بسم اللہ الرحمن الرحیم

الحمد

تحقیقی و تنقیدی مجلہ

- ❖ الحمد ہائر ایجو کیشن کمیشن سے منظور شدہ مجلہ ہے۔
- ❖ الحمد کے سال میں دو شمارے شائع ہوتے ہیں۔
- ❖ الحمد میں شائع ہونے والے مقالات ماہرین کے پاس جانچ / حتمی منظوری کے لیے ارسال کیے جاتے ہیں۔

- ❖ اپنے مقالے کے ساتھ اُس کا انگریزی ملخص (Abstract) ضرور شامل کیجیے۔
- ❖ ملخص کے بغیر مقالہ مجلس ادارت میں پیش نہیں کیا جائے گا۔
- ❖ الحمد میں اشاعت کی غرض سے (ایم۔ایس ورڈ) میں کمپوز شدہ مضمون کی سوفٹ کاپی sher.ali@alhamd.pk پر ارسال کیجیے۔
- ❖ تمام مقالات نیک نیتی اور علمی خدمت کے جذبے کے تحت شایع کیے جاتے ہیں۔ مقالہ نگاروں کی آرا سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

الحمد

تحقیقی و تنقیدی مجلہ

19

جنوری تا جون 2023ء

ڈاکٹر شکیل روشن (سرپرست اعلیٰ)

مدیر اعلیٰ

ڈاکٹر توصیف تبسم

مدیر

ڈاکٹر شیر علی

شعبۂ اُردو

الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

مجلس ادارت

ڈاکٹر شکیل روشن	سرپرستِ اعلیٰ / صدر، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر توصیف تبسم	مدیر اعلیٰ
ڈاکٹر شیر علی	مدیر

مجلس مشاورت (قومی)

ڈاکٹر سعادت سعید	ممتاز پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر انوار احمد	سابق چیئرمین، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
ڈاکٹر ضیاء الحسن	پروفیسر شعبہ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر ناصر عباس نیر	پروفیسر، شعبہ اُردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر سلمان علی	چیئرمین، شعبہ اُردو، پشاور یونیورسٹی پشاور
ڈاکٹر نثار ترابی	پروفیسر، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر طارق ہاشمی	ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جی۔ سی یونیورسٹی، فیصل آباد

مجلس مشاورت (بین الاقوامی)

ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم	چیئرمین شعبہ اردو، الازہر یونیورسٹی، مصر
ڈاکٹر خلیل طوق آر	چیئرمین شعبہ اردو، استنبول یونیورسٹی، ترکی
ڈاکٹر محمد کیومرثی	چیئرمین شعبہ اردو، تہران یونیورسٹی، ایران
ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان	پروفیسر، شعبہ اردو، انقرہ یونیورسٹی، ترکی
ڈاکٹر مسعود بیگ	پروفیسر شعبہ اردو، علی گڑھ یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر احمد محفوظ	پروفیسر شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، انڈیا
ڈاکٹر محمد آصف زہری	ایسوسی ایٹ پروفیسر، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، انڈیا

ناشر: ڈاکٹر شکیل روشن، صدر، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

معاونت: عقیل احمد

تکنیکی معاونت: ڈاکٹر محمد نوید

کمپوزنگ / سرورق: عبدالحفیظ

قیمت: پاکستان: ۵۰۰ روپے بیرون ملک: ۲۰۔ امریکی ڈالر

برائے رابطہ: ڈاکٹر شیر علی، الحمد اسلامک یونیورسٹی، شاہ پور، بارہ کہو، اسلام آباد

فون نمبر: 0333-9707002, 051-2234000 ای۔ میل: sher.ali@alhamd.pk

ترتیب

*	اداریہ	مدیر	۹
1	فیض کی شخصیت اور شاعری	افتخار عارف	۱۱
2	پچھتّر سالوں میں تنقیدی رجحانات	ناصر عباس نیرّ	۱۹
3	اکیسویں صدی اور میر تقی میر	ڈاکٹر مختار احمد عزمی رعبد الباسط یاسین	۳۵
4	بدلتی دنیا اور فکرِ اقبال	حافظ محمد جنید رضا رڈاکٹر سعادت سعید	۴۳
5	منطق الطیر قدیم وجدید کا تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر ناہید قمر رڈاکٹر زینت افشاں	۴۹
6	شفیق الرحمٰن کے افسانوں میں رومانوی رجحانات	ڈاکٹر روبینہ شاہین رفریدہ عثمان	۶۱
7	شاہین زیدی کا سفر نامہ ''سفر حج'' تجزیاتی مطالعہ	آسیہ ستار رڈاکٹر صدف نقوی	۷۱
8	اُردو شاعری میں اساطیری تلمیحات	راحت نسرین رڈاکٹر سعید احمد	۸۲
9	اردو زبان وثقافت کی ترویج میں ذرائع ابلاغ کا کردار	ڈاکٹر میمونہ سبحانی	۹۵
10	سید امتیاز علی تاج کے غیر مطبوعہ اسٹیج ڈرامے ''اف یہ بیویاں'' کا تنقیدی تجزیہ	ڈاکٹر محمد نوید رڈاکٹر طاہرہ صدیقہ	۱۰۳
11	مشکور حسین یاد کی مذہبی اور فلسفیانہ کتب کا فکری جائزہ	ڈاکٹر عامرہ رسول رڈاکٹر محمد ارشد اویسی	۱۱۶
12	بشریٰ رحمٰن کے ناول ''دانا رسوئی'' کا فکری وفنی جائزہ	نگہت بیگم رڈاکٹر غنچہ بیگم	۱۳۳
13	نئی نظم کی فکری جہات اور عبد الرشید کی نظم نگاری	ڈاکٹر نبیل احمد رڈاکٹر محمد عارف فرہاد	۱۴۲
14	''راکھ'' میں مابعد جدید تکنیکوں کا استعمال: تجزیاتی مطالعہ	سید فاضل حسین رڈاکٹر محمد ناصر آفریدی	۱۶۲
15	نور جہاں: ایک اجمالی تعارف	انجم طاہرہ رڈاکٹر اقصہ ساجد	۱۷۴

اداریہ

ادب بنیادی طور پر کسی آدرش، کسی کمٹمنٹ کا نام ہے۔ یہ کمٹمنٹ فنی جمال پر مبنی ہو یا حیات و کائنات کے مشاہدے و مجادلے پر، کلی اخلاص اور خونِ جگر کا ہونا لازمی ہے۔ ترقی پسند تحریک اس آدرش اور کمٹمنٹ کی روشن مثال ہے اور فیض احمد فیض اس کے سب سے ممتاز شاعر، نقاد اور رہنما!

فیض احمد فیض اپنے شعری مجموعے "دستِ صبا" (دست، صبا، فیض احمد فیض، آزاد کتاب گھر، دہلی، ۱۹۵۲) کے دیباچے میں مذکورہ بالا آدرش اور کمٹمنٹ کو نہایت دلچسپ پیرائے میں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ایک زمانہ ہوا جب غالب نے لکھا تھا کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی دیدہ بینا نہیں بچوں کا کھیل ہے! اگر غالب ہمارے ہم عصر ہوتے تو غالباً کوئی نہ کوئی ناقد ضرور پکار اٹھتا کہ غالب نے بچوں کے کھیل کی توہین کی ہے یا یہ کہ غالب ادب میں پروپیگنڈا کے حامی معلوم ہوتے ہیں۔ شاعر کی آنکھ کو قطرے میں دجلہ دیکھنے کی تلقین کرنا صریح پروپیگنڈا ہے۔ اس آنکھ کو تو محض حسن سے غرض ہے اور حسن اگر قطرے میں دکھائی دے جائے تو وہ قطرہ دجلہ کا ہو یا گلی کی بدرو کا، شاعر کو اس سے کیا سروکار! یہ دجلہ دیکھنا دکھانا حکیم فلسفی یا سیاست دان کا کام ہو گا شاعر کا کام نہیں ہے۔ اگر ان حضرات کا کہنا صحیح ہوتا تو آبروئے شیوہ اہلِ ہنر رہتی یا جاتی، اہلِ ہنر کا کام یقیناً بہت سہل ہو جاتا۔ لیکن خوش قسمتی یا بدقسمتی سے فنِ سخن یا کوئی اور فن بچوں کا کھیل نہیں۔ اس کے لیے تو غالب کا دیدہ بینا بھی کافی نہیں اس لیے کافی نہیں کہ شاعر یا ادیب کو قطرے میں دجلہ دیکھنا ہی نہیں دکھانا بھی ہوتا ہے۔ مزید براں اگر غالب کے دجلہ سے زندگی اور موجودات کا نظام مراد لیا جائے تو ادیب خود بھی اسی دجلہ کا ایک قطرہ ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ دوسرے انگنت قطروں سے مل کر اس دریا کے رخ اس کے بہاؤ اس کی ہیت اور اس کی منزل کے تعین کی ذمہ داری بھی ادیب کے سر آن پڑتی ہے۔ یوں کہیے کہ شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔ گرد و پیش

کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر، اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر، اس بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت پر اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدوجہد چاہتے ہیں۔

الحمد ریسرچ جرنل کے قارئین کی خوش بختی ہے کہ عہدِ حاضر کے ممتاز شاعر، اِفتخارِ اردو، جناب افتخار عارف کا فیض احمد فیض کی شخصیت اور شاعری پر فکر انگیز مقالہ اس شمارے کی زینت بن رہا ہے۔ اردو تنقید کا معتبر حوالہ، استاد مکرم ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کا بصیرت افروز مقالہ بعنوان "پچھتّر سالوں میں تنقیدی رجحانات" بھی اس شمارے میں شامل ہے۔ الحمد کے حوالے سے اپنی قیمتی آرا سے ضرور نوازیے۔

ڈاکٹر شیر علی
مدیر "الحمد"
الحمد اسلامک یونیورسٹی، بارہ کہو، اسلام آباد

فیض کی شخصیت اور شاعری

FAIZ'S PERSONALITY AND POETRY

افتخار عارف*

Abstract:

In this article, the life and poetry of world renowned Progressive poet Faiz Ahmad Faiz have been discussed and analyzed. Faiz was a true idealist. He struggled for the great cause of Humanity and Progressive Movement. His poetry is true reflection of his thoughts. He was a real representative of Pakistan in all over the world.

فیض احمد فیض اردو زبان و ادب میں اپنا منفرد مقام و مرتبہ رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری اہمیت و انفرادیت اور مقبولیت آج بھی کم نہیں ہوئی۔ ہر عہد کا لکھنے والا اپنے عوام ملک اور قوم وفادار دوست اور دانشور ہوتا ہے وہ ان کی راہنمائی کرتا ہے۔ اس کا اولین کام یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے ملک و قوم کو جہالت کے اندھیروں سے نکالے، وہ ان کو توہمات پرستی اور تعصب سے بچائے۔ اس کا کام روشنی مہیا کرنا ہے اور ہر طرح کی جہالت کو ختم کرتا ہے اس طرح وہ عوام اور قوم کے دلوں سے مایوسیوں کو ختم کر کے انھیں امید کی روشنیوں سے منور کرتا ہے۔ دنیا کے بڑے ادب میں یہ جوہر موجود ہے۔ (۱)

ایک شاعر سیاست دان نہیں ہوتا اور نہ فلاسفر، وہ زندگی کے حقائق اور آئیڈیلزم دونوں کو ایک جان کرتا ہے۔ وہ حقیقت اور رومانویت میں ایک قسم کی مفاہمت پیدا کرتے ہیں۔ جب ہم کلاسیکل سدا بہار شاعری پر نظر ڈالیں تو یہ بات کُھل کر سامنے آجائے گی کہ حال کے آئینے میں مستقبل کی نشاندہی ہو سکتی ہے۔ (۲)

> ”انسانی زندگی مجموعی طور پر جدوجہد کا ادراک اور اس میں شرکت حیات کا تقاضا ہی نہیں بلکہ فن اسی حیات کا ایک جزو ہے اور جدوجہد اس کا پہلو ہے۔“ (۳)

---

*سابق چیئرمین مقتدرہ قومی زبان، سابق چیئرمین، پاکستان اکادمی ادبیات، اسلام آباد

گرامی قدر جناب شفقت محمود، لائق تعظیم سلیمہ ہاشمی، منیزہ ہاشمی، رفیق عزیز ڈاکٹر فوزیہ سعید،

مہمانانِ گرامی مرتبت!!

پاکستانی تاریخ ادب ثقافت کی معتبر و مستند ترین شخصیت فیض احمد فیض کو مختلف شہروں میں سال بھر کو تحسین پیش کی جاتی ہے ک۔ ان کی یاد میں منعقد آج کی تقریب ان کی یاد کا ایک اہم حوالہ رہے گی۔

فیض اُردو کے سب سے، معروف، مقبول، محبوب اور ہر دل عزیز شاعر ہونے کی وجہ سے پوری دینا کے عوامی اور علمی و ادبی حلقوں میں اپنا ایک ایک منفرد مقام رکھتے ہیں وہ اپنی زندگی ہی میں ایک Legend اور ایک قابل رشک روایت کی شکل اختیار کر گئے تھے۔ ایک ترقی پسند دانش ور کی حیثیت سے انھوں نے اپنے عہد کی قومی زندگی پر بہت گہرے اثرات چھوڑے ہیں۔ فیض کی، دل کو چھو لینے والی شاعری اور من موہنی شخصیت عوام میں بھی محبوب تھی اور ادبی حلقوں میں بھی۔ ترقی پسند تحریک کی ترجمانی ہو یا صحافت اور ثقافت کے کوچوں میں قیام کا زمانہ، قید و بند کی صعوبتیں ہوں یا جلاوطنی کا دور، فیض کی شاعری ہر جگہ ہر زمانے میں ان کی ترقی پسند انقلابی فکر کی تصدیق کرتی نظر آتی ہے۔ حقیقتاًوہ اپنے زمانے میں ادب و ثقافت کی سب سے موئثر شخصیت کے طور پر عوام و خواص میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ دنیا بھر کی ادبی تاریخ میں اور خاص طور پر برصغیر کی ادبی زندگی میں، فیض ترقی پسند فکر کے سب سے معتبر، مستند اور محبوب ترجمان کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں۔ فکر و خیال، جذبہ و احساس اور نغمہ و آہنگ کا جیسا حسین امتزاج ان کی شاعری میں نظر آتا ہے وہ فیض کو عالمی سطح کے عظیم انقلابی رومانوی شعرا، پبلو نرودا، ناظم حکمت اور مایاکوفسکی کی صف میں جگہ دلاتا ہے۔

فیض احمد فیض (۱۳۔ فروری ۱۹۱۱۔ ۲۰ نومبر ۱۹۸۴) کی وفات سے سے پہلے ان کے آٹھ شعری مجموعے چھپ چکے تھے اور بعد میں ان کی کلیات "سارے سخن ہمارے" اور "نسخہ ہائے وفا" کے نام سے ان کی زندگی ہی میں شائع ہو چکی تھیں۔ فیض کی شاعری کے بین الاقوامی تراجم نے ان سے فیض یاب ہونے والے حلقوں میں مزید اضافہ کیا۔ انگریزی میں وکٹر کیرنن، نیومی لیزارڈ، داؤد کمال، کیرولین کائزر، خالد حسن، محبوب الحق اور دیگر مترجمین نے ان کے کلام کو انگریزی زبان کے ذریعے دنیا میں ان لوگوں تک پہنچایا جو براہ راست اُردو سے استفادہ نہیں کر سکتے تھے۔ روسی زبان میں ریما کازاکاوا اور مریم سلگانیک نے یادگار ترجمے کر کے انھیں پورے مشرقی یورپ میں متعارف کروایا۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل تک کا دور نو آبادیاتی نظام کے خلاف آزادی کی جدوجہد کی عظیم تحریکوں کا زمانہ ہے۔ اس دور میں ادب اور زندگی لازم و ملزوم ہو گئے تھے۔ ہماری قومی زندگی میں کلام فیض، کلام اقبال کے بعد

سب سے زیادہ پڑھا جانے والا کلام ہے۔

فیض کا نام پاکستان کی ثقافت و ادب کے مترادف نام کے طور پر لیا جاتا ہے۔

بیسویں اکیسویں صدی میں ادب کی قدر و قیمت کے تعین کے لیے بے شمار اچھے بُرے بے شمار معیارات نقد و نظر سامنے آئے ہیں۔ ایک تصور یہ بھی سامنے آیا ہے کہ ادب کسی عہد کے احوال و ماجرا کو جاننے کا سب سے قابل اعتبار حوالہ ہے۔ مورخ اور میڈیا بھی صورت حال کو محفوظ رکھتے ہیں مگر کلی طور پر اسے درست ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ ادب کی ترجمانی سب سے لائق اعتبار ہے۔ نقش فریادی سے شام شہر یاراں تک نسخہ ہائے وفا کا ایک ایک مصرعہ اس کی گواہی دیتا نظر آتا ہے۔

پچھلے چند عشروں میں فیض پر جتنی حوالے کی کتابیں شائع ہوئیں اور جتنی زبانوں میں ان کے تراجم شائع ہوئے وہ ان کی ہمہ گیر مقبولت پر گواہ ہیں۔ مرزا ظفر الحق، اشفاق حسین، ایوب مرزا سے فیضیات کا جو آغاز ہوا تھا اس میں سال بہ سال اضافہ ہو رہا ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، مظہر جمیل، تقی عابدی، احمد سلیم، منیر سلیچ، لدمیلا وسیلیوا کی کتاب "فیض کے احوال و آثار" کے مستند حوالے فراہم کرتی ہیں۔

ہمارے بزرگ آغا ناصر نے ایک نہایت عمدہ کتاب فیض صاحب کے تخلیقی سفر کے حوالے سے قلم بند کی تھی۔ "ہم جیتے جی مصروف رہے" تاریخی سفر کے تمام اہم مرحلوں کا شاعرانہ تبصرہ، بیان، دستاویز ہماری تاریخ کا معتبر ترین حوالہ ہے۔

فیض کے ہاں دونوں لہجے ہیں، احتجاج کا لہجہ، انکار کا لہجہ اور دوسری طرف رومان کا لہجہ اور عشق کا لہجہ، اتنا خوبصورت امتزاج، کاہے کو اردو شاعری نے پہلے دیکھا ہوگا۔ فیض صاحب بڑے شاعر تھے۔ بڑے ترقی پسند آدرش وادی تھے۔

فیض صاحب کی قید و بند کی زندگی بہت تکلیف دہ مگر بے حد موثر ہے۔ دنیا بھر کی حبسیہ شاعری میں " زنداں نامہ" کو بہت نمایاں مقام حاصل ہے۔ ناظم حکمت، پابلو نرودا، ارنسٹو کارڈینیل، ہمارے زمانے میں حبیب جالب سمیت اور بھی بہت سے لوگ ہیں جنہوں نے زنداں کی زندگی اور قید و بند کی صعوبتیں برداشت کی ہیں مگر حبسیہ شاعری میں جو مقام "زنداں نامہ" کو حاصل ہے وہ شاید ہی کسی اور کتاب کو حاصل ہو۔

فیض صاحب نے پاکستان ٹائمز میں بہت یادگار دِن گزارے۔ پاکستان ٹائمز میں بحیثیت مدیر کے اُن کے اداریے ایسے ہیں جن پر سر دھننا چاہیے۔ فیض صاحب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ رات کو دیر سے آتے اور اپنے اداریے آخر وقت تک موخر کرتے رہتے اور جب بالکل پرچہ جانے کو ہوتا تو پریس میں جانے تک وہ اپنے

اداریے مکمل کرتے تھے۔ حمید اختر صاحب نے جو اُن کے رفیق کار تھے، اُن کے دیرینہ دوست بھی تھے اور اُن کے ساتھ انھوں نے کام بھی کیا تھا۔ اس کا سبب یہ بتایا کہ وہ دراصل اُس پر غور کرتے رہتے اور سوچتے رہتے، جو بھی موضوع انھوں نے منتخب کیا ہوتا تھا اداریے کے لیے۔ جب شام کو بالکل وہ اس پر حاوی ہو جاتے اور ساری چیزیں، تمام جہات اُن پر روشن ہو جاتیں تو اُس کو قلم بند کرتے تھے مگر میں سمجھتا ہوں کہ اس میں فیض صاحب کی کاہلی کو بھی دخل ہو گا۔ فیض صاحب تساہل پسند واقع ہوئے تھے۔ بعض چیزیں وہ موخر کر دیتے تھے اور جب وہ آخری وقت آتا تو شاید اُن کو لکھنے میں نسبتاً آسانی محسوس ہوتی ہو گی اور وہ اس کام کو شدت کے ساتھ اُس کی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے موخر کرتے ہوں۔ فیض صاحب کے بارے میں بہت سی باتیں کی جاتی ہیں۔ نظریاتی طور پر ترقی پسند تحریک سے وہ ہمیشہ وابستہ رہے اور یہی وجہ ہے کہ جب ملک میں ترقی پسند فکر کے حوالے سے بہت مشکل حالات پیدا ہوئے تب بھی انھوں نے اس تحریک کا ساتھ نہیں چھوڑا۔ اُس آدرش سے روگردانی نہیں کی جو اُس کا اصل اصول تھا۔ جو اُس کے اہداف تھے، اُن کی ہمیشہ انھوں نے حمایت کی۔ اُن پر بہت الزام لگے اور اُن کو کہا گیا کہ وہ روس نواز ہیں، کیمونسٹ اور چین نواز اصطلاحیں اُس زمانے میں بہت وضع کی جاتی تھیں مگر فیض صاحب نے اس کی پروا کیے بغیر بین الاقوامی سطح پر اپنی جدوجہد کو جاری رکھا۔

فیض صاحب کا جو ایک اور بڑا کارنامہ تھا کہ انھوں نے ادبی سطح پر اور تہذیبی سطح پر ایک بات منوائی۔ قلم اور اہل قلم کا احترام کیا جانا چاہیے اور اُن کا اعتبار اور وقار بلند کرنے کے حوالے سے فیض صاحب نے بہت عملی نوعیت کے کام کیے۔ ہمیں احساس نہیں ہوتا کہ اقبال کے بعد معاشرے کے طبقہ اشرافیہ میں اور عوام دونوں میں متذکرہ حوالوں کی اہمیت کا احساس پیدا کرنے میں فیض صاحب نے بہت بنیادی کردار ادا کیا اور وہ خود اس کی مثال تھے۔ وہ جس محفل میں تشریف لاتے، جہاں اہلِ دانش کی محفل ہو، سیاست کی محفل ہو، عوام کی محفلیں ہوں، مجالس ہوں، فیض صاحب کا بہت احترام کیا گیا اور عجیب و غریب صورتِ حال تھی کہ فیض صاحب بہت شکر گزار آدمی تھے۔

فیض نے ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ’’ایک زمانہ ہوا غالب نے لکھا تھا کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی دیدہ وبینا نہیں، بچوں کا کھیل ہے‘‘۔ فیض نے اس کی وضاحت بہت دل چسپ بیان کی ہے کہ اگر غالب ہمارے زمانے میں ہوتے کوئی کم عقل ضرور یہ کہتا ہے کہ غالب نے تو بچوں کے کھیل توہین کر دی ہے۔ تو غالب اردو ادب میں پروپیگنڈے کے حامی لگتے ہیں کہ انھوں نے آنکھ کو قطرے میں دجلہ دیکھنے کی ہدایت کی ہے یہ تو صریحاً پروپیگنڈہ ہوا۔ آنکھ تو صرف حسن سے غرض رکھتی ہے۔

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے (۴)

فیض کی شاعری تو کمال کی تھی ہی ان کی نثر بھی نہایت دل کش اور خوبصورت ہے۔ فیض کو ماسکو کی طرف سے جب انعام دیا تو وہاں انھوں نہایت خوبصورت تقریر کی اس کا ایک پیرا پیش خدمت ہے:

”یوں تو مجنون اور جرائم پیشہ لوگوں کے علاوہ سب مانتے ہیں کہ امن اور آزادی بہت حسین اور تابناک چیز ہے اور سب تصور کر سکتے ہیں کہ امن گندم کے کھیت ہیں اور سفیدے کے درخت ہیں، دلہن کا آنچل ہے۔۔۔ شاعر کا قلم ہے اور مصور کا موئے قلم اورآزادی ان سب صفات کی ضامن اور غلامی اس خوبی کی قاتل ہے۔۔۔بظاہر امن اور آزادی کے حصول اور تکمیل کے متعلق ہوش مند انسانوں میں اختلاف کی گنجائش نہیں ہونی چاہیے لیکن بد قسمتی سے ایسا نہیں ہے کہ انسانیت کی ابتدا سے اب تک ہر عہد اور ہر دور میں متضاد عوامل اور قوتیں بر سرپیکار رہی ہیں۔۔۔۔“ہم دعا مانگتے ہیں۔ دعا ہماری آرزو کی ایک صورت ہوتی ہے۔ فیض نے ہم سب کے لیے نہایت خلوص اور محبت سے دعا مانگی تھی۔ فیض ہی کے الفاظ پر تمام کر دیں:

”مجھے مکمل یقین ہے کہ انسانیت جس نے اپنے دشمنوں سے آج تک کبھی ہار نہیں مانی، اب بھی فتح یاب ہو کر رہے گی اور آخر کار جنگ و نفرت اور ظلم و کدورت کے بجائے ہماری باہمی زندگی کی بنا وہی ٹھہرے گی۔“(۵)

ایک تخلیق کار کے لیے یہ ضروری ہے نہیں کہ وہ ایسا ادب لکھے جو آنے والے زمانوں کے کے لیے ہو۔ بلکہ اس کے اس کو ایسی قدرت بھی ہونی چاہیے جس تخلیق کا تعلق لمحہ موجود سے ہو۔

ماسکو میں دونوں بزرگ ایک ہی ہسپتال میں زیر علاج تھے۔ کیفی نے فیض کے بارے میں عمدہ بات کہی ہے۔ میں اکثر سوچتا رہتا ہوں کہ فیض صاحب کا دل زیادہ خوبصورت ہے یا ان کی شاعری۔ ان کی شاعری اس لیے زیادہ خوبصورت ہے کہ ان کا دل بہت خوبصورت ہے۔

اکیسویں صدی کے آغاز کے اس مرحلے پر امن، آزادی، زندگی اور حُسن سے محبت کرنے والے لوگ اور ساری دُنیا کے مجبور و مظلوم اور حقوق سے محروم عوام اہلِ قلم کے ایک ایسے قافلے کے منتظر ہیں جو اُن کے دُکھوں کا مداوا کر سکے اُن کے زخموں پر مرہم رکھ سکے اور اُن کو قلم کی ہمقدمی کا احساس دلا سکے۔

دل نااُمید تو نہیں ہے ناکام ہی تو ہے
لمبی ہے غم کی شام مگر شام ہی تو ہے (۶)

آخر میں فیض صاحب کی ایک دُعا:

آیئے ہاتھ اُٹھائیں ہم بھی
ہم جنھیں رسمِ دُعا یاد نہیں
حرفِ حق دل میں کھٹکتا ہے جو کانٹے کی طرح
آج اظہار کریں اور خلش مٹ جائے (۷)

حوالہ جات

۱۔ احتساب، لاہور، نمبر ا، مارچ، اپریل، مئی ۔۷۹۔۱۹۷۸ء

۲۔ پروفیسر فتح محمد ملک، فلسطینی ادب اُردو میں، فروری ۱۹۸۳ء

۳۔ ''دستِ صبا'' کے ابتدائیے کے یہ الفاظ فیض کے فلسفۂ زندگی کا لب لباب اور ان کے فنِ شاعری کا عقیدہ بھی ہے۔

۴۔ فیض احمد فیض، دست صبا، لاہور: مکتبہ کاروان، ۱۹۹۸ء، ص۱۰۷

۵۔ لینن امن انعام کی تقریب، ماسکو، ۱۹۶۲ء

۶۔ فیض احمد فیض، زنداں نامہ، کلیات فیض، لاہور: مکتبہ کاروان، ۱۹۹۸ء ص۲۵۷

۷۔ ایضاً، ص۴۲۳

پچھتّر سالوں میں تنقیدی رجحانات

CRITICAL TRENDS IN THE PAST 75 YEARS

ناصر عباس نیرّ*

Abstract:

This essay deals with an overview of the trends that emerged in literary criticism of Urdu in the last seventy-five years. Among the most dominant trends, search for origin stands atop. In reality, search for origin has been a sort of an overarching trend, expressing itself in multiple forms, ie, cultural, philosophical, existential, and formal. The major reason behind the search for origin has been the urge to get rid of the baggage of colonial experience. It is true that a plethora of literary theories has been borrowed from the West, but they have been reinterpreted and appropriated as per local, indigenous cultural milieu and literary questions. In the late 90s, Urdu criticism witnessed an extraordinary popularity of critical theories. Since the early 21st century feminism, postcolonialism and ecocriticism have been in vogue. An analytical study of these trends also forms a part of this essay.

رجحان کو عام طور پر تحریک کے مد مقابل واضح کیا گیا ہے۔ تحریک، شعوری عمل کی پیداوار سمجھی گئی ہے؛ اس کا باقاعدہ منشور ہوتا ہے، جس کی روشنی میں ایک راہنما، اپنے ہم خیالوں کی مدد سے عملی جدوجہد کرتا ہے۔ جب کہ رجحان غیر شعوری، غیر منظم مگر فطری گردانا گیا ہے، جس میں بہ یک وقت کئی لکھنے والے، ایک دوسرے سے مؤثر رابطوں کے بغیر حصہ لے رہے ہوتے ہیں۔ گزشتہ صدی کی آٹھویں دہائی تک یہ خیال عام تھا کہ کسی بھی زمانے کا ادب یا تو کسی تحریک کے زیر اثر ہوتا ہے یا کسی ایک رجحان یا رجحانات کے مجموعے کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن

*پروفیسر، ادارہ ادبیاتِ اردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

ترقی پسند تحریک کے خاتمے کے بعد، اردو ادب کو رجحانات ہی کا حامل سمجھا گیا ہے۔۱۹۹۰ء کی دہائی میں سرد جنگ کے خاتمے کے ساتھ ہی بڑے نظریات کا زمانہ بھی ختم ہو گیا۔بڑے نظریات ہی تحریکوں کو جنم دیتے ہیں۔

تخلیقی ادب کو رجحانات کی روشنی میں سمجھنے میں حرج نہیں،بس یہ بات فراموش نہیں ہونی چاہیے کہ ایک عہد میں کچھ لکھنے والے ایسے بھی ہوتے ہیں جن کی تحریریں کسی رجحان کی ذیل میں نہیں آتیں۔نہ وہ کسی رجحان کے پیرو ہوتے ہیں نہ کوئی ان کے نقش قدم پر چلنے والا ہوتا ہے۔وہ اپنی مثال آپ ہوتے ہیں۔یہ مثال اعلیٰ درجے کی بھی ہو سکتی ہے اور معمولی حیثیت کی بھی۔یہی صورت تنقید میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔یعنی ایک عہد کی تنقید میں کچھ تو رجحانات ہوتے ہیں اور ایک ایسی وضع کی تنقید جو اپنے زمانے اور ادب سے ایک یکسر مختلف محاورے میں اور انوکھے استدلال کے ساتھ مخاطب ہوتی ہے۔چوں کہ تنقید بنیادی طور پر تفہیم و تجزیہ و تحسین اور کینن سازی سے عبارت ہے، اس لیے اس میں محض رجحانات ہی نہیں،کچھ دیگر چیزیں بھی کام کر رہی ہوتی ہیں۔ انھیں طریق کار(Method)، دبستان، تھیوری، راستے(Approaches) کہا جا سکتا ہے۔مثلاً شرح، تعبیر اور تجزیہ، کسی ادب پارے کے تنقیدی مطالعے کے طریق کار ہیں۔محاکمے کے لیے استخراج یا استقرا سے کام لینا بھی طریق کار ہے۔

گزشتہ پچھتر برسوں کی اردو تنقید کے رجحانات کی تفہیم دو بنیادی استعاروں کی مدد سے کی جا سکتی ہے: وقت اور اصل۔یعنی برطانوی استعماریت کے خاتمے اور پاکستان کے قیام کے بعد اردو تنقید میں ادب، پاکستانی مابعد نو آبادیاتی سماج اور اس کی ثقافت، نئے و پرانے ادب کے لیے کینن بنانے کے سلسلے میں جتنے رجحانات سامنے آئے ہیں، ان میں مرکزیت وقت، اصل اور بازیافت کے استعاروں کو رہی ہے۔ہم جانتے ہیں کہ استعارہ ایک طرف مماثلتوں کی تلاش کا عمل ہے اور دوسری طرف مختلف و متفرق اشیا کو یکجا کرنے کی سعی ہے۔نیز ہر استعارہ ہمیں اپنی دنیا کی ایک نئی تفہیم دیتا ہے۔چناں چہ ہم مذکورہ بالا استعاروں کی مدد سے پچھتر برس کی اردو تنقید کے چھوٹے بڑے، مختلف و متفرق رجحانات کے مشترک عناصر تلاش کر کے، ان کی ایک نئی تفہیم کر سکتے ہیں۔

ابتدا ہی میں واضح رہے کہ اردو تنقید کے سارے سفر (جس کا آغاز حالی سے ہوا) کو محض مغربی اثرات کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ مغربی تنقیدی اثر، اردو تنقید کے مطالعے کا ایک زاویہ ہے جو حتمی اور مطلق نہیں۔اسے واحد، فیصلہ کن عنصر کا درجہ دینا دراصل اس استعماری دلیل کو مستحکم کرنا ہے کہ نو آبادیاں، یورپ کی بری نقل سے بڑھ کر کچھ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں تنقید، نو آبادیاتی صورت حال کے زیر اثر، اس کے جواب میں، اس سے عہدہ برا ہونے کی سعی میں، کہیں اسے مستحکم کرنے میں معاون کے طور پر اور کہیں اسے چیلنج کرنے کے رویے کی صورت سامنے آئی۔یعنی اردو تنقید متعدد صورتوں کی حامل ہے اور ان صورتوں کا جواز نو آبادیاتی و پس نو آبادیاتی

عہد کے سماجی، فکری، ثقافتی اور ادبی سوالات سے نبرد آزما ہونے کے متعدد طریقوں سے ہے۔ تذکروں کے تنقیدی عناصر محض شاعری سے متعلق تھے، اردو تنقید اپنی ابتدا ہی سے ادب اور وہ جس سماج میں لکھا اور پڑھا جارہا ہوتا ہے، اس سے متعلق رہی ہے۔

ہم آسانی سے گزشتہ پچھتر سالوں کی اردو تنقید کے رجحانات اور مباحث کی فہرست بنا سکتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید؛ پاکستانی و اسلامی ادب کی بحث؛ حلقہ ارباب ذوق کی جمالیاتی و نفسیاتی تنقید؛ قومی، تہذیبی تنقید؛ ہیئتی تنقید؛ نئی ترقی پسند تنقید؛ لسانی تشکیلات کی تنقید؛ وجودیت پسند، تاثراتی تنقید؛ اسلوبی و اسلوبیاتی تنقید؛ ثقافتی و آرکی ٹائپل تنقید؛ ساختیات و مابعد جدیدیت کے مباحث؛ تانیثی تنقید؛ مابعد نوآبادیاتی تنقید؛ ماحولیاتی تنقید۔ ان رجحانات و مباحث کی علمیات اور منطق کو ہم وقت اور اصل کے استعاروں کی مدد سے گرفت میں لے سکتے ہیں۔

آج ہم جسے اردو تنقید کہتے ہیں، اس کی پہلی اینٹ کا دوسرا نام 'وقت' ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں اردو ادیبوں کے یہاں یہ خیال عام ہوا کہ ہواؤں کا رخ بدل گیا ہے اور اب زمانے کی ہوا جس رخ پر ہے، اسی کے ساتھ چلنا چاہیے۔ چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی۔ نوآبادیاتی عہد کے پہلے مرحلے میں اردو ادب کیا کردار ادا کر سکتا ہے؟ اس سوال کے جواب ہی میں اردو تنقید وجود میں آئی۔ اردو ادب کی تاریخوں میں اردو تنقید کو محض مغربی خیالات کے اثر کا نتیجہ کہا جاتا ہے، جس میں آدھی صداقت ہے۔ اصل یہ ہے کہ مغربی خیالات بلکہ مغربی کینن کہنا چاہیے، وہ اردو ادیبوں کے ان تجزیوں میں شامل ضرور ہوا اور اس کے اثرات غیر معمولی تھے، مگر یہ مغربی اثرات، اردو تنقید کے ابتدائی عہد کا پورا احوال بیان نہیں کرتے۔ سرسید، محمد حسین آزاد، حالی، نذیر احمد، شرر یہ سب لوگ وقت کی تبدیلی کو محسوس کر رہے تھے اور بیان کر رہے تھے۔ نثر کی ایک بالکل نئی روایت وجود میں آرہی تھی اور استدلال کا ایک نیا طریقہ پر پرزے نکال رہا تھا۔ وقت کی تبدیلی کو سمجھنے کی سعی میں تین قسم کی تبدیلیاں رونما ہوئیں، جو اردو تنقید کی بنیاد بنیں۔ نثر، استقرائی استدلال، ادب کو قوم کے ساتھ متعلق کرنا۔ سرسید کی کوششوں سے فروغ پزیر ہونے والی سادہ، افادیت پسند، نیز اپنے زمانے کے حقیقی مسائل سے متعلق، استدلالی نثر کے بغیر اردو میں تنقید قائم نہیں ہو سکتی تھی۔ تذکروں میں بلاشبہ تنقیدی محاکمے موجود تھے۔ مضمون، معنی، خیال، رعایت، ایہام یہ سب تنقیدی اصطلاحات تھیں مگر یہ کسی شاعر کی انفرادیت کے جملہ پہلوؤں کو واضح کرنے سے قاصر تھیں۔ اسی زمانے ہی میں تنقید نے نئے ادب کے لیے کینن وضع کرنے کا اختیار حاصل کیا۔ اردو ادب کی تاریخ میں پہلی بار نہ صرف تنقید واضح تصورات اور ایک باقاعدہ نظام کی صورت وجود میں آئی، بلکہ اس نے پرانے، نئے اور معاصر ادب کی قسمت کے فیصلے کرنے کا اختیار حاصل کیا۔ اس سے پہلے اردو ادب میں اساتذہ ہوا کرتے تھے۔ نقاد نے دراصل،

شاعری کے استاد کی جگہ حاصل کی۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے خیال میں شاگردی استادی کا ادارہ نہ عربی میں ہے نہ فارسی میں۔ اردو میں بھی یہ اس وقت وجود میں آیا جب فارسی کی جگہ ریختے میں شاعری کی جانے لگی تو ایسے اساتذہ کی ضرورت محسوس ہوئی جو دونوں زبانوں کے ادبیات پر دسترس رکھتے ہوں۔ خان آرزو سے یہ سلسلہ چلا۔ غور کریں تو اساتذہ فن کی جگہ نقادوں نے اس لیے لی ہے کہ انیسویں صدی میں اردو کو نئی صورت حال کا سامنا تھا۔ اٹھارویں صدی میں وجہ لسانی و شعریاتی تھی تو انیسویں صدی کے اواخر میں سبب سماجی، سیاسی تھا۔

حالی نے ادب کا رشتہ سماج سے، جب کہ آزاد نے ہندوستانی سماج کے ساتھ جوڑا۔ حالی کے لیے ماضی سے منقطع ہو کر قدیم ترین اصل تک جانا اہم تھا؛ حالی اردو ادیبوں کے تخیل کو ہندوستان سے حجاز کی جانب لے گئے۔ جب کہ آزاد کے لیے ہندوستان کا ثقافتی ماضی اہم تھا؛ یہاں کی مٹی اہم تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ حالی کے یہاں تضادات تھے۔ ان کا دل حجاز کے ساتھ، ذہن یورپی ادبی کینن کے ساتھ تھا۔ دوسری طرف آزاد کا ذہن و تخیل مقامی ہندوستان کے ساتھ تھا۔ وہ ہندوستان جس میں ایرانی عناصر شامل تھے۔ حالی اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ اب وقت آگیا ہے کہ اردو ادب میں فارسی عناصر کو خارج کیا جائے اور ان سے پیدا ہونے والا خلا کو ایک طرف انگریزی اور دوسری طرف حجازی عناصر سے پر کیا جائے۔ اس کے نتیجے میں نئی اردو شاعری اور اردو تنقید کی بنیاد میں مذہبی قوم پرستی شامل ہوئی اور اس کے ساتھ ہی دو جذبیت۔ یورپ و مغرب کے سلسلے میں تحسین و تردید کے جذبات اور ان جذبات نے اپنا اظہار کے لیے قوم پرستانہ آئیڈیالوجی کو منتخب کیا۔

سید احمد خاں نے اپنے وقت کا ساتھ دینے کو "ترقی" کا نام دیا تھا۔ وہ ابتدا میں یورپی علم کو اردو میں منتقل کرنے کے حق میں تھے، جس کے لیے سائنٹفک سوسائٹی بھی بنائی، مگر بعد میں وہ اردو کے ذریعے جدید علوم کی تحصیل کو دیوانے کی بڑ سمجھنے لگے تھے۔ اس کی وجہ، ان کا ترقی کا تصور تھا۔ انھوں نے قطعی انداز میں لکھا تھا کہ "اگر ہم اپنی ترقی چاہتے ہیں تو ہمیں چاہیے کہ اپنی زبانوں کو نسیًا منسیًا کر دیں"۔ سید احمد خاں اور حالی نے خاص طور پر وقت اور ترقی کے تصورات کو قبول کیا اور انھیں اپنے تنقیدی تصورات کا حصہ بنایا۔ وقت کے ساتھ چلنے کو ترقی خیال کرنا، یورپی جدیدیت کا لازمی حصہ تھا۔ جدیدیت وقت کے مستقیمی تصور پر اصرار کرتی ہے۔ یہ کہ جو کچھ گزر گیا، وہ واپس نہیں آسکتا۔ اس کا واپس نہ آنا کوئی خسارے کی بات نہیں، بلکہ یہ ترقی ہے۔ اسی تصور کو سرمایہ داریت نے بھی قبول کیا ہے۔ یہ کہ کل جو کچھ تھا، وہ پرانا ہے، ازر کارفتہ ہے، بیکار ہے۔ وقت کے اسی تصور سے جدیدیت اور سرمایہ داریت بہ یک وقت مسلسل تخلیقیت کا خیال اخذ کرتی ہیں۔ ہر پل نیا سامنے آنا چاہیے۔ کل کو دہرانا نہیں چاہیے۔ کل کو فراموش کر دینا چاہیے۔ صرف حال اور اسی نسبت سے مستقبل پر نظر رکھنی چاہیے۔ ایسے میں اصولی طور پر

جدیدیت اور سرمایہ داریت میں روایت کی کوئی جگہ نہیں۔ اور اگر کہیں روایت نے کچھ جگہ حاصل کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے تو اسے غیر معمولی سمجھوتے کرنے پڑے ہیں۔

انیسویں صدی کے اواخر سے شمالی ہندوستان اور پنجاب کے مسلمان ادیبوں نے، جنھوں نے اردو کو ذریعہ اظہار کے طور پر قبول کیا، اپنی قومیت کی بنیاد مذہب پر رکھی اور قومیت کے اس تصور کو تشکیل دینے اور رائج کرنے کے لیے اردو کا سہارا لیا۔ حالی کی "شکوہ ہند" اور "مسدس مد و جزر اسلام"، اس کی اوّلین مثالیں ہیں۔ جب ان کا سامنا جدید مغربی تنقیدی افکار سے ہوا تو نہ صرف وہ بلکہ ان کا ادبی تخیل ایک تاریخی آزمائش سے گزرے۔ انھوں نے ایک طرف یہ قبول کیا" چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی" یعنی مغربی علوم، مغربی ادبیات کے کینن قبول کرو، ساتھ اردو ادب کے کعبے سے سب بت اٹھوا دیے۔ غالب تک اردو ادب، انسانی وحشت کو پیش کرتا تھا اور اس راہ میں آنے والے سب تصوارت، خواہ وہ کسی مذہب سے تعلق رکھتے ہوں، انھیں طنز کی نوک پر رکھتا تھا، مگر اب اس وحشی شعری تخیل نے حالی کی مدد سے خاص طور پر مذہبی قوم پرستی کی بارگاہ میں اپنے سابق گناہوں کا اعتراف کرتے ہوئے، پارسائی کا عہد کیا۔ حالی ہی نے کہا تھا: گناہ گار بخشے جائیں گے سارے / جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے۔ صرف اس خطے کی کثیر الثقافتی روایت سے منقطع ہونا کافی نہیں سمجھا گیا، بلکہ خود یہاں کی مٹی، آب و ہوا، فضا سے بھی خود کو منقطع کیا گیا۔ حالی ہی نے "شکوہ ہند" میں کہا:

جب تک اے ہندوستان ہندی نہ کہلاتے تھے ہم
کچھ ادائیں آپ میں سب سے جدا پاتے تھے ہم
حال اپنا سخت عبرت ناک تو نے کر دیا
آگ تھے اے ہند، ہم کو خاک تو نے کر دیا

یہ ہند مسلم تہذیب سے "مسلم تہذیب" کی جانب سفر تھا؛ ایک امتزاجی، تکثیری ثقافت سے واحد مذہب پر اساس رکھنے والی ثقافت کی تشکیک کی جانب پیش قدمی تھی۔ یوں سمجھیے، غالب تک اردو کا عمومی تخیل یہ تھا: میں عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوں اور اقبال تک آتے آتے یہ تخیل "عندلیب باغِ حجاز ہوں" میں بدل گیا (کہا حضور نے ،اے عندلیبِ باغِ حجاز / کلی کلی ہے تری گرمی نوا سے گداز)۔

حالی کے مقدمے کے بعد اردو تنقید کا اگلا پڑاؤ، ترقی پسند تنقید ہے۔ اس کی علمیات میں بھی 'وقت' شامل ہے۔ استعماریت اور سرمایہ داریت پر تنقید، ترقی پسند علمیات کے اصولوں کا حصہ ہے، مگر وہ جدیدیت کے وقت کے تصور کو قبول کرتی تھی۔ قیام پاکستان کے بعد ترقی پسندی اور جدیدیت مد مقابل آئیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ

دونوں بعض بنیادی اشتراکات رکھتی ہیں۔ ان میں فرق علمیات کا نہیں، تعبیرات کا ہے۔ مثلاً یہ دونوں یورپی ماڈرنیٹی میں جڑیں رکھتی ہیں، جس میں عقل ہی کو اشیا کی تفہیم کا بنیادی پیمانہ قرار دیا گیا ہے۔ دونوں انسان کی اس تعریف پر بھی متفق ہیں کہ انسان، مادی حالات کی پیداوار ہے۔ دونوں میں فرق مادی حالات کی تعبیر پر تھا۔ ترقی پسندوں کے لیے مادی حالات کا مطلب، معاشی ومادی نظام، جب کہ جدیدیت پسندوں کے لیے نفسی نظام ہے۔ یہیں سے دونوں میں فرد اور سماج کا جھگڑا پیدا ہوا۔ یہ فرق بلاشبہ اہم ہے، مگر بنیادی نہیں ہے۔ حقیقت میں ان دونوں کا اگر مقابلہ تھا تو وہ دنیا، سماج، انسان اور ادب کی مابعد الطبیعیاتی تعبیر کرنے والوں سے تھا، مگر پہلے نو آبادیاتی عہد میں، چوتھی دہائی میں اور پھر سرد جنگ جو دراصل مغربی ثقافتی جنگ تھی، اس کے سبب یہ دونوں ایک دوسرے کی حریف بنیں۔ خیر، ترقی پسندی بھی ماڈرینٹی کے وقت کے تصور کو قبول کرتی تھی، یعنی جو گزر گیا ہے، اس کے واپس لانے میں یقین نہیں رکھتی تھی۔ اسی لیے وہ اپنے ادب کو نیا ادب کہتی تھی۔ پرانے کو رڈ کرتی تھی۔ وہ ایک طرف سائنسی عقلیت پسندی اور دوسری طرف قدامت پسندی، رجعت پسندی کی سب صورتوں کی نفی کرتی تھی۔ ممتاز حسین نے لکھا کہ

> "انسان تاریخی اعتبار سے اپنی مسلسل کوششوں سے علم و عقل اور سائنس سے لیس ہو کر آگے بڑھتا رہا ہے اور آج اس منزل میں ہے جہاں وہ تاریخ کا خالق ہے۔"[۱]

وقت، تنقید کے ان سب رجحانات میں بار بار ظاہر ہوتا ہے، جن کا کوئی رشتہ جدیدیت سے ہے۔ جدیدیت، نئی طرز کے ادب کی جمالیات کے طور پر پہلی بار میراجی وراشد کے یہاں ظاہر ہوئی۔ مثلاً راشد نے جدیدیت پر اپنے مضامین میں جدیدیت اور معاصریت کے فرق پر لکھا۔ ان کا مؤقف تھا کہ ہمارے زمانے کا ہر شاعر جدید نہیں کہلا سکتا، بلکہ صرف وہ شاعر جدید ہے جس پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو۔ صاف لفظوں میں جو "پرانے وقت" کو نہیں، "نئے وقت" کو لکھے، وہی جدید شاعر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ "نیا وقت" جدید ادب اور اس کو واضح کرنے والی اردو تنقید کا زرخیز استعارہ رہا ہے۔ نئے وقت سے مراد صرف کیلنڈری وقت نہیں، بلکہ ان سب علوم اور بصیرتوں کا مجموعہ ہے، جو نئے وقت کو پرانے زمانے یعنی قدامت وروایت سے جدا کرتا ہے۔ چوں کہ علوم اور بصیرتیں بدلتی جاتی ہیں، اس لیے وہ ایک وقت کے جدید علوم کو پرانا بھی کر دیتی ہیں۔ اردو میں لسانی تشکیلات کے تحت وجود میں آنے والی تنقید نے جدیدیت کے وقت کے تصور ہی کو بنیاد بنا کر اپنے پیش رووں میراجی، ندیم اور قیوم نظر جیسے (بہ قول ان کے روایت پرست) شاعروں کا انکار کیا۔[۲]

اصل، آزادی کی تنقید کے بعد کا کلیدی استعارہ ہے۔ کہیں یہ ماخذ، کہیں سرچشمہ، کہیں بنیاد جیسے لفظوں میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ لیکن ہر جگہ اس کا مقصود اصل یعنی origin کی تلاش ہے۔ جدیدیت کے وقت اور اصل کے

استعاروں میں تضاد ہے؛ جدیدیت میں وقت، مسلسل ترقی اور آگے سے آگے بڑھنے، نئی سے نئی ہیئتوں، نئے سے نئے اسالیب، نئے نئے موضوعات کی جستجو کی لامتناہی کوششوں کا محرک ہے، جب کہ 'اصل' کی تلاش اصولی طور پر ماضی میں کی جاتی ہے۔ جدیدیت کے وقت کے تصور میں ایک مسلسل بے قراری ہے، جب کہ اصل کی تلاش دراصل ٹھہراؤ اور ثبات کی آرزو ہے۔ لیکن یہی تضاد اردو تنقید اور اس کی وساطت سے ہمارے سماج کی اس صورتِ حال کو واضح کرتا ہے، جو نوآبادیاتی عہد کے دوران میں وضع ہوئی۔ انیسویں صدی کے اواخر سے وجود میں آنے والی دو جذبیت، بیسویں اور اکیسویں صدی میں بھی کارفرما ہے۔

اردو تنقید میں "اصل" کی تلاش دو منطقوں میں ہوئی ہے۔ خود ادب میں اور ادب سے باہر جہاں ادب تخلیق ہوتا اور پڑھا جاتا ہے۔ ادب کی اصل کیا ہے؟ یہ بہ یک وقت جمالیاتی، فلسفیانہ اور تکنیکی سوال تھا۔ تسلیم کرنا چاہیے کہ اس سوال کی ابتدائی صورت حالی کے یہاں اور واضح صورت ترقی پسندوں کے یہاں ملتی ہے۔ حالی نے شاعری کو یونانیوں کے نقالی کے نظریے کی روشنی میں سمجھا تھا۔ ترقی پسند تنقید میں اسے تاریخی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی اور ایک واضح جواب یہ دیا گیا کہ ادب، اس سماجی شعور سے تعلق رکھتا ہے جسے مادی و معاشی قوتیں جنم دیتی ہیں اور یہ شعور پھر انھی قوتوں کو بدلنے کی سعی کرتا ہے۔ لیکن آزادی کے بعد کی اردو تنقید میں اس سوال نے اپنا اظہار ایک طرف ہیئتی تنقید اور دوسری طرف وجودیت کے فلسفے کی روشنی میں کیا۔ مثلاً جب شمیم حنفی یہ کہتے ہیں کہ "تخلیقی متن کا مطالعہ اگر انسانی تجربے کی حرارت اور زندگی سے بھری ہوئی دستاویز کے بجائے، ایک ٹھنڈی بے جان لسانی ساخت کے طور پر کیا جاتا ہے اور واردات کی بجائے اگر محض مفروضات کو اس مطالعے کا حوالہ بنایا جاتا ہے، تب ہی صورت حال اتنی پریشان کن ہوتی ہے"۔(۳) وہ ادب پارے کی اصل انسانی تجربے میں دیکھتے ہیں۔ ادب پارے میں ظاہر ہونے والا انسانی تجربہ، دراصل تخلیق کار کا وہ تجربہ ہے، جس سے وہ گزرا ہے۔ یعنی تخلیق کار کا نفسی، وجودی، تخلیقی عمل کسی فن پارے کا ماضی ہے۔ فن پارے کی اصل کے اس وجودی تصور میں بہ ظاہر خاصی کشش ہے، اور اسی لیے اسے شمیم حنفی کے علاوہ کئی نقاد مسلسل اپنی تحریروں میں آج بھی دہراتے ہیں، لیکن یہ ہمیں ان چند سوالوں کا جواب نہیں دیتا، جو خود اس تنقیدی رجحان میں مضمر ہیں۔ مثلاً کیا ہر شعر، ہر نظم، ہر افسانہ، ہر ناول کسی نہ کسی انسانی تجربے کو پیش کرتا ہے؟ کیا اس کے تحت وہ سب کچھ آتا ہے جس سے انسان گزرتا ہے؟ کیا انسان ایک تجرید ہے یا وہ ایک مقامی، تاریخی وجود ہے؟ جنس، موت، بھوک، محبت، نفرت، حسد، خوف، رقابت، دوسروں کی موت کی خواہش، ماضی کی آرزو کرنا، کیا ادب ان سب تجربات کو ان کی اپنی خام صورت میں پیش کرتا ہے یا ان کی تقلیب کرتا ہے؟ اسی طرح کیا محض تجربہ کسی تحریر کے ادب پارہ ہونے کی ضمانت ہو سکتا

ہے؟ پھر یہ کیسے پتا چلے گا کہ کون سا فن پارہ بڑا ہے، کون سا چھوٹا؟ محض تجربے سے تو ادب پارے کے اہم و غیر اہم ہونے کا سوال حل نہیں ہوتا۔ آپ کو ادبی معیارات چاہییں۔ یہ کہاں سے آئیں گے؟ انھی سوالوں کے جواب ان نقادوں نے تلاش کیے جو ادب کو ایک لسانی ہیئت سمجھتے تھے۔ ہیئت پسند نقاد بھی دراصل، ادب کی اصل کی تلاش میں تھے۔ ادب کی اصل کو خود ادب میں تلاش کرنے میں ہر نقاد کو ہیئت و مواد کی ثنویت کے مسئلے سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ وجودیت پسند، ترقی پسندوں ہی کی مانند مواد کو بنیادی اہمیت دیتے تھے، جب کہ ہیئت پسند، ادب کی اصل یا ادبیت کی جستجو، اس کی لسانی ہیئت میں کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے ہیئت پسندوں کا اختلاف وجودیت پسندوں اور ترقی پسندوں سے تھا۔ کلیم الدین احمد اور محمد حسن نے کسی حد تک جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور حامدی کاشمیری نے کلیتاً ہیئت ہی کو اہمیت دی ہے۔ ان کے نزدیک ادب کی ادبیت یا دوسرے لفظوں میں جمالیات ہی ادب کی ہیئت میں مضمر نہیں، بلکہ خود تنقید کی لازمیت و اہمیت بھی ادب کے ہیئتی مطالعے میں ہے۔ مثلاً حامدی کاشمیری کے یہ قول: "تنقید کی اہمیت اور لازمیت خود ادب سے مربوط ہے" اور محمد حسن کے نزدیک "میرے لیے تو لے دے کے ایک اور صرف ایک مقصد ہے کہ وہ مجھے اچھے ادب کی پہچان کرائے اور کوئی معروضی پہچان کرائے کہ ۔یہ بتا اور سمجھا سکے کہ اچھا ادب اچھا ہے تو کیوں ہے اور اس کی کسوٹی اور پرکھ کیا ہو؟(۴) کم و بیش یہی تصور آصف فرخی کی تنقید میں دیکھا جاسکتا ہے۔

ہیئت پسندی کا بنیادی مقصود، ادب کے معیارات کو خود ادب میں تلاش کرنا تھا۔ چوں کہ وہ ان معیارات کو معروضی خیال کرتے تھے، یعنی ایسے معیارات، جن کی تصدیق و تائید سب لوگ کر سکیں، اس لیے وہ تنقید کو عقلی سرگرمی خیال کرتے تھے۔ بہ قول کلیم الدین احمد " پس تنقید ایک عقلی صلاحیت و امتیاز ہے"۔ اور یہ سرگرمی دو بنیادی سوالوں سے سروکار رکھتی ہے: اوّل اس سے کہ شاعری ہے کیا چیز؟ دوم اس سے کہ کوئی نظم عمدہ یا نہیں اور اگر عمدہ ہے تو کیوں کر؟(۵) شمس الرحمٰن فاروقی بھی تنقید کے عقلی ہونے میں یقین رکھتے تھے اور اسے تاثر سے الگ کرتے تھے۔ ان کے نزدیک "تنقیدی بیان کا خاصہ یہ ہے کہ اس میں تعین قدر موضوعی نہیں ہوتی بلکہ حتی الامکان معروضی ہوتی ہے----وہ ادب کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہے جن کا استعمال درستی اور صحت بیان کے لیے ناگزیر ہو۔ نیز صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعے ایسے اصول دریافت یا مرتب کرتی ہے جس کی روشنی میں صحیح بیان تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔"(۶) اصول مرتب کرنے کے نتیجے میں نظری تنقید وجود میں آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سب ہیئت پسند نقادوں نے بہ یک وقت نظری و عملی تنقید لکھی ہے۔ حامدی کاشمیری نے تو اکتشافی تنقید کا نظریہ بھی پیش کیا۔ جس کے مطابق " ادب کے وجود پذیر ہونے کا جواز یہ ہے کہ یہ نادیدہ تخیلی تجربوں کی لسانی

بازیافت کرتا ہے۔ یہ تجربے انسان کے ذہنی، احتساسی اور جبلی ضرورتوں کی تشفی کرتے ہیں---تنقید چوں کہ بنیادی طور پر تخیلی ادب ہی سے واسطہ رکھتی ہے، اس لیے اس کی تفہیم و تحسین کے لیے متخیلہ اور جمالیاتی واحتساسی قوتوں کو انگیز کرتی ہے، اس لیے اس کی تخلیقی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے۔"(۷) وارث علوی کی تنقید بھی اسی رجحان کے تحت رکھی جاسکتی ہے۔

ادب کی اصل کو ،ادب سے باہر کے منطقے میں دیکھنے کی جستجو کا بنیادی محرک ردّ نو آبادیات (Decolonisation) تھا۔ انیسویں صدی کے اواخر سے اردو ادب کو نو آبادیاتی کینن کی روشنی میں پڑھنے کی جس روش کا آغاز ہوا تھا، اسے اگرچہ اسے زمانے میں بعض اہل علم نے چیلنج کیا تھا، مگر ان کی آواز صدا بہ صحرا ثابت ہوئی تھی۔ مثلاً منشی امیر احمد علوی نے اپنی کتاب "اردو شاعری " میں یہ مؤقف اختیار کیا تھا کہ انگریزی کینن کے زیراثر اکلاسیکی ردو شاعری پر جھوٹ، کفر، فحاشی ، توہم ،مبالغہ ،غیر حقیقت پسندی جیسے الزامات کی نوعیت "سیاسی" ہے، ادبی نہیں ہے۔ انگریزی شاعری بھی انھی عناصر سے بھری پڑی ہے، نیز یہ سب شاعری کی ضرورت ہے۔ آزادی کے بعد پاکستان کی اردو تنقید میں، اردو ادب کی اصل، روایت، تہذیب کی بازیافت کو ایک قوی رجحان کے طور پر دیکھتے ہیں۔ یہ رجحان پاکستان اور ہندوستان دونوں ملکوں میں تھا مگر کچھ فرق کے ساتھ۔ اس فرق کے اسباب میں دونوں ملکوں کی نظریاتی اساس اور اردو زبان کی الگ الگ صورتِ حال شامل تھے۔ نو آبادیاتی عہد ہی میں اردو زبان مسلم قومیت کی اساس میں شامل تصور کی جانے لگی تھی۔ یہ بات پاکستان میں اردو زبان کو غیر معمولی طاقت اور اثر ونفوذ کی صلاحیت دیتی تھی، مگر ہندوستان میں اسے مسلسل خطرات کی زد میں رکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ پاکستان میں اردو کو مذہب سے وابستہ کیا گیا، جب کہ ہندوستان میں اسے مشترکہ تہذیب کی حامل، سیکولر زبان کہا گیا۔ اس کا گہرا اثر دونوں ملکوں میں لکھی جانے والی اردو تنقید پر پڑا۔ ہندوستان کے اردو نقادوں نے اردو ادب کی جڑوں کی تلاش مشترکہ تہذیبی عناصر میں کی اور انھوں نے اردو شعریات میں عربی فارسی کے ساتھ ساتھ سنسکرت کے عناصر بھی دریافت کیے، نیز انھوں نے کبیر اور تلسی داس کو اردو روایت کا حصہ بنایا۔ جب کہ پاکستان کی اردو تنقید میں اصل کی بازیافت ، اردو ادب میں مذہبی اسلامی عناصر اور ان کی نمائندگی کرنے والی عربی وفارسی زبانوں کے ذریعے کی گئی اور یہاں اردو ادب کی ابتدا، دکن کی مسلمان بادشاہتوں کے زمانے میں لکھے گئے ادب سے کی گئی۔ اگرچہ مغل عہد کے اردو ادب کو دونوں ملکوں میں ہند اسلامی تہذیب کا علمبردار کہا گیا، تاہم پاکستان میں کسی نقاد نے ہند اسلامی تہذیب کا دوسرا مطلب سیکولر تہذیب نہیں لیا۔

اردو تنقید کا وہ مکتبہ فکر جس کے سر خیل محمد حسن عسکری تھے، انھوں نے اردو ادب کی جڑوں کی تلاش،

روایت اور مشرق کے تصورات میں کی۔ حقیقت یہ ہے کہ قیامِ پاکستان کے بعد اردو میں مذہب اساس پاکستانی قومی ادب کا سوال، ان حالات کا منطقی نتیجہ تھا جو قیامِ پاکستان کا محرک تصور کیے گئے تھے۔ اس کا آغاز محمد حسن عسکری کے پاکستانی ادب اور مسلمانوں کے ادب کے سوال سے ہوا۔ اسی کو وہ روایت اور مشرق کے پیچیدہ تصورات تک لے گئے۔

عسکری کے نزدیک، ادب کی اصل، ادب سے باہر اس تصورِ حقیقت میں ہے جو کسی سماج کی تمام سرگرمیوں میں سرایت کیے ہوتا ہے۔ یہ تصورِ حقیقت اپنی اصل میں مابعد الطبیعیاتی ہے۔ وہ نو آبادیاتی عہد میں قائم ہونے والی مشرق و مغرب کی ثنویت کو حتمی و مطلق قرار دیتے ہوئے، یہ رائے دیتے ہیں کہ مغرب اور مشرق کے تصورِ حقیقت میں زمین و آسمان کا فرق ہے اور ان میں امتزاج کی کوئی صورت نہیں۔ ان کے تصورِ حقیقت میں اس بات کی گنجائش نہیں کہ ادب و آرٹ تمام انسانیت کی مشترکہ میراث ہے اور صرف انھی میں قوم، نسل، رنگ، وطن کی قائم کردہ حد بندیاں پگھل جاتی ہیں یا کم از کم ان حد بندیوں کو ختم کرنے کا امکان پایا جاتا ہے اور دنیا کے ہر وضع اور ہر رنگ کے استعمار کے خلاف اگر انسانیت باہمی اشتراک سے جدوجہد کر سکتی ہے تو وہ صرف ادب و آرٹ ہی کے ذریعے کر سکتی ہے۔

مشرق کے تصورِ حقیقت کو ایک اقلیدسی شکل میں واضح کیا جاتا ہے، جس میں پہلے ایک دائرہ، پھر دوسرا دائرہ، اس کے دائروں کو مسلسل سلسلہ اور آخر میں مرکز میں ایک نکتہ۔ عسکری کے نزدیک، یہ نکتہ اور دائرہ ایک ہی چیز ہیں۔ یعنی حقیقت دائروں اور درجوں میں ضرور تقسیم ہے مگر اصل میں ایک ہے۔ مشرق کے ادب میں تنوع اور درجے ہیں۔ کوئی فن پارہ اتنا ہی بڑا ہے جتنا وہ حقیقت کے عرفان کے قریب ہے۔ اگر کوئی شعر ادبی معیاروں پر پورا اترتا ہے تو وہ شاعری کے دائرے میں داخل ہے۔ اگر اس کے ساتھ ساتھ شعر عرفان حقیقت میں بھی معاون ہوتا ہے تو وہ عظیم شعر ہے۔[۲] عسکری صاحب کا یہ تصورِ حقیقت، فلاطینوس کے اشراق سے ماخوذ ہے۔ اس کے مطابق، عقلِ اوّل سے روح مطلق، روح مطلق سے روح علوی و سفلی اور پھر مادے کا اشراق ہوا ہے۔ جہاں حسن ازل کی روشنی نہیں پہنچتی، وہاں تاریکی ہے۔ یعنی حقیقت نیچے کی طرف تنزل کرتی ہے اور نچلے درجے پر موجود اشیا کے دل میں صعود کی آرزو پیدا کرتی ہے۔

عسکری صاحب حقیقت تک رسائی کے لیے حواس خمسہ، جذبے اور تخیل کو معاون کہتے ہیں، لیکن حقیقت کے عرفان کو عقلی کہتے ہیں۔ یہ عقل تجزیاتی نہیں بلکہ خالص ہے۔ تجزیاتی عقل مادی دنیا سے، جب کہ خالص عقل حقیقت سے متعلق ہوتی ہے۔ مغرب کے پاس تجزیاتی عقل، جب کہ مشرق کے پاس خالص عقل ہے۔ یہاں

