352-367
Dr. Bi Bi Raza Khatoon, Khalid Saeed ki Shaeri ka Tanqidi Mutala

ڈاکٹر بی بی رضا خاتون

خالد سعید کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ

پروفیسر خالد سعید اردو کی ادبی دنیا کا ایک معتبر نام ہے۔ ایک کامیاب استاد منفرد لب و لہجے کے شاعر اور سخن فہم و ادب شناس نقاد کی حیثیت سے ایک خاص مقام و مرتبے کے حامل ہیں۔ خالد سعید کا پہلا شعری مجموعہ ''شب رنگ نمو'' ہے جو 1985ء میں منظر عام پر آیا۔ کلیات ''چاند سے باتیں'' 2019ء میں شائع ہوئی۔ ان کے تنقیدی مضامین کے چار مجموعے ''تعبیرات'' 1988ء، ''پسِ تحریر'' 2004ء، ''بارہ مضامین'' 2004ء اور ''معنی کا گمان'' 2009ء میں منظر عام پر آ چکے ہیں۔ طلبا کے لیے ''کھیل کہاوت'' اور غیر اردو داں طبقے کو اردو سکھانے کے لیے Learn Urdu جیسی کتابیں لکھیں۔ علاوہ ازیں ان کے متعدد تنقیدی و تحقیقی مضامین، ملک کے موقر رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں۔

غزل گوئی

اس مضمون میں پروفیسر خالد سعید کے کلام کی خصوصیات کی نشاندہی کرنے اور ان کی غزلوں اور نظموں میں موجود شعری و فکری تجربے کو سمجھنے اور اس کی تفہیم و تجزیے کی کوشش کی گئی ہے۔ شاعری کو کسی نے اظہار ذات کا نام دیا تو کسی نے واردات قلبی کا سب سے موثر ترین ترجمان قرار دیا۔ کہا جاتا ہے کہ شاعری کا جوہر خداداد عطیہ ہے انسان اپنی محنت و ریاضت سے اسے نکھارتا و سنوارتا ہے گویا اس باغِ سخن کو اپنے خونِ جگر سے سینچتا ہے۔ بقول اقبال:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

''چاند سے باتیں'' کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اگر شاعر تنقیدی بصیرت کا حامل ہو تو

کلام میں فنی پختگی کا درآنا ایک فطری امر ہے۔ یہ ایک عام مفروضہ ہے کہ تخلیقیت اور تنقیدی شعور کے امتزاج سے اعلیٰ شاعری معرضِ وجود میں آتی ہے یعنی تنقیدی شعور تخلیقی صلاحیتوں کو جلا بخشتا ہے۔ خالد سعید کی شاعری فکر وفن کے لحاظ سے ایک منفرد لب و لہجے کا پتہ دیتی ہے۔ انھوں نے غزل اور نظم دونوں اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ وہ کلاسیکی غزل کی شعریات کا گہرا شعور رکھتے ہیں اس لیے ان کے یہاں غزل اپنی تمام تر فنی لوازمات اور رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ انھوں نے جہاں غزل کی شعریات عشقیہ رسومیات کو ملحوظِ خاطر رکھا ہے جو غزل کی روایات کی پاسدار ہیں وہیں کچھ غزلوں میں ان کا انداز' غزل کے Stereotype کو توڑ کر ایک نیا رنگ تغزل قائم کرنے کی کوشش سے عبارت ہے۔

اس طرح انھوں نے اپنی شاعری میں انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس انفرادیت کو ان کے ڈکشن، تشبیہات واستعارات میں جدت وندرت، پیکر تراشی، تلمیحات کے بیان میں عصری حسیت اور قولِ محال (Paradox) کی کیفیت سے سمجھا جا سکتا ہے۔

کسی بھی شاعر کا ڈکشن (لفظیات) اس کے کلام کو انفرادی رنگ عطا کرنے اور ایک طرزِ اسلوب کو وضع کرنے میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ ڈکشن ہی سے جمالیاتی سطح پر ندرت ودلکشی پیدا ہوتی ہے۔ خالد سعید شاعری میں الفاظ کا خلاقانہ استعمال کرتے ہیں انھوں نے کچھ دلچسپ تراکیب وضع کی ہیں جیسے برف کا دریا، وقت کا رخش، گھنی راتیں، صبحِ ملیح وغیرہ۔ مزید برآں فصیح وبلیغ الفاظ کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی نامانوس الفاظ کے استعمال سے مٹی کی مہک آنے لگتی ہے۔ مثلاً اس شعر میں لفظ درانتی ملاحظہ ہو۔

درانتی خواہشوں کی تیز کرلے
سنا ہے پھر کوئی سپنا اگا ہے

غزل کی لفظیات میں شمشیر وخنجر کا خوب استعمال ہوا ہے درانتی کا لفظ غزل کی فضا میں ذرا بے گانہ اور نامانوس سا لگ رہا ہے لیکن شعر میں پیش کیے گیے مضمون اور اگنے کی مناسبت سے درانتی ہی موزوں ترین لفظ ہے یہاں شمشیر یا تلوار لائے جائیں تو فصاحت بالکل ہوا ہو جائے گی، لہٰذا لفظ اپنے محلِ استعمال سے فصیح یا غیر فصیح بن جاتا ہے۔

قولِ محال ادب میں طرزِ اظہار کی ایک تکنیک ہے۔ قولِ محال میں دو متضاد، متخالف، متغائر خیالات، جذبات، تصورات اور کیفیات کو یکجا کیا جاتا ہے کبھی کبھی کوئی بیان یا خیال منطقی طور پر ناقابل

قبول یا متضاد لگے لیکن اس تضاد کے ذریعے کوئی گہرے معنی منکشف ہو جائیں قول محال کے ذیل میں آتا ہے۔ جیسے غالب کا یہ شعر

درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا

خالد سعید نے اپنی غزلوں سب سے زیادہ قول محال کی تکنیک کا بخوبی استعمال کیا ہے۔ مندرج ذیل غزل میں انھوں نے قولِ محال کے بے حد فنکارانہ استعمال سے ایک خاص کیفیت کو ابھارا ہے۔

شیشہ نہیں ٹوٹا پیکر بھی مرا ہے
آئینے پہ پھینکا ہوا پتھر بھی مرا ہے

ہے شوق عجب شعلہ زنی کا مرے دل میں
مشعل مری، شعلہ مرا اور گھر بھی مرا ہے

آکاش کو چھوتا ہوا نقطہ جو ہے میں ہوں
وہ ٹوٹ کے گرتا ہوا شہ پر بھی مرا ہے

جو ہاتھ میں نیزہ لیے ٹھہرا ہے، وہ میں ہوں
نیزے میں پرویا ہوا وہ سر بھی مرا ہے

دریا پہ جو پہرا ہے وہ ہے حکم سے میرے
وہ پیاس کا مارا ہوا لشکر بھی مرا ہے

یہ کون ہے خوابیدہ شبستان میں میرے
یہ جسم تو میرا ہے، یہ بستر بھی میرا ہے

اس غزل میں ''میں'' اور'' مرا'' کلیدی الفاظ ہیں۔ جو بے حد وسیع اور متضاد معنوں میں استعمال ہوئے ہیں اس 'میں' میں انسان کے اندر خیر و شر کے موجود ہونے کا ایسا بلیغ اشارہ ہے جو قول محال کی کیفیت کو پیدا کرتا ہے۔ اس متضاد کیفیت سے گزرتے وقت انگریزی شاعر (1855) Walt Whitman کی طویل نظم song of my self کی یاد آجاتی ہے۔ وہ human dichotomy

کے حوالے سے کہتا ہے۔

Do I Contradict myself ?

very well. then i contradict myself

(I am large, I contain multitudes)

گویا انسان قولِ محال کا پیکر ہے، شاعر کو انسانی نفسیات کا ادراک ہے وہ وقت کے ساتھ بدلتے انسانی رویوں سے بخوبی واقف ہے۔انسان کے ایک چہرے کے پیچھے کئی چہرے ہوتے ہیں۔کبھی کبھی شاعران سے خائف نظر آتا ہے۔

چہرے سے کہیں اور نکل آئیں نہ چہرے
اس خوف سے ہم آئینہ دیکھا نہیں کرتے

اس شعر میں انسانی رویوں پر یہ طنزیہ اعتراف خودآ گہی کی اگلی منزل کا پتہ دیتا ہے۔

تشبیہات واستعارات میں جدت وندرت سے ایک شاعر،اپنے طرزِ اسلوب میں انفرادیت لاسکتا ہے۔یہی طرز اظہار میں تازگی ودلکشی کے باعث ہوتے ہیں۔ذیل کے شعر میں خالد سعید نے ضبطِ غم کو نادر تشبیہات کے ذریعے جس خوبی سے پیش کیا ہے اس میں معنی آفرینی قابلِ داد ہے۔

رہتے ہیں صدفِ زخم میں موتی کی طرح بند
پلکوں تلک آنسو مرے پہنچا نہیں کرتے

آنسو اظہار غم کی علامت ہیں۔میرؔ نے اس مضمون کو ایسے باندھا تھا۔

اشک آنکھوں میں کب نہیں آتا
لہو آتا ہے تب نہیں آتا

پروفیسر خالد سعید نے ضبط غم کی نئی توجیہہ نئے استعاروں کے ساتھ بیان کی ہے جو ادبی اصطلاح میں حسن تعلیل کہلاتی ہے۔واضح رہے کہ حسن تعلیل میں اصل وجہ کی جگہ کوئی اور وجہ بیان کی جاتی ہے، جو ندرت خیال اور اثر پذیری کے سبب اصل وجہ سے زیادہ خوبصورت اور معنی خیز معلوم ہوتی ہے۔ مذکورہ بالا شعر میں شاعر کہتا ہے کہ آنسو پلکوں تک اس لیے نہیں آتے کہ صدفِ زخم میں انھیں بند کرلیا ہے تو وہ موتی بن گئے ہیں۔حسن تعلیل کی ایک اور مثال دیکھیے :

چاند تاروں سے عجب ربط ہمارا نکلا

میں یہاں غرق ہوا اوروہاں تارا نکلا

دن بھر معمولات زندگی انسان کو مصروف رکھتے ہیں۔رات اپنے دامن میں صرف اندھیرا ہی نہیں لاتی بلکہ یادوں کا اتھاہ گہرا سمندر آنکھوں کے سامنے لے آتی ہے۔جس میں حساس انسان خود کو دھیرے دھیرے غرق ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔اسی مناسبت سے شاعر نے اس شعر میں حسن تعلیل کے ذریعے یہ علت بیان کی ہے کہ اندھیری رات میں تاروں کا نمودار ہونا اور انسان کا یادوں میں کھو جانے کا آپس میں بڑا گہرا تعلق ہے۔حسن تعلیل کی ایک اور خوبصورت مثال ملاحظہ ہو:

کبھی شفق ،کبھی حیا ،کبھی گلاب شاخ پر

چھلک کے دل سے ایک قطرۂ خوں کہاں کہاں گیا

شاعر کا کہنا ہے کہ شفق کی لالی ،حیا کی سرخی ،اور گلاب کی رنگت اس لیے لال ہے کہ ان پر کسی کا ایک قطرۂ خون چھلک کے گرا ہے۔ندرتِ خیال اور طرزِ بیان کی تازگی نے شعر کو موثر بنا دیا ہے۔