تین بنیادی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ کیا خالص عقل غیر افادی و غیر منقسم ادراک تک محدود ہوتی ہے، یا سوال اٹھانے کی اساسی صلاحیت کی حامل بھی ہوتی ہے؟ اگر ہوتی ہے تو کیا وہ اپنے معروض، اور خود اپنے طریق کار سے متعلق بھی سوال اٹھاسکتی ہے یا نہیں؟ کیا وہ اپنے سوالات کے سلسلے میں کسی اخلاقی نظام کی پابندی کو لازماً قبول کرے گی یا اپنی آزادی کو بروے کار لانے میں آزاد ہو گی؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ بھی کیا خالص عقل سے کیا جائے گا یا تجزیاتی عقل کی وہاں گنجائش ہو گی؟ کیوں کہ تجزیاتی عقل کے بغیر آپ کس فن پارے سے متعلق کوئی رائے کیسے قائم کرسکتے ہیں۔ خود عسکری صاحب کی تنقید، تجزیاتی عقل ہی کی حامل ہے۔ تیسرا سوال یہ کہ ادبی معیارات کہاں طے ہوتے ہیں؟ انھیں کون طے کرتا ہے؟ شاعر حواس خمسہ، تخیل یا عقل خالص سے کام لے کر حقیقت تک پہنچ سکتا ہے، نقاد کیسے ادب پارے کی حقیقت تک پہنچے گا؟ کیا اس کے پاس تجزیاتی عقل کے سوا کوئی راستہ ہے؟ ان سوالات پر تفصیلی بحث کی جانی چاہیے۔ عسکری صاحب کے تصور حقیقت کے ضمن میں پیش کیے گئے خیالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ادب پارے کے موضوع کی بنیاد پر اس کے چھوٹے بڑے ہونے کا فیصلہ کرتے ہیں ،نہ کہ اس کی زبان، اسلوب، تکنیک یا مجموعی طور پر ہیئت کی بنا پر۔ عسکری صاحب کے تصورِ روایت و نقد کو شرح و تعبیر کرنے والوں میں سلیم احمد، سراج منیر، تحسین فراقی، جمال پانی پتی، عزیز ابن الحسن اور امجد طفیل کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

سجاد باقر رضوی، اردو ادب کی اصل ہی نہیں، اردو تنقید کے بنیادی معنی کو پاکستان کے قومی طرز احساس میں دیکھتے ہیں۔ ان کے یہ قول: "۱۹۴۷ کے بعد کی اردو تنقید کا کوئی مفہوم صرف اس امر کے پیش نظر متعین ہو سکتا ہے کہ اس میں قومی طرز احساس اور اس طرز احساس کے پیش نظر تخلیقی ضرورتوں کو کس طرح اجاگر کیا گیا ہے۔ ادب میں قومی تہذیب اور روایات پر زور دینے کا مطلب یہ ہے کہ آپ قومیت کا کوئی نہ کوئی سیاسی نظریہ ضرور رکھتے ہیں۔ جس کی اپنی قومی تہذیب وروایات ہیں جو دوسروں کی قومی تہذیب وروایات سے اتنی مختلف اور آزاد ہیں جتنی کہ پاکستانی قوم و مملکت۔ میں قوم و مملکت اور قومی تہذیب وروایت کے آپس کے رشتے کو جسم وروح کے رشتے سے تعبیر کرتا ہوں۔[۹]

جیلانی کامران کے یہاں ردّ نو آبادیاتی جہت زیادہ واضح اور مدلل انداز میں ظاہر ہوئی۔ اس کا نقطہ ءآغاز یہ احساس تھا کہ "ہمارے اور ہماری کلاسیکی کتابوں کے درمیان فکری اور ذہنی اشتراک کے سارے ذہنی رابطے ٹوٹ چکے ہیں۔"[۱۰] وہ حسن عسکری اور سجاد باقر رضوی کی مانند انگریزی ادبیات کے استاد تھے، مگر ان کا تجزیہ تھا کہ ان رابطوں کے ٹوٹنے کا سبب انگریزی ادبی کینن کا ہمارے ذہن وذوق پر غلبہ ہے۔ یہیں سے وہ ان رابطوں کی بحالی کا

اصول بھی اخذ کرتے ہیں کہ کلاسیکی ادب کا از سر نو مطالعہ کیا جائے اور اس ادب کے اپنے اصولوں کی روشنی میں۔ وہ اس نتیجے پر بھی پہنچے کہ فن پارے کے معانی، اس تہذیب سے اخذ ہوتے ہیں جس میں وہ لکھا جاتا ہے۔ کلاسیکی شاعری اور داستانوں کے علامتی معانی کے ایک بڑے ذخیرے کو مسلمانوں کے فن کیمیا میں دیکھا۔ مثلاً آگ عشقیہ شاعری کی اہم علامت ہے۔ "آگ کے بغیر کیمیائی عمل ظاہر نہیں ہو سکتا۔ اس لیے آگ کو عشقیہ جذبے کی بنیاد بنا کر مسلمانوں نے ظاہری اور باطنی نشو و نما کی باطنی ہم آہنگی کو پیدا کیا۔"(۱۱) ان کے لیے کلاسیکی اردو ادب مسلمانوں ہی کا ادب ہے۔ انھوں نے صاف لکھا کہ "مسلمانوں کی تہذیب کسی دوسری تہذیب سے سمجھوتا نہیں کرتی۔"(۱۲) انھوں نے یہ بھی لکھا کہ "غالب کی ادبی و شعری روایت حاتم، آبرو، ولی، میر درد اور سودا کی نہیں، بلکہ فرید گنج شکر، سلطان باہو، شاہ حسین، اللہ عارفہ، شاہ عبد اللطیف بھٹائی، بلھے شاہ اور میاں محمد کی روایت ہے۔"(۱۳) صاف دکھائی دیتا ہے کہ وہ غالب کو پاکستان کی فکری و تہذیبی روایت کا شاعر سمجھنا چاہتے ہیں۔ اسی سے مماثل طرز فکر کو فتح محمد ملک نے اختیار کیا ہے۔ ان کے لیے اردو ادب کی اصل کا دوسرا نام پاکستانیت ہے۔ انھوں نے اقبال کے بعد فیض، منٹو، راشد، انتظار حسین اور دیگر کے یہاں اسی پاکستانی تہذیب کے خواب، نقوش اورآدرش تلاش کیے ہیں، جس میں اسلام، ایک حرکی مذہب کے طور پر موجود ہے۔

پاکستانی اردو تنقید کلاسیکی ادب کی بازیافت میں میر کی طرف خصوصاً اور غالب کی جانب عموماً متوجہ رہی ہے۔ ناصر کاظمی نے آزادی کے بعد کے پاکستان کے لیے خشک چشمے کی تمثیل وضع کی تھی اور لکھا تھا کہ ہمارے زمانے کی رات، میر کے زمانے سے جاملی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو تنقید میں دائیں جانب کی فکر ہی سب سے زیادہ میر کی طرف گئی ہے۔ جب کہ جدیدیت پسند تنقید نے عام طور پر غالب کا رخ کیا ہے۔ بلاشبہ اس میں استثناہیں مگر اپنے زمانے کی صورتِ حال کی ماضی میں سند کی آرزو بہ ہر حال ہمارے نقادوں کو ان دو شعرا کی جانب لے جاتی رہی ہے۔

ادب کے معنی تہذیب میں ہوتے ہیں۔ اس خیال کو باقاعدہ نظریے کی صورت ایک طرف وزیر آغا نے، دوسری طرف شمس الرحمٰن فاروقی نے دی۔ فاروقی نے میر ہی کی شعریات سے، کلاسیکی شاعری کی شعریات منضبط انداز میں دریافت کی۔ وزیر آغا نے اردو شاعری کا مزاج میں اردو شاعری کی تین اصناف: گیت، غزل اور نظم کو ہندوستان کے قدیم ترین تہذیبی تصورات کی روشنی میں سمجھا۔ حسن عسکری، جیلانی کامران، سید عبداللہ، جمیل جالبی تہذیب کو مابعد الطبیعیاتی حقائق کا مجموعہ تصور کرتے ہیں، جب کہ وزیر آغا کے نزدیک تہذیب کی اساس وہ زمین ہے جہاں مختلف ثقافتی روئیں باہم آمیز ہوتی اور ایک خاص صورت اختیار کرتی ہیں۔ علامہ اقبال مابعد الطبیعاتی

حقیقت کو متحرک اور تخلیقی خیال کرتے تھے، مگر اردو تنقید میں یہ حقیقت یکساں رہتی ہے، اس کا ادراک مختلف سطحوں اور درجوں کا ہو سکتا ہے۔، وزیر آغا تہذیب کی حقیقت کو متحرک تصور کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ جہاں میراجی اور مجید امجد کو توجہ دیتے تھے، وہاں غالب اور اقبال کو اہمیت دیتے تھے۔ بعد میں وزیر آغا نے تنقید کے لیے امتزاجی طریق کار کی حمایت کی۔

آزادی کے بعد کی اردو تنقید کا ایک اہم واقعہ یہ ہے کہ ترقی پسند تنقید بھی کلاسیکی ادب کی بازیافت میں شامل ہوئی۔ ممتاز حسین نے امیر خسرو اور غالب پر کتابیں لکھیں۔ علی سردار جعفری نے کبیر، میر اور غالب کو موضوع بنایا۔ اہم بات یہ ہے کہ ان سب شعرا کا مطالعہ ان کی فنی عظمت کے سبب کیا گیا ہے۔ ترقی پسندوں کی مطالعاتی جہات میں تبدیلی کے کچھ اسباب تو سیاسی تھے کہ پاکستان میں ان پر پابندیاں تھیں، اور کچھ کلاسیکی مارکسی اصولوں کی کمزوریوں کا ادراک تھا۔ بہ ہر کیف اس کا اثر یہ ہوا کہ ان کی تنقید میں فکری گہرائی اور جمالیاتی فلسفیانہ جہات پیدا ہو گئیں۔ مثلاً ممتاز حسین نے لکھا کہ " ادب صرف تنہا خیالات کے بل بوتے پر قدر آفریں نہیں ہوا کرتا۔ وہ قدر آفریں اس وقت تک نہیں ہوتا جبکہ اس میں زبان کا بھی تخلیقی تصرف نہ کیا گیا ہو۔ "(۱۴) انھوں نے اپنے مشہور مضمون "رسالہ در مغفرت استعارہ" میں ڈی ونچی کے اس قول کے حمایت میں لکھا کہ " آرٹ کی بنیاد تجربات اور محسوسات پر ہے نہ کہ منقولات اور معقولات پر۔ "(۱۵)

۱۹۸۰ء کی دہائی کے اواخر میں اردو تنقید میں "اصل" کی جستجو نے ایک نیا رخ اختیار کیا۔ اس کا آغاز ہیئتی تنقید اور وجودیت کے دعووں پر سوالیہ نشان قائم کرنے سے ہوا۔ مثلاً ہیئتی تنقید کے ادب کی خود کفالت میں یقین رکھنے اور جمالیاتی قدر کے غیر سماجی ہونے کا دعویٰ معرض سوال میں آیا۔ ہیئتی تنقید فن پارے کے معانی کی جستجو اس کے لسانی و شعری پیرایوں، جیسے پیراڈاکس، ابہام، امیجری، آئرنی وغیرہ کے ذریعے کرتی تھی۔ ان سب کا ماخذ کیا ہے؟ یہ سوال ساختیات نے اٹھایا تھا۔ ساختیات نے کہا کہ جن ہیئتی و لسانی و شعری عناصر کی بنیاد پر کسی فن پارے کے خود مختار ہونے کا دعویٰ کیا جاتا ہے، وہ شعریات پر منحصر ہیں جو دراصل ثقافتی رسمیات کے تحت وجود میں آئی ہے۔ ثقافت معنی کو ضابطہ بند کرتی ہے، جنھیں ہم اپنی قرآت کی مدد سے کھولتے یعنی (Decode) کرتے ہیں۔ تاہم ہیئتی تنقید اور ساختیاتی تنقید دونوں معنی کا سرچشمہ، مصنف کے ذہن کے بجائے، فن پارے کی شعریات میں دیکھتی تھیں۔ وجودیت، فن پارے کی اصل کو مصنف کے تجربے میں دیکھتی تھی۔ ساختیات اور پھر مابعد جدیدیت نے ایک توفنکار کے تجربے ہی کو نہیں، خود اس کی شخصیت، اس کے لاشعور، اس کے تخلیقی عمل کو مختلف لسانی و سماجی و تاریخی و ثقافتی عناصر کی تشکیل کہا۔ یہ دعویٰ کیا کہ ادب میں جس موضوع انسانی (Human

subject)کا اظہار ہوتا ہے وہ نہ تو خود مختار ہے اور نہ وحدانی ہے۔ وہ کئی عناصر کا مجموعہ اور اندر سے بے مرکز ہے۔ اس لیے فن پارے کا کوئی ایک معنی بھی نہیں۔ واضح رہے کہ فن پارہ خود اپنے واحد معنی کا انہدام کرتا ہے، معنی کا نہیں۔ اس لیے وہ کثیر معانی کا حامل ہے۔ ان کثیر معانی تک رسائی صرف تنقیدی مطالعے ہی کے نتیجے میں حاصل کی جاسکتی ہے۔ اگرچہ نو مارکسی نقادوں خصوصاً امریکی فریڈرک جیمی سن نے اسے نئی سرمایہ داریت (late capitalism) کی ثقافتی منطق کہہ کر اسے محدود کرنے کی سعی کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ مابعد جدیدیت نے ایک طرف صارفیت، ڈیجیٹل دنیا، ہائپر رئیلٹی، میڈیا کے مسلسل بڑھتے اثر سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کی تفہیم کی سعی کی ہے ---اس کی حمایت میں منطق وضع نہیں کی--- بلکہ خود حقیقت سے متعلق بعض سنجیدہ سوالات سامنے رکھے ہیں۔ اردو میں ان سوالات کے جوابات کے بجائے، اسے ہیئت پسندوں، ترقی پسندوں، مذہب پسندوں سب نے رڈ کیا ہے مگر کسی سوال کا علمی جواب نہیں دیا۔ مثلاً یہ کہ زبان سماجی وثقافتی تشکیل ہے، اس لیے اس میں پیش ہونے والی حقیقت خود مختار نہیں، خود زبان کے قوانین کی پابند ہے۔ زبان، حقیقت کی حدوں کو قائم کرتی ہے۔ زبان، فرد سے بڑی ہے۔ ادب کی تمام اصناف کے معانی کا منبع، ان کی شعریات ہے اور یہ شعریات مقامی ہے۔ اردو میں گوپی چند نارنگ اور وزیر آغا نے یہ مباحث قائم کیے۔ انھیں آگے بڑھانے والوں میں فہیم اعظمی، ضمیر علی بدایونی، قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ شامل ہیں۔ قاسم یعقوب، صلاح الدین درویش اور فرخ ندیم نے بھی اس موضوع کی چند جہات پر لکھا ہے۔

مابعد جدیدیت کا کوئی ایک متن نہیں۔ اس میں کئی روئیں ہیں۔ ایک رو سماج و تاریخ میں طاقت کی کارفرمائی سے متعلق ہے۔ اسی سے شہ پاکر تانیثیت اور مابعد نوآبادیات کے رجحانات سامنے آئے ہیں۔ تانیثیت کا مقدمہ ہے کہ ادب میں عورت کی شبیہ، پدر سری طاقت کی نو بہ نو صورتوں سے متاثر ہوئی ہے۔ یعنی ایک عورت کا اپنا وجود ہے، دوسرا اس کی نمائندگی اور شبیہ ہے۔ اگرچہ اردو میں خواتین مصنفین پہلے ہی سے اپنی جگہ بنا چکی تھیں، تاہم ان کی تخلیقی جدوجہد کی تفہیم و تحسین تانیثی تنقید نے کی۔ نیز زبان، ثقافت اور ادب کی تاریخ کے مطالعے میں ان سٹیریو ٹائپ کو تلاش کیا جو عورت کو ایک صاحب ارادہ انسانی وجود کے بجائے، ایک شے کے طور پر پیش کرتے تھے۔ شروع میں تانیثیت یورپی الاصل تھی مگر اب مقامی تانیثیت کو وائٹ فیمنزم سے الگ کیا جاتا ہے۔ اس ضمن میں قابل ذکر کام فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، فاطمہ حسن اور تنویر انجم نے کیا ہے۔

مابعد نوآبادیاتی رجحان، اپنی اصل میں نیا نہیں۔ اس کے ابتدائی آثار ایک طرف ترقی پسند نقادوں جیسے سجاد ظہیر، علی سردار جعفری، احتشام حسین اور ممتاز حسین کے یہاں نظر آتے ہیں اور دوسری طرف حسن

عسکری، سلیم احمد اور جیلانی کامران کے یہاں۔ ترقی پسندوں نے انگریزوں کے معاشی استحصال پر انھیں تنقید کا نشانہ بنایا مگر ان کی سائنسی عقلیت پسندی، جدید تعلیم اور جدید اداروں کی تحسین کی۔ کم و بیش وہی منطق جو مارکس نے ہندوستان پر برطانیہ کے قبضے کے سلسلے میں ظاہر کی۔ دوسری طرف حسن عسکری و دیگر نے تہذیبی استحصال اور تہذیبی بیگانگی کی نشان دہی کی۔ اس ضمن میں کچھ مثالیں عقیل احمد صدیقی، فتح محمد ملک، ابوالکلام قاسمی اور شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں بھی موجود تھیں۔ اکیسویں صدی میں سامنے آنے والا مابعد نو آبادیاتی رجحان، دراصل رد استعماریت کے نامکمل منصوبے کو مکمل کرنے کی غرض رکھتا ہے۔ یہ ایک طرف ان سب لسانی، کلامیاتی تدبیروں نیز ادب کی کینن سازی کے طریقوں کا باریک بینی سے تجزیہ کرتا ہے، جنھیں یورپی نو آبادیات بروے کار لائی اور دوسری طرف ان کے سلسلے میں مقامی ادیبوں کے تعاون، ردّ عمل، مزاحمت اور متبادل صورتوں کی تشکیل کا مطالعہ بھی کرتی ہے۔ یہ مشرق و مغرب کی اس ثنویت کا عرق ریزی سے مطالعہ بھی کرتی ہے، جس میں ہمیشہ برتری مغرب کو رہتی ہے اور اسی ثنویت کے سبب، مشرق مسلسل مغرب کو مخاطب کر کے، اپنی عظمت مغرب ہی کی منطق میں دہرائے چلے جانے پر مجبور ہے۔ یہ رجحان نو آبادیات کی نئی شکلوں جو سرد جنگ اور مابعد سرد جنگ کے زمانوں میں متعارف ہوئی ہیں، ان کا مطالعہ بھی کرتا ہے۔

اردو تنقید کا تازہ ترین رجحان ماحولیاتی تنقید کا ہے۔ یہ ادب کے نفسی، سماجی، ہیئتی، لسانی مطالعات کے بجائے، ادب اور فطری ماحول کے رشتے کو موضوع بناتا ہے۔ اگرچہ یہ کسی گہری فلسفیانہ بصیرت سے متاثر یا اخذ شدہ نہیں، مگر اس اہم ترین مسئلے کو ادبی ڈسکورس کے مرکز میں لاتا ہے کہ ارض و سما کو لاحق ماحولیاتی خطرات کے ضمن میں ادب کتنا مؤثر ہے؟ موضوع مولا بخش، نسترن فتیحی اور اورنگ زیب نیازی نے اسے موضوع بنایا ہے۔ اسی تنقیدی مکتب کے متوازی "جیو کرٹسزم" کا رجحان ہے، جس میں جگہوں اور مقامات کی ادب میں نمائندگی کے متنوع طریقوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ممتاز حسین، نئی قدریں، لاہور: استقلال پریس، ۱۹۵۳ء، ص ۱۴

۲۔ شہزاد منظر، پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال، کراچی: منظر پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۸

۳۔ معاصر اردو تنقید: مسائل ومیلانات، مرتبہ شارب ردولوی، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۴ء، ص ۶۵

۴۔ ایضاً، ص ۱۰

۵۔ کلیم الدین احمد، "تنقید اور ادبی تنقید"، مشمولہ تنقیدی نظریات، جلد ا، (مرتبہ: احتشام حسین)، اتر پردیش: اردو اکادمی، ۲۰۰۹ء، ص ۸۲، ۸۷

۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، تنقیدی افکار، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۴ء، ص ا

۷۔ معاصر تنقید، حامدی کاشمیری، سری نگر: شالیمار، ۱۹۹۲ء ص ۹

۸۔ محمد حسن عسکری، مجموعہ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء ص ۵۳۱

۹۔ بحوالہ شہزاد منظر، اردو تنقید کے پچاس سال، ص ۲۱

۱۰۔ جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر، لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۶۴ء، ص ۶

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۰

۱۲۔ جیلانی کامران، غالب کی تہذیبی شخصیت، راولپنڈی: خالد اکیڈمی، ۱۹۷۲ء، ص ۱۳

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵

۱۴۔ ممتاز حسین، ادب اور شعور، لاہور: اردو مرکز، ص ۳۹

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۷

اکیسویں صدی اور میر تقی میر

MEER TAQI MEER AND 21ST CENTURY

ڈاکٹر مختار احمد عزمی* / عبدالباسط یاسین**

Abstract:

Muhammad Hasan Askri had announced the death of literature, particularly that of Urdu literature. Then question arises, what is the relevance of Mir Taqi Mir with 21st century Urdu literature? In the age of globalization, several languages and literatures has been demised .Urdu is also in a defensive position. Mir Taqi Mir is also at risk .Another question arise about our nostalgic studies of Mir. In the 19th and 20th centuries, Mir had been established as No.1 Urdu poet, but what is relevance and position of Mir in the 21st century. The detailed answer is given in this article

Key words: Mir Taqi Mir, 19th, 20th centuries, Urdu literature, 21st century, scenario, Covid 19 effects. Relevance.

میر تقی میر کی ضرورت، عہدِ حاضر میں کیا ہے؟ میرے اِس سوال کی بنیاد انکارِ میر نہیں بل کہ وہ خوف ہے جو گزشتہ صدی میں محمد حسن عسکری نے، ادب کی موت کا اعلان کرکے پھیلایا تھا. جو رہی سہی کسر تھی وہ اکیسویں صدی میں طاہر مسعود نے "اردو ادب کی موت" نامی کتاب لکھ کر پُوری کر دی ہے۔ محمد حسن عسکری نے لکھا تھا۔

> "ادب کا تابوت سر پر اُٹھائے پھرنے سے فائدہ؟ اب تو دفنا ہی دینا اچھا ہے۔نہ رہے بانس نہ بجے بانسری۔"(۱)

اس کے ساتھ ہی وہ اردو ادب کی موت کا اعلان بھی کر دیتے ہیں۔

---

*شعبہ اردو، منہاج یونیورسٹی، لاہور

**پی ایچ ڈی اُردو سکالر، منہاج یونیورسٹی، لاہور

''بہتر تو یہ ہے کہ اب ہمیں یہ بھی نہیں سوچنا چاہئے کہ اُردو ادب مرا کیوں؟ یہ بھی ان لوگوں کا کام ہے جو کبھی ادب کو قبر سے نکالیں گے۔ ہمیں تو بس اپنے آپ کو اس لاش سے آزاد کرنا ہے۔ یہ ہمیں دنیا کا اور کوئی کام کرنے نہیں دیتی۔ یوں کسی کا جی چاہے تو چوری چھپے ادب 'کر لیا' کرے۔ لیکن جائزہ نگاروں کے فلسفے پر عمل کرتے ہوئے اگر 'بحیثیتِ مجموعی' اردو ادب کی موت کا اعلان ہو جائے تو بہتر ہے۔''(۲)

ادب اور بالخصوص اردو ادب کے حوالے سے محمد حسن عسکری کی طرف سے اعلانِ موت کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ اردو کے ادبا و شعرا غیرت کی گولی کھائیں اور کچھ بہتر ادب تخلیق کریں۔ اس کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ انگریزی راج کے بعد اُردو نہ صرف اپنے گھر یعنی برصغیر میں مسلسل زوال پذیر ہے بل کہ یہ مفاد پرستوں اور ابن الوقتوں کے نرغے میں پھنس گئی ہے۔۔ یہ حقیقت ہے کہ برصغیر میں ۱۸۵۷ء تک بل کہ تقسیم ہند کے وقت تک، مسلم گھرانوں میں عربی فارسی اور اردو کا رواج عام تھا۔ پھر ہوتے ہوتے یہ کم سے کم تر ہوتا چلا گیا اور اس کی جگہ انگریزی اور مادیت لینے لگی۔ دم توڑتے ہوئے ادب اور اقدار کے حوالے سے طاہر مسعود کا کہنا ہے:

''ادب کی موت کوئی ایسا سانحہ نہیں جسے آسانی سے بھلا دیا جائے اور اس کے اسباب و عوامل پر غور وخوض کئے بغیر نظر انداز کر دیا جائے۔ ادب کی موت کے معنی ان اعلا اقدار کی موت ہے جو انسان کو رفعت و سربلندی عطا کرتی ہیں اور اسکے جذبات کی تہذیب کے ذریعے اسے بہتر انسان بنا کر معاشرے کو نیکی، خیر اور حسن سے روشن و آباد کرتی ہیں۔''(۳)

اب ایک طرف ادب اور ادیب کی روز افزوں ناقدری ہو اور دوسری طرف میر تقی میر کی لمحہء موجود میں اہمیت اور ضرورت کا سوال اُٹھے تو میرے ایسے خام کار اور مجبورر قاری کا پزل ہونا بنتا ہے! ایسے میں صبر مونس ہجراں نہ رہے اور گریہ جاتا رہے تو بات کچھ سمجھ میں آتی ہے۔

جی میں کیا کیا ہے اپنے اے ہمدم
پر سخن تا بہ لب نہیں آتا

اِس میں کوئی شک نہیں کہ دو ڈھائی سو برس سے، میر تقی میر کی شہرت مسلمہ ہے۔ ہر بڑے شاعر اور نقاد نے میر کی عظمت کا لوہا مانا ہے لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اکیسویں صدی میں کووڈ۱۹ نے تو بڑے بڑے مسلمات پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر نُوری:

یک رنگ کر دیا ہے اس عفریت نے انہیں
وہ شاد کام لوگ ہیں یا تشنہ کام لوگ

میر کی شہرت و قبولیت کے ہوتے ہوئے یہ سوال اٹھانا کچھ عجیب سا لگتا ہے کی میر کی ہمارے زمانے سے کیانسبت یا ریلیونس بنتی ہے۔؟صرف میر ہی نہیں بل کہ سبھی شعر اوادبا کی کیا اہمیت اور ضرورت ہے؟ جہاں زندگی اور موت ہم معنی ہو گئے ہوں وہاں کیسا ادب اور کیسی شاعری؟مستنصر حسین تارڑ، اپنے تازہ ناول "شہر خالی، کوچہ خالی" میں لکھتے ہیں۔

"یہ محبت کرنے کے دن نہ تھے، محبت موخر کرنے کے دن تھے۔۔یہ تنہائیوں کے دن تھے۔۔۔ان دیکھی چادر میں اور کسی اور کائنات کی مسافت اختیار کرلیں۔یہ ایسی تنہائیوں کے دن تھے۔"(۴)

۲۰۲۰ء میں کووڈ۱۹ کی تنہائی، اس قدر سفاک تھی کہ میر کے زمانے کی سفاکی بھی کمد کھائی دیتی ہے۔میر کے زمانے کی ناپُرسی صرف برصغیر تک محدود تھی جب کہ کووڈ۱۹ میں انسانیت کا کرب عالمی سطح کا ہے۔اگر دیکھا جائے تو یہ حادثہ ایک دم نہیں ہوا بل کہ وقت کئی صدیوں سے اس کی پرورش کر رہا تھا۔اِن بلاؤں کا آغاز چند صدیاں پہلے ہوا تھا جب یورپ میں صنعتی دور کی آمد ہوئی اور استعماریت کے پھیلاؤ کی وجہ سے زندگی میں تحرک اور تیزی میں اضافہ ہونے لگا۔

سولھویں صدی میں یورپ کا صنعتی استعمار پوری دنیا میں پھیلنے لگا۔اسی صدی میں، برّصغیر میں بھی یورپی اقوام کی آمد شروع ہوئی۔جنگِ پلاسی(۱۷۵۷ء) میں نواب سراج الدولہ کی شکست اور شیر میسور کی سرنگاپٹم میں شہادت(۱۷۹۹ء) کے بعد ایسٹ انڈیا کی سیاسی، معاشی اور معاشرتی سرگرمیوں کے باعث ہندوستانیوں کی زندگی میں بھی لُوٹ ماراور تیز رفتاری کا عمل شروع ہو چکا تھا۔جو علاقے ایسٹ انڈیا کمپنی کے قبضے میں آتے جارہے تھے وہاں زندکی کا تحرک زیادہ تھا۔ مجموعی طور پر اٹھارھویں صدی کا ہندوستان انتہائی افتراق و انتشار کا شکار تھا۔ تعجب انگیز بات یہ ہے کہ اردو شاعری کے حوالے سے اسی دور کو "اردو شاعری کا عہدِ زریں" بھی کہا جاتا ہے۔ڈاکٹر سلیم اختر نے ایک گراف بنا کر نہایت اختصار کے ساتھ واضح کیا ہے کہ میر وسودا کا دور اخلاقی، سماجی اور سیاسی انحطاط کے علی الرغم اردو غزل کی بلندی کا دور ہے۔(۵)اس سنہرے دور میں میر تقی میر کا وافر حصہ ہے۔اُس کی درد بھر شاعری ہمیں اب بھی تڑپاتی ہے۔

غیرتِ یوسف ہے یہ وقتِ عزیز
میر اِس کو رایگاں کھوتا ہے کیا؟

انیسویں صدی کے آغاز میں جب میر دنیا سے رخصت ہورہے تھے، ہندوستان غیر مُلکی غلامی میں جکڑا جارہا تھا۔عوام وخواص سب پریشان حال تھے مگر اُس دور میں بھی میر کی عظمت میں اضافہ ہی ہوتا رہا۔

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

یہاں ہمیں اس سوال کا جواب مل جاتا ہے کہ میر کی شاعری کی کیا نسبت ہمارے آج کے زمانے سے بنتی ہے۔ تب ہی تو یہ اشعار ہمیں آج بھی تڑپاتے ہیں۔ شعرِ میر کی یہ کشش ہی میر کی حیاتِ جاودانی ہے، ورنہ کون کسی کو یاد رکھتا ہے؟۔۔۔۔ یہاں ہمیں ہمارے پہلے سوال کا جواب تو مل جاتا ہے لیکن ایک نیا سوال پیدا ہوتا ہے۔؟ کیا درد کا موسم ٹھہر تو نہیں گیا؟ ہم جسے گزرا ہوا وقت سمجھ رہے ہیں، ہو سکتا ہے، وہ گزرا ہی نہ ہو؟ بہ قولِ مصحفی:

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلہء نوبہار ٹھہرے گا

کچھ ایسی ہی کیفیت میر بیان کرتے ہیں:

بُرے حال اُس کی گلی میں ہیں میر
جو اُٹھ جائیں یاں سے تو اچھا کریں

کہا جاتا ہے کہ خطابت اور ڈراما دوسروں سے لڑائی کے نتیجے میں پیدا ہوتے ہیں جب کی شاعری اور تصوف اپنے آپ سے لڑائی کا نتیجہ سمجھے جاتے ہیں۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ شاعری میں ایک شاعری اپنے حیوانی وجود سے کس قدر اُوپر اٹھ سکا ہے۔ اسحوالے سے اکثر ہربرٹ ریڈ کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ ہر شخص دو آدمیوں سے مل کر بنتا ہے، ایک حیوانی آدمی اور دوسرا سماجی آدمی، شاعری دونوں کی جنگ کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔ دینِ اسلام کی اصطلاح میں اسے نفس امارہ اور نفس لوامہ کہہ لیجئے۔ ہربرٹ یڈ کا خیال ہے کہ ان میں سے کوئی ایک مستقل فاتح اور دوسرا ہمیشہ کے لیے مفتوح نہ ہو جائے بل کہ دونوں میں ایک خوشگوار توازن ہونا چاہیے۔ سلیم احمد کا خیال ہے:

> ”اُردو میں حیوان اور سماجی انسان کے توازن کی تو صرف ایک ہی کامل مثال ہے، میر۔۔ کو دیکھ کر تو یہ سمجھ میں آتا ہے کہ اردو شاعری کے عشق میں ناممکن الحصول معشوق کتنی بڑی نعمت ہے۔“(۶)

رہوں ہوں برسوں سے ہم دوش پر کبھو ان نے
گلے میں ہاتھ مرا پیار سے نہ ڈال لیا

بیسویں صدی کو انقلابات کی صدی کہا گیا ہے۔ اِس میں نظامِ عالم کئی بار منتشر ہوا۔۔۔۔۔۔ جنگِ عظیم اول، جنگِ عظیم دوم اور کئی چھوٹی بڑی جنگوں نے کرہ ارض کی شکل کئی بار بدل ڈالی ہے۔ ۱۹۸۹ء میں شکستِ روس کے بعد یک قطبی دنیا وجود میں آئی مگر اُردو کے اہلِ شعر اور اہلِ نقد و نظر کی تحریروں میں اور تقریروں میں میر زندہ

تر ہو گیا۔۔

تیز رکھیو سرِ ہر خار کو اے دشتِ جنوں
شاید آ جائے کوئی آبلہ پا میرے بعد

ناصر کاظمی کا خیال ہے کہ ان اشعار میں:

"یوں دیکھئے تو میر صاحب، غالب اور اقبال کے آنے کی خبر دے گئے ہیں۔"(۷)

اکیسویں صدی میں انسان محوِ حیرت ہے۔ ایک طرف تو دنیا گلوبل ولیج کا روپ دھار چکی ہے اور دوسری طرف، زندگی اعتبار و بے اعتباری کے درمیان معلق ہو کر رہ گئی ہے مگر میر تقی میر اب بھی نصابوں، کتابوں، سیمیناروں اور کانفرنسوں میں زندہ ہے۔ میر کی اِس جادو نگاری کا کھوج لگانے کی ضرورت ہے۔ اس سے موجود اور مستقبل کے لکھنے والوں کی راہیں روشن ہوں گی۔ بہ قولِ ناصر کاظمی:

"میر کا زمانہ رات تھا اور ہم نے صبح کی روشنی میں آنکھ کھولی ہے۔"(۸)

بہت میر ہم پھر جہاں میں رہیں گے
اگر رہ گئے آج شب کی سحر تک

اکیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی ۹/۱۱ کے خود ساختہ حادثے اور اُس کے ردِّ عمل میں ٹوٹنے والی تباہی نے نظامِ عالم ایک بار پھر تہ و بالا کر دیا ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ کووڈ ۱۹ نے رہی سہی کسر نکال دی ہے۔ شہر خالی کوچہ خالی، ساغر و مے خانہ خالی۔ ایسے عالم میں جہاں عہدِ حاضر کے بڑے بڑے سخنوروں نے بڑے دکھ بھرے لہجے میں دل خراشیوں کو رقم کیا وہاں میر تقی میر کی آواز بھی ہماری ہمسفر رہی ہے۔

حیراں ہو میرے حال میں کہنے لگا طبیب
اِس درد مندِ عشق کی میں کیا دوا لکھوں

دوسرے مصرعہ کو اگر یوں پڑھا جائے تو بالکل آج کا شعر لگے گا:

حیراں ہو میرے حال میں کہنے لگا طبیب
اس درد مندِ کووڈ کی میں کیا دوا لکھوں

میر کا یہ مشہور شعر دیکھئے کہ کووڈ سے پہلے اس کا مفہوم کیا تھا:

دُور بہت بھاگو ہو ہم سے، سیکھ طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے ان اچھی آنکھوں والوں کا

کووڈ ۱۹ کے دوران میں بھی اور بعد میں بھی اس شعر کی معنویت بر قرار ہے۔ ہمارے زمانے سے میر کی یہی ریلیونس بنتی ہے۔ کلاسیک کی یہی تعریف کی گئی ہے کہ حادثاتِ دہر اور گزرانِ وقت ان کی اثر پزیری کو کم نہیں کر سکتے۔ یہ شعر دیکھئے۔ یہ تو بالکل آج کے زمانے کا لگتا ہے۔

کیا پہناوا خوش آتا ہے اِن لڑکے چسپاں پوشوں کو
مونڈھے چسے ہیں، چولی پھنسی ہے، ٹیڑھی ٹیڑھی کلاہیں ہیں

مجھے اپنی میر شناسی کا دعویٰ نہیں لیکن احمد جاوید کی تنقیدی بصیرت کا قائل ہوں۔ وہ اشعارِ میر کی تفہیم کے حوالے سے، کچھ دن پہلے (۹) کہہ رہے تھے کہ میر تقی میر کا یہ شعر اردو کے بڑے اشعار میں شامل ہے۔

گُلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگِ گُل سے میر
بُلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

آخر میں ایک بات اور کہ گزشتہ دو سو برس میں میر کو اکثر ناقدین نے سدا رونے دھونے والا اور ہجر نصیب ثابت کیا ہے۔ اس کی دیوار کی نمی اور کاغذ کے گیلے پن کی بار بار مثالیں دی گئی ہیں۔ پھر یوں ہوا کہ میر کو شاعرِ شور انگیز بھی ثابت کر دیا گیا ہے۔ بہ قول شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''شعر شور انگیز پڑھنے والوں نے عام طور پر دو باتیں محسوس کی ہوں گی کہ اس کتاب کے صفحات پر جو میر ہمیں نظر آتا ہے، وہ اس میر سے بہت مختلف ہے، لوگ جس سے مروج کتابوں کے ذریعے آشنا ہیں۔ شعر شور انگیز میں میر کا کوئی سٹیریو ٹائپ نہیں ملتا۔''(۱۰)

اب میر کی شاعری کا تھیسز ہو چکا اور اینٹی تھیسز بھی۔ کچھ ہی دنوں کی بات ہے شعریاتِ میر کا سنتھیسز بھی آجائے گا۔ بل کہ ڈاکٹر خوجہ محمد زکریا نے کسی حد تک سنتھیسز بیان بھی کر دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''میر ذہنی طور سے مردم بیزار نہ تھے۔ وہ ہنگامہء حیات سے خاص لگاؤ رکھتے تھے اور چہل پہل کی ایسی صورتوں کو پسند کرتے تھے جن سے تنہائی کا احساس دور ہو۔۔۔ ان میں تناسب اور ربط و نظم، حیات اور سلیقہ و موزونیت سے خاص مسرت پا کر غم کو راحت بنا لینے کا میلان موجود ہے۔۔۔ ہلچل، حرکت اور ہنگامے سے انھیں خاص دلچسپی ہے۔''(۱۱)

گویا میر تقی میر، اکیسویں صدی میں بھی زندہ ہے اور ریلیونٹ ہے۔ بقول سلیم احمد:

موجِ ہوا کو لکھنے والا، پیروں کی زنجیر لکھے
بات وہی ہے ایک غزل کی، میں لکھوں یا میر لکھے (۱۲)

حوالہ جات

۱۔ محمد حسن عسکری، اداریہ جھلکیاں مشمولہ: اردو ادب کی موت، مرتبہ: طاہر مسعود، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ستمبر ۱۹۵۳ء، ص۱۶

۲۔ ایضاً ص۱۱

۳۔ ایضاً ص۱۳

۴۔ مستنصر حسین تارڑ، شہر خالی، کوچہ خالی، لاہور: سنگِ میل پبلیکیشنز، ۲۰۲۰ء، ص۲۰

۵۔ ڈاکٹر سلیم اختر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور: سنگِ میل پبلیکیشنز، ۱۹۹۹ء، ص۱۶۵

۶۔ سلیم احمد مضمون، نئی شاعری نامقبول شاعری، کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص۵۶

۷۔ ناصر کاظمی، انتخابِ میر، لاہور: جہانگیر بک ڈپو، ۲۰۰۱ء، ص۵۷

۸۔ ایضاً

۹۔ احمد جاوید وٹس ایپ بیانِ مجلس، لاہور، ۱۳ اگست ۲۰۲۱ء، ۱۰ بجے شب

۱۰۔ شمس الرحمان فاروقی، شعر شور انگیز، جلد اول، لاہور: اظہار سنز، ۲۰۱۳ء، ص۱۵۹

۱۱۔ خواجہ محمد زکریا، مختصر تاریخ مسلمانانِ پاکستان وہند، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۶ء، ص۱۴۰

۱۲۔ سلیم احمد، کلیاتِ سلیم احمد، اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۳ء، ص۲۶۵

بدلتی دنیا اور فکرِ اقبال

CHANGING WORLD & IQBAL'S THOUGHT

حافظ محمد جنید رضا* / ڈاکٹر سعادت سعید**

Abstract:

The man of today is living in the age of global village and post nine eleven world. In this age, it is very laborious for nations to cope with terrorism. Today, each nation is drifting away from its culture and civilization. Peace and tolerance is necessary for the world, remain connected with one's culture and civilization is need of the hour.The solution to these problems lies in the philosophy of Iqbal. Only the study of Iqbal can bring us out of this tragic state of affairs. This can be made possible with the help of knowledge and art. When people come near to prose and poetry, they definitely would not go astray from their culture and civilization. If today's man makes the spirit of Ishq in the poetry of Iqbal a guiding star for himself so this can be helpful for him.Then, it would become clear that only the thought of Iqbal can meet the demands of the changing world.

Keywords: Peace, Civilization, Culture, Nine Eleven, Moulana Rumi, Welfare state, Freedom, Greatness of Man

ہر اہم تخلیقی ذہن اپنے دور کے حالات پر گہری نظر رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے عہد کے لوگ اس کی تخلیقات کو پڑھ کر شرفِ قبولیت بخشتے ہیں۔ اردو اور فارسی ادب کی تاریخ کو پیشِ نظر رکھیں تو معلوم ہو گا کہ کچھ ایسے شعرا کرام جو کہ زمانی اعتبار سے دو سو یا تین سو سال پہلے کے ہیں لیکن آج بھی ان کی کتب شائع ہو رہی ہیں اور لوگ

*پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور

**شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور

انھیں موجودہ عہد کے شعرا سے زیادہ پڑھ رہے ہیں۔ شاعر کا مطالعہ اور تخلیقی تجربہ اس کے فن پاروں کو اہم بناتا ہے۔

انسانی تاریخ بتاتی ہے کہ ہر دور میں بنیادی انسانی مسائل ایک سے رہے ہیں۔ جیسا کہ تعلیم اور روزگار کا حصول ہر عہد میں اہمیت کا حامل رہا۔ ہر قوم اپنی تہذیب و ثقافت اور اپنی دھرتی سے جڑت قائم رکھتی ہے لیکن جب دنیا کی حاوی تہذیبیں اپنی یلغار کرتی ہیں تو ہر قوم اپنی شناخت کھو دینے کے مسئلے کا شکار ہوتی ہے۔ ایسے میں شاعر، ادیب بڑی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ کیوں کہ اپنی تہذیب و ثقافت کا پرچار کرتے ہوئے اپنی قومی شناخت قائم رکھنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔

علامہ اقبال اپنے عہد میں بھی پڑھے جا رہے تھے اور آج بھی پڑھے جا رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے عہد کے کچھ مسائل ایسے تھے کہ جنھیں آج بھی نظر انداز کر دینا ممکن نہیں۔ تہذیبوں کے تصادم کا مسئلہ جتنا اس دور میں اہم تھا شاید یہ مسئلہ آج اس سے زیادہ اہمیت اختیار کر چکا ہے۔ اس وقت کا انسان بھی مشرقی تہذیب کے مٹنے کا نوحہ پڑھ رہا تھا اور مغربی تہذیبی یلغار سے بچنے کی تدبیر کر رہا تھا اور آج بھی حالات زیادہ مختلف نہیں۔ دنیا میں امن قائم رکھنے کی بات اس وقت بھی کی جا رہی تھی اور آج بھی اسی پر مباحثے منعقد کیے جا رہے ہیں۔

آج ہم گلوبل ولیج اور مابعد نائن الیون عہد میں جی رہے ہیں اور جدید سائنسی ترقی نے حیرت انگیز ایجادات سے انسانی زندگی میں انقلاب برپا کر دیا ہے۔ انٹرنیٹ اور پھر فیس بک، واٹس ایپ جیسی ایجادات نے زندگی کو یکسر تبدیل کر دیا ہے۔ ہر کوئی ان کو وقت دے رہا ہے اور اس میں مغربی کلچر کو بڑی شد و مد کے ساتھ دکھایا جا رہا ہے۔ کیوں کہ سیاسی طور پر حاوی کلچر اپنے مذہبی اور سیاسی نظریات کا خوب پرچار کرتا ہے۔

لوگ معیاری تعلیم اور باعزت روزگار کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ نوجوان عدم برداشت کا شکار ہیں اور دہشت گردی جیسے مسائل سے دوچار ہیں۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ان مسائل کا حل فکرِ اقبال میں موجود ہے۔ شعر و ادب انسان کو ذوقِ جمالیات عطا کرتا ہے۔ ان کے مطالعے سے انسان کے اندر ایک مہذب اور شائستہ رویہ پروان چڑھتا ہے۔ جب نوجوان علمی و ادبی مصروفیات میں وقت صرف کرے گا تو امید کی جا سکتی ہے کہ وہ عدم برداشت کے رویے سے محفوظ رہنے میں کامیاب رہے گا۔

کلامِ اقبال کی روح کو سمجھنا ضروری ہے۔ ان کے ہاں عشق کا تصور ایک انقلابی صورت میں سامنے آیا ہے۔ ان کے اس تصور کو ہی رہنما بنا لیا جائے تو موجودہ دور کے مسائل کا حل تلاش کرنے میں بڑی مدد مل جائے گی۔ وہ عشقِ رسول ﷺ سے سرشار تھے۔ ان کا سرچشمۂ فیض تو حجازِ مقدس ہے۔ وہ خاکِ مدینہ کو اپنی آنکھ کا سرمہ

قرار دیتے ہیں:

خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوہ دانش فرنگ
سرمہ ہے میری آنکھ کا خاکِ مدینہ و نجف(۱)

کبھی حب رسول ﷺ سے معمور ہو کر سرور کائنات سے خالص وفاداری کو دونوں جہان کی کام یابی و کامرانی سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کی محمد سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں(۲)

اس سلسلے میں اردو زبان و ادب کے معروف نقاد فرمان فتح پوری رقم کرتے ہیں:

"اقبال کے نظامِ فکر و فن میں عشق کو مرکزی اہمیت حاصل ہے، ایسی اہمیت جسے نظر انداز کر کے کوئی شخص ان کے فلسفہ حیات سے بہرہ مندی اور ان کی شاعری سے لطف اندوزی کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔"(۳)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری علامہ اقبال کے نظامِ فکر و فن پر بات کرتے ہوئے ان کے تصورِ عشق اہم قرار دے رہے ہیں۔ ان کے نزدیک اس تصور کو سمجھے بغیر کوئی بھی علامہ اقبال کو مکمل سمجھنے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ اس کے ساتھ نہ ہی کوئی ان کی ادبی چاشنی سے محظوظ ہو سکتا ہے۔ ان کے دو شعر ان کے جذبہ عشق کو بہترین بیان کرتے ہیں:

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی(۴)

اسی طرح مزید کہتے ہیں:

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں(۵)

اقبال کے مذکورہ بالا پہلے شعر میں عشق کی کارفرمائی کو بیان کیا گیا ہے کہ کیسے عشق کو عقل پر فوقیت حاصل ہے اور اس جذبے نے کیسے ناممکن کو ممکن بنا دیا ہے۔ دوسرے شعر کو دیکھا جائے تو اس میں انھوں نے عشق کی اک جست سے اس زمین و آسمان کو مسخر کرنے کی بات کی ہے۔ یہی وہ بنیادی جذبہ ہے جو انسان کو ناامید اور مایوس نہیں ہونے دیتا۔ وہ اپنے حرکت و عمل سے زندگی کو مسخر کرنے کی جستجو کرتا ہے۔ ڈاکٹر سعادت سعید کے نزدیک ان کے اشعار نا صرف قارئین میں تحرک پیدا کرتے ہیں بل کہ ان کے دلوں میں احساس کی حرارت پیدا

کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"اقبال کے اشعار قارئین کے دلوں میں جذبے اور احساس کی حرارت پیدا کرنے کا فریضہ سر انجام دے چکے ہیں اور دے رہے ہیں۔"(۶)

ڈاکٹر سعادت سعید کے نزدیک ان کے اشعار ماضی میں بھی قارئین کے دلوں میں حرارت پیدا کرتے رہے اور آج بھی یہ فریضہ سر انجام دے رہے ہیں۔ علامہ اقبال نے مولانا جلال الدین رومی کو مرشدِ روحانی تصور کیا اور ان کی طرح جذبہ عشق کو اولیت دی۔ اس جذبے کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے عبد المجید سالک نے اپنی کتاب "ذکرِ اقبال" میں رقم کرتے ہیں:

"ایک دفعہ علامہ سے سوال کیا گیا: عقل کی انتہا کیا ہے؟ جواب دیا حیرت! سوال کیا گیا: عشق کی انتہا کیا ہے؟ فرمایا عشق کی کوئی انتہا نہیں۔ عشق لا انتہا ہے۔"(۷)

اس اقتباس سے واضح ہو جاتا ہے کہ علامہ اقبال کا تصورِ عشق وسیع معنوں میں استعمال ہوا۔ انسانی نظریات ایک حد تک رہنمائی کرتے ہیں۔ اس کے بعد انسان الہامی نظریات کی جانب رجوع کرتا ہے۔ علامہ اقبال عقل کی انتہا کو حیرت سمجھتے ہیں لیکن ان کے نزدیک عشق کی کوئی انتہا نہیں۔ اسے محدود نہیں کر سکتے۔ یہ زندگی کا بنیادی محرک ہے۔ یہ حرت و عمل کی جانب مائل کرتا ہے تو انسان پر امید زندگی بسر کرتا ہے۔ ان کے اسی جذبے کے بارے میں ڈاکٹر سید عبد اللہ لکھتے ہیں:

"اس لیے ان کی شاعری کو صرف جمالیاتی لذت کے نقطہ نگاہ سے ہی نہیں پڑھنا چاہیے، بلکہ اس حیثیت سے بھی اس پر نظر ڈالنی چاہیے کہ اس کا شاعری کے علاوہ کوئی اور بلند تر اخلاقی اور سیاسی مفہوم بھی ہے۔"(۸)

ان کے نزدیک علامہ اقبال کے تصورِ عشق کو محض حظ اٹھانے کے لیے یا جمالیاتی تسکین کے لیے ہی نہیں پڑھنا چاہیے۔ یہ تصور اعلیٰ اخلاقی مفہوم رکھتا ہے۔ یہ سیاسی اعتبار سے بھی قدر و منزلت کا حامل ہے۔ علامہ اقبال کے ہاں ایک مکمل فِکری نظام ہے۔ اس کو سمجھا جائے تو ان کے اہم تصورات پڑھنے کو ملتے ہیں۔ ان کے تصورِ عشق کے ساتھ، ان کا تصور خودی اور بے خودی، ان کا تصورِ مردِ مومن اور ان کا تصورِ اجتہاد بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ انسانی آزادی اور انسانی عظمت کے قائل نظر آتے ہیں۔ اس لیے وہ ایک فلاحی ریاست کی بات کرتے ہیں۔ جہاں مذہبی آزادی ہو۔ علامہ اقبال کے اس فکری نظام کو درست سمت میں بیان کرنے کی غرض سے ڈاکٹر وزیر آغا(۱۹۲۲-۲۰۱۰) لکھتے ہیں:

”یہ سعادت ساڑھے چھ سو برس کے بعد شاعرِ مشرق اقبال ہی کے حصے میں آئی کہ اس نے رومی کے فکرِ فلک رس اور اس کی سیرت با صفا کے امتزاج سے ایک پیکرِ بے مثال تیار کیا، پھر اس کے سوزِ عشق سے۔۔۔اسی پیکر کا نام مرد مومن ہے جس کی فطرت مہر نبوت سے مستنیر اور جس کی نگاہ فرمودہ تقدیر ہے۔“(۹)

ڈاکٹر وزیر آغا کے اس اقتباس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ علامہ اقبال مشرقی مفکرین میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے علم کے پیالے کو رنگا رنگ مشروبات سے بھرا۔ اس میں اپنے سے ساڑھے چھ سو برس قبل مولانا رومی جیسے صاحبانِ فکر و عمل سے اکتسابِ فیض کیا۔ اس میں جذبہ عشق اور اپنے حسنِ نظر سے ایسی روح پھونکی کہ مردِ مومن وجود میں آیا۔ جو اپنی دنیا آپ پیدا کرتا ہے۔ اس نتیجے پر پہنچا جا سکتا ہے کہ علامہ اقبال کے ہاں ایک مکمل نظامِ فکر ہے کہ جس میں وہ سیاسی استحکام سے لے کر تہذیبی و ثقافتی شناخت قائم رکھنے کی بات کرتے ہیں۔

موجودہ عہد میں نئی نسل کو علم و ادب کی راغب کرنا اور انھیں اپنی تہذیب و ثقافت سے جوڑے رکھنا ناگزیر ہو گیا ہے۔ جب نئی نسل اپنے ماضی سے رشتہ جوڑے گی تو اسے کبھی شناخت کا مسئلہ در پیش نہیں ہو گا۔ خوف و ہراس اور مایوسی و بے گانگی آج کے عہد کا المیہ ہے۔ مایوسیاں فروخت کرنے والے ہیں لیکن بد قسمتی سے ان سے خریدار بھی ہیں۔ ایسے میں روشنیوں کے کاروبار کرنے والے ذہن غنیمت ہیں۔ علامہ اقبال کی فکر ایسی ہمہ گیر اور متنوع ہے جس میں ان مسائل کو حل کرنے تجویز و تدبیر پنہاں ہے۔ ان کے تصورِ عشق کو سمجھ کر اور عمل پیرا ہو کر نئی نسل کائنات کو مسخر کرنے کی جستجو کرے تو نئی دنیائیں پیدا کر سکتا ہے۔ علم و ادب کی دوستی سے اپنی تہذیبی شناخت قائم رکھ سکتا ہے۔ تحمل اور بردباری اپنا کر وہ تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا میں اپنے مسائل کے حل کی راہ ڈھونڈ سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ علامہ اقبال، کلیات اقبال، لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۱۳ء، ص ۳۷۳

۲۔ ایضاً، ص ۲۳۷

۳۔ فرمان فتح پوری، اقبال سب کے لیے، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۲۵۸

۴۔ علامہ اقبال، کلیات اقبال، لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۱۳ء، ص ۳۱۰

۵۔ ایضاً، ۳۵۵۔

۶۔ سعادت سعید، اقبال ایک ثقافتی تناظر، لاہور: دستاویز مطبوعات، س۔ن، طبع اول، ص ۹۵

۷۔ عبدالمجید سالک، ذکرِ اقبال، جہلم: بک کارنر، ۲۰۱۶ء، ص ۲۲۳

۸۔ سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۲۶۳

۹۔ وزیر آغا، تصورات عشق و خرد، اقبال کی نظر میں، لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۱۰ء، ص ۱۵۷

منطق الطیر قدیم و جدید کا تقابلی مطالعہ

COMPARISON OF OLD AND NEE MANTIQ UL TAIR

ڈاکٹر ناہید قمر* / ڈاکٹر زینت افشاں**

Abstract:

Mantiq-Al-Tayr, Farid Ud Din Attar's great mystical poem (12th C) is a magnificent allegorical tale about the soul's search for meaning; where the journey entails over the valleys of Quest, Love, Knowledge Detachment, Unity, Wonderment and Annihilation. At the end, the self disappears into the universe, becoming timeless. Mustansar Hussain Tarrar's latest Novel Mantiq-al-Tayr Jadeed embarks on an allegorical journey to deal with issues of religious interpretation, updating a classic of world literature by voicing his fascination with Attar. The only difference is, while Attar was allegorical about the journey and the destination, using the birds to underline the equation between the Creator and His creations, Tarar's birds besides their quest, also carry the massive burden of being representatives of the celestial revelations. This article presents a critical study of common grounds of narrative, style and themes of both the master pieces.

کلیدی الفاظ: فرید الدین عطار، مستنصر حسین تارڑ، منطق الطیر جدید، تصوف، جاوید نامہ۔

فرید الدین عطار کی "منطق الطیر" عالمی ادب کی ان بنیادی کتابوں میں سے ایک مانی جاتی ہے جن کے اثرات کا دائرہ اپنے ملک اور زبان سے بڑھ کر دنیا کی دیگر زبانوں اور علاقوں میں بھی پہنچا ہے جن سے اس نظم اور

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، وفاقی اُردو یونیورسٹی اسلام آباد

** شعبہ اردو، فیڈرل اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

اس کی تہذیبی روایت کا براہِ راست تعلق بنیں ہے۔ اس نظم کی مرکزی علامت پرندوں کی تلاش اور اس کے ارد گرد قائم علامتی ڈھانچے کی باز گوئی زمانہ قدیم سے لے کر آج کے جدید دور تک یوں ہوتی آئی ہے جیسے یہ پوری انسانیت کا فکری اثاثہ ہوں۔ اس قصے سے متعدد ادیب و شاعر اپنی تخلیقی واردات کے بیان کے لیے ایسا ڈھلا ڈھلایا سانچہ حاصل کر لیتے ہیں کہ پڑھنے والوں کو اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا اور اس طریقے سے نظم کے امکانات و معنی کے نت نئے پہلو بھی سامنے آتے رہتے ہیں۔ کلاسیکی ادب کی ایک تعریف جو دورِ جدید کے افسانہ نویس اتالو کالوینو (Cuba-1923) نے اپنے مضمون "کلاسیک کیوں پڑھیں"؟ میں بیان کی، کہ یہ ہے کہ چاہے ہم اسے بھول جانے میں کامیاب ہو جائیں مگر وہ اپنے بیج ہمارے اندر چھوڑ جاتا ہے، پھر ان بیجوں سے کبھی نہ کبھی اکھوے پھوٹنے لگتے ہیں۔[1] شاید یہی وجہ ہے کہ دورِ جدید میں بھی متعدد تخلیق کاروں کو "منطق الطیر" کی کہانیوں میں اپنے اپنے تجربے و تلاش کا عکس نظر آیا ہے اور لوگوں نے اس کے چراغ سے اپنے چراغ جلائے ہیں جو ثبوت ہے اس بات کا کہ اس نظم کا زمانہ ختم نہیں ہوا اور ان پرندوں کا سفر ابھی جاری ہے۔ ایک ایسا سفر جس میں پرانی کہانیاں نئی ہو جاتی ہیں اور معنی کی کوئی نئی جہت سامنے آ جاتی ہے۔ اُردو فکشن میں عطار کی اس نظم سے جلائے گئے تین اہم چراغوں میں سے ایک فہمیدہ ریاض کا افسانہ "قافلے پرندوں کے" دوسرا بانو قدسیہ کا ناول "راجہ گدھ" اور تیسرا مستنصر حسین تارڑ کا ناول "منطق الطیر جدید" ہے۔ اول الذکر میں پرندوں کے سفر کی علامت کو عصری مسائل کے بیان کے لیے بروئے کار لایا گیا ہے۔ ثانی الذکر میں پرندوں کی تلاش عشق کی معنویت اور انسانی فطرت پر اس کے اثرات جاننے کے لیے ہیں۔ جبکہ مؤخر الذکر ناول میں پرندوں کی تلاش کے مرکزی بیانیے کو ہی ناول کے پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر دونوں تصانیف کا تقابلی مطالعہ مستنصر حسین تارڑ کے فکری نظام کو توضیح اور عطار کی نظم کی تفہیم کا ایک نیا اور دلچسپ زاویہ فراہم کر سکتا ہے۔ ذیل میں دونوں تصانیف کا تعارف درج کرتے ہوئے ان کے اسلوبیاتی اور موضوعاتی مشترکات اور اختلافات کا جائزہ لیا جائے گا۔

منطق الطیر (قدیم)

خواجہ فرید الدین عطار فارسی زبان کے معروف صوفی شاعر ہیں۔ ان کی پیدائش ایران کے شہر نیشاپور میں ۱۱۴۵ میں ہوئی۔ پورا نام ابو حامد یا محمد علی ابی بکر ابراہیم بن مصطفیٰ عباس ہے۔ فرید الدین لقب اور ابو حامد کنیت ہے۔ عطار کے نام سے معروف ہونے کا سبب ان کا آبائی پیشہ عطر فروشی ہے۔ اہم تصانیف میں تذکرۃ الاولیا، منطق الطیر، الٰہی نامہ، مظہر العجائب، لسان الغیب، خسرو نامہ اور پند نامہ شامل ہیں۔ منطق الطیر عطار کی ۴۶۰۰ اشعار پر مشتمل تمثیلی مثنوی ہے جس میں راہِ سلوک کے مختلف مراحل پر علامتی پیرائے میں بیان کئے گئے ہیں۔ فارسی ادب

میں تصوف کے موضوع پر حکیم سنائی کا حدیقہ، مولانا روم کی مثنوی اور فرید الدین عطار کی منطق الطیر اہم ترین تصانیف شمار ہوتی ہے۔

منطق الطیر میں عطار نے سیمرغ کی تلاش (جو کہ در حقیقت حقیقتِ مطلقہ کی تلاش ہے) میں نکلنے والے پرندوں کو تصوف کی سات وادیوں یا منازل سے گزرتے ہوئے دکھایا ہے جس کا بیان انتہائی اثر انگیز ہے۔ تلاش و جستجو کے اس سفر میں یہ تیس پرندے جب سیمرغ کے دربار میں پہنچتے ہیں تو انھیں علم ہوتا ہے کہ وہ تو خود ہی سیمرغ ہیں۔ عطار نے یہاں وحدت الوجود اور فنا کے بعد بقائے دوام کی حقیقت کو واضح کیا ہے۔ اس مقام پر سالک عالمِ وحدت کا ایک جزو بن جاتا ہے یعنی فنا الفنا۔ عطار نے سلوک کی ان سات منازل کی تفصیل بیان کرنے سے پہلے فقر کے اوصاف درج کئے ہیں۔

> ''فقیری کے کعبہ کی طرح چار ستون ہیں اور پانچواں ستون سوائے خدا کی ذات کے نہیں ہے۔ فقیری کے چار اوصاف بھوک، جوانمردی، ذلت اور غریب الوطنی ہیں۔''(۲)

اس کے بعد سات منازل کی تفصیل درج کی گئی ہے:

> ''جب تو وادی طلب میں داخل ہوگا۔ تیرے سامنے ہر وقت ایک نئی مشکل پیش آئے گی۔۔۔اس وادی میں دنیا کی تمام چیزیں ترک کرنی پڑتی ہیں۔ اس کے بعد وادی معرفت آئے گی، جہاں ہر شخص کو قرب کا درجہ اس کا کمال دیکھ کر دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد وادی استغنا آتی ہے۔۔۔وہاں بے نیازی کی ہوا چلتی ہے جہاں بہشت اور دوزخ کوئی معنی نہیں رکھتی۔
>
> اس کے بعد وادی توحید آئے گی جو اکیلے رہنے کی منزل ہے، یہاں عناصرِ اربعہ ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد وادی حیرت آتی ہے جہاں ہمیشہ حسرت و یاس سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے۔ ہر سانس یہاں تلوار کی طرح زخم لگاتی ہے اور ہر گھڑی رنج و افسوس ہوتا ہے۔
>
> اس کے بعد فقر و فنا کی وادی ہے۔۔۔ یہاں پہنچ کر انسان اپنے آپ کو بھول جاتا ہے۔''(۳)

جب راستے (یا تصوف کی اصلاح میں تربیت و مجاہدہ) کی سخت مشکلات سے گزر کر تیس پرندے منزل پر پہنچتے ہیں (کہ باقی تمام راہ کی سختیوں کی نذر ہو گئے) تو انھیں اس امر کا ادراک ہوتا ہے کہ وہ خود ہی سیمرغ ہیں۔ یعنی ریاضت و مجاہدہ سے گزرنے کے بعد وہ خود ہی سیمرغ نکلے۔ یہی فنا کی منزل ہے کہ وہ تیس پرندے سیمرغ کی ذات میں فنا ہو گئے۔ جب انھوں نے اپنی فانی ذات سے قطع تعلق کر لیا تو انھیں بقا حاصل ہو گئی۔ یعنی جب تک انسان وجود وعدم کے مسائل میں الجھا ہوا ہے، بقا کے راستے پر قدم نھیں رکھ سکتا۔ جب اس کے اندر سے وجود اور عدم کے

سوالات ختم ہو جاتے ہیں تب اسے بقا کی حقیقت معلوم ہوتی ہے۔ پہلے خدا بندے کو آزماتا ہے پھر اسے بڑا مرتبہ عطا کرتا ہے۔ موتو قبل ان تموتو کا مفہوم یہی ہے کہ پہلے خود کو فنا کرتا کہ تجھے ہستی عطا ہو۔

بقول سہیل احمد خان:

اپنے آپ کو دیکھا تو خود اس کی تصویر بنے
اپنے عکس کی یکتائی میں تیس پرندے ڈوب گئے (۴)

منطق الطیر (جدید)

مستنصر حسین تارڑ معاصر اُردو فکشن کا اہم ترین نام ہیں جن کے قلم سے متعدد تصانیف سفر ناموں، ڈراموں، افسانوں اور ناولوں کی شکل میں تخلیق ہو کر منظر عام پر آچکی ہیں۔ ان کے اہم ناولوں میں بہاؤ، راکھ، قربتِ مرگ میں محبت، خس و خاشاک زمانے، اے غزالِ شب اور منطق الطیر جدید شامل ہیں۔ ان کا زیرِ جائزہ ناول منطق الطیر جدید تو عطار کی نظم کی ایک توسیع شدہ صورت ہے ہی لیکن منطق الطیر قدیم ایک تخلیقی محرک کے طور پر ان کے دیگر ناولوں کے پس منظر میں بھی موجود رہی ہے۔

> ''میں ان میں سے ایک ہوں جو سیمرغ کی تلاش میں دربدر ہوئے تھے اور ہم یقین، تلاش، پیار، آزادی، وصال، حیرانی و غربت اور موت اور عدم وجود کی سات وادیوں میں سے گزرے اور ۔۔۔ اس سفر میں۔۔۔ ہم تیس بچے تھے۔۔۔ پر دہ اٹھا تو وہاں بھی ہم تھے۔۔۔ ہم خود ہی سچ تھے۔''(۵)

''منطق الطیر جدید'' کے آغاز میں مولانا روم کا یہ قول درج ہے کہ عطار عشق کے سات شہروں سے گزرا جب کہ میں ابھی پہلی گلی کے موڑ پر ہوں۔ اس کے ساتھ سچل سرمست کا یہ بیت درج ہے:

میرا یا لاکھوں میں ایک ہے
عارف ہے اور عاشق ہے اور نام عطار ہے
تو بھی اگر عشق کرنا چاہے تو
وصلت نامہ اور منطق الطیر سن لے (۶)

ناول کا مرکزی کردار موسیٰ حسین ہے جو ایک مصور ہے اور ناول کی کہانی میں یہ جستجو اور عشق کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اسی کردار کے گرد بیانیے کی مختلف پرتوں کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ موسیٰ حسین اولاد کے حصول کی خواہش میں اپنی ساری روشن خیالی ترک کر کے ٹلہ جوگیاں کے مقام پر ان پرندوں سے ملتا ہے جو اپنے اپنے زمانے کا سفر کر کے یکجا ہوئے ہیں۔

"ان میں سے ایک پرندہ ہے جو کپل دستو کے شہزادے گوتم کے دھیان میں گم فاقہ کش بدن کی پسلیوں میں گھونسلہ بنا کے بیٹھا تھا۔ ایک عیسیٰ کی صلیب سے نمودار ہونے والا پرندہ جس نے ابنِ مریم کے جسم کے پیاسے ہونٹوں پر پانی کی بوندیں ٹپکائی تھیں۔ ایک پرندہ غارِ حرا کے شگافوں میں مقیم تھا جس نے نبی آخر الزماں ﷺ پر پہلی وحی اترتے دیکھی۔ ایک پرندہ بلخ کے آتش کدوں کی راکھ میں مقیم تھا جس نے زرتشت کے ادنیٰ لبادے کے اندر روپوش ہو کر خود کو زندہ رکھا۔ قرۃ العین طاہرہ کو جس کنویں میں ڈالا گیا اس کنویں میں مقیم پرندہ، حلاج کی دجلہ میں بہائی گئی راکھ سے جنم لینے والا پرندہ۔۔۔ وہ پرندہ جس کا گھونسلہ کرشن کی بانسری کے سوراخوں میں تھا۔"(۷)

موسیٰ حسین زمین سے جڑا ہوا کردار ہے۔ ناول کے اختتام پر پرندوں کے اجتماع میں جب موسیٰ اور پرندوں کے مابین مکالمہ ہوتا ہے تو موسیٰ کہتا ہے کہ میرا بیج اسی دھرتی سے پھوٹا ہے میں اس دھرتی کا آدمی ہوں۔ مصنف کے دیگر ناولوں کے کچھ کرداروں کی طرح اس کردار میں بھی مصنف کی اپنی شخصیت کی بازگشت موجود ہے۔ ایک اعتبار سے موسیٰ کا کردار مصنف کے بیانیے کا عکس تھا۔

"ہم سب پرندوں کو عطار نے ایک ہی ڈور میں باندھ دیا ہے۔ کوہِ طور، بیت اللحم اور حرا کی غار ایک ہی بندھن کے تسلسل کے پرندے ہیں۔"(۸)

ناول میں پرندوں کو جن تاریخی شخصیات کے علامتی مظہر کے طور پر پیش کیا گیا ہے ان میں بھرتری ہری، قرۃ العین طاہرہ، حسین بن منصور حلاج اور گوتم بدھ کے علاوہ میرا بائی، بلھے شاہ، سچل سرمست، میاں محمد بخش، مولانا روم، اقبال، بابا فرید، زرتشت، شاہ حسین، گرونانک، شمس تبریز اور وارث شاہ شامل ہیں۔ طور کا پرندہ، بدھ کا پرندہ، قرۃ العین طاہرہ کا بہائی مذہب کا پرندہ اور بندرابن کا پرندہ مختلف عقیدوں اور مذہبی سچائیوں کی علامات ہیں۔ جبکہ دیگر شخصیات کا حوالہ عشق کی اس جہت کی نمائندگی کرتا ہے جو روحانی تجربے کا حصہ ہونے کے باوجود ناقابلِ ترسیل ہے۔ ہیر، سوہنی اور صاحباں زمینی عشق کے پرندے ہیں جو اس امر کی نشاندہی کرتے ہیں کہ عشقِ حقیقی کو اپنی تکمیل کے لیے عشقِ مجازی ہی سے گزر کر جانا ہوتا ہے۔

ناول کے ایک اہم علامتی کردار حسین بن منصور حلاج کا تصوف کی تاریخ میں نمایاں مقام ہے۔ (۸۵۸۔۹۲۲)عباسی خلفا کے عہد اور قدیم بغداد کے فکری و روحانی ماحول میں حلاج کے نظریات خصوصاً انا الحق کے نعرے نے ہلچل پیدا کر دی تھی اور اہل طریقت میں ایک ایسی نا مختتم بحث چھڑی کہ صوفیا کے ایک گروہ کے نزدیک اگر وہ زندیق تھا تو دوسرے اسے رموزِ حق کا آشنا سمجھتے تھے۔ حلاج کا کردار دراصل صوفیانہ تجربے کی اس

جہت کی نمائندگی کرتا ہے جس میں حصولِ معرفت کے لیے صوفی اپنے آپ کو تمام ارضی حوالوں سے آزاد کر کے فنانی اللہ کے مقام پر پہنچ جاتا ہے۔

بدھ (۴thto5thBC) کو انسانی تاریخ میں ایک فلسفی اور بدھ مذہب کے روحانی رہنما کا مقام حاصل ہے۔ بدھ نے بادشاہت کا عیش و آرام ترک کر کے عرفان اور سکونِ قلب کے حصول کے لیے ریاضت اور تفکر کا راستہ اختیار کیا اور انسانوں کو بتایا کہ نروان (نجات) دنیاوی لذتوں سے خود کو آزاد کرنے اور صعوبت و ابتلا کے ذریعے روح کو تقویت پہنچانے سے ملتا ہے۔

زرتشت ایک قدیم ایرانی روحانی رہنما ہے جس نے زرتشتی مذہت کی بنیاد رکھی جو دنیا کے قدیم ترین مذاہب میں سے ایک ہے۔ (ان کے دور کے بارے میں حتمی معلومات دستیاب نہیں ہیں۔ تاہم مؤرخین کے خیال میں یہ دوسری صدی قبل مسیح کا دور ہو سکتا ہے)۔

قرۃ العین طاہرہ (۱۸۱۴ تا ۱۸۵۸) اصل نام فاطمہ برانمانی ایک اہم شاعرہ، حقوقِ نسواں کی علمبردار اور بابی / بہائی مذہب کی نمائندہ ایک متحرک شخصیت ہیں۔ طاہرہ نے ملوکیت کے خلاف عوام الناس کا شعور بیدار کرنے میں بھی اہم کردار ادا کیا۔

بھرتری (۶thC)، راجہ چندر سین کا شاعر، فلسفی اور ماہر لسانیات کا بیٹا۔۔۔ جو جاوید نامہ (علامہ اقبال ۱۸۷۶ تا ۱۹۳۸) میں بھی ایک کردار کے طور پر موجود ہے۔ منطق الطیر جدید میں بھرتری ہری کے شعر "پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر" کا حوالہ دیا گیا ہے اور جاوید نامہ کا بھی۔

'جاوید نامہ' کا ذکر آیا ہے تو یہاں اس دلچسپ نکتے کی نشاندہی کرنا بے جا نہ ہو گا کہ "جاوید نامہ" جو علامہ اقبال کا اہم ترین تخلیقی شاہکار ہے، 'منطق الطیر جدید' کے کچھ اہم علامتی کردار "جاوید نامہ" میں بھی کم و بیش اسی فکری پس منظر کے ساتھ سامنے آتے ہیں جن میں سے بھرتری ہری کا حوالہ پیچھے دیا جا چکا ہے۔ دو اہم کردار حسین بن منصور حلاج اور قرۃ العین طاہرہ کے ہیں جنھیں اقبال نے فلکِ مشتری پر غالب کی روح کے ساتھ دریافت کیا ہے۔ ان تینوں نے بہشت میں سکون اور طمانیت سے معمور قیام پر ایک روحانی اضطراب اور گردشِ جاوداں کو ترجیح دی تھی۔ ان کی فکر کے زاویے الگ الگ ہیں لیکن ایک وصف جو ان میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، وہ اپنے اپنے زمانے کے عام چلن سے دوری کا ہے۔ یہ قیام کے بجائے سفر کے نمائندے ہیں۔ سفر جو ارتقا اور تقلیب کی علامت ہے۔ اپنے اپنے سوالوں میں گھرے یہ تینوں خود کو اپنے باطنی اضطراب میں دریافت کرتے ہیں۔ تاہم حلاج اور طاہرہ سے قطع نظر، غالب کو اقبال تخلیقی تفکر کے ایک معیار کے علاوہ ایک شخصی آدرش کے طور پر بھی دیکھتے

ہیں۔ جس کی بنیاد پر اور جاوید نامہ کے فکری منابع کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ "جاوید نامہ" کے پر جلال آفاقی ڈرامے میں زمین سے لے کر ایک طویل سیر الافلاک میں اقبال کی تخلیقی بصیرت جن مراحل سے گزرتی ہے وہ مثنوی مولانا روم کا تکملہ ہے اور مثنوی مولانا روم کے فکری آفاق میں ایک بڑا اور اہم حصہ منطق الطیر کا ہے۔ گویا یہ روشن فکری کی ایک ہی روایت کی کڑیاں ہیں۔

منطق الطیر جدید میں پرندوں کے علامتی قالب میں پیش کی جانے والی زیادہ تر شخصیات میں مختلف مذاہب یا عقائد کی نمائندہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اور قدرِ مشترک بھی امتیازی وصف کی حیثیت رکھتی ہے کہ ان سب نے اپنے اپنے عہد کے غالب بیانیے کو چیلنج کیا اور تفکر کا ایک نیا راستہ کھولا۔

منطق الطیر قدیم وجدید کی موضوعاتی مماثلت

دونوں تصانیف کا نقطہ اشتراک وحدۃ الوجود کا فلسفہ ہے۔ بعض فقہا کے خیال میں اس فلسفے کا آغاز محی الدین ابن عربی (۱۱۶۵ تا ۱۲۴۰ Spain,Syria.) کی "فصوص الحکم" سے ہوا اور بعض کے نزدیک شیخ عبد القادر جیلانی (۱۰۷۸ تا ۱۱۶۶ Iran) کی "فتوح الغیب" میں یہ مباحث پہلے بیان ہو چکے تھے۔ اس مسئلے پر دیگر اہم تصانیف میں مولانا جامی (۱۷۹۶ تا ۱۸۶۱ Afghanistan.) کا رسالہ فیض الموجود اور صوفی عبد الرحمٰن لکھنوی کا کلمتہ الحق وغیرہ اہم ہیں۔ ابنِ عربی کے مقلدین میں مولانا روم بھی شامل ہیں۔ وحدت الوجود کے ماننے والوں کا مسلک یہ ہے کہ ظاہر و باطن خدا کے سوا کوئی موجود نہیں ہے۔ یہ دکھائی دینے والا عالم جو خدا کا غیر محسوس ہوتا ہے اور جسے "ماسوا" کہتے ہیں، ماسوا نہیں ہے بلکہ خدا کا ہی مظہر ہے۔ اس ضمن میں ابنِ عربی کا مشہور قول ہے "الحق محسوس و الخلق معقول" یعنی جو کچھ محسوس ہوتا ہے وہ سب کچھ حق ہی ہے البتہ ہم جو کچھ سمجھتے ہیں وہ مخلوق ہے، تاہم ابنِ عربی سے قبل فرید الدین عطار اور نظامی گنجوی (۱۱۴۱ تا ۱۲۰۹) بھی اپنے اشعار میں وحدۃ الوجود کا حوالہ دے چکے تھے۔

اختلافات

۱۔ زیرِ جائزہ دونوں تصانیف اسلوبیاتی مماثلت تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ مثال کے طور پر منطق الطیر قدیم میں حکایاتی اسلوب کے پیرایے میں بات کی گئی ہے جبکہ منطق الطیر جدید کے اسلوب میں بیانیے کی تبدیلی کے ایک سے زائد تجربات کئے گئے ہیں جن میں سے ایک اہم تجربہ یہ ہے کہ منطق الطیر جدید میں ایک مقام پر منطق الطیر قدیم کو ایک او پیرا کے طور پر پیش کیا گیا ہے جس میں تیرہ (۱۳) کردار ہیں۔ ہدہد، قمری، طوطا، تیتر، شہباز، دراج، بلبل، مور، چکور، کبوتر، فاختہ، عقاب اور سنہری مچھلی۔ انسان کرداروں کی علامتی معنویت

ان کے تعارف سے واضح ہوتی ہے۔ بتایا جاتا ہے کہ ہُدہُد حضرت سلیمانؑ کا قاصد تھا۔ قمری کوہِ سینا پر گھونسلہ بنا کر بیٹھی تھی، طوطا جنت کے ایک شجر میں قیام کرتا ہے، تیتر دانش کے پہاڑ سے اترنے والا پرندہ ہے۔ شہباز وحدانیت کے غار میں قیام کرنے والا، دراج جنت کے آسمان کا پرندہ، بلبل محبت کے باغ میں بسیرا کرنے والی، مور جنت کے آٹھ دروازوں والے باغ کا مقیم، چکور اندھے کنویں کا قیدی، کبوتر انا کی مچھلی کا سر کچلنے والا، فاختہ آگہی کی مسافر، عقاب صراطِ مستقیم سے آشنا اور سنہری مچھلی فناالفنا کا مقام۔(۹) ادب میں پرندے کی علامت ابدی زندگی کے ساتھ ساتھ زمین اور آسمان کے درمیان رابطے کا مفہوم بھی رکھتی ہے اور یہاں بھی منطق الطیر یعنی پرندوں کی زبان کا مفہوم وجود کے اعلیٰ درجوں سے منسلک ہے۔

۲۔ منطق الطیر جدید میں منطق الطیر قدیم سے ایک اسلوبیاتی اختلاف Poetic Shorthand کی صورت میں آتا ہے۔ ناول میں کئی مقامات پر مصنف نے متعدد شعرا کے بہت سے اشعار یا شعر کے کسی ایک مصرعے کو اس طرح بیانیے کا حصہ بنایا ہے کہ خیال کا وہ نکتہ جس کی تفصیل درج کرنے میں کئی صفحات صرف ہو سکتے تھے، وہ چند الفاظ میں بیان ہو گیا ہے۔ Poetic Shorthand کی تکنیک استعمال کرنے کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ اس سے نہ صرف عبارت کی تاثر انگیزی میں خاطر خواہ اضافہ ہوتا ہے بلکہ جس شعری متن کو بروئے کار لایا جائے، اس کے پرت در پرت سلسلہ ہائے معنی سے استفادے کی صورت بھی میسر آجاتی ہے۔ منطق الطیر جدید سے اس تکنیک کے استعمال کی چند مثالیں دیکھیے:

۱۔ زندگی سے ڈرتے ہو (ن م راشد)(۱۰)
۲۔ خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد (فیض)(۱۱)
۳۔ پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر (بھرتری ہری)(۱۲)
۴۔ نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے (غالب)(۱۳)
۵۔ شام پئی بن شام محمد گھر جاندی نیں ڈرنا (میاں محمد بخش)(۱۴)
۶۔ دلِ عاشق کی خبر لینا (میر تقی میر)(۱۵)
۷۔ روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام (حسرت موہانی)(۱۶)

۳۔ منطق الطیر جدید کے اسلوب کی ایک اور امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں تین حوالوں سے مصنف کے ایک اور اہم ناول "راکھ" کے بیانیے کی بازگشت بھی ملتی ہے۔ پہلا حوالہ گندھارا تہذیب سے دلچسپی کا ہے۔

"فاہیان کے بقول صرف وادی سوات میں سولہ ہزار بدھ خانقاہیں تھیں جن میں ہزاروں بھکشو دنیا بھر کے علوم کی تعلیم حاصل کرنے آتے تھے۔"(۱۷)

دوسرا حوالہ تاریخ کو ایک فریب قرار دینے کا ہے جو "راکھ" کے بیانیے کا ایک اہم نکتہ تھا۔ زیرِ جائزہ ناول میں بھی تاریخ کے ضمن میں مصنف کا یہی نقطہ نظر سامنے آتا ہے۔

"تاریخ، نصابوں، کتابوں، مخطوطوں اور صحیفوں میں جتنی بھی درج ہوئی، دراصل تاریخ کا سب سے بڑا جھوٹ ہے۔۔۔ تاریخ، تاریخ کا سب سے بڑا جھوٹ ہے۔"(۱۸)

مستنصر حسین تارڑ کا یہ فکری رویہ تاریخیت کا رجحان لیے ہوئے ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سہیل احمد خان اور محمد سلیم الرحمٰن کا یہ بیان غور طلب ہے:

"ادب کسی بھی دور کا ہو، اس کا جائزہ لیتے وقت اس دور کے تصورات ور سمیات اور نقطہ ہائے نظر کا سیاق و سباق سامنے رہنا چاہئے۔ اعلیٰ درجے کے ادب کو کسی خاص عہد تک محدود نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم ہر ادیب اور شاعر اپنے دور کی مخصوص معاشرتی فضا اور مخصوص عقلی رویوں کے تحت ادب تخلیق کرتا ہے اور اس فضا یا رویوں کا عکس کسی نہ کسی حد تک اس کی تحریروں میں دکھائی بھی دیتا ہے۔ یہی تاریخیت ہے۔"(۱۹)

اس فکری رویے کو بروئے کار لاکر مصنف نے "منطق الطیر قدیم" کے علامتی ڈھانچے سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ ان علائم میں عصری حسیت کی شمولیت سے نہ صرف ان کا معنوی Spectrum بڑھا دیا ہے بلکہ بین السطور یہاں نو تاریخیت کی اہمیت کا بھی احساس دلایا ہے کہ کسی عہد کے ادبی متون کی تفہیم کے لیے اس عہد کے متبادل بیانیوں یعنی غیر ادبی متون سے استفادہ ناگزیر ہوتا ہے۔

"منطق الطیر جدید" میں "راکھ" کے بیانیے کی بازگشت کا تیسرا حوالہ ایک مخصوص جملے کی گردان ہے، جو راکھ میں تقریباً ہر اس مقام پر آیا ہے جہاں کہانی میں کوئی اہم موڑ آنا ہو۔ اس جملے کی حیثیت فلیش بیک کی سی ہے۔

"چار چیزیں تھیں جو اسے ہر دسمبر میں بلاتی تھی، قادر آباد کی جھیل پر اترنے والی مرغابیاں، وادی سوات کا ایک سلیٹی منظر، کامران کی بارہ دری سے لگ کر بہتا دریائے راوی اور چوک چکلہ۔"(۲۰)

"منطق الطیر جدید" میں ناول کا آغاز "راکھ" کے اسی جملے سے ہوتا ہے۔ منطق الطیر قدیم و جدید کے موضوعات اور اسلوب میں مماثلت اور اختلافات کے اس جائزے کے بعد دیکھنا یہ ہے کہ ناول کا اختتام کس پیرایے میں کیا گیا ہے۔ ناول کے اختتام پر جستجو کے سفر پر نکلنے والے آٹھ پرندے جب عشق کے تین پرندوں سے

ملتے ہیں تو ان میں ایک تبدیلی جنم لیتی ہے۔ عشق کے پرندے خود کو فنا کر کے انھیں مکمل کر دیتے ہیں۔

> ”آٹھوں کے سامنے وہ تینوں چپ چاپ بیٹھے تھے آمنے سامنے اور ان کی آنکھوں میں جستجو کے جگنو ٹمٹماتے تھے۔ عشق آتش بھڑکتی تھی۔ معرفت کی لو ایک اگر بتی کی مانند سلگتی تھی۔ بے نیازی کی بے اعتنائی کی بے رخی تھی۔ توحید کی یکتائی کن فیکون کہتی تھی۔ حیرت کے جہان اندر جہان تھے اور فنا کی تاریکی کا بلیک ہول تھا جس میں داخل ہونے والا اپنی کائنات میں لوٹ نہیں سکتا تھا۔ بلیک ہول کے خاتمے پر ایک اور کائنات کی ہمیشگی میں ظاہر ہو جاتا تھا کہ یہی وہ سات وادیاں تھیں جنھیں پار کر کے وہ یہاں تک پہنچے تھے۔“(۲۱)

جذبہ عشق کی آمیزش سے وقوع پذیر ہونے والی اس تقلیب کا بیان بہت اثر انگیز ہے۔ ناول کے اختتام پر مرکزی کردار موسیٰ حسین خود کو پرندے کے قالب میں تبدیل ہوتا محسوس کرتا ہے۔ پرندے کے قالب میں آنا روح کے درجات میں تبدیلی اور ارتقاء کی علامت ہے۔

> ”تبدیلی ہیّت کے یہ کرشمے ازل سے کائناتوں کے ظہور سے پہلے کن فیکون سے ایسے انسانوں کو ودیعت کئے جاتے ہیں جن میں معمول سے روگردانی کی سکت ہوتی ہے۔ سلگتی جھاڑی میں سے کلام کرنے والے کی آواز سن کر بھی ہوش میں رہنے کی، میخوں سے ٹھونکے جانے کے باوجود برداشت اور صبر کی، طائف کے باغ میں انگور کی ایک بیل کے سائے میں پناہ لیتے خون آلود پاؤں والے کی بد دعا نہ دینے کی سکت۔ یہ وصف روزِ ازل سے بقیہ خدائی سے الگ تخلیق کیے جانے والے انسانوں میں بھرا ہوتا ہے اور ان لمحوں جب وہ جبلِ طور پر قدم رکھتے ہیں۔ یروشلم کی گلیوں کے پتھروں پر اپنی صلیب گھسیٹتے ہیں، جبلِ نور پر چڑھتے ہیں تو ان کے اندر بھی ایک تبدیلی جنم لیتی ہے۔ وہ وہ نہیں رہتے جو کہ وہ تھے۔۔۔ یہ نوازے گئے لوگ ہوتے ہیں۔“(۲۲)

تبدیلی قالب، مشرقی داستانوں کی ایک اہم اور مستقل واردات رہی ہے۔ جس طرح کسی کردار کا پتھر ہو جانا تلاش و جستجو کے سفر میں ناکامی کی علامت ہے۔ اس طرح یہاں موسیٰ حسین کا پرندے کے قالب میں آنا اس کی جستجو میں کامیابی کا مظہر ہے جو تربیتِ نفس کے مراحل طے کئے بغیر ممکن نہیں لیکن اس مقام پر یہ نکتہ بھی سامنے آتا ہے کہ فرید الدین عطار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے بنیادی مطمع نظر سے مختلف تجربہ اور زاویہ نظر رکھنے والے ادیبوں کی فکر کو بھی مہمیز فراہم کرتا ہے۔ منطق الطیر قدیم کے برعکس مستنصر حسین تارڑ نے اپنے ناول کا اختتامیہ Open-Ended رکھا ہے۔ یہ انجام روحانی تکمیل اور معنی کی علامتی پیکر تراشی سے اجتناب کی نشاندہی کرتا ہے۔ سفر کے بعد مزید سفر، اپنی تلاش جس کی معنویت اسی تلاش میں مضمر ہے۔ خاتمہ کہیں نہیں ہے۔ راستہ

ہی راستہ ہے۔ ہر پرندے کے لیے اپنی سمت۔

"موسی نے ان سب کے آنسو پونچھے اور کہا یہ ہماری آخری ملاقات تو نہیں ہے۔۔۔ کہ بقول عطار سچ ایک ہی مقام پر توازن نہیں ہوتا، اس کے پڑاؤ بدلتے رہتے ہیں۔ تو آج کا سچ بھی کبھی نہ کبھی اپنی ہئیت بدلے گا اور جیسے آٹھ نو سو برس بعد تم سب سچ کے ایک اور عکس کو متشکل دیکھنے کی جستجو میں حائل بہ پرواز ہوئے تو آج سے کون جانے کتنے ان گنت برسوں کے بعد تم پھر اپنے اپنے آشیانوں سے نکلو گے تب ہم ایک مرتبہ پھر آمنے سامنے ہوں گے۔ ان زمانوں کے کسی جبل طور پر، جبلِ نور پر، ٹلہ جوگیاں پر، تو تب ملاقات ہوگی، ہم دوبارہ ملیں گے۔"(۲۳)

شاید ہم سب عطار کے پرندے ہیں اور ہر پرندے کو تلاش کا دائرہ مکمل کر کے خود تک پہنچنا ہے کہ اس کے بغیر حقیقت اولی تک رسائی ممکن ہی نہیں۔ منطق الطیر قدیم ہو یا جدید، اس میں اس دنیا کے تمام پرندے، صبحِ ازل سے ابد آباد تک کے سب پرندے موضوع ہیں۔ مصنف اپنی روحانی روایت سے منسلک ہے اور یہ روایت اس کی فکری، جذباتی اور روحانی احتیاج کی تسکین کا باعث ہے۔ روشن فکری اور فیضانِ روحانی کا یہ تالاب سوکھنا نہیں چاہئے اور نہ ہی اس کے سوکھنے کا کوئی امکان ہے کہ اس میں رہ رہ لحظہ نیا پانی شامل ہوتا رہتا ہے اور لاکھوں کروڑوں پرندے اس سے سیراب ہوتے ہیں۔

حوالہ جات

1. Italo Calvino, The New York Review Oct 1986

۲۔ فرید الدین عطار، منطق الطیر، ص ۱۲۲

۳۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔۱۹۵

۴۔ اشتیاق احمد، مشمولہ: علامت کے مباحث، لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۵ء، ص ۴۲۲

۵۔ مستنصر حسین تارڑ، راکھ، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۲۸۶

۶۔ مستنصر حسین تارڑ، منطق الطیر جدید، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء، ص ۶

۷۔ ایضاً، ص ۱۷۔۳۰

۸۔ ایضاً، ص ۱۰۶

۹۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔۱۷۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۶۱

۱۲۔ ایضاً، ص ۷۶

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۱۲

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۳۰

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۵۲

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۷۳

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۱۸۔ ۷۰۔۷۱

۱۹۔ منتخب ادبی اصطلاحات، لاہور: شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۰۸

۲۰۔ راکھ، ص ۹

۲۱۔ مطنق الطیر جدید، ص ۱۶۷۔۱۶۸

۲۲۔ ایضاً، ص ۸۰

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۸۹

شفیق الرحمٰن کے افسانوں میں رومانوی رجحانات

ROMANTIC TRENDS OF SHAFIQ-UR-REHMAN

ڈاکٹر روبینہ شاہین* / فریدہ عثمان**

Abstract:

In Urdu fiction, Shafiqur Rehman's name is known as a humorist. Another great quality of his fiction is to have romantic tendencies. He adopted the constructive aspect of romance in his fiction. His uniqueness is that Nay, while deviating from tradition, still did not let go of tradition and decorum. His romanticism does not include rebelliousness, but he subordinates romantic tendencies to positive values of life and brings all these elements to his personal and intellectual level.Shafiq-ur-Rehman's short stories are adorned with themes of love, longing, passion, and the construction of an imaginary world. His characters are often from an educated and middle-class background. The passion of love acquaints them with the difficulties of life- In his romanticism, the description of nature scenes, escape from the present, desire for an imaginary world, imaginative atmosphere, romantic style, intense passion, love, and grief are all included.

Keyword: Romanticism, Classism, Tradition, imagination

کلیدی الفاظ: رومانیت، کلاسیکیت، روایات، شدت جذبات، تخیل

رومانیت ایک داخلی کیفیت ہے۔ جس میں مصنف تخیل کے سہارے خواہشات کی تکمیل کرتا ہے اور یہ

---

* پروفیسر، شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

** لیکچرار اُردو، محکمہ اعلیٰ تعلیم خیبر پختونخوا، پشاور

سفر کسی خار دار راستے کے بجائے خوابوں اور تصورات کے ذریعے ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر انور سدید:

''رومانیت وہ شرح سنگ ہے جو لہو ٹپکنے کی صلاحیت رکھتا ہے''(۱)

رومانیت کا لفظ رومان سے نکلا ہے کہانیوں میں اس کا استعمال تصوراتی ہے۔ جس میں دیومالائی تصور تخیلاتی ماحول عشق و محبت شدید جذبہ اور نئے خیال کے ساتھ روایات سے انحراف شامل ہیں۔ رومانیت ان عناصر کے علاوہ انفرادیت باغیانہ پن اور ماضی سے وابستگی بھی ہے۔ رومانوی رویوں میں کرب اور آسودگی کا احساس نمایاں ہوتا ہے۔ اس میں فرار اور نئی دنیا کو اہمیت حاصل ہے۔ رومانوی کرداروں کی بازیافت روایتی تصور کے بت کو پاش پاش کرتا ہے۔ رومانیت ایسی کیفیت ہے، جو فکر خیال کی بلندی کو اہمیت دیتی ہیں۔ فن پارے کو فطرت کی ترجمان تصور کیا جاتا ہے۔ رومانیت حسن و جمال کے امتزاج سے جنم لیتی ہے، یہی وجہ ہے کہ زندگی گزارنے کے لیے رومان پرست حسن و عشق کو ہی مقدم سمجھتے ہیں۔ کلاسیک نے فرد کو جن روایات اور موضوعات کا پابند کیا تھا، رومانیت ان سے یکسر انحراف کئے ہوئے عقل کی بجائے جذبہ سے کام لیتی ہے، بقول ڈاکٹر محمد حسن:

''رومانیت اس اصول پرستی، عقلیت، اور میانہ روی کے لیے صاعقہ بر دوش بغاوت ہے۔ کلاسیکی انسان دنیا کی زندگی اور حسن کو جہاں مختلف خانوں میں بانٹ کر اور اصولوں میں تقسیم کر کے مطمئن ہو گیا تھا۔ رومانیت نے اس پر کاری ضرب لگائی۔''(۲)

کلاسیکیت کا دور فلسفہ، ادب اور دیگر فنون میں ترقی کو ظاہر کرتا ہے۔ بقول سانت ہیو:

''عام طور پر کلاسیک کا لفظ اس قدیم مصنف کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جس کی حد درجہ تعریف و توصیف ہو چکی ہو، جس کی جامعیت، انفرادیت مسلم ہو، جس کی تعریف سے ہر کس و ناکس واقف ہو۔''(۳)

کلاسیک کے بنیادی اوصاف میں آفاقی نوعیت کو اہمیت حاصل ہے وہ رنگ و نسل مذہب قوم سے بالاتر ہو کر ہر عہد کی آواز میں شامل ہوتا ہے۔ کلاسیکی ادب لافانی ہوتا ہے اس میں عظیم خیال کے لیے عظیم اسلوب کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کلاسیکی خوبیوں کے لیے کاملیت اور پختگی کا لفظ استعمال کیا۔ ان کے خیال میں کلاسیکی ادب کامل فکر اور کامل تہذیب کا پروردہ ہے۔ وہ تہذیب یا معاشرہ جس میں عدم توازن کا امکان ہو، وہ کلاسیکی ادب کو تخلیق نہیں کر سکتا۔ ہر وہ ادب جس کی زبان موضوع اور تہذیب کا پس منظر کامل ہوتا ہے اس میں انفرادیت شامل ہو، کلاسیک ہے کوئی ادب جو ناپختہ افکار سے جنم لیتا ہے یا تہذیب جو عدم توازن سے دوچار ہے وہ کلاسیکی فن پارہ کو تخلیق نہیں کر سکتا۔

''کلاسیک کی وہ خصوصیات جو میں نے اب تک پیش کی ہے یعنی دماغ کی پختگی، طرز معاشرت کی

پختگی، زبان کی پختگی اور مشترک اسلوب کی جامعیت۔"(۴)

کلاسیکی فن پارہ موضوع، خیال، اور اسلوب کی عظمت کے بغیر تخلیق نہیں ہو سکتا۔ اس کے بر عکس رومانیت خود کو ان تصورات سے آزاد تصور کرتی ہے۔ وہ موضوع کی عظمت میں اظہار کو پابند نہیں کرتا، نہ ہی ان کا شدت جذبہ کمزور پڑتا ہے، کلاسیک نے فن کار کو تخلیق میں جن عناصر کا پابند کیا ہے، رومانیت ان سے مختلف ہے۔ وہ کلاسیک کے عقلی عناصر کی نسبت شدت جذبات کو اہمیت دیتے ہیں، موضوع و خیال کی عظمت کی جگہ نئے خوابوں کی جانب مائل بہ پرواز ہے۔ یوں دیکھا جائے تو کلاسیکیت اور رومانیت دو مختلف رجحانات ہیں، کلاسیکیت کسی بھی فن پارے کی تخلیق کو معیار کی کسوٹی پر پرکھتی ہے۔ اگر اس تخلیق میں، آفاقیت، فکری سرمایہ، اخلاقی صداقت، دائمی وسعت و عظمت، قدیم روایات سے استفادہ، اعلی موضوع، اعلی اسلوب، اور اپنے زمانے کے علاوہ آئندہ ہر نسل کے حالات کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت ہے تو وہ کلاسیک ہے۔ اس کے بر عکس رومانیت، تند و تیز جذبہ، ہیت پر موضوع کی اہمیت، روایات سے بغاوت، استدلال کی بجائے جذبات، تخیل، تصور، فطرت پسندی، جدت طرازی، کی جانب مائل ہے، یہی وجہ ہے کہ دونوں اپنی خوبیوں میں ایک دوسرے کی ضد ہے۔ کلاسیکی ادب روایت اور ماضی پسندی کا قائل ہے جبکہ رومانی ادب روایت سے انحراف اور ماضی پرستی کا حامل ہے۔

رومانوی تحریک ۱۸ویں صدی میں یورپ سے شروع ہوئی اور انیسویں صدی کے وسط تک اس کا زور رہا۔ مغرب میں یہ رجحان روشن خیالی اور صنعتی انقلاب، عقلی استدلال کے خلاف ایک ردِ عمل تھا جو وفور جذبات، انفرادیت اور فطرت پسندی کی تائید تھا۔

اس کے ابتدائی اہم ناموں میں ولیم ورڈزورتھ اور سموئل ٹیلر کالرج تھے، جن کی مشترکہ اشاعت "Lyrical Ballads" (۱۷۹۸) کو تحریک کے اہم تصانیف میں شمار کیا جاتا ہے۔ ان کے علاوہ اس تحریک کے دیگر اہم شخصیات میں جان کیٹس، شیلی، لارڈ بائرون، میری شیلی اور ولیم بلیک شامل ہیں۔

اردو ادب میں رومانوی رجحانات کے آثار ہمیں ہندی روایات میں ملتے ہیں۔ شاعری میں مناظر فطرت کا بیان ہو یا ولی دکنی کی شاعری میں جمال دوستی کا عنصر رومانوی رویوں کا نقطہ آغاز ہے. ولی دکنی کی جمال پسندی, میر کا غم ,غالب کی انانیت رومانوی رجحان کے بنیادی عناصر ہیں۔ ۱۸۵۷ کے بعد حالات بدل گئے تھے۔ علی گڑھ نے مقصدیت پسندی اور حقیقت پسندی کے ابلاغ کو اہمیت دی۔ اس تحریک کے رد عمل کے طور پر رسالہ مخزن آیا ۔ اس حوالے سے سجاد حیدر یلدرم کی تحریریں اردو میں رومانوی رویوں کی ایک منفرد اور توانا آواز بنی۔ ان کے ساتھ جوش ملیح آبادی، نیاز فتح پوری مجنوں گورکھپوری اور سلطان حیدر جوش نے رومانوی رجحانات کو پروان چڑھایا۔

ترقی پسند دور کے انقلابی نظریات میں رومانوی حوالے سے شفیق الرحمن کی آواز ایک توانا اور صحت مند رجحان کے طور پر ابھری۔ ان کے افسانوی مجموعے کرنیں، شگوفے، حماقتیں، مدوجزر پچھتاوے، رومانوی لحاظ سے اہم ہیں۔ ان افسانوں میں فطرت پرستی، شدت جذبات، والہانہ پن روایات سے انحراف جیسے عناصر شامل ہیں۔ ۱۹۴۲ء میں ان کا مجموعہ "کرنیں" شائع ہوا. جس میں انسانی نفسیات اور مناظر فطرت کو سادہ اور سہل انداز میں پیش کیا گیا۔ ان کی تحریروں میں غالب عنصر تخیلاتی ماحول ہے جہاں پر انسانی جذبے، ناآسودگی اور عشق و محبت کی داستان ملتی ہیں۔ حجاب امتیاز "کرنیں" کے دیباچے میں لکھتیں ہیں:

> "وہ رومانیت میں فرحت کے ساتھ تاثر بھی بڑی بے تکلفی سے پیدا کر لیتے ہیں" کرنیں " ان کا بہت دل آویز افسانہ ہے جس میں ایک محبوب ہستی کی یاد ماضی کی تاریکی میں سے چھن چھن کر نکلتی اور حال میں کانپتی اور جھلملاتی ہوئی روشنی کے ایسے سہانے اور موثر نقش بناتی چلی جاتی ہے جو آنکھوں سے آپ ہی آپ خراج وصول کرتے ہیں۔"(۵)

شفیق الرحمٰن کی رومانیت عشق و محبت کے نشے سے سرشار ہے۔ جس میں زندگی اپنی بھرپور معنویت کے ساتھ جلوہ افروز ہے۔ ان افسانوں میں تخیلاتی سحر زندگی کے انتشار کو ختم کرتا محسوس ہوتا ہے۔ لاابالی عاشق دنیا و مافیا سے بے خبر تخیل سے رشتہ جوڑتے ہیں۔ شکست، فاسٹ باولر، گرمیوں کی چھٹیاں، لیڈی ڈاکٹر، ثروت، ان تمام افسانوں میں انسانی فطری رشتوں جذبوں اور محبت کی کہانیاں ملتی ہیں۔ ان کے تخیل میں خواب اور کیفیات ملتی ہیں۔

> "پہاڑوں کی اوٹ میں بھورے بھورے بادلوں میں بجلی تڑپ رہی تھی پانی کی لہریں مستانہ وار جھوم رہی تھیں سفیدے کے درختوں میں ہوا کی سرسراہٹ صاف سنائی دے رہی تھی۔"(۶)

رومانیت پسند رویے اظہار کی راہ میں موجود ہر قسم کی رکاوٹ کو پار کر لیتے ہیں۔ وہ تصورات کو مجاز کے لباس میں دیکھتے ہیں، اور ان کا اظہار وہ آزادانہ انداز میں کرتے ہیں۔ ان کا جذبہ عشق روایتی پابندیوں کو تسلیم نہیں کرتا۔ ان کی رومانیت لمحے سے اپنا خراج لینے پر یقین رکھتی ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

> "اب بھی ان کی وہی تنہائی اور بے کیف زندگی لیکن ان کا چہرہ اب بھی روشن ہو گا شکایت کا ایک لفظ بھی ان کے لبوں پر نہ آتا ہو گا مریضوں کا آدھا دکھ تو وہ اپنی میٹھی باتوں سے دور کر دیتے ہوں گے رنگ برنگے پھولوں کا شوق اب بھی ہو گا باغ میں اب بھی صبح صبح سیٹیاں بجاتے ہوں گے۔"(۷)

رومانیت پسند حقیقی زندگی سے فرار اور مسائل و تلخی سے گریزاں نظر آتے ہیں، شفیق الرحمن کی رومانیت میں فرار کی جگہ پناہ لینے کی کیفیت نمایاں ہے۔ وہ ماضی پرستی کے قائل نظر آتے ہیں ان کے افسانوں میں روایتی

مایوسی کی جگہ توازن سلیقہ اور حسن نمایاں ہے۔ان کی رومانیت مریضانہ نہیں بلکہ جذباتی و ذہنی صحت مندی پر دال ہے۔رومانوی رویوں میں فرار کی کیفیت بہت نمایاں ہوتی ہے یہ فرار وہ حقائق سے چاہتے ہیں۔ وہ زندگی کی تلخیوں سے نبرد آزما نہیں ہوتے، بلکہ فرار کو ترجیح دیتے ہیں۔شفیق الرحمٰن کے افسانوں میں یہ کیفیت مایوسی پر مشتمل نہیں، ان کے کردار حال کے حقائق سے فرار حاصل کر کے ماضی کی جانب نکلتے ہیں۔ ایسی دنیا آباد کرتے ہیں, جہاں زندگی کا سلیقہ توازن میں رہتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے کردار زندگی کو گزارنے کا سلیقہ جانتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں فرار کی کیفیت ناکامی کی صورت میں نہیں بلکہ زندگی کی جانب مثبت قدم ہے وہ نئے معاشرے کی تشکیل کا عزم لیے آگے بڑھتے ہیں۔افسانہ "دو تارے" میں ان کا جذبہ اور منظر نگاری کا کمال تخلیقی سطح پر ایک مکمل رومانی ماحول کو تخلیق کرتا ہے۔

"یہ وادی کس قدر خوبصورت ہے اودے اودے پہاڑوں کی قطاریں یوں لگ رہی ہے جیسے سمندر کی لہریں ہو اور جھلمل جھلمل کرتے ہوئے جیسے چاندی کے تار، ان سفید سفید بادلوں نے آسمان میں کیسے کیسے عجیب گنبد بنا رکھے ہیں۔"(۸)

شفیق الرحمٰن کی رومانیت میں تخیل، تصوراتی دنیا کی تعمیر کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ان کے ہاں زندگی کو مثبت انداز میں برتنے کی خواہش ہے وہ تصور کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں ان کے نزدیک مناظرِ فطرت کی طرح زندگی کا حسن ہر دم رواں دواں ہیں۔

"دریا کی شفاف سطح پر چاند کا عکس پار رہا تھا زرد رنگ کا بڑا عکس دیکھ رہا تھا وہ چاند کو ٹکٹکی باندھ کر دیکھنے لگا اب یہ کتنا بڑا ہے کل سے گھٹنا شروع ہو جائے گا اور پھر ایک دن غائب ہو جائے گا۔"(۹)

افسانوی مجموعے شگوفے میں شامل افسانہ "دو تارے" تخیل کی سطح پر تخلیق بہترین مثال ہے۔ کہانی کا سارا ماحول تصور میں ڈوبا ملتا ہے شام کا تارا علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے ،جو انسانی سکون کی خواہش ہے وہ مادیت کے اس دور میں تزکیہ کا موجب عشق کو سمجھتے ہیں۔ افسانے میں پورا چاند، سبزہ، شفق کی سرخی، ہجر کا خوف اور وصل میں سحر انگیز ماحول سے تزکیہ کیا گیا ہے:

"وسیع آسمان میں جہاں لاتعداد تارے چمک رہے تھے وہاں پر دونوں روشن ستارے سب کی آنکھوں کو خیرہ کئے دیتے۔"(۱۰)

ان کہانیوں میں رومانوی رویے پہاڑی ندی کی طرح تیزی سے آگے بڑھتے ہیں وہ ایک فلسفی کی طرح زندگی کے عمومی رویوں سے بحث کرتے ہیں۔ اپنے سامنے نظر آنے والی ہر رکاوٹ کو پار کر جاتے ہیں۔ ان کے

رومانوی رویوں میں جذبہ عشق کو بنیاد اہمیت حاصل ہے۔ تاہم ان کا رومان ان مصائب کے آگے انتشار سے ہمکنار نہیں ہوتا۔ زندگی سے نمٹنے میں مدد دیتا ہے۔

''تمہارا تصور مجھے کہاں کہاں لیے پھرتا ہے ہم نے ہولے ہولے بہتی ہوئی ندی میں کشتی کی سیر کی ہیں. پانی کی شفاف تہہ پر پھولوں سے لدی بیلوں کے نیچے سے گزارے ہیں۔''(۱۱)

ان کے رومانی طرز فکر میں ماضی کی یادوں سے گہرا ربط ہے ان کے کردار حال میں رہ کر اچانک ماضی کی جانب سفر شروع کر دیتے ہیں. کردار پر سکون اور فرصت کے لمحوں کی متلاشی رہتے ہیں ان کے افسانوں میں ماضی سے وابستگی مستقبل کی جانب بڑھنے میں مددگار ہے،

''یونہی بیتی ہوئی بات یاد آگئی بالکل ایسی ہی رنگین صبح کے شبنم کے قطرے موتیوں کی طرح سے گلاب کے تخت سرخ ہو رہے تھے سامنے کھڑکی کی جانب دیکھا شاید پردوں کے پیچھے کوئی نیلگوں آنکھوں اور سنہری بالوں والی گڑیا میرا منہ چڑا رہی ہوں۔''(۱۲)

رومانوی رجحانات میں حزنیہ پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی کہانیوں میں الم کی کیفیت گزرتے لمحوں اور شدت جذبات کے ساتھ وابستہ ہے۔ وہ کہانی میں غم کے پہلو کو بسا اوقات رنگوں سے وابستہ کرتے ہیں۔ اداس شام، جھیل کنارے، شام کا تارہ، فطرت کی خاموشی، اکیلا چاند، اداس نغمے، غروب آفتاب سب زندگی کے غم اور انسان کی تنہائیوں کا نوحہ ہے افسانہ "ایک خط کے جواب میں" تحریر کرتے ہیں:

''کیا ہوتا جو تم مجھے مل جاتی وہ زندگی کس قدر شیریں ہوتی وہ لمحے کس قدر جان فضا ہوتے یہ اداس دنیا نغموں اور کرنوں سے لبریز ہو جاتی۔''(۱۳)

حزن کی کیفیت اس وقت شدت اختیار کر لیتی ہیں جب خوابوں کی تکمیل کو ٹھکانہ نہیں ملتا۔ انسان کائنات میں سب سے بڑا خواب گر ہے، اور جب یہ خواہش پوری نہ ہو تو زندگی سے مقصد چھن جاتا ہے زندگی سے معنویت ختم ہو جاتی ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ ان کے کردار سمجھ بوجھ کے باوجود عشق کے جذبہ سے بے بس ہیں ان کی زندگی آسائشوں سے بھرپور ہیں تاہم وہ جذبہ عشق کے کرب کو ان پر فوقیت دیتے ہیں، درد کے یہ لمحات ان کرداروں کی فکری سطح کو کسی فلسفی کی طرح زندگی کے اسرار و رموز سے اگاہ کرتے ہیں، ان کا والہانہ پن تخیلاتی ہونے کے باوجود انسانی حقیقی تجربات سے مملو ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ عشق و محبت میں شدید سرشاری کے باوجود انسانی احساس کے مفہوم کو حقیقت پسندانہ انداز محسوس کرتے ہیں۔ وہ مثبت سوچتے ہیں اور یہی سوچ ان کی فکر میں کشادگی کا باعث بن جاتی ہے،

"ثروت کے آنے سے قبل دنیا کتنی بے کیف تھی بالکل بے معنی تھی۔ اداسی تھی نہ زندگی کا کوئی تین زندگی کا کوئی اصول تھا نہ مقصد، ہر روز سورج نکلتا تھا ڈوبتا تھا، سب دن ایک سے تھے۔"(۱۴)

شفیق الرحمن کے افسانوں میں حزن کی کیفیت اس وقت مزید شدت اختیار کر لیتی ہے، جب کہانی میں آنے والے دن کے حوالے سے خوف اور بے چینی جنم لیتی ہے۔ ان کا افسانہ "سناٹا" میں آنے والے کل کا خوف اور زندگی کے نشیب و فراز بے چینی و اضطراب کو جنم دیتے ہیں۔ ہیجان ان کی کہانیوں میں کرداروں کی شدت جذبات سے نمو پاتا ہے۔ وہ ہر فکر کے حوالے سے شدت پسند ہو جاتے ہیں، تاہم اس کے باوجود وہ زندگی کے مثبت پہلو کو سامنے رکھتے ہیں ان کی رومانیت مایوسی کا شکار نہیں، بلکہ زندگی کے مثبت افکار کو تھامے رکھتی ہیں۔ آنے والے دنوں کا خوف انسانی سیرت کے خلوص پر مبنی ہے، وہ کسی صورت محبت کی دنیا سے نکلنے پر آمادہ نہیں اور انسانی فطرت کا خاصا ہے کہ وہ اپنی چاہ پر حوف میں مبتلا رہتا ہے۔ ان کے کرداروں میں مشترک احساس یہی حوف کا ہے کہ وہ حال میں رہ کر ماضی سے یادیں اور مستقبل سے خوف لیتے ہیں، ان کی زندگی میں آنے والے دنوں کے خواب اس احساس کے حصار میں رہتے ہیں۔

رومانی رویوں میں غالب رجحان حال سے فرار اور ماضی سے وابستگی ہے۔ شفیق الرحمن کے افسانوں میں فرار کا یہ رجحان منفی نہیں، بلکہ مثبت سوچ کی خواہش ہے، اگرچہ ان کے کردار زندگی کے مشکل کو برداشت کرنے سے گریز جاتے ہیں، تاہم زندگی گزارنے کے لیے ان کا رویہ صحت مند ہوتا ہے۔ وہ ماضی کے سفر میں تاریخی ادوار سے گزرتے ہیں اس دوران ان کا ذہنی سفر گزرتے لمحات سے پریشان ہیں وہ محبت کے ایام کو گزرنے نہیں دیتے اور جب ایسا ہوتا ہے تو ان کی اداسی ماضی کے جھروکوں میں پناہ کی جانب مائل ہو جاتی ہیں۔

"اور میں دیر تک اداس مسافر کو دیکھتا رہا جو زندگی کے سفر کو نہایت دلیری سے طے کر رہا تھا۔"(۱۵)

شفیق الرحمٰن کا اسلوب، تخیل اور رومانوی طرز سے لبریز ہے۔ ان کے الفاظ سیل رواں کی طرح ہیں۔ جس میں جذبات کے بہاؤ کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کے گہرے احساس نے رومانوی اسلوب کو توازن بخشا ہے۔ جذبہ عشق، تصور و جذبہ، مفہوم معنی، الفاظ تراکیب کا استعمال سب سے والہانہ لگاؤ اور وابستگی کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ انہوں نے شاعرانہ انداز کو نہیں اپنایا، البتہ جذبات کے اظہار میں روانی ان کی خوبی ہیں وہ ہر احساس کے لیے لفظ لاتے ہیں جن میں کوئی یکسانیت نہیں ہوتی، کرداروں کی اداسی، خوشی، اور متعلقات زندگی کو اسلوب سے حقیقی بناتے ہیں، احساسات اور خاص کر جذبہ عشق کے حوالے سے ان کا اسلوب فطری ہیں وہ کسی بناوٹ یا آورد کا احساس نہیں دیتے۔

ان کی رومانیت میں فطرت پرستی کو بڑا دخل حاصل ہے مختلف مناظر کی تصویر کشی میں ان کا کمال نظر آتا ہے انہوں نے مناظر کی تصویر کشی میں فطرت کو جامد یا ساکت پیش نہیں کیا۔ ان کے نزدیک فطرت حسن و دلکشی کا امتزاج ہے اور فطرت کے رنگوں میں زندگی رواں دواں ہیں۔ انہوں نے اپنے تخیل پر صبح کے مناظر، شفق کی سرخی اور فطرت کے حسین مناظر کو انسانی کیفیات سے جوڑ کر پیش کیا ہے وہ فطرت کی تصویر کشی میں چیزوں کو نظر انداز نہیں کرتے بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر ان کے ساتھ قاری بھی ان مناظر سے ہمکلام ہیں۔

"جھیل ڈف کے شفاف ساکن پانی پر نئے نئے نکلے ہوئے سورج کی کرنیں تیر رہی تھی کہیں کہیں اکادکا کنول کا پھول نظر آجاتا آبی چڑیا ہوا میں زقندیں بھر رہی تھیں جھیل کے کنارے سفیدے کے درخت بالکل خاموش کھڑے تھے ان کے پیچھے جھاڑیاں اور سرخ سرخ پہاڑ جن میں سبزی کے پیوند لگے ہوئے تھے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ سب کے سب کسی کے منتظر ہیں۔" (۱۶)

شفیق الرحمن کے ہاں فطرت پسندی اور مناظر فطرت کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے وہ انسانی کیفیات، داخلی احساسات کو بھی مناظر فطرت سے وابستہ کرتے ہیں ان کے کردار تخیل اور آسودگی دونوں سے ہمکنار ہونے کی آرزو کرتے ہیں۔ ان میں مافوق الفطرت نہیں بلکہ حقیقی ہے وہ حسن کے متلاشی ہے۔ زندگی کے اتار چڑھاؤ اور تمام جہتوں سے آشنائی رکھتے ہیں ان کے افسانوں میں رومانی ماحول اگرچہ کرب کی کیفیت کو جنم دیتا ہے اور ایسا اس لیے بھی ہے کہ وہ اس معاشرے سے مکمل طور پر کٹ نہیں سکتے ان کی تخلیق میں معاشرت کا رنگ کسی نہ کسی صورت میں ملتا ہے۔ ان کے کردار متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں وہ محبت اور شدت جذبات میں گریز کی کیفیت کو اپناتے ہیں۔

ان کے افسانوں میں روایت سے بغاوت کا عنصر تعمیری نوعیت کا ہے افسانہ فلاسفر میں قدیم اور جدید کا امتزاج افسانہ سماج میں انسانی رویوں پر طنز افسانہ "یوں ہی" میں ترقی پسند سوچ پر طنز یا افسانہ "دعا" میں مادیت پرستی پر طنز ان کے ہاں باغیانہ رویہ تخریبی نہیں بلکہ اس میں مثبت رجحانات شامل ہیں۔

رومانی رویوں میں شدت جذبہ عشق کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔ رومانیت پسند محبوب کے وصال کی آرزو کرتے ہیں، اور اس کے لیے خواب اور ماحول تخلیق کرتے ہیں، جو انسانی جذبات کو حرارت بخشتے ہیں۔ ان کے ہاں وقت موجود سے فرار سرور و کیف کی جانب پہلا قدم ہے۔ ان کے افسانوں میں وصال کی آرزو تخیلاتی دنیا کی تعمیر ماضی کی یادیں حسن سے لطف اندوزی شامل ہیں ان کے کردار چاندنی راتوں میں قول و قرار کرتے ہیں۔ محبوب کا حصول ان کی زندگی کا مقصد ہے۔

"جب تم باتیں کرتی ہو تو سننے والا کھو سا جاتا ہے اب بھی تمہاری لٹیں چاند سی پیشانی پر پریشان ہو جاتی ہیں۔"(۱۷)

افسانہ "تحفہ" میں انانیت اور انفرادیت دونوں شامل ہیں۔ کردار زندگی کو مردانہ وار گزارنے کی ہمت رکھتے ہیں۔ وہ ہجر کے غم میں یا محبوب کی جدائی میں دنیا ترک نہیں کرتے۔ وہ اپنی انا انفرادیت اور جمالیاتی سوچ سے تعمیری کاوشوں کی جانب جاتے ہیں۔ افسانہ مسافر کا کردار زندگی میں مثبت رجحانات کو اللہ کا انعام سمجھتا ہے۔

"جھلمل جھلمل کرتی ہوئی ندی بہہ رہی تھی شفاف نیلگوں پانی میں سب لہرے مچل رہی تھی، بڑے بڑے کنول کے پھول ہلکورے لے رہے تھے ہوا کے تیز جھونکے آئے اور پانی کی سطح پر ننھے ننھے رنگین پھول نکل آئے، یہ پھول بڑھتے گئے، پھر ان پر صرف تتلیاں آگئی اتنی ساری تتلیاں کہ سب کچھ سرخ ہو گیا۔"(۱۸)

رومانیت مثبت رجحانات کے امتزاج سے تخلیق پاتی ہیں انہوں نے روایات کا دامن پکڑ کر جدت پسندی کو تھاما۔ رومان پسندوں نے انا کے پرچار میں انفرادیت کو شدت سے لیا۔ تاہم شفیق الرحمن رومان میں عملی زندگی کے خواہش مند تھے۔ وہ انفرادیت کو ساتھ لے کر مستقبل کی جانب جاتے ہیں ان کی انفرادیت میں شدت جذبات، عشق کی آرزو، تخیلاتی دنیا شامل ہیں۔ ان کی رومانیت فطرت کی گود سے جنم لیتی ہیں۔ ان کا اسلوب اور طرز فکر قاری کو کسی موقع پر بھٹکنے نہیں دیتا۔ ان کی رومانویت نظریاتی نہیں تھی، بلکہ انہوں نے انفرادی واجتماعی جذبات کی عکاسی کی۔ اگر شفیق الرحمن کی رومانیت کے اہم عناصر کو گنوایا جائے تو آزادی، فکری وسعت، کاملیت کی تلاش، مظاہر فطرت و انسانی کی ستائش، زندگی کے روشن پہلوؤں کو دیکھتے ہوئے ہر شے میں حسن کے متلاشی دکھائی دیتے ہیں۔ اسلوب کی دلکشی نے ان کی فکری رسائی کو نہ صرف سہل بنا دیا ہے بلکہ قاری خود بخود ان کا ہمنوا بن جاتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، اشاعت ہفتم، کراچی: پرنٹرز اینڈ پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص۸۸

۲۔ ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب کی رومانوی تحریک، لکھنؤ: تنویر پریس، بار اول، ۱۹۵۵ء، ص۱۰

۳۔ مضمون کلاسیک کیا ہے؟ مشمولہ: کلاسیکیت اور رومانیت، مرتبہ: علی جاوید حنیف، دہلی: پرنٹرس لال کنواں، ۱۹۹۹ء، ص۲۸

۴۔ ٹی ایس ایلیٹ، کلاسیک کیا ہے، ترجمہ: جمیل جالبی، ص۴۱

۵۔ حجاب امتیاز، دیباچہ کرنیں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص۸

۶۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ کرنیں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص۳۵

۷۔ ایضاً ص۶۹

۸۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ شگوفے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص۱۷

۹۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ مد وجزر، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص۲۰

۱۰۔ شفیق الرحمٰن، شگوفے، ص۱۹

۱۱۔ شفیق الرحمٰن، کرنیں، ص۱۴۳

۱۲۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ شگوفے، ص۸۴

۱۳۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ مد وجزر، ص۲۵

۱۴۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ کرنیں، ص۱۳۵

۱۵۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ مد وجزر، ص۱۱۵

۱۶۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ کرنیں، ص۱۱

۱۷۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ مد وجزر، ص۸۴

۱۸۔ شفیق الرحمٰن، مجموعہ حماقتیں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص۴۸

شاہین زیدی کا سفر نامہ ”سفر حج“ تجزیاتی مطالعہ

ANALYTICAL STUDY OF “SAFAR-E-HAJJ” SHAHEEN ZAIDI’S TRAVELOGUE

آسیہ ستار* / ڈاکٹر صدف نقوی**

Abstract:

"Travel writing in Urdu started in nineteenth century travelogue of Yousaf Hussain Kamboh Posh "Ajaibat Farhang" is the first Travelogue of Urdu Travelogue of “Hajj” of Dr. Shaheen Zaide is a historical document. She described the very aspect of her journey, sufferings and observations in detail as the reader reads, he feels that he is with her in the journey. She makes his more interesting by presented rodad of journey in fiction style."

Keywords: Travelogue, Ajaibat Farhang, Hajj, Historical Document, Journey, Sufferings, Observations, Fiction Style.