جو دیکھوں تو یہاں ہر شئے نظر آتی ہے گیلی سی

سو آنکھیں دھوپ دکھلانے کو پھیلائی ہے آنگن میں

آنکھوں کا گیلا ہونا آنسوؤں کے سبب ہے ،اشکوں سے پرنم آنکھوں سے دیکھنے پر چیزیں دھندلی نظر آتی ہیں لیکن شاعر نے گیلی نظر آتی ہیں کہہ کر خیال میں ندرت پیدا کر دی ہے اور دھوپ دکھلانے کے محاورے کے برمحل استعمال سے ایک بالکل انوکھا پیکر تراشا ہے۔

خالد سعید کے کلام میں صنائع بدائع کا خوبصورت و فنکارانہ استعمال تزئینِ شعر کے ساتھ ساتھ ان میں معنوی حسن وتہہ داری بھی پیدا کرتا ہے۔جیسے ذیل کے شعر میں صنعت تجنیس محرف جس میں الفاظ ایک جیسے لگتے ہیں لیکن حرکات وسکنات کا فرق معنوی فرق پیدا کرتا ہے۔

جیب میں رکھا ہے کیا زخم سخن کے ماسوا

رت جگوں کی رُت گئی اور بحث کا موسم گیا

دوسرے مصرعے میں رَت اور رُت میں حرکات وسکنات کا فرق شعر میں حسن کو نکھار رہا ہے۔

لف ونشر کی مثال:

چلے تو لہر سی اُٹھے ،وہ پاس آئے تو دن مہکے
نہ ایسی موج دریا میں ،نہ ایسا پھول گلشن میں

اس شعر میں مصرعہ اولیٰ کے الفاظ کے مقابلے میں مصرعہ ثانی میں اس کے وضاحتی الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔جیسے لہر کی مناسبت سے موج ،دریا اور مہک کی رعایت سے پھول اور گلشن لائے گئے ہیں۔صنعت عکس:

رکھتا ہوں چھیڑتا کہ کوئی سلسلہ رہے
دل کی لگی نہیں ،نہ سہی ،دل لگی تو ہے

محاکات نگاری:

ہم دھوپ گزیدوں کو کہاں فکر تھی سر کی
گرتی ہوئی دیوار کے سائے میں چلے آئے

اساتذۂ سخن جیسے میرؔ و غالبؔ کے باندھے ہوئے مضمون کو باندھنا ایک بہت بڑا چیلنج ہوتا ہے۔خالد سعید نے متعدد اشعار میں اساتذہ کے باندھے ہوئے مضمون کو اپنے انداز میں باندھا ہے۔جیسے غالب کا شعر ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

خالد سعید کہتے ہیں:

ذرا اور پھیلا دے آفاق کو
نہیں تو یہ ذوقِ سفر کس لیے

انسانی زندگی میں خوشی وغم ،درد وراحت ایسی کیفیتیں ہیں جو ایک دوسرے کو سمجھنے کے لیے لازم وملزوم ہیں ۔کہتے ہیں چیزیں اپنی ضد سے پہچانی جاتی ہیں ۔جس نے غم نہ اٹھائے ہوں وہ خوشی کی اہمیت کو نہیں سمجھ سکتا جس نے درد نہ سہا ہو وہ راحت کو محسوس کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔فنون لطیفہ اور خاص کر ادب میں ابتدا سے درد کو اہمیت حاصل رہی ہے یونانی ڈراموں میں المیہ کو طربیہ پر ترجیح دی گئی ہے۔کیونکہ المیہ کا اثر بہت گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔میرؔ نے کہا تھا

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

خالد سعید کہتے ہیں:

درد ڈھلتا ہے لفظ و معنی میں
شوق کس کو سخنوری کا ہے

ان اشعار میں ایک خاص attitude ہے بے نیازی کا۔

جیسے جیسے انسان زندگی کی حقیقتوں کو سمجھنے لگتا ہے ویسے ویسے اس کا درد سے رشتہ گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہاں میری مراد شاعر کا اپنا ذاتی تجربہ نہیں بلکہ وہ درد ہے جو اتنا ہی وسیع ہے جتنی کہ وسیع ہماری کائنات ہے۔شاید ایسا اس لیے کہ درد کو سمجھنے اور اس سے جوجھنے کے بعد ہی انسان کیفِ حقیقی کو محسوس کر سکتا۔

شعر و سخن کے پردے میں بس درد کا کاروبار کیا
شعر کو دھندا ،لفظ کو رسوا، ہم تو کبھو بھی کر نہ سکے

دنیا کی بے ثباتی کا مضمون میرؔ کے یہاں اس طرح ہے

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

اسی مضمون خالد سعید نے کس حقیقت پسندی سے باندھا ہے ملاحظہ ہو:

رنگ قائم نہ تعلق دائم
ہم جو آئے ہیں تو جانے آئے

دورِ حاضر میں اخلاقی قدروں کا انحطاط، بے تعلقی، بے حسی، رشوت ستانی ، خوشامد پرستی، خودنمائی، مفاد پرستی جیسے موضوعات شاعر کی عصری آگہی و عصری حسیت کی غمازی کرتے ہیں۔

بات بنتی ہی نہیں گرمیٔ زر سے پہلے
کام اپنا تو نکلتا تھا ہنر سے پہلے

کسے سجدہ کریں تم ہی بتاؤ
خداؤں کا یہاں تو سلسلہ ہے

ویسے بھی اب دلوں میں تعلق نہیں رہا
کیوں درمیاں اٹھاتے ہو دیوار بے سبب

تمہارا شوق بدلا ہے کہ میرے پیڑ خالی ہیں
بڑی مدت سے میرے گھر کوئی پتھر نہیں آیا

ناصر کاظمی کی طرح خالد سعید کی شاعری میں بھی ایک شہرِ بے سایہ ہے جو کبھی غریب الوطنی کا تو کبھی بجھے دل کا استعارہ بن جاتا ہے۔

کر چکے شام تو آنکھوں میں سحر بھی کرنا
شہر بے سایہ میں اک رات بسر بھی کرنا

....

شہر طلب میں کچھ نہ سہی بے گھری تو ہے
ورثے میں اپنے دولتِ بے چادری تو ہے

....