کلیدی الفاظ: سفر نامہ، عجائباتِ فرنگ، حج، تاریخی دستاویز، سفر، مصائب، مشاہدات، افسانوی انداز۔

اُردو میں سفر نامہ نگاری کا آغاز انیسویں صدی سے ہوتا ہے۔ بیسویں صدی میں بھی بہت سے سفر نامے لکھے گئے۔ عصر حاضر میں سفر نامہ کو دیگر اصناف نثر کی طرح بہت زیادہ اہمیت ملی ہے کیونکہ ایک اچھا سفر نامہ، افسانوی ادب سے کسی طور بھی کم نہیں ہوتا۔ سفر نامے کی اپنی ایک الگ اہمیت ہے اور اسے اردو ادب میں بے حد پذیرائی ملی ہے۔

سفر نامہ ایک روداد، ایک رپوتاژ کی طرح ہے۔ جسے مصنف آپ بیتی کی طرح بیان کرتا ہے۔ سفر نامہ ایک طرح سے کسی داستان کی شکل ہے۔

*ایم فل سکالر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی فیصل آباد

**صدرِ شعبہ اُردو/ اسسٹنٹ پروفیسر اُردو، گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی فیصل آباد

کسی سفر کے ذاتی مشاہدات، احساسات اور واقعات کو ایک روداد اور رپور تاژ کی طرح بیان کرنا سفر نامہ نگاری ہے۔ سفری مشاہدے سیاحت کی آپ بیتی کو بیان کرنا سفر نامہ کہلاتا ہے۔ آپ بیتی زندگی کے احوال و واقعات کا نام ہے۔ جب کہ سفر نامہ سیر و سیاحت اور مختلف مقامات کی آپ بیتی ہے۔ جس طرح سوانح عمری اور آپ بیتی میں صرف صیغے کا فرق ہے۔ اسی طرح سفر نامے اور روداد اور رپور تاژ میں معمولی فرق ہے۔

سفر نامہ کسی خاص سفر کی داستان، اس میں پیش آنے والے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ سفر نامے میں ذاتی تاثرات، قدرتی مناظر، تاریخی مقامات، مختلف علاقوں، شہروں اور ممالک کے حالات کو بیان کیا جاتا ہے۔ دراصل سفر نامہ آپ بیتی ہی کی ایک شکل ہے۔ مصنف یہ چاہتا ہے کہ قارئین میرے مشاہدات و احساساتِ سفر کی عکاسی سے محظوظ ہوں۔ لفظ سفر اور سفر نامے کے حوالے سے معروف شاعر اور سفر نامہ نویس حسن عباسی (۱) رقم طراز ہیں:

حسن عباسی لکھتے ہیں:

> ''سفر کا لفظ بہت پر کشش اور پر اسرار ہے۔ بالکل زندگی کی طرح، ہو بہو موت جیسا ہم دکھ سہتے ہیں، مگر پھر بھی زندہ رہتے ہیں۔ ہم مرنا نہیں چاہتے مگر ''اُس پار'' کی کشش ہمیں بے چین رکھتی ہے۔ سفر کا لفظ ایک قدیم حویلی جیسا ہے، جس کے اندر داخل ہوتے ہوئے ڈر بھی لگتا ہے مگر اسے دیکھنے کو جی چاہتا ہے۔ ہر قدم پر دل بھی دھڑکتا ہے اور آنکھوں کی حیرت، میں اضافہ بھی ہوتا ہے۔ ہماری آنکھوں پر بہت سے رنگوں کی پٹیاں ایک ایک کر کے کھولتا جاتا ہے اور زندگی کا حسن اس طرح ہماری آنکھوں میں بھر دیتا ہے۔ جسے برسوں پرانا خشک تالاب پانی سے بھر جائے۔''[۱]

سفر نامہ کئی اعتبار سے اہم ہے۔ یہ ناول اور افسانے کی طرح پر لطف اور دلچسپ صنف ہے۔ سفر کے مناظر، مشاہدات اور تجربات بڑے تلخ حقائق پر مبنی اور سبق آموز ہوتے ہیں۔ سفر نامے سے ایک شخص کسی بھی خطے تک رسائی حاصل کر کے وہاں کی سیر کراتا ہے۔ سفر نامے دو تہذیبوں، دو زبانوں اور دو براعظم کو ملاتے ہیں۔ سفر نامے معلومات بہم پہنچانے کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ ان سے اردو نثر کو فروغ حاصل ہوتا ہے اور مختلف ممالک کے درمیان ایک رشتہ قائم ہوتا ہے۔ سفر نامہ محض یادگار اور مختلف معلومات کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ سفر ناموں سے کسی علاقے، خطے اور ملک کی تہذیب و ثقافت وہاں کے رسم و رواج، زبان، ماحول، رہن سہن، الغرض وہاں کی زندگی کے خدوخال دکھائی دیتے ہیں۔ اس لیے نثری ادب میں سفر نامہ کو خاصی اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ یہ تفریح و سیاحت اور معلومات کا آسان ذریعہ ہے۔

اردو ادب میں سفر نگاری کی ابتداء ''عجائبات فرنگ'' سے ہوئی۔ سر سید احمد خان اور مولانا شبلی نعمانی کے سفر نامے ایک دستاویز کا درجہ رکھتے ہیں۔ اردو کے قدیم سفر ناموں میں ''عجائبات فرنگ''(یوسف خان کمبل پوش)، ''سفر نامہ مہاراج''، ''مسافران لندن''(سر سید احمد خان)، ''سیر ایران''(محمد حسین آزاد)، ''سفر نامہ روم و مصر و شام''،(شبلی نعمانی) خاص طور پر اہم ہیں۔

بیسویں صدی کے بڑے سفر ناموں میں ''سفر نامہ یورپ''(منشی محبوب عالم)، ''نقش فرنگ''(قاضی عبدالغفار)، ''سیر افغانستان''(سید سلیمان ندوی)، ''نظر نامہ''(محمود نظامی)، ''پاکستان سے دیارِ حرم تک''(نسیم حجازی)''سفر نامہ اقبال''(محمد حمزہ فاروقی) ابن نشا کے سفر نامے ''چلتے ہو تو چین کو چلیے''، ''ابن بطوطہ کے تعاقب میں''اور''دنیا گول ہے''زیادہ مشہور ہوئے۔

اس کے علاوہ بھی بہت سے سفر نامہ نگاروں نے سفر نامے لکھے۔ جس سے اردو ادب میں اضافہ ہوا۔ جدید دور کے سفر نامہ نگاروں میں مستنصر حسین تارڑ، ممتاز مفتی، قراۃ العین حیدر، قدرت اللہ شہاب، عطاالحق قاسمی اور ڈاکٹر آصف فرخی زیادہ اہم ہیں۔

سفر نامہ نگاری میں ڈاکٹر شاہین زیدی کا نام معتبر انداز میں لیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر شاہین زیدی ایک افسانہ نگار ہیں، ناول نگار ہیں اور شاعرہ ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ سفر نامہ نگار بھی ہیں۔ انہوں نے ناول، افسانہ، شاعری اور سفر نامہ نگاری اردو ادب کی تمام اصناف میں طبع آزمائی کی اور بہت کامیابیاں حاصل کیں۔

ان کے سفر نامے میں بھی افسانے اور ناول سی دلکشی اور خوبصورتی ہے۔

ڈاکٹر شاہین نے جہاں تخلیقی ناول اور افسانے لکھے ہیں شاعری کی ہے۔ وہاں انہوں نے سفر نامہ بھی لکھا ہے۔ ان کا سفر نامہ ان کے حج کے سفر کے واقعات پر لکھا گیا ہے۔

ڈاکٹر شاہین زیدی کا سفر نامہ ''سفر حج'' کے نام سے ہے۔ اس سفر نامے کے صفحات کی تعداد ۲۰۸ ہے۔ اس کو ۲۰۱۳ء میں علم و عرفان پبلشرز لاہور نے شائع کیا۔ اس سفر نامے کا عنوان (سفر حج) ہے۔ اس سفر نامے میں دس ابواب ہیں۔

سب سے پہلے ابتدائیہ اور پھر باقی ابواب ہیں۔

- ابواب
- ابتدائیہ
- ارادہ حج

- گھر سے روانگی
- مکہ میں قیام اور بیت اللہ کی زیارت
- مکہ کے اطراف کی زیارت
- مدینہ منورہ میں قیام
- مسجد نبوی کے بارے میں معلومات
- مدینہ منورہ کے اطراف کی زیارت
- مدینہ سے واپسی اور ادائیگی حج
- الوداعی طواف، وطن واپسی

ڈاکٹر شاہین زیدی کا یہ سفر نامہ پہلی مرتبہ ۲۰۱۶ء میں منظر عام پر آیا۔ ان کا اسلوب قابل داد ہے۔ وہ قاری کو ہر جگہ سیر کراتی ہیں اور قاری ایسے محسوس کرتا ہے جیسے وہ ان کے ساتھ اس سفر میں ہو۔ سارا منظر قاری کی آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔

ڈاکٹر شاہین زیدی لکھتی ہیں:

> ''اس سفر کے دوران ابتداء سے لے کر آخر تک جو واقعات پیش آئے میں نے جوں کا توں لکھ دیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان لوگوں کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ جنہوں نے ہر سال حج کیا ہے جو بار بار اس در پر حاضر ہوئے اور انہوں نے یہاں سے کیا سیکھا یا کیا لے کر گئے۔ انسانی رویوں نے مجھے بہت دفعہ بد دل کیا، لوگوں کے رویوں اور باتوں سے مجھے تکلیف پہنچی۔ غرض ہر بات میں نے لکھ دی ہے۔''[۲]

ڈاکٹر شاہین زیدی نے حج کے لیے سفر کیا تو انہوں نے وہاں جو کچھ دیکھا محسوس کیا سب قلم بند کر دیا۔ لوگوں کے رویّے، مروجہ روایتوں اور تہذیبی طور طریقوں کو سفر نامے کے قالب میں ڈھال دیا۔ ان کا سفر نامہ اسلوب اور حسن بیان کے حوالے سے بڑا دلچسپ ہے۔ انہوں نے اپنے سفر نامہ میں عربوں کی تاریخی اور جغرافیائی معلومات سمیت تہذیب و تمدن اور ماحول کو خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ اس سے قارئین کی معلومات میں اضافہ ہوا ہے۔ قاری اکتاہٹ کا شکار نہیں ہوتا۔

ڈاکٹر شاہین زیدی نے یہ سفر نامہ کسی داد کے لیے نہیں لکھا۔ انہوں نے محض اپنی معلومات کو الفاظ کا عملی جامہ پہنایا ہے۔ انہوں نے سفر حج کے دوران تمام سفری مواد اور واقعات کو قلم بند کیا ہے۔ سفر نامے محض معلومات اور دلچسپی کی خاطر لکھے جاتے ہیں اور انہوں نے اس بات کا بھی خیال رکھا ہے۔

ڈاکٹر شاہین زیدی نے جب حج کے لیے رختِ سفر باندھا اان کے ذہن میں بھی نہ تھا کہ وہ اس پر سفر نامہ لکھیں گی اور دورانِ سفر تمام واقعات اور حالات لکھیں گی۔

اس حوالے سے ڈاکٹر شاہین زیدی لکھتی ہیں:

> ''میں تو دل میں جانے کیا کیا سوچ کر سفرِ حج پر جا رہی تھی مگر میں اس وقت حیران رہ گئی۔ جب ایک دوست نے ایک پیکٹ قلم اور کاغذوں کا پلندہ میرے سپرد کرتے ہوئے کہا ''سنو ہر روز رات کو سونے سے پہلے تمام دن کی روداد لکھ کر سونا۔۔۔یعنی اب میرا کوئی عذر یا بہانہ قابل قبول نہ ہوگا۔ میرے دل میں گمان پیدا ہوا کہ شاید میری سہیلی کو میری قابلیت پر شک ہے یا سفر نامے کے بہانے وہ ضرور میرا کوئی تحریری امتحان لینا چاہتی ہے۔ اسے بھلا میرے سفر نامے سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے؟''(۳)

سفر ناموں میں مشاہدات، تجربات، احساسات، واقعات سمیت تبصرے بھی شامل ہوتے ہیں۔ ان کے سفر نامے میں آپ بیتی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ان کے سفر نامے کو ادبی لحاظ سے دیکھیں تو داستان، ناول اور افسانے سے زیادہ لطف دیتا ہے۔ ''سفرِ حج'' سفر نامہ علمی و ادبی اور معلوماتی نقطہ نظر سے لکھا گیا ہے۔ اس کے مطالعہ سے تاریخ و سیاحت اخلاق و نفسیات اور تہذیب و معاشرے کا علم حاصل ہوتا ہے۔

ڈاکٹر شاہین زیدی نے اس سفر نامے میں اہلِ عرب کی معاشرتی، سماجی اور سیاسی زندگی پر مکمل بحث کی ہے۔ اس سے قارئین کو وہاں کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر شاہین زیدی کا اندازِ بیان تحریری معلومات سے زیادہ قاری کے دل و دماغ کو تسکین پہنچانا ہے اور انہوں نے یہ کوشش کی ہے کہ جن مناظر کو انہوں نے خود دیکھا ہے اور جو کچھ انہوں نے خود محسوس کیا ہے وہ قاری کو بھی دکھائیں اور محسوس کروائیں۔

ڈاکٹر شاہین زیدی لکھتی ہیں:

> ''یہ سفر نامہ لوگوں کے لیے یقیناً معاون ثابت ہوگا جو پہلی بار فریضہ حج کی ادائیگی کے لیے جا رہے ہیں۔ وہ خود کو ذہنی طور پر ہر قسم کی تکلیف کے لیے اور اذیّت کے لیے تیار کر کے جائیں۔ یقیناً جو ذہنی طور پر سفری صعوبتوں کو برداشت کرنے کی تیاری کر کے جائیں گے وہ بہت پر سکون رہیں گے۔''(۴)

ڈاکٹر شاہین زیدی کے پاس بلند تخیل بھی ہے اور فنی مہارت بھی ان کے سفر نامے میں الفاظ نہیں بلکہ متحرک تصویریں ہیں۔ ایسے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے انہوں نے سرزمین ''حجاز مقدس'' کو ہماری آنکھوں کے سامنے رکھ دیا ہے۔

''سفرِ حج'' کے چند اقتباسات ملاحظہ ہیں:

''میں دل و دماغ کو آنے والے دنوں کے لیے تیار کر رہی تھی۔ یعنی اپنے معصوم سے بیٹے تابش کو گھر پر چھوڑے جارہی تھی۔ طرح طرح کے وسوسے دل کو گھیرے ہوئے تھے۔ میں ہر نماز کے بعد خدا کے حضور ہاتھ پھیلائے ہی دعا کرتی تھی، کہ پروردگار میرے بیٹے کو اپنے حفظ و ایمان میں رکھنا۔ بے سہاروں کا تو ہی سہارا ہے اور مجھے میرے ارادے میں ثابت قدم رکھنا ہے۔ بیشک تو یتیموں پر اپنا دستِ شفقت رکھتا ہے۔۔۔ تو ہی ہمارا والی وارث ہے۔''(۵)

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے کس قدر تفصیل کے ساتھ اپنے سفر حج پر جانے سے پہلے لوگوں کے رویّوں کی عکاسی کی ہے۔ انہوں نے ان احباب کی منافقانہ اور پریشان کرنے والی باتوں کو بھی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ کیونکہ واقعات سفر کو ہو بہو بیان کرنا اچھے سفر نامے کی ضمانت ہے۔ ڈاکٹر شاہین زیدی نے اس سفر نامے میں پاکستان سے روانگی سے لے کر جدہ سے واپسی تک کے تمام حالات بیان کیے ہیں اور انہوں نے آپ بیتی کو ایک روداد کی شکل میں بیان کیا ہے۔

ڈاکٹر شاہین زیدی لکھتی ہیں:

''میں ان لوگوں کی بھی بے حد ممنون ہوں جنہوں نے قدم قدم پر میری حوصلہ شکنی کرنے کی ہر ممکن کوشش کی۔۔۔ ان کی منافقانہ، پریشان کر دینے والی باتوں نے میرے بھی حوصلے مزید بلند کر دیے تھے۔''(۶)

ڈاکٹر شاہین زیدی کے دیکھنے کا انداز کافی باریک بین ہے۔ انہوں نے جو کچھ دیکھا ان تمام مناظر کو قاری تک پہنچانے کی کامیاب کوشش کی۔

انہوں نے اس سفر نامے میں پاکستان سے روانگی سے لے کر جدہ سے واپسی تک کے تمام حالات بیان کیے ہیں۔

ڈاکٹر شاہین زیدی لکھتی ہیں:

''سرکاری طور پر حج پر جانے والوں کا حال تو بس یوں جانیے کہ بہت برا ہوتا ہے۔ میں نے اور شاہ صاحب نے اپنے بہت سے عزیز و اقارب کو حاجی کیمپ سے لاتے لے جاتے ہوئے ان کا جو حال دیکھا تو حجاج کرام سے کچھ پوچھنے کی ہمت نہ ہوئی۔ سرکاری طور پر جانے والوں کو انسان نہیں سمجھا جاتا۔ یہ ہمارا خیال نہیں بلکہ ہماری ایک عزیزہ کا کہنا تھا۔ بھئی تم کنجوسی سے کیوں کام لے رہی ہو۔۔۔ پیسہ خرچ کرو۔ پرائیوٹ طور پر حج کرو بڑا سکون ملے گا۔''(۷)

ڈاکٹر شاہین زیدی کا ''سفر حج'' ان کے حج کی روداد ہے۔ انہوں نے سارے واقعات جو حج کے سفر سے

پہلے رونما ہوئے مثلاً رشتہ داروں کی حوصلہ شکنی، مختلف طرح کی باتیں بنانے والوں کا رویہ وغیرہ بڑی مؤثر انداز میں بیان کیا ہے۔ حج کے سفر کے دوران جو کچھ ان کو اور دیگر حج کرنے والوں کو سامنا کرنا پڑا ان کا تذکرہ تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ انہوں نے ایک مقدس فریضے کی ادائیگی کے سفر کی داستان قلم بند کی ہے۔ اسے کوئی تفریحی سفر کے طور پر نہیں لکھا۔

اس لیے اس میں وہ فضا موجود ہے جیسے روحانیت کے اثرات سے عبارت کہہ سکتے ہیں۔

اس سفر نامے کا سب سے جاندار حصہ وہ ہے جس میں انہوں نے حاجیوں کی رہنمائی کرنے والوں کی بے حسی اور غیر ذمہ دارانہ رویوں کا ذکر کیا ہے۔ مزید براں اس میں جو دشواریاں سامنے آتی ہیں ان کے بارے میں بھی معلومات دی گئی ہیں۔ انہوں نے حج کرنے والوں کو متنبہ کیا ہے کہ حج کے سفر کو جتنا آسان بنا کر نام نہاد حاجیوں کے رہنما پیش کرتے ہیں اتنا آسان ہر گز نہیں ہے۔ ایک پہلو سے اگر اسے "رہنمائے حج" کہا جائے تو نامناسب نہ ہو گا۔

یہ سفر نامہ دلچسپ بھی ہے اور عبرت انگیز بھی۔ محمد طارق علی لکھتے ہیں:

"ایک باسلیقہ تحریر کی بدولت مذکورہ کتاب کا انداز مودبانہ اور بیان اتنا دلچسپ ہے کہ قاری اسے ایک لمحہ کے لیے بھی ہاتھ سے چھوڑنے کا روادار نہیں ہوتا۔ مصنفہ نے جابجا پیش آنے والے واقعات کو سیدھے سادھے مگر من موہ لینے والے سٹائل میں بیان کیا ہے۔"(۸)

سفر حج کے محاسن کا تعلق ان میں نمایاں وصف ان کی ژرف نگاہی اور صاف گوئی ہے کہ ڈاکٹر شاہین زیدی ہر مرحلے میں صبر وضبط کا دامن مضبوطی سے تھامے ہر آزمائش سے گزرتی رہیں۔ آپ اپنے شوہر کے ساتھ ان کی زندگی میں عمرے اور زیارات کی سعادت حاصل کر چکی تھی اور اب شاہ صاحب کی وفات کے بعد سفر حج پر جانا ایسا تھا کہ جیسے اکیلے رہ کے جینا ہے اور یہ زہر غم بھی پینا ہے۔ ایک ننھی سی جان ان کا بیٹا تابش جو کبھی اپنی ماں سے جدا نہ ہوا ہو ڈاکٹر شاہین زیدی کو اس کی جدائی کا خیال دل میں سو وسوسے ہونے کے باوجود وہ فریضہ حج ادا کرتی ہیں۔ صرف اللہ کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے۔

شاہین زیدی لکھتی ہیں:

"حج پر جانے کا ارادہ کیا قدم قدم پر مجھے مسعود زیدی یاد آئے۔۔۔ میں اور میرا بیٹا دونوں ان کی کمی ہر گزرتے دن کے ساتھ زیادہ سے زیادہ محسوس کرنے لگے۔"(۹)

اس سفر پر جانے والوں کی نفسیات یہی ہوتی ہے کہ اس زندگی میں اپنے مالک حقیقی کا قرب حاصل کرنے کی خاطر اس کے گھر کی زیارت کریں اور اس کے محبوب حضرت محمد ﷺ کی بارگاہ میں حاضر ہو کر تحفہ درود و سلام

پیش کریں۔ مناسک حج ادا کرنا بہت بڑی آزمائش ہے مگر اس سے بڑھ کر اپنے حج کی حفاظت کرنا یعنی ہم جس شوق سے حج ادا کرتے ہیں آئندہ بھی پاک صاف زندگی بسر کرنے کی خاطر اللہ تعالیٰ سے کیے ہوئے وعدے پر قائم رہنا ہو گا۔ ڈاکٹر شاہین زیدی نے بجا طور پر کہا ہے کہ حج تو نام ہی مشقت کا ہے۔ جہاں آپ کو عبادت کے ساتھ بہت کچھ برداشت کرنا ہو گا۔

ڈاکٹر شاہین زیدی ایک ماں ہونے کے ناطے اپنے بیٹے تابش کی حوصلہ مندی کا ذکر یوں کرتی ہیں:

> ''ممی آپ روئیں نہیں۔۔۔ آپ میری فکر نہ کریں۔۔۔ آپ وہاں جا کر اپنا خیال رکھیے گا اور حج کر کے واپس آ جائیے گا۔ میں وقت پر سکول جاؤں گا۔۔۔ قاری سے سپارہ کا سبق بھی پڑھ لوں گا۔ اب بس میری فکر نہ کریں۔''(۱۰)

شاہین زیدی ناول نگار ہیں۔ افسانہ نگار ہیں۔ اس لیے انہوں نے حج کے سفر کا آغاز اور اس میں پیش آنے والے واقعات اور مکالمات سے اس انداز میں کیا ہے کہ قاری کی مکمل دلچسپی حاصل کر لیتا ہے۔ انہوں نے تفصیل سے ہر مرحلے کی جزئیات کا ذکر کیا۔ قوانین کی عادات کا تذکرہ کرتے ہوئے ہلکی پھلکی طنز بھی کی ہے۔ اکثر خواتین اسی قسم کے سوالات کرتیں ہیں ''آپ کی گزر بسر کیسے ہوتی ہے'' آپ کے پاس کون رہتا ہے۔۔۔؟ اللہ اللہ اب ہم کیا کریں کس کس بات کا جواب دیں۔ یہ لوگ ہمارے بارے میں اتنا کیوں معلوم کرنا چاہتے ہیں۔

ڈاکٹر شاہین زیدی نے سفر حج میں تلخ و شیریں واقعات بیان کرتے ہوئے قارئین کو ہر قسم کی معلومات پہنچانے کی کوشش کی ہے۔

شاہین زیدی چونکہ سفر حج سے بہت پہلے اپنے جیون ساتھی سید مسعود کے ساتھ عمرے کی سعادت حاصل کر چکی تھیں۔ اس لیے انہیں پورے سفر حج کے دوران شوہر کی رفاقت کا زمانہ یاد آتا رہا۔ ڈاکٹر شاہین زیدی نے مختلف مقامات کے بارے میں معلومات فراہم کیں۔ وہ صفا اور مروہ ہوں یا غار ثور یا غار حرا ہو جنت البقیع ہو یا مسجدِ جن، ہر جگہ مختصر تاریخ اور نام کی وجہ تسمیہ بیان کی ہے۔ یہ اور دوسرے بہت سے مقامات کی شرح کرتے ہوئے انہوں نے بعض جگہ حوالے بھی دیے ہیں لیکن اکثر جگہ سید عالم زیدی اور جاوید بھائی کی پیش کی ہوئی معلومات کو حتمی تصور کیا ہے۔

ڈاکٹر شاہین زیدی نے ''سفر حج'' میں مختلف مناظر کے خوبصورت مرقعے کھینچے ہیں۔ انہوں نے دیکھا اور محسوس کیا کہ سعودی عرب، عربی بھائیوں میں اخلاق کم نظر آیا۔ ان کے سخت چہرے غصہ بھری نگاہیں اور بیزاری کے نمونے انہوں نے کئی بار دیکھے اور اپنی تحریر میں اس کا ذکر بھی کیا۔

مدینہ منورہ میں قیام کے انتظامات میں رد و بدل ہوا اور بہتر جگہ پر قیام کا انتظام ہوا۔ اس میں احسن رضا صاحب نے اہم کردار ادا کیا۔ سفر حج میں ڈاکٹر شاہین زیدی لگی لپٹی رکھے بغیر جو کچھ گزری من و عن وہی بیان کر دیا۔ جنت البقیع میں اندر جانے کی اجازت نہیں۔ سعودی حکام کی طرف سے خواتین پر کچھ پابندیاں ہیں وہ بیچاری اونچی دیواروں کے ساتھ کھڑے ہو کر زیارت نامہ پڑھتی رہیں اور مخدومہ کونین جناب فاطمہ زہرا کی خدمت میں سلام عقیدت پیش کرتی رہیں۔

ڈاکٹر شاہین زیدی نے حج کے منظر نامے کو بیان کرتے ہوئے بتایا کہ

> ''آج آرزوؤں کی تکمیل کا دن تھا، حسرت پوری ہونے کو جا رہی تھی جس مقصد جس ارادے کی خاطر آئے تھے تکمیل پانے جا رہا تھا۔ حج کا آغاز ہو چکا تھا۔ حج کے پانچ دن ہیں۔ آٹھ سے بارہ ذوالحج عرفات منازل برکات پہلی منزل ہے۔''(۱۱)

وہ مزید لکھتی ہیں کہ

> ''آٹھ ذوالحج بروز بدھ صبح سویرے تابش جان سے بات کر کے خوشی ہوئی۔ تابش سکول جانے کے لیے تیار ہو رہے تھے۔ میری آواز سن کر بہت خوش ہوئے۔ مناسکِ حج تکمیل تمنا کا دوسرا نام ہے۔''(۱۲)

شاہین زیدی اور ان کی ہمسفر خواتین کاروان آلِ عبا کا یہ اعزاز ہے کہ الوداعی طواف کے بعد اپنے وطن پاکستان واپسی پر جتنی دعائیں مانگتے آئیں وہ سب پوری ہوئی مگر سب سے بڑھ کر یہ بات کہ ایک دوسرے سے معافی مانگی کہ اگر ان چالیس دنوں میں کسی کو کسی کی کوئی بات ناگوار گزری ہے تو خدا کے گھر کے سامنے ہی ایک دوسرے کو معاف کر دیں۔ یقیناً ڈاکٹر شاہین زیدی کی اعلیٰ ظرفی نے دوران سفر میں کہیں کسی کے ساتھ ذرا سی دل آزاری کا موقع فراہم نہیں کیا البتہ دو خواتین اور ان کے رویے انہیں مضطرب کیے رکھا۔ ڈاکٹر شاہین زیدی نے اس سفر نامے میں سفر کے تمام احوال بتائے ہیں۔ انہوں نے سفر حج پر جانے سے پہلے پولی ٹیکنیک کالج میں جس قافلے کے ساتھ جانے کے لیے سیشن لیے اور پھر اس تقریب کا حال بھی بیان کیا ہے جس میں لوگوں نے کھانے کے دوران کیا کیا حرکات کیں اور کھانے پر ٹوٹ پڑے۔

ڈاکٹر شاہین زیدی کا یہ سفر نامہ فنی لحاظ سے عمدہ ہے۔ انہوں نے کوشش کی ہے کہ وہ جن مناظر کو خود دیکھ کر آئیں ہیں اور جو کچھ انہوں نے محسوس کیا ہے۔ قاری کو بھی اس کی تصویر دکھائیں۔ ڈاکٹر شاہین زیدی کے پاس بلند تخیل بھی ہے اور فنی مہارت بھی ہے۔ یہ ان کا سفر نامہ الفاظ نہیں ہیں بلکہ متحرک تصویریں ہیں جن کو پڑھتے ہوئے قاری اپنے آپ کو اس ماحول کا حصہ سمجھنے لگتا ہے۔ انہوں نے حقیقت اور سفر کا ایک امتزاج بنا کر یہ

سفر نامہ تخلیق کیا ہے۔ اس کو پڑھ کر قاری بے مزہ نہیں ہوتا بلکہ وہ اس سے بے حد لطف اٹھاتا ہے کیونکہ انہوں نے اپنی اس سفری روداد کو افسانوی انداز میں پیش کیا ہے۔ جس سے قاری کا تجسّس بڑھ جاتا ہے اور تمام مناظر اس کی آنکھوں کے سامنے آجاتے ہیں۔

حوالہ جات

۱. حسن عباسی، ہاتھ دل سے جدا نہیں ہوتا، لاہور: نستعلیق مطبوعات، ۲۰۱۶ء، ص ۱۵
۲. شاہین زیدی، سفر حج، لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۱۳ء، ص ۱۲
۳. ایضاً، ص ۱۳
۴. ایضاً، ص ۱۶
۵. ایضاً، ص ۱۷
۶. ایضاً، ص ۲۳
۷. ایضاً، ص ۲۸
۸. محمد طارق علی، ماہنامہ نیرنگ خیال، راولپنڈی: گل ریز پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص ۶۲
۹. شاہین زیدی، سفر حج، ص ۱۵
۱۰. ایضاً، ص ۲۲
۱۱. ایضاً، ص ۱۹۲
۱۲. ایضاً

اُردو شاعری میں اساطیری تلمیحات

MYTHOLOGIES IN URDU POETRY

راحت نسرین* / ڈاکٹر سعید احمد**

Abstract:

The meaning of mythology is a baseless story, or narrative. Mythological elements are found in abundance in the prose and poetic literature of the world. The major centers of mythology include Greece, Rome, India, Iraq, Egypt, China, and Japan. A lot of mythological literature was written in both poetry and prose . Mythological allusions are scattered everywhere in urdu literature especially in all genres of poetry, Among some big names in relation to mythology included are Noon meem Rashid ,Abdul Aziz Khalid, Sahir Ludhianvi, Josh Malihabad, Maulana Zafar Ali Khan ,Hafeez Jalandhri ,Ahmad Nadeem Qasmi and June Elia. Mythological allusions have not only broadened the scope of Urdu poetry on the thematic level but also filled it with interest and inspiration. In this article, an attempt has been made to shed light on the mythological allusions in the words of poets with a mythological mood in different genres of Urdu poetry.

Keywords: Mythology, Genres, Baseless, Narrative, Scattered, Abundance, Thematic, Mythological Allusions

کلیدی الفاظ: اساطیر، اصناف، بے بنیاد، وضاحتی، موضوعاتی، کثرت، بکھرا ہوا، اساطیری تلمیحات

*پی ایچ۔ڈی اسکالر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

**چیئر مین، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

اساطیر عربی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ ''سطر'' ہے جس کا لغوی مفہوم ''بے بنیاد کہانی، بات، قصہ یا داستان'' ہے جب کہ ایسی داستان، قصے یا بات کو سطر یا اسطورہ کہا جاتا ہے جس کی سند اور بنیاد قوی نہ ہو۔ اُردو زبان میں یہ ان ہی معنوں میں مستعمل ہے جن میں اسے عربی زبان میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اسطورہ کی جمع اساطیر ہے اور اُردو میں اساطیر کے لیے اور بہت سی اصطلاحات جیسے علم الاصناف، دیومالا یا خرافات وغیرہ عام طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ انگریزی زبان میں اساطیر کو متھ (Myth) کہا جاتا ہے اور اساطیر کے مجموعہ کو (Mythology) کہا جاتا ہے۔ عربی و فارسی میں اساطیر اور علم الاساطیر پر متعدد کتب تحریر کی گئی ہیں۔ جامع اللغات میں اساطیر کے معنی کچھ یوں دیئے گئے ہیں:

''اساطیر (ع، مؤنث) جمع اسطارت کی کہانیاں، قصے۔''[۱]

عربی لغت المنجد میں بھی اساطیر کو بے بنیاد اور غیر استدلالی قصوں کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے صاحب المنجد کا پیش کردہ یہ قرآنی حوالہ ملاحظہ کیجیے:

''ان ہذا الا اساطیر الاولین''

(یہ تو پہلے لوگوں کی محض بے سند اور بے بنیاد باتیں ہیں جو اِسی طرح چل رہی ہیں۔)[۲]

اسی طرح ''القاموس الجدید'' میں بھی اسطورہ کے کم و بیش وہی معانی بیان کیے ہیں جو باقی لغات میں بیان ہوئے ہیں۔

''من گھڑت کہانی، افسانہ، طلسم، جمع، اساطیر۔''[۳]

ان تعاریف کے علاوہ اور بہت سی کتب میں اساطیر کے معانی و مفاہیم بیان کیے گئے ہیں اور مثالوں سے ان کی وضاحت بھی دی گئی ہے۔ اُردو جامع انسائیکلوپیڈیا میں بھی اساطیر کی تعریف کی گئی ہے جو بہت جامع انداز کی حامل ہے اور اس کو محض تعریف نہیں بلکہ وضاحت بھی قرار دیا جاسکتا ہے، ملاحظہ کیجیے:

''عام معنوں میں فوق الفطرت واقعات اور دیوتاؤں کی کہانیاں، یہ ابطال کی کہانیوں سے (جس میں انسانی کارنامے ہوتے ہیں) اور پریوں کی کہانیوں سے (جو تفریح یا تعلیم کی غرض سے ایجاد ہوئیں) مختلف ہوتی ہیں۔ اساطیر اور بعض مذاہب کے قصوں میں نسبتاً قریبی تعلق ہے۔۔۔۔۔۔''[۴]

یہ بات بالکل واضح ہے کہ اساطیر کے زمرہ میں وہ کہانیاں اور قصے آتے ہیں جن میں تخیل زیادہ ہوتا ہے اور جو کم حقیقت آمیز ہوتی ہیں۔ ان کہانیوں کو روایتی انداز سے ہٹ کر سمجھا جاتا ہے۔ یہ تاریخی حدوں سے نکل کر افسانوی حدودں میں داخل ہونے والی کہانیاں ہیں۔ مہر عبدالحق نے اپنی کتاب ''ہندو صنمیات'' میں اساطیر کے

حوالے سے رقم ہے:

''قدیم انسان نے دُنیا اور مافیہا کو اپنی تفہیم کی سطح کے مطابق جس انداز میں معانی پہنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے واضح نشانات ہمیں ان ساطیر الاوّلین میں ملتے ہیں جن میں مختلف قبائل نے اپنے آباؤاجداد یا ہیروز یا فوق البشر ہستیوں کے مفروضہ یا نیم حقیقی کارناموں کو محفوظ رکھا ہے۔۔۔ کہ وہ تاریخ کی حدود سے نکل کر افسانوی ادب کا حصہ بن گئے ہیں۔ ان روایتی کہانیوں کو اِصطلاح میں ''دیومالا'' یا ''متھ'' کہا جاتا ہے اور وہ علم جو ان کہانیوں کا خصوصی مطالعہ کرتا ہے۔ مائتھالوجی کہلاتا ہے۔''[۵]

ہندوصنمیات میں مہر عبدالحق نے اساطیر کی جو تعریف کی ہے، وہ نہایت مفصل انداز کی حامل ہے۔ مختلف قبائل نے اپنے ہیروز کے متعلق جو تخیل آمیز کہانیاں اپنی نسلوں کو سنائیں اور جو ان کے تہذیبی حافظے میں چلی آرہی ہیں، ان کو بھی اساطیر میں شامل کیا گیا ہے۔ اسی طرح روایتی کہانیاں بھی جو دیومالا کی حیثیت رکھتی ہیں۔ انھیں مہر عبدالحق نے اساطیر ہی میں شمار کیا ہے۔ اسی طرح اگر لفظ ''مِتھ'' پر غور کیا جائے تو یہ یونانی لفظ ''مائی تھس'' سے ماخوذ ہے جس کے معنی ''وہ بات ہے جو زبان سے ادا کی گئی ہو۔'' اس سے متعلق اگر ہم اُردو کے مختلف نقادانِ فن اور مصنّفین کی آراء کو دیکھیں تو سبھی اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ اساطیر فرضی، تخیل آمیز اور ہیروز یا دیوتاؤں سے متعلق قصے کہانیاں ہیں۔ ڈاکٹر قاضی عابد اپنی کتاب ''اُردو افسانہ اور اساطیر'' میں اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''اسطورہ یا اسطور (دیومالا) ایک ایسی مقدس کہانی ہوتی ہے جو فوق البشر رُوحانی ہستیوں کے کائنات میں عمل دخل، رسوم و رواج، رہن سہن اور کائنات کے ساتھ ان کے تعلق کو بیان کرتی ہے۔ یہ فوق البشر ہستیاں دیوی، دیوتا اور انسان دونوں ہو سکتے ہیں۔۔۔۔۔۔۔ پھر یہ ثقافتی ہیئت اپنے اظہار کے لیے اسطورہ تخلیق کرتی ہے۔''[۶]

اس طرح سعید احمد نے اساطیر کی جو تفہیم و تعریف پیش کی ہے، وہ بہت جامع و مانع ہے انھوں نے کم لفظوں میں زیادہ بامعنی تعریف پیش کی ہے وہ لکھتے ہیں:

''ایسی کہانیاں جن میں دیوی دیوتاؤں کے مافوق الفطرت کارنامے اور آفرینشِ کائنات سے متعلق واقعات بیان کیے جائیں ''اساطیر'' کہلاتی ہیں۔''[۷]

اساطیر کو کہانیوں کے موضوعات اور ان میں پیش کیے جانے والے کرداروں کی نوعیت کے اعتبار سے سات اقسام میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ان اساطیر کی اقسام میں ''حیوانی کہانیاں، قصص المشاہیر، رزمیہ اور ساگا، اسباب و علل کی کہانیاں، لوک کہانیاں یا پریوں کی کہانیاں، مارکین اور جاتک کہانیاں / اخلاقی کہانیاں'' شامل ہیں۔

حیوانی کہانیوں میں حیوانات کو انسانوں کی طرح بولتے اور عمل کرتے ہوئے دکھایا جاتا ہے۔ انگریزی زبان میں ان کہانیوں کے لیے لفظ "Fable" استعمال ہوتا ہے اور ان کہانیوں میں حیوانات انسانوں کی طرح کے کام کرتے ہیں۔ قصص المشاہیر میں بیان کی جانے والی کہانیاں تاریخی نوعیت کی ہوتی ہیں لیکن ان کی بنیاد تاریخ پر نہیں بلکہ روایت پر ہوتی ہے۔ اساطیر اور قصص المشاہیر میں بنیادی فرق کرداروں کے حوالے سے ہے کیونکہ اساطیر میں دیوی دیوتاؤں کے کردار بھی ہوسکتے ہیں لیکن قصص المشاہیر میں فقط انسانی برادری سے تعلق رکھنے والے کردار ہوتے ہیں۔ دوسرا فرق فرضیت اور حقیقت کا ہے کہ اساطیر فرضی ہوتے ہیں جب کہ قصص المشاہیر میں کچھ نہ کچھ حقیقت ضرور ہوتی ہے۔ رزمیہ یا ساگا ایسی اساطیر ہیں جن میں جنگ و جدل کے مناظر بھی ہوتے ہیں۔ دُنیا کی بڑی مشہور رزمیہ یا ساگا میں ایلیڈ، اوڈیسی، مہابھارت، رامائن اور شاہنامہ فردوسی شامل ہیں۔ "اسباب و علل کی کہانیاں" دراصل کسی عقیدے، رسومات یا معمولی قدرتی مظاہر کی وضاحت کرنے والی کہانیاں ہوتی ہیں۔ "لوک کہانیاں یا پریوں کی کہانیوں" میں ایسی کہانیاں شامل ہیں جن میں طلسماتی قسم کے رنگ اور فضا کو دکھایا جاتا ہے جو تفریح طبع کا باعث بنتی ہیں "مارکین اور اساطیر" بھی لوک کہانیوں سے مشابہ ہوتی ہیں، جیسے ایک آنکھ والا جن اور لنگڑا گدھا وغیرہ ان کی مثالیں ہیں۔ اخلاقی کہانیاں اور اساطیر میں وہ اخلاقی نوعیت کی کہانیاں ہوتی ہیں جنھیں انگریزی میں "Parables" کہا جاتا ہے۔

اساطیر کے موضوعات بہت وسیع اور متنوع ہیں اور ان کے مراکز عراق، مصر، یونان، ہندوستان، جاپان اور چین رہے ہیں۔ عراق دراصل سومیری تہذیب کا مرکز رہا ہے اور سومیری زبان بولنے والوں نے میخی رسم الخط ایجاد کیا اور اسی میں اپنے علمی خزانے کو ورثے میں چھوڑا۔ اسی تہذیب سے منسوب بہت سی اساطیر ہیں جو ابھی تک دیگر تہذیبوں میں بھی تھوڑے بہت فرق کے ساتھ موجود ہیں۔ ہمہ قسم اساطیر کے بلاشبہ ہر زبان و ادب پر اثرات مرتب ہوئے ہیں اور اُردو زبان ان کے وسیع تر اور ہمہ گیر اثرات سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ اُردو افسانوں میں تو اساطیری تلمیحات کو بڑے زور و شور سے استعمال کیا جاتا ہے اور اس ضمن میں انتظار حسین کے افسانوں کو سامنے رکھا جاسکتا ہے جن میں کتبِ سماوی کی اساطیری تلمیحات سے لے کر عام دیومالائی اور ہندوستانی پر تلمیحات موجود ہیں۔ قرآن مجید میں اساطیر الاوّلین کے ضمن میں تمثیلی انداز کی حامل اساطیر ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر حضرت یوسف زلیخا کا قصہ ہے یا پھر حضرت ایوبؑ کا یا حضرت موسیٰ علیہ السلام اور فرعون کا جو قصہ ہے، وہ مبنی بر حقیقت بھی ہے اور تاریخی اعتبار سے درست بھی ہے۔ اسی طرح کے سیکڑوں قصے محوِ گردش ہیں جو محیر العقول بھی ہیں لیکن قرآنی قصے مبنی بر حقیقت ہیں۔ اسی طرح عربوں کے دیوتاؤں اور خداؤں کے بارے میں بیان کیے جانے والے قصے کہانیاں

بھی موجود رہی ہیں اور اُردو شاعری میں لات و منات اور ہبل جیسی تلمیحات انھی قصص سے آئی ہیں اور ایجازاً اسی پس منظر کی طرف اِشارہ کرتی ہیں۔ دیکھیے مولانا ظفر علی خاں نے ان تلمیحات کو کیسے استعمال کیا ہے:

دیکھ کے تجھ کو گرے لات و ہبل منہ کے بل
آتے ہی تیرے فرو ہو گئی نارِ جحیم [۸]

اسی طرح اصحابِ فیل کے بارے میں مولانا ظفر علی خاں کا یہ شعر دیکھیے:

اصحابِ فیل ارضِ حرم سے ہوئے فرار
ہر کنکری حجارۂ سجیل ہو گئی [۹]

۵۷۱ء میں یمن کے حاکم ابرہہ نے مکہ پر بیت اللہ کو مسمار کرنے کی غرض سے چڑھائی کی اور ادھر اللہ تعالیٰ نے ابابیلوں کو اپنے گھر کی حفاظت کے لیے بھیجا اور انھوں نے کنکریوں سے ہاتھیوں کو ہلاک کر دیا۔ یہ انتہائی محیّر العقول واقعہ ہے کہ کنکریوں جیسے معمولی پتھروں سے ہاتھی جیسے جسیم شحیم جانور ہلاک ہو گئے اور میدانِ جنگ میں موجود ہر جانور اور جنگجو کا گوشت گل گل کر گرنے لگا لیکن یہ سب معجزاتی جنگ کرنے والا اللہ تھا اور اس نے لشکرِ جرار کو ادنیٰ پرندوں سے شکست دی۔ یہ قصہ اساطیری عناصر سے معمور لیکن مبنی بر حقیقت ہے اور مولانا نے اسی قصے سے مندرجہ بالا شعر میں ماخوذ تلمیحات کا استعمال کیا ہے۔ اسی طرح عاد و ثمود سے متعلق جو اساطیر ہیں ان کی طرف بھی مولانا نے اِشارہ کیا ہے:

اسلام کے جلال کا پرچم ہوا بلند
بستی اُلٹ گئی ہے ثمود اور عاد کی [۱۰]

اسی طرح واقعۂ معراج جو کہ مافوق البشر واقعہ ہے اور اساطیری نوعیت کا ہے لیکن مبنی بر حقیقت ہے۔ اسی واقعے کا ذِکر مولانا نے اپنے شعروں میں تلمیحات کے ذریعے کیا ہے کہ جبرئیل کے پر سدرۃ المنتہیٰ سے آگے جلتے تھے لیکن حضور پاک ﷺ اس سے آگے مقامِ قابِ قوسین پر گئے:

پھوٹا جو سینۂ شبِ تارِ الست سے
اُس نورِ اوّلیں کا اُجالا تمھی تو ہے
جلتے ہیں جبرئیل کے پَر جس مقام پر
اس کی حقیقتوں کے شناسا تمھی تو ہو [۱۱]

اسی طرح سے حفیظ جالندھری کی بہت ساری نظموں میں بھی اساطیری موضوعات کو بیان کیا گیا ہے۔ طوفانی کشتی، شہسوارِ کربلا، ٹوٹی ہوئی کشتی کا ملاح ایسی نظمیں ہیں جن میں حفیظ جالندھری نے اساطیری تلمیحات کو استعمال کیا ہے:

خامہ انوارفشاں منزلِ دل خواہ میں ہے
برقِ ایمن کا اثر ایک پرِ کاہ میں ہے
طورِ مشعل لیے ہر ہر قدم اس راہ میں ہے
کبھی خورشید میں ہے فکر کبھی ماہ میں ہے
دل یہ کہتا ہے کہ ہر ذرّے کو موسیٰؑ کر دوں
آنکھ جس کوہ پہ ڈالوں اسے سینا کر دوں [۱۲]

ان اساطیری تلمیحات میں وادیٔ ایمن، سینا، موسیٰؑ اور طور شامِل ہیں۔ اسی طرح حفیظ جالندھری نے شاہنامۂ اسلام میں حضرت اسماعیلؑ کے مکہ میں ایڑیاں رگڑنے اور وہاں سے چشمہ پھوٹنے کی اساطیر کو تلمیحاتی انداز میں یوں بیان کیا ہے:

زمین پر ایڑیاں بچے نے رگڑی تھیں بہ ناچاری
ہوا تھا چشمۂ آبِ سر دو شیریں کا وہاں جاری رہا [۱۳]

احمد ندیم قاسمی اور جون ایلیا ایسے شاعر ہیں جنھوں نے آفرینش اور ارتقائے انسانی و ہبوطِ آدم کو اساطیری فضا میں بیان کیا ہے اور اسی طرح دونوں شعرا کے ہاں اسی پس منظر کی حامِل تلمیحات بھی ملتی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی نظموں میں اسطوریائی حوالے ملتے ہیں۔ ان کی ایک نظم ''ہبوط'' کے عنوان سے ہے جو بلاشبہ اساطیری ماحول کو تخلیق کرتی ہے اور اساطیری فضا میں قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتی ہے:

زمیں کے گرد اَن دیکھی ہواؤں کی فصیلیں ہیں
کوئی اوپر سے آئے گا تو ٹکرائے گا ان سے اور بھسم ہو جائے گا
جس طرح مسجودِ ملائک جب زمیں کی سمت آیا تھا
تو مس ہو کر ہواؤں سے
فضا میں جل بجھا تھا
اس کا جو ٹکرا سلگتا رہ گیا تھا

اور زمین پر گر گیا تھا
اس کو ہم انسان کہتے ہیں[۱۴]

ان اشعار میں ہبوطِ آدم کو اساطیری رنگ میں بیان کیا ہے اور اسطوریائی فضا میں کائناتی تشکیلات کے پس منظر میں حضرت آدمؑ کے جنتِ ارضی پر آنے کو بیان کیا ہے۔ اِسی طرح سے احمد ندیم قاسمی نے اِسی موضوع کو اساطیری فضا میں "کُن کے قریب کا ایک لمحہ" میں بیان کیا ہے:

ہر سمت خلائے بے کراں ہے
تا حدِ نظر دھواں دھواں ہے
ظلمات کا ایک دائرہ ہے
جو مثلِ سکوت گونجتا ہے
ناگاہ سکوت ٹوٹتا ہے
ظلمات سے نور پھوٹتا ہے
ہیجان سا آ گیا فضا میں
طوفان سا اُمڈ پڑا خلا میں
خوابوں میں خیال تُل رہے ہوں
تخلیق کے باب کھُل رہے ہوں[۱۵]

جوش ملیح آبادی ان شعرائے اُردو میں سے ہیں جن کے ہاں قصص المشاہیر اور اساطیری رُجحانات نمایاں ہیں اور انھوں نے اسی پس منظر کی بے شمار تلمیحات استعمال کی ہیں۔ جوش نے ایک نظم "آفتاب سے خطاب" میں کہا ہے:

طور سے کیا پھر صدائے لن ترانی آئے گی
سچ بتا کیا پھر زلیخا پر جوانی آئے گی [۱۶]

یہاں اس شعر میں "صدائے لن ترانی" وہ محیرّ العقل واقعہ تھا جو حضرت موسیٰؑ کو پیش آیا اور حضرت موسیٰؑ نے جب کوہِ طور پر جا کر کہا تھا کہ "اے رب مجھے اپنا جلوہ دِکھا" لیکن خداوندِ متعال نے فرمایا کہ موسیٰؑ تو مجھے دیکھنے کی تاب نہ لا سکے گا، پھر اللہ تعالیٰ نے اپنی ادنیٰ سی تجلی ڈالی تو طور سُرمہ بن گیا اور موسیٰ بے ہوش ہو کر گر پڑے اور جلوۂ ربانی کی تاب نہ لا سکے۔ جوش کی نظم "پیمانِ محکم" سے یہ اشعار دیکھئے کہ ان میں جنابِ مولا علیؑ کی فتحِ خیبر اور خیبر میں عنتر و مرحب کو عبرتناک شکست دینے کے بعد جہنم واصل کرنے کو بیان کیا گیا ہے:

قسم اُس ضرب کی توڑا تھا جس نے بابِ خیبر کو
قسم اس شیر کی جس نے چبا ڈالا تھا عنتر کو [۱۷]

اسی طرح حضرت سلیمانؑ کے تخت کے بارے میں جو اساطیر مشہور ہیں اور جن کے اذکار پرانی کتب میں ملتے ہیں، ان سے متعلق جوش کے کلام میں وافر تلمیحات ملتی ہیں:

اے پیرِ خستہ! مژدہ کہ سنکی ہوائے مصر
بوئے قمیضِ یوسفِ کنعاں لیے ہوئے
بلقیس سے کہو کہ سرِ بارگاہِ ناز
پریاں کھڑی ہیں تختِ سلیماں لیے ہوئے [۱۸]

اسی طرح کا ایک اور شعر دیکھئے جس میں ''پیراہنِ یوسفؑ'' کی عطر بیزی کا نقشہ کھینچا ہے:

وہ نغمۂ داؤدؑ پرندوں کی صدا میں
پیراہنِ یوسفؑ کی وہ تاثیر ہوا میں [۱۹]

ساحرلدھیانوی کے ہاں بھی اساطیری حوالے ملتے ہیں لیکن یہ زیادہ تعداد میں نہیں ہیں کیونکہ ساحرلدھیانوی ایک ترقی پسند شاعر تھے مگر ان کے ہاں ہندوستانی اساطیر بھی موجود ہیں۔ اِس حوالے سے ساحرلدھیانوی کی نظم ''چکلے'' کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

مدد چاہتی ہے یہ حوا کی بیٹی
یشودھا کی ہم جنس رادھا کی بیٹی
پیمبر کی اُمت زلیخا کی بیٹی
ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق کہاں ہیں؟ [۲۰]

اسلامی تاریخ کی سب سے معروف اسطورہ حضرتِ سلیمانؑ کی عظیم الشان بادشاہت ہے جو تاریخِ عالمِ انسانی کے لیے آج بھی عجوبۂ عالم بنی ہوئی ہے۔ سلیمان نبیؑ کی حکومت ہواؤں سے لے کر زمین و آسمان، پرندوں، جانوروں، جنوں اور انسانوں پر تھی۔ یہاں تک کہ ملکہ سبا بلقیس کا تخت سلیمانؑ نے پلک جھپکنے میں منگوالیا تھا۔ ہر جان دار شئے چاہے وہ دابۃ الارض ہو یا حشرات الارض، حضرت سلیمانؑ ان سب کی بولی سمجھتے تھے۔ ہر جانور، پرندہ اور جان دار ان کے دربار میں حاضر رہتا تھا اور کوئی بھی غیر ہوتا تو انھیں معلوم ہو جاتا تھا۔ اس اسطورہ سے متعلق

ن۔م۔راشد نے بڑے منفرد انداز میں اشعار کہے ہیں۔ان کی نظم کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

سلیماں سر بہ زانو اور سبا ویراں
سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں
گِیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیرِ پر
تو سُرمہ در گلو انساں
سلیمان سر بہ زانو اور سبا ویراں!طیور [۲۱]

جدید شعرا میں اساطیر پسند ذہن کے مالک شاعر عبد العزیز خالد ہیں جن کے ہاں اساطیری حوالوں کا ایک بے بہا خزانہ موجود ہے۔"فارقلیط" سے یہاں چند ایک مثالیں دیکھیے:

ابابیل نے آ کے پھینکے جو کنکر
لگے جس طرح چارہ کھایا ہوا ہے [۲۲]

اُٹھے جاتے ہیں پردے ایک کر کے
یہ طوبیٰ ہے، وہ سدرۃ المنتہیٰ ہے
یہ ہے قابِ قوسین کی وادیٔ ہُو
فروغِ تجلّی میں تو جل رہا ہے [۲۳]

زمانہ یروشلم و طورِ سینا
زمانہ ہی فاران و غارِ حرا ہے [۲۴]

اساطیر کو عبد العزیز خالد خرافات کے بجائے کارآمد اور مفید خیال کرتے تھے۔عبد العزیز کے تراجم اور طبع زاد دونوں قسم کی شاعری میں دیومالائی اور اساطیری تلمیحات و علائم ملتے ہیں۔ ذخیرۂ الفاظ میں عربی، فارسی، سنسکرت اور کئی دیگر زبانوں کے الفاظ شامل ہیں۔عبد العزیز خالد اپنی لغت کی وجہ سے بھی منفرد مقام رکھتے

ہیں اور ان کے مجموعہ کلام کے عناوین میں بھی اسلامی اور ہندی اساطیر کا عکس جھلکتا ہے، جیسے "لحنِ صریر، فارقلیط، زنجیرِ رمِ آہو اور منحمنا" میں اسی قسم کا تاثر اُبھرتا ہے۔ ان کے یہ اشعار دیکھیے:

تھا نوشیروان نکتہ رس جس نے فتنہ
سرِ آغاز ہی میں کُچلوا دیا ہے [۲۵]

سبک ہو گیا بارِ افراسیابی
فریدون و جمشید کو غم لگا ہے [۲۶]

گرانڈیل فیلان زنگی کا لشکر
دھواں دھار بادل ہے کالی گھٹا ہے [۲۷]

یہ آدمی یہ جہاں بان عالمِ اِمکاں
کہ جس کے سر میں سودائے غیب دانی ہے
بساطِ ارض پہ کچھ ساعتوں کا مہماں ہے
جہاں میں طوفانِ نوح آنے والا ہے [۲۸]

زنانِ شہر و زلیخا و یوسفِ کنعاں
عزیزِ مصر کرے جا کے احتجاج کہاں؟ [۲۹]

عبد العزیز خالد کی نظموں میں یونانی اور اسلامی اساطیر پر مبنی تمثیلات ملتی ہیں۔ عبد العزیز خالد کی غزل اساطیری حوالے سے انتہائی باثروت ہے اور انھوں نے سیکڑوں اساطیر کو غزل کا حصہ بنایا ہے۔

مذکورہ بالا تلمیحات پر سرسری نگاہ ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ اُردو شاعری میں اساطیری اور قرآنی تلمیحات کا بیش بہا ذخیرہ موجود ہے۔ ان اساطیر کی بدولت ہمیں نہ صرف اپنی تہذیبی و ثقافتی پہچان ملتی ہے بلکہ دوسری تہاذیب سے آشنائی بھی حاصل ہوتی ہے اور یہ ماضی کے نامعلوم کردار و حقائق کی دریافت کا ذریعہ بھی بنتی ہیں۔ اساطیر میں

کہانی پن کا عنصر نہ صرف قاری کے لیے دلچسپی کا باعث ہوتا ہے بلکہ ذخیرۂ معلومات میں اضافے کا موجب بھی بنتا ہے چونکہ اساطیر کسی نہ کسی سطح پر علامتی درجہ بھی رکھتی ہیں۔ اس حوالے سے نئی نئی تشبیہات، اِستعارات، رمز و کنائے اُردو شاعری کا حصہ بن کر اس کا دامن وسیع اور نئے نئے الفاظ وتراکیب سے مالا مال کرتے رہتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ جامع اللغات مؤلفہ خواجہ عبد المجید، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۹ء، جلد اوّل، ص ۱۶۲

۲۔ لویس، معلوف، المنجد، مترجم: مولانا ابو الفضل عبد الحفیظ بلیاوی، لاہور: عبد اللہ اکیڈمی، ۲۰۱۱ء

۳۔ وحید الزماں قاسمی کیرانوی، مولانا، القاموس الجدید، لاہور: ادارہ اسلامیات، ۱۹۹۰ء

۴۔ اُردو جامع انسائیکلوپیڈیا، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۹۷ء، جلد اوّل، ص ۹۵

۵۔ عبد الحق، مہر، ڈاکٹر، ہندو صنمیات، مقدمہ، ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۳ء، ص ۱

۶۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، اُردو افسانہ اور اساطیر، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۹ء، ص ۳۳

۷۔ سعید احمد، ڈاکٹر، داستانیں اور حیوانات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء، ص ۲۶

۸۔ مولانا ظفر علی خاں، کلیات مولانا ظفر علی خاں، لاہور: الفیصل ناشران، ۲۰۱۱ء، ص ۸۷

۹۔ ایضاً، ص ۱۰۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۲۳

۱۲۔ حفیظ جالندھری، کلیاتِ حفیظ جالندھری، نئی دہلی: فرید بک ڈپو، ۲۰۰۸ء، ص ۱۲۵

۱۳۔ حفیظ جالندھری، شاہنامہ اسلام، لاہور: مرکنٹائل پریس، ۱۹۳۷ء، ص ۳۴

۱۴۔ احمد ندیم قاسمی، انتخاب کلیات احمد ندیم قاسمی، نئی دہلی: فرید بک ڈپو لمیٹڈ، ۲۰۰۴ء، ص ۵۰

۱۵۔ ایضاً، ص ۵۱

۱۶۔ جوش ملیح آبادی، رامش ورنگ، ممبئی: قومی دارالاشاعت، ۱۹۴۵ء، ص ۶۰

۱۷۔ ایضاً، ص ۵۶

۱۸۔ ایضاً، ص ۵۸

۱۹۔ ایضاً، ص ۶۱

۲۰۔ ساحر لدھیانوی، آؤ کہ کوئی خواب بنیں، دہلی: پنجابی پستک بھنڈار، ۱۹۷۳ء، ص ۲۷

۲۱۔ ن۔م۔ راشد، ایران میں اجنبی، گوشۂ ادب، ۱۹۵۵ء، ص ۹۲

۲۲۔ عبد العزیز خالد، فارقلیط، کراچی: ایوان پبلشرز، ۱۹۶۴ء، ص ۲۹

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۷

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۲۱

۲۵۔ ایضاً، ص ۱٦۸

۲٦۔ ایضاً، ص ۲۰۱

۲۷۔ ایضاً، ص ۲۹

۲۸۔ عبدالعزیز خالد، زرداغِ دل، کراچی: مکتبہ شعور، ۱۹۵٦ء، ص ۲٦۲

۲۹۔ عبدالعزیز خالد، سرابِ ساحل، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۲۰۱۰ء، ص ۸۱

اردو زبان و ثقافت کی ترویج میں ذرائع ابلاغ کا کردار

THE ROLE OF MEDIA FOR PROMOTION OF URDU LANGUAGE & CULTURE

ڈاکٹر میمونہ سبحانی*

Abstract:

It is a fact of the modern day that without the use of media in any advancement or decline, man cannot progress. The necessity of man and the desire to live, play a significant role in the growth of media. A language's existence and development is also dependent on some forms of media. This media can be print or electronic or in both formats. We now hear historical stories through media that is present in almost every society. Examples include stories about Adam on Earth, Egyptian pyramids, Chinese dynasties, etc. It is clear that movies have changed history in addition to how people perceive stories, whether they are historical or fictional. "Dewdass, Omrao Jan Ada, Mula Jatt," among other well-known films from the subcontinent. Similar to movies, songs have gained popularity recently and have an impact on audiences because of their short-term duration and consistency. This study attempts to trace the influence of media on the development of the Urdu language.

Keywords: Media, Sub-continent, Movies, Impact, Promotion, Language, Urdu, Culture

کلیدی الفاظ: ذرائع ابلاغ، برصغیر، فلمیں، اثرات، ترقی، زبان، اردو، ثقافت

مواصلات ایک ایسا نظام ہے جو انسانوں کو ایک دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔ آپ میں سے اکثر لوگوں

---

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

نے سنا ہو گا کہ انسان کو "حیوانِ ناطق"(Social Animal) کہا جاتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ انسان دوسروں سے کٹ کر نہیں رہ سکتا۔ جو کہ انسان کی ابتداء سے زندہ رہنے کے لیے ایک ہتھیار کی طرح ہے۔ مواصلات لفظ کی جڑ "کومنز"(Communis) ہے جو کہ لاطینی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی عام کرنا یا پھیلانا کے ہیں۔ اس معنی سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ معلومات پھیلانے کا یہ عمل کس قدر قدیم ہے۔ اس کی قدامت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ کسی بھی قسم کے موجودہ یا ماضی قریب کے ذرائع ابلاغ کے برعکس معلومات کی ترسیل اور پھیلاو کا یہ عمل آدم کے وجود میں آنے کے ساتھ ہی شروع ہو جاتا ہے۔ جبکہ کچھ لوگ اس عمل کو آدم سے بھی قبل کا تصور کرتے ہیں۔ یہ بات قابل فہم ہے کہ باقاعدہ زبان جس میں لوگ آپس میں بات کر سکیں وہ تو بہت بعد میں وجود میں آئی تو معلومات کی ترسیل کا عمل پہلے کیسے شروع ہو گیا۔ جیسے کہ انسان کی طرح دوسرے جاندار بھی ایک دوسرے سے معلومات کا تبادلہ کرتے ہیں جو کہ زبان کی شکل میں نہیں اسی طرح اشارے، حرکات و سکنات، تکنیکی طور پر جسے ہم "نان وربل کمیونیکیشن" یعنی غیر زبانی مواصلات بھی کہتے ہیں اس کے ذریعے انسان بھی رابطہ قائم کرتے رہے ہیں۔ اور یہی کوشش اور جستجو ہے جو کہ زبان اور ثقافت کی ترویج میں مددگار کے طور پر ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ اے۔ اے ہاشمی رقم طراز ہیں:

> ”حیات انسان کا عروج و تنزل بحر بیکراں ہے۔ تہذیبی و تمدنی فروغ کے تصورات اولاً چند افراد کی ذہنی ریاضت اور کاوش کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ پھر رفتہ رفتہ یہ تصورات حقیقت میں تبدیل ہو جاتے ہیں یہ حقیقتیں اجتماعی شعور میں سرایت کر جاتی ہیں۔ ان چند مخصوص افراد کی مسلسل کوششوں سے محرکات کا حلقہِ اثر وسیع تر ہوا ہے۔ ان میں ایک اضطرابی جوش و سرگرمی ہوتی ہے جس کے اثرات سے مدتوں کے انجماد میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ اور فکر و عمل کے لیے سانچے وجود میں آتے ہیں اور ان سانچوں میں عالمی تہذیبی و تمدنی قدریں ڈھل کر نکلتی ہیں اور ان میں نکھار آ جاتا ہے۔“(۱)

تاریخ کے اوراق کو پلٹتے ہوئے ہمیں موجودہ مواصلات کے نظام کی ابتداء کا اشارہ چین کے شاہی خاندانوں سے ملتا ہے، جو اپنے سرکاری معاملات کو محفوظ کرنے کے لیے تحریر کروایا کرتے تھے اور اپنے خاندان کے لوگوں کو آگاہ رکھنے کے لیے ان اخباروں کا استعمال کرتے تھے جو کہ انتہائی پوشیدہ اور صرف شاہی خاندان کے افراد کے لیے ہوتے تھے۔ لیکن ان کی یہ ابتدائی شکل موجودہ اخبار کے لیے ایک راستہ ہموار کرتی چلی گئی۔ ان شاہی خاندانوں میں "سانگ، یان، منگ اور چنگ" خاندان شامل ہیں جن کی بادشاہت کا دورانیہ ۹۶۰ء سے ۱۹۱۱ء تک ہے۔ سانگ خاندان کے دور حکومت میں قابل اعتراض کہانیوں کی اشاعت والے اخبارات کا سراغ بھی ملتا ہے

۔لیکن یہ بہت ہی ابتدائی سطح کے اخبارات تھے اور صرف شاہی خاندان تک محدود تھے۔ پندرھویں صدی میں مشینی پرنٹنگ پریس کی ایجاد نے اخبارات کی اشاعت کو تیز اور آسان بنادیا جس کی وجہ سے دنیا میں اخبارات کی ترسیل شروع ہوگئی لیکن ان کی اشاعت ابھی بھی برطانیہ میں ہی ہوتی تھی جس کی وجہ سے دنیا کے مختلف حصوں میں کئی کئی دن پرانے اخبارات پہنچا کرتے تھے۔ لیکن انڈسٹریل دور کے آغاز اور ترقی کے ساتھ ہی پرنٹنگ پریس آہستہ آہستہ پوری دنیا میں پھیل گئی اور لوگوں کو روزانہ کی بنیاد پر اخبارات ملنے لگے۔ اور یوں ذرائع ابلاغ کا ایسا طریقہ وجود میں آیا جو کہ صرف ایک شہر یا علاقے تک محدود نہیں تھا بلکہ مختلف شہروں اور ملکوں میں بھی رسائی رکھتا تھا۔ چین سے دنیا کا پہلا اخبار "بیکن گزٹ" کے نام سے چھپنا شروع ہوا۔ بقول عبدالسلام خورشید:

> ''یہی وہ اخبار تھا جو چنگ خاندان کے دور میں ۱۹۱۱ء تک "بیکن گزٹ" کے نام سے چھپتا رہا لیکن اس دور میں چینی اخبار خواص تک محدود تھا اور جب چینی صحافت نے یورپی اثر قبول کیا تو صحافت کو عوامی رنگ حاصل ہوا۔''(۲)

ذرائع ابلاغ کے انسان پر اثرات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے:

۱۔ براہ راست اثرات یعنی لوگ جو دیکھتے ہیں اسے سچ سمجھتے اور اس پر عمل کرتے ہیں۔

۲۔ درمیانے درجے کے اثرات یعنی لوگ غیر فعال نہیں وہ ذرائع ابلاغ سے اپنی پسند کے اثرات لیتے ہیں۔

۳۔ کم اثرات یعنی جو لوگ ابلاغ دیکھ رہے ہیں وہ دوسرے ذرائع سے تصدیق کے بعد اس کے اثرات قبول کرتے ہیں۔

کمیونیکیشن یعنی مواصلات انسان کی بقاء اور ترقی کے لیے کتنے ضروری ہیں اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کے بغیر دنیا موجودہ ترقی تک نہ پہنچ سکتی۔ جہاں میں آپ سے بات کر رہی ہوں یہ صرف آپ تک محدود نہیں بلکہ بعد میں آنے والوں کے لیے بھی محفوظ ہو جائے گی۔ اور اس میں بہتری اور اضافے کے لیے ایک دستاویزی صورت میں موجود گی جو ہم سے پہلے لوگوں کو میسر نہیں تھی اور یہی بات میرے موضوع کی اہمیت کو ظاہر کرتی ہے۔ ہم جو بولتے یا لکھتے ہیں وہ صرف اسی وقت اور ہمارے لیے نہیں بلکہ آئندہ کے لیے بھی محفوظ ہو رہی ہے جس کے اثرات مثبت اور منفی دونوں ہو سکتے ہیں۔ جیسے ہم بچپن سے سنتے ہیں کہ قیامت کے دن انسان کا نامہ اعمال اس کے سامنے رکھا جائے گا یہ بھی اسی کی ایک چھوٹی سی صورت ہے کہ ہم جو بات کرتے ہیں اس کو ریکارڈ کر لیا جائے اور بعد میں اس کا استعمال ہو۔ آج کل جو لیکس آرہی ہیں ان سے آپ واقف ہوں گے۔ لیکن اس کا مثبت استعمال بھی ممکن ہے احمد سلیم لکھتے ہیں:

"یہ ریکارڈ ہمارے ماضی کی تاریخ کے مختلف ادوار کا ریکارڈ ہے۔ جو تاریخ کی غلطیاں درست کرنے کے بھی کام آسکتا ہے اور صحافتی کرداروں کی بلندیوں کو بھی سامنے لاتا ہے۔"(۳)

ذرائع ابلاغ کے اثرات کو سمجھنے کے لیے بہت سے تجربات کیے گئے اور مستقبل میں اس کا استعمال کس طرح کیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۳۸ میں ریڈیو پر ایک پروگرام نشر کیا گیا جس کا نام "وار آف ورلڈز" تھا اس میں کہا گیا کہ مارس سیارے سے دنیا پر حملہ کر دیا گیا ہے اور جلد دنیا تباہ ہو جائے گی، اسے اخبارات نے بھی رپورٹ کیا جس کا اثر یہ ہوا کہ بہت سے لوگ اپنے گھر چھوڑ کر پہاڑوں اور جنگلوں میں رہنے چلے گئے اور کچھ نے کشتیوں میں پناہ لے لی۔ وقت کے ساتھ لوگوں کو علم ہوا کہ یہ تو صرف ایک پروگرام تھا، لیکن اس کے لوگوں پر اثرات یہ بتا رہے تھے کہ یہ ابلاغ کا ذریعہ کتنا مثبت اور ساتھ ہی کتنا خطرناک بھی ہو سکتا ہے۔ اس کے بعد ہی ہم گلوبل میڈیا یعنی عالمی ذرائع ابلاغ کو دیکھتے ہیں جو کہ آہستہ آہستہ پوری دنیا میں پھیل گیا۔ ہڈلے سینٹرل لکھتے ہیں:

"On HALLOWE'EN night 1938, Orson Welles and his Mercury Theatre on the Air dramatized H.G. Wells' fantasy, "War of the Worlds" so realistically and effectively that at least a million Americans became frightened and thousands were panic-stricken."(4)

ذرائع ابلاغ انسانی سوچ پر ہر طرح کے اثرات مرتب کر سکتا ہے لیکن یہ ماحول اور طریقہ کار پر بہت انحصار کرتا ہے۔ اس کا ثقافت اور زبان کی تشکیل میں بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس میں لوگوں کے عقائد، اقدار، رویوں اور طرز عمل کو متاثر کرنے کی طاقت ہے۔ ٹیکنالوجی میں ترقی کے ساتھ، ذرائع ابلاغ تک رسائی بہت آسان ہو چکی ہے، اور اس کے اثرات زیادہ گہرے ہو رہے ہیں۔ اس طاقت ور ذریعہ کی مختلف شکلیں ہیں جیسے ٹیلی ویژن، ریڈیو، اخبار، انٹرنیٹ، سماجی رابطہ کے ذرائع (سوشل میڈیا) وغیرہ۔ فلم، موسیقی، ڈرامہ، کارٹون اور ادب کے ذریعے لوگ مختلف ثقافتوں اور ان کے رسوم و رواج کے بارے میں جان سکتے ہیں۔ جس سے دقیانوسی تصورات اور تعصبات کو توڑنے میں مدد مل سکتی ہے، جو دوسری ثقافتوں کی بہتر تفہیم اور تعریف کا باعث بھی بن سکتی ہیں۔ مختلف روایات، عقائد اور رسوم و رواج کی نمائش کر کے ثقافتی تنوع کو بھی فروغ دیا جا سکتا ہے۔ اس سے ان ثقافتوں کو محفوظ رکھنے میں مدد مل سکتی ہے جو دوسری صورت میں گم یا ختم ہو سکتی ہیں۔ اقوام متحدہ کے مطابق پاکستان میں ۲۰ سے زیادہ مختلف زبانیں اور ثقافتیں پائی جاتی ہیں جیسے بلوچی، پشتو، پنجابی، سندھی، سرائیکی، کشمیری، مہاجر وغیرہ۔ ڈاکٹر صائمہ انجم النساء لکھتی ہیں:

"اردو ایک ملوال زبان ہے اس میں کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں۔ اردو ہندوستان کے وسیع علاقے کی زبان تھی لہذا مختلف علاقوں کی نسبت سے کہیں گجراتی، ملتانی، پنجابی یا ہندی کہلائی۔"(۵)

ان سب کی ایک مختلف پہچان ہے لیکن ہم مشاہدے کے لیے بھی ایک نظر دوڑائیں تو ہم میں اکثریت ایک ثقافت کو اپنا رہی ہے جو کہ عالمی ثقافت ہے اور ہمارے ذرائع ابلاغ بھی اسی کے عکاس ہیں۔