ہے دھواں دھواں سا ادھر ادھر کہیں در دریچے جلے ہوئے
کبھی کوئی چوب چیخ اٹھی، مرا شہر خواب جلا دیا

ان کی غزلوں میں سوز و گداز کی کیفیت پائی جاتی ہے جو زندگی کے وجدان وادراک کے بعد شاعری میں نمو پاتی ہے۔انھوں نے صرف اپنے احساسات و جذبات ہی کو صفحہ قرطاس پر نہیں اتارا بلکہ بصیرت و آگہی کو بھی شعری پیکر میں ڈھالا ہے۔فکر وفن کی یہی آمیزش خالد سعید کی شاعرانہ شناخت بن گئی ہے۔

محفلوں میں جب کبھی ذکرِ غزل چھڑ جائے گا
اک ہمیں ہوں گے تمہیں بے ساختہ یاد آئیں گے

خالد سعید کی نظم نگاری:

خالد سعید نے غزل کے ساتھ ساتھ صنف نظم میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔انھوں نے نظم کی روایتی ہیئت یعنی پابند نظم کے علاوہ نظم معریٰ اور آزاد نظم میں فنی تجربے کیے ہیں۔''شب رنگ نمو'' ان کا پہلا شعری مجموعہ ہے جس میں نظموں کو حصہ الف اور حصہ ب کے تحت مرتب کیا گیا ہے۔حصہ الف کی نظموں

میں 'حصہ درندہ پچھلی ساعت کا'، 'عرصہ تہی آفاق'، 'پیاس آشفتہ سر'، 'بے ریا جی چکے بے ریا مر چلے'، 'رات اور چاندی کا گھنگرو گھل جانے کے بعد'، 'ٹوٹتی پیالیوں کے درمیان'، 'شاخ شاخ بوسے'، 'بے بضاعتی'، 'خستگی' اور 'نیند' وغیرہ شامل ہیں۔ حصہ ب کی نظموں میں فن کی سطح پر تجربے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ 'ہم کہ اکھڑے ہوئے پیڑ سمجھے گئے'، 'علی گڑھ 78'، 'شہر سے پرے کچھ جزیرے ہیں'، 'ایک' دو جیسی نظمیں شامل ہیں۔

ان کی کلیات 'چاند سے باتیں' شامل نظموں میں 'چراغ نامہ'، 'شاخ نہال غم'، 'خواب ایک ضروری ہے' شام 'نظمیں 1، 2، 3، 4، 5' 'چیر ہرن' لہوز میں کا سہاگ' بازار' ایسا کیوں ہوتا ہے مما' یوا ین او کی خدمت میں ایک نظم' ایک یوں ہی سی نظم' کوئی جذبہ نہیں بے کار' اسٹریپ ٹیز ہیں' نظروں سے گرنا' ہیں۔

'چراغ نامہ' اور 'شاخ نہال غم' پابند نظمیں ہیں۔ چھوٹی بحر میں لکھی گئی ان نظموں میں دریا کی سی روانی ہے۔ ان میں ردیف و قافیے کے اہتمام سے آہنگ و نغمگی پیدا ہوگئی ہے۔ نظم 'چراغ نامہ' میں صنعت عکس و تبدیل کا استعمال تضاد میں ایک ایسا حسن پیدا کرتا ہے جو چراغ کی قربانیوں' خود جل کے دوسروں کے لیے روشنی فراہم کرنے کے جذبے کی بخوبی عکاسی کرتا ہے۔

کہیں روشنی کی ہے تیرگی
کہیں تیرگی کی ہے روشنی
میں شہید الفت روشنی
میں قتیل لذت تیرگی

'نیند' ایک خوبصورت نظم ہے اس مختصر سی نظم میں استعارات و تشبیہات کے ذریعے شاعر نے ایک جزیرہ آباد کر دیا ہے۔ نیند ایک نظر نہ آنے والی کیفیت ہے جس پر طاری ہوتی ہے بس اسے محسوس ہوتا ہے کہ نیند آرہی ہے۔ خالد سعید کا شاعرانہ کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس کیفیت کو محاکات نگاری کے ذریعے ایک حسین منظر میں تبدیل کر دیا ہے۔ نیند کو سرمئی گھنیرا بادل' آنکھ کو سفید وسیہ جزیرہ' پلکوں کو پرندوں کے پر سے اور آنکھوں کی نمی کو اوس سے تشبیہ دی ہے۔ نیند کی کیفیت جب طاری ہوتی ہے تو کیسے دھیرے دھیرے دھندلکا چھا جاتا ہے۔ نیند کے سرمئی گھنیرے بادل اوس کی شکل میں آنکھوں میں نمی چھوڑ جاتا ہے۔

نیند: اک سرمئی گھنیرا بادل
سفید وسیہ جزیرے پر

ہر طرف اوس چھوڑ جاتی ہے
کسی ملاح کے قدم کی چاپ تھر تھراتی ہے
نے پرندہ پر پھڑپھڑاتا ملے جزیرے پر
بس دھند لکا ہے سنسناتا ہے
نیند کا سرمئی گھنیرا بادل
فقط اوس چھوڑ جاتا ہے (نیند)

خالد سعید استعارے کی فنی نزاکتوں اور معنوی تہہ دار سے واقف ہیں ۔وہ جانتے ہیں کہ استعارہ، بلاغت کا ایک رکن اعظم ،شاعری کی روح ہے،اس کا جوہر ہے۔اس میں جتنی جدت وندرت ہوگی شعرا تنا ہی خوبصورت اور پُر اثر ہوگا۔چاند سے باتیں میں شامل نظمیں ان کی اس فنی بصیرت کی آئینہ دار ہیں۔

خالد سعید کا سیاسی وسماجی شعور بہت پختہ ہے وہ عالمی سیاست پر گہری نظر رکھتے ہیں۔فلسطین میں اسرائیلی قوم کی بربریت پر دنیا خاموش تماشائی بنی بیٹھی ہے۔مقدس زمین کے لیے لوگ برسوں سے قربانیاں دے رہے ہیں۔خالد سعید کی نظم ’’بے ریا جی چکے‘ بے ریا مر چلے‘ (فلسطینی مجاہدین اور شہدا کی نذر) مجاہدین اور شہدا کو خراجِ عقیدت پیش کرتی ہے۔

اب کے موسم میں
شاخ زیتون پر پھول بارود کے کھل اٹھے
ہے افق تا افق ایک دھنک خون کی
موت :ایک رخش آوارہ پا، چار سو ہنہناتی ہوئی !

زیتون کی شاخوں پر بارود کے پھولوں کا کھل اٹھنا‘ شہیدوں کے خون میں نہا کر دھنک کا سات رنگوں کے بجائے خون کی سرخی سے لال ہونا ان ایٹمی تباہ کاریوں کا اشاریہ ہے جس میں موت ایک رخش آوارہ کی مانند بے قابو ہوکر معصوم بچوں ،خواتین، بزرگوں ،نوجوانوں سبھی کو روندتی ہوئی آگے بڑھتی جاتی ہے۔خالد سعید پیکر تراشی کے ذریعے ایسی امیجری تیار کرتے ہیں جو فکر وخیال کی ترسیل کو نہایت موثر بنانے کے ساتھ ساتھ اسے ایک ایسی ادبی جمالیات کی حامل نظم بنا دیتی ہے جو بہت دیر تک قاری کے ذہن ودل پر چھائی رہتی ہے۔

خالد سعید نظموں میں پیکر تراشی اور فضا بندی اتنی جاندار ہوتی ہے منظر آنکھوں کے سامنے نظر آنے لگتا ہے۔عرصۂ تہی آفاق ایک بند ملاحظہ ہو۔ جہاں نادر استعارات کے ذریعہ شاعر نے ایک ایسا پیکر تراشہ ہے جس میں ایک ظاہری قحط زدہ منظر داخلی کیفیات میں اس طرح مدغم ہو گیا ہے کہ یہ کیفیت قاری کو اپنے حصار میں لے لیتی ہے۔

میری سانسوں کی شاخوں پہ بیٹھے ہوئے تشنگی پرندے اڑے
اپنی منقار بھر پیاس کے واسطے
مگر .... آسمانوں میں بھی کوئی قطرہ نہیں اور سمندر سراب
ایک بے بوند دل ہے کہ ٹلتا نہیں
شب ڈھلکتی نہیں، دن سرکتا نہیں (عرصۂ تہی آفاق)

خالد سعید اپنی نظموں میں صنعتوں کا استعمال بڑے ہی فنکارانہ انداز میں کرتے ہیں۔نظم 'چیر ہرن' میں انھوں نے ہندوستانی تلمیح کے ذریعے ملک کی موجودہ دور صورتحال کی تصویر کشی کی ہے۔ مہا بھارت کا ایک واقعہ ہے کہ جس میں پانڈو جوئے کی ایک بازی میں دروپدی کو ہار جاتے ہیں۔ جیتنے والے کوروں میں دُریودھن کا بھائی دُشاسن نے دروپدی کا چیر ہرن کیا تھا۔لیکن اسی وقت کرشن بھگوان نمودار ہوتے ہیں اور دروپدی کی عصمت وعفت کی حفاظت کرتے ہیں۔ یہاں شاعر نے ملک کے لیے دروپدی، محبان وطن کے لیے پانڈو، ملک دشمن عناصر کے لیے کورو جیسے استعارے استعمال کیے ہیں۔ ملک میں علاقائی تعصب، مذہبی تفرقہ، زبان کے نام پر جو نفرتیں دن بہ دن بڑھتی جا رہی ہیں۔جس کے نتیجے میں فسادات رونما ہو رہے ہیں۔آپسی رواداری اور بھائی چارہ ختم ہوتا جا رہا ہے۔شاعر نے اسے وطن کی سالمیت اور گنگا جمنی تہذیب کی بقا کے لیے خطرہ قرار دیا ہے اور کہتا ہے کہ اب آسمانوں سے مدد نہیں آئے گی ہمیں خود ہی دروپدی کا محافظ بننا ہوگا۔اس نظم میں شاعر نے ملک کی جغرافیائی ساخت و خصوصیات کو ایک حسین نسوانی پیکر میں ڈھالا ہے جس سے شاعر کے تخیل کی بلندی کا اندازہ ہوتا ہے۔

ترے ماتھے پر بندھیاچل کی بندیا
تری بانہیں کہ گنگا
تری زلفیں اودھ کی شام

اور لس لس بدن میں پھولتا چندن دکن کا

ترے پیروں کو بحر ہند دھوتا ہے عقیدت سے

شرم سے آنکھ بوجھل، شرم سے رخسار سرخ آ گیں

اور اپنا روپ سندرتا سمیٹے، سر جھکائے

کب سے تم چپ چاپ

ٹھہری ہو

کہ جیسے لاج ونتی ہو

کہ جیسے دروپدی ہو (چیر ہرن)

نظم 'لہو زمین کا سہاگ' ایک طرح سے چیر ہرن کا معنوی تسلسل ہے کہ اتنی خوبصورت زمین کو جسے خدا نے تمام انسانوں کے رہنے کے لیے تخلیق کیا لیکن انسانوں نے اسے تقسیم کیا، سرحدیں بنائیں، آپس میں لڑ کر اسے لہولہان کر رہے ہیں۔ اس نظم میں شاعر نے علامتی انداز اختیار کیا ہے۔ زمین کو ماں قرار دیا ہے، ماں ممتا، ایثار و قربانی کی علامت ہے۔ زمین بھی ایک ماں کی طرح انسانوں کو غذا، پانی، ہوا' فراہم کر کے ان کی نگہداشت کرتی ہے انھیں زندگی عطا کرتی ہے۔ لیکن انسان اتنا مفاد پرست ہو گیا ہے کہ وہ اپنے مطلب و مقصد کے حصول کے لیے دوسرے انسانوں کو مارنے کے لیے بم بناتا ہے جس سے انسان مر جاتے ہیں، جو بچ جاتے ہیں وہ طرح طرح کی بیماریوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اور زمین صدیوں کے لیے بنجر ہو جاتی ہے۔ اس نظم میں شاعر نے زمین اور آسمان کے درمیان مکالمہ قائم کیا ہے۔