زبان کے حصول اور ترقی میں ذرائع ابلاغ کے کردار کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ابھی کچھ عرصہ قبل بلوچی زبان میں آنے والا گانا "کنایاری" نا صرف پاکستان بلکہ انڈیا، بنگلہ دیش اور مختلف یورپی ممالک میں بھی ٹرینڈنگ میں رہاہے جبکہ ہم میں سے اکثریت کو وہ زبان سمجھ نہیں آتی۔ اسی طرح کشمیری گانا "من دی موج وچ ہسنا"، پنجابی گانا "کالا چشمہ" اور سرائیکی گانا "کالا جوڑا" نے بھی مقبولیت کے کئی ریکارڈ توڑے۔ ٹیلی ویژن پروگراموں، فلموں اور موسیقی کے ذریعے لوگ نئی زبانیں سیکھ سکتے ہیں اور اپنی بات چیت کی مہارت کو بہتر بنا سکتے ہیں۔ مختلف زبانوں کی اس نمائش سے کثیر لسانی یعنی زیادہ زبانیں سیکھنے کو فروغ دینے میں بھی مدد مل سکتی ہے، جو آج کی دنیا میں فائدہ مند ثابت ہو رہی ہے۔ یہی ذرائع ابلاغ اقلیتی زبانوں اور بولیوں کو بھی ایک پلیٹ فارم فراہم کر سکتے ہیں، جو ان زبانوں کو محفوظ رکھنے اور انہیں زندہ رکھنے میں مدد دے سکتے ہیں۔

اگر ہم برصغیر کی بات کریں تو برصغیر کی ثقافتی اور لسانی اثرات کی ایک طویل اور پیچیدہ تاریخ ہے۔ انگریزوں جیسی نوآبادیاتی طاقتوں کی آمد نے اس خطے کی ثقافت اور زبان پر گہرا اثر ڈالا۔ اخبارات نے خواندگی اور سیاسی بیداری کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ انہوں نے پورے خطے میں ثقافتی اور لسانی علم کو پھیلانے میں بھی مدد کی۔ اس دور میں اخبارات ذہنی بیداری کے لیے وقف تصور کیے جاتے تھے۔ مسکین حجازی بیان کرتے ہیں کہ

"ان اخباروں کے ایڈیٹر صحافی ہونے کے ساتھ ساتھ ادیب اور شاعر بھی تھے، اس لیے ان کے اداریوں میں اکثر واقعات کی تشریح، توجیہہ اور تفصیل بہتر طریقے سے کی جاتی تھی۔"(۶)

ریڈیو اور سینما نے ثقافتی انضمام کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا، کیونکہ مختلف خطوں کے لوگ ان ذرائع کے ذریعے مشترکہ ثقافتی تجربات کا حصہ بن سکتے تھے۔ ان ذرائع نے زبان کے استعمال اور تبدیلی کو بھی متاثر کیا۔ جیسے 1947 میں تقسیم ہند کے بعد اس خطے نے الگ الگ قومی شناخت اور لسانی تحریکوں کا ظہور دیکھا۔ ذرائع ابلاغ کے لیے علاقائی زبانوں کا استعمال ثقافتی اور لسانی شناخت کی علامت بن گیا تھا۔ جبکہ اس سے قبل انگریزی کو انتظامیہ، تعلیم اور مواصلات کی زبان کے طور پر متعارف کرایا گیا۔ انگریزی کا استعمال وقار اور طاقت کی علامت بن گیا، جس کی وجہ سے مقامی زبانوں کو نظر انداز کیا گیا تھا۔ اس کا خطے کے لسانی تنوع اور ثقافتی شناخت پر دیرپا اثر ہوا

۔ تاہم جدید ذرائع ابلاغ کے متعارف ہونے سے برصغیر کی ثقافت اور زبان پر مثبت اثرات بھی مرتب ہوئے۔ انگریزی کو عالمی زبان کے طور پر اپنانے میں بھی انہی ذرائع ابلاغ کا کردار رہا ہے۔ انگریزی اب دنیا میں سب سے زیادہ بولی جانے والی زبان ہے، اور یہ جزوی طور پر ابلاغ کے مختلف ذرائع میں انگریزی کے استعمال کی وجہ سے ہے۔

پاکستان میں اردو زبان اور ثقافت کے فروغ میں فلم انڈسٹری نے بھی نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ اردو فلمیں ۱۹۵۰ کی دہائی سے پاکستان میں تفریح کا ایک مقبول ذریعہ رہی ہیں۔ اردو فلموں نے نہ صرف زبان کو فروغ دینے میں مدد کی ہے بلکہ نئے موضوعات اور انواع کو متعارف کرواکر اردو ادب کی ترقی میں بھی اپنا کردار ادا کیا ہے۔ جو لوگ پڑھنا اور لکھنا نہیں جانتے تھے ان کا ادب اور فکشن کی دنیا سے رابطہ فلم، تھیٹر اور ڈرامہ نے کروایا۔ جیسے "ماں کے آنسو"، "باجی"، "دیوداس"، "بدنام" "عندلیب"، نیلہ پربت" "امراؤ جان ادا" اور مٹھی بھر چاول "چند ایسی فلمیں ہیں جو ناول یا افسانوں سے کہانیاں لے کر بنائی گئیں۔ اس طرح افسانوں اور ناول پر فلمیں بنانے سے اس کی رسائی ان لوگوں تک بھی آسان ہوگئی جو پڑھنا لکھنا نہیں جانتے تھے۔ یہ عمل لوگوں کی ایک بڑی تعداد کو اثر انداز کرنے میں رواں دواں رہا۔ پروفیسر رئیس انور لکھتے ہیں:

"فلمی دنیا میں اردو فکشن کے شہ پاروں کو ایک نیا رنگ روپ دیا گیا۔"(۷)

حالیہ برسوں میں ڈیجیٹل ذرائع ابلاغ کے ظہور نے پاکستان میں اردو زبان کی رسائی اور اثر کو مزید وسعت دی ہے۔ فیس بک، ٹویٹر اور یوٹیوب جیسے سماجی ذرائع ابلاغ کے استعمال نے کروڑوں اردو بولنے والوں کو آواز دی، جس سے لسانی اور ثقافتی تنوع کو فروغ دینے میں مدد ملی ہے۔ فیس بک اور ٹویٹر جیسے پلیٹ فارمز نے پسماندہ کمیونٹیز کو بھی آواز دی ہے، جس سے ان کی حفاظت اور ترقی میں مدد ملے گی۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ذرائع ابلاغ کے روز مرہ کے ہونے والے پروگرامز میں جو بحث و تکرار کے ساتھ گری ہوئی گفتگو اور لڑائی ایک عرصہ سے عوام کو دیکھائی جاتی رہی ہے اس کے اثرات میں سے ایک اثر یہ بڑھتی ہوئی عدم برداشت بھی ہے جو کہ پہلے ہماری ثقافت و معاشرت کا حصہ نہیں سمجھا جاتا تھا۔

یہ تسلیم کرنا بھی ضروری ہے کہ یہ ذرائع ابلاغ منفی اور دقیانوسی تصورات کو برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ مقامی زبانوں اور بولیوں کے خاتمے میں اپنا حصہ بھی ڈال سکتے ہیں۔ اس لیے یہ یقینی بنانا بہت ضروری ہے کہ ان ذرائع ابلاغ کو ذمہ داری سے استعمال کیا جائے اور یہ تنوع، شمولیت اور مساوات کو فروغ دیں۔ کیونکہ عموماً خواتین اور اقلیتوں کی نمائندگی اکثر محدود ہونے اور دقیانوسی مواد ہونے کی وجہ سے مختلف ادوار اور شخصیات کی طرف سے تنقید کا نشانہ بنایا جاتا رہا ہے۔ اس امتیازی سلوک کو سمجھتے ہوئے مختلف خواتین اور مرد ادیبوں نے آواز بلند کرنا

شروع کی اور ان ذرائع ابلاغ کو اپنی آواز اور نظریے کی ترویج کے لیے استعمال کیا اور لوگوں میں شعور کی شمع روشن کرنے کی کوشش کی۔ڈاکٹر میمونہ لکھتی ہیں:

''عورتوں کے مسائل پر قلم اٹھانے کا یہ فائدہ ہوا کہ اب معاشرے میں ہر سطح پر رہنے والی عورت اپنے حقوق سے کافی حد تک آگاہ ہو چکی ہے۔ عورت ملک و قوم کی ترقی میں مرد کے شانہ بشانہ نہ صرف کام کر رہی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ آنے والی نسل کے لیے اچھا ادب بھی تخلیق کر رہی ہے۔''(۸)

کسی خبریں پڑھنے والے یا لکھاری کی ایک غلط بات کبھی کبھی بہت چھوٹی لگتی ہے لیکن اس کے اثرات کتنے لوگوں پر ہوتے ہیں یہ اندازہ کرنا مشکل ہے۔ کیونکہ جس طرح لوگ سماجی اور اقتصادی وجوہات کی بنا پر غالب زبان سیکھنے کو ترجیح دیتے ہیں ویسے ہی کسی مشہور شخص جیسے استاد، صحافی، نمائندہ، والدین، بھائی، دوست یا کوئی مذہبی شخصیت لوگ اس کی بات کو بغیر تحقیق سچ سمجھ کر اس پر عمل کرنے لگتے ہیں۔اسی تناظر میں مرحوم ضیا محی الدین صاحب نے ایک سوال کے جواب میں کہا تھا کہ میں ٹی وی اس لیے نہیں دیکھتا کہ یہ اردو زبان کی بجائے بھونڈی زبان استعمال کرتے ہیں۔ لیل ونہار لکھتا ہے:

''ہمیں یقین ہے کہ ملک کے تمام ادیب خواہ وہ کسی مدرسہ فکر سے وابستہ کیوں نہ ہوں نئے جذبے اور نئی امنگ اور لگن سے قومی ادب کی تخلیق میں مصروف ہو جائیں گے اور اس تنظیم کو کامیاب بنائیں گے۔''(۹)

اس موضوع پر جتنی بھی بات کرتے جائیں اس میں مزید باتیں اور مثالیں ملتی چلی جائیں گی۔اس تحریر کا مقصد ایک تحریک پیدا کرنے کی کوشش ہے کہ ہم ان ذرائع ابلاغ کو دیکھتے، سنتے اور پڑھتے وقت اپنی سوچ اور ذہن کو اس کے حوالے نہ کر دیں بلکہ اسے کچھ مثبت سیکھنے اور سمجھنے میں استعمال کریں کیونکہ آج ٹی وی، ریڈیو، اخبار اور سماجی ذرائع ابلاغ (فیس بک، ٹک ٹاک، یوٹیوب، انسٹاگرام وغیرہ) سب ایک کاروباری نظام پر کام کر رہے ہیں ۔اسے ہمارے اچھے یا برے کا نہیں بلکہ بس اپنے کاروبار سے مطلب ہے جو کہ ایک المیہ ہے۔ آج کی صورتحال کو سمجھنے اور اسے قابو کرنے کے لیے سب سے پہلے تحقیق اور مکالمے کو عام کرنے کی ضرورت ہے۔ جس سے زبان اور ثقافت دونوں کی ترویج کے لیے سازگار ماحول میسر ہو گا۔

حوالہ جات

۱. اے۔اے۔ہاشمی، نوع انسان اور تاریخ و تہذیب عالم، علی گڑھ: ایجو کیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۷ء، ص ج

۲. عبد السلام خورشید، ڈاکٹر، صحافت پاکستان و ہند میں، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء، ص ۲۰

3. Hadley Cantril, The Invasion from Mars, New Jersey: Princeton University Press, 1966, p vi

۴. احمد سلیم، پاکستان کے تہذیبی و سیاسی مسائل، لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۳ء، ص ۱۶

۵. صائمہ انجم النساء، ڈاکٹر، اردو حروف تہجی کی کہانی، فیصل آباد: مثال پبلیشرز، ۲۰۲۲ء، ص ۱۲

۶. مسکین حجازی، ڈاکٹر، اداریہ نویسی، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص ۲۶۸

۷. رئیس انور، پروفیسر، اردو زبان و ادب اور معاشرہ فلموں میں، مشمولہ ہندوستانی فلمیں اور اردو، نئی دہلی: ۲۰۱۲ء، ص ۷۵

۸. میمونہ سبحانی، ڈاکٹر، واجدہ تبسم، فرخندہ لودھی اور طاہرہ اقبال کے افسانوں کا تقابلی جائزہ (تانیثیت کے تناظر میں)، مشمولہ امتزاج، کراچی: شعبہ اردو، جامعہ کراچی، ۳۰ جون ۲۰۲۲، جلد ۱۷، شمارہ ۱۷، ص ۲۱۴

۹. ادیبوں کے فرائض، اداریہ، لیل و نہار، ہفت روزہ، لاہور، ۸ فروری ۱۹۵۹ء، جلد نمبر ۹، شمارہ نمبر ۶، ص ۳

سید امتیاز علی تاج کے غیر مطبوعہ اسٹیج ڈرامے ”اف یہ بیویاں“ کا تنقیدی تجزیہ

CRITICAL ANALYSIS OF IMTIAZ ALI TAJ'S DRAMA "UFF YE BIWIAN"

ڈاکٹر محمد نوید* / ڈاکٹر طاہرہ صدیقہ**

Abstract:

Syed Imtiaz Ali Taj provided the Pakistani Urdu stage drama with a rich tradition of translations. He translated many classical Western plays in Urdu. Among them are plays by Shakespeare, Allan Edgar Poe, Oscar Wilde and George Bernard Shaw. The translated plays were for radio.Few plays were staged and published, but one play, "Uff Yeh Biwian", is unpublished. This paper is based on a critical review of that unpublished play.

Key Words: Pakistan Al Hamra Arts Council, Unpublished Drama, Tradition of Translations of Western Classical Dramas, Three Chapter Drama, Technique, Characterization.

کلیدی الفاظ: پاکستان الحمرا آرٹس کونسل، غیر مطبوعہ ڈرامہ، مغربی کلاسیک ڈراموں کے تراجم کی روایت، سہ بابی ڈرامہ، تکنیک، کردار نگاری۔

ممتاز اُردو ڈرامہ نگار امتیاز علی تاج کے نام کے بغیر اُردو ڈرامہ نگاری کا باب مکمل نہیں ہو سکتا۔ اُن کے والد سیّد ممتاز علی مصنف اور رسالہ ”حقوق نسواں“ کے بانی مدیر تھے اور اُن کی والدہ بھی مضمون نگار تھیں۔ امتیاز علی تاج کو بچپن سے ہی ادب اور ڈرامے کے فن سے خاص رغبت تھی، جو کہ اُنھیں اُن کے والدین سے وراثت میں عطا ہوئی تھی۔ اُن کی تخلیقی، تدوینی اور اشاعتی کاموں سے دلچسپی کا واضح اظہار تب ہوا جب اُنھوں نے اٹھارہ برس کی عمر

* صدرِ شعبہ اردو و علاقائی زبانیں، قراقرم انٹرنیشنل یونیورسٹی، گلگت بلتستان

** اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، کنئیرڈ کالج فار ویمن یونیورسٹی، لاہور

میں ایک ادبی رسالہ کہکشاں جاری کیا جو دو برس بعد بند کر دیا گیا۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں دوران تعلیم محض بائیس برس کی عمر میں اُنھوں نے اپنا شہرہ آفاق ڈرامہ ''انار کلی'' تحریر کرنا شروع کر دیا تھا مگر اس کی اشاعت کے لیے اُنھیں دس برس انتظار کرنا پڑا۔ اس ڈرامے کے اسٹیج نہ ہوسکنے کی وجہ ''انار کلی'' کے دیباچے میں امتیاز علی تاج نے بیان کی:

> ''میں نے انار کلی ۱۹۲۲ء میں لکھا تھا۔ اس کی موجودہ صورت میں تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا۔ جو مشورے ترمیم کے لیے انھوں نے پیش کیے انھیں قبول کرنا مجھے گوارا نہ ہوا۔''(۱)

اُس زمانہ میں تھیٹریکل کمپنیاں روایتی عناصر محبت، موسیقی، مزاح، محبت کی مثلث، جذباتی مناظر، بلند آہنگ اور طویل مکالموں سے مملو عناصر پر مبنی ڈرامے اسٹیج کرتی تھیں۔ آغا حشر کاشمیری نے بھی تھیٹریکل کمپنیوں کے تقاضوں کے پیش نظر تجارتی مقاصد کے تحت ڈرامے تحریر کیے۔ حکیم احمد شجاع غالباً اُردو کے اوّلین ڈرامہ نگار تھے جنھوں نے خالصتاً ادبی ڈرامے تخلیق کیے۔ امتیاز علی تاج نے مغربی ڈرامہ نگاری کا زیرک نگاہی سے مطالعہ کیا تھا لہٰذا وہ اُردو اسٹیج ڈرامے کے باب میں تبدیلی کے خواہاں تھے اور اس ضمن میں اُنھوں نے تھیٹریکل کمپنیوں کا دباؤ بھی برداشت کیا۔ امتیاز علی تاج نے انار کلی شائع کرنے کا فیصلہ کیا اور یہ بہت تیزی سے مقبول ہوا۔ اگرچہ اسے بعد میں اسٹیج کیا گیا اور سراہا گیا۔ اس ڈرامے سے امتیاز علی تاج اُردو ڈرامہ نگاری کے میدان میں ممتاز مقام کے حامل قرار پائے۔ اُنھوں نے کئی ڈرامے ریڈیو اور اسٹیج کے لیے لکھے پھر فلم کے اسکرپٹ بھی تحریر کیے۔

امتیاز علی تاج نے بطور نقاد، مدیر اور مدّون تیس جلدوں پر مشتمل کلاسیک اُردو اسٹیج ڈراموں کی اشاعت کے نہایت قابل فخر سلسلے کا آغاز کیا۔ اُن کی وفات کے وقت ان میں سے سات عدد جلدیں شائع ہو چکی تھیں، جن میں تقریباً ایک سو ڈرامے تھے۔ ان جلدوں میں کلاسیک ڈراموں کی محض اشاعت ہی نہیں کی گئی بلکہ ان کا تعارف اور تشریحات بھی شامل ہیں۔ صرف واحد یہ ایک کارنامہ ہی امتیاز علی تاج کی اُردو زبان وادب اور ڈرامہ نگاری کے ضمن میں بڑی خدمت ہے اور اس بنا پر اُنھیں اُردو ادب میں نمایاں مقام حاصل ہے۔

امتیاز علی تاج نے بہت سے مغربی کلاسیک ڈراموں کو اُردو کے قالب میں ڈھالا، جن میں شیکسپیئر، ایڈگر ایلن پو، آسکر وائلڈ اور جارج برنارڈ شا کے ڈرامے شامل ہیں۔ یوں امتیاز علی تاج کا ایک اور بڑا ادبی کارنامہ یہ ہے کہ اُنھوں نے پاکستانی اُردو اسٹیج ڈرامے کو تراجم کی نہایت پختہ روایت بخشی۔ اُردو اسٹیج ڈرامے کے حوالے سے امتیاز علی کے تحقیقی و تنقیدی مضامین اردو سٹیج ڈرامے کی تحقیق و تنقید کے سلسلے میں بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک اچھے مترجم کے طور پر انھوں انگریزی زبان کے یک بابی ڈراموں کے بہترین ترجمے بھی کیے جنھیں کے ریڈیو کے علاوہ سٹیج پر بھی پیش کیا گیا اور ان ڈراموں کی وجہ سے اردو سٹیج ڈرامہ فنی اور فکری طور پر مضبوط روایت قائم

کرنے میں کامیاب رہا۔ قیامِ پاکستان کے بعد اردو سٹیج ڈرامے کو پاکستانی سٹیج ڈرامے کے طور پر شناخت دینے میں سید امتیاز علی تاج کا کردار بہت اہم ہے۔ اس سے اردو سٹیج ڈرامے کی نشوونما ممکن ہوئی۔ ریڈیو کے لیے لکھے جانے والے وہ ڈرامے جو بعد میں سٹیج پر بھی پیش ہوئے ان، میں ''میرا قاتل'' (فروری ۱۹۵۷ء)، ''باکس اور کاکس'' (فروری ۱۹۵۷ء) اور ''گونگی جورو'' (نومبر ۱۹۵۷ء) شامل ہیں جنھیں بعد میں کتابی شکل میں شائع بھی کیا گیا لیکن ان کا ایسا ڈرامہ بھی دستیاب ہوا جو کہ ریڈیو کے لیے لکھا گیا تھا لیکن امتیاز علی تاج کا نو دریافت شُدہ غیر مطبوعہ کھیل ''اف یہ بیویاں'' برٹش ڈرامہ نگار سینٹ جان ایمائل کلیورنگ ہینکن (St. John Emile Clavering Hankin) کے کھیل دو مسٹر ویدربیس (The Two Mr Wetherbys) کا آزاد ترجمہ ہے۔ سینٹ جان ہینکن ۲۵ ستمبر ۱۸۶۹ء کو انگلینڈ میں پیدا ہوا اور ۱۵ جون ۱۹۰۹ء میں وفات پائی۔ سینٹ جان ہینکن کا مذکورہ کھیل ۱۹۰۳ء میں یورپ میں سٹیج پر پیش کیا گیا۔ فنی و فکری اعتبار سے یہ کھیل نہایت عمدہ ہے۔ امتیاز علی تاج نے ترجمہ کرنے کے لیے اس کا انتخاب کرتے ہوئے اس کی کھیل مقبولیت اور اہمیت کو پیشِ نظر رکھا۔ (۲)

راقم کے پیشِ نظر امتیاز علی تاج کا ترجمہ کردہ کھیل ''اُف یہ بیویاں'' کا ٹائپ شدہ سکرپٹ ہے جو کہ پوری تقطیع کے ستر صفحات پر مشتمل ہے۔ اس سکرپٹ کے ابتدائی صفحات موجود نہیں ہیں۔ موجودہ صورت میں یہ مسودہ پہلے منظر سے شروع ہوتا ہے۔ اس صفحہ پر ہاتھ سے ڈرامے کا عنوان لکھا ہوا ہے اس کے ساتھ ہی ڈرامہ نگار کا نام بھی درج ہے۔ اسی طرح اس سکرپٹ کے آخری صفحات بھی مکمل نہیں ہیں۔ اس ڈرامے کے ایک سکرپٹ کا ذکر ڈاکٹر محمد سلیم ملک نے بھی اپنے ایک مضامین کیا ہے امکان ہے کہ یہ وہ ہی سکرپٹ ہو۔ ڈاکٹر محمد سلیم ملک اس سکرپٹ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اُف یہ بیویاں کا مسودہ راقم الحروف کو ''الحمرا آرٹ سنٹر لاہور'' کی لائبریری سے دست یاب ہوا ہے۔'' (۳)

الحمرا لاہور آرٹس کونسل کی لائبریری میں ''اف یہ بیویاں'' کا یہ واحد نسخہ ہے اس کے علاوہ کوئی فوٹو کاپی، ٹائپ شدہ یا قلمی مسودہ موجود نہیں ہے۔ ہو سکتا ہے یہ اسی مسودہ کو سلیم ملک نے دیکھا ہو جس کا ذکر انھوں نے اپنے مضمون میں کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد سلیم ملک اس ڈرامے سے متعلق مزید لکھتے ہیں:

> ''سیّد امتیاز علی تاج کا معروف سہ بابی ڈرامہ ''اُف یہ بیویاں'' گھریلو نوع کا طربیہ ہے، جو شیخ برادران کے نام سے، ۱۴ فروری ۱۹۴۱ء کو لاہور کے ریڈیو اسٹیشن سے پہلی بار نشر ہوا، بعد ازاں یکم مئی ۱۹۴۲ء کو دوسری بار اور ۶ ستمبر ۱۹۵۸ء کو تیسری بار نشر ہوا۔'' (۴)

الحمرا آرٹس کونسل لاہور میں منعقدہ مختلف تقریبات اور پیش کردہ پروگرامز سے متعلق سالانہ رپورٹ شائع کی جاتی تھی۔ اس رپورٹ میں امتیاز علی تاج کے اس کھیل سے متعلق درج ہے کہ:

> ''سیّد امتیاز علی تاج (صدارتی تمغۂ برائے حسن کارکردگی) کا لکھا ہوا کھیل ''اف یہ بیویاں'' زیر ہدایات نعیم طاہر، پاکستان ڈرامہ لیگ نے پاکستان آرٹس کونسل کے زیر اہتمام ۲۶ مئی کو پیش کیا۔ حصہ لینے والے فنکاروں کے نام یہ ہیں: محمد قوی، کوکب افضل، یاسمین طاہر، شیر علی، ناہید رانا، علی اعجاز، خالد سعید بٹ اور نذیر ضیغم۔''(۵)

۱۹۶۸ میں لاہور کے سٹیج سے وابستہ فنکاروں نے ایک ''پاکستان ڈرامہ لیگ'' بنائی۔ ان فنکاروں میں محمد قوی خان، یاسمین طاہر اور خالد سعید بٹ وغیرہ شامل تھے۔ انھوں نے کچھ کھیل پیش کیے ان کے پیش کردہ کھیلوں میں سید امتیار علی کا مذکورہ کھیل بھی پیش کیا گیا۔

شیخ برادران کا ایک مسودہ ریڈیو پاکستان اسلام آباد کے سینٹرل پروڈکشنز یونٹ سے دستیاب ہوا ہے، جسے ریڈیو کے کسی نقل نویس کے ابتر املا اور آڑی ترچھی سطور نے خاصا بصارت خراش بنا دیا ہے۔ یہ مسودہ پنسل سے تحریر کردہ، پوری تقطیع کے ترپن صفحات پر مشتمل ہے، جس کے کئی صفحات پر سیّد امتیاز علی تاج کے ذاتی قلم سے تصحیح کے علاوہ اول صفحے پر دست خط بھی موجود ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ ڈرامہ نگار سیّد امتیاز علی تاج کا اصلاح شُدہ مسوّدہ ہے۔(۶) اس مسودے میں ترکی کی جدوجہد، یورپ اور جنگ بلقان کا ذکر اور ایک کردار زبیدہ کے آل انڈیا لیڈیز لیگ کے رکن ہونے کا بیان یہ ظاہر کرتے ہیں کہ یہ مسودہ قیام پاکستان سے قبل تحریر کیا گیا ہوگا یا قیام پاکستان سے قبل کے پس منظر میں تحریر کیا گیا ہوگا۔

امتیاز علی تاج نے بعد ازاں اس کھیل کو اسٹیج کے تقاضوں کے مطابق از سرِ نو تحریر کیا اور اس کا عنوان ''اُف یہ بیویاں'' رکھا۔ ابتدا میں امتیاز علی تاج نے اس کھیل ''شیخ برادران'' کے عنوان سے غالباً ۱۹۴۲ء میں ریڈیو میں نشر کرنے کی غرض سے تحریر کیا تھا بعد ازاں ستائیس برس بعد ۱۹۶۸ء میں اسے ''اُف یہ بیویاں'' کے نام سے اسٹیج کی ضروریات کے تحت دوبارہ تحریر کیا گیا۔ اس کھیل کے بعد امتیاز علی تاج کا کوئی اور سہ بابی ڈرامہ دست یاب نہیں اور اس کے کچھ ہی عرصہ بعد ۱۹ اپریل ۱۹۷۰ء میں اُن کا ناگہانی انتقال ہو گیا۔ لہٰذا یہ نو دریافت شُدہ غیر مطبوعہ کھیل امتیاز علی تاج کا آخری سہ بابی ڈرامہ قرار پاتا ہے۔

''شیخ برادران'' اور موجودہ صورت ''اُف یہ بیویاں'' کے متون کا جائزہ لیا جائے تو ''اُف یہ بیویاں'' کے متن میں کئی طرح کی تبدیلیاں دکھائی دیتی ہیں۔ ''شیخ برادران'' میں دو کردار پھوپھی اور عابد اپنے منطقی انجام کو نہ

پہنچ سکے کہیں بیچ ڈرامے میں ہی گم ہو گئے حالانکہ ڈرامے کا فنی تقاضہ تھا کہ تمام کردار اپنے انجام تک پہنچتے۔ ''اُف یہ بیویاں'' کے مسودے میں یہ دونوں کردار ڈرامے کے آخیر تک موجود ہیں۔ ''شیخ برادران'' چونکہ بنیادی طور پر ریڈیو کے لیے لکھا گیا تھالہٰذا مناظر کی تفصیل ایک آدھ سطر میں نمٹادی گئی ہے مگر ''اُف یہ بیویاں'' کے عنوان کے تحت جب اسے دوبارہ تحریر کیا گیاتو اس میں اسٹیج کے تقاضوں کے تحت تبدیلی کی گئی اور مناظر کی تفصیل فراہم کی گئی ہے۔ نمونہ مُلاحظہ کیجیے:

> ''سلیم کے مکان میں کھانا کھانے کا کمرہ۔ رات کا وقت۔ کھانا تقریباً ختم ہو چکا ہے۔ اسٹیج کے درمیان میں میز ہے، جس پر پھوپھی فہمیدہ یوں بیٹھی ہیں کہ چہرہ حاضرین کی طرف ہے۔ میز کے ایک جانب سلیم اور دوسری جانب ہارون ہے۔ تماشائیوں کی جانب کا رُخ خالی ہے۔ کمرہ مروجہ نیم شہری طرز پر آراستہ ہے۔ پھوپھی کے پیچھے دریچے جن پر پردے ٹنگے ہیں۔ ہارون کے، پیچھے سائیڈ بورڈ۔ سلیم کے پیچھے آتش دان، جس کے دونوں جانب چمڑے کی دو آرام کرسیاں۔ بائیں ہاتھ کا دروازہ ہال کمرے میں جاتا ہے۔ دائیں ہاتھ اوپر کی منزل کی سیڑھیاں۔ بیرا پڈنگ دے رہا ہے۔ سلیم پریشان اور اکتایا ہوا سا ہے۔ سر ہلا کر پڈنگ لینے سے انکار کر دیتا ہے۔''(۷)

اسی طرح ایک اور مقام پر ''شیخ برادران'' میں ہارون اور سلیم جب تماشے سے لطف اندوز ہو کر رات گئے گھر لوٹتے ہیں تو ریحانہ یہ سمجھ کر کہ یہ علامہ بقاسے مل کر آئے ہیں، استفسار کرتی ہے کہ خوب رہی علمی بحث مگر ''اُف یہ بیویاں'' میں اسٹیج کی ضروریات کے تحت میاں بیوی کے مکالموں میں اضافہ کر دیا گیاہے، جس سے صورت حال زیادہ دلچسپ ہو جاتی ہے۔ کئی مقامات پر جگہوں کے نام تبدیل کر دیے گئے ہیں جیسا کہ ''شیخ برادران'' میں ہارون نامی کردار لاہور ڈنکا سنگھ بلڈنگ میں جبکہ ''اُف یہ بیویاں'' میں میکلوڈ روڈ کے ایک فلیٹ میں رہائش پذیر ہے۔ ''شیخ برادران'' میں ہارون سلیم کو تماشاد کھانے کی غرض سے کراؤن تھیٹر اور ''اُف یہ بیویاں'' میں فلیٹیز ہوٹل لے کر جاتا ہے۔ اسی طرح ''شیخ برادران'' میں سلیم پھوپھی کو ڈیرہ دون جبکہ ''اُف یہ بیویاں'' میں چاٹگام جانے کی صلاح دیتا ہے۔ چونکہ اول مسودے اور ''اُف یہ بیویاں'' کے درمیان ستائیس برس کا عرصہ ہے لہٰذا دونوں ڈراموں میں کئی واقعات کا عرصہ اور نہ صرف مقامی بلکہ عالمی سیاسی منظر نامہ بھی بدلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جیسے ''شیخ برادران'' میں عابد ڈھاکے کے مسلمانوں کے لیے چندہ اکٹھا کرتا ہے تو ''اُف یہ بیویاں'' میں مصری مسلمانوں کی امداد کے لیے اپیل کرتا ہے جو یہودیوں کی بمباری کے نتیجے میں تباہ ہوئے۔ پھر ''شیخ برادران'' میں سلیم پھوپھی کو اخبار میں ترکی، یورپ اور بلقان کی خبریں پڑھ کر سناتا ہے مگر ''اُف یہ بیویاں'' میں ڈھاکے میں حزبِ اختلاف کے اُمیدواروں کی

کاروائیوں کی خبریں ملتی ہیں۔اسی طرح کئی انجمنیں اور ادارے بھی تبدیلی کی زد سے نہیں بچ سکے جیسا کہ ''شیخ برادران '' میں زبیدہ آل انڈیا لیڈیز لیگ کی رُکن تھی اور ''اُف یہ بیویاں'' میں انجمن تحفظ حقوق مسلمات کی سیکریٹری بنادی گئی ہے۔اسی طرح انجمن اصلاح رسوم کوانجمن مہاجرین فلسطین اور انجمن بیوگان کوقصراستقلال سے بدل دیاگیاہے تو دیہات سدھار کو خدامِ ملت سے اور ہسٹاریکل سوسائٹی کو شیخ کانفرنس سے بدل دیا گیاہے۔

اسی قسم کی کئی اور تبدیلیاں بھی دکھائی دیتی ہیں جیسے شیخ برادران میں سلیم اور عابد رشتہ دار ہونے کی بناپر صلح کرلیتے ہیں مگر اُف یہ بیویاں میں عابد کو زبیدہ کی جانب سے ثالث اور سلیم کو ہارون کی جانب سے ثالث مقرر دکھایا گیاہے۔ شیخ برادران میں ریحانہ سلیم کو جیکٹ اور اُف یہ بیویاں میں ڈریسنگ گاؤن لاکر دیتی ہے۔ شیخ برادران میں ہارون بعد از طعام پھوپھی کو اخروٹ پیش کرتا ہے جبکہ اُف یہ بیویاں میں مونگ پھلی کھانے کے لیے دیتاہے۔

''اُف یہ بیویاں''تین ایکٹ کاڈرامہ ہے، جس کے پہلے اور تیسرے باب میں ایک ایک اور دوسرے باب میں دو منظر ہیں۔اول باب دوپہر کے کھانے کے بعد،دوسرا شام کے کھانے کے بعد اور تیسرا اگلی صبح ناشتے کے بعد کے وقت کو ظاہر کرتے ہیں۔یوں یہ ڈرامہ قریب اٹھارہ گھنٹے یا سورج کی تین چوتھائی گردش کے واقعات تک محیط ہے۔وحدتِ مکاں کے اوعتبار سے پہلا، تیسرا اور چوتھا منظر ،ڈرائنگ روم میں واقع ہوئے ہیں۔یعنی چاروں منظر ایک گھر کے ایک ہی کمرے میں واقع ہوئے ہیں۔یہ زمانی سُکڑاؤ اور مکانی تحدید اس ڈرامے کو یک بابی ڈرامے کی تکنیک سے قریب کر دیتی ہے۔یوں یہ ڈرامہ سادہ سیٹ،چند اداکاروں اور تھوڑے سے سازو سامان کے ساتھ با آسانی اسٹیج کیا جاسکتا ہے۔اس ڈرامے میں تصادم کو ایک منطقی انداز میں آہستہ آہستہ اُبھارا گیا ہے ،جس سے کرداروں کی کشمکش اور اختلافات ڈرامے کے آخر تک اپنی انتہا کو پہنچ جاتے ہیں۔

''اف یہ بیویاں''طنزو مزاح سے پور ڈرامہ ہے۔اس ڈرامے میں گھریلو زندگی سے متعلق معمولی واقعات اور اختلافات موضوع بناتے ہوئے دکھایا گیاہے کہ بظاہر یہ معمولی نوعیت گھریلو معاملات رفتہ رفتہ کیسے گھریلو زندگی کی خوشیاں ختم کر دیتے ہیں ۔میاں بیوی کے اختلافات کیسے طلاق کا سبب بنتے ہیں۔اس ڈرامے میں اصلاحی پہلو کو پیش نظر رکھا گیاہے کہ کیسے گھریلو زندگی کو خوش گوار رکھنا چاہیے اور اگر معاملات سنبھل نہ پائیں توخواتین کو طلاق لینے کا حق دیاجائے تاکہ وہ چاہیں الگ ہو سکیں۔

اس کھیل کا پلاٹ سادہ ہے کھیل کا مرکزی نسوانی کردار زبیدہ ہے جو کہ ہارون کی بیوی ہے۔ اس کے ساتھ اس کی بہن ریحانہ ہے جو کہ ہارون کے بھائی سلیم سے بیاہی گئی ہے ۔زبیدہ اور ہارون معمولی معمولی باتوں پر آپس میں جھگڑتے رہتے ہیں ان کے اختلافات بہت زیادہ ہو جاتے ہیں تو۔زبیدہ گھر چھوڑ کر ماڈل ٹاون اپنی بہن

ریحانہ کے بنگلے کے قریب ایک مکان کرائے پر لے کر رہنے لگتی ہے۔ اسی دوران عابد کے ذریعے یونین کونسل کے چیئرمین کی مدد سے ہارون سے طلاق لینے کا نوٹس بھجواتی ہے۔ چیئرمین زبیدہ اور ہارون کی صلح کے لیے ایک کمیٹی قائم کرتا ہے۔ جس میں ہارون کی طرف سے اس کا بھائی سلیم اور زبیدہ کی طرف سے اس کا ایک رشتہ دار عابد ثالث بنتے ہیں۔ عابد، زبیدہ اور ریحانہ کا دور کا کوئی رشتہ دار ہے۔ عابد کا کردار پینتیس برس کا سوکھا اور بے ڈھنگا انسان ہے، جو حماقتوں کی پوٹ دکھائی دیتا ہے۔ امتیاز علی تاج کو عابد کے کردار کو بہت سی صفات سے محروم رکھا ہے۔ عابد اپنی احساسِ کمتری پر قابو پانے کے لیے کئی طرح کی کوششیں کرتا ہے۔ وہ جلسوں میں جاتا ہے اور مختلف انجمنوں کی امدادی مہموں کے لیے چندے اکٹھے کرتا ہے۔ اس ضمن میں وہ اس قدر سخت ہے کہ اپنے مربی سلیم کو بھی معاف نہیں کرتا، جس کے دستر خوان پر پلتا آیا۔ وہ خود کو ملک و قوم کا سچا خیر خواہ سمجھتا ہے۔ عابد زبیدہ کی طلاق کا حامی ہے تاکہ ثابت کر سکے کہ وہ مظلوم خواتین کی مدد کرتا ہے۔ عابد کی عمر رسیدہ پھوپھی ریحانہ کے گھر میں ڈیرے ڈالے ہوئے ہے۔ عابد مطلب برادری میں پھوپھی کا صحیح وارث ہے۔ وہ زبیدہ اور ہارون کی صلح کی مخالفت اس لیے کرتا ہے کہ زبیدہ کے دستر خوان پر اُس کی شکم پروری کا امکان باقی رہے۔ وہ پھوپھی کو اپنی مہربان اور محسن بتاتا ہے مگر اُسے گھر لے جانے کو تیار نہیں ہوتا۔

ہارون کا بھائی سلیم اپنے گھر میں ہارون اور زبیدہ کو مدعو کرتا ہے تاکہ ان کی صلح کروائی جا سکے۔ اس کے زبیدہ تیار بھی لیکن ہارون کو زبیدہ میں دل چسپی نہیں رہی۔ لہٰذا ان کی یہ ملاقات کسی نتیجے پر نہیں پہنچتی۔ البتہ ان دونوں کی صلح کروانے کے سلسلے میں سلیم اور ریحانہ کے درمیان بھی بعض غلط فہمیاں پیدا ہو جاتی ہیں اور سلیم کی بیوی ریحانہ بھی طلاق مانگ لیتی ہے۔

اب ریحانہ بھی گھر چھوڑ کر کرائے کا مکان تلاش کرنا شروع کر دیتی ہے اس سلسلے میں وہ کسی پراپرٹی ڈیلر سے رابطہ کرتی ہے۔ اس دوران پراپرٹی ڈیلر کی جگہ چیئرمین آ جاتا ہے۔ جو کہ زبیدہ کے جھگڑے سے حوالے آیا ہے لیکن ریحانہ سمجھتی ہے کہ یہ پراپرٹی ڈیلر میر صاحب ہیں۔ لہٰذا وہ مکان کے سلسلے میں باتیں کر کے ناک میں دم کر دیتی ہے۔ ریحانہ کے بعد چیئرمین زبیدہ سے ملاقات کرتا ہے۔ زبیدہ چیئرمین کو ہارون کا ملازم سمجھتی ہے اور ہارون کی کمزوریاں معلوم کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ چیئرمین کا کردار ڈرامے میں خاص طور پر قابل ذکر ہے، جس نے ڈرامے کی صورت حال بہت دلچسپ بنا دی ہے۔ ریحانہ جب اسے کرائے کا مکان دلوانے والا میر صاحب سمجھ کر ڈانٹتی ہے، اس صورت حال میں چیئرمین کی بے بسی اور خود کلامی لطف اندوز کرتی ہے۔

اس کھیل کے دونوں مردانہ کردار مجموعی طور پر ایک جیسے گھریلو مسائل کا شکار ہیں۔ ہارون کا کردار زیادہ

جاندار ہے۔ جبکہ سلیم کا کردار بہت کمزور ہے۔ گھریلو زندگی کے مسائل میں جس قدر ہارون کی دل چسپی ہے یا مختلف معاملات میں جیسے اس کا رد عمل سامنے آتا ہے سلیم کے کردار میں ایسی خوبیاں موجود نہیں ہیں۔ ان کرداروں کے ذریعے ڈرامہ نگار نے گھریلو طربیہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کھیل میں یہ میسج دینے کی کوشش بھی کی گئی ہے کہ میاں بیوی کو گھریلو زندگی کو خوشگوار بنانے کے لیے کیسے کوشش کرنی چاہیے تا کہ گھر کا ماحول پر امن رہ سکے۔ ہارون کی نسبت سلیم کے مالی حالات بہت بہتر ہیں زندگی کی تمام سہولتیں میسر ہیں لیکن میں امن و سکون نہیں ہے۔ اس ڈرامہ میں اس رحجان کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے کہ اج کے دور میں خواتین اپنے حقوق سے کس حد تک باخبر ہیں وہ کیسے طلاق جیسے مشکل فیصلے کو اپنا حق سمجھتے ہوئے اس کا تقاضہ کرتی ہیں۔ مثلاً زبیدہ کہتی ہے:

> ”زبیدہ: بیٹے! شکر کا مقام ہے کہ میری دونوں بھتیجیوں کو، ان کے نکاح نامے میں طلاق لینے کا حق تفویض کرادیا تھا۔“(۸)

کردار نگاری کے حوالے سے اس کھیل میں ڈرامہ نگار نے بہت محنت کی ہے اور اپنے کرداروں کو نہایت دل چسپ بنایا ہے۔ ان کرداروں کے مکالمات ان کے کردار کے نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے انداز بیان، لب و لہجہ، رہن سہن اور سوچ سے بخوبی اندازلگایا جاسکتا ہے کہ یہ کردار پاکستانی شہری معاشرے کے کردار ہیں۔ اس کھیل کرداروں پر روشنی ڈالتے ہوئے روزنامہ ”کوہستان“ کے کالم نگار احسان لکھتے ہیں:

> ”یہ ترجمہ یقینا نہیں ہے اور حق یہ ہے کہ کسی دوسری زبان کے ڈرامے کا اردو میں کوئی ایسا ”ترجمہ“ ممکن ہی نہیں جو ترجمے کی حیثیت سے ہمارے معاشرے کی کہانی بن جائے اور جیسے ہم اپنی زندگی کے ایک واقعہ طور پر قبول کر کے اس میں دلچسپی لیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اخذ کرنے اور اس کے ذریعہ اپنے معاشرے کی تصویر پیش کرنے کی موجودہ کوشش پوری طرح کامیاب نہیں ہوئی۔ جن بیویوں پر تاج صاحب نے ”اُف“ کا نعرہ بلندہ کر کے اپنی اکتاہٹ کا اظہار کیا ہے انہیں پاکستانی بیوی کی حیثیت سے پہچاننے میں خاصی دقت ہوتی ہے۔ تاہم کھیل اپنی ذات میں اتنا دلچسپ ہے اور ایسی ہلکی پھلکی تفریح بہم پہنچاتا ہے کہ تماشائی اس قسم کی باریکیوں میں الجھے اور غرق دریا ہونے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ بلکہ یہ سوچ کر مطمئن ہو جاتا ہے کہ اگر ایسی بیویاں ہمارے معاشرے میں داخل ہو گئیں تو بڑی مضحکہ خیز ہوں گی۔“(۹)

اس کھیل کے مکالمے نہایت دل چسپ اور پر لطف ہیں۔ جن میں مزاح کی کیفیت محسوس کرتے ہوئے ناظرین و قارئین داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس کے ساتھ مضحکہ خیز صورت حال پیدا کر کے تضادات، کشمکش اور تصادم کو ایک منطقی انداز میں ابھرا گیا ہے۔ ڈرامہ نگار کا یہ آزاد ترجمہ زبان وبان کی خوبیوں سے مالامال ہے اور اس کا

اسلوب ایسا ہے کہ اسے تخلیقی ترجمہ کہا جا سکتا ہے۔ اس کھیل میں ڈرامہ نگار نے بعض جگہ پر اردو محاورات کو اپنی مرضی سے استعمال کیا ہے جیسا کہ غیر مطبوعہ مسودہ کے صفحہ نمبر ۲۲ پر ہارون کہتا ہے "پر اتنا تو کھالیا کرے، جتنا مثلاً آپ، بیماری کی حالت میں بھی، نوش فرمائے جا رہی ہیں"۔ اسی طرح مسودہ کے صفحہ نمبر ۶۲ پر زبیدہ کہتی ہے۔ "تو گویا آپ، جان بوجھ کر، میری آنکھوں میں خاک جھونکتے رہے۔" یہ ایسے محاورات ہیں۔ جنھیں درست کہنا آسان نہیں۔ کیونکہ اُردو میں اصل محاورہ "دُھول جھونکنا" ہے۔ اسی طرح "کھانا نوش جان فرمانا"، "پانی نوش فرمانا" یا "کھانا تناول فرمانا" مستعمل ہے۔ اس طرح اس کھیل میں بعض نسائی محاورات استعمال بھی زیادہ نظر آتا ہے۔ جیسا کہ زبیدہ کی پھوپھی کا تکیہ کلام ہے "یہ نیا فیشن مجھے ایک آنکھ بھاتا" کی تکرار سے بوریت نہیں ہوتی بلکہ ہر بار وہ کسی نئے جملے کے ساتھ اس کا استعمال مزاح پیدا کر دیتا ہے۔ مثلاً "مرنے جینے کی باتیں بے تکلفی سے کرنے کا یہ نیا فیشن مجھے ایک آنکھ نہیں بھاتا" (ص ۸) دونوں بھائیوں میں اتنا زیادہ فرق ہونے کا یہ نیا فیشن مجھے ایک آنکھ نہیں بھاتا" (ص:۱۵)، "شوہروں کو جھٹ پٹ معاف کر دینے کا یہ نیا فیشن مجھے ایک آنکھ نہیں بھاتا" (ص:۱۵)، "رات کھانے کے بعد خشک میوہ کھانے کا یہ نیا فیشن مجھے ایک آنکھ نہیں بھاتا" (ص:۲۳) وغیرہ۔

اسی طرح اُردو کا نثری میلان عموماً قرینہ معروف کی جانب رہتا ہے جبکہ انگریزی نثر کا غالب رُجحان قرینہ مجہول کی طرف رہتا ہے۔ امتیاز علی تاج کے نثری اسلوب پر انگریزی زبان کا اثر غالب ہے لہٰذا بعض اوقات وہ اپنے اُردو کے جملوں کو انگریزی کی اتباع میں قرینہ مجہول کی جانب لے جاتے دکھائی دیتے ہیں:

"آپ تو یوں ہی بات کا بتنگڑ بنائے دے رہے ہیں۔" (ص ۲۴)

"یوں بانس پر چڑھا دیا جانا بھی عجیب تماشا کی بات ہے۔" (ص ۲۴)

"مجھے ہر گز معاف نہیں کیا جانا چاہیے۔" (ص ۲۷)

اس ڈرامے میں امتیاز علی تاج کی شخصیت کی جھلک بھی کہیں کہیں دکھائی دے جاتی ہے جیسے اُن کے باتیں کرنے کا ایک انداز یہ تھا کہ اپنے احباب کو بے تکلفی سے یا خود سے فروتر اصحاب یا اپنے ماتحتوں کو مربیانہ انداز سے مولانا کہہ کر پکارتے تھے۔ اُن کا یہ لسانی معمول کبھی کبھی اُن کی تحریر سے بھی ٹپک پڑتا ہے جیسا کہ "اف یہ بیویاں" کے درج ذیل مکالموں میں مولانا کا حرفِ تخاطب دیکھیے:

سلیم: "اجی مولانا! کچھ احتیاط کھانے پینے میں بھی کیا کیجیے۔" (ص ۸)

سلیم: "دیکھو تو ان مولانا کی تصویر۔" (ص ۱۹)

سلیم: "پیدائش کا خیال چھوڑو۔ وفات کا تردّد کرو مولانا۔" (ص ۸)

اسی طرح امتیاز علی تاج کے اپنے ذاتی خیالات اور معمولاتِ حیات میں سے چند کی جھلک اس ڈرامے میں دکھائی دیتی ہے جیسے وہ چہل قدمی کے عادی تھے تو اس مسودے میں چہل قدمی اور باغ میں جانے کا تذکرہ ملتا ہے ۔اس کے علاوہ اُنھوں نے ۱۹۶۲ء میں اپنی صاحبزادی یاسمین طاہر کی شادی کے موقع پر اُن کے نکاح نامے میں طلاق کا حق تفویض کرایا تھا۔جب ۱۹۶۸ء میں اپنی بیٹی کی شادی کے چھے برس بعد ''اف یہ بیویاں'' لکھا تو اس میں پھوپھی کے ایک مکالمے سے یہ بات کچھ اس انداز سے جھلکتی ہے:

''فہمیدہ: بیٹے شکر کا مقام ہے کہ میری دونوں بھتیجیوں کو، ان کے نکاح نامے میں، طلاق لینے کا حق تفویض کرادیا گیا تھا۔''(ص۵)

امتیاز علی تاج کا یہ غیر مطبوعہ ڈرامہ دو جوڑوں کی علیحدگی اور پھر ملاپ کی کہانی پر مبنی ہے۔ازدواج میں لڑائی جھگڑے اور بعد ازاں صلح کا یہ موضوع امتیاز علی تاج کے ایک یک بابی ڈرامے سازش کی بھی یاد دلاتا ہے۔اس ڈرامے کی کہانی میں یہ مقصد پوشیدہ ہے کہ خانگی زندگی کو خوش اسلوبی سے گزارنا میاں بیوی دونوں کی مشترکہ ذمہ داری ہوتی ہے۔جہاں میاں کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک خوش حال اور مطمئن ازدواجی زندگی کی خاطر اپنی بیوی کا مخلص اور ذمہ دار شریک حیات بنے وہیں بیوی کو بھی چاہیے کہ اپنے میاں کو اپنا مطیع اور فرمانبردار بنانے کی کوششیں نہ کرتی رہے بلکہ اُس کی جائز خواہشات اور مثبت سرگرمیوں کا احترام کرے وگرنہ ایک معمولی سی بات سے فوراً محبت کا کام تمام ہو سکتا ہے۔الحمرا آرٹس کونسل میں میں پیش کیے جانے ایسے کھیل جو اپنے مقبولیت اور دل چسپی کے سبب بار بار پیش ہوئے ان میں ایک کھیل بھی سرفہرست ہے یہ کھیل ۲۶ مئی ۱۹۶۸ء سے جون کے آخری ہفتے تک چلتا رہا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ امتیاز علی تاج، انار کلی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۱ء، ص ۲۱

2. St. John Emile Clavering Hankin – Wikipedia, the free encyclopedia.htm

۳۔ محمد سلیم ملک، اُف یہ بیویاں سیّد امتیاز علی تاج کے ایک ڈرامے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ، مشمولہ: باز یافت، شمارہ: ۳، لاہور: شعبۂ اُردو پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، لاہور، ص ۱۷۲

۴۔ محمد سلیم ملک، اُف یہ بیویاں سیّد امتیاز علی تاج کے ایک ڈرامے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ، مشمولہ: باز یافت، شمارہ: ۳، ص ۱۷۱

۵۔ دفتری رپورٹ، الحمرا آرٹس کونسل لاہور، مخزونہ الحمرا لائبریری، لاہور، ۶۷۔۱۹۶۸ء، ص ۱۲۷

۶۔ امتیاز علی تاج، شیخ برادران، مسودہ مخزونہ، اسلام آباد: سینٹرل پروڈکشنز یونٹ، ریڈیو پاکستان

۷۔ ٹائپ شُدہ مسودہ "اُف یہ بیویاں" (غیر مطبوعہ سکرپٹ) لاہور: مخزونہ، لاہور: الحمرا آرٹس کونسل، ۱۹۶۸ء

۸۔ امتیاز علی تاج، اُف یہ بیویاں، (غیر مطبوعہ سکرپٹ) لاہور: مخزونہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری، ۱۹۶۸ء، ص ۵

۹۔ احسان، کالم نگار، روزنامہ کوہستان، لاہور: ۴ جون ۱۹۶۸ء

مشکور حسین یاد کی مذہبی اور فلسفیانہ کتب کا فکری جائزہ

MASHKOOR HUSSAIN YAD'S RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL STUDY

ڈاکٹر عامرہ رسول* / ڈاکٹر محمد ارشد اویسی**

Abstract:

Mashkoor Hussain yad has been a well-known name in literature in the last half century. He made his place in both poetry and prose and his writing was also associated with religious and philosophical writings. These books include Surah Al- Asr .The Holy Qu'ran and modern theory of history. The Reality of Gender, Piety and Mula Sadra's philosophy of existence. All these Books are related to different Topic. In this Article we can observe different aspects of life in the light of Quran and philosophical thoughts.

Key Words: Mashkoor Hussain Yaad, philosophical thoughts, Reality of Gender, Modern Theory of History.

اردو زبان و ادب میں مشکور حسین یاد ایک اہم قلم کار کے طور پر جانے جاتے ہیں انھوں نے جہاں اردو شعر و ادب کی روایت کو ایک نیا باب دیا وہاں ان کی مذہبی اور فلسفیانہ تخلیقات نے ہمارے مذہبی اور تہذیبی و معاشرتی فکر کو مضبوط کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس تحقیقی مقالے میں ان کی مذہبی اور فلسفیانہ کتب کا نہایت اختصار کے ساتھ تعارف تجزیہ پیش کیا جا رہا ہے ۔ اس موضوع پر ان کی پہلی کاوش قرآن پاک میں حقیقتِ جنس(۲۰۰۷)کلاسیک پبلشرز لاہور نے شائع کی۔ یہ کتاب ۱۶۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے مندرجات پر نظر ڈالی جائے تو ۱۹ ذیلی عنوانات ملتے ہیں۔

*لیکچرار گورنمنٹ گریجوایٹ ویمن کالج، دبئی محل روڈ، بہاولپور

**صدر شعبہ اردو، لاہور گیریژن یونیورسٹی، لاہور

جنس انسانی زندگی کا ایک اہم موضوع ہے۔ ہر مذہب اور معاشرے میں اس کی اپنی حدود و اہمیت ہے۔ مشکور حسین یاد نے بھی اس موضوع کو منتخب کیا اور یہ بتانے کی کوشش کہ انسان کے جنسی جذبات کو پاکیزگی اور عزت کی نگاہ سے دیکھا جانا چاہیے۔ کیونکہ اہل خرد کے نزدیک جنسی لذت معقولیت اور سنجیدگی سے باہر کی کوئی چیز نہیں ہے، لذت اور معقولیت کو الگ کرنا انسانی فکری بڑائی کی دلیل ہر گز نہیں ہے۔ اس سلسلے میں مشکور حسین یاد لکھتے ہیں:

> ''ہم یونانی اور مغربی فلسفے کے زیر اثر یہ سمجھتے ہیں کہ عقل انسانی کی تشکیل میں بدن کی اہمیت تو ہے مگر شہوانی جذبہ اور جنسی ملاپ کو حقارت کی نظر سے دیکھنے کے عادی ہو گئے ہیں۔ اور انھی خیالات کے تحت ہم شہوانی جذبے اور جنسی ملاپ کی پاکیزگی کو اپنے ذہن کی گرفت میں نہیں لانا چاہتے ی۔۔۔۔ ہماری توجہ تو جاتی ہے لیکن قرب الٰہی کے حوالے سے نہیں ہم سمجھتے ہیں کہ یہ صرف انسانی جسم کا کمال ہے۔''(۱)

انسان جنسی جذبوں کے معاملے میں ضبط اور صبر و تحمل سے کام نہیں لیتے، اس لیے جنس سے پاکیزگی اور معرفت کی منزل نہیں پاتے۔ انھوں نے معرفت کا لفظ اس لیے استعمال کیا ہے کہ شہوانی جذبہ ہمیں اللہ کے قریب کر دینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ قرآن حکیم میں انسان کے جنسی رویہ کے حوالے سے بھرپور انداز میں راہنمائی پیش کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں ایک آیت مبارک کا ترجمہ ملاحظہ کیجیے:

> ترجمہ: ''اور ہم نے کہا: اے آدم! اپنی زوجہ کے ساتھ جنت میں رہو اور جس طرح جی چاہے، بے فکری سے کھاؤ اور تم دونوں اس درخت کے قریب بھی نہ جانا ورنہ ظالموں میں سے ہو جاؤ گے۔''(۲)

اس آیت مبارکہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اللہ تعالیٰ حضرت آدم اور حوا کو خاص مناسب ترین ماحول میں رکھ کر دنیا کے حقائق سے نبرد آزما ہونے سے پہلے انھیں تربیت دینا چاہتا ہے۔ یعنی اس جہان میں انسان کی آمد کوئی معمولی واقعہ نہیں ہے۔ لہٰذا ایک انسان کا اپنی زوجہ کا قرب پانا م کوئی عمولی بات نہیں، یہ ایک ایسا خوشگوار اور ذمہ دارانہ عمل ہے جس کی مثال انسان کے کسی دوسرے عمل سے نہیں دی جا سکتی۔ اگر یہ لذت غیر ذمہ داری اور شجاعانہ رویے کے بغیر حاصل کی جائے تو اس کے نتائج مختلف ہو سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں مشکور حسین یاد لکھتے ہیں:

> ''شادی کا انسٹی ٹیوشن یعنی ایک جوان مرد اور ایک جوان عورت کا علی الاعلان یہ کہنا کہ ہم ایک دوسرے کے ساتھ جنسی ملاپ تاحیات کریں گے ۔۔۔۔۔ اس پیمان اور اس اعلان کو وسعت کے ساتھ دیکھتے ہیں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ ہم آنے والی نسل کی پرورش و پرداخت کا اعلان کر رہے ہوتے ہیں۔''(۳)

انسانی معاشرے میں دیکھا جائے تو ہر طرف بے حسی، لوٹ مار، قتل و غارت گری و فتنہ و فساد کا ایک

سبب یہ ہے کہ اکثر مرد اور عورت شادی کے وقت ذمہ داری اور بہادری سے اعلان نہیں کر پاتے۔ جس کی وجہ سے وہ جوہر حاصل نہیں ہو پاتا جو معاشرے میں امن و سکون اطمینان اور راحت جیسے مثبت رویوں کو جنم دے اور ایک مثالی معاشرہ وجود میں آئے۔ مشکور حسین یاد اپنی مذکورہ کتاب میں زوجین کے تعلقات اور خصوصاً شہوانی جذبات اور جنسی ملاپ کی توجیہات قرآن و سنت کی روشنی میں بیان کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

انھوں نے عوام الناس میں پائے جانے والے بہت سے مبہم خیالات کی تردید کر کے اصل صورت حال ان کے سامنے رکھی ہے اور اپنی بات کے حق میں قرآن و حدیث اور سیرت رسول ﷺ سے مثالیں بھی دی ہیں۔ مصنف کی یہ فلسفیانہ بحث ہمارے ذہنوں میں موجود بہت سے سوالوں کے جوابات دیتی ہے اور شہوانی جذبے کے حوالے سے ہمارے تصورات کی تطہیر کا باعث بھی بنتی ہے ہمارے معاشرے میں انسان کے شہوانی جذبات اور جنسی عمل ایسے موضوعات ہیں جن پر عام طور پر بات کرنا یا قلم اٹھانا بہت مشکل امر ہے۔ جس کی بہت سی وجوہات ہیں۔ مشکور حسین یاد نے ان نازک مگر اہم موضوعات پر مفصل لکھنے کی جامع کوشش تا کہ ہماری نئی نسل کے ذہنوں میں موجود مختلف سوالات کے بہتر جوابات مل سکیں۔ احمد جاوید نے اس پر کتاب اظہار خیال کرتے ہوئے رقم کیا کہ:

> ”یاد صاحب کا ایک طرح سے مزاج بن گیا ہے کہ وہ چیزوں کو ان کے ظاہری دروبست سے منقطع کیے بغیر ایک مابعد الطبیعی سیاق وسباق میں صرف ہوتا ہوا دیکھتے ہیں۔ اس مرتبہ انھوں نے جنس کی علوی اصل کے اثبات کا بیڑا اٹھایا ہے..... جنس، آدمی کی وجودی تکمیل کے لیے درکار سب سے بڑی قوت یعنی عشق میں منقلب ہو جاتی ہے۔ اس باطنی انقلاب کے تجربے سے گزرنا ہو تو اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے۔“(۴)

احمد جاوید بیان کا نہایت قابل قدر ہے۔ یہ کتاب اس موضوع پر بہت اہم ہے کیونکہ اس جنسی تعلق رشتے کو طہارت اور پاکیزگی بخشتا ہے، اور ذہن میں موجود جنسی عمل کے منفی خیالات کی تردید ہوتی ہے۔ یہ ایک جبلی جذبہ ہی نہیں بلکہ ایک تخلیقی پاکیزگی وطہارت کا مظہر بھی ہے جو انسانی وجود کی تکمیل کرتا ہے۔

مشکور حسین یاد کی دوسری اہم کتاب سورۃ العصر: قرآن حکیم اور جدید ترین نظریہ تاریخ، ایک ایسی کتاب ہے جس میں انھوں نے تاریخ کے جدید نظریات اور قرآن حکیم کا تجزیہ اور موازنہ پیش کیا ہے۔ اس کتاب کو بھی کلاسیک پبلشرز نے شائع کیا۔ اس کتاب کے کل صفحات ۱۳۹ ہیں۔

اس کتاب میں انھوں نے سب پہلے سورۃ العصر کی شرح بیان کی ہے اور پھر تاریخ کا نظریہ پیش کیا ہے۔ یہ شرح عام قاری کے لیے ہے اور اس کی نوعیت تاثراتی ہے۔ مذکورہ کتاب کے دیباچہ میں وہ لکھتے ہیں:

''میں چونکہ کوئی بڑا دانشور، بڑا ادیب نہیں ہوں، ایک معمولی سا لکھنے والا قاری قرآن ہوں۔ اس لیے میں نے اسی عام سطح کے پیش نظر سورۃ العصر پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہی بات کہ اس کتاب کو پڑھنے میں آپ کو اس وقت لطف آسکتا ہے کہ آپ اسے ایک عام قاری قرآن کی کتاب سمجھ کر مطالعہ فرمائیں اور کچھ نہیں تو آپ کو یہ معلوم ہو سکے گا کہ قرآن کا ایک عام قاری، قرآن کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔ آپ اہل دانش اور علما کرام کی آئے دن بے شمار باتیں سنتے رہتے ہیں ذرا ایک عام آدمی کی بات بھی سن کر دیکھیں۔''(۵)

مشکور حسین یاد نے اس بات پر زور دیا ہے کہ یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ قرآن حکیم صرف مسلمانوں کی راہنمائی کے لیے نہیں قیامت تک کے تمام انسانوں کے ہدایت وراہنمائی کرنے والی کتاب ہے۔ ہر دور کا انسان اس سے استفادہ کر سکتا ہے اور میں بیان کا سلیقہ بھی نہایت پر اثر ہے۔ قرآن کریم کے لب ولہجہ پر بات کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''قرآن کے لب ولہجہ میں جو محبت اور مروت اور حریت پروری ہے وہ عجیب انداز کے ساتھ انسان کو حقیقت عظمیٰ کی طرف لے جاتی ہے۔ یوں قرآن حکیم میں حقیقت عظمیٰ انسان کے قریب تر ہو جاتی ہے اور قرآن کے انسانی لب ولہجہ میں قاری کو خدا بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ قرآن حکیم کا یہ انداز انسان کو حوصلہ عطا کرتا ہے۔ قرآن کے اس لب ولہجہ اور انداز پر انسان توجہ دے تو اسے حقیقت عظمیٰ کی طرف بڑھنے کے لیے توانائی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے قلب وذہن میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔''(۶)

مذکورہ سورۃ مبارکہ پر غور کیا جائے تو واضح نظر آتا ہے کہ اللہ تعالیٰ انسان سے مخاطب ہے اور اسے اس کی کمیوں کمزوریوں اور لغزشوں سے خبر دار کر دار ہے اور آگاہی کا انداز اور اسلوب کس قدر خوبصورت ہے۔ انسان کو اس کی بے خبری اس کے خسارے سے آگاہ کرنے کے لیے قسم کھائی جارہی ہے کہ وہ ایسا طرز زندگی اختیار کرے جس میں خسارہ نہ ہو نہ وہ ماضی کے انسانوں کی طرح غافل ہو۔ انسان غور وفکر سے نیک صالح بن کر اللہ کا قرب پائے۔ انسان کو بتایا جارہا ہے کہ اس کے پاس ایسی قوت موجود ہے جسے وہ کام میں لا کر ہر طرح کے خسارے سے محفوظ رہ سکتا ہے۔ مشکور حسین یاد سورۃ العصر کی پہلی دو آیات مبارک پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہم کہہ سکتے ہیں کہ سورۃ العصر میں جو اللہ نے زمانے کی قسم کھائی ہے اور اس میں انسان کی پوری تاریخ کو سمو دیا ہے۔ اس قسم کا اطلاق دنیا کے تمام انسانی معاشروں پر بدرجہ اتم ہوتا ہے۔ آج تک کوئی انسانی معاشرہ ایسا ظہور میں نہیں آسکا جس میں مجموعی طور پر انسان گھاٹے میں نہ رہا ہو۔ گویا ذہنی اعتبار سے ابھی انسان کو بہت ترقی کرنی ہے۔''(۷)