فلک: زمین اے زمین! تو کیوں لٹی لٹی سی ہے؟

زمین! میں نے تیرے رخ پر مل دیا تھا غازۂ شفق

اور تیرے جسم پر سجایا تھا خنک ہوا کا نرم پیراہن

زمین............تو کیوں بجھی بجھی سی ہے؟

ہوا، شفق، گلاب اور چاندنی............یہ ہیں میری

امانتیں

مری امانتوں میں کس لیے خیانتیں (لہو زمین کا سہاگ)

مذکورہ بالا بند کے آخری تین مصرعے نظم کی ماحولیاتی تنقید (Eco critism) کے نقطہ نظر سے مطالعہ کے متقاضی ہیں۔ ماحولیاتی تنقید ایک نیا تنقیدی رجحان ہے جس میں کسی بھی فن پارے میں ماحولیاتی نظام سے متعلق تخلیق کار کی فکرمندی کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ یہ عصر حاضر کا ایک نہایت اہم موضوع ہے۔ سب سے پہلے جوزف میکر (Joseph Meeker) نے 1972 میں اپنی تصنیف "The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology" میں اس تصور کو پیش کیا تھا اور 1978 میں ولیم ریوکرٹ (William Rueckert) نے "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism" میں اس اصطلاح یعنی Ecocritism (ماحولیاتی تنقید) کا استعمال کیا تھا۔ وکی پیڈیا میں ماحولیاتی تنقید کی تعریف اس طرح سے بیان کی گئی ہے۔

> "Ecocritism is the study of literature and ecology from an interdiscipilinary point of view, where literature scholars analyze texts that illustrate environmental concerns and examine the various ways literature treats the subject nature".

اس تعریف کے پیش نظر اس نظم کا مطالعہ کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر جنگوں میں ایٹمی، نیوکلیائی ہتھیاروں کے استعمال اور اندھا دھند ترقی کے نام پر ماحولیاتی نظام کے ساتھ ساتھ ہو رہی چھیڑ چھاڑ سے زمین کو جس طرح سے نقصان پہنچایا جا رہا ہے اس کو لے کر فکرمند ہے۔ پلاسٹک کے کچرے سے مٹی کی زرخیزی ختم ہو رہی ہے۔ کارخانوں اور گاڑیوں سے نکلنے والا دھواں فضائی آلودگی پیدا کر رہا ہے۔ فیکٹریوں سے نکلنے والا پانی ندیوں میں بہا دیا جاتا ہے جس سے آبی آلودگی ہو رہی ہے۔ ہوا، پانی، مٹی کچھ بھی محفوظ نہیں ہے۔ انسان نے اپنے مطلب کے لیے فطری نظام کو برباد کر دیا۔ جس کی وجہ سے اوزون لیئر میں سوراخ ہو گئے جو زمین کو سورج کی راست شعاعوں سے ہونے والے نقصان سے بچاتی تھی۔ نتیجے میں زمین کے درجۂ حرارت میں اضافہ ہو رہا ہے۔ پہاڑوں کی برف پگھل کر میدانی علاقوں میں بہہ رہی ہے جس کے سبب سیلاب آ رہے ہیں۔ موسموں میں شدت آ گئی ہے۔ فلک زمین سے جب یہ سوال کرتا ہے کہ ہوا، شفق، گلاب اور چاندنی...... یہ میری امانتیں ہیں اور اہل زمین اس میں خیانت کر کے آنے

والی نسلوں کو ان سب سے محروم کر رہے ہیں۔ شاعر کی بصیرت اس تباہی کو دیکھ رہی ہے اور وہ اپنے فن کے ذریعے انھیں اس تباہی سے آگاہ کر رہا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے یہ نظم آفاقیت کی حامل ہے۔ آج دنیا میں گلوبل وارمنگ کو لے کر بڑی بڑی کانفرسیں منعقد ہو رہی ہیں۔

انسانوں نے زمین کو جغرافیائی حد بندیوں میں بانٹ دیا۔ اب آپس میں زمین کے ایک ایک ٹکڑے کے لیے لڑتے ہیں اور زمین کو لہولہان کر دیتے ہیں۔ جغرافیائی تناظر میں قومیت کا احساس جب حد سے زیادہ بڑھ جاتا ہے تو احترام انسانیت کے احساس کو دبا دیتا ہے جس کے نتیجے میں انسان قومیت کے نشے میں چور ہو کر وحشی بن جاتا ہے۔ جس کی تازہ مثال روہنگیا مسلمانوں کی ہے جنھیں بے وطن (stateless) قرار دے کر میانمار میں ان کے ساتھ جو ظلم و بربریت کا سلوک ہوا اس نے انھیں ملک بدر ہو کر دوسروں ملکوں میں مہاجرین کی حیثیت سے پناہ مانگ کر رفیوجی کیمپوں میں جینے پر مجبور کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں کہیں رنگ و نسل کے نام پر قتل و غارت گری ہو رہی ہے تو کہیں مذہب کے نام پر خون بہایا جا رہا ہے۔ پہلے زمین کا ایک حصہ گلابوں کی سرخی سے مہک اٹھتا تھا تو دوسرا حصہ شفق کی لالی سے چمک اٹھتا تھا۔ لیکن اب لہو کی لالی نے ان کی جگہ لے لی ہے۔ شاعر Universal Brotherhood کا پیغام دیتا ہے کہ جس طرح مختلف رنگوں سے ایک قوس قزح بنتا ہے اسی طرح ایک دھنک بنیں۔ دھنک جو رنگوں کے اتحاد کی ایک علامت ہے سب رنگ مل جائیں تو کتنا خوبصورت منظر تخلیق کر سکتے ہیں۔

ہم کہ رنگ ہیں جدا جدا
چلو کہ ہم دھنک بنے
چلو دلوں کے اس افق سے اس افق کو جوڑ لیں
خدا کے دستخط بنیں
چلو کہ ہم دھنک بنیں چلو کہ ہم دھنک بنیں (لہو زمین کا سہاگ)

دنیا میں ایٹمی ہتھیاروں کی ذخیرہ اندوزی کی جو ہوڑ لگی ہوئی ہے۔ ترقی یافتہ ممالک اپنے ہتھیار بیچنے کے لیے دو ملکوں کو آپس میں لڑاتے ہیں۔ یا پھر کسی ایک ملک میں ایٹمی ہتھیاروں سے انسانیت کی بقا کو خطرہ قرار دے کر اسے تباہ و تاراج کر دیتے ہیں۔ ایسے میں نظم 'یو این او کی خدمت میں

ایک نظم' عالمی ادارہ یونائیٹڈ نیشنس ارگانائزیشن' کے وجود پر سوال اٹھاتی ہے جس کا قیام ہی دنیا کو جنگوں سے روکنے اور امن وامان کو قائم کرنے کے لیے کیا گیا تھا۔ ویٹو پاور رکھنے والے ممالک اس ادارے کی کارکردگیوں کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ نظم عالمی سیاست اوران ممالک کی سوپر پاور بننے کی ہوڑ پر ایک زبردست طنز ہے۔

انسان زمین پر گر کر اٹھ جاتا ہے نظروں سے گرنے والا کبھی نہیں اٹھ سکتا۔شاعر نے نظم 'نظروں سے گرنا'' میں مختلف مناظر کے ذریعے زمین پر گرنے والوں کی تصویر کشی کی ہے کہ کیسے ایک بچہ گرتا ہے تو ماں بڑھ کر اسے اٹھا لیتی ہے پیار سے چمکارتی ہے، ایک دوست گرتا ہے تو دوسرا دوست اسے تھام لیتا ہے اسکے زخموں کی مرہم پٹی کرتا ہے اور کھیل کے میدان میں جب کوئی کھلاڑی گر جاتا ہے تو ٹیم کا ڈاکٹر اس کا فوراً علاج معالجہ کرتا ہے اور وہ دوبارہ کھیل میں شرکت کے قابل بن جاتا ہے۔اور جب کوئی نظروں سے گر جاتا ہے تو پھر کبھی اٹھ نہیں سکتا۔

لیکن جب کوئی
اپنی ہی نظروں سے گر جاتا ہے
شور شرابہ ہوتا ہے نہ ہنگامہ
زخم دکھائی دیتا ہے نہ چوٹ کوئی
کوئی آتا ہے، نہ اٹھاتا ہے کوئی
گرنے والا......بس پڑا رہ جاتا ہے
اور سسکتا رہتا ہے(نظروں سے گرنا)

نظروں سے گرنے والے کی حالت عبرت ناک ہوتی ہے۔لیکن اسے سدھرنے کا ایک موقع دینا چاہیے یا نہیں اس پر شاعر نے معروضی اور مدلل انداز میں اظہار خیال کیا ہے۔ باضمیر انسان جب اپنا محاسبہ کرتا ہے اپنے سے غلطی یا گناہ سرزد ہو جائے تو اپنے آپ پر لعنت وملامت کرتا ہے۔اپنے آپ کو سدھارنے کی کوشش بھی کرتا ہے لیکن کبھی کبھی اس کے احباب اور سماج اسے موقع نہیں دیتے۔شاعر نے نظم 'نظروں سے گرنا' میں مختلف حوالوں سے اس طرف توجہ دلائی ہے کہ جس طرح کسی کو جسمانی چوٹ لگ جائے تو اس کے اپنے اس کے زخموں پر مرہم لگاتے ہیں، اسے دلاسہ دیتے ہیں کہ زخم جلد بھر جائے گا اور

سب کچھ ٹھیک ہوجائے گا۔لیکن روح کے زخمی ہونے پر اسے اکیلا چھوڑ دیتے ہیں۔اسے سدھرنے کا موقع نہیں دیتے ،جس کے نتیجے میں وہ احساس جرم سے نکل نہیں پاتا اور مزید اس دلدل میں دھنستا چلا جاتا ہے۔

نظم 'ہم کہ اکھڑے ہوئے پیڑ سمجھے گئے' ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد اوران کے عروج وزوال کی داستان بیان کرتی ہے۔دورِحاضر میں مسلمانوں کوخوف وہراس اورعدم تحفظ کے احساس کے ساتھ جینے کے لیے مجبور کردیا گیا ہے۔'ایسا کیوں ہوتا ہے مما' صنفی امتیازات کے موضوع پرلکھی گئی ہے جس میں شاعر کا کہنا ہے کہ سماج میں لڑکے اورلڑکی کا فرق گھر ہی سے شروع ہوتا ہے۔تانیثی فکر کی حامل اس نظم میں لڑکی نہایت معصومیت کے ساتھ اپنے ساتھ ہونے والے امتیازی سلوک پر سوالات قائم کرتی ہے۔ان کی نظموں میں موضوعات کا تنوع ہے۔

خالد سعید ایک منفرد نظم نگار شاعر ہیں۔انھوں نے بے حد اہم موضوعات پر نظمیں لکھی ہیں۔اپنی اختراع ذہنی اور تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے انھوں نے کامیاب فنی تجربے کئے ہیں۔مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان کی شاعری میں فکری گہرائی اورمعنوی تہہ داری ہے۔خالد سعید اردو زبان کی ایک نابغۂ روزگار (Genius) شخصیت ہیں۔ان کی شاعری،تجزیاتی تنقیداور اردو زبان کے حوالے سے لکھے گئے دانشورانہ مقالات،نصاب کی تشکیل میں اختراعات،اردو زبان وادب کی ترقی وترویج کے لیے ان کی غیر معمولی خدمات قابل صد تحسین ہیں۔