انسان جب اللہ تعالیٰ پر ایمان لاتا ہے اور عمل صالح کی طرف راغب ہو جاتا ہے تو یہ عمل انسان کو اپنی ذات پر اپنے خذبات اور خیالات قابو پانے کی قوت عطا کر دیتا ہے۔ مشکور حسین یادایمان اور عمل صالح پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جب انسان ایمان اور عمل صالح کا حامل ہو تا ہے تو پھر حق کے ساتھ منسلک ہونے اور اس کی تلقین کر نے کے قابل ہو جانا۔ جب انسان حق کی تلقین کر تا ہے تو اس کے قول و عمل میں مزید پختگی آتی ہے۔ حق کہنا اور اس کی تلقین کرنا کار آسان نہیں ہے۔ جو شخص حق کی بات کر تا ہے لوگ اس کے دشمن ہو جاتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود حق کہنے کی تلقین اس لیے کی گئی کہ نہ تو انسان خود حق سے غافل ہو اور نہ دوسروں کو غافل ہونے دے۔ معاشرے میں حق کی منادی ہوتی رہے تو معاشرے میں ایسی مثبت اور خوشگوار تبدیلیاں آتی ہیں کہ عقل انسانی دنگ رہ جاتی ہے۔ ریاست مدینہ کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ قرآن کا یہ اسلوب اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسانی نفسیات کو مد نظر رکھ کر یہ ارشاد فرمایا ہے۔ کیونکہ جب انسان دوسروں کو حق کی تلقین کر تا ہے تو اپنے آپ کو اس کا خیال زیادہ رکھنا پڑتا ہے۔ یوں ایک بہترین معاشرہ تشکیل پاتا ہے۔''(۸)

مشکور حسین یاد نے سورۃ العصر پر تفصیل سے گفتگو کی ہے جس میں ایک اہم پہلو یہ ہے کہ ایک انسان پر عملی طور احکامات الہٰی کا پابند ہو جاتا ہے وہ نیک اور صالح ہے وہ ضبط و تحمل کی منزل بھی حاصل کر لیتا ہے اور پھر اس پر پابندی سے قائم رہتا ہے تو اس کے لیے یہ بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ دوسرے لوگوں کو بھی اس نیک عمل کے کہے۔ تاکہ وہ بھی بھلائی کی طرف آجائیں اور وہ بھی خسارے سے بچ سکیں۔ مشکور حسین یاد لکھتے ہیں:

''سوال پیدا ہو تا ہے کہ انسان ایمان لے آتا ہے اور اچھے اچھے کام بھی کر تا ہے تو اب اسے دوسروں کو وصیت کرنے اور صبر سے کام لینے اور تلقین کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ عہد حاضر کے جدید ترین علم عمرانیات کا خیال اور لحاظ ہمیں جس قدر قرآن پاک میں موقع بہ موقع نظر آتا ہے کسی دوسرے صحیفے میں نظر نہیں آتا۔ سورۃ العصر کے ضمن میں بھی اس بات کو ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔ ٹھیک ہے ایک آدمی ایمان لے آتا ہے، اچھے اچھے کام کر تا ہے۔ لیکن اگر وہ اپنے معاشرے کے دیگر ابنائے جنس کا خیال نہیں رکھے گا تو اس کا ایمان لانا اور اچھے اچھے کام کرنا کیا معنی رکھتا ہے اور ایمان تو دوسرے لوگوں کے ساتھ اس طرح گندھا ہوا ہے کہ آپ اپنے ابنائے جنس کا خیال رکھے بغیر ایمان کے درجے پر فائز ہی نہیں ہو سکتے۔ گویا حق اور صبر کی وصیت کرنا تو عمرانیات کی نظر میں انسانی معاشرے کی فلاح و بہبود کے لیے سب سے اہم عمل ہے۔''(۹)

مشکور حسین یاد نے سورۃ العصر کی آخری دو آیت مبارکہ کو عمرانیات کے ساتھ جوڑتے ہوئے اصلاح معاشرے پر زور دیا ہے۔ انھوں نے قرآن حکیم کی ان آیات مبارکہ کا مفہوم و معنی قارئین تک پہنچانے کے لیے انداز بیان نہایت سادہ اور عام فہیم انداز اختیار کیا ہے تا کہ عام آدمی بھی آسانی سے مفہوم کو سمجھ اور اس سے معاشرے کی اصلاح و فلاح میں شامل ہو سکے تا کہ ایک مضبوط انسانی معاشرہ تشکیل پا سکے۔

مشکور حسین یاد کی تیسری اہم کتاب کا عنوان ہے۔ تقویٰ: وجود کی حقیقی جمال آفریں اساس(۲۰۱۱)، اس کتاب کو اردو سائنس بورڈ لاہور نے شائع کیا۔ یہ کتاب ۱۵۱ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے آغاز میں انھوں نے لفظ "تقویٰ" کے ان معانی سے اختلاف کیا ہے جو زیادہ تر مختلف مفسرین نے پیش کیے ہیں کیونکہ زیادہ تر مفسرین نے تقویٰ کے معنی ڈراور خوف رقم کیے ہیں لیکن کے قریب تقویٰ کے معنی "کسی نقصان پہنچانے والی چیز سے بچنے" کے ہیں۔ لفظ تقویٰ کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> "مفردات میں راغب اصفہانی نے قدرے تفصیل سے ہمیں بتایا ہے کہ تقویٰ کی "تا"، "واؤ" سے مبدل ہے، اس لیے تقویٰ کے معنی "واؤ" میں دیکھنے چاہیں۔ چنانچہ "وقیت الشی" کے معنی کسی چیز کو نقصان پہنچانے والی شے سے بچانا ہے۔ آگے چل کر راغب فرماتے ہیں "التقویٰ" کے معنی نفس کو ہر چیز کے نقصان سے بچانے کے تو ہیں ہی لیکن کبھی کبھی لفظ تقویٰ اور خوف ایک دوسرے کے معنی میں بھی استعمال ہوتے ہیں، جس طرح کہ سبب بول کر مسبب اور مسبب بول کر سبب مراد لیا جاتا ہے۔ میں نے لوگوں کو تقویٰ کے قریب لانے کے لیے ضروری سمجھا کہ تقویٰ کے لغوی معنی یعنی نقصان سے بچنے کے ہر پہلو کو سامنے لایا جائے۔ اور یہ کتاب لکھنے کا میرا مقصد اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے کہ میں تقویٰ کے لغوی معنی کی طرف توجہ دلا کر اور نفسیاتی طور پر تقویٰ کے گونا گوں پہلوؤں پر روشنی ڈال کر لوگوں کو تقویٰ کی طرف مائل کرنے کی دعوت دوں۔ کہ تقویٰ سراسر زندگی ہے اور اس سے یعنی تقویٰ سے زندگی کے ایسے ایسے حیات افزا چشمے پھوٹتے ہیں کہ آدمی متقی ہو جائے تو ہمیشہ زندگی کی نو بہ نو شادابیوں سے سرسبز ہوتا چلا جاتا ہے۔"(۱۰)

مشکور حسین یاد نے تقویٰ کے موضوع کو مفصل بیان کیا ہے کیوں کہ انسانی زندگی میں اس کی بنیادی اہمیت ہے۔ اس سے انسان کے اندر مثبت رویے پیدا ہوتے اور اس سے ذوقِ عمل بھی ترتیب پاتا ہے۔ قرآن کریم کا ایک اہم موضوع ہے اور تقویٰ ہی ایسا طریقہ جو انسان کو ہر طرح نقصانات سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ مشکور حسین اس سلسلے میں رقم کرتے ہیں:

> "تقویٰ انسان کو ایک طرف سے نہیں بچاتا بلکہ ہر طرف سے بچاتا ہے اور ہر طرح کے نقصان سے محفوظ

رکھتا ہے۔ اہل تقویٰ کے کردار کی بنیادی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ کبھی غافل نہیں رہتے۔ اور پھر الرٹ اور چوکنا رہنا ان لوگوں کا حسن زیبائی بھی ہے۔ دیکھ لیجئے! تقویٰ اپنی جگہ کوئی عمل نہیں لیکن اس سے بے شمار اعمالِ تاباں کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ تقویٰ سراسر ذوق ہے اور ایسا ذوق جو انسان کو ہر طرح کے نقصان سے بچانے کی پوری پوری ذمہ داری لیتا ہے۔"(۱۱)

انسانی معاشرے کے تمام معاملات میں تقویٰ کا عمل دخل ہے۔ اس کا تعلق براہ راست انسانی نفسیات کے ساتھ ہے۔ جب انسان یہ سوچتا ہے کہ اسے ہر طرح نقصانات سے بچنا ہے تو یہ فکر اسے فائدہ بخشتی ہے۔ قرآن حکیم کی ایک آیت مبارکہ کا ترجمہ پیش ہے:

ترجمہ: "اگر تم نے اچھا کام کیا تو اپنے نفس کے لیے اور اگر برا کام کیا تو وہ بھی اپنے نفس کے لیے۔"(۱۲)

اس آیت مبارک سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انسان اچھائی اور برائی کے معاملے میں صاحب اختیار ہے۔ اس اختیار کی اصل قوت تقوی ہے۔ تقویٰ انسان کو برائیوں کی طرف جانے سے روکتا ہے اور اچھائیوں کی طرف مائل کرتا ہے۔ تو یہاں انھوں نے تقویٰ کے انسانی معاشرے پر مجموعی طور پر اثرات کو بیان کرنے کی کوشش کہ اس سے معاشرے کو کیسے فائدہ پہنچ سکتا ہے۔ اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے احمد جاوید لکھتے ہیں:

"تقویٰ انسانی وجود کا وہ حقیقی مادہ ہے جس کی بنیاد پر شخصیت کے تمام اجزا نمو پاتے ہیں اور ایک ایسی ہم آہنگی حاصل کرتے ہیں جو نہ ہو تو انسان کو موجود ہونے کا جواز نہ ملے۔ انسانی فطرت کے اس سنگ بنیاد کو محض پرہیز گاری ایسے الفاظ میں ترجمہ کر دینے سے تقویٰ کی گہرائی اور جامعیت مخفی رہ جاتی ہے اور اس کی وہ حیثیت اچھی طرح سامنے نہیں آتی کہ یہ فطری بلکہ آدمی کے تمام رویوں اور اعمال کی تشکیل میں جوہر کی حیثیت رکھتا ہے۔ جناب مشکور حسین یاد نے تقویٰ کی حقیقت کو اس طرح کھولنے کی سعی فرمائی ہے کہ ایک تو اس کا فطری پن برقرار ہے، یہ محض ارادہ و عمل کی نسبت سے بننے والے دائرے تک محدود نہ رہ جائے۔ انھوں نے تقویٰ کو وہ فطری تقاضا بتایا ہے کہ ہر آدمی کو نقصان سے بچنے پر اکساتا ہے۔ اس تعریف میں خوبی یہ ہے کہ اس سے پہلے مرحلے پر یہ اطمینان پیدا ہو جاتا ہے کہ تقویٰ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس کے لیے کوئی مشقت جھیلنی پڑے، بلکہ یہ تو ہمارے ہی مطالبے کی تکمیل ہے۔"(۱۳)

احمد جاوید کی یہ رائے بہت بامعنی ہے کہ مشکور حسین یاد نے تقویٰ کے جن معانی کی طرف توجہ دلوائی ہے وہ انسانی فطرت کے زیادہ قریب ہیں۔ لہٰذا ان کی یہ کتاب اس موضوع پر بہت جامع کتاب ہے۔

مشکور حسین یاد کی چوتھی کتاب ملا صدرا کا فلسفہ وجود (۲۰۰۹) میں کلاسیک پبلشرز نے شائع کی۔ ۱۱۵ صفحات پر مشتمل یہ کتاب مسلم مفکر اور فلسفی ملا صدر الدین شیرازی المعروف ملا صدرا کے فلسفہ وجود پر گفتگو ہے۔

ملا صدرا کا نام نویں اور دسویں صدی ہجری کے مشہور مسلمان فلاسفروں میں ہوتا ہے۔ مشکور حسین یاد نے ان کا تعارف یوں پیش کیا ہے:

> "محمد ابراہیم ابن یحیٰ قوامی شیرازی جو برصغیر پاک ہند میں صدر الدین شیرازی یا صرف ملا صدرا کے نام سے مشہور ہیں۔ ۹۷۹ھ-۹۸۰ھ میں ایران کے صوبہ فارس کے گورنر کے ہاں پیدا ہوئے۔ ان کی یہ تاریخ پیدائش ایران کے معروف عالم اور مفسر علامہ محمد حسین طباطبائی کی تحقیق کے نتیجے میں سامنے آئی ۔ جنھوں نے ملا صدرا کے شاہکار "افسار" کو مرتب کیا۔ صدرا بچپن ہی سے ذہن و فطین تھے۔ متمول گھرانے میں پیدا ہونے کی وجہ سے ان کی تعلیم و تربیت بہت اعلیٰ پیمانے پر ہوئی۔ لڑکپن میں ہی انھوں نے دینی و دنیاوی علوم کی تحصیل کر لی۔ بعد ازاں وہ مزید علم کے حصول کے لیے شیراز سے اصفہان آگئے۔ جو اس زمانے میں علوم و فنون کا مرکز تھا۔ انھوں نے خصوصی طور پر فلسفہ کی طرف توجہ دی اور اپنے سے قبل کے تمام فلسفیانہ نظریات کو پڑھا اور ان پر غور وخوض کیا۔ انھیں اس دور کے نامور اساتذہ میسر آئے جن میں شیخ بہاؤالدین آملی، میر داماد، میر ابو قاسم ضندوکی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ حصول علم کے بعد وہ ایک گاؤں کہک میں خلوت نشین ہو گئے۔ اس زمانے کے بعض علما نے صدرا کے افکار کی مخالفت کی۔ لیکن شاہ عباس ثانی نے انھیں درس و تدریس کے لیے شیراز بلایا۔ یہاں انھوں نے بہت سے طلبا کو تعلیم دی اور تصنیف و تالیف کا سلسلہ بھی جاری رکھا۔ انھوں نے سات مرتبہ حج کی سعادت بھی حاصل کی۔ انھوں نے ۱۰۵۰ھ یا ۱۶۴۰ء میں وفات پائی۔"(۱۴)

ملا صدرا کی مذکورہ کتاب فارسی زبان میں تھی اس کے علاوہ ان کی دگر تمام کتب عربی زبان میں ہیں۔ جن میں دینی اور فلسفیانہ موضوعات کو پیش کیا گیا ہے۔ ان کو قرآن حکیم کے مفسر کے طور پر بھی جانا جاتا ہے۔

ان کا مرکزی اور بنیادی فلسفہ یہی ہے کہ انسان اب تک جو کچھ اپنے علم اور عقیدہ کے بارے میں سوچتا اور سمجھتا رہا ہے اس پر غور کرے۔ کیونکہ اس کے علم اور عقیدہ کا سب سے بڑا مطالبہ ہی یہ ہوتا ہے کہ وہ مادی دنیا سے بلند ہو کر سوچے اور علم اور عقیدہ کا یہ مطالبہ غیر فطری یا مصنوعی نہیں ہے۔ مادی دنیا سے بلند ہونے کا مطالبہ انسان کی فطرت میں موجود ہے۔ ان کی تحریروں سے ان کا اسلوب بیان بھی دقیق مشکل اور مبہم نہیں بالکہ سادہ اور آسان ہے۔ ان کے اسلوب تحریر کے بارے میں مشکور حسین یاد رقم کرتے ہیں:

> "صدرا کے لکھنے کا اسلوب کس طرح کا تھا اس ضمن میں بنیادی بات سمجھنے کی یہی ہے کہ جہاں صدرا کی تحریروں میں اعلی تعلیم یافتہ علماء، حکما اور فلاسفہ کے لیے ان کی ذہنی سطح کے مطابق مواد موجود ہے وہاں صدرا کے اسلوب کی خاص خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ وسعت نظر اور کشادہ قلبی کی بنیاد پر قائم ہے۔

چاہے کوئی خاص قاری ہو اور خواہ کوئی عام قاری، صدرا کا اولین مطالبہ یہی نظر آتا ہے کہ آپ اس کی تحریروں کو وسعت نظر اور کشادہ قلبی کے ساتھ مطالعہ فرمائیں۔ صدرا کے اسلوب کی یہی وسعت نظر اور کشادہ قلبی ہے جس کی بنا پر ہم بلاخوف تردید کر سکتے ہیں کہ صدرا کا فلسفہ ہر طرح کے قاری کے لیے اور ہر زمان و مکان کے قاری کے لیے ہے کہ یہ فلسفہ کسی طرح کی قید کا قائل نہیں اور اس وسعت کی وجہ سے ملاصدرا کا فلسفہ قابل عمل بھی ہے کہ صدرا نے کوئی بات ڈھکا چھپا کر نہیں رکھی۔ یہ صحیح ہے کہ صدرا کی تحریریں جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا ہے بڑے بڑے فلسفیوں کے لیے بھی ہیں اور بڑے پہنچے ہوئے صوفیوں کے لیے بھی۔ مگر بیک وقت یہ تحریریں عام قاری کے لیے بھی ہیں۔"(۱۵)

مشکور حسین یاد ان کا مطالعہ کرنے کے بعد اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ملاصدرا ابن العربی سے بہت متاثر تھے۔ چونکہ ابن العربی نے "حکمت متعالیہ" کے بارے میں بہت کچھ لکھا اور قدیم تصوف سے بھی انہوں نے بہت سی اصطلاحیں پیش کی ہیں۔ اسی طرح قرآنی حوالے بھی کثرت سے پیش کیے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی نظام فلسفہ میں تبدیلی نہیں لانا چاہتے لیکن وہ انسان کو اس کی اُس فطری فلسفیانہ خواہش سے محروم نہیں رکھنا چاہتے جس کے ذریعے ہر انسان اعلیٰ سے اعلیٰ مقام معرفت حاصل کر سکتا ہے اور وہ فلسفیانہ خواہش یہی حکمت متعالیہ تھی۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو مشکور حسین یاد جامع الجہات تخلیقی شخصیت ہے۔ انھوں نے کوشش کی ہے کہ قرآن کریم کو آسان انداز میں عام تک منتقل کیا جا سکے تاکہ اسلامی اور قرآنی فکر سے مستفید ہو سکے۔

حوالہ جات

۱۔ مشکور حسین یاد، قرآن پاک میں حقیقت جنس، لاہور: کلاسیک، ۲۰۰۷ء، ص۹

۲۔ البقرہ ۲:۳۵

۳۔ مشکور حسین یاد، قرآن پاک میں حقیقت جنس، ص۱۲۶

۴۔ احمد جاوید، مشمولہ: قرآن پاک میں حقیقت جنس، مشکور حسین یاد، ص۳

۵۔ مشکور حسین یاد، سید، سورۃ العصر۔ قرآن حکیم اور جدید ترین نظریہ تاریخ، لاہور: کلاسیک، س ن، ص۹

۶۔ ایضاً، ص۱۳

۷۔ ایضاً، ص۳۰

۸۔ ایضاً، ص۱۴

۹۔ ایضاً، ص۱۲۳

۱۰۔ مشکور حسین یاد، سید، تقویٰ۔ وجود کی حقیقی جمال آفریں اساس، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، ۲۰۱۱ء، ص۸

۱۱۔ ایضاً، ص۵۵

۱۲۔ بنی اسرائیل ۱۷:۷

۱۳۔ احمد جاوید، مشمولہ: قرآن پاک میں حقیقت جنس، مشکور حسین یاد، لاہور: کلاسیک، ۲۰۰۷ء، ص۳

۱۴۔ مشکور حسین یاد، سید، ملا صدرا کا فلسفہ وجود، لاہور: کلاسیک، ۲۰۰۹ء، ص۳۰

۱۵۔ ایضاً، ص۱۸

بشریٰ رحمٰن کے ناول ''دانا رسوئی'' کا فکری و فنی جائزہ

ANALYSIS OF BUSHRA REHMAN'S NOVEL "DANA RASOI"

نگہت بیگم* / ڈاکٹر غنچہ بیگم**

Abstract:

Bushra Rehman is a versatile Personality. By dint of her untiring industry, she made a deserving success in whichever field she tried her luck. She got reputation and status in each and every domain. She was simultaneously a novelist, story writter, travelogue writter and columnist. Social complications, status quo, social conflicts and women's exploitation are her initial subjects. Her novels contain the story of a woman entangled in outdated customs and traditions. Through her writings, she immortalised the unprecedented sacrifices of a woman entrapped in outdated norms and traditions, negative attitudes of society and sensual yearnings. She has a deep insight into the connections and delicacies of human relations. She weaves the threads of her " Dana Rasoi" in such a way that keeps the reader's attention attracted till the last.

کلیدی الفاظ: معاشرتی حیثیت، نفسیاتی کیفیات، تہذیب اور ثقافت، استحصال، نسوانیت، کینوس، داخلی خود کلامی، عصری زاویے۔

فکشن کی دنیا میں بشریٰ رحمٰن کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ انھوں نے سفر نامہ، ناول نگار، افسانہ نگار، کالم نگار اور شاعرہ کے طور پر اردو زبان و ادب کی خدمت کی ہے اس کے علاوہ وہ بہت اچھی مقرر بھی تھیں۔ انھوں نے سیاست میں بھی نام کمایا۔ اس کے حوالے اردو کے معروف محقق مشفق خواجہ لکھتے ہیں:

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو سرحد یونیورسٹی آف سائنس اینڈ انفارمیشن ٹیکنالوجی پشاور

** صدرِ شعبہ اُردو، سرحد یونیورسٹی آف سائنس اینڈ انفارمیشن ٹیکنالوجی پشاور

''اُن کی بنیادی حیثیت تو فکشن نگار کی ہے، لیکن شاعری، سفر نامہ نگاری، کالم نویسی اور خطابت کے میدانوں میں اُنھوں نے جو کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں۔''(۱)

بشریٰ رحمٰن کی تحریروں میں کئی جہاں اپنی پوری تاب و توانائی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں خاص طور پر عورت کی معاشرتی حیثیت، داخلی و نفسیاتی کیفیات کو خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ بشریٰ رحمٰن عورت کے باطن میں جھانک کر اس کا چہرہ دکھانے کی کوشش کرتی ہے۔ انھوں نے ادب کے مختلف موضوعات پر قابل داد کام کیا۔ بلقیس ریاض ان کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''بشریٰ رحمٰن کہانی لکھنے کا ہنر جانتی تھیں۔ وہ مرد اور عورت کے مختلف رویوں اور کرداروں سے واقف تھیں۔ ان کی دور بین نگاہ مرد اور عورت کے دل کے اندر جھانک لیتی تھی۔''(۲)

ناول پیاسی ہو یا چارہ گر، پارسا ہو یا شرمیلی یا اللہ میاں جی یا دانار سوئی تمام ناولوں کا اپنی تہذیب اور ثقافت سے گہرا تعلق ہے۔ ریاست بہاولپور سے تعلق ہونے کے ناطے وہاں کے ثقافتی اثرات ان کی تحریروں میں جابجا نظر آتے ہیں۔ بشریٰ رحمٰن کو کہانی لکھنے کا سلیقہ اور ہنر خوب آتا ہے۔ وہ اس قدر ڈوب کر کہانی کو بیان کرتی ہیں کہ قاری بھی اس کے سحر میں ڈوب جاتا ہے۔ اس لیے مشفق خواجہ لکھتے ہیں کہ:

''بشریٰ رحمٰن بظاہر ایک فرد کا نام ہے لیکن اُن کے کاموں کو دیکھا جائے تو وہ مجموعہ افراد نظر آتی ہیں۔ وہ کام جو بہت سے لوگ مل کر بھی نہ کر پائیں وہ اکیلی سرانجام دیتی ہیں۔''(۳)

بشریٰ رحمٰن کا ناول پہلی بار لاہور ۲۰۱۱ میں لاہور سے شائع ہوا جسے بہت مقبولیت ملی۔ ان کا ناول ۲۷۰ صفحات پر مشتمل ہے اور اس ناول کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اصل میں یہ عورت کے ہی تین جنم ہیں۔ جن کو تین حصوں میں پیش کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں وہ اقلیم سلطانہ ہے دوسرے میں موتیا بائی اور تیسرے میں طبیبہ بقائی ہے۔ ناول نگار نے عورت کی ذات کے سفر کو تین حصوں میں تقسیم کرتے ہوئے اس کے دکھوں، غموں اور بے بسیوں کی کتھا کو بیان کیا ہے۔

بشریٰ رحمٰن نے اس پیشے پر نئے انداز سے لکھا۔ ان سفید پوش مجرموں کو آڑے ہاتھوں لیا جو فلاحی اداروں کی آڑ میں جسم فروشی کے پیشے کو تجارت کے طور پر فروغ دیتے ہیں۔ بشریٰ رحمٰن اُن مردوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے جو اپنی بیویوں کو تو کانچ کی طرح سنبھال کر رکھتے ہیں اور راتوں کو بھیگی بلی کی طرح بیوی کے پہلو میں جا سوتے ہیں۔ اور کرنے کے لئے کرایے کی عورتوں کے پاس آجاتے ہیں۔

''تنگ مزاج بیویاں سمجھتی ہیں وہ ان کے جوتے کی نوک کے نیچے رہتے ہیں۔''(۴)

ناول کا پلاٹ بڑی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ بشریٰ رحمٰن کے مذکورہ ناول کو پلاٹ کے حوالے سے دیکھا جائے تو ان کی فنی مہارت اور چابکدستی کا اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے ناول کے پلاٹ پر خاص توجہ دی ہے۔ ان کے ناول کا پلاٹ واقعات کو منظم و مربوط انداز میں آگے بڑھنے میں مدد دیتا ہے اس طرح واقعات میں جہاں ہم آہنگی دیکھی جا سکتی ہے وہاں کرداروں کا ربط اور تعلق بھی بخوبی دیکھا جا سکتا ہے کہ وہ ایک منطقی انداز میں واقعات میں شامل ہوتے ہیں۔

ناول "دانا رسوئی" کے پلاٹ میں "دانا رسوئی" (ادارہ) نے اہم رول ادا کیا ہے۔ یہی ادارہ یعنی "دانا رسوئی" ہی دراصل اس ناول کا مرکزہ ہے جس سے مختلف شاخیں نکلتی ہیں اور ہر شاخ کی اپنی ایک الگ کہانی ہے۔ بظاہر فنون سکھانے ولا یہ ادارہ (دانارسوئی) جس میں فنون کم جسم فروشی زیادہ کرائی جاتی ہے۔ اس لئے اس ناول میں ایک یا دو کہانیاں نہیں بلکہ کئی کہانیاں ہیں۔ اس ناول کا پلاٹ بھی ایک نہیں بلکہ کئی چھوٹے چھوٹے پلاٹ کو ملا کر اس ناول کو تکمیل دی گئی ہے۔ اور ہر کہانی کو بڑی ہنر مندی سے انجام تک پہنچائی بھی ہیں۔

اس ناول میں معاشرے میں عورت جس طرح جنسی استحصال کا دانستہ اور غیر دانستہ طور پر شکار ہوتی ہے اور عورت کی اپنی لاچاری، ہوس کاروں کی نفسیاتی ترغیب اور سماجی جبر اُسے طوائف کا پیشہ اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔

> ”میں ایک شریف عورت ہوں غلطی سے یہاں آگئی تھی۔ میں دانا آپا کے جھانسے میں آگئی تھی۔ پہلے پہل جو عورت اس پیشے میں قدم رکھتی ہے، یہی کہتی ہے۔“(۵)

اور کبھی وہ آوارہ مزاجی اور جنسی تسکین کی وجہ سے خود طوائف بن جاتی ہے۔

> ”میری بھی خواہشیں تھیں۔ میرے بھی خواب تھے، بڑے بڑے پلازوں میں شاپنگ کرنے کو میرا بھی دل مچلا کرتا۔ چوری چوری گندی گندی جنسی فلمیں دیکھا کرتی تھی۔ ان فلموں نے مجھے اخلاقیات سے عاری کر دیا۔ پھر میری رسائی ان لڑکیوں تک ہوگئی جو ان راستوں کی استاد تھیں، میرا پرس بھی نوٹوں سے بھرا رہنے لگا۔“(۶)

اس سارے المیے کو زیادہ بہتر طور پر پیش کرنے کے لئے ہی "دانارسوئی" (ادارہ) کا انتخاب کیا ہے۔

> ”دانا آپا کا فلسفہ یہ ہے کہ وہ غریب لوگوں کی مدد کرنے کے لئے ادارہ چلا رہی ہے۔ اور ادارہ چلانے میں ہر قسم کا حربہ آزما رہی ہے۔“(۷)

پلاٹ میں کئی ایسے چھوٹے چھوٹے واقعات ہیں جو کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتے

ہیں۔ پلاٹ کے علاوہ اس ناول کی سب سے بڑی خوبی اس ناول میں کردار نگاری ہے۔

کردار نگاری کے حوالے سے دیکھا جائے تو ناول نگار نے اپنے تمام کردار پر بہت توجہ دی ہے اور کوشش کی ہے فنی و فکری حوالے سے نہایت جاندار اور متحرک کردار ہوں۔ اس ناول میں شامل تمام کردار نہایت فعال اور متحرک ہیں کوئی بھرتی کا کردار نظر نہیں ہے۔ ہر کردار اپنی جگہ اپنی اہمیت رکھتا ہے۔ ناول میں نسوانی کرداروں کی کثرت دیکھی جاسکتی ہے لیکن اس کے باوجود یہ کثرت قاری پر گراں نہیں گزرتی بلکہ مسلسل دلچسپی قائم رہتی ہے ۔ ناول نگار نے اپنے ناول میں خواتین کے مسائل و معاملات کو موضوع بنایا ہے اور ایک خاتون ہونے کے ناطے وہ خواتین کے مسائل کو بہتر طور پر سمجھ اور بیان کرسکتی ہیں کہ ہمارے معاشرے میں خواتین کن مسائل کا شکار ہیں۔ بلقیس ریاض اس حوالے سے لکھتی ہیں:

> ''بشریٰ رحمٰن کی نسوانیت اور حسنِ کردار ناول کے کرداروں میں نمایاں ہے۔ وہ حقوق نسواں کی علمبرداروں میں سے تھیں۔ یہی فرق ہے کہ بشریٰ میں ایک سلیقہ، دھیمہ پن اور قائل کرنے کی صلاحیت کوٹ کوٹ بھری تھی۔''(۸)

ناول کے کرداروں میں مرکزی کردار اقلیم سلطانہ جو ناول میں تین ناموں سے پہنچانی جاتی ہے۔ اقلیم سلطانہ، موتیابائی، طیبہ بقائی، ضمنی کرداروں میں عبدالباسط، دُردانہ آپا، ڈاکٹر ربابہ، محبوب شاہ اور بہرام بقائی اور سوسن کے ذریعے اس المیے کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ناول میں کچھ ایسے کردار بھی ہیں جو ناول میں صرف چند لمحوں کے لئے نمودار ہو کر غائب ہو جاتے ہیں جیسے صدیقہ آرزو، گل زمان، بیلا اور چنبیلی وغیرہ۔

فنی حوالے سے ناول میں منظر نگاری بھی بہت اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ اس ناول کو دیکھا جائے تو یہاں ناول نگار کا فن سے بھرپور مظاہرہ ملتا ہے انھوں نے نہایت دل کش انداز میں ناول کو منظر نگاری کے حسن سے مرتب کیا ہے۔ اس میں جزئیات کا کمال قابل داد ہے۔ جو قاری متاثر کرتا ہے۔ مثلاً:

> "سوسن باجی! اس ہوسٹل میں ساری ایسی ہی لڑکیاں رہتی ہیں؟
>
> اقلیم نے پوچھا۔
>
> نہیں! اس کو ہوسٹل بناکے اس کا وقار رکھنا بھی مقصود ہوتا ہے۔ اس لئے گراونڈ فلور پر وہ خواتین رکھی جاتی ہیں جو شہر میں چھوٹا موٹا جاب کرتی ہیں۔
>
> کوئی دکان کھول رکھی ہے یا کہیں پڑھاتی ہیں۔
>
> دانا آپا ان سے بہت کم پیسے لیتی ہیں تاکہ یہاں رُکی رہیں اور "دانا رسوئی" کی بات بنی رہے۔

دوسری منزل کے کمرے ان لڑکیوں کے لئے مخصوص ہیں جو چند گھنٹوں کے لئے اپنے بوائے فرینڈ کو لے کر آتی ہیں یا ان کے عاشق اُنھیں یہاں کے آتے ہیں۔وہ گھنٹوں کے حساب سے پیسے ادا کر لے چلے جاتے ہیں۔ان کا حساب کتاب الگ ہوتا ہے اور تیسری منزل پہ ہم لوگ۔۔۔۔۔وہ ہنسنے لگی ہمیں کیا کہنا چاہئے،کال گرل،سوسائٹی گرل،طوائفیں،یا دوپہر کی رانیاں۔"(۹)

بشریٰ رحمٰن کے یہاں منظر نگاری کا ایک پہلوٴ یہ بھی ہے کہ چھوٹی چھوٹی جزئیات کے ساتھ اس کو اس طرح سے پیش کیا جاتا ہے کہ منظر بھی اس سے وابستہ نظر آنے لگتی ہیں۔

''رات آگئی، آدھی رات نیم تاریک کمرے میں کھلی آنکھوں سے بسر ہوئی۔ چھت پر تارے نہیں ہوتے، تارے قسمت کے ستارے نہیں ہوتے، قسمت ستاروں میں نہیں ہوتی، قسمت پاؤں کے تلوؤں میں ہوتی ہے۔ تلوے کہاں لے جائیں گے کون جانے۔''(۱۰)

بشریٰ رحمٰن منظر نگاری سے حالات کو بڑی خوبصورتی سے قاری کے سامنے پیش کر دیتی ہیں:

''اسے موتیا کے پھول بہت پسند تھے، اپنے چھوٹے سے گھٹن زدہ گھر میں بھی اس نے ایک کونے میں موتیا کی مریل سی بیل نگار کھی تھی۔ گرمیوں کے موسم میں جس پر ایک آدھ کلی نظر آجاتی تو وہ خوشی سے پھولی نہ سماتی تھی، کلی کو توڑتی نہیں تھی کہ از خود پھول بن جائے مگر نہ جانے کیا ہوتا کہ ایک دن وہ کلی مرجھا کر زمین پر گری ہوتی۔''(۱۱)

یہاں بشریٰ رحمٰن نے صرف چند ایک ایک جملوں سے اس کیفیت کو معنی خیز بنایا ہے۔ایک طرف موتیا کی مریل سی بیل تو دوسری طرف مرجھائی ہوئی کلی، یہ سب جملے کتنی گہری معنویت پیدا کرتے ہیں۔

مصنفہ کے یہاں منظر خود کہانی کے واقعات میں ایک واقعہ نظر آنے لگتا ہے۔اس طرح بعض اوقات منظر اور کیفیت ایک ہی رہتی ہے اور قاری منظر سے وابستہ تمام حقیقت کو سمجھنے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے۔

''دور دور سے بھی اذانوں کی آوازیں آتی رہیں۔ اللہ کے نام کا ایک غلغلہ پوری کائنات کو جھنجھوڑنے لگا۔ رفتہ رفتہ زمین کی چیزیں اُبھرنے لگیں۔ مقامات ظاہر ہونے لگے۔ ہر شے اپنے وجود میں آنے لگی۔ مسجدوں نے پہلی منادیٰ کی تو سارے پرندے جاگ اُٹھے اور ایک دھیمی دھیمی پُر کیف موسیقی فضاؤں میں رچنے لگی۔ اسے یوں لگا کہ پرندے بھی اللہ کی حمد و ثناء کے لیے جاگ اُٹھے ہیں۔ بندوں سے پہلے۔ اس کے بعد ہر شے جیسے رواں ہونے لگی۔''(۱۲)

ناول نگار کو مرقع نگاری میں بھی کمال حاصل ہے جس سے قارئین لطف اٹھاتے ہیں۔ مثلاً:

''بچہ بڑے مزے سے قبر کے اوپر کھیل رہا تھا۔ دور اُفق پر سورج ڈوب گیا تھا۔ آسمان کا جگر سرخ انگارہ

ہو گیا تھا۔ سنہری کرنیں زمین کا آخری بوسہ لے کر رخصت ہو رہی تھیں۔ چاروں طرف سناٹا تھا۔"(۱۳)

یہاں حقیقی مناظر کی سمتوں کے دروازے کھلنے لگتے ہیں۔ جس کی سطحیں تخیلاتی اور محسوساتی ہیں لیکن منظر نامے کے عکس میں ملی ہوئی ہیں۔

مکالمہ نگاری کے حوالے سے دیکھا جائے تو بشریٰ رحمان کو بڑی مہارت حاصل ہے۔ انھوں نے کرداروں کی نفسیات بڑے بھرپور انداز میں پیش کیا ہے کہ مکالمات سے ان کا کردار کے بہت سے پہلو عیاں ہو جاتے ہیں۔ بقول مشفق خواجہ:

"اُن کے کردار کسی الف لیلوی ماحول کی نہیں، ہماری روزمرہ زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔"(۱۴)

ناول میں بشریٰ رحمٰن نے کرداروں پر گزرنے والی کیفیت کو مکالموں کے ذریعے بڑی خوبصورتی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثلاً جب اقلیم کو پہلی دفعہ کسی گاہک کے حوالے کیا جاتا ہے تو اُس کیفیت کو مکالمہ نگاری سے یوں بیان کیا ہے:

"مگر تم کون ہو؟

ہاہاہا! وہ قہقہہ لگا کہ ہنسا تمھیں ابھی تک معلوم نہیں ہو سکا کہ میں کون ہوں؟

میں ایک گاہک ہوں سنا تم نے؟

جیسے اقلیم کو کرنٹ لگا۔ وہ آدمی کھڑا ہو گیا تھا، آگے بڑھ کر اس کی ٹانگوں سے لپٹ گئی اور روتے ہوئے بولی:

خدا کے واسطے مجھے یہاں سے نکال دو۔

میں تمھارا یہ احسان زندگی بھر نہیں بھولوں گی۔"(۱۵)

ان مکالموں سے اقلیم کی بے بسی واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ مصنفہ ادارے میں رہنے والی لڑکیوں کی بے ہودہ گفتگو کو بھی بڑی خوبصورتی سے مکالمے کی صورت میں یوں بیان کرتی ہے کہ وہ قاری پر گراں نہیں گزرتی۔

"اری سوسن! سنا ہے نصیب دشمناں تو پھر بیمار ہو گئی ہے۔ ایک بولی۔

وہ تیرا پرانا عاشق تجھے پھر توڑ پھوڑ کر چلا گیا ہے۔"(۱۶)

اسی طرح دانا آپا کی خود غرضی اس کے مکالمے سے کھل کر سامنے آجاتی ہیں۔

"پتہ نہیں اس کو چور چور کر دینے کو دل کیوں چاہا! حالانکہ سینکڑوں لڑکیاں خوشی سے برباد ہونے کے لئے آگئیں، اب بھی آتی رہتی ہیں۔ وہ تو بہت ہی معمولی عورت تھی، پتہ نہیں کیوں اس میں میری انا لٹک گئی؟"(۱۷)

ناول میں کئی واقعات پر مکالموں کی صورت جذباتی کیفیات پیدا کی گئی ہیں:

"اور ہاں ڈاکٹر! وعدہ کرو تم میرے بچے کو اپنا بچہ سمجھ کر پالو گی، اور وعدہ کرو کہ تم میرا بچہ عبد الباسط کو ضرور دکھاؤ گی۔ اس سے کہنا یہ اقلیم کا بچہ ہے۔ اقلیم بانجھ نہیں تھی بلکہ تم۔۔۔۔۔ تم نامرد تھے۔"(۱۸)

بشریٰ رحمٰن کے مکالمے برجستہ ہیں اور کرداروں کی ذہنی اور جذباتی صورتحال کو ان کے مکمل رنگ و آہنگ کے ساتھ سامنے لانے کی کوشش کی ہیں۔ ناول میں لڑکیوں کے کردار جب آپس میں نوک جھوک کرتے نظر آتے ہیں ناول کی فضا پر لطف ہو جاتی ہے۔ اس طرح عبد الباسط کے جملے میں بھی اس کی خود غرضی کو ظاہر کرتے ہیں۔

بشری رحمان کے ناول کو اسلوبیاتی حوالے سے دیکھا جائے تو ان کے ہاں توازن اور تناسب ان کے اسلوب کی اہم خصوصیات ہیں۔ اس کی وجہ سے ناول میں روانی کا لطف قائم رہتا ہے۔ انھوں نے اپنے ناول میں زبان و بیان کی خوبیوں پر بطور خاص توجہ دی ہے جس کی وجہ سے ان کے کرداروں کی شخصیات کھل کر سامنے آتی ہیں۔ ان کا انداز بیان سلیس رواں عام فہم اور سادہ ہے جس کی وجہ سے کہیں بھی عبارت مبہم یا بوجھل نہیں ہوتی۔ اور قاری کا دل کسی مقام پر اُچاٹ نہیں ہوتا۔ ہاں البتہ کرداروں کے ناموں کے حوالے سے قاری تھوڑا اُلجھن کا شکار ہوتا ہے۔ لیکن زیادہ غور کرنے پر اس کے کردار بھی کھل کر سامنے آجاتے ہیں۔

جہاں تک تکنیک کی بات ہے تو مصنفہ نے ناول کی تکنیک اور پیش کش میں کہیں بھی مشکل تجربات نہیں کئے ہیں۔ ناول بیانیہ انداز میں شروع ہوتا ہے۔

"یہ کوئی پہلی بار نہیں ہوا تھا کہ عبد الباسط نے اسے گھر سے نکالا ہو، ایسا تو کئی بار ہو چکا تھا۔ اقلیم سلطانہ کی شادی کو سترہ برس ہو گئے تھے۔ ان برسوں کی سہانی یاد شادی کے بعد کا بس تھوڑا سا عرصہ ہی تھی پھر اس کے بعد زندگی کا چلن موت کے کنوئیں میں موٹر سائیکل چلانے کے مصداق ہو گیا تھا۔"(۱۹)

پھر ناول، مکالمے اور داخلی خود کلامی کی تکنیک کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔ ناول کا زیادہ تر حصہ مکالماتی انداز میں ہے۔

بشریٰ رحمٰن نے اس پوری صورتحال میں عورت کے ذہنی کرب اور اس کے وجود کی معنویت کو مکالمے کے ذریعے واضح کیا ہے۔ اور کرداروں کی عمر، رشتے اور محل وقوع کی مناسبت سے مکالمے لکھے ہیں۔ ناول نگار کو جزئیات نگاری کے فن پر بھی عبور حاصل ہے۔ مثلاً:

"مگر میں تو ایسی داغدار عورت ہوں جس کے داغ کسی قسم کا کفارہ نہیں دھو سکتا۔"(۲۰)

بشریٰ رحمٰن کے ناول کا سادہ انداز بیان مصنوعی فضا کا سہارا نہیں لیتا بلکہ ان کے مٹھاس لیے ہوئے جملے قاری کو متاثر کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر ان کے ناول میں معاشرے کی باریکی کے ساتھ عکاسی ملتی ہے۔ اپنے عہد کے مسائل خاص طور پر خواتین کے استحصال، مذہب اور سیاست سے پیدا ہونے والے مسائل و معاملات اخلاقی اقدار کی پامالی جیسے موضوعات کو اپنے دامن سمٹے نظر آتی ہیں۔

حوالہ جات

۱. مشفق خواجہ، مشمولہ: پارسا، از بشریٰ رحمٰن، کراچی: ۲۰۰۳ء، ص۶

۲. بلقیس ریاض، بشریٰ اپنی ذات میں ایک انجمن تھیں، روزنامہ نوائے وقت، ۱۳ فروری ۲۰۲۲ء

۳. مشفق خواجہ، مشمولہ: پارسا، از بشریٰ رحمٰن، ص۶

۴. بشریٰ رحمٰن، دانار سوئی، لاہور: زرناب کمپوزنگ سنٹر، ص۸۵

۵. ایضاً، ص۳۳

۶. ایضاً، ص۸۵

۷. ایضاً، ص۳۴

۸. بلقیس ریاض، بشریٰ اپنی ذات میں ایک انجمن تھیں، روزنامہ نوائے وقت، ۱۳ فروری ۲۰۲۲ء

۹. بشریٰ رحمٰن، دانار سوئی، ص۸۵

۱۰. ایضاً، ص۳۸،۳۷

۱۱. ایضا، ص۱۰۸

۱۲. ایضاً ص۲۵۴

۱۳. ایضاً ص، ۲۶۹

۱۴. مشفق خواجہ، مشمولہ: پارسا، ص۶

۱۵. بشریٰ رحمٰن، دانار سوئی، ص۳۲

۱۶. ایضاً، ص۹۰

۱۷. ایضاً، ص۲۲۷

۱۸. ایضاً، ص۲۵۰

۱۹. ایضاً، ص۱۱

۲۰. ایضاً، ص۵۱

نئی نظم کی فکری جہات اور عبدالرشید کی نظم نگاری

INTELLECTUAL DIMENSIONS OF MODERM POEM

ڈاکٹر نبیل احمد*/ ڈاکٹر محمد عارف فرہاد**

Abstract:

Abdur Rasheed is a nameless known outside the Urdu literary circles. However, his ouverte is something that Urdu literature, particularly modern Urdu poetry could be proud of. Rasheed Sahib belonged to a generation of poets that came immediately after such stalwarts as Rashid and Majeed Amjad. Abdur Rasheed not only carried forward traditions established by earlier afore mentioned poets, but brought to modern Urdu poetry, a thematic freshness and modern sensibility that Rasheed Sahib's direct experience of English literature and modern and post-modern trends in international literature brought to his notice and informed Rasheed's creativity. In the present article, Abdur Rasheed's first poetic volume, ' Inni Kuntum Minazzalmeen ' has been looked into with fresh eyes. Rasheed Sahib's unique individuality as a poet and his invaluable contribution towards growth of modern Urdu poetry have been brought out in the present article.

قیامِ پاکستان کے بعد جدید اُردو نظم کے ممتاز شعرا میں ن۔م۔راشد، میراجی، عزیز حامد مدنی اور مجید امجد کے بعد کی نسل کے جن شعرا کا نام لیا جاتا ہے، اُن میں عبدالرشید کا نام نئی نظم کے میدانِ بے ذخّار میں خاص طور سے لائقِ اعتبار ہے۔ اُنھوں نے اپنی نئی نظم کے ذریعے اُردو کے قالب کو نئے موضوعات، نئے اسالیب، نئی تکنیک

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، ڈویژن آف اسلامک اینڈ اورینٹل لرننگ، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور

**شعبہ اُردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

اور کئی ایک حوالوں سے نئی شعری فضا سے ہم کنار کیا ہے۔ عبد الرشید صاحب کا سالِ پیدائش ۴ جولائی ۱۹۴۵ء بہ مقام کوئٹہ ہے اور سال وفات ۲۲/ جون ۲۰۱۹ء بہ مقام لاہور ہے۔ اُنھوں نے اپنا بی۔ اے کا امتحان ۱۹۶۴ء میں گورنمنٹ کالج، لاہور سے پاس کیا اور پھر گورنمنٹ کالج، لاہور ہی سے انگریزی ادبیات میں ۱۹۶۶ء میں ایم۔ اے کی ڈگری حاصل کرنے کے بعد ۱۹۷۰ء میں سول سروسز کا امتحان پاس کیا اور انگریزی کے اُستاد کی حیثیت سے متعدد کالجز میں تدریس کے فرائض بھی انجام دیے اور اپنا تخلیقی سفر بھی جاری رکھا۔ دورانِ ملازمت وہ ساہیوال میں مجید امجد سے بھی ملتے رہے۔ عبدلرشید اُردو میں نئی نظم کے اُن معدودے چند شعرا میں شمار ہوتے ہیں، جنھوں نے پوسٹ موڈرن مین کے مصائب و مسائل سے لے کر ہر طرح کے مابعد جدید موضوعات پر آزاد ہیئت اور نثری آہنگ میں متعدد نظمیں (بلینک ورس)، تخلیق کیں۔ اُن کے ایک درجن کے لگ بھگ نظموں کے مجموعے شایع ہو کر منصۂ شہود پر آئے۔ اُن کا شمار ن۔م۔ راشد، میرا جی، مجید امجد اور اختر الایمان کے فوری بعد کے شعرا کی نسل سے بنتا ہے۔ کئی ایک لحاظ یہ کہا جا سکتا ہے کہ عبد الرشید کا شمار ن۔م۔ راشد کے جونیئر معاصر شعرا کی نسل سے براہِ راست ہے۔ ن۔م۔ راشد اور مجید امجد سے اُن کی نہ صرف ملاقاتیں رہیں بلکہ مذکورہ شعرا کے ساتھ اُن کی نشستیں بھی رہیں۔ زیرِ نظر آرٹیکل میں عبد الرشید کی نظموں کے موضوعات اور اُن کے اُسلوبِ شعر اور ٹیکنیکس کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے۔ عبد الرشید انگریزی ادب کے استاد تھے اور اُن کی دلچسپی کے کئی میدان تھے، جن میں آرٹ، کلچر، مغربی ادب، فلم، مغرب میں پوسٹ موڈرن تنقید، فکشن، ڈراما، سنگیت، مغرب میں فلسفیانہ تحریکوں اور وہاں کے ادبی اور سماجی میلانات و رجحانات پر اُن کی نہایت گہری نظر تھی۔ عبد الرشید نے مختلف موضوعات پر نظمیں تخلیق کی ہیں۔ اُن کا غم تمام انسانوں کا بیان ہے مگر اس میں بنیادی جذبہ محبت ہی کا کار فرما دکھائی دیتا ہے۔ اُن کی نظموں میں ہجر اور یادوں کا سوز بھی ہے جو ان کی نظموں میں علامتی و استعاراتی سطح پر جلوہ گر ہوا۔ اُنھوں نے پوسٹ موڈرن مین کے متعدد نفسیاتی اور دیگر مسائل اور نزاکتوں کو اپنی متعدد نظموں کا سرنامہ بنایا ہے۔ اُنھوں نے ایسی نظمیں بھی تخلیق کی ہیں جو انتہائی منفرد نوعیت کی حامل کیفیات اور احساسات پر مبنی ہیں۔ زیرِ نظر آرٹیکل میں اُن کے اولین شعری مجموعہ "انّی کنت من الظالمین" پر توجہ مرکوز کی گئی ہے اور اُن کی نئی نظم کی متعدد فکری جہات کی آج کی صورتِ حال اور معروض کے پیشِ نظر تعبیرات کی گئی ہیں اور اُن کی انفرادیت، تکنیک اور موضوعات کو کھنگالا گیا ہے یا اُس کی کھوج لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ عبد الرشید محض جدید موضوعات کے عَلم بردار تخلیق کار نہیں بلکہ مابعد جدید موضوعات کے علم بردار تخلیق کار ہیں تو ذرا بھی مبالغے والی بات نہیں ہو گی۔ وہ اپنی ہمہ پہلو فکر کے ساتھ سب سے الگ تھلگ نئی نظم میں اپنی پہچان کرواتے نظر آتے ہیں۔ عبد الرشید کا پہلا شعری

مجموعہ "اِنّی کنت من الظالمین" ۱۹۷۵ء میں شایع ہو کر منظرِ عام پر آیا تھا مگر شاعری کے سنجیدہ قارئین کے سِوا عام ادبی سطح پر مذکورہ شعری مجموعے کی اُس طریقے سے پذیرائی نہ ہو سکی، جس کا وہ ادبی دُنیا میں استحقاق رکھتے تھے۔ عبدالرشید نئی لسانی تشکیلات سے متاثر بھی نہیں تھے اور اُنھوں نے افتخار جالب کے گروپ کے شعرا کی تقلید بھی نہیں کی۔ اُن کی نظموں کا اپنا جداگانہ طرز کا رنگ، آہنگ، اُسلوب اور موضوعات ہیں۔ ایسی ہی تخلیقی صفات اُنھیں اپنے معاصرین سے ممتاز و منفرد مقام پر لا کھڑا کرتی ہیں۔ اُنھوں نے اپنے رجحانات، عمیق مطالعہ، میلانِ طبع کے مطابق اردو نظم میں نئے نئے اضافے اور کامیاب تجربے بھی کیے۔ ان تجربوں میں اُن کی نثری نظمیں خاص اہمیت رکھتی ہیں جو بعد میں اُن کے مختلف شعری مجموعوں میں آزاد نظموں کے ساتھ شامل ہوئیں تاہم اُنھوں نے اپنی نظم نگاری کی ابتدا آزاد نظموں ہی سے کی جن میں میٹر، بحور، اوزان کی پابندی بہر حال اس صنف کی ابتدائی اور بنیادی ضرورت ہے۔ اردو میں آزاد نظم لکھنے والوں میں عبدالرشید کا نام یک سر ایک نئے شعری نظام کے ساتھ آگے بڑھتا دکھائی دیتا ہے۔ زیرِ نظر آرٹیکل کے توسط سے یہ بھی جاننے کی کوشش کی گئی ہے کہ مغربی شاعری کا انجذاب عبدالرشید کی شاعری میں اِس طور پر نہیں ہوا کہ اُن کی نظموں میں کسی خاص مغربی شاعر کی آواز کی صاف اور واضح گُونج سنائی دے یا کسی خاص مغربی شاعر کے حوالے سے اُن کی تخلیقات پر گہری چھاپ کی بات کی جا سکے۔ انگریزی کی ایک خصوصیت جو عبدالرشید کی نظموں میں دکھائی دیتی ہے، وہ یہ کہ نظم، خیالات کو غنائی رنگ دینے کا نام ہے یعنی شاعر کے ذمے محض خیالات ہی کو تخلیق کرنا نہیں بلکہ اُسے نئے غنائی پیرائے، پیٹرن اور آہنگ بھی تشکیل دینے چاہییں۔ اسی بنا پر انھوں نے اپنی نظموں میں کئی طرح کے آہنگ تخلیق کیے ہیں اور یہی خصوصیت عبدالرشید کی نظموں میں نمایاں ہے اور اس میں بھی انھیں اپنے منفرد اُسلوب، ہیئتوں اور متخیلہ پر مکمل دست رس حاصل ہے۔ اُنھوں نے مغربی معاشرت سے متعلق براہِ راست موضوعات پر بھی متعدد نظمیں تخلیق کی ہیں، اُن سے پہلے متعدد ایسے موضوعات، کیفیات اور احساسات ہیں، جن پر اردو میں شاید ہی کسی نے کوئی نظم لکھی ہو۔ مثلاً ممتاز مصور فرید اکاھلو پر اُن کی ایک بہت ہی منفرد نظم ہے جو اپنی فکر اور ڈکشن کے لحاظ سے اور شعری تجربے اور ادبی اظہار کے لحاظ سے مکمل طور پر اردو دنیا کے لیے نئی نظم ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کے مطالعے سے یہ صاف اندازہ ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند تحریک سے پہلے ہی اُردو ادب کے مزاج میں سیاسی متعدد حوالوں سے اقتصادی ناہمواری کے مخصوص سیاق میں اور سماجی شعور و ادراک ہویدا ہونے لگا تھا یا بیدار ہونے والا تھا۔ اس اعتبار سے ہمیں حالیؔ، آزادؔ اور اقبالؔ کی شاعری میں مذکورہ تحریکات کا سراغ بھی ملتا ہے اور معاشرتی شعور بھی جھلکتا ہے جو ہندوستان میں بتدریج زرعی معاشرے کی بساط لپٹنے کے بعد اور

صنعتیں لگائے جانے کے نتیجے میں کئی ایک تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ نئے موضوعاتِ سخن کے جنم کا وسیلہ یا ذریعہ بھی بن رہا تھا۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ معاشرتی اور سیاسی استحصال کے خلاف ایک مربوط اور مضبوط و مستحکم فکری رَو اور صورتِ حال کی جڑیں کتنی قدیم اور کس قدر پرانی ہیں۔ یہی وہ فکری رَو یا بہاؤ ہے جو بعد میں اقبال، جوش، فراق اور احسان دانش کے شعروں سے پھوٹنے والی توانا روایت کا سبب بنا اور ان کے بعد آنے والوں کے لیے ایک مشعلِ راہ ہونے کے ساتھ ساتھ نئی شاعری کے راستے ہموار کرنے کی ایک تحریک بھی ثابت ہوا۔ افراتفری اور اخلاقی انحطاط کے پر آشوب دور میں وقت کے ساتھ ساتھ اظہار کے رویوں نے نئے وسیلوں کی تلاش کا سفر شروع کیا تو اور بہت سی اصناف کی طرح جدید نظم کے برگ و بار پھوٹے۔ نئی نظم کے پیش رو شعرا میں ن۔م راشد اور میراجی کو اگرچہ بنیادی اہمیت حاصل ہے لیکن نئی نظم میں اختر الایمان بھی اپنے منفرد اسلوب اور مختلف فکر اعتبار سے اہمیت رکھتے ہیں۔ اِس ضمن میں فضیل جعفری لکھتے ہیں:

> ”نئی نسل راشد یا میراجی یا اختر الایمان کے پائے کا کوئی شاعر پیدا نہیں کر سکی لیکن یہی کیا کم ہے کہ شاعروں کی یہ کھیپ اجتماعی طور پر اردو شاعری میں ایک ایسی جدید اور مضبوط روایت کی بنیاد رکھنے میں بہر حال کامیاب ہو گئی جو اردو شاعری کی تاریخ میں ایک نئے اور مستقل باب کی حیثیت رکھتی ہے اور جسے مستقبل کے ادبی سورج اور نقاد چاہیں بھی تو نظر انداز نہیں کر سکتے۔“[۱]

ان شعرا نے نئی نظم کے چمنستان کی اپنے خونِ جگر سے آبیاری کی اور بعد میں فیض احمد فیض اور مجید امجد نے اپنے تخلیقی برگ و بار سے اس کی فضا کو معطر کیا۔ یہ وہ فضا تھی جس میں نئے اسلوب، نئے استعاروں اور نئی تمثالوں نے محبت، انسانیت، فطرت، حق پرستی اور حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ سیاسی و سماجی شعور کی نمائندگی کی۔ ان نئے لکھنے والوں نے مختلف وقتوں میں جبر اور استبدادی طاقتوں کے خلاف اپنی آواز بلند کی اور لفظوں کی حرمت کو قائم رکھتے ہوئے معاشرے کو عملی وجدوجہد کی جانب ابھارا۔

اس عہد کے شعرا میں احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، فارغ بخاری، منیر نیازی، حبیب جالب، شہرت بخاری، احمد فراز، افتخار عارف، اختر حسین جعفری، سرمد صہبائی جیسے شعرا اور فہمیدہ ریاض، کشور ناہید اور پروین شاکر جیسی شاعرات نمایاں ہیں۔ یہ وہ جدید نظم نگار ہیں جنھوں نے اس صنفِ سخن میں نئی سمتوں کی نشان دہی کی اور ان کا فکری رویہ ایک منفرد پہچان بن کر سامنے آیا۔

قبل ازیں ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کی تحریک نے جہاں نئے فکری تحرکات سے ادب کی تخلیقی بنیادوں کو مستحکم کیا وہیں اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان تحریکوں کی پیش کش ایک عرصے تک

کلاسیکی شعری روایت کے ساتھ بھی اپنا رشتہ قائم رکھے ہوئے تھی۔ نظم ہو یا غزل، افسانہ ہو یا ناول، زبان و بیان کے طے شدہ اصولوں اور اصناف ادب کی حرمت کو قائم رکھنے میں پیش پیش تھی۔ ترقی پسندوں میں علی سردار جعفری ہوں یا ساحر لدھیانوی، مجاز لکھنوی ہوں یا اس تحریک سے وابستہ دوسرے شعرا، سب کے ہاں ہمیں فکری لحاظ سے نئے خیالات، نیا آہنگ اور نیا شعری منظر نامہ نظر آتا ہے مگر زبان و بیان کے طے شدہ قاعدوں کے خلاف بغاوت نظر نہیں آتی اور نہ ہی انھوں نے تشکیلِ فن کے عمل میں نئے تجربات کیے۔ یہی رویہ ہمیں حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ اہلِ سخن کے ہاں ملتا ہے بلکہ حلقے سے وابستہ ادیبوں اور شعرا نے زبان و بیان کے طے شدہ اصولوں پر زیادہ توجہ دی۔ تاہم مروجہ اسالیب بیان سے بغاوت کا عنصر بھی ایک فطری عمل تھا، بعد کے نئے لکھنے والوں نے ایک عرصے کی روایت کو توڑنے اور تخلیقی عمل کو منفرد بنانے کے لیے نئے راستے بنانے کی جانب پیش قدمی کی۔ حلقے سے وابستہ شاعر یوسف ظفر نے بہت پہلے کہا تھا:

کیا مجھے اپنے خیالوں کے ادا کرنے کو
اسی رفتار سے چلنا ہے کہ جس سے اب تک
دھیرے دھیرے مرے ہم عصر چلے جاتے ہیں (۲)

یوسف ظفر کے نزدیک خیالات کی یہ رفتار وہ نہیں تھی جو بعد کے نظم گو شعرا کے ہاں ہمیں ملتی ہے۔ تقریباً دس پندرہ سال بعد ہر دور ایک نئی نسل کے جوان ہونے پر تیزی سے خیالات اور اقدار کی تبدیلی کے ساتھ ابھرتا ہے، یوں ادب میں بھی نئی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں اور ہر تبدیلی پچھلی تبدیلی کو رد کرتی چلی جاتی ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد یہ تبدیلیاں شروع کے چند برسوں میں اگرچہ بہت سست رفتار تھیں مگر ۱۹۶۰ء کی نئی نظم کی تحریک نے ادب میں جو ہلچل پیدا کی اور ہر پرانی روش کو ترک کرنے کا نہ صرف عندیہ دیا بلکہ اس تحریک کے نمایاں شاعر افتخار جالب نے نئی نظم کا ایک منشور بھی دے دیا، مگر یہی وہ دور ہے جب نئی نظم کے ہراول شعرا میں مجید امجد نمایاں سطح پر اپنے منفرد اسلوب اور بلندیِ فکر کے ساتھ نئی نظم کو مستحکم بنیادوں پر لے کر کھڑے تھے یوں ۱۹۶۰ء کی نئی نظم کی تحریک اور اس کے وابستگان کی شعری کاوشیں زیادہ اہمیت اختیار نہ کر سکیں تاہم ایک نیا تحرک ضرور پیدا کر دیا۔ (۳)

البتہ اس تحرک کے حوالے سے اگر ہم بارتھ (Barthes) کے اس نقطۂ نظر کو، کہ: "New is not a fashion, it is a value upon which is founded in all criticism" تو اردو میں نئی نظم کی تخلیق بھی کسی فیشن کے ضمن میں نہیں آتی بلکہ مجموعی اعتبار سے پوری ایک نئی ادبی قدر کے طور پر نمایاں ہوئی۔ نئی نظم

کے آہنگ اور اسلوبِ بیان میں ماقبل تخلیقی رجحانات سے الگ ایک ایسا میلان نموپذیر ہوتا نظر آیا جس نے نظم کی تخلیق کو جدیدیت کی اُس لہر سے بھی مختلف کر دیا جو ساٹھ کی دہائی سے پروان چڑھتی دکھائی دے رہی تھی۔ اب شاعری اپنی پہچان نئے زاویوں سے کرانے پر آمادہ تھی۔ کچھ عام رکھ رکھاؤ سے یک سر الگ اور تہ دار نفسیاتی عوامل کی گتھیاں سلجھانے کے بجائے اپنے نئے اظہاریے کے ساتھ پردۂ قرطاس پر لانے کو عمل پیرا تھی۔ کسی توجیہہ اور حل طلب سوالات کے بجائے محض سوالات اور قاری کو اس امر پر مجبور کرتی ہوئی کہ وہ اس سے جو چاہے اخذِ مطلب کر سکتا ہے۔ اس عہد میں بھی یقینی طور پر ساٹھ کی دہائی کا اثر تھا مگر اس سے اسلوبِ بیان کو ایک اور نئے زاویے سے دیکھنے کا رویہ کار فرما نظر آتا ہے۔ قبل ازیں ن۔م۔راشد کے چوتھے شعری مجموعے میں جو پیچیدگی اور گہرا پن ملتا ہے وہ ان کے ابتدائی مجموعوں میں عدیم الوجود حد تک خال خال نظر آئے گا، لیکن چوتھے شعری مجموعہ ''گماں کا ممکن'' نے نظم کے بیانیے کو پیچیدہ اور تہ دار بنا دیا۔ یہ رویہ ہمیں کسی حد تک میراجی کے ہاں بھی نظر آتا ہے مگر راشد نے اس کو اپنے اسلوبِ بیان اور نئے زاویے سے آگے بڑھایا اور قاری کو محض بیانیے سے آشنا نہیں کروایا بلکہ سوچ پر ابھارنے اور نتائج اخذ کرنے پر آمادہ کیا۔ یہ سوچ ایک نظامِ خیال کے ساتھ نئی نظم کی تحریک میں ابتدا میں ضرور کار فرما نظر آتی ہے جس نے شعرا اور ادبا کو نئی تخلیقی سرگرمیوں کی جانب ابھارا، مگر آہستہ آہستہ اپنے مخصوص نظریے اور نظامِ خیال کے حقیقی تصور سے دُور ہوتی چلی گئی۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق:

> ''ادب اور ہر تخلیقی سرگرمی کا تعلق براہِ راست نظامِ خیال سے ہوتا ہے۔ ہر نظامِ خیال اندرونی طور پر ایک مکمل اکائی ہوتا ہے جس کی اپنی مخصوص روح، مخصوص شخصیت اور مزاج ہوتا ہے۔ یہ روح اپنا اظہار اپنے علوم وفنون، اپنے فلسفے، اپنے اداروں اور اپنی متنوع تخلیقی سرگرمیوں کے ذریعہ کرتی ہے۔ ہر تخلیقی سرگرمی ایک زندہ نظامِ خیال کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور نظامِ خیال کے انجماد کے ساتھ اپنے سارے تہذیبی اداروں اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ خود منجمد ہو جاتی ہے۔''(۴)

۱۹۶۰ء کی نئی نظم کی تحریک جب اپنے مخصوص نظامِ خیال سے دور ہوتی گئی تو محض لسانی تشکیل کے عمل سے زندہ نہیں رہ سکتی تھی، اس لیے آہستہ آہستہ اظہار کے نئے سانچوں کے باوجود ساتھ ہی ساتھ منجمد ہوتی چلی گئی۔ تاہم عبدالرشید اور ان کے بعض ہم خیال شعرا کی نظم نگاری ہمیں اس سے کہیں آگے لے جا کر معنی کی تہ در تہ پرتوں سے آشنا کرواتی ہے، البتہ عبدالرشید کی شاعری میں ۱۹۶۰ء کی تحریک کے اثرات ان کے اپنے مخصوص نظامِ خیال کے ساتھ نظر آتے ہیں جس کو ان کے بیانیے کی پیچیدگی اور علامت نگاری کی مخصوص روش مزید مشکل اور پیچیدہ بنا دیتی ہے، یوں ان کے قاری کا پہلے کی نسبت بالغ نظر ہونا زیادہ ضروری ہے۔