❒ Dr. Bi Bi Raza Khatoon
Assistant Professor
Department of Urdu
Maulana Azad National Urdu University
Hyderabad - 500032
Mobile: 9989037857
Email: brkhatoon@gmail.com

मौलाना आज़ाद नेशनल उर्दू यूनिवर्सिटी مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
(A Central University, Ministry of Education, Govt. of India)
(Accredited Grade "A" by NAAC)

Directorate of Distance Education نظامت فاصلاتی تعلیم

داخلہ اعلامیہ۔ 23-2022 سیشن جولائی 2022

جولائی 2022 سے شروع ہونے والے تعلیمی سیشن 23-2022 میں مندرجہ ذیل فاصلاتی طریقہ تعلیم کے پروگراموں میں داخلے کے لیے **آن لائن درخواستیں** مطلوب ہیں:

(i) ایم اے اردو (ii) ایم اے انگریزی (iii) ایم اے اسلامک اسٹڈیز (iv) ایم اے تاریخ (v) ایم اے ہندی (vi) ایم اے عربی (vii) بی اے (viii) بی کام	یو جی سی-ڈی ای بی، نئی دہلی کے ذریعے منظور شدہ بحوالہ مکتوب: F.8-2/2021(DEB-III) مورخہ 2/مارچ 2022 اور F.8-2/2021(DEB-III) Part File مورخہ 17/مئی 2022 یو جی سی رابطہ بتاریخ 16/اگست 2022
(ix) ڈپلوما ان ٹیچ انگلش (x) ڈپلوما ان جرنلزم اینڈ ماس کمیونکیشن (xi) سرٹیفکیٹ کورس اہلیت اردو بذریعہ انگریزی (xii) سرٹیفکیٹ کورس ان فنکشنل انگلش	

ای پراسپکٹس اور آن لائن درخواست فارم یونیورسٹی ویب سائٹ manuu.edu.in/dde (داخلہ پورٹل manuuadmission.samarth.edu.in) پر دستیاب رہیں گے۔

مندرجہ بالا پروگرامس میں داخلے کے لیے درخواست فارم پراسپکٹس جولائی 2022 کے مطابق دیے گئے رجسٹریشن فیس کے ساتھ جمع کرنا ہوگا اور اسناد کی تصدیق کے بعد پروگرام فیس کی ادائیگی کرنی ہوگی۔

امیدوار مزید تفصیلات کے لیے طلبہ رہبری یونٹ ہیلپ لائن 040-23008463 اور 040-23120600 (ایکسٹنشن 2207 & 2208) اور Toll free No.18004252958 پر صبح 9:00 بجے سے شام 7:00 بجے تک رابطہ کر سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ مزید تفصیلات کے لیے طلبہ نئی دہلی، کولکتہ، بنگلور، ممبئی، پٹنہ، دربھنگہ، بھوپال، رانچی، سری نگر، جموں، امراوتی، حیدرآباد، نوح، ورانسی اور لکھنؤ میں واقع یونیورسٹی کے ریجنل/ سب ریجنل سنٹرس سے بھی رابطہ کر سکتے ہیں یا ویب سائٹ manuu.edu.in/dde ملاحظہ کریں۔

آن لائن درخواست فارم داخل کرنے کی آخری تاریخ **20/اکتوبر 2022** اور اور فیس ادائیگی کی آخری تاریخ **31/اکتوبر 2022/رات 11:59 بجے سے قبل** مقرر ہے۔

ڈائرکٹر، نظامت فاصلاتی تعلیم manuu.edu.in/dde رجسٹرار

26/جولائی 2022: شعبۂ فارسی وسینٹرل ایشین اسٹڈیز، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے زیراہتمام دوروزہ قومی سمینار بعنوان ''مجمع البحرین داراشکوہ: مذہبی اور روحانی نظریہ صلح کل کی مشعل راہ'' کے افتتاحی اجلاس میں خطاب کرتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن۔ ساتھ میں دائیں جانب سے حاجی سید سلمان چشتی، گدی نشین درگاہ اجمیر شریف، جناب سراج الدین قریشی، صدر، انڈیا اسلامک کلچرل سینٹر، دہلی، پروفیسر طارق منصور، شیخ الجامعہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، جناب ممتاز علی، چانسلر، مانو۔

15/اگست، 2022: آزادی کے امرت مہوتسو اور 76ویں یوم آزادی کے موقع پر مرکز مطالعات اردو ثقافت، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے زیراہتمام حب الوطنی گیتوں پر مبنی گلوکاری مقابلے میں کامیاب طلبا کے ساتھ شیخ الجامعہ پروفیسر سید عین الحسن، پروفیسر اشتیاق احمد، رجسٹرار، ڈاکٹر احمد خان، ڈائرکٹر انچارج، مرکز مطالعات اردو ثقافت۔

ISSN : 2455-0248

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue No.: 15 September, 2022
Editor: Dr. Ahamad Khan

15 راگست، 2022: 76ویں یوم آزادی کے موقع پر پرچم کشائی کے بعد اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے پروفیسر سید عین الحسن، شیخ الجامعہ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی۔ ساتھ میں پروفیسر اشتیاق احمد، رجسٹرار، پروفیسر محمد عبدالعظیم، پراکٹر اور لیفٹیننٹ محمد عبدالمجیب، اسوسی ایٹ این سی سی آفیسر۔

Centre for Urdu Culture Studies
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad-500032, Telangana (India)
E-mail: adabosaqafatcucs@gmail.com
Website: www.manuu.edu.in, Mobile: 9868701491
Online: https://manuu.edu.in/university/centre/cucs/journal