عبدالرشید کی آزاد نظمیں

عبدالرشید محض جدید نہیں بلکہ جدید تر نظم نگار ہیں اوراپنے ہمہ پہلو فکر کے ساتھ سب سے الگ تھلگ نئی نظم میں اپنی پہچان کرواتے نظر آتے ہیں۔ اگرچہ وہ مجید امجد کے ساتھ بھی خاصا وقت گزار چکے تھے اور مجید امجد کے دوسرے مجموعہ ''شبِ رفتہ کے بعد'' کے مرتب کی حیثیت سے بھی ان کی ادبی اہمیت مسلمہ ہے۔ یہ مجموعہ ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا تھا مگر اس سے پہلے عبدالرشید کی آزاد نظموں کا مجموعہ ''انی کنت من الظالمین'' ۱۹۷۳ء میں شائع ہو چکا تھا مگر شاعری کے چند سنجیدہ قارئین کے سوا عام ادبی سطح پر اس کی پذیرائی نہ ہو سکی۔

عبدالرشید نئی شاعری اور لسانی تشکیلات سے متاثر ضرور تھے لیکن تقلید کے بجائے ان کی نظموں کا اپنا رنگ ہے جو سب سے جدا اور منفرد ہے۔ یہی انفرادیت عبدالرشید کو اپنے معاصرین میں نمایاں کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے رجحان اور میلانِ طبع کے مطابق نظم میں نئے نئے اضافے اور تجربے بھی کیے۔ ان تجربوں میں ان کی نثری نظمیں خاص اہمیت رکھتی ہیں جو بعد میں اُن کے مختلف شعری مجموعوں میں آزاد نظموں کے ساتھ شامل ہوئیں، تاہم ابتدا انھوں نے آزاد نظموں سے کی جن میں بحور و اوزان کی پابندی بہر حال اس صنف کی ابتدائی ضرورت ہے۔ مجید امجد کے ساتھ وقت گزارنے کے باعث یہ ممکن نہ تھا کہ اُن کی شاعری نثری نظم کا رُخ اختیار کرتی، تاہم اپنے فکری تنوع کے تحت انھوں نے بعد میں زیادہ تر نثری نظمیں لکھیں، البتہ ''انی کنت من الظالمین'' کی نظمیں ان کے خاص فکری آہنگ اور مجید امجد کے اثرات ہونے کے باوجود ان کی اپنی مخصوص تخلیقی روش کا اہم امتیاز ہیں۔

آزاد نظم نے نئے شعری عمل سے اپنا وجود تسلیم کروایا تھا۔ نئے شعری عمل کے تحت اس کے خدوخال اجاگر ہوئے۔ روایت سے رشتہ رکھتے ہوئے بھی آزاد نظم نے ان قدغنوں کو توڑا تھا جو شعری عمل میں خیالات کو محض قافیہ پیمائی تک محدود رکھتے تھے۔ آزادانہ اظہار کے لیے ایک ایسے سانچے کی ضرورت تھی جس سے خیال اور شاعری کا مطمحِ نظر کھل کر واضح ہو سکے اور ایک مربوط فکری تسلسل کے ساتھ قاری پر اپنے اظہار کا عندیہ پیش کر سکے۔ البتہ آزاد نظم لکھنے والوں میں عبدالرشید کا نام یک سر ایک نئے شعری نظام کے ساتھ آگے بڑھتا دکھائی دیتا ہے۔

عبدالرشید کی آزاد نظموں کا تنقیدی جائزہ

''انی کنت من الظالمین'' عبدالرشید کی نظموں کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس کی ۳۶ عدد چھوٹی بڑی نظموں میں اُن کی تخلیقی ہنر کاری آزاد نظم کی صنف کو اعتبار بخشتی ہے۔ اس مجموعے کی پہلی نظم حمد یہ ہے۔ حمد نظمیہ صنف کے

اعتبار سے خدا کی وحدانیت کا اقرار اور اس کے جلال و جمال کا بیان ہے۔ کسی بھی زبان کی شاعری ہو، جب حمد کا بیان مقصود ہو تو صفاتِ الٰہیہ ہی کو رقم کیا جاتا ہے، جب کہ عبدالرشید کی اس نظم میں خدائی صفات کا بیان ان کے لاشعور کی تہوں سے زیبِ قرطاس ہوتا ہے۔ خدا کی قوت و جبروت تو اُن کے نزدیک بھی مسلمہ ہے، لیکن وہ براہِ راست یا شعوری طور پر اپنے نئے تخلیقی عمل سے اسے چیزے دگر بنا دیتے ہیں۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے:

ماسوائے موت کے اتنا سخی پھر کون ہے جو جسم کے تاریک زنداں میں
پیسے ولولوں کی مشعلیں روشن کیے خود کو جلائے
ٹِل کے تختوں سے سرکتی ریت کے ذرّوں سے سورج
نہر کے سیّال سینے پر بجھی بے دم تمازت اور
رگ و پے کی لڑھکتی نبض میں مفتوح جذبوں کا بخار (۵)

ایک احساسِ گراں کے تحت خدا کی قوت و جبروت کے آگے انسان کی بے بسی اس حمدیہ نظم میں شاعر کے احساس کو جس کیفیت سے دوچار رکھتی ہے، وہ بھی صفاتِ الٰہیہ کا علامتی اظہار ہے۔ "ٹِل کے تختوں سے سرکتی ریت کے ذرّوں میں سورج" وقت کی علامت ہے جو گزرتا چلا جارہا ہے اور "نہر کے سیّال سینے پر بجھی بے دم تمازت" بظاہر سورج کی حرارت کا احساس دلاتی ہے مگر یہ حرارت چوں کہ نہر کے سیّال سینے سے مربوط ہے اس لیے ایک سرد آگیں احساس کی علامت بن گئی ہے۔ یہ نظم میں ایک نئی محاکاتی صورتِ احوال بھی ہے مگر محاکات کے ان رنگوں میں جبریت کا احساس بھی پوشیدہ ہے۔ سب کچھ ایک فطری عمل کے تحت ہو رہا ہے مگر "رگ و پے کی لڑھکتی نبض میں مفتوح جذبوں کا بخار" یا "ہر قدم پر یوں تلف ہونے کا احساسِ گراں" ایک ایسا بیانیہ ہے جس سے نقش گرِ قدرت کی فیض رسانی کا پہلو مادی اشیا کے لیے بھی ہے اور انسانی رگ و پے میں خدائی قدرت کے آگے جذبات کے مفتوح ہونے کا احساس بڑھاتا ہے۔ انسان کو آخر فنا کے گھاٹ اُترنا ہے، شاعر کو اس کا شدت سے احساس ہے۔ پانچ ہزار سال پرانی گلگامش کی منظوم داستان میں نظم کا مرکزی کردار دیوتاؤں کے فرستادہ (ایانبی) کے ذریعے جب تمام دنیوی نعمتوں سے وہ سرشار ہو جاتا ہے اور اسے اس فرستادہ سے والہانہ محبت ہو جاتی ہے تو ایک روز اُس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ تب گلگامش کو بے اختیار سخت صدمے سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور اس کے غم میں بیمار ہو جاتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ جب اس کا سب سے پیارا رشتہ موت کا شکار ہو گیا تو کیا اسے بھی ایک روز موت آ جائے گی۔ تب وہ گلِ حیات کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے مگر طویل تر مشقتوں کے ساتھ جنگلوں، صحراؤں، دریاؤں اور مختلف خطرناک وادیوں سے گزرتا ہوا جب گلِ حیات لے کر واپس آتا ہے تو راستے میں ایک جگہ نیند کے ہاتھوں سے مجبور

ہو کر نیند کی وادی میں چلا جاتا ہے اور وہ گلِ حیات جسے وہ اپنے سینے پر رکھ کر سو گیا تھا ایک سانپ آکر نگل جاتا ہے۔ گویا تمام تر کوششوں کے باوجود موت اس کا مقدر ہے۔ یہاں داستان نگار نے اس قدرتی جبر کو، جو انسان پر موت کی صورت میں موجود ہے، دکھایا ہے اور اس حقیقت کو بھی واضح کر دیا ہے کہ بالآخر انسان کو فنا ہونا ہے۔

عبدالرشید کی اس نظم میں بھی ایک اساطیری لہجے کا بیانیہ دکھائی دیتا ہے جو اس حقیقت کو واضح کرتا ہے:

بے وطن خوشیوں کی پُونا مطمئن چہرے کی یخ بستہ لکیروں میں جمی
سمت سے بے سمت نتھوں سے بندھی رسّی کو کھینچے
جسم کے پنجرے سے لٹکا آخری بھی چیتھڑا، جب بے صدا
آبِ فنا کی دھار پر بہتے ہوئے خوابوں کے مرگھٹ میں گیا(۶)

''سمت سے بے سمت نتھوں سے بندھی رّسی'' ایک ایسا المیّہ ہے جو انسان کا مقدر ہے۔ وقت کا دھارا اسے کھینچ کر موت کی جانب لے جارہا ہے، مگر:

کس لیے ٹھٹھرے ہوئے ہونٹوں کی یخ سیٹی کی سُر میں تر بہ تر
یہ سانس کی تعزیر سے بچنے کی مہلت کی دُعا(۷)

جس طرح گلگامش ''گلِ حیات'' کی تلاش میں نکلا اور اسے حاصل بھی کر لیا، لیکن وہ اسے اپنا مقدر نہ بنا سکا، بالکل اسی طرح ''سانس کی تعزیر سے بچنے کی مہلت کی دُعا'' بھی شاعر کے لیے ایک لایعنی عمل ہے۔ عبدالرشید کے نزدیک موت جب ایک ازلی حقیقت ہے، ''ہونٹوں کی یخ سیٹی کی سُر'' یعنی جب آخری سانس کو ایک ہچکی کے ساتھ ختم ہو جانا ہے تو پھر اس کو بچانے کے لیے دُعا کا عمل کس لیے ہے۔ یہاں عبدالرشید نے بڑی فن کارانہ چابک دستی سے موت کے المیّے کو پیش کیا ہے اور اس سچائی کو واضح کر دیا ہے جو وقت اور اس کے مظاہر سے انسانی حقیقت کا مستقل مظہر ہے۔ اس نظم میں علامت نگاری کا عمل عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ عبدالرشید نے اپنی مخصوص علامات کے ساتھ اپنے مقصودِ اظہار میں محض جدت نہیں بلکہ ایک نئی ندرت پیدا کی ہے۔ اسلوب کی سطح بظاہر گنجلک دکھائی دیتی ہے اور یہ محض نامانوس یا جدید تر علامات کی وجہ سے ہے، اور یہی نظم کے بیانیے کو بھی جدید تر بناتی ہیں۔ یوں عبدالرشید کی اکثر نظموں کا بیانیہ ہمیں ایسے ہی دشوار گزار مرحلوں سے دوچار کرتا ہے جن میں نظم کو سمجھنے کے لیے قاری کو بہت سی مشکلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔

عبدالرشید نے مختلف موضوعات پر اظہار خیال کیا ہے۔ ان کے ہاں دکھ اور گہرے کرب کا بیان ہے۔ ان کا غم تمام انسانوں کا بیان ہے مگر اس میں بنیادی جذبہ ان کے ہاں بھی محبت ہے۔ اس میں ہجر اور یادوں کا

سوز ہے جو ان کے لفظوں سے مختلف علامات کی صورت میں جھلکتا ہے۔ وہ محبت کے جذبے کو تمام نوعِ انسانی کا اہم ترین موضوع تصور کرتے ہیں۔ اس میں ان کی ذاتی واردات بھی اس کائناتی حقیقت کے ساتھ جڑی ہوئی ہے جو ان کی نظموں میں کبھی سوچ کے آکاش پر بادل کی صورت میں پرواز کرتی ہے، کبھی بارش بن کر اور کبھی بوند میں سمٹ کر دل کی دھرتی پر اترتی ہے اور بکھرتی ہے۔ یہ اوس کی صورت پیاسی پنکھڑی کے ہونٹ کو سیراب کرتی ہے۔ ''انی کنت من الظالمین کی ایک نظم ''دوب جیسی انگلیوں سے'' ایک ایسی نظم ہے جس کا آہنگ قرأت میں بھی دل کش ہے اور لفظ لفظ اس کی سماعت کانوں میں رس گھولتی محسوس ہوتی ہے۔ اس نظم میں انھوں نے ''سرخ آنکھوں سے محبت کی وفا کا پہلا گیت'' اور ''اوس میں بھیگے ہوئے بچپن کا نشہ'' جو ''دوب جیسی انگلیوں سے بہہ گیا'' ہمارے سامنے معاملاتِ محبت کے کئی پہلوؤں کو ایک دیکھے ہوئے منظر کی طرح روشن کر دیتا ہے۔ اِس ضمن میں یہ مصرعے ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

کھڑکیاں کھولیں تو شب کی تیرگی کا ٹھنڈا سانس
برف کے آنسو کی صورت
آنکھ سے بہنے لگا
میں مگر اس پیار کی نخوت کی دل جُوئی میں تھا(۸)

یہاں شاعر نے یادوں کی کیفیت بیان کی ہے، ایسی صورتِ احوال میں جب محبوب کی جبلت نخوت آمیزی سے عبارت ہے۔ یہاں دو انتہاؤں کا احساس ہے۔ ایک جانب محبت کا جذبہ ہے اور دوسری طرف محبت سے پیدا ہونے والی وہ نخوت ہے جس سے شاعر خود بھی سرشار ہے مگر حقیقت میں ہجر زدہ ماحول رات کے اندھیروں میں ہجر کا کرب پیدا کر کے بے بسی کے آنسوؤں میں ڈھل گیا ہے۔ ایک کرب انگیز سماں ہے جو نیند اور جاگنے کے درمیان دھند کی چادر میں برقی قمقموں، تھکے ہارے قدموں، پچھلی سنگتوں کا بوجھ، گرم رو جذبوں کی مسکان اور:

کانپتے ہاتھوں سے بے ترتیب سانسوں کا بہاؤ
اور خزاں کے آخری پتوں کی باس
ایک ہی موسم میں پھیکی پڑ گئی(۹)

اور یہ سب کچھ شاعر کے لیے اندوہ و غم کا باعث تو ہے، لیکن اس سب کے باوجود اس مصرعے کی تکرار سے محبت کا دل گداز احساس لہریں لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے جو محبت کی ازلی حقیقت اور اس کی سچائی کا احساس دلاتا ہے:

میں مگر اس پیار کی نخوت کی دل جوئی میں تھا(۱۰)

محبت آگ کی طرح سلگتے سینوں میں جلتی ہے تو دل بیدار ہوتے ہیں، کیوں کہ محبت کی تپش میں کچھ عجیب اسرار ہوتے ہیں جو کبھی عیاں نہیں ہوتے۔ اس نظم میں محبت کا گہرا احساس عبدالرشید کو حال سے ماضی کے جھروکوں میں جھانکنے پر مائل کرتا ہے۔

دراصل عبدالرشید کی شاعری ایک منفرد قسم کی جاذبیت کی حامل ہے۔ جدید تر حسیات اور عصری آگہی سے پھوٹتے ہوئے ان کی شاعری کے سوتے ان کو ایک نئی لفظالی کے ساتھ نئی ماہیتِ فکر سے متعارف کرواتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کے ہاں کے مکالمے کا ایک دل کش انداز ملتا ہے۔ اس مجموعے کی نظم ”کالج نامہ“ کا انداز مکالمے اور خود کلامی کا سا ہے اور یہ عبدالرشید کے تخلیقی اندازِ نظر کا ایک اہم رُخ بھی ہے۔ عبدالرشید کے ساتھ کالج کی یادیں اتنی گہرائی اور شدت سے جڑی ہیں کہ وہ اپنے دوسرے مجموعے ”اپنے لیے اور دوستوں کے لیے نظمیں“ میں بھی کالج کی یادوں سے پہلو تہی نہیں کر سکے بلکہ دوسرے مجموعے میں اس عنوان کے تحت ان کی چار عدد نظمیں ہیں جن میں ایک تو یہی ایک پہلی نظم ہے جو دوسرے مجموعے کی تین نظموں سے پہلے انھوں نے شامل کی۔ ”انی کنت من الظالمین“ میں شامل اس نظم ”کالج نامہ“ میں وہ گزرے لمحوں کی بازیافت کرتے ہوئے ان کے تمام احساس کو اپنے اندرونی انجذاب سے دریافت کرتے نظر آتے ہیں۔ دیکھا جائے تو شاعری خود کلامی ہی کا ایک اظہار ہے مگر یہ خود کلامی عام انسانوں کی نسبت شاعر کے مخصوص سُروں سے پھوٹتی ہے۔ کبھی وہ ارد گرد کے مناظر کو ترتیب دیتا ہے اور کبھی خود پر نظر ڈالتے ہوئے اپنے اندر کے احساس کو بیدار کرتا ہے۔

عبدالرشید نے اس نظم میں اپنے اندر کے احساس کو بیدار کرتے ہوئے ”درختوں کے تنوں کے ساتھ“ گزرنے والے لمحات اور ”ماضی کے سنہرے دائروں“ کی جزیات سمیٹ لی ہیں۔ ”سگریٹ کے مرغولوں“ اور ”چائے کی پیالی“ تک کالج کی دل کش زندگی اور کالج سے متعلقہ کیفیتوں کو اجاگر کیا ہے۔ مثلاً یہ لائنیں دیکھیے:

درختوں کے تنوں کے کے ساتھ، / ہم سب کرسیاں رکھ کر، بلند آواز میں
ڈلن تھامس کو پڑھتے تھے(۱۱)

اور:

تہ ملبے میں اک بلبل کی راکھ، / گریزاں ساعتوں سے چھن کے گرتی تھی
ہوا کے چاک میں اک در، / کبھی وہ بند ہوتا تھا، کبھی کھلتا
دھویں کے ساتھ کتنے عکس تھے / جو ایک لمحے کے لیے بنتے بگڑتے تھے

ہرے پتوں کی خوشبو، مضطرب بانہوں میں پھیلی تھی
جوانی کی یا موسم کی اداسی تھی(۱۲)

یہ سب شاعرانہ امیجز شاعر کی جوانی اور اس سے جڑے ہوئے مناظر میں کبھی خوشی اور کبھی یاد کا کرب لے کر اس کے معجز نما اسلوب سے پھوٹتے دکھائی دیتے ہیں:

شبیہیں ریزہ ریزہ، اُس بڑی تصویر کے قامت کا حصہ ہیں
کہ جن کے ہاتھ میں / ایک پرزے کی طرح،
ہوا کی تند آندھی میں پٹختا ہوں / مگر یہ سب اُسی سب تک کا حصہ ہیں
وہ شامیں بھی کہ جب کافی کا اک کپ پی کے
ہم پھر مال کی ٹھنڈی ہوا میں سُن جبیں پر ہاتھ کو رکھتے
درختوں سے ڈکتے آخری پتے اُچھل کر توڑتے(۱۳)

عبدالرشید نے اس نظم میں صرف اپنے ماضی ہی کو یاد نہیں کیا بلکہ انھیں اپنی زندگی کا اہم تر حصہ قرار دیا ہے کہ یہ احساس ان کی زندگی کے سفر میں ساتھ ساتھ چل رہا ہے:

یہ اک چھوٹی سی دنیا ہے جو کہرے میں چھپی ہے
کہ جو بیتی نہیں اور جس طرف ہم / اک قدم آگے نہ بڑھ پائے کبھی(۱۴)

''انی کنت من الظالمین'' میں چار ایسی نظمیں بھی ہیں جو ایک ہی نظم کے مختلف ٹکڑوں کی طرح بظاہر چار حصوں میں تقسیم ہیں، لیکن دراصل یہ مختلف نظمیں ہیں۔ فکری اعتبار سے ان نظموں کا ربط اگرچہ باہمی ہے، لیکن مختلف بحروں میں کہی گئی ہیں۔ یہ بلا عنوان نظمیں ہیں یعنی ایک سے چار تک۔ ان نظموں کا ایک اہم تر پہلو اُن نظموں کا طویل ہونا ہے۔ طویل نظموں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں مافی الضمیر کو بیان کرنے کا زیادہ سے زیادہ امکان موجود رہتا ہے اور زمانی و مکانی سچائیوں کے اظہار کا کھل کر موقع ملتا ہے۔ متذکرہ چار نظموں کا سلسلہ بھی ان کی طویل نظم نگاری کا پہلو رکھتا ہے جن میں کرب انگیز تجربات و مشاہدات کے تحت مختلف کیفیتوں کا اظہار ہے۔ مثلاً پہلی نظم کی یہ لائنیں دیکھیے:

شبِ تارجیون کی کھڑکی پہ دستک سی دیتی ہوئی، آنسوؤں کی
ڈھلکتی ہوئی چال میں چل رہی ہے
برہنہ ہواؤں میں نہروں کے نم کالر کپن گلِ تازہ بن کر بکھرتا چلا جارہا ہے
یہی شب جو بارش کے قطروں سے اُٹھتی ہوئی باس کی نیم خوابیدہ جنبش میں

تیرے بدن پر مرے ہاتھ سے گیت لکھتی رہی تھی (۱۵)

بغیر کسی ابہام کے، یہ نظم اسی تسلسل میں آگے بڑھتی چلی جاتی ہے اور اس کا ایک ایک پہلو قاری پر اپنے اثرات مرتب کرتا چلا جاتا ہے۔ اس نظم کی علامتیں ایسی کھلی علامتیں ہیں جو فکر کو انگیز بھی کرتی ہیں اور ابہام کے بجائے تاثر کو بڑھاتی ہیں:

"کوئی ڈھارس نہیں، اپنی خود رفتگی سے حرارت بڑھی
دن دھکیلا گیا سیڑھیوں سے رواں برف پر
رات پکنے سے پہلے ہنسی، بند کمرے سے ملحق جو شاور تھا
بہنے لگا، آنسوؤں کے پرندے پنہ سے نکل کر اُڑے (۱۶)

ہنسی بند کمرے سے ملحق شاور اور آنسوؤں کے پرندوں کا اڑنا ایک تلازماتی کیفیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ عبدالرشید کی نظموں کی یہ خصوصیات ان کی بیش تر نظموں میں موجود ہے۔ ایک زاویے کو دوسرے زاویے سے مربوط رکھنا نظم کی اپنی خصوصیت تو ہے مگر معنوی اعتبار سے حرف و صوت سے معنوی خدوخال کو مرتب کرنا عبدالرشید کے ہاں درجہ کمال پر ہے:

جن کی نم نشیں شاخ جو بارشوں میں تناور ہوئی
اس کے اوجھل کوئی آدھے کپڑوں میں ملبوس مجھ کو
تکے جارہا تھا، وہ آنکھیں جو زخمی بھی تھیں اور چہرہ
شکستہ لکیروں کے آثار کی ابتدا بھی لیے تھا
محافظ نہیں تھا، فقط سر گراں اپنی کمزور خواہش سے
رنجور تھا، تم سے الفت یا صحبت مقدر نہیں تھی (۱۷)

اس نظم کا اصل چہرہ اس المیے سے بے نقاب ہوتا ہے جو شاعر کے درونِ باطن کہیں پل رہا ہے:

اس طرح چار برسوں پہ پھیلا
میں اندر سے خاموش تھا، بانجھ پن کی طرف
رفتہ رفتہ لڑھکنے لگا تھا، دلا سا جو مرہم تھا
وہ بھی علالت کی تمہید تھا
ہر کٹائی کے موسم کے بعد ایسا محسوس ہونے لگا تھا
میں اُمید رکھ کر نیا بیج ڈالوں گا، پر ایسا ہو نہ سکا

آرزو جو اندھیرے کی بُکّل کی تہ میں تھی، لپٹی رہی[۱۸]

دوسری نظم کا المیّہ بھی اسی سلسلۂ یاد کی ایک کڑی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں محبوبہ کی رخصتی کے منظر سے کچھ اور تصویروں کے رنگوں سے اجاگر ہونے والے رنگوں اور ان رنگوں کی کیفیتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ انجمن کی چمنی سے نکلتا دھواں بارش کے قطروں سے، جو دراصل شاعر کے آنسوؤں کی علامت ہیں، شاعر کو دھلتا محسوس ہوتا ہے جس سے آس پاس کی ساری فضا میں ایک دھند کا منظر سمٹ آتا ہے، اور گاڑی کے شیشے میں نظر آتا محبوب کا عکس بھی ادھ چھپے کاغذ کی طرح خنکی سے بھیگا دکھائی دیتا ہے۔ یہ کھنکی شاعر کے اندرونِ دل کی خنکی ہے جو اسے اس کیفیت سے گزارتی ہے اور وہ محسوس کرتا ہے:

بانہوں میں تھامے ریشمی رومال میں طاقت نہیں\
کھل کر تری رخصت کا وہ پرچم بنے\
کیسے بھلا بانہوں کے حلقوں سے تجھے رخصت کروں\
کیسے بھلا[۱۹]

مگر ایک یاد ہے جو اس منظر سے پھوٹنے لگتی ہے۔ گزشتہ موسموں کی یاد جو شاعر کو کبھی نہر کی پٹری یاد دلاتی ہے اور کبھی پھلوں کے بُور سے بھاری درخت، اور یوں ایک ایک منظر ہویدا ہوتا چلا جاتا ہے:

اک دوسرے کو تھام کر\
ہم چاپ کی زنجیر میں جکڑے ہوئے چلتے رہے\
نقشِ قدم جگنو بنے سنسان رستوں پر دمکتے تھے\
کہ جیسے بے خیالی میں لیے وہ سرسری بوسے\
کسی نگراں کے خدشے کے بغیر[۲۰]

اور اب:

ہاتھ ہاتھوں سے پھسل کر فاصلوں کی آستیں پر\
ٹوٹتی ٹہنی بنے بیتاب ہیں\
سینے کے ملبے پر یہ آندھی ریت کے پہیوں سے چلتی\
جانے کتنے روز متلاطم رہے[۲۱]

یہ پوری نظم محبت کے احساس سے جڑی ہوئی نظم ہے مگر اس میں شاعر کا پیرایۂ اظہار عامیانہ محبت سا نہیں بلکہ ایک گہری کیفیت سے ترتیب پایا ہے۔ نظم کا ایک دوسرا پہلو انسانی جبلتوں سے جڑا ہوا ہے اور بین السطور

ایک طبقاتی تضاد کے ساتھ فرد کی انفرادی زندگی کے سماجی اور نفسیاتی مسائل کو بھی پیش کرتا ہے جس سے کم و بیش پورا معاشرہ دوچار ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے اور معاشرہ خود کو بدلنے کے کرب میں مبتلا ہے تو اس معاشرہ کی ہر تخلیقی سرگرمی اور ادب بھی مردہ اور بے جان ہوگا۔ ادب خلا میں تہذیبی تعطل میں منجمد نظامِ خیال کے بوسیدہ دائرہ میں تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لیے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا ہے۔''(۲۲)

ادب کی روحانی تجربے کے بغیر تخلیق، ظاہر ہے انتہائی پست ہوگی اور معاشرے سے اس کا ربط محض خیالی ہوگا، لیکن خوش گوار امر یہ ہے کہ عبدالرشید کی تمام شاعری اگر روحانی تجربہ نہیں بھی بنتی تو اس کا تعلق ایک دردمندی کے ساتھ ضرور جڑا ہوا ہے۔ وہ معاشرے کے ظاہری و باطنی آشوب کو پوری طرح سمجھتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اس معاشرے میں انھیں فرد کی سماجی زندگی ایک ایسے المیے سے دوچار نظر آتی ہے جو ایک حسّاس دل رکھنے والے شاعر کے لیے ایک تحیر زا المیہ بھی ہے، یوں نظم کے بین السطور سے کرب انگیز لمحات کی ایک تحیر آمیز کیفیت بھی ساتھ چلتی ہے۔ ایسا تحیر جس سے شاعر اگرچہ حقیقی معنوں میں پہلے سے آشنا ہے مگر نظم کے مجموعی خدوخال شاعر کے انجامِ ہجر کو بھی ایک متحیرانہ انجام سے دوچار کرتے ہیں۔ ڈاکٹر رشید امجد نے آزاد نظم کے پیش رَو تصدق حسین خالد کے بارے میں لکھا تھا:

> ''ان کے یہاں نظم کی بُنت (Composition) یعنی تحیر و تشکیل کی ترتیب و ترکیب نے جو لہجہ اور انداز پیدا کیا، وہ نظم کے قاری کے لیے بالکل نیا ہے۔''(۲۳)

یہی کیفیت ہمیں عبدالرشید کی اکثر نظموں میں ملتی ہے۔ یہ روایتی ہیئتوں کی تبدیلیوں کا مرحلہ تھا، لیکن جب آزاد نظم کے ذریعے ان تبدیلیوں کو گوارا کر لیا گیا تو نظمِ آزاد ہی نئی نظم کا سرنامہ ٹھہری۔ دوسرے جدید شعرا کی طرح عبدالرشید کے ہاں بھی نظم آزاد کا فنی پہلو ابتدا میں زیادہ جاذبِ نظر اور اپنے مطلوبہ لوازم کے ساتھ نظم کی جملہ خصوصیات رکھتا ہے اور وہ تحیر و تشکیل جس کی جانب ڈاکٹر رشید امجد نے اشارہ کیا، عبدالرشید کی نظموں میں فنی شعور کے ساتھ موجود ہے۔

''انی کنت من الظالمین'' کی تیسری اور چوتھی نظم بھی محبت آمیز جذبات اور احساسات کی ترجمان ہے۔ ان نظموں میں بھی عبدالرشید اپنے منفرد شعری پیرایے کے ساتھ یادوں کے رنگا رنگ مناظر کو خوب صورت Images کے ساتھ اپنی نقش گری کے ہنر سے اجاگر کرتے چلے جاتے ہیں۔ تیسری نظم کا سلسلۂ کلام دوسری نظم

میں بیان کیے گئے محبوب کی رخصتی کے بعد کا ہے۔ وہاں رخصتی کی کیفیت تھی اور یہاں رخصتی کے بعد ایک بے چینی کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت میں یادیں ہیں، محبوب سے ہم کلامی اور وصل کی لذتیں ہیں، کہیں کہیں:

تھیٹر کے یخ بستہ اندھیرے میں / لرزتے کانپتے ہاتھوں سے تم کو
اپنی جانب کھینچنا / چپکے سے موقع دیکھ کر پھر شال میں
محرم کی ڈوری دھیرے دھیرے کھولنا / کتنی باتیں ہیں
مگر اک لفظ بھی گرمی کی حدت سے لکھا جاتا نہیں (۲۴)

ایسی نظموں کو ہمارے بعض نقاد جنسی تلذذ سے تعبیر کرتے ہیں یا کرنا چاہیں گے، مگر نظم کے پورے بیانیے سے شاعر کا دلی کرب اتنی شدت اختیار کر جاتا ہے کہ وہ بعض ایسے پہلوؤں کو بھی بے تکلفی اور اپنی فطری سچائی کے ساتھ پیش کر دیتا ہے جو عرفِ عام میں جنسیت زدہ محبت کا شاخسانہ لگتی ہیں مگر حقیقتاً ایسا نہیں، شاعر کو اس سے کوئی غرض نہیں کہ اُس کا رہوارِ قلم کن حقیقتوں کو چھو رہا ہے، وہ اپنی طبعی اور تخلیقی صداقت سے محبوبیت کے تمام پہلوؤں کو پیش کرنے میں بے اختیار ہے اور یہی بے اختیاری ایک حقیقت نگار شاعر کی باطنی سچائی کو بھی سامنے لاتی ہے۔ اس سلسلے کی آخری نظم (چوتھی نظم) کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر محبوب کی جدائی سے ایک لطف انگیز کیفیت بھی کشید کر رہا ہے اور یادوں کے ریلے میں اس حقیقت کو بھی تسلیم کیے ہوئے ہے کہ اُسے آخر بچھڑنا تھا:

کب بچھڑنا ہے، مجھے معلوم تھا، تاریخ بھی دن بھی۔۔۔
اب آستینوں کی طرح الٹے ہوئے، ننگے بدن کی پشت سے اب پشت ملتے آئنوں میں
دیکھتے ہیں یہ سراپا اور اس پر اختیار۔۔۔ (۲۵)

اور پھر: ''اپنی آنکھوں سے یہ آنسو پوچھ دو'' کے اعلامیے سے اس حقیقت کا اظہار مقصود ہے، جس سے شاعر اپنی خود کلامی کے جہان میں ایامِ رفتہ کی رفاقت ہی کو اپنے موجود کی دنیا کا امیں سمجھتا ہے:

رفتہ رفتہ شہر کی ان پُرکشش گلیوں میں چل کر درد کو اُس خود کلامی میں سمویا،
بات کرنے کی لگن سے بات نکلی، گفتگو جو بس برائے بیت ہے،
اپنی آنکھوں سے یہ آنسو پونچھ دو۔۔۔ کہ یہ موتی رفاقت کے امیں ہیں (۲۶)

دراصل یہ نظم یادوں کا ایک گہرا رشتہ لیے ہوئے تہ در تہ مختلف کیفیتوں کو اجاگر کرتی ہے۔ عبدالرشید نے خوب صورت علامتوں اور تمثالوں سے نظم میں ایک تجریدی منظر بنا کر پیش کیا ہے۔ عبدالرشید نے عام روایت

سے ہٹ کر اپنے محسوسات کو بالکل ایک نئے آہنگ سے بیان کیا ہے اور اس کی جمالیاتی خوب صورتی کو متاثر نہیں ہونے دیا بلکہ اُن کی اندرونی کسک نے جمالیاتی پیرائے کو بڑھاتے ہوئے نظم کو پُر آہنگ بنا دیا ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ ماضی اور حال کے رشتۂ انضباط نے نظم کی حسیاتی سطح کو مزید بلند کر دیا ہے۔

عبدالرشید کا عمومیت سے انفرادیت کی طرف سفر ان کی نظم گوئی کا ایک اہم حوالہ ہے۔ چناں چہ ان کی نظموں کو اُصولِ توقیت کے اعتبار سے اور تاریخی ترتیب میں پڑھتے ہوئے قاری حیرت میں مبتلا نہیں ہوتا یا ورطۂ حیرت میں غوطہ زن نہیں ہوتا بلکہ اس عمیق احساس اور گہرائی و گیرائی کی کیفیات سے خود کو منسلک پاتا ہے جو سال ہا سال کی ریاضتِ شعری اور برسوں کے معاشرتی، تاریخی اور انسانی تجربات کے بعد کئی ایک لحاظ سے گُندھے ہوئے تخلیقی تجربے اور رچاؤ سے بھرپور مشاہدے سے گزرتے ہوئے اس پر جادو کی طرح اپنا طلسم طاری کرتی ہیں۔ عبدالرشید کی نظم بڑی حد تک روایتی طرز سے مختلف، منفرد اور جُداگانہ طرز کی غمازی کرتی ہوئی اپنا سراپا دکھاتی ہوئی ایک بالکل نئی صورتِ حال کی حامل نظم ہے۔ اس کے متعدد اسباب و علل ہیں مگر ایک بالکل سامنے کا سبب عام ادبی ڈگر سے ہٹنے کا بھی ہے اور ایک تخلیق کار کا ذاتی میلان اور تخلیق کار کے ذاتی رُجحانات کو بھی ایک سبب قرار دینا زیادہ قرینِ انصاف اور موزوں ہو گا۔ ایک عنصر یہ کہ وہ فوری طور پر وقوع پذیر ہونے والے سانحات سے تأثر لے کر نظمیں تخلیق کرنے والے تخلیق کار نہیں ہیں۔ اُن کی نظموں کے مطالعہ سے اِس امر کے شواہد بھی نہیں ملتے۔ وہ سانحاتی نوعیت کے حامل واقعات کو احساس کی بھٹی پر تپانے کے بعد نظم تخلیق کرنے والے شاعر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ عمومی شعری روایت کے شاعر نہیں ہیں اور ہونا بھی نہیں چاہیے کیوں کہ وہ عالم گیریت کے سیاق و تناظر سے مکمل طور پر آگاہ تخلیق کار ہیں۔ عبدالرشید صاحب نے انگریزی ادب کے ساتھ ساتھ یوروپی ادب کو انگریزی تراجم کے توسط سے عمیق نظری سے پڑھ رکھا تھا۔ وہ یورپی اور امریکی ادب سے بھی بڑی حد تک آگاہ تھے۔ اُنھوں نے لاطینی امریکی، اور افریقی تخلیق کاروں کا بھی انگریزی تراجم کے وسیلے سے مطالعہ کیا ہوا تھا اور اُن کا مطالعہ انجذاب کی کیفیت کی حد تک وسیع تھا۔ اُنھوں نے اپنی تخلیقات کے لیے زندگی کے حقائق کی نہ صرف بازیافت کی تھی بلکہ ہستی کی نئی راہوں، زندگی کی نئی جہات اور سوسائٹی کے متعدد نئے پہلوؤں کی تلاش وبِسیار کر کے، اپنے جہانِ تخلیق کو آباد کیا ہوا تھا۔ اُنھوں نے اپنی نظم میں نئے استعارات، نئی تشبیہات، نئے علاماتی نظام کی اپنے مخصوص انداز میں تخلیق کر کے اپنی نظموں میں نئے مفاہیم پیدا کیے، ان کی نظموں میں نئی استعارہ سازی اور نئی علامات کے تخلیقی عمل کا ایک کرشمہ یہ بھی ہے کہ وہ نامانوس اور اجنبی مماثلتوں اور پیچیدہ نسبتوں کو اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنا کر اپنے قاری کے لیے ادق صورتِ حال ضرور پیدا کرتے ہیں کہ اُن کی تخلیقات کا قاری اپنے حصے کا ہوم ورک ضرور کرے۔ اُن

کی تخلیقات میں یوروپی شعر اسے کسبِ فیض کے حوالے سے یہ کہنا بہت مشکل ہو گا کہ وہ کون سے یوروپی شاعر سے بہت زیادہ متاثر تھے اور اس کے زیرِ اثر اُسی کے رنگ میں انھوں نے نظمیں کہی ہیں۔اُن کی نظموں کے گہرے مطالعہ سے محسوس کرنا مشکل نہیں ہے کہ وہ اپنے رنگ کے منفرد تخلیق کار ہیں۔اُن کی شاعری میں متخیلہ اپنے ترفع پر محسوس ہوتا ہے اور غنائی انداز اُن کی نظموں میں نغمگی اور دلسوزی و دلکشی کو جنم دیتا ہے۔اُن کی نظموں کے متعدد اوصاف میں سے ایک وصف اُن کی شاعری میں موسیقیت کا چوکھا رنگ اور خیالات کو غنائیت کے ساتھ پیش کرنے کا انوکھا اور منفرد اندازِ تخلیق ہے جو اُنھیں اپنے معاصر تخلیق کاروں سے جُدا کرتا ہے۔شاعر کا منصب محض خیالات ہی کو نظم کے قالب میں ڈھالنا نہیں ہوتا بلکہ اُسے نئے غنائی پیرایے بھی متشکل کرنے کا وظیفہ انجام دینا ہوتا ہے۔اس ضمن میں عبدالرشید نہ صرف کامیاب دکھائی دیتے ہیں بلکہ اپنی انفرادیت پر بھی استقرار و اصرار کا استحقاق محفوظ رکھتے ہیں۔اسی بنا پر انھوں نے اپنے شعری وظائف سے گزران کرتے ہوئے متنوع آہنگ و انداز تخلیق کیے ہیں اور یہی وہ وصفِ خاص ہے جو عبدالرشید کی نظموں کو ایک نیا انداز عطا کرتا ہے اور اس میں بھی انھیں اپنے منفرد اسلوب، اسٹائل، موضوعات کی بُنت پر مکمل دست رس حاصل ہے۔"انی کنت من الظالمین" میں ان کا غنائی پیرایۂ اظہار اور منفرد آہنگ اپنے ارتفاع پر نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ادارہ اردو اکادمی، اردو نظم ۱۹۶۰ء کے بعد، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۱۳ء، ص ۱۳

۲۔ سروری، عبد القادر، جدید اردو شاعری، لاہور: کتاب منزل، ۱۹۴۶ء، ص ۲۸۹

۳۔ افتخار جالب: (دیباچہ) ماخذ، لاہور: مکتبہ ادبِ جدید، بار اول، ص ۲۹

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، نئی تنقید، کراچی: رائل بک کمپنی، ۱۹۸۵ء ص ۸۵

۵۔ عبد الرشید، انی کنت من الظالمین، لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، بار دوم، ۲۰۱۱ء، ص ۹

۶۔ ایضاً، ص ۱۰

۷۔ ایضاً، ص ۱۰

۸۔ ایضاً، ص ۱۵

۹۔ ایضاً، ص ۱۶

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۷

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۳۔۳۴

۱۳۔ ایضاً، ص ۳۵

۱۴۔ ایضاً، ص ۳۵

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۶

۱۷۔ ایضاً، ص ۴۶۔۴۷

۱۸۔ ایضاً، ص ۴۷

۱۹۔ ایضاً، ص ۴۸

۲۰۔ ایضاً، ص ۴۹

۲۱۔ ایضاً، ص ۵۰

۲۲۔ نئی تنقید، ص ۸۵

۲۳۔ رشید امجد، ڈاکٹر، شاعری کی سیاسی و فکری روایت، لاہور: دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء، ص ۶۳

۲۴۔ انی کنت من الظالمین، ص ۵۵۔۵۶

۲۵۔ ایضاً، ص ۵۸

۲۶۔ ایضاً، ص ۵۸

"راکھ" میں مابعد جدید تکنیکوں کا استعمال: تجزیاتی مطالعہ

POST MODERN STUDY OF THE NOVEL "RAKH"

سید فاضل حسین* / ڈاکٹر محمد ناصر آفریدی**

Abstract:

This article is about the postmodern literary techniques. Post-modernist do not restrict their selves on one topic and one technique. Rakh is a famous Urdu novel written by a prominent novelist Mustansir Hussain Tarar. Various postmodern techniques have been used in the novel. The use of these techniques in Rakh is discussed in this article. Firstly, introduction of these techniques is given, then the uses of the techniques used in the novel are also discussed in this research article. Post-modernists maximize the number of techniques in their works while the classics used a few techniques only. Faction, Magicalrealism, Pastiche, Intertextuality, Irony, Fragmentation, Metafiction, Paranoia and Time detortion are mostly used techniques in post-modern fiction. All these techniques are also used in the novel. The application of above mentioned techniques in Rakh are analyzed in this article.

Key words: Mustansir Hussain Tarar, Rakh, Post modernism, Techniques, Faction, Magicalrealism, Pastiche, Intertextuality, Irony, Fragmentation, Metafiction, Paranoia, Time detortion.

مابعد جدیدیت کی کوئی حتمی تعریف ممکن نہیں ہے۔ نہ ہی اس کے مفہوم کو چند الفاظ میں مقید کیا جا سکتا

* پی ایچ ڈی ریسرچ سکالر، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

** اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

ہے۔ یہ جدیدیت کی اگلی کڑی بھی نہیں ہے۔ یہ جدیدیت سے مکمل انکاری بھی نہیں ہے اور نہ جدیدیت کے تمام خصائص کو جوں تو اپنانے کا نام ہے۔ جدیدیت اپنے عہد کے ساتھ چلنے کا نام ہے تو مابعد جدیدیت جدیدیت کے عہد میں پیش کیے گے مہابیانیوں کو شک کی نظر سے دیکھنے کا نام ہے۔ ''مابعد جدیدیت بہت سے افکار و نظریات کی مرکب ہے۔''(۱) مابعد جدیدت کا اطلاق کسی ایک نظریے پر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس میں سابقہ نظریات کی قبولیت بھی شامل ہے اور ساتھ ہی نئے نظریات کو اپنانا بھی اس کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ مابعد جدیدیت کے خصائص میں مہابیانیہ کا رد، حتمیت کی نفی، تکثیریت کی حمایت، ناوابستگی، روشن خیالی کے پروجیکٹ سے انکار، چھوٹے بیانے کی حمایت اور آفاقیت کے بجائے مقامیت پر زور مابعد جدیت کے اہم خصائص ہیں۔ جس سے اس کو آسانی کے ساتھ سمجھا جاسکتا ہے۔ ''مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی، فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔''(۲) مابعد جدیدیت تخلیقی عمل پر بٹھائے جانے والے کسی بھی پہرے کو قبول نہیں کرتی بلکہ تخلیقی آزادی پر زور دیتی ہے۔ لکھاری جب لکھتا ہے تو اس کی تحریر میں ایک مہابیانیے کے بجائے کئی چھوٹے چھوٹے بیانیے شامل کیے جاتے ہیں۔ نہ ہی کسی ایک تکنیک پر انحصار کیا جاتا ہے۔ ماجدیدیت فکشن کی تکنیکس بھی اپنی ہیں، جن پر اس مضمون میں بحث کی گئی ہے۔

مستنصر حسین تارڑ (پ:۱۹۳۹) کا ناول ''راکھ'' ۱۹۹۷ء میں منظر عام پر آیا۔ تارڑ ایک کثیر الجہات ادیب ہیں۔ انھوں نے سفر نامے میں خصوصی شغف دکھایا لیکن ناول بھی اعلیٰ پائے کے لکھے۔ ان کی ناول نگاری کا سفر ''پیار کا پہلا شہر'' سے شروع ہوا اور ذہنی ارتقاء کی منزلیں طے کرتا ہوا، ''شہر خالی، کوچہ خالی'' تک پہنچ چکا ہے۔ راکھ کے بعد آنے والا ناول ''بہاؤ'' بھی ایک نمایاں ناول ہے۔ اس کی تیاری میں مصنف نے جگر کو خون کیا تب جا کر یہ فن پارہ تشکیل ہوا۔ اس کا خیال بننے کے بعد ناول کی بنت تیار کرنے میں دس سال صرف ہوئے۔ اس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ناول نگار فکشن لکھتے ہوئے کس قدر مطالعہ اور مشاہدہ کرتا ہے۔ تارڑ ایک مابعد جدید ناول نگار بن چکا ہے۔ موضوعاتی تکثیریت ان کے ناولوں کا بنیادی خاصا ہے۔ معاصر عالمی ادب سے گہرا لگاؤ اور وسعت مطالعہ ان کے فکشن میں جھلکتا ہے۔ مابعد جدید موضوعات اور مابعد جدید تکنیکوں کا استعمال ان کے ہاں نمایاں ہے۔ ان کے ناولوں میں زندگی کے وسیع تجربات اور گہرے مشاہدے کے نقوش واضح ہیں۔ وہ دراصل اپنے مطالعے کو کسی ایک چیز پر محدود نہیں رکھتے بل کہ اس میں تکثیریت اور چھوٹے بیانیے کے قائل ہیں۔ انھوں نے ایک انٹرویو میں محمد عاصم بٹ کو بتایا کہ:

"تجربہ بہت ضروری ہے۔ ولی اللہ سے لے کر طوائف کے کوٹھے تک اور مزار پر بیٹھے ملنگوں تک ہر طرح کی محفل اور شخص کا تجربہ ہونا ضروری ہے۔ دوسری بات یہ کہ میں فلمیں دیکھتا ہوں۔۔۔ انگریزی کے علاوہ دیگر زبانوں میں بننے والی فلمیں ضرور دیکھیں۔"(۳)

اس طرح ان کا تجربہ وسیع ہے۔ جہاں انہوں نے تجربے کے لیے چھوٹی اکائیوں پر کام کیا وہاں انھوں نے کلاسیکی ادب کا مطالعہ بھی کیا۔ اردو کلاسیکل ادب، انگریزی، فرنچ اور روسی ادب ان کے مطالعے میں شامل رہا۔ عالمی جدید ادب پر ان کی نظر گہری ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہاں کے ادب میں اثر پذیر رجحانات اور ان کی خصوصیات ان کے ناولوں سے واضح نظر آتی ہیں۔

مابعد جدید ادب سے قبل جتنی تحریکیں اور رجحانات تھے انھوں نے مہابیانیہ دیا اور باقی موضوعات کو حاشیے پر ڈال دیا۔ اسی طرح تکنیکیں بھی مخصوص ہوا کرتی تھیں جیسے سادہ بیانیہ، مکالمہ، علامتی انداز اور زیادہ سے زیادہ شعور کی رو کا استعمال جدیدیت تک نظر آتا ہے۔ جب کہ مابعد جدید ادب نے اپنے آپ کو کسی ایک نظریے یا ایک تکنیک کے ساتھ مخصوص نہیں کیا بلکہ چھوٹے بیانیوں پر زور دیا اور ہر رویے اور رجحان کو قبول کیا۔ مابعد جدید ادب میں تکنیکوں میں بھی کثرت ہے اور ساتھ پرانی تکنیک کو بھی اپنے اندر سمونے کی صلاحیت موجود ہے۔ اب ان تکنیکوں کا جائزہ لیتے ہوئے ناول "راکھ" پر ان کا اطلاق بھی کیا جائے گا۔

مابعد جدید ادب میں زیادہ تر حقسانہ (Faction)، جادوئی حقیقت نگاری (Magical Realism)، فنی مخلوط (Pastiche)، بین المتنیت (Intertertextuality)، طنز خفی (Irony)، انمل پاریوں (Fragmentation)، مہا فکشن (Metafaction)، سنسنی خیزی (Paranoia) اور زمانی انتشار (Time Ditortion) جیسی تکنیکوں کا استعمال نظر آتا ہے۔ مندرجہ بالا تمام تکنیکوں کا استعمال تارڑ نے "راکھ" میں کیا ہے۔ اس مضمون میں "راکھ" میں مابعد جدید تکنیکوں کے استعمال کا جائزہ لیا گیا ہے۔

حقسانہ (Faction) کی تکنیک کا اطلاق اس تحریر پر ہوتا ہے، جس میں افسانے اور حقیقت کا امتزاج ہو۔ بعض لکھاریوں نے اسکو تاریخی بیانیہ بھی کہا ہے۔ اس میں ماضی کی نمایاں شخصیات جن کا تعلق زندگی کے مختلف شعبوں سے ہو ناول میں کردار کی صورت میں دکھایا جاتا ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے ناول نگار اصل تاریخی واقعات اور حقیقی شخصیات کے ذریعے ناول تیار کرتا ہے اوران کو فکشن کا رنگ دے دیتا ہے۔ تارڑ نے "راکھ" میں اس کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ ناول میں ضیاء الحق، ذوالفقار علی بھٹو، منٹو اور دوسرے کئی کردار ایسے موجود ہیں جو ہمیں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ سانحہ مشرقی پاکستان کے واقعہ کو بھی ناول میں سمویا گیا ہے۔ اس طرح یہ ناول افسانے

اور حقیقت کا خوبصورت امتزاج کہا جا سکتا ہے۔ حقیقت اور افسانے کا باہم انسلاک ایک مشکل کام ہے:

"تاریخ کو ناول کے فن میں ضم کرنا ہمیشہ ایک اہم تکنیکی مسئلہ رہا ہے۔ خواہ تاریخ بادشاہوں اور شہزادوں کے متعلق ہو۔۔۔ تاریخ اور ناول یعنی فیکٹ اور فکشن میں کیف و کم کے اعتبار سے حدود قائم کرنا اور ان کا لحاظ رکھنا بڑا مشکل کام ہے۔"(۴)

تارڑ نے اس مشکل تکنیک کو مہارت کے ساتھ برتا ہے ذوالفقار علی بھٹو کو وہ لاہور میں اس انداز سے دکھاتے ہیں:

"لابی اور برآمدے میں ٹہلتے لوگ ایک میگنٹ کی جانب بے اختیار کھنچے چلے آئے۔ میگنٹ ان سے بے پرواہ ایک ڈیشنگ پرنس کی طرح ہاتھ ملاتا صدر دروزے کی طرف چلنے لگا۔"(۵)

جہاں انہوں نے بھٹو کے کردار کو لیا وہاں انھوں نے سعادت حسن منٹو، قیوم نظر، ایوا گارڈنر، سارتر، قراۃ العین حیدر اور ضیاء الحق کے کردار بھی ناول میں سمو کر اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ لکشمی مینشن کے شرارتی لڑکوں نے سعادت حسن منٹو کے گھر میں دوسرے گھر سے اٹھا کر گملے رکھ دیے۔ پھر جھگڑا شروع ہوا اور سعادت حسن منٹو کو اس حالت میں دکھایا گیا ہے:

"منٹو صاحب شدید حیران پریشان کہ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے۔۔۔ شرم نہیں آئی۔ ادیب ہو کر گملے چراتے ہو۔"(۶)

وجودیت کے حوالے سے معروف نظریہ ساز سارتر کو پیرس میں احتجاج میں شرکت کرتے ہوئے پیش کیا گیا ہے۔ اس احتجاجی ریلی میں نوجوان خوں شامل تھا تو دوسری طرف سارتر بھی شرکت کرتا ہے اور اس کے ساتھ "Second Sex" کی مصنفہ بھی موجود ہے:

"سارتر اپنی عینک، درست کرتا ہوا پیرس کی پروٹسٹ ریلی کے آگے آگے چل رہا ہے۔ سیکنڈ سیکس سیمن ڈی بوائر جوائس کی بالشت سے بلند ہے۔ اس کے ساتھ قدم ملا کر چل رہی ہے۔"(۷)

جن تاریخی کرداروں کو انھوں نے ناول کے پردے پر لایا ہے اس میں ان کی شخصیت اور نفسیات کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ معروف ادیبہ قراۃ العین حیدر کا تذکرہ اسی لحاظ سے کیا گیا ہے کہ ان کی انانیت اور غصہ واضح جھلکتا ہے۔ ساتھ ہی لکھنو کی تہذیب و تمدن سے ان کا لگاؤ واضح ہوتا ہے:

"قراۃ العین حیدر اپنے رکھ رکھاؤ میں کشت جو اور بظاہر بے پرواہ ایک گلی میں جھانکی ہیں "ارے یہ تو بالکل لکھنو کی طرح ہے" "صرف ایک فرق کے ساتھ عینی آپا۔" "وہ کیا؟" "عینی آپا کی تیوری چڑھ جاتی ہے۔"(۸)

تارڑ نے صرف تاریخی شخصیات ہی کو نہیں بلکہ تاریخی واقعات کا تذکرہ بھی کیا ہے۔ اس ناول کے متعلق زیادہ تر نقادوں نے لکھا ہے یہ سانحہ مشرقی پاکستان کے گرد گھومتا ہے۔ یہ ناول ۱۹۴۷ء کے فسادات، جنگ ۱۹۶۵ء اور دوسرے کئی واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ اس ناول میں تارڑ کچھ ایسی باتیں کر گئے ہیں اگر کسی سادہ بیانیے میں ہوتیں تو گرفت کر لی جاتی لیکن ناول کے پردے میں بڑے ملائم انداز سے انھوں نے تاریخ کے حقیقی واقعات کو افسانوی رنگ دے دیا ہے۔ ٦ دسمبر ۱۹۹۲ء کو جب بابری مسجد کو گرادیا گیا تو اس وقت لاہور میں جو تاریخی واقعات ہوئے اس حالت کو شاہد اور فاطمہ کی آنکھوں سے اس انداز میں دکھایا گیا ہے:

"لاہور کارپوریشن کے دو بل ڈوزر شاہ عالمی چوک کے سنہرے مندر کی بنیاد میں اپنے آہنی بلیڈ گھسائے اسے مسمار کر رہے تھے۔۔۔ درجنوں متاثرین دکانوں اور بیلچوں کی مدد سے ایک ایک ناقابل گرفت جوش میں غرق مندر کی دیواروں کو ڈھانے کی کوشش کر رہے تھے۔"(۹)

جب ہندوستان میں بابری مسجد کو شہید کیا گیا تو وہاں پر جو ردِ عمل ہوا اس کو متذکرہ بالا تکنیک کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح ناول نگار نے جہاں اس تکنیک کا استعمال تاریخی کرداروں اور شخصیات کے لیے کیا ہے وہاں تاریخ کے حقیقی واقعات کو بھی اپنے ناول میں سمویا ہے۔

ایک اور مابعد جدید تکنیک فلیش بیک (Flashback) کا استعمال اس ناول میں کثرت سے موجود ہے۔ اس سے مراد "دوڑ پیچھے کی طرف اے گردش ایام تو" یہ دراصل فلمی تکنیک ہے جس میں کردار عمر کا کافی حصہ گزار چکا ہوتا ہے اور پھر ماضی میں چلا جاتا ہے۔ مشاہد اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ سب سے پہلے وہ لاہور میں اپنے گھر کی چھت پر سویا ہوا ہے اور وہاں سے ماضی کے اوراق پلٹنے شروع ہوتے ہیں اسے یاد آتا ہے:

"ایک پینڈو بچہ اور اس کے ہمراہ یک سچ مچ کا دیہاتی گنوار، کھدر کے کرتے اور تہمد میں ملبوس۔۔۔ ان میں سے پٹیر اور پال نے ہمت کی اور ان کے قریب آ گئے۔ ہیلو۔ مشاہد چوکنا ہو گیا۔"(۱۰)

مشاہد گاؤں سے لاہور شروع میں وارد ہوا۔ پہلے انھوں نے رہائش گوالمنڈی میں اختیار کی اور پھر لکشمی مینشن۔ ناول کا آغاز ہوتا ہے تو مشاہد ادھیڑ عمر میں ہے۔ پھر اس تکنیک کے ذریعے وہ ماضی میں چلا جاتا ہے۔ جب وہ نو سال کا تھا تو لکشمی مینشن یاد آیا۔ وہاں پر اس کے دیہاتی حلیے کی تضحیک کی گئی۔ راکھ ناول میں کوئی باقاعدہ پلاٹ نہیں ہے بلکہ کہانیاں در کہانیاں چلتی ہیں۔ ایک حصے میں کہانی نامکمل چھوڑ کر دوسری کہانی کا آغاز اور پھر آگے چل کر اس نامکمل کہانی کو شروع کیا جاتا ہے۔ کسی نقاد نے لکھا کہ اس کی کہانی دائروں کی شکل میں ہے تو بالکل درست ہے۔ مشاہد کے ذریعے ۱۹۴۷ء تا ۱۹۶۵ء کے واقعات بیان کیے گئے مشاہد کا بھائی مردان ہے جو کراچی کے علاقے ملیر

کینٹ میں رہائش پذیر ہے۔ اس کے ذریعے سانحہ مشرقی پاکستان کے واقعات کو فلیش بیک تکنیک کے ذریعے ناول نگار نے بیان کیا ہے۔ بنگال میں مقیم فوج کے نوجوانون کی حالت اور ان کے احساسات کو اس انداز میں مر دان کے ذریعے ناول نگار نے پیش کیا ہے:

> "وہ سب احتیاط سے اور بہت چوکنے ہو کر لیکن دلوں میں پردیس کے خوف لیے، اپنے بچوں سے دوبارہ ملنے کی آس لیے، جیسے کینچوں کی طرح رینگتے ہوئے۔"(۱۱)

مر دان فوج میں کیپٹن کے عہدے پر فائز تھا۔ سانحہ مشرقی پاکستان اس نے اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ جس کے اثرات اس پر اتنے گہرے پڑے کے اب وہ زمین پر سوتا ہے۔ بنگال میں مسز بابر کا گھر مغربی پاکستان کے فوجیوں کا مرکز تھا۔ جب انھیں اپنے گھروں کی یاد ستاتی تو وہ مسز بابر کے گھر چلے جاتے تھے لیکن مکتی باہنی کی خفیہ کارروایاں ان کو اندیشوں میں مبتلا رکھتی تھیں۔ نوجوان بہت محتاط تھے لیکن آگے چل کر ناول نگار نے ان کے المیے کو بھی بیان کیا ہے۔

مر دان کراچی میں مقیم ہے وہ بنگال کے واقعات کو یاد کرتا ہے۔ ان واقعات کو مصنف نے ایک اور تکنیک کے ذریعے بیان کیا ہے۔ سنسنی خیزی (Paranoia) کی تکنیک کا استعمال مابعد جدید لکھاری اس جگہ کرتے ہیں جہاں پر انھیں خوف اور دہشت کے مناظر دکھانے ہوں مر دان کی زبان سے بنگال میں نوجوانوں کے ساتھ جو سلوک ہوا وہ اس تکنیک کے ذریعے بیان کیا گیا ہے:

> "شاید انھیں ننگا کہنا بہت مناسب نہ تھا کیونکہ ان کے نفس کٹے ہوئے تھے اور وہاں صرف خون کے لو تھڑے تھے اور ان کے کان بھی نہ تھے اور نہ ناک صرف دو سوراخ تھے اور خون تھا جما ہوا۔ انھیں بے خبری میں مکنی باہنی نے آلیا تھا۔"(۱۲)

سنسنی خیزی (Paronuia) کی تکنیک کے ذریعے سرد جنگ کے واقعات کو بیان کیا جاتا ہے۔ ٹیکنالوجی اور میڈیا کی بے مہابا برتری کے نتیجے میں رونما ہونے والے اثرات بھی اس تکنیک کے ذریعے دکھائے جاتے ہیں۔ مابعد جدیدیت میں کسی بھی چیز کی حقیقت کو تسلیم نہیں کیا جاتا بلکہ مابعد جدیدیت کہتی ہے کہ حقیقت تشکیل دی جاتی ہے۔ اس طرح تارڑ نے بھی کئی ناقابلِ بیان حقائق کو اس ناول میں بیان کیا ہے۔ مشرقی پاکستان میں پیش آنے والے خوف ناک اور خونریز واقعات کو مصنف نے مندرجہ بالا تکنیک کے ذریعے ناول بیان کیا ہے:

جادوئی حقیقت نگاری (Magical Realism) بھی ایک مابعد جدید فکشن کی تکنیک ہے۔ اس تکنیک کا اطلاق ان واقعات پر ہوتا ہے جو حقیقت میں ممکن نہیں ہوتے لیکن ناول میں اس طرح پیش کیے جاتے ہیں کہ وہ

حقیقی نظر آتے ہیں۔ غیر حقیقی واقعات کو حقیقی بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ پروفیسر ڈاکٹر سفیر اعوان نے اپنے ایک مضمون میں جادوئی حقیقت نگاری کے لیے پر افسوں حقیقت پسندی کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس کی تعریف بھی ان الفاظ میں کی ہے:

> "پر افسوں حقیقت پسندی کا رجحان مابعد الجدیدی ادب کا ایک اہم خاصہ ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے لکھاریوں نے انیسویں صدی کے نام نہاد حقیقت پسندانہ طرز بیانیہ (Realsitic Narrative) اور جدیدی تحریک کے دوران مقبول انتہائی غیر حقیقی طرز بیانیہ کے درمیان ایک توازن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔"(۱۳)

جادوئی حقیقت نگاری ماورائے حقیقت، مافوق الفطرت عناصر اور اور ان دیکھی چیزوں کو ناول کے متن میں ایسے سمویا جاتا ہے کہ وہ حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔ اس تکنیک کے ذریعے تخیلاتی واقعات کو حقیقی دنیا کے ساتھ ملایا جاتا ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری میں جانوروں، جنوں اور پریوں کے عناصر کو بھی سمویا جاتا ہے۔ داستانوی عناصر کو مابعد جدید ناول میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن وہ حقیقت کے ساتھ ملے ہوئے اور مربوطِ نظر آتے ہیں مستنصر حسین تارڑ نے ناول "راکھ" میں اس تکنیک کا استعمال بھی کئی جگہوں پر نظر آتا ہے:

> "آلوچے کے شگوفے چٹخنے کے لیے ابھی تھوڑی مدت درکار تھی جو اگلے تین چار ہفتوں میں ممکن نہ تھی۔ لیکن وہ تین چار ہفتے، تو اسی وقت گزر گئے، آلوچے کے درخت سفید دھبے دیکھتے دیکھتے ان کی نظروں کے سامنے اندھیرے میں کھلے اور ان سے روشنی ہوئی۔"(۱۴)

مشاہد اپنے دوست کالیے کے ہمراہ وادی سوات میں دریائے سوات کے کنارے بیٹھے ہوئے تھے۔ وہاں پر مصنف نے اچانک آلوچے کے پھول جھلتے ہوئے دکھائے۔ پہلی فرصت میں پڑھنے سے احساس نہیں ہوتا لیکن تھوڑا غور کرنے پر اندازہ ہو جاتا ہے کہ ناول نگار نے جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ آگے چل کر ناول نگار نے ترکھان اور کلھوڑہ خاندان کی قبروں کے متعلق جو انداز اپنایا ہے وہ سراسر داستانوی ہے۔ اس جگہ مردان اور شوبھا موجود ہیں۔ مافوق الفطرت عناصر کے استعمال کے باوجود قطعی اندازہ نہیں کیا جا سکتا یہ مافوق الفطرت عناصر ہیں۔ دراصل مردان اور شوبھا ہمارے زمینی کردار اور یہ جگہ بھی حقیقت میں موجود ہے۔ صرف تکنیک کے بل بوتے پر اس میں افسانویت سرایت کر جاتی ہے:

> "ترکھان اور کلھوڑہ خاندان کی قبروں پر کندہ سپاہی اور گھوڑے سیال ہوئے، حرکت میں آئے۔۔۔ وہ اپنی بہیتر قید میں سے نکلے اور آہستگی سے کھلنے والے کواڑوں سے باہر نکلے۔۔۔ نہ قدموں کی چاپ تھی

اور نہ سموں کی آواز وہ بر آمدے میں بیٹھی شوبھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ایستادہ ہو گئے۔"(۱۵)

تارڑ نے راکھ میں ہماری دنیا کے تمام حقیقی موضوعات اور تاریخ کے حقیقی واقعات کو موضوع بنایا ہے۔ تمام کردار بھی حقیقی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ کہیں کہیں انہوں نے جادوئی حقیقت نگاری کے تحت دراصل تاریخ میں رونما ہونے والے کچھ مضحکہ خیز واقعات کو بیان کیا ہے۔ یہ اقتباس ناول کے آخر سے ماخوذ ہے۔ تلواروں کو زنگ آلودہ کہنا ہمارے تاریخی المیے کی طرف ہی اشارہ ہے۔ گویا اس داستانوی انداز میں بھی حقیقت کی رمق پوری طرح موجود ہے۔

مابعد جدید فکشن کی ایک اور تکنیک بین المتنیت (Intertextuality) ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے تخلیق کار دیگر ادبی، ثقافتی اور تاریخی فنون کا بالواسطہ یا بلاواسطہ دوسرے فنون کو اپنی تخلیق میں استعمال کرتا ہے۔ مابعد جدید ناول نگار جب اس تکنیک کا استعمال کرتا ہے۔ وہ کسی بھی ادب پارے کو بالواسطہ یا بلاواسطہ اپنے ناول میں جگہ دیتا ہے:

"متن میں دوسرے متعدد متون غیر شعوری طور پر شامل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح جب ہم کبھی بھی کسی بھی متن کا مطالعہ بڑی سنجیدگی سے کرتے ہیں تو شدید احساس ہو جاتا ہے کہ اس متن میں مختلف متون کی آوازوں اوران کے زیر و بم سے کبھی ک تو کبھی گہرا تاثر مرتسم ہو تا ہے۔"(۱۶)

بین المتنیت کی تکنیک کے ذریعے لکھاری دوسرے متون کے موضوعات، زبان اور جملوں کو اپنے فن پارے میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے لیے لکھاری کا مطالعہ بھی وسیع ہونا چاہیے لیکن نقاد کا مطالعہ بھی وسیع ہو گا تو ہی سب اقسام کے متون کے اثرات کی نشاندہی کر پائے گا۔ مستنصر حسین تارڑ نے اپنے ناول میں اس تکنیک کے ذریعے موسیقی، فلمی، تاریخی اور ادبی قسم کے مواد کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ انھوں نے اقبال کے اشعار کو بھی ضرورت کے وقت استعمال کیا ہے۔

"چوک سے ذرا آگے وہ مسجد تھی جسے ایمان کی حرارت والوں نے شب بھر میں بناڈالا تھا۔"(۱۷)

مستنصر حسین تارڑ نے کثرت سے دوسرے متون کو ناول میں استعمال کیا ہے۔ یہ دو مثالیں محض بین المتیت کے سمجھنے کے لیے دی ہیں۔ اس کے علاوہ کئی ہندی اور انگریزی فلموں کے متون راکھ میں موجود ہیں۔ انگریزی، فرانسیسی، روسی اور فارسی ادب کے متون کا اثر بہت واضح ہے۔ اس کے لیے الگ دفتر درکار ہے۔

مابعد جدید فکشن کی ایک اور تکنیک طنز خفی (Irony) ہے۔ کسی تاریخی، سماجی، سیاسی اور زندگی کی کسی دوسری جہت پر چوٹ کی جاتی ہے اور وہ حقیقت پر مبنی ہوتی ہے۔ ہمارے معاشرے میں موجود مضحکہ خیزیوں کے

اظہار کے لیے یہ تکنیک استعمال کی جاتی ہے۔ مابعد جدید ادب خود کو کسی ایک بیانیے سے منسوب نہیں کرتا بلکہ اس میں موضوعاتی اور تکنیکی کثرت موجود ہوتی ہے۔ مابعد جدید ادیب ماضی سے انکار نہیں کرتا بلکہ اس کو جہاں طنزیہ پہلو نظر آتے ہیں وہ خوب بیان کرتا ہے۔

"Whereas the modernist tries to desotry the past, the Postmodernist realizes that past must be revisted but with irony."(18)

مندرجہ بالا اقتباس سے جہاں مابعد جدیدی مصنفین کے بارے میں مذکور ہوا کہ وہ ماضی پر نگاہ ڈالتے ہوئے جہاں مسائل نظر آتے ہیں ان کو طنز خفی کے ذریعے پیش کرتے ہیں جب کہ جدیدیت کے علمبر دار ادیب ماضی کو مسخ کرنا چاہتے ہیں۔ مستنصر حسین تارڑ نے اپنے ناول میں اس تکنیک کو کثرت سے برتا ہے۔ جس کی دو مثالیں درج ذیل ہیں:

"مشاہد پاکستان کو بالکل نہیں کھونا چاہتا تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ کنگن کو بھی اپنے سے جدا نہیں کرنا چاہتا تھا۔"(۱۹)

آزادی کے وقت جس طرح شاہ عالمی کے بازار میں لوٹ مار شروع ہوئی تو ہر کوئی اپنے فائدے کی چیزیں ملبے سے نکالتا تھا۔ مشاہد کے کردار کے ذریعے تارڑ نے ہمارے اس رویے کی نشاندہی کی ہے کہ ہم اپنا فائدہ دیکھ کر کشمکش کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہندو مسلم فسادات کی وجہ سے ایک طبقہ ایسا بھی پیدا ہوتا ہے جو لوٹ مار کرتا ہے، ناول نگار نے اسی طبقے کی نشاندہی طنز خفی (Irony) کے ذریعے کی ہے۔ ہمارے ملک کے پرنٹنگ نظام کو بھی ناول نگار نے ایک جگہ اسی تکنیک کے ذریعے پیش کیا ہے:

"سول اینڈ ملٹری گزٹ نے انہیں فرنٹ پیج دیا اور ان کی بلیک اینڈ وائٹ تصویریں بڑے اہتمام سے شائع کیں۔۔۔ پرنٹنگ کا معیار اتنا اعلیٰ تھا کہ کیپشن کے بغیر جاننا مشکل تھا کہ ان دونوں میں سے ایوا کون سی ہے اور سٹیورٹ کونسا ہے۔"(۲۰)

ایوا گارڈنر اور سٹیورت ایک فلم کی شوٹنگ کے لیے لاہور آئے۔ ان کی تصاویر بڑے اہتمام سے متذکرہ گزٹ نے شائع کیں۔ لیکن معیار کو طنز خفی کے ذریعے ناول نگار نے پیش کیا۔

مابعد جدید ناول میں کئی اصناف کا رنگ ہوتا ہے۔ اس تکنیک کو انگریزی میں (Pastiche) اور اردو میں فنی مخلوطے کا نام دیا جاتا ہے۔ اس سے مراد ہے ادبی اصناف کو اکھٹا کرنا، ملانا وغیرہ۔ اس تکنیک کے تحت دوسری کئی اصناف کے طریقہ کار کو ناول میں برتا جاتا ہے:

"Postmodern writers break down boundries between different discourse, between fiction and non fiction history and autobiography."(21)

مابعد جدید ناول نگار اصناف کے درمیان فرق کو کم کر دیتا ہے وہ ایک ناول میں کئی اصناف کو بیک وقت ایک دوسرے سے پیوست کر دیتا ہے۔ مستنصر حسین تارڑ نے اپنے ناول میں کئی اصناف کو یکجا کیا ہوا ہے۔ ناول میں افسانے، خاکے، ڈرامے، سفر نامے، جاسوسی ناول اور فلموں کا انداز جھلکتا ہے۔ ناول میں کئی چھوٹی چھوٹی کہانیاں موجود ہیں جن کو ایک الگ تکنیک انمل پارچوں (Fragmentation) کا نام دیا جاتا ہے۔ افسانے کے رنگ میں مسز حسین کی کہانی، کرسٹین کی کہانی، بابو اور فاطمہ کی کہانیاں ناول میں موجود ہیں۔ جبکہ سفر نامے کا رنگ ہر جگہ جھلکتا ہے۔ لاہور سے اسلام آباد، اسلام آباد سے سوات اور پھر صحرا کی جہاں گردی والے حصوں پر سفر نامے کا اطلاق کیا جاسکتا ہے۔

"اس راستے کے آس پاس دور تک خالی کھیت اور جہاں پہاڑیاں تھیں۔ ان کے ساتھ ساتھ سلیٹی رنگ کا جنگل، جن میں جاپانی پھل، بادام اور آڑو کے درخت جن پر ایک بھی پتا نہ تھا۔"(۲۲)

اس طرح مستنصر حسین تارڑ نے اپنے ناول راکھ میں مابعد جدید تکنیکوں کا استعمال کرتے ہوئے ناول کا متن تیار کیا ہے۔ اس کے پیچھے ان کا عالمی ادب سے گہرا لگاؤ واضح ہے۔ ان کے باقی ناولوں میں مابعد جدید تکنیکوں کا استعمال کثرت سے نظر آتا ہے۔ جبکہ ان کے موضوعات پر بھی مابعد جدیدیت کا اطلاق ہوتا ہے۔ ناول کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ ناول نگار نے کسی بھی جگہ اپنے آپ کو ایک بیانیے سے مخصوص نہیں کیا۔ اس میں تمام چھوٹے چھوٹے بیانیوں کو استعمال کیا ہے۔ اس طرح تارڑ معاصر اردو ناول میں ایک مابعد جدید ناول نگار کے روپ میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ اقبال آفاقی،ڈاکٹر،مابعد جدیدیت(فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں)،فیصل آباد:مثال پبلشرز،۲۰۱۸ء،ص۱۶۳

۲۔ گوپی چند نارنگ(مرتب)،اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ،دلی:اردو اکادمی،۱۹۹۸ء،ص۳۶

۳۔ محمد عاصم بٹ، تحریر کا فن:مستنصر حسین تارڑ سے ایک مکالمہ،مشمولہ:سہ ماہی ادبیات (ناول نمبر) جلد دوم، شمارہ:۱۲۲۔۱۲۱(جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹)اکادمی ادبیات پاکستان،اسلام آباد،۲۰۱۹ء،ص۲۳۱

۴۔ پروفیسر عتیق اللہ(مرتب)،تنقید کی جمالیات،جلد۱۰،لاہور:بک سٹال،۲۰۱۸ء،ص۳۸۷

۵۔ مستنصر حسین تارڑ،راکھ،لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۵ء،ص۴۲

۶۔ ایضاً،ص۸۱

۷۔ ایضاً،ص۲۸۹

۸۔ ایضاً،ص۳۱۵

۹۔ ایضاً،ص۸۶۷

۱۰۔ ایضاً،ص۶۵

۱۱۔ ایضاً،ص۳۶۲

۱۲۔ ایضاً،ص۳۶۴

۱۳۔ سفیر اعوان،ڈاکٹر، خس و خاشاک زمانے:مابعد جدید تجزیہ، مشمولہ:ششماہی معیار، اسلام آباد،شمارہ۸(جولائی تا دسمبر ۲۰۱۲ء)،شعبہ اردو،بین الاقوامی اسلامک یونی ورسٹی،ص۴۰۳

۱۴۔ مستنصر حسین تارڑ،راکھ،ص،۱۸۱

۱۵۔ ایضاً،ص۵۸۸

۱۶۔ ڈاکٹر الطاف انجم،اردو میں مابعد تنقید،دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۱۳ء،ص۳۱۳

۱۷۔ مستنصر حسین تارڑ،راکھ،ص،۱۰۱

۱۸۔ پیٹر بیری(Petter Barry)،Beginning Theory, مانچسٹر یونیورسٹی پریس،۲۰۱۷ء،ص۶۰

۱۹۔ مستنصر حسین تارڑ،راکھ،ص۱۲۲

۲۰۔ ایضاً، ص۹۸

۲۱۔ ڈیوڈ کارٹر (Davved carter)، Literary Theory، ہرپندرہ ہرٹس، ۲۰۰۶ء، ص۱۲۱

۲۲۔ مستنصر حسین تارڑ، راکھ، ص۱۵۸

نور جہاں: ایک اجمالی تعارف

QUEEN NUR JAHAN: A BRIEF INTRODUCTION

انجم طاہرہ* / ڈاکٹر اقصہ ساجد**

Abstract:

Noor Jahan (d: 1055/1645) is he most favourite empress of king Jahangir. She was appericiated and supported by her parents and husband. She had a brilliant role in politics, economics especially cutural development of Hindustan as she loved fine Arts, Architecture, gardening, dress designing, hunting, shooting and innovations in jewllery. Noor Jahan enjoyed the height of power when she was surrounded by loyal men in which included her family members also.She died in 1645AD, after 18 years of Jahangir,s death. Her tomb lies in Shahdara, lahore. This writeup narrates a brief view on some prominent phases of this brave empress.

Key Words: Noor Jahan, Jahangir, An empowered Lady, qualities of Noor Jahan.

نور جہاں ملکۂ ہندوستان کا سال ولادت ۱۵۷۷ء اور تاریخ وفات ۲۹ شوال ۱۰۵۵ھ (۱۷ دسمبر ۱۶۴۵ء ہے۔[۱] اس کے دادا محمد شریف تہرانی حاکم خراسان محمد خاں تکلو (۹۱۹۔۹۵۵ھ / ۱۵۱۴۔۱۵۷۶ء) کے وزیر تھے، ان کا خاندان علم و فضل اور شعر و ادب میں نہایت معروف تھا۔ امین احمد رازی مولف تذکرہ ہفت اقلیم انہی کے خاندان میں سے تھے۔ محمد خاں تکلو کی وفات کے بعد انہیں شاہ طہماسپ صفوی (۹۳۰۔۹۸۴ھ) نے اپنا وزیر بنایا۔ نور جہاں کے نانا میرزا علاء الدولہ پسر آقا ملّا بھی علم و فضل میں اجتہاد کا درجہ رکھتے تھے۔ خواجہ محمد شریف کی وفات

* ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ فارسی، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی لاہور

** اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ فارسی گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور

سال ۱۵۷۵ء میں ہوئی۔ اس کے بعد ان کے بیٹے میر زا غیاث بیگ (نور جہاں کے والد) حاسدینِ دربار کی شکایات کے سبب ہندوستان ہجرت پر مجبور ہو گئے، اور جہانگیر (۱۵۶۹۔۱۶۲۷ء) کی تخت نشینی کے بعد اعتماد الدولہ کے لقب سے وزارت کے عہدے پر فائز ہوئے۔ نور جہاں کی والدہ کا نام عصمت النساء بیگم تھا جو آقا ملا طہرانی کی بیٹی تھیں۔[۲]

نور جہان ہندوستان کی سیاسی، سماجی، ثقافتی اور داستانی ادب میں اپنے حسن و جمال[۳] ذہانت و فطانت، دلیری شجاعت اور غیر معمولی معاملہ فہمی کی بنا پر ایک اچھوتے اور لازوال کردار کی حیثیت اختیار کر چکی ہیں۔ متنوع صلاحیتوں کی حامل اس کی شخصیت پیدائش سے وفات تک سحر انگیز اور دلچسپ واقعات و عجائبات کا مرقع نظر آتی ہے۔[۴] ایک حکایت خاصی معروف ہے کہ سفر ہند کے دوران راستے کی صعوبتوں اور مصیبتوں کی گھڑی میں قندھار کے صحرا میں نور جہاں کی پیدائش ہوئی اور اس کے والدین اس کو تن ت—نہا توکل بہ خدا چھوڑ کر آگے چل پڑے، جبکہ مرزا محمد ہادی دیباچہ نگار توزک جہانگیری، معتمد خاں مولف اقبال نامۂ جہانگیری، عبدالحمید لاہوری، محمد صالح کنبو اور دیگر ہم عصر مورخین اس بارے میں مکمل خاموش ہیں۔ حتیٰ کہ اس کے سابقہ شوہر علی قلی خاں ملقب بہ شیر افگن کا قتل بھی محض نور جہاں سے شادی کی غرض سے تاریخی قرائن سے محل نظر ہے۔[۵]

لوازم سلطنت میں دخیل، بلند اقبال کی مالک نور جہان تاریخ ہندوستان بلکہ جنوبی ایشیا کی ایک مضبوط ترین، باصلاحیت اور مستحکم قوت ارادی کی مالک خاتون شمار ہوتی ہیں۔[۶] ان کا اصل نام مہر النسا بیگم تھا مگر کبھی مہرن کبھی نور محل اور کبھی نور جہاں[۷] اور کبھی نور النساء[۸] کے نام سے کے نام سے ہندوستان میں جانی گئی۔ نور جہان کے لقب سے ملکہ ہندوستان کی حیثیت میں ایک نرالی آن بان اور اور سج دھج سے جہانگیر بادشاہ ہند (۱۵۶۹۔۱۶۲۷ء) کی نور نظر بنی۔ ایک ہنگامہ خیز، بھرپور اور حاکمانہ زندگی گزاری۔ سفر و حضر میں جتنی شان و شوکت اور لوازم سلطنت سے آراستہ تزک و احتشام اس خاتون ملکہ کو ملا اور جتنی شہرت اس کے حصے میں آئی وہ کسی اور کا نصیب نہ بنی۔ اس کے نام کے سکے ڈھالے گئے تھے۔[۹]

اردو اور فارسی ادب کی تاریخ میں جہانگیر اور نور جہاں کی محبت کے بیان کی سچائی، گہرائی، دلفریبی اور دلنشینی میں کوئی شک نہیں لیکن اس میں حقیقت کے ساتھ ساتھ کچھ اضافی حصہ ہمارے مورخین و مصنفین کا بھی ہے۔ نور جہاں بیگم اور جہانگیر بادشاہ کی محبت کی داستان سے کئی دفتر بھرے پڑے ہیں اور اسے افسانوی رنگ میں داستانوں کی زینت بھی بنایا گیا۔ کئی کہانیاں گھڑی گئی جن کی تائید و تردید میں بھی بہت کچھ لکھا گیا مثال کے طور افسانوی رنگ میں لکھی گئی چند کتب کے نام یہ ہیں: بشیر الدین احمد: واقعات دارالحکومت دہلی، جلد دوم (مذکورہ

باب)؛امجد علی اشہری نے اپنی کتاب ''نور جہاں بادشاہ بیگم کی سوانح عمری''میں احوال سفر میرزا غیاث بیگ، سفر کی صعوبتوں، نور جہاں کی پیدائش، والدین کا بامر مجبوری اس کو راہ میں چھوڑ دینا وغیرہ احوال موثر لیکن افسانوی رنگ میں لکھے ہیں تھامس مور کی Lala Rookh ؛نامعلوم مولف کی مہر النساء، سنہ ندارد؛ اندو سندر سین کی؛ The Twentieth Wife اور تذکرۃ الخواتین وغیرہ۔ نور جہاں حکومت اور سیاست میں فعال اور بھرپور رہی، کیونکہ وہ اپنے خون میں دربار داری اور شاہانہ فطرت لے کر پیدا ہوئی تھی اور جہانگیر نے وارفتگی اور وفور محبت میں انتظام و انصرام مملکت نور جہان کے ہاتھ میں تھما دیا تھا اور وہ ریاست کے اہم سیاسی و معاشی امور کے فرامین لکھوانے، کنووں، سرائے، محلات، مقابر اور دیگر تعمیرات، باغات لگانے، جشن کا اہتمام غرض سب معاملات میں دخیل تھی۔ جہانگیر کا کہنا ہے :

> ''جب تک نور جہاں میرے عقد میں نہ آئی تھی، میں نے شادی کے مفہوم ہی کو نہ سمجھا تھا۔زیور، وضع قطع اور تزئین و آرائش کی چیزیں جو برصغیر میں مروج ہیں اکثر اس کی اختراع ہیں۔مثلاً دودامنی، پنج تولیہ، بادلہ، فرش، چاندنی، کناری اور دلہا اور دلہن کے مکمل ملبوسات، عطر جہانگیری وغیرہ۔شہنشاہ جہانگیر اس کا اس قدر شیفتہ و والہ تھا کہ حقیقت میں جہانگیر کے نام پر اسی کی فرمانروائی تھی۔ جہانگیر اکثر کہا کرتا تھا کہ میں نے سلطنت نور جہاں کو بخش دی ہے مجھے تو ایک سیر شراب اور آدھ سیر گوشت کے علاوہ کچھ اور نہیں چاہیے۔''(۱۰)

جس قدر زیادہ اقسام کے سنگھار اور عطریات نور جہان بیگم کے زمانے میں خواتین اور مردوں میں رائج ہوئے اس کی مثال نہیں ملتی۔ شبلی نعمانی لکھتے ہیں :

> ''زنانہ لباس اور زیور اور آرایش کے متعلق نور جہاں بیگم نے جو جو اختراعات کئے، تہذیب وتمدن قیامت تک اوس کے احسان سے سبکدوش نہیں ہو سکتے، ہندووں کا کیا ذکر ہے۔ مسلمانوں میں بھی نور جہاں سے پہلے زیورات بھدے اور ناموزوں ہوتے تھے۔۔۔ آج دہلی اور لکھنؤ کی بیگمات کے لباس اور وضع کی تمام تراش خراش سب نور جہاں کے عہد کی یادگاریں ہیں جن میں خفیف تغیرات ہوتے گئے۔''(۱۱)

نور جہاں کی فیشن میں اختراعات، تزک و احتشام سے جشن کا اہتمام، ہاتھیوں پر زربفت جھولیں ڈالنا، قیمتی موتیوں اور یاقوت سے چق تیار کرنے کے دلچسپ واقعات کی تفصیل سید صباح الدین عبدالرحمٰن نے اپنی کتاب ''ہندوستان کے مسلم حکمرانوں کے عہد کے تمدنی جلوے''میں معتبر روایات کے ساتھ مفصل بیان کی ہے۔(۱۲)

اس میں کوئی شک نہیں کہ نور جہاں بادشاہ کے مزاج پر حاوی ہوگئی تھی لیکن اس کے باوجود جہانگیر

انصاف میں بے لاگ تھا۔ اس سلسلہ میں نور جہاں کے ہاتھوں مقتول ایک آدمی کے ورثا کو قصاص دینے کا معاملہ بہت معروف ہے۔[۱۳]

کتب تواریخ میں نور جہاں کی فیاضی اور سخاوت کا چرچا پر زور اور بھرپور کیا گیا ہے جس میں بیواؤں اور مسکین و یتیم کا خیال رکھنا بطور خاص شامل ہے۔

جہاں تک تعلق ہے شوق تعمیرات کا، تو اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو گا کہ اعتماد الدولہ میرزا غیاث بیگ کے مقبرے کی تعمیر میں نور جہان کی ہنر پسندی جھلکتی دکھائی دیتی ہے۔ تاج محل کی خوبصورتی، تزئین و آرایش اور عالی درجہ طرز تعمیر کے بعد دوسری حسین ترین عمارت اعتماد الدولہ کا مقبرہ ہی ہے۔ ہے۔ اس کے علاوہ کنویں، سرائے، باولیاں، مسافر خانے، باغات ان کی یادگار کے طور پر تاریخ تعمیرات کا اہم حصہ رہے ہیں۔ اس نے ایک باغ صفاپور کشمیر میں اور ایک باغ نور افشاں کشمیر میں لگوایا جس کے درمیان میں ایک تالاب بنوایا گیا۔ اس باغ کے شمال میں ایک پہاڑ درختوں سے بھرپور رہے۔ یہاں کا موسم خزاں بھی انتہائی دلکش معلوم ہوتا تھا۔[۱۴] اور لاہور میں راوی کے کنارے باغ دلکشا بھی اس بیگم کا لگوایا ہوا ہے۔ جس کے اندر جہانگیر اور آصف جاہ کی قبر ہے۔ باغ دلکشا کو بعد میں مقبرہ جہانگیر بھی کہا جانے لگا جو آج تک انہی دونوں ناموں سے معروف ہے۔ نور جہاں نے باغ کی چاردیواری کے باہر اپنا رہائشی محل تعمیر کروایا۔ اس کے چاروں طرف طرف چار باغ بنوائے جن کا طول و عرض سو سو گز تھا۔ یہ باغ چار چمن کہلایا۔ نور جہاں اس محل میں اٹھارہ سال قیام پذیر رہی اور پھر اس سے متصل اپنے تیار کردہ مقبرہ میں دائمی سکون کی آغوش میں چلی گئی۔

اس وقت کے ادبی ماحول کے تناظر میں نور جہان کے شعری ذوق اور بدیہہ گوئی کی کئی دلچسپ مثالیں ملتی ہیں۔ تذکرہ مراۃ الخیال، ید بیضا، کلمات الشعرا، منتخب اللباب، ماثر الامرا کے مصنف نور جہان بیگم کی بدیہہ گوئی کی تعریف میں مثالیں دیتے ہیں جو اس کی بذلہ سنجی پر بھی دلیل ہیں۔ شاعری میں وہ مخفی اور نور تخلص کرتی تھیں۔[۱۵]

ہلال عید دیکھنے پر جہانگیر اور نور جہاں کا برجستہ شعر کہنا:

جہانگیر: ہلال عید بہ دور افق ھویدا شد

نور جہان: کلید میکدہ گم گشتہ بود، پیدا شد[۱۶]

ایک بار نور جہاں نے جہانگیر بادشاہ کی خلعت شاہی پر لگے سرخ یاقوت بٹنوں کے لیے کیا خوب قطعہ پڑھا جس کی انگریزی ترجمانی کچھ یوں ہے:

"That is not a ruby, that fastens your vest

It is a drop of my blood that lies on your breast.(Harold Lamb , Nur Mahal, Doubleday, Doran & Company, Inc. Garden City, N.X. 1932/1935 (p: 316)

شعر فارسی:

ترا نہ تکمہ لعل است بر لباس حریر
شدہ است قطرہ خون منت گریبان گیر(۱۷)

اس کے علاوہ نور جہاں کی بدیہہ گوئی کی مثالیں کتب تاریخ اور تذکروں میں جابجا ملتی ہیں۔ مثلاً مفتاح التواریخ، سر ویلیم بیل، مراۃ الخیال مولفہ شیر علی خاں لودھی، ماثر الامرا، وغیرہ اہم ہیں۔

قدرت نے اس کو تیز فہم و فراست اور دانش وراثت میں عطا کی تھی، اس پر باریک بیں نظر اور ہمہ گیر ذہن اور معقول سوجھ بوجھ فطری صلاحیتوں کو تعلیم نے اور زیادہ روشن کر دیا تھا۔(۱۸) تھکا دینے والے ملکی امور میں بھی وہ جہانگیر کی تفریح طبع اور تسکین قلب و نظر کی خاطر کشمیر کی حسین و سرسبز وادیوں میں جشن کا اہتمام کرتی دکھائی دیتی ہے۔ ایسی ہی محافل کا ذکر شاعری میں بھی ہے۔ کشمیر کی حسین جھیل ڈل اور دیگر مقامات کا نظارہ اور دیگر مجالس کا ذکر ملتا ہے۔ جون ۱۹۰۳ء میں میاں محمد شاہ دین نے شالامار باغ میں موجود ڈل جھیل کے حسن کو یادِ ماضی کی شاندار محافل کے آئینہ میں دیکھا ہے اور شاعر کہیں کہیں محزون و بے کل دکھائی دیتا ہے۔

نور جہاں جو حسن میں پتلی تھی نور کی
اور قد میں جیسے سرو لب جوئبار ہو
آکر یہاں جماتی تھی وہ دلفریب رنگ
قربان جس پہ جان سے سو لالہ زار ہو
اور آنا اس کے ساتھ شہ مے پرست کا
جس کی نگہ سے چشم طرب میں خمار ہو
سامان عیش اور وہ عشرت کی محفلیں
وہ راتیں جن پہ روزِ درخشاں نثار ہو
کہہ دو تمھی کہ جس نے گزارے ہوں ایسے دن
اب کیوں نہ ان کی یاد میں وہ دلفگار ہو(۱۸)

ایسی ایک محفل کا آنکھوں دیکھا حال پروفیسر علم الدین سالک نے ایک بیاض کے اشعار کے حوالے سے مفصل بیان کیا ہے۔ یہ بیاض انہیں سفرِ کشمیر کے دوران ایک باذوق شاعر خواجہ حیرت پاندانی کے کتابخانے سے ملی جس میں نور جہاں کی سرپرستی میں جھیل ڈل کے کنارے منعقد کی جانے والی ایک دعوت کا ذکر کیا ہے جو شاہزادہ خرم کے زیرِ اہتمام باغ فرح بخش کے تیار ہونے پر سنگ موسی کی بارہ دری میں منعقد کی گئی۔ اس میں نور جہاں کی طرف سے مغنیوں نے چند نغمے گائے۔ جو باغ کی تعریف اور بادشاہ کی مدح میں تھے۔ ان کے ٹیپ کا شعر یہ تھا:

اگر فردوس بر روئے زمین است
ہمین است و ہمین است وہمین است

یہ نغمے مختلف نازک اندام، سیمیں تن، گل اندام مہرلقاؤں نے دل کے تاروں سے گائے۔ ان میں کشمیر اور شالامار باغ کی تعریف جس انداز میں کی گئی اس سے محفل نقشِ حیرت بن کر رہ گئی۔ علم الدین سالک نے بیاض میں سے ان اشعار کا ایک مختصر انتخاب بیان کیا ہے۔ یہاں محض چند شعر نقل ہیں:

زہی کشمیر و باغ شالامارش — ہوای سرو و شمشاد و چنارش
چمیدن ھای موج آب صافی — جہیدن ہای برق آبشارش
روانی ھای چشم چشمہ او — شگرفی ہای جوی آبشارش

اگر فردوس بر روئے زمین است
ہمین است و ہمین است وہمین است(۱۹)

تھامس مور(Thomas Moor)اپنے شہرۂ آفاق انگریزی ناول "لالہ رخ" میں داستان نور محل کی ذیل میں یہ بیان کرتا ہے کہ کس طرح جہانگیر کی اداس طبیعت کشمیر کی وادیوں میں نور جہاں کی معیت میں کھل اٹھتی ہے۔ اس ناول کا اردو ترجمہ بہ قلم لطیف احمد نے کیا ہے جو بجائے خود بہت ادبی اہمیت کا حامل ہے:

''جہانگیر کو جب شوکت و حکومت اور تفاخرِ فتوحات خوش نہ کر سکتے تو وہ ان اشیائے نمود و نمائش سے بھاگ کر کشمیر کی سرزمین میں تسکین و سکون تلاش کرتا، اور کوئی شک نہیں کہ وہ کشمیر کی فضا میں نور محل کی معیت سے اپنے مدعاو مقصود کو پالیتا تھا۔ وہ دولت و عظمت کو فراموش کر کے اپنی ملکۂ محبوبہ ''نور جہاں'' کو ساتھ لے کر جھیل کے کنارے گلگشت کیا کرتا اور ان منتشر پھولوں میں جنھیں نور محل چلتے چلتے توڑ لیتی اور گیسوؤں میں لگا لیا کرتی تھی، وہ شان دلفریبی دیکھتا جو اسے اپنے تاج رنگین میں بھی نظر نہ آتی تھی۔ اور نور محل کی سیاہ زلف کا ایک حلقہ سا چھلّا جو اس کی بلوریں گردن پر قائم ہو جاتا، جہانگیر کی

نگاہوں میں ساری دنیا کی حکومت سے زیادہ عزیز و قیمتی نظر آتا۔"[۲۰]

اس کے بعد تھامس مور کشمیر کے شالامار باغ میں منعقدہ ایسی ہی کسی محفل کا حال نہایت خوبصورتی سے بیان کرتا ہے:

Every thing young, every thing fair
From east and west is blushing there,
Except, except, O Noor Mahal!
...
The board was spread with fruits and wind
With grapes of gold like, like those that shine,
On Caspines hills; pomegranates full
of melting sweetness and the pears
and sunniest apples that Cabul
In all its thousands gardens bears
Plaintains, the golden and the green,
Malaya's neetar'd mangusteen;
Prunes of Bukhara, and sweet nuts
From the far groves of Samarcand,
and Basra dates, and apricots,
Seed of the sun, from the Iran's land[21]

ترجمہ: الغرض ربع مسکون کا منتخب نمونہ حسن و شباب، شالامار کے لیے وجہ زینت و افتخار بنا ہوا ہے، لیکن حیف، نور محل، وہ ملکۂ جمال جس کے ضیائے تبسم سے دنیا کی روشنیوں میں نور اور جس کی رعنائی سے عالم کے حسینوں میں شانِ دلربائی قائم ہے، نہیں ہے۔۔۔ باغ میں جابجا چوکیاں بچھادی گئی ہیں اور کشمیر کی ریشمی چادروں سے ڈھکی ہوئی ہیں جن پر نظر فریب فواکہ و مشروبات بکثرت موجود ہیں۔ تاکستان قزوین چمپئی انگور، سمرقند کے سرخ انار، جن کو فشار دینا ایسا ہے گویا کسی سیال شے کا نچوڑ لینا۔ کشمیر کی ناشپاتیاں، کابل کے سرخ سیب، بخارا کے پُر حلاوت زردالو، سمرقندی اخروٹ، خرمائے بصرہ، ایرانی خوبانیاں خوشنما اور دلفریب برتنوں میں صندلیں کشتیوں میں رکھے

ہیں۔[۲۲]

حفیظ جالندھری کی زبانی کشمیر کی اس محفل نشاط کا ذکر بھی لطف سے خالی نہ ہو گا:

مطرب آئے نے نواز آئے، مزامیر آ گئے — نغمۂ خاموش کی بن بن کے تصویر آ گئے
دفعتہً بیرون شہر کچھ اہلِ شمشیر آ گئے — اندرونِ شہر شہنشاہِ جہانگیر آ گئے

ساتھ اک پُر نور حلقہ عدل کی زنجیر کا
ایک پہلو یہ بھی ہے کشمیر کی تصویر کا

باغ کا دَر پھر کُھلا بادِ بہاری آگئی — اِک ردائے سبز بہرِ پردہ داری آگئی
صد نقاب اوڑھے ہوئے پرہیز گاری آگئی — لیجیے نور جہاں کی بھی سواری آگئی

گرد جھرمٹ عقل کا تہذیب کا تدبیر کا
ایک پہلو یہ بھی ہے کشمیر کی تصویر کا[۲۳]

جہانگیر کا کشمیر سے کابل کی طرف دوران سفر اور دریائے جہلم پار کرتے ہوئے مہابت خاں کا انھیں نظر بند کرنا، نور جہان کا مردانہ لباس میں جاسوسی کرنا، ہمراہیوں کو غیرت مندانہ کلمات سے ہمت دلانا اور بالآخر جہانگیر کو بازیاب کرانا[۲۴]، اس کے علاوہ نور جہاں کا شوق شکار[۲۵] اور چار شیروں کو چھ گولیوں سے مارنا[۲۶] جیسے واقعات بہت مشہور ہیں۔اس کی انہی دلیرانہ صلاحیتوں کی بنا پر کسی منچلے شاعر نے یہ ذومعنی اور ایہامی شعر کہا تھا:

نور جہاں گرچہ بظاہر زن است
در صف مردان زن شیر افگن است[۲۷]

گویا ہندوستان کی تاریخ نسواں میں ایسی غیر معمولی بہادری کی تاریخ رقم کرنا بھی اس کی سوانح کا اہم واقعہ ہے جس کے بعد ایک عالیشان جشن منعقد کیا گیا اور ملکہ نور جہاں کو بادشاہ جہانگیر نے انعام واکرام سے نوازا۔

اس خاتون عالی مقام، صاحب جاہ واقتدار اور تاریخ ہند کی سترہویں صدی کے ربع اول میں اس کے کارنامے اور بہادری کی مثالیں انوکھی، اچھوتی اور لاجواب ہیں۔اس طویل اور عدیم المثال سفر میں وہ کہیں شکست خوردہ، جھکی ہوئی نظر نہیں آتی بلکہ امور سلطنت کی انجام دہی میں اس کی انتظامی صلاحیتیں، دلیرانہ جوہر، بے لاگ اور سخت فیصلوں کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دل سے زیادہ عقل کی پیروی کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔حتیٰ جہانگیر کی وفات کے بعد خطہ لاہور میں گوشہ نشینی کے فیصلے میں بھی اس کی دانشوری اور مصلحت دوراندیشی ہی

جھلکتی ہے۔

نور جہاں کا وصال ۱۶۴۵ء میں ہوا یعنی وہ جہانگیر کی وفات کے بعد قریب اٹھارہ سال زندہ رہی اور اپنا قیام مقبرہ جہانگیر بادشاہ کے ساتھ بنے ہوئے محل میں قیام کیا۔ اسی بنا پر لاہور کے ساتھ اس کی وابستگی خاطر اور عقیدت کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور یہ شعر بھی نور جہاں سے منسوب ہے:

لاہور را بجان برابر خریدہ ایم
جان دادہ ایم و جنت دیگر خریدہ ایم

وہ مقبرہ جہانگیر کے قریب تیار کردہ اپنے مقبرہ میں دفن ہوئی اس کی قبر کے ساتھ اس کی (اور علی قلی خاں شیر افگن کی) بیٹی لاڈلی بیگم ابدی نیند سو رہی ہے۔ مقبرہ نور جہاں شان و شکوہ کے اعتبار سے اپنی مثال آپ تھا لیکن سکھوں کے عہد میں اس کو شدید نقصان پہنچا۔[۲۸] اور بے چارگی کی تصویر بنی غم انگیز داستان کی صورت کھڑا دکھائی دیتا ہے۔

مورخین اور شاعر مقبرہ نور جہاں کے متعلق جو کچھ لکھتے آئے ہیں اس کو پڑھ کر بے کسی و بے بسی کی تکلیف دہ اضطرابی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ کنہیالال مقبرے کی تفصیل بتانے کے بعد لکھتا ہے:

”واضح رہے کہ یہ مقبرہ اس عالی جاہ نور جہاں بیگم، نور محل، جہانگیر بادشاہ کی پیاری زوجہ و معشوقہ کا مقبرہ ہے جس کی حکومت ہند کی ولایت میں شرق سے غرب تک تھی اور بادشاہ برائے نام بادشاہ تھا اس کے نام کا سکہ ہر ایک نامی شہر و دارالضرب میں مسکوک ہوتا تھا۔ خزانہ، فوج، ملک سب اس کے قلم کے نیچے تھے۔ آخر انقلاب زمانہ نے اس کو شاہ جہان کی قید میں ڈالا اور آصف جاہ اس کا بھائی، جو اس کے اختیارات سے بجان تنگ آیا ہوا تھا، اس سے پھر گیا۔ اسی کی سعی سے شاہجہان کو ہند کا تخت ملا اور یہ قید میں آگئی اور قید ہی میں جاں بحق تسلیم ہوئی۔ اب اس کے مقبرے کی یہ حالت ہے جو لکھی گئی ہے۔

مسندِ اعزاز پر مسند نشین ہوتے رہے دار دنیا میں کبھی رستم، کبھی اسفندیار
ایک دم میں ان کا جب جاتا رہا وہ زور و شور کچھ نظر آیا نہ باقی ان سے جز مشتِ غبار[۲۹]

حوالہ جات

۱۔ سید حسام الدین راشدی نے تحقیق و جستجو سے نور جہان کا نسب نامہ پدری و مادری توزک جہانگیری کے اردو ترجمہ ص ۴۴۶ تا ۴۵۷ میں اور تحفۃ الکرام کے صفحہ ۴۱۳ پر نقل کیا ہے۔(جہانگیر، نورالدین جہانگیر، توزک جہانگیری، ترجمہ و حواشی، اعجاز الحق قدوسی، نظر ثانی، سید حسام الدین راشدی، جلد اول، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸ء؛ علی شیر قانع ٹھٹھوی، تحفۃ الکرام، تصحیح و تحشیہ: سید حسام الدین راشدی، سندی ادبی بورڈ، حیدرآباد، اکتوبر ۱۹۷۱ء

۲۔ خواجہ محمد شریف کے احوال بطور شاعر تذکرہ ریاض الشعرا کی جلد چہارم صفحہ ۲۵۰۶ پر تحریر ہیں۔

۳۔ نور جہاں کے حسن و زیبائی پر بہت سے اشعار لکھے گئے۔ شائل نویسوں نے اس کے حسن و جمال پر بہت کچھ لکھا ہے۔ مثال کے طور پر علم الدین سالک لکھتے ہیں کہ بمبئ میں ملا فیروز دستور کی لائبریری میں ایک قلمی نسخہ موجود ہے جس میں ایک شاعرہ جو غالباً مہری ہروی ہے، کا لکھا ہوا نور جہاں کا سراپا بصورت مثنوی ہے۔ مولانا علم الدین سالک، دختران ہند، ص ۲۴۰

۴۔ ملاحظہ ہوں چند کتب جو نور جہان کے متعلق افسانوی آمیزش سے بھری پڑی ہیں: بشیر الدین احمد، واقعات دارالحکومت دہلی، جلد دوم، ؛کالیخاں اکبر آبادی تاج گنجوی، تاریخی عمارات مغلیہ شاہی عرف گائڈ آگرہ، (مجموعہ رفعت سلطانہ، شمارہ: ۲۶۷۔ محم، تا، پنجاب پبلک لائبریری، لاہور، ص ۱۱۲۔ ۱۳۰؛ سید امجد علی اشہری، نور جہاں بادشاہ بیگم کی سوانح عمری۔

۵۔ علی قلی بیگ استجلو کہ بخطاب شیر افگن اختصاص یافت، قطب الدین خان را کشت۔ اورا نیز بندھای پادشاہی کہ ہمراہ قطب الدین خاں بودند، بقتل رسانیدند۔) ص ۲۲۔۲۳، معتمد خاں، اقبالنامہ جہانگیری، مرتبہ: مولوی عبدالحی و مولوی احمد علی، ایشیاتک سوسائٹی بنگالہ، کلکتہ، ۱۹۶۵ء، با اہتمام کپتان ولیم ناسولیس صاحب؛ شیر افگن کے قتل کا مفصل قصہ ذخیرۃ الخوانین، جلد دوم کے صفحہ ۲۴۶ تا ۲۴۹ تحریر ہے اور اقبالنامہ جہانگیری کے صفحہ ۲۲ تا ۲۵ موجود ہے۔

6. No other faminine figure is so fascinating and famous in the annals of India as Noor Jahan. Her name has become the part and parcel of the name of her imperial consort, the artist Jahangir. The Life and Shujauddin, Muhammad, & Mrs Razia Shujauddin, The Life and Times of Noor Jahan, The Carvan Book House, lahore, 1967., p: 132)

"ہندوستان کی قرون وسطی کی تاریخ میں کوئی ایسی ہستی نہیں ہے جس کے ساتھ اتنا رومان وابستہ ہوا ہو۔"(بنی پرشاد، تاریخ جہانگیر، مترجم: رحم علی الہاشمی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔۱۹۸۴ء، ص۱۷۴)

شیخ فرید بھکری لکھتے ہیں کہ حالت بیوگی میں جب نور جہاں شیر افگن کے قتل کے بعد اس کی بیوہ کی حیثیت میں جہانگیر کے محل میں حالت اسیری میں لائی جارہی تھی توراستے میں اس کو ایک عارفہ خاتون بی بی راستی نامی کی خانقاہ کے قریب سے گذر ہوا تو اس نے اسے ملکہ ہندوستان ہونے کی بشارت دی:

"آوردہ اند کہ چون منکوحہ شیر افگن صبیۂ اعتماد الدولہ درھتہ رسید، سر راہ خانقاہ بی بی راستی نام عورتی صالح بود، بہ آواز بلند گفت کہ مہرن بیگم [مہرالنساء بیگم] سھاگ نو قایم باد۔ مہرن پردہ ڈولی برداشتہ، از روی عجز گفت کہ حال من بدین منوال است کہ بیوہ گردیدہ بہ اسیری می برند۔ سہاگ از کجاخواہد شد؟ آن عارفہ گفت کہ حق تعالیٰ پادشاہ روی زمین را مطیع و مسخر تو خواہد ساخت و در تمام ھندوستان نامی بہ بزرگی خواہی بر آور د وعالمی از تو بہ منفعت می رسد۔ اتفاقاً در آن نزدیکی ھا حرم محترم حضرت جنت مکانی گشت و بانی جھان و ملکۂ دوران گردید۔ نور جہان بیگم خطاب یافت و تمام ہندوستان راگلزار کردہ۔۔۔' ذخیرۃ الخوانین، جلد دوم، ص ۲۵۰)

ترجمہ: کہتے ہیں کہ جب شیر افگن کی منکوحہ اور اعتماد الدولہ کی صاحبزادی ٹھٹھہ پہنچی توراستے میں بی بی راستی نامی ایک صالحہ اور نیک خاتون کی خانقاہ تھی۔ انہوں نے کہا: مہرن بیگم نیا سہاگ قایم رہے۔ مہرن نے ڈولی کا پردہ اٹھا کر کہا کہ ادھر تو یہ حال ہے کہ مجھے حالت بیوگی میں اسیر بنا کر لے جارہے ہیں، سہاگ کہاں رہا؟ عارفہ نے کہا کہ اللہ تعالی اس دنیا کے بادشاہ کو تیرا مطیع بنائے گا اور پورے ہندوستان میں تیری دھوم ہوگی اور دنیا تیرے وجود سے فائدہ حاصل کرے گی۔ کچھ ہی عرصہ بعد وہ جہانگیر پادشاہ کے عقد میں آگئیں اور ملکہ دوران بن کر نور جہاں کا خطاب پایا، اور تمام ہندوستان کو اپنے وجود سے گلزار بناڈالا۔ "

۷۔ ۱۲ ربیع الاول ۱۰۲۵ھ کو اجمیر میں جہانگیر نے اسے نور محل سے نور جہان کا لقب دیا۔ (ص۴۴۸، توزک، نظر ثانی حسام الدین; اور نور محل کو نور جہاں کا خطاب ۱۲ ربیع الاول ۱۰۲۵ھ / ۱۶۱۶ء کو ملا نور الدین جہانگیر، توزک جہانگیری، ترجمہ: اعجاز الحق قدوسی، ص۵۱۳)

۸۔ شیخ فرید بھکری ذخیرہ الخوانین کی جلد دوم میں خود کو نواب نور النسا بیگم یعنی نور جہاں بیگم کا دیوان سرکار لکھتا ہے:

"مسوّدِ این مجموعہ [ذخیرۃ الخوانین] شیخ فرید بھکری دیوان سرکار نواب نور النساء بیگم محل خاص حضرت جنت مکانی [جہانگیر پادشاہ] بود۔۔۔"(ص۲۱۶، ۳۹۲)

اس کے علاوہ نور جہاں بیگم کے ذاتی کتابخانے میں موجود مرزا کامران کے دیوان کے صفحہ اول پر یہ عبارت تحریر ہے:

"تین [سہ] مہر قیمت اموال، نواب نور النساء بیگم "(ہندوستان کے مسلمانوں کے عہد کے تمدنی کارنامے، موضوع:

کتب خانے از مولانا سید ابوالظفر ندوی، دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۸۶ء، ص۲۷۸)

۹۔ بادشاہ بہ میل وارادہ تخت وتاج را تسلیم وی نمودہ واین بیت روی سکہ ھائیکہ بنام نور جہان بیگم زدہ شدہ نقش بودہ:

بحکم شاہ جہانگیر یافت صد زیور
بنام نور جہان پادشاہ بیگم زر

(تذکرۃ الخواتین بحوالہ زنانی کہ شعر گفتہ اند از رابعہ تا پروین، تالیف کشاورز، آذر ماہ ۱۳۳۴ھ ش، چاپ کاویان، ص۲۵۵۔۲۵۶)

اس کے علاوہ یہ سکہ:

شد چو خور زیں سکہ نورانی جہاں
آفتاب مملکت تاریخ آن

(نور محمد اکیلوی، سکوں پر اشعار، (خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۳ء)، ص۱۵۳۔۱۵۴)

اور یہ سکہ:

بحکم شاہ جہانگیر یافت صد زیور
بنام نور جہاں بادشاہ بیگم زر

(سکوں پر اشعار، ص۱۵۴؛ عبدالستار بن قاسم لاہوری، مجالس جہانگیری، بہ تصحیح: عارف نوشاہی و معین نظامی، ص ۳۳۵

Catalogue of Coins of the Lahore Muesum,166; Lahore , Its History ....p: 111)

دیگر یہ:

بحکم شاہ جہانگیر سکہ لاہور
زنام نور جہاں بادشاہ شد پر نور

(نور محمد اکیلوی، سکوں پر اشعار، ص۱۵۴؛ عبدالستار بن قاسم لاہوری، مجالس جہانگیری، بہ تصحیح: عارف نوشاہی و معین نظامی، تعلیقات: ص۳۳۵)

ز نام شاہ جہانگیر تا شود پر نور
فزودہ نور جہاں روی سکۂ لاہور

(سکوں پر اشعار، ص۱۵۵؛ عبدالستار بن قاسم لاہوری، مجالس جہانگیری، بہ تصحیح: عارف نوشاہی و معین نظامی،

ص۲۱۱

جہانگیر بادشاہ نے ان سکوں کے بلحاظ قیمت مختلف نام رکھے جن میں مہر کے لیے مخصوص سکہ جو نور جہاں کے نام سے تھا اس کا نام نور جہانی رکھا۔(مجالس جہانگیری ص۲۱۲)

۱۰۔ محمد صالح کنبو، شاہجہاں نامہ، جلد دوم، ترتیب وتحشیہ: ڈاکٹر غلام یزدانی، ترمیم و تصحیح: ڈاکٹر وحید قریشی، ادارہ مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص۳۸۱؛ ذخیرۃ الخوانین، جلد دوم، ص۴۸۔۴۹؛ پروفیسر مولانا علم الدین سالک، دختران ہند، مولف: پروفیسر ڈاکٹر علی محمد خاں، مکتبۃ القریش، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص۲۱۶)

"بادشاہ جہانگیر کہا کرتا تھا کہ جب تک وہ میرے گھر میں نہیں آئی تھی، میں گھر کی زینت اور شادی کے مفہوم کو نہیں سمجھتا تھا۔ بہت سے زیور، لباس آرائش و زیبائش کے سامان، جن کا ہندوستان میں رواج ہے، وہ اس کے اختراع اور ایجاد کئے ہوئے ہیں۔ مثلاً پشواز کے لیے دو دامنی، اور اوڑھنی کے لیے پنچ تولیہ، بادلہ، کناری، عطر اور گلاب، جو عطر جہانگیری کے نام سے مشہور ہے، اور فرش چاندنی، یہ سب اس کے ایجاد کئے ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ بادشاہ (جہانگیر) تک کو اپنا شیفتہ اور مطیع بنالیا تھا کہ جہانگیر کے پاس سوائے نام کی بادشاہت کے اور کچھ نہ رہا۔ (جہانگیر) بار بار کہتا تھا کہ میں نے سلطنت نور جہاں کو نذر کر دی۔ ایک سیر شراب اور آدھ سیر گوشت کے سوا مجھے کسی اور چیز کی خواہش نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خطبے کے علاوہ، بادشاہی کے جو لوازم ہیں، وہ سب نور جہاں عمل میں لاتی تھی۔ یہاں تک کہ جھروکے میں بیٹھ کر امرا کا مجریٰ لیتی تھی۔ اور اس کے نام کا سکہ جاری ہوا۔

بحکم شاہ جہانگیر یافت صد زیور
بنام نور جہاں پادشاہ بیگم زر

اور شاہی فرامین کا سرنامہ خط پیچیدہ [طغرا] میں اس عبارت میں لکھا جاتا تھا:

"حکم علیہ عالیہ مہد علیا نور جہان بیگم"

صمصام الدولہ شاہنواز خان، ماثر الامرا، اردو ترجمہ، محمد ایوب قادری، جلد اول، ص۱۳۹)

فارسی عبارت:

"پادشاہ می گفت: تا او بہ خانہ من نیامد، زینت خانہ و معنی کد خدائی نفہمیدہ بودم۔ اکثر زیور ولباس واسباب تزئین و تقطیع کہ معمول ہند است، اختراعی وابداعیٔ اوست۔ مثل دو دامنی جہت پیشواز وپنچ تولیہ جہت اوڑھنی وبادلہ وکناری وعطر وگلاب کہ بہ عطر جہانگیری موسوم است وفرش وچاندنی ہمہ وضع اوست۔ وبہ مرتبۂ پادشاہ راشیفتہ ومطیع خود ساختہ بود کہ جز نامی از پادشاہی بہ جہانگیر نماند۔ مکرر می گفت کہ من سلطنت را بہ نور جہان پیشکش کردم۔ جز یک سیر شراب ونیم سیر گوشت دیگر ہیچ چیز نمی خواہم۔ وفی الواقع بغیر از خطبہ آنچہ لوازم فرمان روایی بود، بیگم بہ عمل می آورد۔ حتیٰ در جھروکہ نشستہ مجرای امرامی گرفت۔ وسکہ بنام اوزدند۔ نظم:

بحکم شاہ جہانگیر یافت صد زیور
بنام نور جہان پادشاہ بیگم زر

وطغرای مناشیر باین عبارت رقم می یافت :
''حکم علیہ عالیہ مہد علیا نور جہان بیگم پادشاہ''(صمصام الدولہ شاہنواز خاں، نواب، مآثر الامرا، مرتبہ: مولوی عبدالرحیم، کلکتہ، ۱۸۸۸ء، جلد اول، ص ۱۳۳۔۱۳۴)

۱۱۔ شبلی نعمانی، مقالات شبلی (تاریخی حصہ دوم، جلد ششم، باہتمام: مولوی مسعود علی ندوی، مطبع معارف اعظم گڑھ، ۱۹۵۱ء ص ۲۱۳۔۲۱۴ بحوالہ خوافی خاں اور دیگر معتبر مورخ)

۱۲۔ سید صباح الدین عبدالرحمٰن، ہندوستان کے مسلم حکمرانوں کے عہد کے تمدنی جلوے ' مطبع معارف اعظم گڑھ، ۱۹۸۰ء، ص ۲۵۵۔۲۲۶)

۱۳: ''ایک دفعہ نور جہاں بیگم مہتابی پر ٹہل رہی تھی۔ اتفاق سے کوئی راہرو ادھر سے گذرا اور اس نے نظر اٹھا کر نور جہاں کی طرف دیکھا۔ نور جہاں نے اس کو گولی ماردی۔ جہانگیر کو خبر پہنچی، فوراً حکم دیا کہ تحقیقات کی جائے۔ جرم ثابت ہوا اور قاضی نے قصاص کا فتویٰ دیا۔ قلماقنوں کو حکم ہوا کہ محل میں جا کر نور جہاں کو پکڑ لائیں اور جلاد کے حوالے کر دیں۔ نور جہاں نے بہت کچھ روپے کا لالچ دیا لیکن سب جہانگیر کی انصاف پسندی سے واقف تھے۔ کسی نے کچھ نہ سنی۔ بالآخر نور جہاں نے مقتول کے ورثا کو راضی کیا کہ خون بہا لے لیں۔ چنانچہ دو لاکھ روپے خون بہا لے کر ان لوگوں نے دست برداری کی۔ اور جہانگیر سے کہہ دیا کہ ہم کو کچھ دعویٰ نہیں۔ جہانگیر نے کہا شاید تم لوگوں پر بیگم کی طرف سے کچھ دباو پڑا۔ ان لوگوں نے یقین دلایا کہ نہیں ہم نے بخوشی ایسا کیا ہے۔ جہانگیر نے رہائی کا حکم دیا۔ یہ سب ہو چکا تو محل میں گیا۔ اور عشق کی ادا دیکھو، نور جہاں کے پاوں پر گر پڑا۔ ہائے بیگم! اگر ترا می کشتند چہ می کردم۔''شبلی نعمانی، مقالات شبلی، جلد چہارم، مطبع معارف، اعظم گڑھ، ۱۹۵۶ء، ص ۱۰۸۔۱۰۹) تذکرہ ریاض الشعرا کے صفحہ ۵۳۴ تا ۵۳۵ پر یہ واقعہ مفصل بیان ہوا ہے۔

اسی واقعے کو شبلی نعمانی نے منظوم بھی کیا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

قصر شاہی میں کہ ممکن نہیں غیروں کا گذر — ایک دن نور جہاں بام پہ تھی جلوہ فگن
کوئی شامت زدہ رہ گیر ادھر آ نکلا — گرچہ تھی قصر میں ہر چار طرف سے قدغن
غیرت حسن سے بیگم نے طپنچہ مارا — خاک پر ڈھیر تھا اک کشتہ بے گور و کفن

مفتی دین سے جہانگیر نے فتویٰ پوچھا ــ کہ شریعت میں کسی کو نہیں جائے سخن
مفتی دین نے بے خوف و خطر صاف کہا ــ شرع کہتی ہے کہ قاتل کی اڑادو گردن
لوگ دربار میں اس حکم سے تھرّا اٹھے ــ پر جہانگیر کے ابرو پہ نہ بل تھا نہ شکن

اب نہ وہ نور جہاں ہے نہ وہ انداز غرور ــ نہ وہ غمزے ہیں نہ وہ عربدہ صبر شکن
خدمت شاہ میں بیگم نے یہ بھیجا پیغام ــ خون بہا بھی تو شریعت میں ہے اک امر حسن
مفتی شرع سے پھر شاہ نے فتوی پوچھا ــ بولے جائز ہے ، رضامند ہوں گر بچہ و زن
وارثوں کو جو دیئے لاکھ درم بیگم نے ــ سب نے دربار میں کی عرض کہ اے شاہ زمن
ہمکو مقتول کا لینا نہیں منظور قصاص ــ قتل کا حکم جو رک جائے تو ہے مستحسن
ہو چکا جب کہ شہنشاہ کو پورا یہ یقین ــ کہ نہیں اس میں کوئی شائبہ حیلہ و فن
اٹھ کے دربار سے آہستہ چلا سوئے حرم ــ تھی جہاں نور جہاں معتکفِ بیت حزین
دفعتاً پانوں پہ بیگم کے گرا اور یہ کہا ــ تو اگر کشتہ شدی آہ چہ می کردم من

(مقالات شبلی، جلد ۴، ص ۱۸۳؛ عہد رفتہ کی سچی کہانیاں، ص ۱۳۵۔۱۳۶)

۱۴۔ حسام الدین راشدی، تذکرہ شعرائے کشمیر، بخش چہارم، کراچی: اقبال اکادمی، ۱۹۶۹ء، ص ۱۷۹۷ء

۱۵۔ تذکرۃ الخواتین، مولانا عبدالباری آسی، مطبع منشی نولکشور، س۔ن۔ ص ۲۷۲۔۲۷۹؛ مراۃ الخیال، ص ۲۷۹

۱۶۔ سرخوش، محمد افضل، کلمات الشعرا (مشتمل بر ذکر شعرای عصر جہانگیر تا عہد جہانگیر)، مرتبہ: صادق علی دلاوری، (شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور، ۱۹۴۲ء)، ص ۲۳؛ خلاصۃ التواریخ، ص ۴۴۹؛ مراۃ الخیال، ص ۶۶)

۱۷۔ سرخوش، محمد افضل، کلمات الشعرا (مشتمل بر ذکر شعرای عصر جہانگیر تا عہد جہانگیر)، مرتبہ: صادق علی دلاوری، (شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور، ۱۹۴۲ء)، ص ۲۳؛ منتخب اللباب، ص ۲۷۰؛ ماثر الامرا، جلد ا، ص ۱۳۴؛ تذکرہ ریاض الشعرا، مرتبہ: محسن ناجی نصر آبادی، ص ۷۵۳؛ بزم تیموریہ، ص ۲۴۴)

۱۸۔ میاں محمد شاہ دین، جذبات ہمایوں،، مولفہ: میاں بشیر احمد، لاہور: مرکنٹائل پریس، ص ۸۳۔۸۴

۱۹۔ پروفیسر علم الدین سالک، دختران ہند، مولف: پروفیسر ڈاکٹر علی محمد خاں، لاہور: مکتبۃ القریش، ۱۹۹۸ء، ص ۲۴۳

۲۰۔ تھامس مور، لالہ رخ، مترجم: ل۔احمد، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۲۷۰)

21. Lalla rukh, Thomas Moor, p: 73

۲۲۔ تھامس مور، لالہ رخ، مترجم: ل۔احمد، لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۶۷ء، ص ۲۸۵،۲۸۶

۲۳۔ حفیظ جالندھری، تصویر کشمیر، لاہور: دفتر مجلس اردو، ۱۹۳۷ء، ص ۴۲۔۴۳

۲۴۔ نور جہاں جہانگیر کے سفر میں برابر ساتھ رہتی، ایک موقع پر تو جہانگیر کے لیے اس کو جنگ کی سربراہی بھی کرنی پڑی ۱۰۳۵ھ میں جہانگیر کشمیر سے کابل جا رہا تھا، دریائے جہلم کو عبور کرتے وقت مہابت خاں نے سازش کی، شاہی جلوس کے اکثر امرا اور لشکری جہلم کی دوسری طرف جا چکے تھے، صرف نور جہاں جہانگیر کے ساتھ رہ گئی تھی کہ مہابت خاں نے اپنی راجپوت فوجوں کی مدد سے جہانگیر کو حراست میں لے لیا، نور جہاں نے اپنی دانشمندی اور فراست سے مہابت خاں کی نظر بچا کر دریا کے دوسرے جانب اپنے بھائی آصف خاں سے جا ملی۔ وہاں جا کر ارکان دولت کو طلب کیا، اور نہایت خشم گین ہو کر ان کے سامنے ایک ملامت آمیز تقریر کی کہ:

''تمہاری غفلت اور ناتجربہ کاری سے ایسی بات پیش آئی جو کسی کے تخیل میں بھی نہیں آسکتی تھی، تم اب خدا اور خدا کی مخلوق کے سامنے شرمندہ ہو، لیکن یہ شرمندگی اس وقت دور ہو سکتی ہے، کہ جو کچھ ہو چکا ہے، اس کا تدارک ہونا چاہیے۔ بتاو! کیا کرنا چاہیے۔''

اس تقریر کو سن کر نور جہاں کے ہمراہیوں نے بالاتفاق مہابت خاں کی فوجوں پر حملہ کرنے کا فیصلہ کیا، نور جہاں خود بھی اپنے محبوب شوہر کو قید سے آزاد کرانے کے لیے آگے بڑھی، دریا کے پایاب راستے سے شاہی فوج نے دریا عبور کرنے کی کوشش کی۔ نور جہاں بھی شہریار کی بچی اور اس کی آتکہ کیساتھ ہاتھی پر سوار ہو کر دریا میں داخل ہوئی، اس کی عماری پر دو ترکش، دو کمان اور ایک بندوق تھی، شاہی فوج دریا میں تھوڑی دور آگے بڑھی تھی کہ اس میں کئی غار ملے، جس سے فوج کا تسلسل ٹوٹ گیا، اور وہ علیحدہ علیحدہ ہو گئی، مہابت خاں کے راجپوت سپاہوں نے اس موقع سے فائدہ اٹھا کر ساحل پر ہاتھیوں کی قطار کھڑی کر دی، اور تیروں کی بارش شروع کر دی، تفنگ کے گولے اور بان بھی برسائے گئے، لیکن پھر بھی نور جہاں کی جان نثار فوج ساحل پر پہنچ گئی۔ اور تیر وسنان کی جنگ ہونے لگی۔ فریقین کے لشکریوں کے خون سے دریا لالہ زار ہو رہا تھا۔ اسی دار و گیر میں راجپوت تیر اندازوں کا ایک تیر نور جہاں کی عماری میں شہریار کی بچی کے بازو میں جالگا۔ عماری رنگین ہو گئی، لیکن نور جہاں نے کسی قسم کی پریشانی ظاہر نہیں کی، بچی کے بازو سے تیر نکال کر زخم کو باندھ دیا، راجپوتوں نے نور جہاں کے ہاتھی اور فیل بان تلوار اور برچھے سے زخمی کرنے کی کوشش کی، جس سے ہاتھی سراسیمہ ہو کر دریا کی دوسری طرف بھاگا، جہانگیر کے لشکری اپنی جانبازی اور بہادری کے باوجود اس کو مہابت خاں کی حراست سے علیحدہ نہ کر سکے اور نور جہاں نے صورت حال کو بگڑتے دیکھا تو اپنے محبوب شوہر کی خاطر سپر ڈال دی۔ اور جہانگیر سے ملنے کے لیے اپنے کو بھی مہابت خاں کا قیدی تسلیم کر لیا، اور جب شوہر سے آملی تو اپنی غیر معمولی زیرکی، ہوشمندی اور سیاست دانی سے کام لے کر امرا کو مہابت خاں کے خلاف ابھارنے میں لگی رہی، مہابت خاں کی نگرانی میں جہانگیر کا سفر کابل جاری رہا، اثنائے سفر میں نور جہاں نے مخالف امرا کی چاپلوسی کی، لالچی امرا کو رشوت دی، بد دل امرا کی ڈھارس بندھائی۔۔۔ مہابت خاں نے محسوس کیا کہ پانسہ

پلٹ چکا ہے اور خود مصیبت میں گرفتار ہونے والا ہے، اس لیے وہاں جہانگیر اور نور جہاں کو چھوڑ کر تیزی سے لاہور کی طرف بڑھ گیا۔ جس کے بعد نور جہاں اپنے لشکر پر حاوی ہو گئی۔(سید صباح الدین عبدالرحمٰن؛ تمدنی جلوے، ص ۲۳۳۔۲۳۴، ؛ اقبالنامہ جہانگیری، ص ۲۵۴۔۲۷۱؛ ذخیرۃ الخوانین، جلد دوم، ص ۵۰۔۵۹؛ نیز دیکھئے: کامی شیرازی، وقائع الزمان(فتح نامہ نور جہاں بیگم، تصحیح و مقدمہ و تلخیص و ترجمہ بہ زبان انگریزی: ڈاکٹر وقار الحسن صدیقی، (رام پور رضا لائبریری، رام پور، ۲۰۰۳ء)

۲۵۔ نور جہاں جہانگیر کے ساتھ اس کی شکار گاہ میں بھی جاتی تھی، گیارہویں سال جلوس(۱۰۲۶ھ/۱۶۱۶ء) میں اس نے ایک قریشہ مارا۔ اتنا بڑا اور خوش رنگ قریشہ آج تک دیکھا نہیں گیا۔ توزک جہانگیری، ترجمہ، ص ۵۴۷؛ سچی کہانیاں، ص ۱۴۰۔۱۴۱)

"متھرا کے قریب کے جنگل میں کسی نے خبر دی کہ وہاں شیر موجود ہے، نور جہاں نے نہایت حیرت انگیز بہادری اور پھرتیلے پن سے اس کا شکار کیا، توزک جہانگیری؛ ابوالمعالی حضرت مولانا خلیقی دہلوی، :نور جہاں کا شکار، ادبستان، ص۶۹۔۷۰)

۲۶۔ "اپنے بارہویں سال جلوس میں(۷ماہ اردیبہشت ۱۰۲۶ھ/۱۶۱۷ء) جہانگیر شکار کھیلنے گیا، تو شکار گاہ میں اس کے ساتھ نور جہاں کے علاوہ اور بیگمات تھیں، شکار گاہ میں قراول چاروں شیروں کو گھیرے میں لیے ہوئے تھے، جہانگیر اپنی توزک میں لکھتا ہے کہ یہ چاروں شیر نظر آئے تو نور جہاں بیگم نے التماس کیا کہ اگر حکم ہو تو میں ان شیروں پر بندوق چلاوں، میں نے کہا: "چنین باشد" نور جہاں بیگم نے بندوق کی ایک ایک گولی سے دو شیر مارے اور بقیہ دو شیروں کے لیے چار بار بندوق چلائی۔۔۔ میں نے اس کے انعام میں نور جہاں بیگم کو ایک ہزار اشرفیاں نچھاور کیں، ہیرے کی پہنچیوں کا ایک جوڑا بھی دیا۔ جس کی قیمت ایک لاکھ روپیہ تھی۔"(توزک جہانگیری، بکوشش: محمد ہاشم، انتشارات بنیاد فرھنگ، تہران، ۱۳۵۹ھ، ص ۲۱۴؛ سچی کہانیاں، ص ۱۴۱؛ جہانگیر، نورالدین محمد، توزک جہانگیری، ترجمہ: اعجاز الحق قدوسی، جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء ص ۵۸۲۔۵۸۳)

۲۷۔ سید سلیمان ندوی، خواتین اسلام کی بہادری، حیدر آباد دکن: اردو محل، معلم جاہی مارکیٹ، ۱۳۶۴ھ، ص ۳۲۔۳۳

۲۸۔ نقوش لاہور نمبر میں منشی محمد دین فوق نے "معاصر لاہور" کے ضمن میں نور جہاں کے احوال اور تاریخی شواہد و بیانات کی روشنی میں مقبرہ کی موجودہ حالت پر ایک مفصل مقالہ تحریر کیا ہے۔ رک: نقوش، فروری ۱۹۶۲ء، ص ۲۷۷۔۲۸۲

۲۹۔ تاریخ لاہور، کنہیالال ہندی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء، ص ۳۴۰